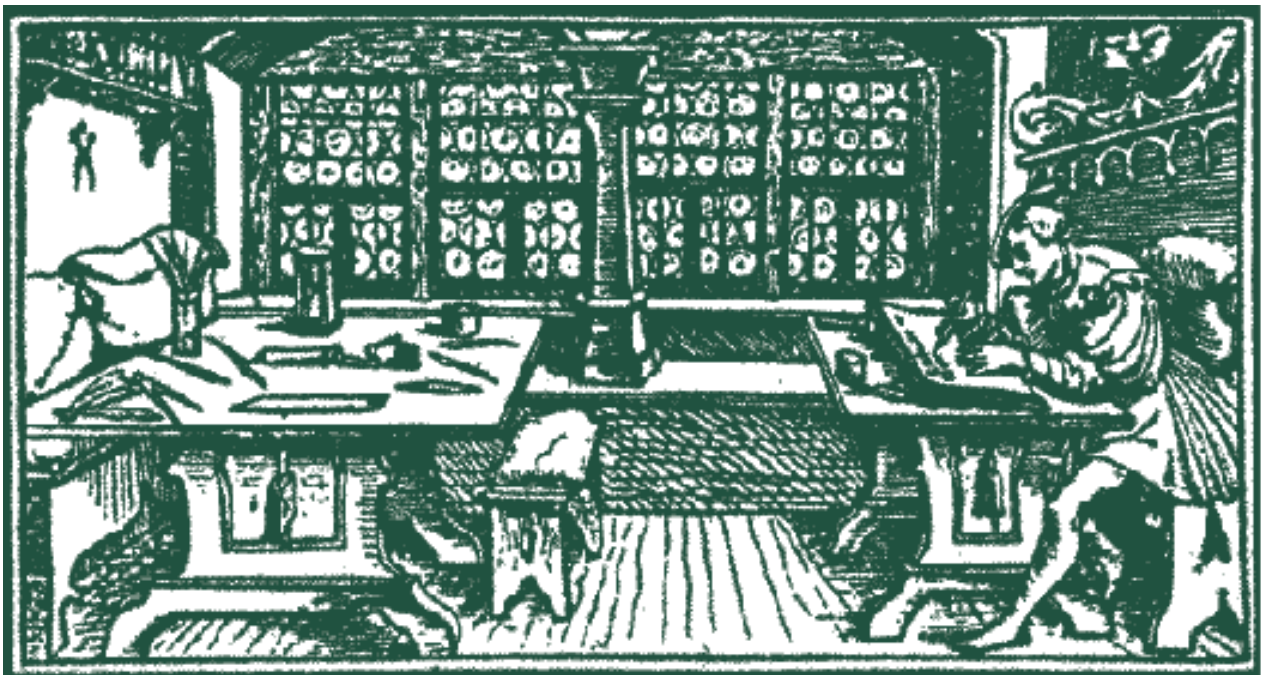




STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



PHILOLOGIA

4/2008

S T U D I A

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOGIA

4

Desktop Editing Office: 51st B.P.Hasdeu Street, Cluj-Napoca, Romania, phone + 40 264 405352

SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS - INHALT

AVANT-PROPOS par Pascale Auraix-Jonchière et Rodica Lascu-Pop5

L'INTERGÉNÉRATIONNEL

Jean-Pierre Dubost: Défilation, dé-génération: le «Jadis» selon Quignard * *Undoing the Thread: The "Days of Old" According to Quignard*.....9

Călin Cristian Pop: Tradition et coutume selon Blaise Pascal * *Tradition and Custom According to Blaise Pascal*.....21

INSTITUTIONS ET COLLECTIVITÉS

Alina Pelea: De la traduction des contes et de leur(s) public(s) * *Translated Fairy Tales and Their Readership(s)*.....29

Adina-Irina Romoșan: Guy Vaes: la photographie comme source de l'écriture de la ville * *Guy Vaes: Photography as a Source of Writing the Town*.....39

Andrei Lazăr: *Livret de famille* de Patrick Modiano ou l'écriture d'une *memoria disjecta* * *Livret de famille de Patrick Modiano or the Writing of Memoria Disjecta*.....47

Ana-Maria Stan: Messages intergénérationnels dans l'espace public. Le cas de l'Université de Cluj après 1919 * *Intergenerational Messages in the Public Space. The Example of the Cluj University After 1919*57

BROUILLAGES INTERGÉNÉRATIONNELS

- Ana Coiug: Les âges de la folie chez André Baillon * *The Madness' Ages in André Baillon's Texts*.....69
- Muguraş Constantinescu: La relation enfant/grande personne dans l'*Histoire sans fin* de Michael Ende * *The Relationship Child / Grown-Up Person in the Neverending Story by Michael Ende*77
- Valérie Deshoulières: "*I Am the Author of Her Mastery of Me*" ou Les bas-fonds du didactisme. Tyrannie du savoir et jalousie de la jeunesse dans *La leçon* d'E. Ionesco et *The Dying Animal* de P. Roth * *Teaching Deep Down. Tyrannical Knowledge and Jealousy of Youth in The Lesson (E. Ionesco) and The Dying Animal (P. Roth)*.....85

SPLENDEURS ET MISÈRES DE LA FILIATION

Figures de la mère

- Ela Vălimăreanu: L'icône maternelle, dépositaire de la mémoire familiale chez Jean Rouaud et Petru Dumitriu * *The Iconic Image of Mother as Family Memory Keeper in Novels by Jean Rouaud and by Petru Dumitriu*97
- Camelia-Meda Mijea: Compassion et révolte dans le rapport mère - fille. *Une mort très douce* de Simone de Beauvoir * *Compassion and Revolt in the Mother - Daughter Relationship: Simone de Beauvoir's Une mort très douce* 113
- Vlad-Georgian Mezei: Construction sociale en creux du corps féminin dans *Orlanda* et *Moi qui n'ai pas connu les hommes* de Jacqueline Harpman * *Negative Social Construction of Women's Body in Jacqueline Harpman's Orlanda and Moi qui n'ai pas connu les hommes* .. 125
- Pascale Auraix-Jonchière: La femme au miroir des âges dans *Metella* et *Isidora* de George Sand * *Women and Ageing in George Sand's Metella and Isidora* 135

Figures du père

- Anamaria Sabău: François Weyergans et Kenzaburô Ôé – (perpét)uer le père ou sauver le fils? * *François Weyergans and Kenzaburô Ôé: Perpetuating the Father or Saving the Son?*..... 147
- Roxana Guliciuc: Père ou mère *in absentia* ou pour une revalorisation des relations intergénérationnelles chez J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström * *Father / Mother in Absentia or for a Reevaluation of the Intergenerational Relationships in the Novels of J.M.G. Le Clézio and Göran Tunström* 155
- Véronique Léonard-Roques: Le père, personnage du fils dans trois autofictions de la seconde moitié du XX^e siècle: Albert Camus, Paul Auster, Christoph Meckel * *The Father, as Character of his Son in Three Autofictions of the 20th Century's Second Half (Albert Camus, Paul Auster, Christoph Meckel)*..... 165

GÉNÉRATIONS ET CRÉATION

- Maria Mățel-Boatcă: Bogdan Petriceicu Hasdeu et Iulia Hasdeu. Une filiation sacralisée par l'écriture * *Bogdan Petriceicu Hasdeu and Iulia Hasdeu. A Filiation Sanctified in Writing* 179
- Sylvie Camet: Théophile Gautier / Judith Gautier. Une généalogie de papier * *Théophile and Judith Gautier: Writers, Lineage and Literary Tradition* 187
- Rodica Lascu-Pop: Jean Muno, *Rages et ratures* ou le journal d'une filiation exécrée * *Jean Muno, Rages et Ratures or the Diary of a Detested Filiation* 197
- Lorena Dedja: Les rapports mère-fils dans *Trois jours chez ma mère* de François Weyergans * *The Relationship Mother-Son in Three Days at My Mother's of François Weyergans* 209
- Eva-Ildiko Delcea: L'écriture autobiographique greenienne comme travail de reconstruction du passé * *The Greenian Autobiographical Writing as Modality of Reconstructing the Past*..... 215
- Sébastien Baudoin: De l'impossible héritage à l'héritage littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand * *From Impossible Heritage to Literary Heritage in Chateaubriand's Works* 225
- Véronique Léonard-Roques: Entre mémoire et refondation: portrait du père et tableau de l'Allemagne (Christoph Meckel, *Suchbild. Über meinen Vater*) * *Memory and New Foundation: Portrait of the Father and Picture of Germany (Christoph Meckel, Suchbild. Über meinen Vater, 1980)*..... 239
- Aurora Manuela Băgiag: La beauté en état d'aventure dans *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants* de Massimo Bontempelli * *Beauty as Adventure in Massimo Bontempelli's Vita e morte di Adria e di suoi figli* 249

LIBRI

- Georgiana Lungu-Badea**, *Mic dicționar de termeni utilizați în teoria, practica și didactica traducerii*, 2^e édition, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2008, 203 p. **Maria Țenchea (coord.)**, *Dicționar contextual de termeni traductologici, franceză-română*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2008, 245 p. (ALINA PELEA)..... 267
- Dominique Rabaté**, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. «Écrivains au présent», 2008, 192 p. (BOGDAN VECHE)..... 268
- Le Clézio aux lisières de l'enfance*, Cahiers Robinson, Arras, Presses de l'Université d'Artois n°23, 2008, dirigé par Isabelle Roussel-Gillet, 218 p. (ROXANA GULICIUC) 270
- Livia Titieni**, *Défis du fragment*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2008, 302 p. (ANDREEA HOPÂRTEAN) 273
- Atelier de Traduction Numéro 8 2007. Dossier: La traduction de la littérature de jeunesse*, Suceava, Editura Universității, 2007, 347 p. (ANA COIUG) 275
- Dérives à partir de Léonard Misonne*, textes réunis et présentés par Radu Toma, Bucarest, Fondation Culturelle Libra, 2007, 154 p. (ANDREI LAZĂR)..... 276

- Julien Green. Non-dit et ambiguïté*, sous la direction de Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Paris, L'Harmattan, 2007, 235 p. (EVA-ILDIKO DELCEA).....279
- Julien Green. Visages de l'altérité*, textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Paris, L'Harmattan, 2006, 330 p. (EVA-ILDIKO DELCEA).....281
- Charles De Coster journaliste à l'Uylenspiegel*, textes présentés et annotés par Raymond Trousson, Bruxelles, Espace de Libertés, 2007, 341 p. (MARIA MĂȚEL-BOATCĂ).....282
- Georgiana Lungu Badea** (coord.), *Repertoriul traducătorilor români de limbă franceză, italiană, spaniolă (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). Studii de istoria traducerii (I)*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, 349 p. **Georgiana Lungu Badea** (coord.), *Repertoriul traducerilor românești din limbile franceză, italiană, spaniolă (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). Studii de istoria traducerii (II)*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, 417 p. (ALINA PELEA)284
- Jean Seidengart**, *Dieu, l'univers et la sphère infinie. Penser l'infinité cosmique à l'aube de la science classique*, Ouvrage publié avec le concours de l'Université Paris X – Nanterre, Paris, Albin Michel, coll. «Bibliothèque Albin Michel Idées» dirigée par Hélène Monsacré, 2006, 616 p. (CĂLIN POP).....285
- Alain Valtier**, *L'amour dans les couples*, Paris, Odile Jacob, 2006, 256 p.(CAMELIA MIJEA)... 287
- Jeannine Paque**, *François Weyergans, romancier*, Bruxelles, Luce Wilquin, coll. «L'œuvre en lumière», 2005, 158 p. (ANAMARIA SABĂU).....288
- Alain Valtier**, *La solitude à deux*, Paris, Odile Jacob, 2003, 288 p. (CAMELIA MIJEA)289
- Randonnées francophones. Minilectures en contexte*, sous la direction de Rodica LASCU-POP, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, colecția „Belgica.ro”, 2007, 185 p (ADINA-IRINA ROMOȘAN).....291

Număr coordonat de:

Prof. Univ. Dr. Rodica LASCU-POP

Prof. Univ. Dr. Pascale AURAIX-JONCHIERE

AVANT-PROPOS

Le présent volume est issu de deux manifestations organisées par le Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, en collaboration avec le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique de l'Université Blaise Pascal de Clermont II (France), dans le cadre du programme de recherche en réseau «Intergénération, rupture et continuité».

Un colloque, «Les âges en miroir. Pour une problématique de l'intergénérationnel» (Cluj-Napoca, les 17-18 mai 2007), puis une journée doctorale: «Mémoire familiale, mémoire culturelle» (Cluj-Napoca, le 11 avril 2008), ont réuni chercheurs et doctorants autour d'une réflexion sur ce concept complexe, pour en sonder les profondeurs et les multiples prolongements.

Le terme même d'«intergénération», en effet, englobe les notions d'origine et de transmission. Si «génération» désigne un ensemble d'individus engendrés à la même époque, dans une acception historique, sociale et culturelle, l'intergénération introduit une vectorisation entre les différentes époques et leurs représentants, prenant en compte la dynamique des ruptures et des continuités, dans le domaine collectif comme dans le domaine privé de la famille. De fait, la notion de génération désigne aussi le degré de filiation en ligne directe (qu'elle soit paternelle ou maternelle, naturelle ou adoptive): c'est alors le problème d'héritage et de transmission généalogique qui se pose. Et implicitement celui de l'expérience de la mémoire comme relais intergénérationnel.

La notion, pour simple et délimitée qu'elle paraisse – renvoyant à un cadrage et à des clivages non sans heurts ou contradictions, mais somme toute tangibles – ne va cependant pas sans poser problème. La question de l'origine comme antériorité radicale se trouve ainsi confrontée à une aporie, fût-ce au plan individuel, comme le suggère l'œuvre de Pascal Quignard: penser l'inconcevable de la conception renvoie alors l'individu à une forme d'inconsistance. En outre, même incertitude s'impose lorsque l'on pense la transversalité et la perpétuation en termes de tradition et de coutume. Si en effet pour Blaise Pascal la tradition est transmission, la coutume, par sa dimension plus abstraite et transcendante, oblige elle aussi à se figurer l'irreprésentable origine. Des notions comme celle de «jadis» (Quignard) ou de «coutume» (Pascal) remettent en cause l'apparente stabilité et la trompeuse transparence du concept d'«intergénération».

Ce dernier, quand il concerne institutions et collectivités, mobilise le fonctionnement de la mémoire, qu'elle s'exerce par le biais de la photographie – de la cité ou des cimetières, dont Guy Vaes, en écrivain et photographe - journaliste, collecte l'empreinte – ou de la traduction, autre forme de prolongement et de renouvellement. La traduction des contes notamment participe de la conservation d'une mémoire universelle, comme l'atteste la présence d'invariants et d'archétypes qui dépassent les frontières linguistiques et culturelles propres à

chaque peuple. Mais la mémoire, loin de constituer un ancrage salvateur, point à partir duquel déchiffrer son histoire avec quelque certitude, peut induire une confusion délétère et renvoyer le sujet à une vacuité définitive, comme dans les romans de Patrick Modiano. Si toutefois un premier élargissement s'opère ainsi du microcosme social et culturel à l'universel, une similitude de fonctionnement entre la famille et l'espace public resserre à l'inverse le champ de perception et de questionnement lorsqu'il s'agit de conservation et de transmission à l'intérieur d'une institution comme l'Université. L'histoire de l'Université de Cluj dans l'entre-deux-guerres, qu'évoque Ana-Maria Stan, montre ainsi l'importance de la notion de «pères fondateurs».

Par ailleurs, la notion de «génération», qui semble subsumer celle de chronologie voire de hiérarchie, peut souffrir d'un certain nombre de brouillages. L'âge, en effet, n'est pas tant une donnée biologique que le fruit d'une perception subjective, que peuvent troubler les effets de la folie. Dans les romans d'André Baillon, celle-ci engendre une confusion des âges fondée sur un refus de la temporalité. Mais c'est peut-être surtout dans la relation «maître-disciple», que l'on peut considérer comme «la quintessence de la communication intergénérationnelle» (Valérie Deshoulières), que la frontière entre les âges se fragilise paradoxalement ou se pervertit: la connivence qui rapproche l'enfant de son maître dans *L'Histoire sans fin* de Michael Ende opère une transfiguration qui gomme *in fine* toute différence; plus encore, la séduction inhérente au périlleux exercice qu'est l'enseignement, si l'on en croit George Steiner, est facteur d'ambiguïtés, entre aliénation et révélation.

En fait, on pourrait considérer la relation maître-disciple comme le paradigme de toute filiation. La famille reproduit ou relaie l'Histoire (le père despotique y disparaît pour un temps avec l'avènement de la Révolution française); elle redouble dans son fonctionnement les structures institutionnelles. Qu'il s'agisse du père ou de la mère, les rapports intra-familiaux présentent maintes distorsions autour d'une même bipolarité autorité / communion. Chez Jean Rouaud et Petru Dumitriu, les fluctuations de l'icône maternelle sont tributaires du cours de l'Histoire; dans les romans de Jacqueline Harpman sont mises en jeu, à travers un schéma d'intégration et de subversion, les représentations codifiées du corps féminin; plus encore la mère, dominatrice chez Simone de Beauvoir, où la tyrannie succède à une symbiose première, peut se convertir en figure de la réconciliation lorsque la maladie inverse la polarité des âges. Les générations, semble-t-il, feignent de se succéder entre une origine impossible et une «mort très douce» qui retourne la clepsydre. L'apaisement du conflit intergénérationnel à l'inverse, peut provenir de la réconciliation de la mère avec sa propre image, par le truchement de ce double problématique qu'est la fille, dans les romans et nouvelles de George Sand.

Les rapports avec le père comme figure tutélaire s'organisent plus singulièrement dans les romans ici abordés autour du jeu de la présence et de l'absence, du refus et de l'acceptation, susceptible à son tour d'intervertir les pôles

générationnels. C'est l'expérience de la mort et de la maladie qui rend nécessaire la réappropriation de la parole du père, dominateur dans *Franz et François* de François Weyergans et combien tolérant et compréhensif chez Kenzaburô Ôé, comme c'est encore l'expérience irréversible de l'enfance et de la vieillesse qui abolit la distance inhérente à la relation parentale chez J. M. Le Clézio et Göran Tunström.

La relation filiale implique enfin un rapport spécifique non seulement au savoir, mais aussi à la transmission infiniment plus singulière du talent, dans le cas de famille d'artistes. Si Bogdan Petriceicu Hasdeu loue et cultive le génie de sa fille, Iulia, celle-ci reste assujettie à la figure paternelle. La filiation est dès lors affiliation aux idées du père. En revanche, bien que Jules Barbey d'Aureville compte Judith Gautier au rang des «dauphines littéraires»¹, celle-ci s'affranchit du père: si elle entre en écriture pour lui rendre hommage, la création lui permet de se construire dans sa différence et de maîtriser ce père transformé par la typification littéraire qu'elle lui imprime. Chez Jean Muno, le discours d'affranchissement du modèle institué par le père, l'écrivain belge Constant Burniaux, prend des accents virulents, féroces, dénonciateurs. Nourri d'une «mémoire rejet»², son journal posthume marque une radicalisation de la crise intergénérationnelle.

Quant à la mère, qu'elle soit instance dominatrice ou conciliatrice, elle transmet à ses enfants l'amour de la langue, comme en témoigne Julien Green dans son œuvre autobiographique, voire incite à l'écriture, comme le montre le narrateur de *Trois jours chez ma mère* (François Weyergans). Le terme de «génération» subit enfin un heureux glissement sémantique lorsqu'il désigne le processus de création engendré par le manque creusé par un héritage impossible, pour un Chateaubriand confronté à l'inéluctable extinction de la race, ou par l'absence radicale du père englouti par l'Histoire en période postmoderne, chez Albert Camus, Paul Auster, Christoph Meckel. Chateaubriand procède à une résurrection par l'écriture, quand Camus, Auster et Meckel réinventent le père, de sorte que la mémoire rêvée l'emporte sur la réalité familiale.

Les relations intergénérationnelles peuvent enfin avoir valeur métapoétique en fonction de la relation au temps qu'elles induisent, le réalisme magique fondé sur la dynamique de l'aventure s'opposant chez Massimo Bontempelli au statisme mortifère de l'esthétique décadente incarné par le personnage de la mère repliée sur sa beauté dans *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants*.

Pascale Auraix-Jonchière et Rodica Lascu-Pop

¹ Voir le chapitre XI du volume *Les Bas-Bleus*. Barbey d'Aureville, *Œuvre critique*, Paris, Les Belles Lettres, t. II, P. Glaudes, C. Mayaux (dir.), 2006.

² Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, coll. «Littératures», 2007, p. 35.

L'INTERGÉNÉRATIONNEL

DÉFILIAISON, DÉ-GÉNÉRATION: LE «JADIS» SELON QUIGNARD

JEAN-PIERRE DUBOST¹

ABSTRACT. *Undoing the Thread: The "Days of Old" According to Quignard.* The work of the French novelist and essayist Pascal Quignard is entirely devoted to the question of time and involves directly the intergenerational topic. However, his conception of time ("le jadis") does not fit with a simple pattern of chronologic relation between ages and generations and is not based on remembering or chronology. On the contrary, Quignard designs in his work a deconstructive conceiving of origin, deeply involved in sexuality, but far away from the psychoanalytical idea of unconscious. This radically new conception of existential origin does not fit either with Freud's "primal scene" or with Heidegger's concept of true as *aletheia* and is just as well far from any kind of idealistic substitute. It is only thinkable in his wholly sexual, sensitive and hedonistic dimension, literally as generation, arising as event before the time of live and selfness as well as existential event and as secrete source of art and sensitivity, undoing and twisting the thread of ages, linking together generations and overcoming their difference.

Keywords: Quignard, intergeneration, primal scene, sexuality, Freud, Bataille, eternity

Puisque le but de ce colloque est d'interroger ce que peuvent être «les âges en miroir», comment ne pas commencer par problématiser la tension interne présente dans le terme lui-même d'*intergénération*: transmission de l'origine et origine de la transmission, l'intergénérationnel est bien, avant d'être une scène de relations sociales, inscrit dans la génération en tant qu'elle est elle-même à la fois origine (mais origine sans miroir) et antériorité radicale, miroir sans tain de l'antériorité, comme toute l'œuvre de Quignard nous invite à le concevoir.

¹ Jean-Pierre Dubost, 1944, professeur de Littérature Générale et Comparée à l'**Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II)**. Germaniste à l'origine, est devenu romaniste en Allemagne. A publié entre autres: *Wiederholter Anlauf zu einer unabschließbaren Rede über das Verschwinden der Welt*, Stuttgart 1985; *Eros und Vernunft*, Francfort 1988; *Der Weg ist nunmehr vorgezeichnet: Sade und die französische Revolution*, Stuttgart 1989; *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung* (éd.), Leipzig 1994; *Passagers de l'Occident. Maghrebinische Literatur in französischer Sprache* (éd.), Stuttgart 1994. *L'Académie des dames ou la 'philosophie dans le boudoir' du Grand Siècle*, Éditions Philippe Picquier, 1999. Co-auteur de *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol. 2000 et 2005, édition critique de *Erotika* Biblion de Mirabeau (Éditions Champion 2008), *Topographie de la rencontre dans le roman européen* (éd.), Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008. Membre de la S.A.T.O.R. (Société d'étude de la topique romanesque). Plus de 100 publications internationales dans les domaines suivants: littérature érotique et libertine (17^e et 18^e siècles); topique romanesque; esthétique et rhétorique (17^e et 18^e); littérature et philosophie; texte et image; littératures hispaniques, littératures francophones. Adresse électronique: dubost.jeanpierre@gmail.com

Parce que ce plongeon dans l'irreprésentable de ce que l'on pourrait appeler, mais de manière très générale, la «relation intergénérationnelle» devient aussi chez lui tentative de concevoir une scène plus antérieure que le symbolique, mais moins originaire que l'archétypal, toute son œuvre nous invite à nous placer dans un rapport discursif oblique par rapport à cet «inter-esse» intergénérationnel. Profondément ancrée dans la continuité «générationnelle» – celle de la conception – et dans ce qui en elle relève d'une antériorité pré-identitaire, la réflexion que Quignard apporte à toute exploration de l'intergénérationnel nous met au défi de prendre en compte l'achronie irréductible de la «scène» originaire, travaillant à la saper comme image et à la réactiver comme vision, comme ombre hallucinée. Toute l'œuvre de Quignard travaille en effet à introduire la plus grande tension au cœur de la conceptualisation de l'origine générationnelle. Elle nous invite d'une part à penser, voire ressasser, l'inconcevable de la conception – l'invisible jaillissement originaire constitutif de toute vie, de toute transmission, de temporalité et de toute finitude. Mais en même temps elle transforme cet inconfort de la question en trame d'écriture, en autant de scènes et de visions, de «fascinats» que le discours ou la fiction travaillent à sculpter et à maintenir dans une obsédante intemporalité.

Ceci pose un défi à toute tentative de commentaire. En effet, comment s'installer dans cet écart entre concept et conception, entre la nomination de l'achronie impensable du temps et le rappel de son invisibilité, sans en trahir l'intention?

Questionner cet écart à partir de la lecture de l'œuvre nous place dans un rapport de fidélité détournée, tout comme lorsque Quignard se réfère à Freud pour désigner ce même point de déséquilibre quand il écrit dans *Le nom sur le bout de la langue*:

En 1899, Sigmund Freud a écrit soudain, dans un livre sur le rêve, cette phrase qui met brutalement à genoux la pensée et qui d'un coup emplit de honte tout le langage: «das Denken ist nichts anderes als der Ersatz des halluzinatorischen Wunsches». La pensée n'est pas autre chose que le substitut du désir hallucinatoire. D'une part, toute pensée, originairement, est menteuse. D'autre part, tout mot est un mensonge. «Ersatz» est le mot de Freud. Songe et mensonge sont les mots où joue notre langue. Autrefois on disait sublimé, sublime. La pensée est vouée à la fiction parce qu'elle est vouée à nier quelque chose d'absent. Les deux matériaux dont est constituée la pensée humaine sont l'absence, l'écart avec le réel, la négation, l'écart avec l'absence.²

Quel rapport y a-t-il, pourrait-on demander, entre la question de l'absence du réel, entre cette problématique de la dénégation d'absence, cet *horror vacui* constitutif de la pensée que Quignard invoque ici en se revendiquant de Freud, et le sujet de ce colloque? Le rapport est pourtant immédiat. Il s'agit de l'indissociabilité du concept et de la conception, de la génération et de l'origine absente dégageant en creux dans l'œuvre de Quignard ce que je nomme «défiliation».

² Pascal Quignard, *Le mot sur le bout de la langue*, Gallimard/Folio 1993, p. 69-70.

Là où la langue bute et fait défaut, et où le désir vient recouvrir le réel absent de cette dénégation qui le nomme, il y a un blanc premier: «Nous avons un blanc à notre source», ajoute Quignard, et ce blanc originaire, c'est «l'impossible pensée de nous-même». Il n'y a ni sujet ni genèse du sujet, car «nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas».³

C'est là le cœur de la question du temps pour Quignard. Les conséquences en sont ce que l'on se propose ici de désigner par les mots de dé-génération et dé-filiation. L'œuvre et la pensée de Pascal Quignard nous en donnent la substance et l'élan – œuvre à la fois très immédiate et très contemporaine, mais encore peu balisée.⁴

Prenons donc les choses là où elles se nouent, là où justement, quand il s'agit de génération, concept et conception ne sont qu'une seule et même origine, entre naissance et mémoire. Pascal Quignard ne cesse de revenir sur le traitement de ce qui, dans cette *Urszene*, relève précisément de l'irreprésentable. Du paradoxe de l'irreprésentable de la première scène découle directement le statut de la généalogie, de l'*inter-esse*, de la temporalité et de la communauté des morts et des vivants, de l'intergénérationnel comme maintien de l'humanité.⁵

Il ne s'agit donc plus de la scène originaire freudienne. Même si, dans les deux cas, l'angoisse y est liée. Pour Freud en effet, la première occurrence du terme, qui date de 1897, est immédiatement liée à la question du trauma, et même si le terme n'apparaît plus explicitement comme tel dans la *Traumdeutung*, Freud relie là encore la contemplation du coït parental à l'angoisse. «Pour cette angoisse, écrit Freud dans la *Traumdeutung*, mon explication est qu'il s'agit d'une excitation sexuelle dont la compréhension de l'enfant ne peut venir à bout, raison pour laquelle un refus s'installe chez lui, à cause de l'implication des parents dans cette excitation».⁶

Freud insistera par la suite de plus en plus sur le caractère fantasmatique de cette scène, la «*Urszene*» étant alors rangée au nombre des «*Urphantasien*», des fantasmes originaires. Même s'il hésite entre une interprétation qui tend vers cette nature fantasmée de la scène originaire et accuse sa nature de retardement, sa «*Nachträglichkeit*», et une autre, qui tend vers une interprétation événementielle, il

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ Les réflexions qui suivent n'ignorent pas les deux très beaux essais de Chantal Lapeyre-Desmaison, à savoir essentiellement *Pascal Quignard le solitaire* (construit et composé à partir d'entretiens) et *Mémoires de l'origine*, tous deux parus en 2006 chez Galilée. Mais elles se développeront surtout à partir de l'œuvre elle-même.

⁵ Le renversement de la solution apportée par Kant à la vieille question du sublime est patent. Si pour Kant l'idée de la finalité humaine est la seule réponse convaincante que la pensée peut opposer à la violence aveugle de la Nature, le sursaut de l'idée étant la seule réponse pensable à la terreur incommensurable du «sublime dynamique», pour Quignard l'idée de l'humanité est profondément inscrite dans l'achronie de la conception. Au projectif transcendantal de l'idée kantienne s'oppose ici le génitif du «Jadis». Mais cette «rétrovision» ne rétablit aucun «Grund». Elle interdit au contraire à la pensée de se renfermer sur un quelconque argument anthropologique. L'effroi, pleinement assumé, surmonte avec la même force, mais par des moyens strictement inverses, la paresse représentative et l'illusion de pouvoir exhiber l'origine de l'humain.

⁶ GW II-III, p. 591.

reste qu'il s'agit bien, si l'on prend en compte la conception freudienne de la «réalité psychique», d'un événement, lui-même lié aux deux dimensions complémentaires de la constitution du sujet – l'ontogenèse et la phylogenèse. La scène originaire est bien chez lui le nœud de l'intergénérationnel. Ce nœud ne peut pas être tranché, il est bel et bien fondateur.

La conception que Quignard expose du «Jadis», de l'antériorité de temporalité qui renvoie le temps de l'origine (à une origine non pas nucléaire ou ponctuelle, simple point zéro, mais à une *relation représentative intergénérationnelle temporellement aporétique*) recoupe les paradoxes freudiens de la temporalité psychique en plusieurs points, mais elle s'en détache sans cesse en même temps comme par un processus de décalcomanie. Ecartons d'emblée l'idée trop simple selon laquelle ce temps hors-temps serait de l'ordre d'une *arché* qui serait elle-même typographie, marque éternellement antérieure. En effet, la conceptualisation de la relation dialectique entre *aïon* et *chronos* est quelque chose de plus vaste et de plus complexe que la seule différence entre la «*Nachträglichkeit*» freudienne et l'éternité archétypale jungienne.

La gemellité de la scène freudienne, où ontogenèse et phylogenèse se nouent dans l'image et l'angoisse, et de la visée que propose Quignard sur la scène originaire de la génération, est frappante. Quignard lui donne un développement considérable dans *Le sexe et l'effroi*, dont il faut se rappeler le début, car ces lignes contiennent *in extenso* la formulation qu'il propose de la déconstruction d'une conception simple et classique du rapport à l'origine générationnelle:

Nous transportons avec nous le trouble de notre conception.

Il n'est point d'image qui nous choque qu'elle ne nous rappelle les gestes qui nous firent. L'humanité ne cesse de résulter d'une scène qui met aux prises deux mammifères mâle et femelle dont les organes urogénitaux, à condition que l'anormalité les gagne, dès l'instant où ils sont devenus nettement difformes, s'emboîtent.

Dans le sexe masculin qui croît, puis qui gicle, c'est la vie elle-même qui déborde subitement dans la semence fécondante, très en deçà des traits qui définissent l'humanité. Que nous ne puissions pas distinguer la passion animale de posséder comme un animal le corps d'un autre animal de la généalogie familiale puis historique nous trouble. Et ce trouble se redouble en ce que la sélection qu'opère la mort ne peut être dissociée de la succession généalogique d'individus qui ne puisent la liberté d'être individués qu'à partir de la reproduction sexuée hasardeuse. Aussi la reproduction sexuée aléatoire, la sélection par la mort imprévisible et la conscience individuelle périodique (que le rêve restaure et fluidifie, que l'acquisition du langage réorganise et enténébre) sont une seule chose regardée en même temps.

Or, cette «chose regardée en même temps», nous ne pouvons en aucun cas la voir.⁷

⁷ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Gallimard/Folio 1994, p. 9-10.

Ce n'est donc pas seulement l'effroi (*Trauma, Angst*: trauma, angoisse chez Freud, effroi chez Quignard) qui crée cette gémellité frappante, c'est aussi que dans les deux cas une esthétique du choc est indissociable de cette déhiscence au cœur du voir qui définit la crise originaire de la conscience comme conscience originaire à la fois périodique et irreprésentable, à l'opposé donc de la scène cognitive ou phénoménologique originaire. Cette insistance sur l'impossibilité de voir est chez Quignard d'une autre nature que la bévue constitutive de l'inconscient freudien. Mais dans les deux cas, il y a un regard – et non une préfiguration imaginaire atemporelle, comme c'est le cas dans l'archétype jungien – regard qui ne peut se redonner à soi-même l'origine de la clarté. L'intergénérationnel est le raté d'une conscience, ce que Quignard, qui évite dans l'ensemble de ses écrits de prononcer ne serait-ce qu'une seule fois le mot d'inconscient, nomme autrement dans *Le sexe et l'effroi* quand il parle du *regard fatal*, dont il dit ceci:

Les hommes ne regardent que ce qu'ils ne peuvent pas voir [...] Le regard fatal est le regard du fatum (du dit que prononce l'enfant en déroulant son rouleau de papyrus, absorbant son regard dans la lecture, déroulant la mort et la renaissance de *natura rerum*). Le regard fatal n'entraîne pas la conscience. Il entraîne la persévération de l'incident qui a déclenché l'enchaînement catastrophique du destin (le coït originaire).⁸

Du fantasme originaire freudien à ce que Quignard désigne comme regard fatal, regard sur le fatum (et qui est aussi clairement rapporté dans *Le sexe et l'effroi* au *fascinus*, au rituel du dévoilement du phallos), un chiasme se produit. Si pour Freud l'accès au vrai est par nature inaccessible, ce que Lacan ne cessera de réécrire et de radicaliser (le sujet est à jamais *barré*, il n'y a pas d'autre devenir pour lui que de l'ordre du *leurre*), Quignard ne rabat quant à lui nullement la scène originaire sur un fantasme originaire. Bien au contraire, c'est bien de dévoilement qu'il s'agit, d'*alètheia*. Mais celle-ci n'a rien à voir non plus avec l'*alètheia* heideggerienne, la fameuse «*Unverborgenheit*», la clairière du Vrai. L'*alètheia* selon Quignard remet la sexualité au cœur de la vérité:

Le grec a-lètheia – qui arrache à l'oubli – se traduit en latin par re-velatio – qui tire le *velum*. Non-oubli qui arrache le voile (le *velum*) sur le passé? La souche du vrai est le nu. C'est encore le mot de Gygès: quand elle se dénude, reine ou non, la femme arrache la vélation de la zoomorphie.⁹

Ce faisant, il exhibe le point aveugle de tout discours philosophique, pour lequel l'obscénité ne peut être que de l'ordre du déchet pour le concept, mais cette «alètheia» excède aussi la sexualité, et c'est là toute la différence avec Freud,

⁸ *Ibid.*, p. 338-339.

⁹ *Sur le Jadis*, éd. cit., p. 58.

malgré l'apparente proximité. La sexualité est pour Quignard à la fois première et excédée en son surgissement, ou plutôt de par son surgissement, par le temps. Le *temps biographique n'est plus porteur* comme chez Freud, les rapports entre ontogenèse et phylogenèse sont profondément bouleversés et interdisent ici le rabattement du fatum sur l'ego, ce rétrécissement théorique fatal et si confortable, car il permet toutes les confusions entre le narratif et le temporel, entre *aïon* et *chronos*, et ouvre la porte à tous les narcissismes et à toute la dimension de propriétaire du subjectif. Il y a dans *Le sexe et l'effroi* de très belles pages sur le dénudement de l'*alètheia*, qui marquent parfaitement l'écart que prend chez Quignard la pensée du temps, d'une part envers la pensée sans corps d'une *alètheia* sans sexe et d'autre part envers toute forme d'emprisonnement du vrai dans le drame indépassable d'une méconnaissance fatalement constitutive, barrée à jamais par le symbole phallique. «L'*alètheia* est liée à la nudité», écrit Quignard.

La nudité princeps n'est jamais sexuelle mais génésique. Le dévoilement se dit en grec *anasurma*, en latin *objectio*. Objecter ses seins, c'est débander et exhiber les seins interdits de la patricienne. *Objectus pectorum* traduit *ekbolè mastôn* (dévoilement des mamelles). Le premier «dévoilé» (le premier «objet») est le sein. Les femmes nues rangées en ligne constituaient l'enjeu de la bataille: c'est le rapt de Mars (le butin de la victoire). L'*objectus* au cours de la bataille, le retroussement de la tunique sur la vulve, l'*anasurma* du *peplos*, redonnent vie et redonnent vigueur aux fils et aux époux qui combattent devant leurs mères et leurs épouses.¹⁰

C'est pourquoi il nous faut repenser totalement les rapports de la sexualité à l'obscénité, il est urgent de *penser* la pornographie, ce qui relie terreur et pornographie, ce qui relie l'effroi au dévoilement dans une pensée qui ne soit pas sans corps, et demander à quelle temporalité génésique et achronique à la fois le dénudement renvoie. Question qui ne peut s'appuyer ni seulement sur le concept, qui pour accéder à sa dignité et à sa pureté se doit de dénouer radicalement tout lien vivant et charnel entre concept et conception, ni sur le scénique fantasmatique, car il tend à renvoyer le fatum à la cendre et au sable, la scène originaire à une archée mélancolique et finalement funéraire où se perd et s'oublie le nœud vivant et fatal d'éros et de thanatos. Sur l'immobilité de cette scène, l'homme n'est plus, comme le temps, que de sable, et tout rapport intergénérationnel et toute dimension génésique deviennent à la fois éternelles et sans contour. Dans cette achronie, la figure de l'hyper-subjectivité devient indissociable de l'inconsistance radicale de toute individualité, ce dont l'œuvre de Borges donne sans doute l'image à la fois la plus vertigineuse, la plus ironique et la plus dispendieuse. C'est celle de l'éternité vécue comme l'expérience proprement phénoménologique du sentiment de soi mort, sentiment surgissant comme une brusque illumination à Borges lui-même

¹⁰ *Le sexe et l'effroi*, éd. cit., p. 132.

une nuit de vagabondage à la lisière des quartiers populaires de Buenos Aires pendant une nuit des années vingt.¹¹

L'un des deux essais de Chantal Lapeyre-Desmaison consacré à Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire*, qui est moins un essai sur Quignard que la mise en livre d'une rencontre où texte et image ne cessent de dialoguer, contient bon nombre de gravures érotiques, dont beaucoup proviennent directement des diverses séries des *Amours des dieux*. Pour qui a lu *Terrasse à Rome* et en a compris les multiples allusions, rien d'étonnant. Mais comment faire alors le lien entre les deux scènes qui semble totalement dissocier l'écriture de Quignard, d'un côté le questionnement de l'ombre et du silence, et la vénération du secret, d'autre part cette présence de la gravure érotique qui est profondément obsédante dans l'œuvre.

Quels liens complexes permettent de faire tenir ensemble l'histoire de Meaume le graveur dans *Terrasse à Rome* et celle de la mort du dernier roi des Romains, Syagirus, qui, au moment de mourir frappé par le glaive de Clovis, aurait prononcé cette phrase énigmatique autour de laquelle son livre *Ombres errantes* est entièrement construit, à savoir «Où sont les ombres»? *Quaesivit cum moriebatur ubi essent umbrae*. Quignard n'omet pas de rappeler qu'avant d'arriver à le réduire et à l'emprisonner pour le tuer, en cette année 486, «Chlodovechus, roi de Tournai, avait envoyé à Syagirus un défi «sous la forme d'une fille nue souillée du sang de ses mois dans le dessein de lui porter malheur».¹²

Comment penser ensemble l'invention de la pornographie artistique en 1524 à Rome, au cœur même de la Renaissance italienne, par Raphaël, le Titien, Giulio Romano, et cette mort sans postérité du roi des Romains demandant avant d'être frappé par le glaive *ubi sunt umbrae*?

La réponse est donnée déjà en abîme quand, dans *Terrasse à Rome*, il est dit que Grünehaagen aurait parmi les propos de Meaume le graveur, rapporté entre autres celui-ci: «Le vernis à remordre doit présenter la consistance du miel en hiver. Il ne faut pas dire que son application est pénible à la main qui le pose puisqu'elle doit être difficile jusqu'à ce point. Les tailles suivent les ombres. Les ombres suivent la vigueur

¹¹ Dans un texte écrit en 1923, *Sentirse en muerte* (on le traduit par *La Mort vécue*, mais on aurait gagné à mon avis à maintenir «Se sentir dans la mort»). Borges, lors d'une déambulation nocturne dans le labyrinthe d'un Buenos Aires encore constitué d'immenses quartiers, à mi-chemin entre la pampa et la grande ville, vit l'expérience de l'éternité. Muet devant le mélange de pauvreté et de bonheur que la rue offre à son regard, une phrase dit en lui «C'est la même chose qu'il y a trente ans». Borges fait l'expérience du spectacle de son éternité. Il se contemple sur la scène du tems pur, en dehors de toute finitude. L'inconcevable mot d'éternité (le texte sera réintégré plus tard dans son *Histoire de l'éternité*) devient sentiment vécu. Dans une illumination, Borges énonce une sorte de cogito qui n'appartient qu'à lui, et que l'on pourrait formuler en ces termes: «Je me sens mort, donc l'éternité existe». «J'en tire d'avance cette conclusion: la vie est trop pauvre pour ne pas être éternelle», écrit Borges à la fin de ce texte (J.L. Borges, *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 384). On ne peut pas être plus éloigné de toute filiation, de tout rapport intergénérationnel, que dans cette solitude absolue du regard. Le sujet est ici radicalement orphelin et souverain en même temps. Il est en quelque sorte le dieu extérieur de la solitude de l'âme au cœur même du sentiment du temps.

¹² *Les Ombres errantes*, éd. cit., p. 33.

de la lumière. Tout ruisselle dans un seul et unique sens». ¹³ Dans ce très beau roman, Meaume le graveur est inventé comme celui qui invente la gravure à la manière noire. Quignard le fait converser avec Claude Gellée, dit Le Lorrain. Celui-ci lui dit un jour:

Comment pouvez-vous savoir ce qui est sous l'apparence de toutes les choses? Moi, je n'y parviens pas. De toute ma vie je n'ai pas su deviner les corps féminins que je désirais à travers les étoffes qui me séparaient de ces formes. Je ne voyais que les couleurs et leurs chatoiements. Chaque fois j'ai été surpris de mes erreurs». ¹⁴ Et Meaume lui répond ceci: «Vous êtes un peintre. Vous n'êtes pas un graveur voué au noir et blanc, c'est-à-dire à la concupiscence.

Il y a dans ce dialogue tout le message esthétique et la réflexion de Quignard sur le temps. Dans ce dialogue, c'est toute l'histoire du libertinage et de ses deux visages qui est contenue comme en une fable poétique détournée. D'une part l'exacerbation de l'allusion, la sinuosité galante de la séduction, l'anagramme érotique, le non-dit comme moteur du désir et de la fiction. D'autre part la manière noire, dont Sade sera le révélateur le plus cruel. La peinture galante comme défi à la poétique de la séduction d'une part, la taille et l'ombre d'autre part, c'est-à-dire très exactement pour Sade la «*vérité en gravure*» – pointe sèche et manière noire, l'ombre et la taille, et non plus la nostalgie du peintre galant, qui désespère à jamais devant la chair qu'il ne pourra jamais dire.

Mais dans ce dialogue entre le Lorrain, figure bien réelle et historique du sublime de paysage, et Meaume le graveur, figure composite où se superposent et se brouillent les figures de Dürer, Algrever, Beham, Abraham Bosse, Giulio Romano, les frères Carrache, Giacomo Caraglio et tant d'autres jusqu'à la gravure libertine qui en dérive immédiatement, dans ce dialogue entre le peintre hanté par le désir du réel et à jamais voué à implorer le vrai (un peu plus loin Le Lorrain dit «je pense que la lumière du soleil est la seule chose belle puisqu'elle permet de découvrir toutes les choses») et le graveur dont le regard se porte sur l'invisible scène originaire, c'est un profond différend esthétique qui s'exprime. Le peintre amoureux de la lumière cherche en peinture la vérité du chiasme, du corps que la lumière place dans son champ et qui, baigné en elle, lui est ouvert et donné. Mais Meaume doute que l'énigme que la peinture interroge comme le dit Merleau-Ponty, tienne «en ceci que mon corps est à la fois le voyant et le visible» et que «lui qui regarde toutes choses» peut aussi se regarder et reconnaître dans ce qu'il voit alors «l'autre côté de sa puissance voyante». ¹⁵ À Claude Gellée qui lui dit que «chacun apporte sa petite bûche au bûcher qui éclaire le monde», Meaume le graveur rétorque: «Moi aussi, avec mon eau acide, je ne puis me cacher que j'ajoute un peu à ce qui brûle». ¹⁶

¹³ *Terrasse à Rome*, Gallimard/Folio, 2000, p. 36-37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 37-38.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1979, p. 18.

¹⁶ *Terrasse à Rome*, éd. cit., p. 38-39.

La sensibilité esthétique qu'incarne Le Lorrain est celle qui lie le sentant au senti. Celle qui habite Meaume le graveur est habitée par la scène. Celle-ci peut être donnée à voir. Mais ce donner à voir ne donne rien à savoir. Il n'y a rien à savoir du perdu, et ce qui lie la pensée à la scène (au sexe, à la conception, au lien du sujet à sa génération) est de l'ordre du disparu – c'est ce que Quignard appelle «le Jadis», qui n'est ni une antériorité ni une temporalité barrée, mais qui, enfoui dans le temps d'une vie propre, excède la chronie et installe le rapport intergénérationnel à la fois dans l'irreprésentable et dans la chair.

Le chiasme phénoménologique, l'indivision du sentant et du senti, peuvent être le point d'origine d'une poétique de la solitude, comme toute une tradition la ravive depuis les *Rêveries* de Rousseau (et dont *La leçon de la Sainte Victoire* de Peter Handke est sans doute l'expression la plus achevée). Mais pour Quignard, si tout est chiasme, rien ne renvoie au corps propre. L'étreinte se perd dans l'Altérité. Le corps demande, dans l'étreinte aussi, «où sont les ombres»? La relation à l'autre est aussi bien dans le dialogue des morts et des vivants que dans l'étreinte et l'embrassement: «Je suis l'autre / je prends la main de l'autre / je prends le bras de l'Autre / prendre le corps de l'autre pour rejoindre le corps de l'autre. Je suis tombé d'un autre corps. Mon corps tout seul n'est pas moi».¹⁷

Le dehors du monde et la rencontre des corps n'est ni disparition du Soi ni impossibilité de sortir de soi. La présence et l'avènement de soi comme désirant ou comme peintre ne renvoient pas à une appropriation, mais à l'affirmation d'un avoir été, d'un avoir été là – une vérité à l'aoriste qui vaut pour le soi comme pour la présence de vies antérieures en nous, celle de nos ascendants. Pour Quignard l'un et l'autre ne se distinguent pas, et nous ne sommes jamais autant nous-mêmes que lorsque nous signons de notre propre nom notre propre antécédence, notre présence comme passé perdu. Le peintre Van Eyck, écrit-il dans le chapitre XCIII de *Sur le Jadis*, a écrit «cette extraordinaire phrase latine dans le tableau qu'il fit des Fugger: Johannes de Eyck fuit hic».¹⁸ Non pas «pexit», qui renverrait à une *poiesis* et à un nom d'auteur-créateur, mais «fuit hic», qui renvoie au perdu de cette création et de soi, et formule que «être passé, c'est avoir été vivant». Et dans le chapitre LXXXVII, la formule «Nous sommes de la même matière que nos vies antérieures» est à la fois effacée et renforcée, corrigée et complétée par la reprise: «que les vies de nos ascendants dont le feu court en nous», puis encore par «que nos rêves qui les voient», puis encore par «que les rêves dans lesquels les morts nous font signe en silence comme les rois qui meurent»¹⁹ – et nous pourrions ajouter encore, explicitant le lien qui relie entre eux tous les livres de Quignard – comme les rois qui meurent et demandent «Ubi sunt umbrae»?

¹⁷ *Sur Le Jadis*, éd. cit., p. 248.

¹⁸ *Ibid.*, p. 288.

¹⁹ *Ibid.*, p. 258.

L'inter-esse de l'intergénérationnel a pour Quignard, comme toute forme de présence, quelque chose de désolidarisé. Les morts qui nous font signe dans les rêves et ce qui erre de présence dans l'art appartiennent à la même achronie. C'est le jaillissement du temps qui nous fait et nous jette en même temps dans une temporalité qui ne sera jamais donnée à la conscience comme scène et présent. Nous sommes issus d'une avant-vie qui nous jette dans le monde à partir d'une scène qui ne donne à voir sur rien. Ce n'est plus la rencontre, fortuite et fatale, d'Édipe et de son père sur la scène d'un destin qui les dépasse, mais une dette de l'âme envers une scène concevable mais tout autant dépossédante pour le père et pour le fils: «Mon père quand il poussa un petit cri et me conçut avait les yeux ouverts sur quoi?» demande Quignard dans *Ombres errantes*.²⁰ Il faut entendre dans cette question le double inversé de la question du dernier roi des Romains – *Ubi sunt umbrae*?

Si cette question reste sans réponse pour le père comme pour le fils, la mère, est, comme il est dit dans *Sur le Jadis*, «plus originaire que la femme, que l'homme, que le vieillard, que tous les âges, sauf l'*infans*». La femme est visible, la mère non – pas plus que l'ombre questionnée par Syagirus ou le *quid* sans réponse sur lequel le père ouvre les yeux. Elle est, dit encore Quignard dans *Sur le Jadis*, «d'une unité plus unaire que la mort» – unité vidée de toute iconicité, «être avant tout apparaître». ²¹ C'est la raison de l'indivisibilité de la scène. La scène, visible, est la raison d'être de l'art, partagé entre l'imploration et le désir de redonner par la totalité esthétique l'ombre vraie du désir. Son ombre seulement et non son image, car la mère est absente de la scène. Un regard sur l'origine qui prétendrait au statut de présence réelle, de vision sur la scène vraie de l'origine, se serait cette scène hors-scène, ob-scène, que Quignard donne à imaginer dans le chapitre LXXVI de *Sur le Jadis*:

La mère, ouvrant les jambes, expulsant des lèvres de son sexe un petit.» Elle est celle qui «fait surgir, du passé, le passé.

Pour bien marquer la différence entre ce qui relève de l'imagination et ce qui dans la transgénération transmet la vie et le temps, la scène à voir est l'absente même de tout tableau:

cette fente et ce morceau de chair toute neuve, presque indépendante, qui l'entrouvre, cette glu, ces excréments, ce cri, cette couleur sanguinolente qui palpète sont les vrais archaïa.²²

Aucune icône pensable pour cette scène. Et si la mère est, comme il le dit quelques lignes plus loin, «intuable», le père serait lui au contraire celui qui expulserait dans l'ordre social, mais à condition d'être tué et repeint:

²⁰ *Ombres errantes*, éd. cit., p. 37.

²¹ *Sur Le Jadis*, éd. cit., p. 218.

²² *Ibid.*, p. 215.

Le père enterré, repeint, tué, fait entrer dans l'Histoire. Son nom fait entrer dans la langue comme son patronyme dans l'ordre social, de part en part atmosphérique, lumineux, visible, vocal, légal.²³

Il ne s'agit pas du retour du symbolique, évacué, mais d'une radicalité anthropologique. Car si Quignard constate que l'Histoire c'est cela, que ce qu'il appelle le visible et le vocal est la répétition guerrière et socialement fondatrice de la mise à mort du père, *Sur le Jadis* se conclut au contraire par un récit recomposé à partir d'un conte japonais qui va à l'encontre de toute fatalité œdipale.

Il s'agit de l'histoire d'un fils qui ne prend la place du maître du pays qu'après avoir transgressé la coutume de l'abandon des pères en fin de vie dans la montagne et répondu à une série d'énigmes formulés par le maître du pays, demandes que le fils n'arrive à comprendre que grâce aux explications qu'il obtient en secret de son père, qu'il a enfoui dans une cache située sous un buisson de ronces derrière sa cabane, afin justement de garder son père vivant et avec lui le secret de la transmission.

Au bout d'une série d'épreuves, le Seigneur exige que le fils lui dise ce qu'est «le tambour qui sonne tout seul sans que personne ne le touche». L'enfant, menacé de devoir périr s'il ne connaît pas la réponse, la rapporte à son père qui, «riant sous la terre», résout l'énigme en ces termes:

C'est le secret de notre origine à tous. Nous sommes à la fois invisibles et bruyants quand nous nous étreignons. En nous étreignant nous résonnons sans que nous nous battions. En nous étreignant nous mêlons les vieux visages et les vieux corps et ils se reproduisent ainsi, et ils se rajeunissent ainsi, de fantômes désirants en fantômes désirants.²⁴

Alors que le maître du pays craint que l'enfant désormais dépositaire du savoir et donc du pouvoir de souveraineté ne le tue pour occuper sa place, la conclusion du récit est tout autre. L'enfant, avouant sa transgression (il a refusé de laisser mourir son père), avoue en même temps être le dépositaire du savoir paternel. Le village se rend alors en entier vers la cache secrète, délivre le père de ses souillures, et l'histoire se conclut par l'abandon de la loi de l'abandon des pères.

La légende japonaise réécrite par Quignard a certes un versant éthique transparent. Mais à la fois pensée du côté de la solidarité intergénérationnelle et de la communauté des naissants et des mourants, cette éthique renvoie à une solidarité profonde, dont l'achronie est différente de l'intemporalité de la Loi morale.

Si l'on essaie de positionner cette éthique non transcendantale, profondément immanente puisque argumentée à partir de ce qui, dans l'achronie du Jadis, renvoie l'intergénérationnel à l'étreinte des corps, on constate que l'hypermorale à laquelle Nietzsche aspirait et que Bataille a essayé de construire trouve chez Quignard une assise plus cohérente.

²³ *Ibid.*, p. 218.

²⁴ *Ibid.*, p. 307.

En effet, le concept de dépense, l'idée de souveraineté ruinent certes toute domination qui serait de l'ordre du projet, et tournent le dos résolument à la rencontre fatale de la volonté de puissance et de la volonté de vérité. Mais la nature sacrificielle de la souveraineté reste, dans le sillage de la pensée nietzschéenne, un effondrement du sujet par excès très proche de la kénose christique, qui ne peut en même temps nullement résoudre la question du despotisme du désir, de même que la souveraineté selon Bataille ne donnait pas cette division de la mère et de la femme, qui partage l'éros en deux figures – l'une pensable dans le temps de la rencontre et du désir, au vocatif, l'autre, au génitif, excédée par un Jadis incommensurable et inorienté. Du temps de la royauté primitive romaine, rappelle Quignard dans *Sur le Jadis*, le roi ne pouvait chasser le cerf de peur d'être touché par sa fuite, et seuls les sangliers étaient considérés comme des animaux de chasse royale (capables d'accroître la force du roi, sa violence, son agressivité, sa vertu).²⁵

Le face à face du maître avec la mort est l'obligation de souveraineté. Ce que Quignard lui oppose, c'est effectivement une pensée résolument inactive, contemplative, rétrospective. Si la mère «est l'aoriste», le «rétroviseur», écrit Quignard dans *Sur le Jadis*, «est l'âme même». Rétro-vision sans image, dans l'angle mort du monde qu'est la lettre sans image. La vérité est lecture, c'est un vocatif sans destinataire, perdu dans la vocation d'écriture et l'abord de l'être, et dans les deux cas sans image. L'altérité ne relève pas ici d'une altérité infinie du visage. Le face à face est capture et fascination. Nous ne sommes pas devant l'autre, nous devenons de l'Autre.

Si les âges sont sans miroir, toujours vus «ab angulo», la littérature, angle mort du désir de vision, en est le plan de lecture, mais celui-ci ne renvoie à aucune généalogie. La communauté des lecteurs l'habite. Elle a renoncé à la monnaie des lettres. Elle est, dans le secret de l'écriture et de la lecture, «famille afamiliale, non directement généalogique, société asociale».²⁶

BIBLIOGRAPHIE

- Borges, J.L., *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993.
 Freud, Sigmund, *Standard Edition der Gesammelten Werke*, S. Fischer Verlag, Imago Publishing Co. ltd, Londres, 1952.
 Lapeyre-Desmaison, Chantal, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Galilée, 2006.
 Lapeyre-Desmaison, Chantal, *Mémoires de l'origine*, Paris, Galilée, 2006.
 Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979.
 Quignard, Pascal, *Le mot sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard/Folio 1993.
 Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard/Folio 1994.
 Quignard, Pascal, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard/Folio 2000.
 Quignard, Pascal, *Ombres errantes*, Paris, Gallimard/Folio 2002.
 Quignard, Pascal, *Sur le Jadis*, Paris, Gallimard, 2002.

²⁵ *Ibid.*, p. 78-79.

²⁶ *Ombres errantes*, éd. cit., p. 165.

TRADITION ET COUTUME SELON BLAISE PASCAL

CĂLIN CRISTIAN POP¹

ABSTRACT. *Tradition and Custom According to Blaise Pascal.* The relation between tradition and custom becomes significant in the perspective of the possibility of identifying the authentic, therefore original, nature of the individual. The distinction between tradition and traditionalism is similar to the one between tradition and custom, as long as the custom implies the acceptance of a simulacrum instituted along with the primordial sin. The presence of the customs or of the instaurations (institutions) guarantees to the individual a precarious stability, based on an abyss. The origin and the original are forbidden precisely because of the existence of an indefinite (infinite) chain between custom and nature. The custom remains an effect of the ontological dislocation of the individual, while tradition hints at the real cause of this complex situation. The understanding of this cause is directly linked to the possibility opened up by divine grace, the only one truly original and authentic in its indetermination.

Keywords: infinity, tradition, custom, original sin, grace, phenomenology.

Le rapport entre la tradition et la coutume présuppose une différence radicale parce que la première implique par sa propre constitution une relation verticale avec une transcendance qui la fonde. Pour bien comprendre la signification de la «tradition» visée par notre démarche, nous partons du sens grec qui met en évidence l'action de «transmettre» quelque chose. Mais, il est nécessaire de saisir le caractère non-objectif, voire indéterminé de ce qui est transmis par le truchement de la «tradition». Ensuite, la tradition elle-même se confond avec la transmission indéfinie en son contenu. Il ne s'agit pas d'un objet concret qu'on peut recevoir comme étant donné par la tradition. Rien de déterminé ne se donne effectivement, ou plus précisément, ce qui se donne c'est le «rien» lui-même qui devient l'«objet» de la tradition. D'autre part, cette absence d'objectivité, et aussi de réalité ou de concrétion du donné, est la marque d'une possibilité très significative pour la compréhension de la tradition. La tradition véritable est identique à la transmission même et aussi à l'ouverture d'une possibilité authentique. C'est une inauguration originaire de sorte que l'originalité authentique peut se dévoiler. Il n'est pas nécessaire d'associer la tradition seulement avec le passé parce qu'elle indique la possibilité (l'origine) du temps lui-même avant la constitution de la coutume.

¹ Călin Cristian Pop est doctorant à plein-temps à la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca et membre du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française. Il rédige actuellement, sous la direction de Rodica Pop, professeur des universités, une thèse de doctorat ayant le titre *Problema infinitului la Pascal [Le problème de l'infini chez Pascal]*. Ses recherches portent sur la philosophie moderne. Il a publié plusieurs études sur Pascal, parues dans la revue *Studia Theologica et Studia Philosophia*. Courriel: ccpilwa@yahoo.com.

Il faut faire une distinction entre tradition et traditionalisme. Ce dernier est similaire à la coutume, à l'habitude, dans le sens où Pascal l'entend. Notre hypothèse de travail porte sur cette différence radicale entre tradition et coutume, à partir de quelques textes de Blaise Pascal.

1. La coutume et la nature

Si nous acceptons l'idée que la coutume est reçue², il faut entendre que la tradition n'est pas reçue dans le même sens. Premièrement, la coutume est une conséquence directe de la chute. Qui plus est, la nature présente de l'homme est en corrélation intime avec la coutume: «[...] Quelle est donc cette nature sujette à être effacée. La coutume est une seconde nature qui détruit la première. Mais qu'est-ce que nature? pourquoi la coutume n'est-elle pas naturelle? J'ai grand peur que cette nature ne soit elle-même qu'une première coutume, comme la coutume est une seconde nature»³. Il y a ici une impossibilité d'atteindre l'originaire de l'homme parce que l'antériorité de la nature à l'égard de la coutume n'est qu'un leurre, dû au besoin d'assigner un commencement positif à tout le devenir historique et ontologique de l'homme. L'exigence d'identification d'une origine est dépendante de la nécessité de la raison de s'appuyer sur un fondement sûr et ferme. L'homme ne pourrait pas vivre sans la certitude épistémologique et existentielle d'une origine définie et accessible à la raison. Elle donnera la stabilité indispensable pour la vie des hommes. Nous pouvons déjà entrevoir une volonté d'instituer qui peut mettre en lumière la décision toujours présente derrière la coutume. Bien que la connexion entre coutume et décision ne soit pas encore très évidente, il y a un texte de Pascal qui peut nous aider: «Il y a sans doute des lois naturelles, mais cette belle raison corrompte a tout corrompu. [...] Rien suivant la seule raison n'est juste de soi, tout branle avec le temps. La coutume (est) toute l'équité, par cette seule raison qu'elle est reçue. C'est le fondement mystique de son autorité. Qui la ramènera à son principe l'anéantit. Rien n'est si fautif que ces lois qui redressent les fautes. Qui leur obéit parce qu'elles sont justes, obéit à la justice qu'il imagine, mais non pas à l'essence de la loi. Elle est toute ramassée en soi. Elle est loi est rien davantage. [...] L'art de fronder, bouleverser les états est d'ébranler les coutumes établies en sondant jusque dans leur source pour marquer leur défaut d'autorité et de justice. [...] Il ne faut pas qu'il sente la vérité de l'usurpation, elle a été introduite autrefois sans raison, elle est devenue raisonnable. Il faut la faire regarder comme authentique, éternelle et en cacher le commencement, si on ne veut qu'elle ne prenne bientôt fin»⁴.

Il est clair que la coutume possède un caractère de simulacre car elle perd avec le temps la raison pour devenir seulement «raisonnable». Les établissements d'un moment sont sans fondement dans un moment ultérieur. Ce qui est considéré vrai et authentique deviendra faux et inauthentique. Pascal veut indiquer aussi

² «La coutume [...] est reçue», *Pensées*, in Blaise Pascal, *Œuvres Complètes*, Préface d'Henri Gouhier, présentation et notes de Louis Lafuma, Paris, Éditions du Seuil, coll. «l'Intégrale», 1963, *Pensées*, 60.

³ *Pensées*, 126.

⁴ *Pensées*, 60.

l'impossibilité pour la raison de trouver un fondement premier. L'origine est interdite à la vue de la raison parce que l'origine doit être aussi le principe de la raison elle-même. Dans cette perspective, la raison devrait se fonder elle-même par elle-même. Mais ce serait une contradiction parce que: «La dernière démarche de la raison est de reconnaître qu'il y a une infinité de choses qui la surpassent. Elle n'est que faible si elle ne va jusqu'à connaître cela. Que si les choses naturelles la surpassent, que dira(-t)-on des surnaturelles?»⁵. Il y a un argument qui peut clarifier dans une certaine mesure la situation: l'origine de la nature ne peut pas être pensée comme existante au niveau de la nature. Elle doit être au-delà de la nature, c'est-à-dire surnaturelle. Comme l'origine ou le principe est une limite impensable, elle se manifeste comme manque, comme absence. Mais cette situation ontologique abyssale n'a pu être supportée puisque l'homme n'a pas la possibilité de vivre en acceptant l'indétermination comme origine première de ses projets. Il a besoin tout le temps d'un terrain assuré qui puisse fonder tous les projets par lesquels il s'exprime. «Le fondement mystique» suggère qu'il faut couvrir le manque, combler l'absence. Ce recouvrement implique un acte qui présuppose un établissement initial qui soit transmis comme geste fondateur et aussi originaire. Toute l'histoire se déroule en réitérant cet acte premier et en le présentant comme l'événement authentique qui accorde la consistance à chaque dessein que l'homme veut accomplir. Dans un sens, la temporalité cache par sa propre exposition le néant inaugural. Mais, chacune tentative archéologique qui viserait l'origine (entendue comme limite initiale) du temps et aussi des projets sera un échec, parce qu'il n'y a rien à trouver. Ou, plus précisément, on trouvera une absence, un néant. L'existence de la coutume présuppose un écart entre le moment primitif et le moment postérieur qu'il institue par réitération. La coutume se constitue seulement comme l'intervalle entre l'origine et ses occurrences. Mais, étant donné que l'acte de ramener la coutume «à son principe» dévoile son néant, on peut accepter qu'il y a une simultanéité entre l'action d'identifier l'origine de la coutume et sa déroba. Il faut «cacher le commencement» parce qu'il n'existe pas véritablement. Cette non-existence d'un acte (original et originel) n'exclut pas l'existence du simulacre, de l'efficacité d'une institution qui est vraiment l'effet d'une décision de la volonté humaine. Par cette perspective la nature des principes doit être regardée autrement: «Qu'est-ce que nos principes naturels sinon nos principes accoutumés. [...] Une différente coutume en donnera d'autres principes naturels»⁶.

Le problème qui se précise est celui qui concerne la nature en son originalité, le principe de la nature. Ainsi se dévoilent les difficultés qui portent sur l'origine ontologique de l'homme. Cette origine n'a pas de présence objective, elle se cache sous la corrélation indéfinie entre la nature et coutume. Il est impossible d'identifier le terme primitif parce que la détermination de l'une implique la

⁵ *Pensées*, 188.

⁶ *Pensées*, 125.

détermination de l'autre: la nature = première coutume; la coutume = seconde nature. Elles sont corrélatives, de sorte que la définition de chacune doit les utiliser toutes les deux. En plus, il ne faut pas oublier que: «Ce que nous avons d'être nous dérobe la connaissance des premiers principes qui naissent du néant [...]»⁷. Ainsi, on peut accepter que: «Les premiers principes, comme le point à l'horizon, fuient d'une fuite éternelle quiconque les voudrait approcher»⁸. L'origine se montre comme absence parce qu'elle n'a pas un «en soi». Le centre ou le fondement reste introuvable parmi les présences des institutions horizontales. La chaîne des coutumes (ou des natures) s'appuie sur rien. Il faut donc affirmer: «[...] qu'une absolue discontinuité brise tout enchaînement des causes et disqualifie la raison au moment même où elle pose le problème qui lui est plus essentiel, celui du fondement»⁹. En ce moment devient assez évident le caractère du simulacre de la coutume, «qui chez Pascal recouvre toute construction culturelle¹⁰, qu'elle relève de l'éducation, de l'instruction, des institutions politiques ou juridiques, ou même de la science»¹¹. L'homme a besoin de «meubler le vide»¹², et c'est ainsi que se développe la multitude des institutions. Leur fonction principale est de masquer le défaut de principes. Toutes les constructions essaient tout le temps de satisfaire le désir de stabilité, mais il ne faut pas oublier que même si «[n]ous brûlons du désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base constante pour y édifier une tour qui s'élève à (l')infini, [...] tout notre fondement craque et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes»¹³. La présence du néant est manifeste dans chaque tentative parce qu'elle est directement liée à l'absence de fondement. Aucun établissement ne peut combler le gouffre, parce qu'il conserve sa présence réelle à chaque instant.

2. La chute et la coutume

Cette situation ontologique a été causée par la chute d'Adam. Le défaut d'origine est un effet direct du péché originel. Mais, l'originalité du péché ne doit pas être confondue avec l'origine de l'homme. La chute est seulement un accident dû à la volonté humaine, postérieur à la création. En plus, l'origine et le fondement aussi surpassent la chaîne causale nature-coutume. La chute se révèle comme manque, de même que la phénoménologie du péché implique une expérience permanente de l'absence. Pascal (et le christianisme aussi) parle de deux natures de l'homme: une «première nature» avant la chute et une «seconde nature»¹⁴ après. Il

⁷ *Pensées*, 199.

⁸ Pierre Magnard, *Pascal. La clé du chiffre*, Paris, Éditions Universitaires, coll. « Philosophie Européenne », 1991, p. 17.

⁹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰ «Les *Pensées*, sont contre la culture, contre toute modération civilisatrice [...]», in Henri Petit, *Images. Descartes et Pascal*, Paris, Les Éditions Rieder, coll. «Prosateurs français contemporains», 1930, p. 36.

¹¹ Pierre Magnard, *Pascal. La clé du chiffre, op.cit.*, p. 160.

¹² *Ibid.*, p. 238.

¹³ *Pensées*, 199.

¹⁴ *Pensées*, 149.

est important de souligner que l'homme: «[...] est déchu d'une meilleure nature qui lui était propre autrefois»¹⁵. La conséquence de ce changement implique une nouvelle situation pour la définition de l'homme: «La vraie nature étant perdue, tout devient sa nature [...]»¹⁶. C'est l'acte par lequel se développera la coutume. Il n'existe plus de nature propre car l'homme a voulu devenir autonome, mais ainsi il n'a fait que dévoiler sa nature de créature qui ne peut se fonder soi-même par soi-même sur soi-même. L'aspect le plus significatif pour notre propos est celui de l'héritage du péché: «Chose étonnante cependant que le mystère le plus éloigné de notre connaissance qui est celui de la transmission du péché soit une chose sans laquelle nous ne pouvons avoir aucune connaissance de nous-mêmes. Car il est sans doute qu'il n'y a rien qui choque plus notre raison que de dire que le péché du premier homme ait rendu coupables ceux qui étant si éloignés de cette source semblent incapables d'y participer. [...] Et cependant sans ce mystère, le plus incompréhensible de tous, nous sommes incompréhensibles à nous-mêmes. Le noeud de notre condition prend ses replis et ses tours dans cet abîme. De sorte que l'homme est plus inconcevable sans ce mystère, que ce mystère n'est inconcevable à l'homme. (D'où il paraît que Dieu voulant nous rendre la difficulté de notre être inintelligible à nous-mêmes en a caché le noeud si haut ou pour mieux dire si bas que nous étions bien incapables d'y arriver. De sorte que ce n'est pas par les superbes agitations de notre raison mais par la soumission de la raison que nous pouvons véritablement nous connaître [s.ed.]»¹⁷.

Il y a beaucoup d'idées considérables que nous pouvons identifier clairement. La transmission du péché doit être regardée comme un «mystère» sans lequel il n'existe pas la possibilité que nous nous connaissions nous-même. Ce mystère se déploie en forçant la raison de l'accepter. Autrement l'homme reste inintelligible¹⁸ dans sa nature. La seule issue pour rendre compréhensible l'existence humaine dans ses déterminations ontologiques est celle d'assumer ce qui dépasse la raison. Maurice Blanchot considère que «l'incompréhensible devient source de compréhension, donne pouvoir de comprendre, et cela sans céder au „mysticisme” de l'irrationnel»¹⁹. Encore une fois, l'abîme est indiqué comme marque du commencement inassignable. Si la chute a (certainement) eu lieu, on ne peut pas comprendre la transmission perpétuelle du péché à chaque instant de l'histoire humaine. Cette histoire se déroule parce que: «[...] l'homme est déchu de sa véritable nature et que sa déchéance [...] est dissimulée par les constructions de la coutume»²⁰.

¹⁵ *Pensées*, 117.

¹⁶ *Pensées*, 397.

¹⁷ *Pensées*, 131.

¹⁸ «[...] tout est incompréhensible dès que l'on se refuse à admettre l'incompréhensible mystère de la chute et de la Rédemption», in Albert Béguin, *Pascal*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1952, p. 46.

¹⁹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. «nrf», 1969, p. 141.

²⁰ Pierre Magnard, *Pascal. La clé du chiffre*, op.cit., p. 56.

Ainsi, on comprend que la continuité des établissements configure la coutume. La coutume c'est une possibilité déterminée que l'homme a pour cacher l'absence, qui est un effet de la chute. Cette continuité donnée par la coutume s'appuie sur le néant, de sorte que le développement ne pourrait pas couvrir effectivement cette blessure vécue par le péché. Il ne faut pas oublier que: «Tout ce qui se perfectionne par progrès périclité aussi par progrès. Tout ce qui a été faible ne peut jamais être absolument fort»²¹. Toutes les constructions traditionnelles essaieront de dissimuler la faiblesse. D'après Pierre Cariou, les établissements restent sans efficacité car: «Le monde du politique est le monde clos, sans aucune ouverture sur la grâce, de la nature corrompue»²². On pourrait généraliser, et affirmer que seule la tradition, qui dépasse les institutions et l'histoire, peut s'ouvrir sur la grâce. Il y a un texte où Pascal affirme son optimisme épistémologique et existentiel. C'est la *Préface sur le Traité du vide*. Ici Pascal parle d'une sorte d'évolution de l'humanité: «[...] non seulement chacun des hommes s'avance de jour en jour dans les sciences, mais que tous les hommes ensemble y font un continuel progrès à mesure que l'univers vieillit [...]. De sorte que toute la suite des hommes, pendant le cours de tous les siècles, doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement [...]»²³. Cette perspective semble contredire beaucoup de fragments des *Pensées* qui affirment que seule la grâce soutiendra une vraie communauté humaine (et divine aussi). On peut comprendre ce «même homme qui subsiste toujours» comme la «figure» de cette communauté. En plus, l'abîme de la chute doit être conçu comme la «figure» paradoxale qui annonce la réparation par la grâce rédemptrice de Jésus-Christ: «Rien n'est si semblable à la charité que la cupidité et rien n'est si contraire»²⁴.

3. La tradition et la grâce

Si la coutume renvoie à un moment du passé, la tradition se fonde sur l'avenir. Il ne s'agit pas d'un futur projeté par la volonté humaine, mais de ce qui advient au-delà des possibilités de l'homme seul. Le centre de la coutume est la nature de l'homme déchu. La tradition signifie la compréhension du fait que «la seule nature est en avant de nous»²⁵. Ainsi, l'acte humain est remplacé par le Testament divin qui donnera la possibilité véritable du changement²⁶. Le Testament est nouveau parce qu'il ouvre la possibilité de l'homme nouveau. En cette perspective, la tradition peut révéler la vraie nature qui était perdue. Pierre Magnard établit une corrélation entre «la grande

²¹ *Pensées*, 779.

²² Pierre Cariou, *Pascal et la casuistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Questions», coll. dirigée par Blandine Kriegel, 1993, p. 170.

²³ *Préface sur le Traité du vide* in Blaise Pascal, *Œuvres Complètes*, *op.cit.*, p. 232.

²⁴ *Pensées*, 615.

²⁵ Pierre Magnard, *Pascal. La clé du chiffre*, *op.cit.*, p. 134.

²⁶ «[...] la condition humaine apparaît comme immuable depuis la chute, et telle que seule la grâce toute-puissante y peut opérer un changement», in Albert Béguin, *Pascal*, *op.cit.*, p. 92.

tradition chrétienne»²⁷ et le fait que la grâce doit être pensée comme origine. Par la médiation de la grâce la communauté mystique peut s’accomplir comme «corps plein de membres pensants»²⁸. Ainsi peut s’obtenir le «corps mystique constitué de l’unité de tous les hommes en Jésus-Christ»²⁹. Quant à ce corps, «tout point est un centre [...]»³⁰. Par la tradition, l’origine devient présente dans chaque homme parce que la charité (l’amour divin) qui surpasse toute institution, réalise la véritable fondation. La coutume (le costume du vieil homme) est remplacée par la tradition (la promesse de l’homme nouveau) seulement dans l’unité d’un seul corps: «[...] on s’aime parce qu’on est membre de J.-C.; on aime J.-C. parce qu’il est le corps dont on est membre. Tout est un. L’un est en l’autre comme les trois personnes»³¹. Ainsi se montre «la vérité qui libère et dont le fondement est le Christ lui-même et non une subjectivité fermée à la transcendance»³². Dominique Maingueneau caractérise la manifestation de la grâce comme un flux «qui dépasse la norme du récepteur, sa „capacité”, et récusé donc tout „accommodement”»³³. La tradition dépasse la subjectivité en dévoilant l’insuffisance de ses structures constitutives et de ses institutions traditionnelles historiques. Si la coutume se développe comme histoire, la tradition doit être entendue comme un avènement non historique. Il faut comprendre que la grâce (et la tradition aussi) «ne se capitalise pas!»³⁴. L’appartenance au corps mystique doit être préparée par un anéantissement (la déconstruction des projets³⁵ de l’homme) préalable et nécessaire. Il y a une corrélation qui achemine l’effacement: «La prière manifeste la forme ultime de la parole humaine, l’authentique langage de l’attente»³⁶. La révélation de la tradition implique le moment du nihilisme préparatoire à la grâce réparatrice: «[...] il doit s’en dépouiller pour revêtir Jésus-Christ»³⁷. La grâce (et la tradition aussi) n’est pas obtenue par une décision humaine: «Consolez-vous; ce n’est point de vous que vous devez l’attendre, mais au contraire en n’attendant rien de vous que vous devez l’attendre»³⁸. Le corps mystique ouvrira la possibilité d’une vraie «contemporanéité du fidèle et du disciple»³⁹. Cette contemporanéité présuppose le passage par la mort qui effacera la

²⁷ Pierre Magnard, *Pascal. La clé du chiffre*, op.cit., p. 255.

²⁸ *Pensées*, 371.

²⁹ Pierre Magnard, *Pascal ou l’art de la digression*, Paris, Ellipses, coll. «Philo-philosophes», 1997, p. 28.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Pensées*, 372.

³² Hervé Pasqua, *Blaise Pascal. Penseur de la grâce*, Paris, Pierre Téqui éditeur, coll. «Croire et Savoir», 2000, p. 183.

³³ Dominique Maingueneau, *Sémantique de la polémique. Discours religieux et ruptures idéologiques au XVII^e siècle*, Lausanne, L’Âge d’Homme, coll. «Chemineurs», 1983, p. 127.

³⁴ Édouard Morot-Sir, *La raison et la grâce selon Pascal*, Préface de Jean Mesnard, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écrivains», dirigée par Béatrice Didier, 1996, p. 159.

³⁵ «La nature et l’histoire, analysées et recomposées au gré des fantasmes humains, ne sont plus que des projections du moi», in Pierre Magnard, *Pascal. La clé du chiffre*, op.cit., p. 347.

³⁶ Édouard Morot-Sir, *La raison et la grâce selon Pascal*, op.cit., p. 78.

³⁷ Pierre Magnard, *Pascal. La clé du chiffre*, op.cit., p. 239.

³⁸ *Pensées*, 202.

³⁹ Pierre Magnard, *Pascal. La clé du chiffre*, op.cit., p. 188.

nature et la coutume aussi. Et pour finir: «Il ne s'agit pas seulement d'une catégorie historique d'individus. C'est l'humanité toute entière qui devient solidaire de cette Agonie constamment présente, recommencée»⁴⁰. C'est à partir d'ici qu'on peut signaler une autre possibilité qu'indique la tradition: à savoir l'intégralité de l'homme qui s'acquiert seulement par la souffrance de la mort dans le corps mystique. Le nihilisme doit être vécu, non seulement théorisé.

BIBLIOGRAPHIE D'AUTEUR

PASCAL, Blaise, *Œuvres Complètes*, Préface d'Henri Gouhier, présentation et notes de Louis Lafuma, Paris, Aux Éditions du Seuil, coll. «l'Intégrale», 1963.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- BÉGUIN, Albert, *Pascal*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1952.
BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969.
CARIOU, Pierre, *Pascal et la casuistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Questions», coll. dirigée par Blandine Kriegel, 1993.
LE HIR, Yves, professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Grenoble, *Analyses Stylistiques*, Paris, Librairie Armand Colin, coll. «U», 1965.
MAGNARD, Pierre, *Pascal. La clé du chiffre*, Paris, Éditions Universitaires, coll. «Philosophie Européenne», 1991.
MAGNARD, Pierre, *Pascal ou l'art de la digression*, Paris, Ellipses, coll. «Philosophes», 1997.
MAGNARD, Pierre, *Le vocabulaire de Pascal*, Paris, Ellipses, coll. «Vocabulaire de... », 2001.
MAINGUENEAU, Dominique, *Sémantique de la polémique. Discours religieux et ruptures idéologiques au XVII^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. «Cheminements», 1983.
MOROT-SIR, Édouard, *La raison et la grâce selon Pascal*, Préface de Jean Mesnard, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écrivains», dirigée par Béatrice Didier, 1996.
PASQUA, Hervé, *Blaise Pascal. Penseur de la grâce*, Paris, Pierre Téqui éditeur, coll. «Croire et Savoir», 2000.
PETIT, Henri, *Images. Descartes et Pascal*, Paris, Les Éditions Rieder, coll. «Prosateurs français contemporains», 1930.

⁴⁰ Yves le Hir, *Analyses Stylistiques*, Paris, Librairie Armand Colin, coll. «U», 1965, p. 108.

INSTITUTIONS ET COLLECTIVITÉS

DE LA TRADUCTION DES CONTES ET DE LEUR(S) PUBLIC(S)

ALINA PELEA¹

ABSTRACT. *Translated Fairy Tales and Their Readership(s).* By definition, fairy tales address both children and adults and that makes the issue of the addressees of translations more pressing than in the case of other literary genres. Our research starts from the assumption that the translator's strategy is inevitably influenced by his choice of the addressees and illustrates by three cases in point the difficulties the translator encounters when he/she wants to translate a fairy tale for both children and adults. The available corpus of translated tales from Romanian into French and from French into Romanian not only supports our assumption, but also seems to indicate that the choice of the target readership may be due, to a certain extent, to the asymmetrical relationship between the two cultures. Thus, the French translations of Creangă's and Ispirescu's tales into French almost all (there is only one exception) have the necessary features for satisfying an adult audience, while the Romanian translations of Perrault's tales all address, most of the times explicitly and exclusively, children, while only a few attempt to reach the adult readership too.

Keywords: fairy tales, translation, culture, *skopos*.

Les contes et leur double rôle dans la conservation de la mémoire culturelle

Parler de contes dans le contexte de ce colloque c'est mettre en évidence non seulement leur valeur, en tant que dépositaires de la mémoire de leur culture d'origine, mais aussi et surtout les enjeux à l'œuvre dans la traduction de ce genre littéraire, donc dans le transfert de mémoire d'une culture à l'autre.

Parler de la mémoire d'une communauté linguistique c'est parler, dans une grande mesure, des récits qui ont forgé et qui maintiennent son identité. Ce sont ces textes qui permettent la transmission et la préservation, au fil des générations, d'un fonds commun d'informations et de références valorisantes constituant ainsi une ressource culturelle où la communauté respective peut puiser des principes moraux, des modèles comportementaux, voire une grande richesse lexicale.

¹ Alina Pelea, interprète accréditée auprès de la Commission Européenne et traductrice, enseigne l'interprétation de conférence et la langue française contemporaine dans le cadre du Département de Langues Modernes Appliquées de la Faculté des Lettres de Cluj-Napoca (**Université Babeș-Bolyai**). Elle prépare actuellement une thèse de traductologie en cotutelle sous la direction des professeurs Rodica Pop (Université Babeș-Bolyai) et Michel Ballard (Université d'Artois): «Aspects culturels de la traduction des contes du roumain en français et du français en roumain». Depuis octobre 2004, elle est membre de l'équipe du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française. Jusqu'à présent, elle a publié quelques études portant sur des aspects ponctuels de la traduction des contes: «Du devenir des personnages de Perrault en roumain» (in Rodica Lascu-Pop (éd.), *Randonnées francophones. Minilectures en contexte*, Casa Cărții de Știință, coll. «Belgica.ro», 2007), «Norme et innovation dans les traductions roumaines des *Nouveaux contes de fées* de la comtesse de Ségur» (in *Atelier de Traduction*, n°8, Editura Universității Suceava, 2007), «Traduire *Harap Alb* – l'érudition et la créativité à l'épreuve du transfert culturel» (à paraître dans le premier numéro de la revue du Département de Langues Modernes Appliquées). Courriel: alina_pelea@yahoo.com

Les contes – en l’occurrence, les contes traditionnels et les contes d’auteur ayant acquis un niveau de popularité similaire – constituent un tel «réservoir culturel» par les sujets traités (universaux ou plus étroitement liés à un espace géographique / religieux / linguistique nettement délimité), par les motifs, les personnages (qui deviennent parfois des lieux communs du langage quotidien), le vocabulaire. Il suffit de penser, à cet égard, aux noms de personnages, aux formulettes, aux syntagmes spécifiques que les individus reprennent dans d’autres types de textes pour leur imprimer justement une marque culturelle, pour s’approcher davantage du destinataire de leur message à travers un élément qui leur permet de se reconnaître en tant que membres d’une même communauté culturelle.

Cette fonction de mémoire culturelle est, en effet, préservée parfois même dans le cas des contes d’auteur qu’un grand nombre de membres de la communauté finit, au cours du temps, par s’approprier. Souvent, d’ailleurs, ce sont des reprises de contes anonymes devenus encore plus populaires dans la version écrite. Moins sujette à des changements et, implicitement, moins marquée par le passage des générations, celle-ci est même plus efficace dans son rôle de gardienne de la mémoire culturelle, surtout à une époque où la tradition du récit oral au sein de la communauté a presque totalement disparu des sociétés occidentales et où les sources d’information se multiplient. De plus, les contes d’auteur gardent, dans les grandes lignes, la structure narrative décrite par Propp pour les contes populaires russes, valable, à notre connaissance, pour la totalité de l’espace européen. Cela ne fait que renforcer les attentes spécifiques des lecteurs et, en même temps, exercer une pression sur tout narrateur désireux de proposer un texte nouveau ou renouvelé.

Si nous regardons de plus près ce rôle essentiel des contes, nous constatons qu’il a un double volet. D’une part, ces textes introduisent les enfants dans l’univers de la communauté à laquelle ils appartiennent: ils leur font, donc, part de l’«anamnèse» de celle-ci, des savoirs et de la mémoire axiologique, en assurant de la sorte un véritable transfert des éléments d’appréhension du monde. Valeurs morales, cognitives, vocabulaire se retrouvent tous dans l’«héritage» qui se transmet de manière ludique et informelle, mais combien efficace, à travers les contes.

D’autre part, à un niveau plus général, les contes garantissent un fonds culturel commun aux différents groupes d’âge partageant le même espace culturel à un moment donné et entretiennent les liens entre les générations qui se succèdent. Ils établissent, donc, des relations diachroniques aussi bien que synchroniques, et cela malgré la possibilité qui existe toujours que chaque génération ou conteur individuel «appose sa marque» sur le conte qu’il écrit: le noyau dur du conte reste, même si le texte connaît continuellement des variations. La substance, cette spécificité qui unit la communauté culturelle et linguistique, reste inchangée pendant de longues périodes de l’existence du groupe.

Les contes peuvent-ils être traduits?

Étant donné ce rôle si intimement lié à la culture source, il est tout à fait pertinent de se poser la question de savoir si les contes peuvent ou non être traduits.

Si l'on regarde dans les bibliothèques et les librairies du monde, la réponse ne peut être qu'affirmative, mais un regard plus attentif nous oblige à nuancer ce «oui» ou, plutôt, à nuancer ce que «traduction» veut dire en l'occurrence. Les contes peuvent être traduits, mais, du coup, le rôle qu'ils joueront dans la culture cible sera éminemment et inévitablement différent. S'il est raisonnable de penser qu'un roman peut, au moins en théorie, jouir d'une fonction à peu près similaire en version originale et en traduction, cela est difficilement envisageable pour des textes fondateurs d'une culture, tels les contes.

Une fois racontés dans une autre langue, ceux-ci n'initieront plus les enfants à la culture dans laquelle ils sont nés et qui restera, le plus probablement, un point de repère majeur tout au cours de leur vie. Le premier volet de leur rôle de mémoire culturelle se voit donc altéré. Les contes traduits feront connaître, tout au plus, certaines des valeurs communes aux deux cultures (le plus souvent, effectivement, les traductions pour enfants ne prennent pas le risque d'«enseigner» des principes contraires à ceux du contexte cible²) et, éventuellement, ils rendront les enfants sensibles à l'idée d'un «ailleurs», à l'idée d'«étranger», là encore si une telle entreprise n'est pas trop osée pour la tranche d'âge envisagée.

En outre, en traduction, les contes ne pourront plus servir à renforcer les liens entre les membres de la communauté restreinte, à conserver / souligner ce qui est connu de tous. Transplantés dans une autre culture, ils changeront nécessairement de statut. Les cas particuliers des contes de Perrault, de Grimm et d'Andersen semblent, à première vue, contredire nos propos, mais il suffit de s'arrêter un moment sur ce que «tout le monde connaît» de ces textes pour constater qu'il ne s'agit nullement de désignateurs culturels renvoyant à leurs cultures source respectives. Ce ne sont que des éléments qui, après avoir été dépouillés des traces de leurs origines, sont devenus en quelque sorte des marques d'une culture universelle. Si bien établies dans les différentes langues cible que soient les formes linguistiques que ceux-ci revêtent (nous pouvons prendre ici l'exemple le plus évident des noms des personnages), elles ne sont pas pour autant connotées culturellement au même titre que les éléments d'origine dans la culture source.

Il est donc clair que les contes transposés dans l'espace étranger n'intéresseront plus l'adulte que s'ils font ressortir justement ce qui est inconnu aux yeux de ce dernier, la différence entre les mémoires culturelles source et cible³.

² Voir surtout G. Thomson-Wohlgemuth, *Children Literature and its Translation. An Overview*, dissertation DEA, 1998, homepage.ntlworld.com/g.i.thomson/gaby-thomson/ChL_Translation.pdf, consulté en janvier 2008, p. 41, 55 et 135. L'auteure passe en revue un grand nombre d'études portant sur la traduction de la littérature pour les enfants et la jeunesse en général et reprend des exemples concrets d'adaptation allant dans le sens d'une modification des valeurs véhiculées par le texte source.

³ En plus, il convient de préciser ici que les contes originaux eux-mêmes se prêtent à la lecture de tel ou tel public dans des mesures différentes. Pour prendre un exemple extrême, il est, bien sûr, impossible d'envisager une version «atténuée» pour *Le conte des contes* par Ion Creangă pour s'adresser à un public jeune.

Ce changement majeur de la fonction du texte par la traduction est inévitable dans le cas des contes transmis par la tradition orale (et conservés, pour la plupart, dans les sociétés occidentales, dans des versions écrites) et des contes d'auteur entrés dans la mémoire collective de la communauté grâce à leur popularité. Nous pensons que les contes des trois auteurs retenus ci-dessous en font partie parce qu'ils sont fort familiers aux membres de leurs communautés respectives, à tel point que leur paternité devient parfois insignifiante.

Par conséquent, le traducteur ne se confronte pas qu'à des difficultés linguistiques – inhérentes d'ailleurs à toute entreprise de ce genre – mais aussi à un transfert de rôle, de fonction du texte, ce qui implique des choix délicats.

Nous touchons ainsi à notre question centrale: dans le contexte d'un tel écart entre le rôle du texte d'origine dans la culture source et les rôles potentiels du texte traduit dans la culture d'accueil, est-il possible pour un conte traduit de s'adresser aux adultes en même temps qu'aux enfants?

En principe, tout comme le soulignent les tenants de la *Skopostheorie*⁴, les stratégies des traducteurs seront différentes en fonction (*skopos*) du but de la traduction et, implicitement, du public. La traduction des contes en général en est la parfaite illustration: les éditions explicitement adressées aux adultes approchent le texte de tout autre manière que celles destinées aux enfants. Mais qu'en est-il des traductions qui se proposent d'atteindre les deux catégories, de satisfaire ainsi à deux *skopos*?

Notre réponse à cette question se fonde sur l'analyse de deux corpus: des traductions de Perrault en roumain et les traductions de Creangă et d'Ispirescu en français, mais avant de présenter nos observations, nous nous arrêterons sur des éléments qui nous permettront d'interpréter les options des traducteurs qui ont accepté un pareil défi.

Qu'est-ce que traduire les contes pour les enfants?

La traduction pour enfants ne bénéficie que depuis peu de l'attention des traductologues. Comme si à un genre littéraire soi-disant «mineur» correspondait une traduction «mineure». Effectivement, traduire pour les enfants ne suppose pas se heurter à des concepts subtils et délicats comme ce serait le cas en traduisant, par exemple, un texte scientifique réputé difficile. Mais, par ailleurs, il est évident que les enjeux en sont plus grands: le texte touchera beaucoup de lecteurs et contribuera, ne serait-ce que partiellement, à leur formation intellectuelle et morale, à leur ouverture face à «l'autre».

Les difficultés linguistiques, même si différentes de celles que l'on rencontrera dans un texte pour adultes, ne seront pas négligeables pour autant: jeux de mots, noms propres connotés, humour, personnifications, etc.

⁴ Voir Ioana Bălăcescu et Bernd Stefanink, «Défense et illustration de la traductologie allemande», *Atelier de traduction*, n°5-6, 2006, p. 173-198; Christina Schäffner, «Skopostheorie», in Mona Baker, Kirsten, Malmkjaer, (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London and New York, 2001, p. 235-238.

Traduire pour les enfants signifie faire preuve d'imagination tout en respectant des contraintes. Lesquelles? Nous en mentionnerons quelques-unes tout en précisant que d'autres peuvent surgir en fonction du texte, de l'époque, etc.

Commençons par l'âge. Si les adultes forment, le plus souvent, un public plus ou moins sensible aux mêmes attentes (fluidité du texte, une certaine quantité d'informations nouvelles pour que le texte présenté suscite l'intérêt), tel est loin d'être le cas des enfants. Le traducteur travaillera différemment pour les enfants non-lecteurs (mû par la nécessité de créer un texte qui puisse être facilement lisible à haute voix), lecteurs débutants et lecteurs avancés.

Deuxièmement, il aura l'obligation éthique de garder la valeur éducative du texte (même si cela implique des pertes en termes de fidélité au texte source). Le traducteur devra rendre le texte acceptable du point de vue des normes éducatives et sociales de la communauté d'accueil. Cela doit le faire s'interroger, en premier lieu, sur les textes choisis pour faire l'objet d'une traduction et, en second lieu, sur l'éthique des éventuels aménagements du texte qu'il peut être amené à faire (aménagements, à notre avis, plus justifiables, voire plus recommandables que dans tout autre cas).

Nous ajouterons, enfin, la quasi-impossibilité de recourir à des paratextes explicatifs qui puissent compenser les pertes au niveau textuel et le devoir de rester, malgré et contre tout, fidèle à la source.

Viendrait ensuite la créativité que l'on peut classer aussi bien comme contrainte (car c'est vraiment une obligation que d'être créatif, sous peine de faire perdre aux lecteurs leur intérêt) ou liberté.

Le grand atout dont le traducteur jouit, quand même, lorsque le public auquel il s'adresse est haut comme deux pouces, c'est qu'il peut utiliser les illustrations pour faire apparaître les non-dits et opérer un transfert culturel plus subtil et plus efficace.

Qu'est-ce que traduire les contes pour un public adulte?

Traduire des contes à l'intention des adultes a, sans doute, pour but d'informer sur les différences entre les deux cultures. Tant que la trame narrative, la moralité, la fonction des personnages ne suscitent pas un intérêt particulier étant donné la parenté des deux systèmes littéraires (la situation pourrait être différente si la traduction faisait découvrir une culture lointaine, plus exotique), l'adulte ne pourra s'intéresser qu'à ce qui fait la particularité, le «grain de sel» du texte initial et c'est pour cela que la tâche du traducteur sera tout autre que dans le cas d'une traduction pour enfants, ce qui ne signifie pas que le défi en sera moindre.

C'est ce que Thomas A. Perry⁵ met en évidence en affirmant que l'intérêt premier des lecteurs américains pour la littérature roumaine était principalement orienté vers les contes populaires, probablement parce que ceux-ci satisfont le goût

⁵ Thomas A. Perry, «The Americans and the Romanian Literature», *Cahiers roumains d'études littéraires*, 3/1975, Bucarest, Éditions Univers, p. 44-52.

du public pour un certain exotisme (d'ailleurs, le premier ouvrage traduit du roumain en américain a été un recueil de contes d'Ispirescu paru en 1885).

L'accent dans la traduction et les moyens à la disposition du médiateur culturel sont différents. Il s'agit de faire ressortir les particularités stylistiques du texte d'origine, de «forcer» la langue cible à accepter l'Étranger à travers des mots et des tournures qui gardent la saveur de l'original, avec tous les risques qu'une telle audace implique. Tout cela dans les conditions où l'appareil critique peut venir justifier ce genre de décisions et où le lecteur est conscient d'être en face d'une traduction.

Étude de cas: Perrault en roumain⁶, Creangă et Ispirescu⁷ en français

L'étude de notre corpus confirme l'importance du choix initial du traducteur en matière de destinataires et, plus intéressant encore, met en évidence des moyens qui permettent au texte de fonctionner auprès de deux catégories de lecteurs aussi différentes.

Il existe des traductions qui définissent très nettement leur public, que ce soit de manière implicite (par des indices textuels) ou explicite (à travers des préfaces, par l'appartenance à une collection spécialisée, par le profil de la maison d'édition). Ces traductions-ci confirment à merveille notre thèse initiale d'une influence nécessaire du public visé sur la façon de traduire.

Les cas «extrêmes» sont représentés, d'une part, par la traduction philologique des contes de Creangă en français (cette première édition française, parue en 1931, contient plus de 100 notes de bas de page substantielles, une préface signée par Nicolae Iorga, tout comme une préface détaillée des traducteurs) et, d'autre part, plusieurs traductions de Perrault qui ne retiennent que la trame narrative (les descriptions sont minimales, les textes sont tronqués, les références qui pourraient suggérer l'origine du texte sont supprimées).

Il est intéressant d'observer qu'une seule des traductions de Perrault en roumain s'attache à informer un public lettré au sujet de cet auteur et de son œuvre, tandis qu'une seule traduction de contes roumains (les contes d'Ispirescu parus chez De La Martinière) semble exclusivement destinée aux enfants. Pourquoi cette différence? À notre avis, nous avons là une des marques de la double asymétrie qui existe entre les deux cultures roumaine et française et entre les statuts des auteurs des textes d'origine au niveau mondial, asymétrie qui fait que les besoins et les attentes des destinataires sont différentes.

Mais qu'en est-il des cas dans lesquels le public envisagé par les traducteurs n'est pas aussi clairement mis en évidence? Est-ce un public double ou ambigu?

Nous nous arrêterons sur trois traductions de notre corpus: *La chèvre et les trois chevreux*, conte traduit par Elena Vianu et publié dans une édition qui reproduit à l'identique l'édition illustrée roumaine; le recueil *Contes des Carpates. Histoires*

⁶ Nous avons analysé un corpus représentatif de traductions roumaines des contes de Perrault. Voir bibliographie primaire.

⁷ Nous avons analysé la plupart des traductions françaises des contes de ces deux auteurs. Voir bibliographie primaire.

roumaines traduit par Mariana Cojan-Negulescu; *Frumoasa din pădurea adormită. Povești. Memorii*, la traduction des contes de Perrault par Teodora Popa-Mazilu.

La chèvre et les trois chevreaux représente un cas particulièrement intéressant. L'édition française reprend donc le format et les illustrations de l'édition parue en roumain et destinée aux enfants (c'est ce qu'indiquent la taille du livre et des caractères, le profil de la maison d'édition, la présence des illustrations en couleurs, même si le texte n'est pas raccourci ou simplifié pour faciliter la lecture). Le texte français réussit la performance de s'adresser lui aussi à un public double. La traductrice garde les rimes à l'intérieur des formulettes et des proverbes (même si elle en donne parfois des équivalents) et d'autres marques de l'oralité et, ce faisant, attire l'attention du public enfantin tout en donnant des indices précieux sur le style de l'auteur aux lecteurs adultes. De plus, les illustrations peuvent être regardées différemment: en fonction de l'âge, on y verra des animaux drôlement vêtus dans un décor à part ou des costumes traditionnels moldaves, de la céramique décorée de motifs spécifiques, des mets roumains.

Le recueil de contes de Creangă traduit par Mariana Cojan-Negulescu a l'apparence d'un livre pour enfants, mais bénéficie d'un «Avertissement» qui nous paraît clairement rédigé à l'intention des adultes⁸ et possède un nombre réduit d'illustrations, qui, en plus, sont en noir et blanc. La traductrice présente quand même son travail comme «une incitation, adressée au lecteur francophone contemporain, jeune ou moins jeune, pour découvrir un monde étrange et nouveau»⁹. En outre, c'est une édition bilingue qui paraît dans une collection dont le nom suggère un penchant pour la mise en évidence de l'exotique: «La Légende des mondes».

Au niveau du texte proprement dit, le public destinataire est difficile à identifier. La traductrice privilégie le sens sur le style de l'auteur, ce qui fait que le registre est, par moment, assez livresque, donc un peu difficile pour les enfants et très peu informatif au sujet de l'original pour l'adulte. En revanche, l'oralité est reproduite à chaque fois que possible (les formulettes, par exemple, bénéficient de traductions en vers), même si les proverbes sont rendus par des équivalents lourdauds et pas toujours très proches du sens initial. Si les illustrations sont peu attractives pour les enfants, l'adulte peut y découvrir des détails culturels.

La présentation bilingue des textes n'aide pas trop à identifier le vrai destinataire du texte. Le lecteur français adulte ou enfant doit avoir de solides connaissances de roumain pour avoir accès au texte d'origine et la version française est trop proche de ce qu'on pourrait appeler une adaptation pour constituer un support pédagogique, tandis que le lecteur roumain, adulte ou enfant, intéressé à améliorer

⁸ Le registre de langue de ce texte délimite très nettement ses destinataires dès les premières phrases: «Les contes de l'espace carpatodanubien n'ont pas fait l'objet de nombreuses traductions en français. On leur reproche souvent un anthropomorphisme excessif et un penchant certain pour la cruauté.» Maria Cojan-Negulescu, «Avertissement», in Ion Creangă, *Contes des Carpates: histoires roumaines*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. «La Légende des mondes», 1996, p. 7.

⁹ *Ibid.*

son français (supposant que, pour ce faire, il choisit d'utiliser un texte roumain traduit) risque de se voir tromper surtout au niveau du registre de langue.

Ce volume de contes réussit-il dans la tâche qu'il se donne de s'adresser à un public jeune tout comme à des lecteurs adultes, aux Français tout comme aux Roumains? Il est difficile de donner une réponse très nette pour l'ensemble du recueil, mais ce qui est certain c'est qu'il se prête à des lectures partielles diverses: il y a des textes qui trouvent tout intérêt à être lus pour/par des enfants, tout comme d'autres feront le délice de l'adulte.

Un autre exemple intéressant de traduction «ambivalente» est la version des *Contes* de Perrault signée par T. Popa-Mazilu, qui fait preuve d'une remarquable adresse et réussit à viser les deux publics potentiels, ce qui est d'ailleurs démontré aussi par le fait que la traduction est parue à la fois dans une édition philologique et dans plusieurs éditions conçues pour les enfants (il est vrai, toutefois, que certaines ne gardent pas la moralité en vers présente à la fin des contes).

Quel en est le secret? En évitant de tronquer le texte, aussi bien que de le surcharger de notes (le lecteur curieux d'aller plus loin n'aura qu'à lire la préface extrêmement minutieuse d'Anca Georgescu-Fuerea et de compléter sa lecture des *Contes* par celle d'autres textes de Perrault présents dans le volume), en recourant à un registre mi-littéraire, mi-archaïque, ce qui souligne l'origine non-roumaine du texte sans pour autant dépayser le lecteur, en s'attachant à rendre les éléments d'ordre culturel dans un roumain explicite qui ne pêche jamais par un caractère trop livresque.

L'absence des illustrations (sauf sur la couverture), due sans doute au profil de la collection, paraît décourageante pour un public très jeune, mais les textes se prêtent quand même à une lecture à haute voix à destination des enfants. À l'adulte de compenser ce manque.

De nouveau, donc, la réussite de l'entreprise ambitieuse du traducteur dépend dans une certaine mesure de l'usage que le lecteur choisit de faire du texte mis à sa disposition.

Ces réussites dans l'essai de garder l'ambivalence du public, malgré les difficultés que la traduction des contes semble poser en théorie et en pratique, confirment que la mémoire appelle le partage et que le partage par le biais du compromis de la traduction est un enrichissement pour les deux parties. Voilà pourquoi les contes doivent être traduits malgré les pertes et les risques d'une telle entreprise. Tout comme leurs versions d'origine peuvent donner un avant-goût de la littérature aux enfants, leurs versions traduites peuvent donner un avant-goût de la connaissance de l'Autre aux enfants, comme aux adultes.

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

- Creangă, Ion, *Contes des Carpates: histoires roumaines*, traduction par Maria Cojan Negulescu, illustrations par Durin Dominique, édition bilingue Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. «La Légende des mondes», 1996.

- Creangă, Ion, *Contes populaires de Roumanie*, traduction et notes par Stoian Stanciu et Ode de Chateuvieux Lebel, préface par Nicolae Iorga, Paris, Maisonneuve Frères, coll. «Les littératures populaires de toutes les nations», 1931.
- Creangă, Ion, *La chèvre et les trois chevreaux*, traduction par Elena Vianu, illustrations par Ileana Ceaușu-Pandele, Bucarest, Éditions Ion Creangă, 1981.
- Ispirescu, Petre, *Contes des Fées et des Princesses d'Europe centrale*, traduction par Claude Leonardi et Adriana Botka, illustration par Véronique Sabatier, Paris, De La Martinière Jeunesse, coll. «Beaux mythes», 2006.
- Ispirescu, Petre, *Contes roumains*, traduction, notes et repères par Annie Bentoïu, Bucarest, Minerva, 1979.
- Perrault, Charles, *Frumoasa din pădurea adormită. Povești. Memorii*, traduction par Teodora Popa, București, coll. «Biblioteca pentru toți», Editura pentru Literatură, 1968.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

- Baker, Mona, Malmkjaer, Kirsten, (éds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 2001.
- Bălăcescu, Ioana, Stefanink, Bernd, «Défense et illustration de la traductologie allemande», *Atelier de traduction*, n° 5-6, 2006, Suceava, Editura Universității Suceava, pp. 173-198.
- Bîrlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1976.
- Perry, Thomas A., «The Americans and the Romanian Literature», *Cahiers roumains d'études littéraires*, 3/1975, Bucarest, Éditions Univers, p. 44-52.
- Regattin, Fabio, «'La traduction c'est pour les grandes personnes'. Quelques réflexions autour d'une Alice pour adultes et d'une Alice pour enfants», *Atelier de traduction*, n° 8; dossier «La traduction de la littérature de jeunesse», Editura Universității Suceava, Suceava, 2007, p. 51-64.
- Thomson-Wohlgemuth, Gabriele, *Children Literature and its Translation. An Overview*, dissertation DEA, 1998, homepage.ntlworld.com/g.i.thomson/gaby-thomson/ChL_Translation.pdf, consulté en janvier 2008.

GUY VAES: LA PHOTOGRAPHIE COMME SOURCE DE L'ÉCRITURE DE LA VILLE

ADINA-IRINA ROMOȘAN¹

ABSTRACT. *Guy Vaes: Photography as a Source of Writing the Town.* The present paper aims at examining the (photo)graphic text and its intertextual relationships. Guy Vaes's writing often relies upon images caught on camera. Photography is a particular text, a mirror that catches glimpses of the reality, fixes its forms and gives a meaning. In this respect, Vaes's work, *Les Cimetières de Londres*, represents a patchwork of images and texts, a sort of 'auto-graphy', of a self-writing in which the reader becomes the witness of a wander in a town that constitutes at the same time a product of cultural memory.

Keywords: town, London, cemetery, photography, writing, space, memory.

Introduction

L'écrivain belge francophone Guy Vaes s'avère un promeneur passionné de Londres, séduit par la magie du brouillard citadin et envoûté par l'architecture victorienne. Mêlant son identité d'écrivain avec celle de photographe et journaliste, Vaes multiplie ses regards sur un environnement plus éloquent que les êtres qui l'habitent. Une synthèse de perceptions et d'impressions contribue à la construction d'une relation intime entre l'individu et le paysage. Les fragments récupérés à travers cet itinéraire dans le labyrinthe citadin seront sauvegardés dans l'espace artistique où le moi intime peut s'épanouir grâce au souvenir et à la photographie comme supports de l'imaginaire poétique. Chaque lieu visité imprime sa marque particulière dans l'esprit de l'écrivain. Le souvenir, à la différence de la photographie, ne peut sauvegarder le détail pour le reprendre après une période de gestation créatrice dans l'espace artistique. Mais l'évocation qui valorise aussi l'imaginaire est celle qui acquiert sa véritable pérennité et enrichit la mémoire et l'âme. Capter la perception de la ville par «l'œil» de l'appareil photographique, voilà une modalité d'appréhender l'espace.

Aborder le problème de l'écriture signifie se trouver confronté à la question des différents rapports possibles entre images et discours, car l'écriture n'est qu'une façon parmi d'autres de prendre en charge une image. Chez Vaes, tout ce qui relève du visuel et du spatial constitue le support de l'activité discursive. Après

¹ Adina-Irina Romoșan est doctorante à la Faculté des Lettres, **Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca**. Membre du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française, elle prépare une thèse sur *Dissolution et re-création de l'espace urbain chez Guy Vaes et Julien Gracq*, sous la direction scientifique de Madame le Professeur Rodica Pop. Elle a publié plusieurs articles et comptes rendus dans des revues littéraires et culturelles (*Caietele Echinoc, Tribuna, Verso*) et a bénéficié d'une bourse de recherche doctorale de l'AUF à l'Université de Liège. adinairina80@yahoo.co.uk

avoir été «stockés» dans la mémoire de l'appareil photographique, les paysages du réel se transforment en images littéraires.

I. Magnétisme urbain / fascination du visible

La première vocation de Vaes, celle de dessinateur, trouve à s'assouvir dans la pratique de la photographie qui débouchera sur un livre, *Les Cimetières de Londres*, photo essai sur les sépultures anciennes dans le centre et dans les banlieues de la ville, album qui valorise la fascination qu'exercent sur Vaes les cimetières victoriens.

Si pour beaucoup d'entre nous, le cimetière est triste, pour d'autres, c'est un lieu de quiétude, loin du bruit de la ville. Vaes aime s'y promener, découvrant des tombes et des monuments d'une véritable valeur artistique. La richesse des plantes n'est pas négligeable non plus. C'est ce qui explique son intérêt pour l'art funéraire, les symboles, les épitaphes, la végétation, pour ce patrimoine caché et méconnu.

La perception se trouve au centre de ses préoccupations. L'œil capte des images, mais la cohésion de celles-ci est assurée par le choix de l'objet, par sa mise en valeur et surtout par l'esprit qu'on y découvre. Parfois l'intuition dépasse la perception. La magie de certains lieux urbains, Vaes semble d'abord la fixer sur la pellicule photographique dans l'espoir d'obtenir ensuite toutes les potentialités textuelles. Ainsi les photographies, fidèles reproductions d'objets d'ordinaire, par leur ordre imprévu ou leur transformation, rejettent l'esprit vers la subjectivité. L'album *Les Cimetières de Londres* regroupe un texte sur les cimetières victoriens, gagnés par le lierre, et une série de photographies prodigieuses, glanées au cours des flâneries funèbres, qui sont chacune comme un conte fantastique ramené à sa plus simple expression. Ce collage d'images et de textes exprime une certaine fascination pour le morbide, où l'image de la tombe peut devenir quelque chose d'intime qui apporte le plaisir.

J'incline mon appareil photographique et, d'un geste, je glisse une tombe dans mon viseur. Cette pierre sur papier glacé, je l'ai à présent sous la main, à côté de la machine à écrire. Il m'arrive de l'emporter dans ma serviette. Elle a le relief d'un personnage et j'éprouve à son égard un mélange de plaisir et de tendresse.²

Voilà ce que Vaes déclare à propos de la photographie en 1983:

J'ai considéré la photographie, je la considère toujours d'ailleurs comme une autre forme de travail romanesque. Se promener dans une ville avec un appareil de photo sur soi force à l'appréhender autrement, on voit les choses différemment, on essaie de tirer parti de ce qui ne frappe pas toujours d'emblée le regard.³

² Guy Vaes, *Mes villes*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1986, p. 78.

³ Jacques De Decker, *La brosse à relire. Littérature belge d'aujourd'hui*, Bruxelles, Éditions Luce Wilquin, 1999, p. 210.

«La photographie: une inscription abstraite, un processus fascinant, mais aussi une vision mécanique du monde, une autorité du vraisemblable, et donc une certaine authenticité. C'est l'outil le plus approprié à la machine urbaine.»⁴, déclare Valérie Jouve, photographe passionné des lieux urbains. Capter la perception de l'une par «l'œil» de l'autre, voilà le travail de Vaes. Il s'agit d'une nécessité d'habitation. Des images se succèdent, se questionnent, s'opposent pour former une composition visuelle. Les images préexistent à la photographie, elles ont chacune une histoire et chacune souligne la tromperie de la photographie. Les collages, la perspective, les couleurs apportent un plaisir délicieux et attirent vers des horizons nouveaux, étrangers. La photographie n'est qu'un regard porté par nous sur nous-mêmes, sur la société, sur l'espace qu'on habite et «[la] ville est une matière "extra-ordinaire", presque une folie. Le montage porte le mouvement, la mise en mouvement, un jeu harmonique ou un jeu en rupture»⁵. L'acte photographique est un événement qui intervient dans l'espace et l'image qui en résulte est d'abord le témoignage de cet espace. Cette spatialité ressort dans l'œuvre de Vaes et implique un échange actif entre le sujet regardant et l'objet regardé, entre l'artiste et le lieu photographié, entre l'écrivain et la ville qui l'inspire. La photographie enregistre la profondeur sur sa surface plane comme un espace qui se distancie. Cet écart doit être perçu et appréhendé comme limite, sinon comme un cadre ou une bordure – un autre moyen par lequel le sens est à la fois construit et circonscrit. Il y a une sorte d'étrangement urbain, une expérience propre à la photographie. Dans cette expérience, l'espace regardé est littéralement «photo-graphié», sa caractéristique tridimensionnelle est inscrite sur la surface blanche du papier. Dans la conception de Vaes, la photographie authentifie l'image singulière de la ville, car l'objectif reproduit les traits que seul le regard peut percevoir et qui seront valorisés plus tard dans l'espace littéraire.

L'analyse des photographies de l'album met en évidence le rôle crucial de la lecture plastique qui nous permet de démontrer comment l'image produit un effet de sens. La photographie en noir et blanc, doublement poétique puisqu'elle suspend le temps et traduit les couleurs en d'innombrables nuances de gris, se prête à ces explorations des lieux où l'étrange rivalise avec l'ordinaire. Dans le cas de l'image artistique, chaque zone, chaque détail et même les bords de l'image sont censés être syntaxiquement et sémantiquement denses. L'image photographique pourrait être qualifiée d'«œuvre auto-graphique», une sorte de journal intime, silencieux et signifiant seulement pour le regard. La photographie acquiert un statut artistique comme le démontrent toutes les photographies de Vaes qui se présentent comme des journaux intimes. Elles arrivent à constituer un parcours exemplaire et à assumer une fonction documentaire, ainsi qu'à construire des points de vue sur des paysages et des villes novateurs au point d'être assumées comme photographies artistiques. Il ne faut

⁴ Dean Inkster, *Valérie Jouve*, Paris, Hazan, 2002, p. 5.

⁵ *Ibid.*

non plus oublier que la photographie vaesienne est aussi une photographie de la mémoire qui constitue la source de ses textes après des années de gestation. Elle subit un effet de sacralisation. L'image photographique est une image qui est toujours lue à travers deux axes de pertinence: celui du témoignage de quelque chose qui «a été», et celui du témoignage de quelque chose qui «pourra être», qui permet de se connaître mieux soi-même et sa propre perception du monde.

II. Laideur urbaine / répulsion du visible

La photographie est un art et photographier c'est constituer «une mémoire de l'éphémère»⁶. Pour Guy Vaes, la photo est un complément logique de son œuvre littéraire. On y retrouve ses lieux favoris de déambulation: Londres, Édimbourg, Dublin, Singapour. À côté de l'écriture, elle devient son deuxième langage: «En vérité, la photographie est langage – ou n'est rien. Et comme tout langage, qu'il soit littéraire, graphique ou plastique, il révèle par l'image autant ou davantage sur celui qui l'a saisie que sur ce qu'elle donne à voir.»⁷ Tout comme l'écriture, la photographie suppose sa part de subjectivité, le filtre du regard: «La photo est un regard qui nous renvoie à l'œil du photographe, observateur observé qui transmue la part de réalité captée pour imposer la part d'invisible qui nourrit sa propre vision.»⁸

Dans les photos de Vaes, la ville est minérale, figée, archétypale, rendant compte du tourbillon quotidien. L'agglomération urbaine devient paradoxalement une «nature morte» vivante à travers les plans photographiques. Ainsi le monde urbain est-il embrasé par l'expérience photographique. Une cité inquiétante est évoquée, qui semble se nourrir du désastre spatial de la modernité urbaine, en proposant une esthétique tragique de la ville, qui devient un labyrinthe gigantesque où les composantes sont aléatoires.

L'écrivain manifeste parfois un intérêt étrange et une vive curiosité pour les intervalles constituant la ville en creux, pour la cité canaille, joyeuse, inquiétante et pour ses «blessures»: «Comme si une force obscure attirait irrésistiblement le regard vers des coins ordinairement cachés. Ces derniers sont sans qualité reconnue, considérés comme insignifiants, ou bien perçus comme des gouffres inhumains où toute signification de la ville s'effondre.»⁹ Le photographe se mue en promeneur qui parcourt la ville, en enquêteur prélevant quelques traces d'un réel toujours plus rapide que soi, plus fuyant; il se laisse entraîner là où personne ne va, là où la ville s'offre et se dérobe à la vue. La périphérie, le *no man's land*, les lieux désertés des banlieues, cet espace éclaté, éparpillé, instaure un au-delà de la représentation; le photographe met en scène «l'im-monde»¹⁰, ce qui est hors scène justement; «Il

⁶ ***, «Le regard de Guy Vaes» in *Archipel*, Cahier international de littérature, volume 7, Anvers, 1996, p. 66.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Alain Mons, *L'ombre de la ville. Essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Les Éditions de la Villette, coll. «Penser l'espace», 1994, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

advient une sorte de course folle entre la capture photographique, subjective et technique, et la puissance du vide émanant de ces lieux-frontières, d'essence phénoménologique.»¹¹

La photo révolue le réel de la ville, le retourne comme une peau, la sérénité apparente de l'image fixe condense une tension explosive pouvant éclater à retardement; on cherche à surprendre ce qui hante la ville, l'envers du décor, les lieux excentrés; l'excentricité, l'incongru se trouvent autant dans le ventre de la cité, que sur des bords qu'il faut rattraper continuellement; on présente parfois une «ville secrète, ob-scène»¹², comme si le photographe était à la recherche d'un autre réel, d'un au-delà, d'où cette curiosité bizarre pour les lieux dévastés, désolés, tel le cimetière, image tangible du mystère.

Comment alors ne pas concevoir que, pour incarner ses potentialités, devenir le catalyseur de fantasmes qu'au fond elle n'a jamais cessé d'être, la nécropole doit répondre à une esthétique de la terreur – larvée ou déclarée? Que d'indices y prétendent, qui d'emblée assaillent l'esprit ! En ce lieu, on se sent intrus plutôt que visiteur, on y est toléré plutôt que reçu. On y parle bas comme on s'incline sous une voûte, et le silence s'en raffermir, que griffe le moindre son. Le style des tombeaux y a l'autorité des grandes orgues, quelle qu'en soit l'outrance.¹³

Le cimetière devient le symbole de la cité maléfique, qui exerce sur le visiteur une sorte de fascination / répulsion, un corps métaphorique que le cancer gagne, une nébuleuse malade, obscure, proliférante, malsaine, invisible. Ce non-lieu devient une espèce inachevée de lieu, irrégulier, mineur, inquiétant, désertifié, sauvage; un lieu désolé, presque anodin, n'était le mystère qui s'en dégage: la dimension onirique, mystérieuse de l'image.

[...] la photographie, contrairement au cinéma, renvoie par essence à la *fixité archaïque* de la Cité dans laquelle tous les mouvements et les désordres peuvent s'user. La ville est explicitement marquée comme lieu d'échange, mais aussi comme territoire de fixation des nomadismes. Il illustre l'aspect «mortifère» de la ville photographiée, toutes les intensités, tous les mouvements vivants se pétrifient dans le temps suspendu. Les images nous rappellent puissamment la dimension hiératique de la ville, telle l'écrasante immobilité d'un météore géant tombé sur la terre.¹⁴

Dans les photos de Vaes, la composition de l'image se nourrit de la décomposition spatiale. L'espace devient en même temps désolé et étrange, massif et désertique, surchargé et vide. Le cimetière signifie la mort de la cité, sinon sa destruction. C'est un néant urbain, une spatialité délocalisée, disséminée, trouée, un espace torturé, délaissé, laid. La désintégration spatiale, la décrépitude correspondent au meurtre de la

¹¹ Alain Mons, *op. cit.*, p. 14.

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ Guy Vaes, *Les Cimetières de Londres, Bruxelles*, Jacques Antoine, 1978, p. 24.

¹⁴ Alain Mons, *op. cit.*, p. 102.

ville; les lieux se fissurent, se lézardent, se décomposent, sont surchargés de signes incompréhensibles. Les déchets, la désagrégation, la détérioration, la putréfaction s'opposent ou côtoient secrètement la magnificence et la maîtrise architecturales.

La rencontre entre l'objet urbain en tant que mouvance et opacité, et l'opération photographique comme fixité et lumière correspond à un oxymore: «Avec l'esthétique photographique la ville devient claire-obscur, présente-lointaine, visible-invisible. Elle est un passage incessant des contraires, elle se constitue comme limite des pôles contrastés et se fraie ainsi un chemin hasardeux».¹⁵ Il y a un jeu continu entre le donné et le caché dans la ville; le «texte urbain»¹⁶ est parfois «illisible»¹⁷.

III. Graphie et photo-graphie de la ville

Si la photographie n'est qu'une autre manière d'inscrire le réel dans l'éternité, l'écriture reste essentielle pour Vaes. «J. C. Bailly parle des états "fictionnants" que procure la ville à travers ses dédales, ses chicanes, ses traverses, ses pleins et ses creux, son infinité de sensations. D'une certaine façon les villes agissent comme des *accélérateurs de fiction* [...]»¹⁸ L'incompréhensible, le singulier, l'indéfinissable se nichent au cœur même de la banalité, de l'ordinaire, de la vie commune propre à la ville. Des lieux maudits, intolérables, impossibles, interdits, oubliés, des espaces dévastés, dévisagés, des zones indéterminées, indécises envoûtent le langage et l'écriture. Le paysage littéraire est né du voyage et du regard. Le paysage réel «se découvre» dans le texte-ville.

La ville de Londres et ses cimetières sont perçus comme stimulants de l'écriture; l'espace urbain se mue alors en espace poétique, figuré, connotant aussi bien le travail du scripteur que celui du lecteur qui déchiffre et réarrange le sens, tout comme la photographie bénéficie d'un double regard: celui du photographe et celui du spectateur. Le volume spatial s'enroule dans le volume textuel. La fin de l'expérience photographique marque le début de l'aventure scripturale. La ville est recrée pendant ce parcours, elle devient un ensemble signifiant, susceptible de faire naître de nouvelles valeurs; il s'agit d'une nouvelle ville, différente de la ville réelle. Si l'architecture s'occupe de la construction proprement dite de l'espace urbain, l'écriture elle aussi consiste dans l'acte de «bâtir»; il s'agit d'une activité d'édification: le texte imprime le corps de la ville de façon singulière.

La photographie l'avait déjà obligé à modifier sa perception des choses, à opérer une sélection dans ce qui se présente à lui. L'écrivain se charge d'émotions, de sensations qu'il transpose dans les textes. Les tombes attirent son regard et constituent un exemple de la manière dont Vaes découvre des choses qu'il avait en lui depuis longtemps: ces tombes se situent entre le regard et la mémoire, ils ne sont pas un souvenir, mais plutôt une sensation prolongée vers l'affectivité.

¹⁵ Alain Mons, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 102.

L'album *Les Cimetières de Londres* témoigne de sa passion conjuguée pour la photographie et pour l'écriture. Les cimetières victoriens ont été conçus comme des jardins en dehors de la ville, parce qu'on avait considéré que leur présence au centre constituait un risque d'épidémies. Le cimetière de Highgate est un lieu poétique qui dispense en plein jour une qualité nocturne. Il associe le mort et le vivant dans un cadre où la singularité des monuments répond à l'étonnante vitalité du débraillé végétal. La mort est à l'opposé de l'éphémère. Il peut donc sembler paradoxal que la pellicule et l'écriture fixent des pierres tombales pour évoquer sa permanence. Les photos accompagnées de brèves citations parlent de la vie et de la mort. Il s'agit là d'un labyrinthe d'où on ne peut plus sortir. D'ailleurs on pourrait s'interroger si on voudrait vraiment en sortir. La fascination qu'exercent ici les monuments est ressentie comme une dernière trace qui est inscrite sur le papier avant son évanouissement définitif. Elle se transforme en souvenir d'une impression. Le cimetière, sujet inattendu, méconnu, insolite, est placé sous un éclairage fascinant et inspire des pages aussi documentées que moqueuses, portées par une poésie ironique qui s'oppose à l'angoisse. Le texte est marqué dès le début par un romantisme noir et allègre dans la dérision. La face nocturne du romantisme victorien est illustrée par les stèles et les cônes de lierre. Vaes ramène au jour des anecdotes ou des «faits divers râpeux comme un vin suret, qui paralysent l'entendement bien qu'ils aient contribué à l'épanouissement de Poe, Lovecraft et Jean Ray, – car tout ce qui émane du sinistre favorise la fabulation, mettant l'homme en prise directe avec le filon des obsessions archétypes.»¹⁹

Guy Vaes évoque des décisions municipales, des décrets politiques, des événements étranges, liés aux spéculateurs, aux fossoyeurs. Le texte vaesien est une chronique qui entremêle le souvenir de quelques épidémies, les caractéristiques des styles funéraires, les déprédations commises par les vandales, les métamorphoses des cimetières reconvertis en petits parcs ou en terrains de jeux. Les mausolées, les pierres tombales, les images où s'accusent les contrastes, fixés d'abord par l'œil du photographe, sont ensuite évoqués par la voix de l'écrivain qui conclut: «Au jardin zen je préfère le vieux cimetière victorien [...] [qui] offre à ses visiteurs ce spectacle trop rare: une agonie créatrice.»²⁰

Dans la conception vaesienne, la photographie et l'écriture sont des modalités pour fixer la réalité. La photographie fournit la thématique dont l'émergence et l'achèvement s'accomplissent dans la conscience créatrice. L'écriture transpose ce qui attire le regard et se dérobe à l'évidence.²¹

Pourquoi ai-je, en plus de l'élan qui me portait vers elles, privilégié certaines villes [...] ? Parce qu'elles m'offraient, je pense, la possibilité d'unir le roman, la poésie,

¹⁹ Guy Vaes, *Les Cimetières de Londres*, éd. cit., p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹ Cf. Guy Vaes, *Le Regard romanesque. Quatre conférences*, Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Catholique de Louvain, Chaire de poétique, 1987, pp. 62-63.

l'essai et l'autobiographie allusive. Parce qu'il me plaisait d'y envisager [...] cette totalisation du monde à laquelle ont aspiré tant d'auteurs.²²

L'écriture, en trouvant un lieu, s'y découvre une forme, toujours maîtrisée, mais caractérisée par une grande réceptivité à l'image poétique, à l'intrusion des images. La complexité de la création vaesienne réside dans cet engendrement permanent de l'écriture par la photographie. La génération d'un art par un autre art représente la transmission d'une mémoire individuelle et culturelle.

Conclusions

Pour conclure, nous soulignons que le problème de la création se situe au centre de l'œuvre vaesienne. Le phénomène de Londres et d'autres villes-clé ont un rôle fondamental dans la naissance et dans l'évolution de la sensibilité de Guy Vaes.

Dans une interview que l'auteur nous a accordée le 16 décembre 2007, il souligne le rôle de la photo dans sa démarche scripturale, mais aussi la différence entre l'art photographique qui est beaucoup plus lié à l'espace que l'écriture, art temporel par excellence. Ce qui fait la photo intéressante, c'est qu'elle apprend à voir autre chose, il faut y découvrir la beauté ou la laideur. Vaes a été particulièrement enthousiasmé par les cimetières anglais qu'il considère comme une sorte de romans; il a été séduit par ce qui symbolise le mort et le vivant, par la lutte qui se poursuit entre eux; la pierre et la nature devaient lui parler et il avait choisi de les immortaliser sur la pellicule au moment où la lumière était parlante.²³

BIBLIOGRAPHIE D'AUTEUR

Vaes, Guy, *Les Cimetières de Londres*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1978.

Vaes, Guy, *Mes villes*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1986.

Vaes, Guy, *Le Regard romanesque. Quatre conférences*, Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Catholique de Louvain, Chaire de poésie, 1987.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

De Decker, Jacques, *La brosse à relire. Littérature belge d'aujourd'hui*, Bruxelles, Éditions Luce Wilquin, 1999.

Greimas, Algirdas Julien, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

Inkster, Dean, *Valérie Jouve*, Paris, Hazan, 2002.

Mons, Alain, *L'ombre de la ville. Essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Les Éditions de la Villette, coll. «Penser l'espace», 1994.

Ouellet, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec/Limoges, co-édition Septentrion/Presses universitaires de Limoges, 2000.

²² Guy Vaes, *Le Regard romanesque. Quatre conférences*, éd. cit., p. 65.

²³ Cf. Guy Vaes, interview que nous avons réalisée le 16 décembre 2007.

LIVRET DE FAMILLE DE PATRICK MODIANO OU L'ÉCRITURE D'UNE MEMORIA DISJECTA

ANDREI LAZĂR¹

ABSTRACT. *Livret de famille de Patrick Modiano or the Writing of Memoria Disjecta.* In his book, *Livret de famille*, Patrick Modiano reveals an incessant questioning of the status of memory, of its role and above all of its capacity to organise the real. Should memory seem an instrument for the quest of identity, along the text it becomes an oppressive instance which haunts the narrator unceasingly and prevents him from experimenting the present. Our investigation aims to foresee the relations established between memory and oblivion, between identity and the fragmented self so as to expose a permanent yet prolific disjunction between cultural and family memory under the sign of *discordia concors*. Set between the presence and absence of its referents, photography constitutes an element capable to engulf all the contradictory movements of the *mondianesque writing*: the ebb of recollection and the flow of oblivion, the real and the illusion, a personal history of Culture.

Keywords: memory, identity, oblivion, photography, History, referent

Les romans de Patrick Modiano se construisent, presque tous, autour d'une défaillance de la mémoire. Ses protagonistes, incapables de se souvenir avec précision de leur passé ou surtout désirant tout oublier, se voient aussitôt enfermés dans un présent sans histoire, sans logique, individus errant à la dérive entre Léthé et Mnémosyne. Si parfois la mémoire s'hypostasie comme un instrument de recherche identitaire, car c'est en recomposant sa géographie chaotique que le narrateur arrive à

¹ Andrei Lazăr est doctorant à la Faculté des Lettres, **Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca**, Roumanie. Il prépare une thèse sur les relations entre autobiographie, photographie et cinéma sous la direction de Madame le Professeur Rodica Pop: *L'autobiographie entre le texte et l'image*. Membre du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française depuis octobre 2007 et du Groupe de recherche interdisciplinaire «Écrits d'artistes» de l'Université Libre de Bruxelles, il a publié plusieurs articles, traductions et comptes rendus sur la problématique des transferts symboliques entre les arts: «La plaie de l'harmonie. Persistance de l'élémentaire dans *Les Matinaux* de René Char», dans *Représentations de l'élémentaire dans l'œuvre de René Char*, Livia Titieni (dir.), Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2007; «L'ekphrasis comme figure de l'irreprésentable. La défaite de l'image chez René Char» (à paraître dans «Studii Literare», Cluj-Napoca, Ed. Echinox, 2008); «L'autobiographie comme refus de l'autobiographie dans *Les Mots* de Sartre» dans *ΨΜΙΘΙΟΝ*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 2006; «*Les Mots* de Sartre entre les relations de famille et la littérature», dans *Identité régionale et relations de famille*, dirigé par Manuela-Delia Suciuc et Yvonne Goga, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2007. Il a participé également à des conférences ou journées d'études en Roumanie et à l'étranger (20 octobre 2007, «Journée jeunes chercheurs: identité régionale et relations de famille dans le roman actuel», organisée par le Centre d'Études du Roman Français Actuel, Cluj-Napoca, Roumanie; Journées René Char, organisées par La Faculté des Langues Étrangères et l'AUF, Université de Tirana, Albanie, 26-27 novembre 2007). Il bénéficie actuellement d'une bourse doctorale de recherche de l'AUF à l'Université Libre de Bruxelles. E-mail: andrelazarus@yahoo.com

retracer son histoire et à retrouver ses origines, d'autres fois, celle-ci apparaît comme une instance accablante qui ne cesse de hanter le personnage-narrateur et de l'empêcher de devenir le maître de sa propre destinée.

Cette situation confuse des personnages ou du narrateur se prolonge autant sur le plan narratologique par l'effacement des indications temporelles ou spatiales, par le changement de nom ou par la superposition des visages des personnages, que sur le plan générique. S'il est difficile de se convaincre que les livres de Modiano sont indéniablement des romans, vu le mélange de fiction et de détails autobiographiques, ou précisément l'émiettement de l'autobiographique dans la fiction, ce mixte évoque l'effet de ce démembrement premier de la mémoire. L'écriture chemine oscillante, entre remémoration et oubli, entre identité et fragmentation du moi, essayant de rassembler les *membra disjecta* du passé et de reconfigurer les rapports possibles entre mémoire culturelle et mémoire familiale, comme dans un registre constamment alimenté par la figure de la *discordia concors*.

Paru en 1977 *Livret de Famille*² constitue le récit d'un narrateur ambigu – Patrick – qui semble vouloir réconcilier deux mouvements contradictoires – le reflux de la remémoration et le flux de l'oubli (ou l'amnésie volontaire, auto imposée). Dans les quinze chapitres qui sont autant d'épisodes, des fragments d'une vie à reconstruire, l'auteur retrace l'histoire de plusieurs personnages coupés de leur passé, obligés suite à des bouleversements historiques, de vivre en exil. D'abord, la mère doit quitter la Belgique en 1940, après l'invasion allemande et se réfugier en France. Le père, venant probablement de Russie après la Révolution de 1917 s'installe à Paris, Badrawi l'égyptien ou Henry Dressel sont également forcés de quitter leur pays d'origine et une fois arrivés en France «vivent dans la nostalgie d'un bonheur perdu»³. Le narrateur traverse toutes ces histoires mais lui, par rapport aux autres, vit dans la nostalgie d'un présent impossible à supporter et sous la terreur d'un passé qu'il s'efforce d'oublier complètement. Aussi différentes que puissent paraître leurs trajectoires, les protagonistes de Modiano ont en commun ce même désir contradictoire de retrouver leur passé, leurs parents ou leurs origines et de tout recommencer ailleurs, sous un nouveau nom, loin de leurs pays.

Pour Patrick, la période de l'Occupation constituera ce moment tragique à partir duquel il sera presque impossible de retrouver les traces des parents et leurs vrais noms. Les documents des années 40 contiennent de faux noms et seulement quelques photographies qui lui restent pourraient témoigner véritablement de leur identité. *Topos* de l'écriture de Modiano, l'Occupation ne l'intéresse pas pour elle-

² Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Éd. Gallimard, 1977. Nos références iront désormais à cette édition. Il est peut-être utile de mentionner que dans la même année paraît *Fils* de Serge Doubrovsky, celui qui va forger le terme d'*autofiction*: «Autobiographie? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté.» Voir Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éd. Gallimard, 2001, IV^e de couverture.

³ Daniel B. Perramond, «'Livret de famille' (1977) de Patrick Modiano: grandeur et misère de la mémoire», *The French Review*, Vol. 66, No. 1, oct. 1992, p. 70.

même mais constitue plutôt le support sur lequel l'auteur a greffé ses angoisses dans l'architecture du roman. Dans les interviews qu'il a données, il affirmait :

Comme tous les gens qui n'ont ni terroir ni racines, je suis obsédé par ma préhistoire. Et ma préhistoire, c'est la période trouble et honteuse de l'Occupation: j'ai toujours eu le sentiment, pour d'obscures raisons d'ordre familial, que j'étais né de ce cauchemar.⁴

Le roman à caractère autobiographique très marqué, commence avec la naissance de la fille du narrateur – Zénaïde – et les démarches faites afin d'inscrire officiellement son nom dans le livret de famille. Ouvrant le document pour accomplir le rituel civil, l'auteur le découvre également à ses lecteurs: sur l'acte de mariage des parents de 1944 les noms sont faux et sur celui du narrateur leurs noms n'apparaissent même pas :

On avait laissé en blanc les lignes correspondant à «fils de», pour ne pas entrer dans les méandres de mon état civil. J'ignore en effet où je suis né et quels noms, au juste, portaient mes parents lors de ma naissance».⁵

Dérive du récit autobiographique qui se doit de commencer par la transcription épique des détails du registre civil, le roman de Modiano rend l'origine du héros incertaine. Ainsi, l'acte officiel devient le premier support de deux gestes symboliques divergents: l'enregistrement d'un nouvel être dans une histoire et dans un contexte et la disparition d'un passé et des repères identitaires, comme si père et fils ne pouvaient exister dans un même espace, fût-ce celui, froid et officiel, d'un livret de famille. L'enjeu du roman consistera dorénavant à rendre possible cette rencontre à travers un autre document, fictif cette fois-ci, qui remplacera par une histoire et une mémoire alternatives les hiatus et les manques du réel. L'incipit renferme par suite deux régimes de la mémoire – celui, morcelé et incomplet, qui se rattache à l'image des parents et à ce passé difficilement saisissable, et l'autre, paradoxal, d'une sorte de mémoire indépendante de tout contenu, vierge, un *noumène* encore loin de tout *phénomène*⁶, celle de la fille qui vient de naître. Ils vont sous-tendre tout le récit de façon concomitante et l'écriture oscillera entre les formes elliptiques, conséquence de la perte de mémoire et l'effacement volontaire du passé. Ce passage rappelle encore la prolifération des documents officiels dans *Rue des boutiques obscures*⁷. Ici, le narrateur – Guy Roland – devenu amnésique, essaie de retrouver son passé et de reconstruire son

⁴ Jean-Louis Ezine, *Les écrivains sur la sellette*, Paris, Éd. du Seuil, 1981, p. 22.

⁵ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Éd. Gallimard, 1977, p. 12.

⁶ Voir Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad., présentation et notes par Alain Renaut, Paris, Éd. GF Flammarion, 2001, p. 293.

⁷ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, Paris, Éd. Gallimard, 1982.

identité perdue. Dans les deux livres, lettres, cartes postales, extraits de baptême, adresses, numéros de téléphone, deviennent non seulement les attestations d'un passé historiquement retrouvable, mais des documents qui doivent justifier le présent et conférer une corporalité sociale et culturelle à ce scripteur/ narrateur⁸ sans substance. Toujours au début du roman, l'auteur note:

Je descendis les escaliers de l'hôpital en feuilletant un petit cahier à couverture de cuir rouge, le: «Livret de Famille». Ce titre m'inspirait un intérêt respectueux comme celui que j'éprouve pour tous les papiers officiels, diplômes, actes notariés, arbres généalogiques, cadastres, parchemins, pedigrees...⁹

Toutefois, comme attestation de l'existence, les papiers officiels constituent une sorte de «degré zéro» de la mémoire, même une négation de la mémoire car elles enregistrent d'une manière presque photographique autant la place de l'individu dans le temps, l'espace et à l'intérieur des réseaux symboliques (actes de mariage, extraits de baptême). Si un acte représente une personne, cela est sans doute possible parce que nous concevons l'individualité comme immuable et infrangible. Lorsque Modiano fait apparaître dans *Livret de famille* plusieurs documents des parents – le livret lui-même, l'acte de mariage datant de l'Occupation, des lettres, qui ne font que rendre encore plus improbable son origine, il produit une inévitable brisure du référent. D'un coup, l'acte officiel perd son statut de document qui peut instaurer et représenter le réel. Par un renversement typiquement postmoderne, le roman doit assumer cette tâche et recomposer une histoire à la confluence de la vérité et de la fiction, de la littérature et du document historique. L'écriture devient cependant synonyme de mémoire, car Patrick se rappelle les événements survenus avant sa naissance, la mémoire devenant une sorte de préhistoire, de préambule de l'être. D'emblée l'individu est la somme de ce qui le devance, son existence est gouvernée par l'ubiquité et les événements sont ressentis comme quasi-simultanés.

Ainsi, le temps du *moi* ne devient pas seulement réversible, mais également pliable. Il recule jusqu'à un moment antérieur à toute mémoire personnelle, certifiée et repérable au long d'une suite de représentations organisées empiriquement. Si le narrateur ne peut pas bien se rappeler son enfance, il peut très bien, au contraire, revivre les événements datant des années 40. Tout au long du roman il cherche à retrouver l'ordre normal de la mémoire – oublier par un long exercice d'amnésie le passé qui ne lui appartient pas et retrouver ses souvenirs intimes. De la sorte, le conflit entre mémoire culturelle et mémoire familiale est déjà très évident. Ce passage qui fait partie du neuvième chapitre du livre, situé presque au milieu de récit, change le paradigme de la recherche du passé dans l'oubli de soi, celui de la mémoire dans celui de l'amnésie:

⁸ Daniel B. Perramond, *op. cit.*, p. 73.

⁹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, éd. cit., p. 12.

Je n'avais que vingt ans mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant, j'essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout au monde pour devenir amnésique.¹⁰

Pour le narrateur le temps semble s'ouvrir et son présent est peuplé par des simulacres de présences. Le Paris de l'Occupation lui apparaît hors de l'histoire conventionnelle car la mémoire ne lui présente pas simplement l'image, l'empreinte des événements passés, mais elle le place directement au milieu des choses. Voilà en effet le rôle le plus important de cette mémoire de la culture – au lieu de placer le sujet au sein de l'Histoire, de donner un contexte à l'existence, elle amène celle-ci devant le sujet tout comme une image photographique recrée devant les yeux du spectateur un certain détail, une lumière, un visage qui n'existent plus depuis longtemps. Pourtant, pour Modiano, cette période est synonyme de terreur, elle implique une *greffe de présence* car le personnage vit dédoublé – dans son passé et dans celui du père, à Lausanne et dans le Paris de l'Occupation. Si l'oubli lui permettait de dépasser la brisure du moi, l'écriture la rend encore plus présente et plus douloureuse. Elle deviendra à son tour une manière de lutter contre cette force d'attraction de la mémoire qui, paradoxalement, l'arrache à lui-même, au-delà de son intériorité.

On assiste déjà ici à un changement de paradigme entre l'Histoire cursive – celle mentionnée dans les livres, et une historicité *hic et nunc* d'un présent perpétuel qui s'insère comme un pli dans la mémoire. C'est exactement le moment où le personnage voulant tout oublier s'installe en Suisse, à Lausanne, pays où tout était neutre, où «ni le temps ni la souffrance n'avaient posé leur lèpre»¹¹. Mais cette solution n'est que provisoire car c'est ici que Patrick rencontre l'acteur le plus effrayant de l'Occupation – Robert Gerbauld – qui apparaît sous une fausse identité D., qui aurait presque réussi à renvoyer le père aux convois des déportés. Dans ce moment la mémoire antérieure reprend le dessus et fait éclater cet état d'amnésie. Croyant pouvoir au moins lui rappeler qu'en effet il n'a pas oublié ce moment, Patrick veut le rencontrer sous un faux prétexte et ne lui dire qu'une phrase «–Toujours rue Greffulhe?». Cet instant crucial qui aurait peut-être exorcisé la mémoire de ses hantises est raconté au conditionnel passé.

Il suffisait de traverser l'avenue et d'entrer à sa suite dans le café. Je lui aurais serré la main, nous aurions commandé deux bières et nous aurions parlé de Manuel de Falla. Je lui aurais proposé de le reconduire à l'hôtel, en voiture. Il serait monté dans la Peugeot et Badrawi aurait démarré.¹²

¹⁰ *Ibid.*, p.117-118.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p.143.

Subrepticement, le récit glisse dans un passé illusoire, qui n'a jamais eu lieu. Le temps se fissure, laissant entrevoir une histoire qui ne peut avoir lieu que dans la marge du réel, dans l'intervalle fragile de l'écriture. La multiplication des histoires correspond en effet à la disparition progressive des héros. Au fur et à mesure que le narrateur dévoile leur passé, ceux-ci deviennent des présences de moins en moins concrètes et ils finissent par disparaître comme si référent et représentations ne pouvaient pas tenir ensemble. Mise en abyme de la technique narrative modianesque, le fragment révèle cette mémoire antérieure à l'histoire du moi, qui replace cette dernière sous l'emprise de la fiction. En effet, le conditionnel passé est le seul temps possible de l'écriture de cette *memoria disjecta*, coupée du corps, à l'écart, comme une sorte d'image récurrente, très proche de la photographie. D'où le rôle important des images photographiques dans la narration. Elles garantissent les liens avec le passé et articulent les deux côtés de la mémoire comme les visages de Janus – la mémoire culturelle et familiale.

L'écriture est donc morcelée par la défaite de la mémoire. C'est à travers elle que s'opère l'effacement progressif des souvenirs et l'installation de l'amnésie. Regardant une ancienne photographie des parents, le narrateur admet qu'il n'aurait jamais existé si l'Histoire n'avait pas provoqué leur rencontre. C'est à cet instant que l'Occupation ne lui apparaît plus comme une durée violente qui disloque l'Histoire mais comme un temps auquel il pense avec nostalgie:

J'ai conservé une photo au format si petit que je la scrute à la loupe pour en discerner les détails. Ils sont assis l'un à côté de l'autre, sur le divan du salon, ma mère un livre à la main droite, la main gauche appuyée sur la main de mon père [...]. Qui a bien pu prendre cette photo un soir de l'Occupation? Sans cette époque, sans les rencontres hasardeuses et contradictoires qu'elle provoquait, je ne serais jamais né.¹³

La photographie sera donc le seul objet à pouvoir surprendre et en même temps concentrer le double mouvement de la mémoire – la récupération et l'oubli car d'une part elle se constitue comme un document qui atteste un passé mais en même temps, elle nie son objet en ne gardant que la trace, les contours de ce qui a réellement existé. En tant que support d'une image, la photo est absente du corps du roman. Si elle n'apparaît pas comme les documents photographiques de *Roland Barthes par Roland Barthes*, censées, presque ironiquement, authentifier un moi et un récit soumis à un permanent morcellement, c'est parce qu'elle fait déjà partie d'une mémoire qui se rattache à l'écriture même. Barthes l'annonçait d'ailleurs:

Ce livre est fait par un autre [...] Je n'en sais pas plus sur moi que cet autre, à cette différence près: j'ai un peu plus de mémoire mais ce n'est pas «là» un supplément de vérité; «c'est» seulement un supplément de discours.¹⁴

¹³ *Ibid.*, p. 206-207.

¹⁴ Anne Herschberg Pierrot, «Les manuscrits de *Roland Barthes par Roland Barthes*, style et genèse», *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n°19, Roland Barthes, Paris, Éd. Jean Michel Place, 2002, p. 205.

Dans ce discours, la photographie se présente seulement comme description ou *ekphrasis*. L'image se voit transformée dans la chaîne des signifiants et recomposée comme dans une anamnèse, avec des ellipses et des superpositions, par le récit du narrateur. Cette absence du support concret de l'image, signe d'une fuite du référent, rappelle en négatif le geste d'inscrire le nom dans l'acte officiel, mouvement symbolique car il instaure et stabilise à la fois l'identité d'une personne. La description (le mot anglais *depiction* pourrait convenir mieux pour désigner cette annulation de la photographie par le transfert dans un autre système de représentation)¹⁵ place l'image hors du champ de vue et constitue un obscurcissement programmé de la mémoire, une fuite incessante d'un référent que la mémoire désire extirper.

La présence de la photographie instaure un jeu de références enchâssées l'une dans l'autre, en abyme. Ainsi, le texte renvoie à une image et celle-ci à une réalité probable. C'est donc à travers cette structure de profondeur et de superposition des référents (réel-image-texte) et des temps (temps de la lecture, temps de l'écriture, temps du regard et celui de la prise de la photo) que s'opère le passage chez Modiano entre la mémoire familiale et la mémoire culturelle. Les deux fusionnent dans le moment de la question et de l'affirmation qui la suit: «Qui a bien pu prendre cette photo un soir de l'Occupation? Sans cette époque, sans les rencontres hasardeuses et contradictoires qu'elles provoquait, je ne serais jamais né»¹⁶. La mémoire se rompt et devient *disjecta*.

C'est dans cet endroit que l'on retrouve l'ambiguïté de l'écriture de Modiano. On se demande ainsi si en effet cette photo n'existe que par l'effet de lecture, si son référent se trouve vraiment dans le réel ou bien s'il est impossible au dehors de l'écriture même, s'il est donc antérieur ou simultané à cette mémoire-*imagination modianesque*, enfin, si l'image ne serait pas un «certificat de présence» de quelque chose qui a vraiment existé, comme l'affirme Barthes dans *La Chambre Claire*, et aussitôt l'équivalent des actes officiels mais, au contraire, le certificat de présence de l'écriture même, le «ça s'écrit». Par conséquent, ce que nous lisons n'est que le hors-champ d'une photo présumée ainsi que le récit en soi est le hors-cadre des événements qui se sont produits. Les quinze chapitres qui forment le roman pourraient constituer une suite des histoires sans contexte et l'impression qu'elles laissent est d'assister à une représentation qui a déjà commencé ou à plusieurs représentations simultanées, comme si le texte se déployait sur plusieurs plans, sur des scènes multiples.

Même si l'on admet que la photographie ait la même valeur documentaire que l'acte officiel – dans le sens où les deux attestent une existence ou la *réalité de l'origine* d'une image¹⁷ (pour la photographie) ou d'une personne (pour le document), Modiano voile la scène par le réseau des ressemblances dans lequel il

¹⁵ James Heffernan, «Ekphrasis and representation» dans *New Literary History*, Vol. 22, No. 2, «Probings: Art, Criticism, Genre», John Hopkins University Press, 1991, p. 299.

¹⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, éd. cit., p. 206-207.

¹⁷ Voir Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éd. Gallimard, 2005.

place chaque figure. Ainsi, dans une photo prise au cours d'un dîner avec les producteurs de cinéma, la mère ressemble à Vivien Leight. «Enfin, la jeune fille qui ressemble à Vivien Leight c'est ma mère»¹⁸. Denise Dressel se fait photographier dans la même position, sous la même lumière que son père, vingt ans auparavant. Lorsque les images sont posées dans un même cadre elles se reflètent l'une dans l'autre et fusionnent dans une seule apparence. De même, dans la photo de famille qui clôt le roman, le père «avec ses cheveux bruns et sa moustache fine, [...] ressemble ici à l'aviateur américain Howard Hughes»¹⁹.

Tout ce qui reste donc, de la photographie c'est une image qui ne cesse d'en rappeler d'autres, d'accumuler des couches successives, en surimpression et de susciter dans la mémoire du narrateur les figures d'un passé qui lui est extérieur, subtile allusion aux *Mots* de Sartre où chacun des membres de la famille n'était que la réplique d'un personnage littéraire. Au lieu de devenir les pièces retrouvées d'un puzzle existentiel, les photos semblent effacer leurs sujets. Ce fonctionnement est possible sur deux plans simultanés – sur celui de l'histoire familiale du narrateur mais également sur le plan plus large d'une certaine mémoire culturelle. Par conséquent Patrick n'atteint jamais le *punctum* comme Barthes devant la mère-enfant dans la célèbre photographie du Jardin d'hiver. Au contraire, ses portraits relèvent seulement du *studium*, les figures appartiennent plus que jamais à une Histoire et ne sont rien en dehors de ce soir de l'Occupation.

C'est à ce moment que la signification du titre ressortira peut-être plus clairement. Si le Livret de Famille constitue un document cohérent qui fait l'inventaire des caractéristiques d'une personne et indique sa position à l'intérieur d'une société, par l'écriture, Modiano vise au contraire à déstabiliser toute place que l'Histoire pourrait assigner au sujet. En d'autres termes, l'acte officiel réduit le vécu avec ses nuances et ses émotions à l'état d'objet. Il oblige l'événement et l'aléatoire, le chaos de la réalité immédiate à rentrer aussitôt dans le cadre fixe d'une Histoire. Ce paradoxe se situe exactement au cœur du roman et la disjonction de la mémoire permet à l'écriture de retrouver l'état primaire, non altéré des choses. L'oubli, au delà de sa fonction clinique (permettant au narrateur de guérir ses angoisses liées au passé) est, en effet, le seul moyen de rendre possible l'écriture, de sortir de cette objectivation du monde et du passé. Cela lui permettra peut-être de retrouver ce que Derrida appelait la *trace* – espacement, écart, mouvement originaire²⁰. Les photographies présentées dans le roman mettent en scène le même jeu des traces et des voix qui doublent et ouvrent le texte.

Pour conclure, l'écriture de cette *memoria disjecta* de Modiano est sans doute le seul *pharmakon* – remède et poison – possible pour guérir sa terreur devant la période obscure de l'Occupation et à la fois la seule manière de s'exposer, de dire

¹⁸Patrick Modiano, *Livret de famille*, éd. cit., p. 50.

¹⁹*Ibid.*, p. 207.

²⁰Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 299.

quelque chose sur soi-même. L'écriture acquiert ainsi un double rôle – celui de contenir le passé et en même temps celui de rendre possible la dissolution de ce passé trouble, appartenant en égale mesure au narrateur et à notre mémoire culturelle.

BIBLIOGRAPHIE

- Modiano, Patrick, *Livret de famille*, Paris, Éd. Gallimard, 1977.
- Modiano, Patrick, *Rue des boutiques obscures*, Paris, Éd. Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «Cahiers du cinéma», 2005.
- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Éd. Gallimard, 2001.
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éd. du Seuil, 1973.
- Ezine, Jean-Louis, *Les écrivains sur la sellette*, Paris, Éd. du Seuil, 1981.
- Van Lier, Henri, *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la Photographie, Hors série, 1992.
- Pierrot, Herschberg Anne, «Les manuscrits de Roland Barthes par Roland Barthes, style et genèse», *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n°19, Roland Barthes, Paris, Éd. Jean Michel Place, 2002, p. 205.
- Perramond, B., Daniel, «'Livret de famille' (1977) de Patrick Modiano: grandeur et misère de la mémoire», *The French Review*, Vol. 66, No. 1, oct. 1992, p. 70.

MESSAGES INTERGÉNÉRATIONNELS DANS L'ESPACE PUBLIC. LE CAS DE L'UNIVERSITÉ DE CLUJ APRÈS 1919

ANA-MARIA STAN¹

ABSTRACT. *Intergenerational Messages in the Public Space. The Example of the Cluj University After 1919.* This article presents the debate between professors and students regarding the social and cultural role of the youth, which took place at the Romanian Cluj University in the first years after its opening, in 1919. Our study is based mostly on public speeches and opinions expressed by the university professors, highlighting the close link between national and intergenerational issues in the academic world of Transylvania.

Keywords: professor-student dialogue, generations, social and cultural role of the youth, national unity.

I. Repères méthodologiques

Dans les sciences socio-humaines le débat sur ce qui est une *génération* et ses caractéristiques est ininterrompu; chaque discipline (et même presque chaque chercheur) qui s'est penchée sur le sujet, a sa propre vision.

Dans cet article nous avons choisi d'analyser *la génération* dans une perspective à la fois biologique, historique et sociale.

La *génération biologique* est délimitée avant tout par les étapes de la vie d'une personne – c'est-à-dire par le nombre d'années qui se sont écoulées depuis sa naissance, ou bien son *âge*.

Pour une *génération historique*, l'âge dans le sens mentionné ci-dessus, n'est pas le critère fondamental de définition. Une telle *génération* est façonnée prioritairement par des événements de grande importance – telles les guerres ou les révolutions –, qui sont vécus conjointement par un nombre significatif d'individus et qui influencent par la suite leurs mentalités et leurs perceptions de la vie. Ses membres sont des *contemporains psychosociaux* qui partagent la même chronologie et les mêmes circonstances économiques, politiques et culturelles – d'ailleurs pas

¹ Ana-Maria Stan est chercheur, docteur en histoire. Elle travaille actuellement au Musée de l'Université à l'**Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca**, Roumanie. Boursière de l'Agence Universitaire de la Francophonie en 2002-2004, titulaire d'un doctorat en cotutelle de l'Université Babeș-Bolyai et de l'université Paris IV-Sorbonne. Auteur d'une quinzaine d'articles sur les relations franco-roumaines et la vie culturelle, politique et économique de la Roumanie de l'entre-deux-guerres, ainsi que de plusieurs ouvrages: *Memoria documentelor. Cooperarea franco-română la Universitatea din Cluj, oglindită în arhiva lui Emil Racoviță* [La mémoire des documents. La collaboration franco-roumaine à l'Université de Cluj, reflétée dans les archives d'Emil Racoviță], Cluj, Presa Universitară clujeană, 2007 et *Relațiile franco-române în timpul regimului de la Vichy 1940-1944* [Les rapports franco-roumains à l'époque du régime de Vichy], Cluj, Ed. Argonaut, 2006.

choisies, mais souvent bâties/modelées par eux –, et qui ont, par conséquent, des expériences existentielles (ce qu'on appelle «du vécu») analogues, quoique différentes. Une génération historique ne peut pas (ni ne doit pas) être homogène, et elle réunit souvent plusieurs générations autant successives que contemporaines². En d'autres termes, une génération historique englobe un nombre variable de générations biologiques, chacune avec ses propres valeurs et mentalités.

Les responsabilités sociales et culturelles accomplies par chaque génération biologique dans le cadre plus large de la *génération historique* sont très diverses et leur importance varie.

Dans une *génération historique* on rencontre toujours des groupes qui dominant ou plutôt s'approprient les leviers de la décision et des groupes qui subissent les événements. Parfois, ce sont les plus jeunes qui réussissent à s'emparer du pouvoir – ils bousculent le système établi pour le faire avancer et posent leur marque indélébile sur une époque. C'est ce qui se passe pendant la plupart des révolutions ou des révoltes du monde et ce rôle met en valeur le dynamisme et l'audace de la jeunesse – comme en 1848 ou bien en 1968. D'autres fois, comme pendant les guerres, les jeunes et moins jeunes sont victimes des massacres, des sacrifiés sur les champs de bataille ou dans les camps de concentration.

L'importance des générations historiques n'est pas non plus égale dans la vie de l'humanité et d'un pays. Elle se définit à son tour en fonction des accomplissements et des échecs de ses membres, qui, chacun à sa façon, engendre ou subit les changements.

Dans notre recherche nous allons tenter de déterminer quelles valeurs, transmises d'une génération à l'autre, ont participé à la création de l'identité institutionnelle et sociale de l'Université de Cluj pendant l'entre-deux-guerres, et surtout dans les premières années après 1919. De quels types de responsabilités, d'attitudes et de traditions les messages intergénérationnels se sont-ils faits (ou non) porteurs dans cette *Alma Mater*? Enfin, quel fut l'idéal qui dirigea et façonna l'activité scientifique et culturelle à Cluj?

Nous avons choisi comme base d'étude des textes pour la plupart non fictionnels, mais souvent marqués par des empreintes littéraires et culturelles évidentes – il s'agit des discours prononcés publiquement, à diverses occasions, à l'Université de Cluj, et aussi de quelques exemples de mémoires et évocations des étudiants et des professeurs concernant la problématique intergénérationnelle.

Pourquoi avoir désigné l'année 1919 comme repère chronologique? D'abord, parce qu'elle succède à la fin de la Première Guerre Mondiale, et marque un moment de discontinuité et de rupture avec un certain mode de vie, imposant des changements au niveau des générations tant historiques, que biologiques. L'État roumain avait réussi à achever sa construction nationale et politique, en englobant

² Apud Veress Károlyi, *Ființa generațională și destinul culturii* [L'être générationnel et le destin de la culture], Cluj, Casa Cărții de Știință, 2003, p. 173-198.

dans sa structure des provinces roumaines – la Bessarabie (le 27 mars 1918), la Bucovine (le 28 novembre 1918) et la Transylvanie (le 1^{er} décembre 1918) – anciennement placées sous la tutelle des empires tsariste et austro-hongrois. La Grande Roumanie était donc non plus un rêve, mais bel et bien une réalité.

Ensuite parce que ce fut l'année de la création de l'Université roumaine de Cluj. Le 1^{er} octobre 1919, le Conseil des Ministres roumain promulgua le décret no. 4031/1919, acte de naissance de la troisième université de l'État roumain – celle de Cluj. L'événement avait été longuement préparé, car depuis ce printemps là, les autorités du Conseil Dirigeant de Transylvanie et les universitaires de Bucarest et de Iassy – réunis dans le cadre de la *Commission universitaire* – avaient travaillé à la création de cette nouvelle institution d'enseignement supérieur. Il faut du reste préciser que l'Université de Cluj représenta un cas particulier parmi les *Alma Mater* roumaines, car elle fut échafaudée sur les bases de l'ancienne université hongroise, qui y avait fonctionné entre 1872 et 1918³. (Par exemple, le nouvel établissement garda la même structure d'organisation que l'université hongroise, c'est-à-dire quatre facultés: Médecine, Droit, Lettres et Philosophie, et Sciences). L'empreinte de cet héritage académique, et de l'héritage historique transylvain en général, demeura visible tout au long de son existence.

Les cours et les autres activités didactiques universitaires débutèrent le 1^{er} novembre 1919, avec un nombre record d'étudiants – c'est-à-dire 1880, dont 1829 provenaient de la Grande Roumanie et 51 de l'étranger⁴. Ce chiffre impressionnant avait été atteint parce que les autorités académiques de Cluj décidèrent de recevoir d'office tous les étudiants précédemment inscrits dans cet établissement et qui accepteraient d'y continuer leurs études en langue roumaine, ainsi que d'approuver l'immatriculation de tout autre candidat apte et désireux de poursuivre des études universitaires⁵. Pendant le deuxième semestre, Cluj accueillit 2152 étudiants, dont 2074 nés en Roumanie et 78 à l'étranger⁶.

Ces actes fondateurs marquèrent et orientèrent les prises de position de chaque personne qui s'exprima et se manifesta dans la communauté universitaire

³ Pour la prise en charge de l'Université hongroise de Cluj et le processus de création de la nouvelle université roumaine de cette ville voir Vasile Pușcaș, *University and society*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 1999, p. 64-115 et 124-129; *id.*, „Proiecte de organizare a universității din Cluj” [Projets d'organisation de l'Université de Cluj] dans *Civilizație medievală și modernă românească. Studii istorice* [Civilisation roumaine médiévale et moderne. Études historiques], Cluj Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 269-313; Stelian Neagoe, *Viața universitară clujeană interbelică* [La vie universitaire à Cluj pendant l'entre-deux guerres], vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 32-110; Onisifor Ghibu, *Universitatea Daciei Superioare*, București, 1929, p. 27-60.

⁴ Voir „Discours du recteur Sextil Pușcariu” dans *Fêtes de l'inauguration de l'Université roumaine de Cluj 31 janvier -2 février 1920*, București, Cartea Românească, 1920, p. 22.

⁵ Stelian Neagoe, *op. cit.*, p. 101.

⁶ „Raportul rectorului Sextil Pușcariu despre activitatea Universității din Cluj de la înființarea ei, citit cu ocazia sădintei inaugurală din 10 octombrie 1920” [Rapport du recteur Sextil Pușcariu sur l'activité de l'Université de Cluj depuis sa fondation, lu dans la séance inaugurale de 10 octobre 1920] dans *Anuarul Universității din Cluj, anul 1919-1920* [L'annuaire de l'Université de Cluj, année 1919-1920], Cluj, 1920, p. 15.

de Cluj. Dès le début, les discours allaient souvent se construire et se définir par des rapports d'opposition et aussi de comparaison avec les prédécesseurs hongrois – tant au niveau de l'activité d'enseignement qu'à celui de la recherche et des démarches culturelles et sociales.

II. Contexte et typologie du discours universitaire à thématique générationnelle

Dans la vie universitaire qui s'est déroulée à Cluj à partir de 1919, les messages qui sont entrés dans l'espace public ont englobé fréquemment des références intéressantes à la question des générations et des réflexions quant à leur mission. Bien entendu, ceux qui se prononcèrent le plus souvent sur les problèmes générationnels furent les professeurs.

Ils profitèrent de la plupart des événements officiels de la vie universitaire pour en parler et préciser leurs conceptions concernant les rôles que les jeunes, les nouvelles générations qu'ils allaient instruire, devaient tenir.

Les occasions pour transmettre ces messages étaient toujours choisies avec soin – soit les cours d'inauguration de l'année universitaire, soit les premières leçons dans une certaine discipline, ou bien d'autres occasions festives comme l'ouverture d'un nouvel foyer étudiant, les visites des hôtes étrangers – soit politiciens, soit scientifiques –, les célébrations des moments historiques importants pour les Roumains.

En plus, les professeurs ne refusèrent pas les invitations faites par les étudiants pour se rappeler – surtout dans des articles des journaux locaux – leur propre jeunesse estudiantine. Ils la comparaient avec ce qui se passait dans les années 1920-1930, prenant bien soin de souligner toujours les différences et les améliorations intervenues. Le fait qu'un nombre non négligeable des professeurs de l'Université roumaine de Cluj étaient des anciens étudiants de l'Université hongroise de Cluj d'avant 1919 octroyait du poids à ces souvenirs, en renforçant ainsi le message des discours sur la mission et la responsabilité des générations à suivre.

Les enseignants répondaient aussi, fréquemment, à des sondages sur des thèmes sociaux et culturels, qui cherchaient à décrypter les réalités du monde roumain d'après guerre. Ils n'hésitaient pas à se prononcer au sujet des questions telles que: Les étudiants doivent-ils ou non faire de la politique? Les étudiants ont-ils ou non le droit de participer à la vie sociale? Quel degré de liberté doit être accordé à l'activité intra et extra universitaire des étudiants?

On observe donc, dès le début, que les réflexions sur la problématique intergénérationnelle étaient diffusées, en majorité, en respectant un schéma bien défini: dans des circonstances solennelles (donc destinées à rester gravées dans la mémoire collective) et devant un public ciblé – à la fois nombreux et intéressé à poursuivre les réflexions sur le sujet. La communication directe, face à face avec l'auditoire, se combinait avec les messages écrits dans la presse, ouvrant le débat et soulignant l'importance d'un dialogue entre les générations.

III. Images/perceptions et responsabilités générationnelles proclamées par les universitaires de Cluj

Les professeurs eurent dès le début la conscience d'être des «pères fondateurs» de l'Université roumaine et de leur devoir de léguer certains principes aux étudiants, donc à leurs successeurs.

Avant toute autre chose, les jeunes qui allaient se succéder sur les bancs de la nouvelle Université de Cluj devaient se former comme une élite de la nation roumaine, destinée à promouvoir des valeurs culturelles communes à tout le pays, mais tout en préservant la spécificité locale, transylvaine.

Ainsi, au moment des fêtes d'inauguration de l'Université de Cluj, en février 1920, le recteur Sextil Pușcariu insista sur la nécessité de trouver un juste équilibre entre ces deux grandes idées directrices – le régional et le national – et de les intégrer d'une manière efficace dans l'activité de l'institution qu'il dirigeait, pour le profit des étudiants:

L'éducation des futures générations des Roumains cultivés ne peut se faire que dans un esprit roumain, unique et identique pour toutes nos universités, conduites selon les mêmes lois générales. Cela ne signifie pas bien entendu la réduction de notre enseignement supérieur à un seul type, car pour l'amour d'une unité de forme on ne saurait songer à sacrifier l'individualité que chaque université doit garder. Au contraire, il est de l'intérêt de la science que chaque université maintienne et cultive jusqu'à un certain degré son caractère local en tenant compte surtout des particularités spéciales de la région où elle se trouve. L'histoire régionale, les dialectes de la langue, la faune, la flore, les richesses du sol et du sous-sol, l'énergie latente et la philosophie formée au décours des siècles dans les âmes d'une population qui a eu les mêmes joies et a surtout souffert les mêmes douleurs, les conceptions de droit auxquelles elle s'est accoutumée et la manière dont elle s'est habituée à se représenter la justice, tout cela et bien d'autres choses donnent aux régions situées entre les Carpates et la Tissa un caractère spécial, qui doit être étudié avant tout, au moyen de recherches solides, dans l'Université qui précisément réunit dans son sein les fils de ces contrées [...].⁷

Par conséquent, il fallait continuer à réfléchir – à une échelle plus approfondie –, à ce qui formait cet héritage commun national, ensuite l'améliorer et l'imposer au niveau international. Il s'agissait de revenir aux fondements culturels roumains et de les exploiter d'une manière critique et sélective, pour mieux les offrir au monde scientifique.

Dans la vision de l'historien Vasile Pârvan, qui donna le signal du commencement des cours à Cluj en novembre 1919, à la base de la culture roumaine se trouvait *l'idée romaine* [*ideea romană*] (c'est-à-dire latine ou plus exactement gréco-latine), qui était «*l'idée mère*», la matrice de tout ce qui était roumain. Pârvan insista sur la nécessité de cultiver ces valeurs gréco-romaines, de revenir à leur pureté originare, pour créer ensuite une culture nationale spécifique, durable et de haute

⁷ „Discours du recteur Sextil Pușcariu”, *op. cit.*, p. 24-25. En français.

qualité. Et la mission d'accomplir cette tâche revenait, bien naturellement, aux universités roumaines, y compris à celle de Cluj.

Pârvan souligna aussi, avec grande lucidité, que ce résultat pouvait être atteint seulement après des longs efforts:

Nous devons être l'oracle vers lequel court la foule dans les heures d'épreuve du Destin, pour l'éclairer sur l'avenir [...] Nous devons être l'esprit critique par lequel la nation sera avertie au moment où elle voit contredite toute l'échelle des valeurs, par la misère de la lutte de la vie et le chaos des affrontements politiques enflammés [...]. L'œuvre de purification qui nous revient à nous, la génération d'aujourd'hui, est complètement ingrate. On nous demande même le sacrifice de notre âme: nous ne pourrions faire rien complètement, mais seulement dégager le chemin pour les autres. Ceux qui nous suivront vont nous placer dans le même primitivisme que la société où nous vivons, sans soupçonner la tragédie de précurseurs, tourmentés, humiliés, incompris, trahis, qui a été la nôtre.⁸

C'était un message important, qui faisait allusion à la responsabilité conjointe des professeurs et des étudiants pour le développement de leur pays, et qui traçait tout un programme culturel, scientifique, social et politique.

Les étudiants de l'Université roumaine de Cluj étaient aussi exhortés par le professeur George Vâlsan à faire dans le cadre de cette institution de la «*science appliquée à la nation*», en d'autres mots à utiliser les spécificités de chaque discipline – telle par exemple la géographie – pour «*mettre en évidence la valeur de notre peuple et de notre terre, ainsi que leurs imperfections*»⁹. Il reconnaissait toutefois que ce paradigme restait ouvert à des critiques dès le début:

La prochaine génération, et celles suivantes aussi, auront peut-être des réticences quant à ces idées et diront peut-être que, n'importe combien des garanties d'impartialité on prenait, la science appliquée à la nation, sans le vouloir, hésiterait et s'éloignerait du chemin de la raison et de la pure vérité. [Le devoir des futurs étudiants était donc de] corriger ce qu'il y avait d'erroné dans notre travail [celui des premiers professeurs de l'Université roumaine de Cluj]¹⁰.

Ces réflexions sur le rôle culturel-national, scientifique et social des générations des jeunes d'après 1919 illustrent bien les continuités et les discontinuités intervenues entre les maîtres et leurs disciples dans la manière de concevoir la vie.

⁸ Vasile Pârvan, „Datoria vieții noastre” [Le devoir de notre vie – leçon inaugurale du cours d'histoire antique et d'histoire de l'art à l'Université roumaine de Cluj, 3 novembre 1919], dans *Alma Mater Napocensis. Idealul Universității moderne* [Alma Mater Napocensis. L'idéal de l'Université moderne] édité par Vasile Pușcaș, Cluj-Napoca, Fundația Culturală Română, 1994, p. 60 et p. 67. Notre traduction.

⁹ George Vâlsan, „Conștiința națională și geografie” [Conscience nationale et géographie – leçon inaugurale du cours de géographie à l'Université roumaine de Cluj, 19 novembre 1919] dans *Alma Mater Napocensis. Idealul Universității moderne, op. cit.*, p. 108. Notre traduction.

¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

Le caractère élitiste du corps étudiantin, ainsi que ses sentiments patriotiques ne représentèrent pas une nouveauté absolue. Le témoignage du professeur Emil Hațieganu, recteur de l'Université clujoise entre 1928-1929 apporte un peu de lumière sur cette question. En se rappelant sa propre période de formation, qui s'était déroulée à Cluj même, mais dans le cadre de l'Université hongroise d'avant 1919, Hațieganu disait:

[...] l'étudiant roumain avait un bon renom à l'Université de Cluj. On était tous diligents, on se donnait la peine. [...] L'universitaire roumain de notre temps était digne et fier. Il était [le représentant] d'un corps d'élite – jaloux de sa dignité. [...] Il était consciencieux dans l'accomplissement de son devoir d'étudiant, courageux dans son action pour la nation et la loi, digne et prêt à se sacrifier pour défendre l'honneur¹¹.

Mais les bouleversements apportés par la première Guerre Mondiale changeront complètement la situation. Ce qui se modifia pour les étudiants roumains de Cluj d'après 1919 furent les conditions politiques, socioculturelles et l'échelle à laquelle ils pouvaient exercer les qualités mentionnées ci-dessus. Les sentiments nationaux des étudiants devaient se manifester sous une autre forme, maintenant que l'idéal de l'unité territoriale de la Roumanie avait été accompli, tout comme leurs efforts académiques devaient se redoubler, en se concentrant davantage sur la performance.

Par conséquent, le clivage générationnel entre les professeurs et leurs jeunes disciples universitaires devint à la fois biologique et historique, en façonnant leur dialogue d'une manière fondamentale, tant au niveau humain, qu'au niveau scientifique.

Si les professeurs de Cluj se définissaient souvent comme une «génération de sacrifice», qui avait lutté et souffert pour accomplir la création définitive de l'État national roumain, ils confiaient à leurs élèves la tâche de préserver et de développer ce qu'ils avaient obtenu. C'était une lourde responsabilité – celle d'être de dignes continuateurs du passé:

[...] gardez religieusement l'héritage accumulé pendant des générations et des générations, avec tant de sacrifices. Faites votre devoir jour après jour, car vous en avez peut être une responsabilité encore plus grande que nous, la génération d'hier¹².

La jeunesse étudiantine de Cluj était encouragée par certains des enseignants, tel l'historien Ioan Lupaș, à se transformer «par un travail acharné, un intérêt éclairé et multilatéral, par une foi sans faille dans l'idéal chrétien-national et par un comportement exemplaire» dans une génération «des missionnaires au service de la vie nationale roumaine»¹³.

¹¹ Emil Hațieganu, „Amintiri din trecut” [Souvenirs du passé] dans *Almanahul Societății Academice Petru Maior, al societăților pe facultăți și academii și al cercurilor studențești regionale din Cluj* [L'almanach de la Société académique Petru Maior, des sociétés (étudiantines) de facultés et d'académies et des cercles régionales de Cluj], Cluj, Cartea Românească, 1929, p. 5.

¹² *Ibid.*

¹³ Ioan Lupaș, „Chemarea studențimii noastre” [Appel à nos étudiants], dans le journal *Patria* [La patrie], 4 novembre 1921, p. 1. Notre traduction.

Pour réussir dans ces rôles, les étudiants avaient donc l'obligation de ne pas se limiter à un intérêt exclusif pour la science et la recherche, mais de se manifester aussi activement et constamment sur le plan social.

Une tradition de vie académique, comparable à ce qui se passait depuis longtemps en Occident, devait s'établir à Cluj. La création des institutions qui auraient permis aux étudiants de prouver leurs qualités s'imposait, la meilleure expression y étant une Maison des étudiants. Dans la vision des professeurs, tel le pédagogue Onisifor Ghibu, elle allait représenter:

[...] un foyer de l'âme des étudiants, fait par eux et pour eux. [...] Cette maison serait non seulement celle des étudiants d'aujourd'hui et de l'avenir, mais aussi celle des anciens étudiants, qui la considéreraient comme une maison familiale commune, vers laquelle ils se sentiraient attirés avec toute l'affection, chaque fois que les circonstances les feraient venir à Cluj, depuis les endroits où le destin les avait éparpillés. En plus, les professeurs eux-mêmes s'immisceraient volontiers parmi leurs jeunes confrères, comme des frères aînés, heureux de se trouver à côté de leurs benjamins, qu'ils sont désignés à les introduire dans les énigmes de la science et de la vie¹⁴.

L'accomplissement de cette résidence aurait d'ailleurs pu se faire assez vite, par «une seule génération d'étudiants conscients», à condition que ses membres se mettent au travail vite et avec enthousiasme.

L'enthousiasme était l'aptitude qui caractérisait, pour la plupart des professeurs, les étudiants roumains des années 1920 et même 1930, tant à Cluj que dans d'autres universités du pays.

Ainsi, Virgil Bărbat, professeur de sociologie à la Faculté des Lettres et Philosophie de l'Université de Cluj, répondait à une enquête sur le rôle des étudiants dans les termes suivants: «notre jeunesse estudiantine, en tant que jeunesse [...] a été dans un sens meilleure que nous, les vieux, qui sommes aujourd'hui invités à la juger. Elle a eu l'enthousiasme là, où nous avons mis au mieux l'espérance»¹⁵. Bărbat se prononçait favorablement et avec force pour l'implication sociale des étudiants, en soulignant qu'ils avaient non seulement le droit, mais aussi le devoir de prendre part à la vie publique, de poser leur empreinte sur la société et de répandre les connaissances qu'ils accumulaient dans l'université. À son avis «pour servir la cause sociale avec succès, les étudiants ne devront pas oublier qu'ils sont les représentants, dans ce domaine, d'un facteur spécifique – la culture, un facteur d'une importance capitale dans l'évolution des peuples, et [...] aussi [...] que leur succès dans le domaine

¹⁴ Onisifor Ghibu, „Casa studenților clujeni” [La maison des étudiants de Cluj] dans *Almanahul Societății Academice Petru Maior, op. cit.*, p. 31-32. Notre traduction.

¹⁵ „Răspunsul dlui Virgil Bărbat, profesor la Facultatea de Filozofie din Cluj la anchetele Vieții Studentești” [Réponse du M. Virgil Bărbat, professeur à la Faculté de Philosophie de Cluj aux enquêtes de la Vie estudiantine], dans le journal *Viața Studentească* [Vie estudiantine], septembre 1921, no. 7-8, p. 1. Notre traduction.

social serait mesuré seulement en fonction du degré auquel ils représenteraient vraiment cette culture»¹⁶. Pour cela, il recommandait que les jeunes commencent par faire des efforts pour s'organiser dans le cadre d'une vie corporative universitaire «avec ses difficultés et ses fêtes» et ensuite s'efforcent pour appliquer leurs expériences et leurs idées dans le cadre plus vaste de la société¹⁷.

Selon un autre professeur de Cluj, Marin Ștefănescu, qui enseignait également à la Faculté de Lettres et Philosophie, les étudiants formaient, ou aspiraient à devenir la part «la plus éclairée de la jeunesse», par conséquent un étudiant devait avant tout chercher à trouver dans son chemin l'harmonie entre les différentes choses de la vie. En plus, sa mission était d'orienter, à l'aide de ses connaissances, les choix que ses semblables faisaient chaque jour. Dans ce sens, les responsabilités sociales des étudiants étaient grandes et également complexes, car ils représentaient «la pépinière des dirigeants sociaux de demain». La jeunesse universitaire avait la tâche de concilier «la démocratie et l'ordre, la foi et la science, le rationalisme et l'humanitarisme», ce qui n'était pas très facile. Mais Ștefănescu considérait qu'elle y réussirait, à condition de maintenir un dialogue avec les maîtres, c'est-à-dire les professeurs, de suivre leur exemple et de continuer leurs efforts¹⁸.

On observe donc que, malgré les profonds changements survenus au niveau historique et politique, l'Université de Cluj se définissait également après 1919, par la voix de ses membres du corps enseignant, comme un espace où l'on valorisait avant tout le débat et l'échange des idées et de théories entre les différentes générations, entre ceux qui détenaient le savoir et le savoir-faire et ceux qui y venaient pour perfectionner leur éducation. De ce point de vue, l'*Alma Mater* clujoise s'encadrait dans le modèle classique de fonctionnement développé par les autres académies et des écoles supérieures, éparpillées tout au long du continent européen.

Mais cela n'était pas tout ou, plus exactement, n'était pas suffisant. Le but des fondateurs de cette université roumaine fut de la distinguer de ses partenaires, de lui créer une spécificité, qui allait découler précisément du fait que ce dialogue entre élèves et maîtres s'adapterait toujours aux réalités transylvaines et roumaines, s'efforçant de contribuer au progrès national.

Le désir de concilier ces deux idées fondamentales – le national et l'universel – et de les mettre en pratique de manière équilibrée, s'est maintenu tout au long de l'entre-deux-guerres, en revenant constamment dans les discours de professeurs universitaires de Cluj. Ainsi, en 1941, plus de vingt ans après l'inauguration de l'université roumaine, on retrouve ces conceptions dans le bilan dressé par le recteur de l'époque, le médecin Iuliu Hațieganu. En parlant de la mission de l'université en

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ „Răspunsul dlui Marin Ștefănescu, profesor la Facultatea de Filozofie din Cluj la anchetele Vieții Studentești” [Réponse de M. Marin Ștefănescu, professeur à la Faculté de Philosophie de Cluj aux enquêtes de la Vie estudiantine], dans le journal *Viața Studentească* [Vie estudiantine], septembre 1921, no. 9, p. 1. Notre traduction.

général, ainsi que de son évolution pendant les siècles, il insista sur le fait que, bien des fois, en raison des circonstances, les étudiants et les enseignants, n'avaient pas parlé la même langue. Par conséquent, des fractures générationnelles se sont produites, des fractures accentuées, puisque ces générations «ne voulaient pas confronter leurs idées et leurs expériences et trouver les grands points d'union». C'était un danger à proscrire à chaque occasion et on pouvait le faire si on s'efforçait à respecter quelques principes. Les universités, établissements qui «ont toujours été des dépositaires du passé et des garants de l'avenir du peuple où elles déroulaient leur activité» devaient remplir essentiellement le rôle de conserver et de maîtriser la science, toutefois pas d'une science pure, mais d'une science utile à la nation, appliquée aux réalités ethniques de leur peuple «sous leurs aspect biologique, social et culturel»¹⁹

En respectant cette ligne de conduite, affirmait Hațieganu, l'Université de Cluj pouvait aboutir finalement à être une vraie Universitas scholarium et magistrorum, en d'autres mots une entité organique, qui n'était pas «composée de professeurs et des élèves, mais des étudiants plus jeunes et plus vieux». Il prononçait même des mots symboliques, en comparant l'université à une petite famille, ou entre les maîtres et leurs disciples il y avait des sentiments et des règles de conduite: «les professeurs vont de l'avant, les étudiants doivent suivre. On avance avec de l'amour, du dévouement, de la sincérité et les étudiants n'ont qu'à nous suivre, avec le même amour, avec de la confiance, de l'optimisme et une discipline complète»²⁰

Si cet idéal a été ou non atteint et appliqué finalement à Cluj, reste encore à débattre, dans d'autres études.

IV. Conclusions

En analysant ces quelques exemples de discours prononcés par les personnalités de la vie universitaire de Cluj, ainsi que leurs opinions publiées dans la presse, on remarque plusieurs choses.

D'abord, une évidence: les questions touchant à l'intergénérationnel se trouvent au cœur du débat de la vie universitaire de l'entre-deux-guerres à Cluj. Elles définissent également une partie fondamentale des préoccupations des professeurs et même des étudiants. Cela s'explique partiellement par la conscience qui existait, de part et d'autre, que ces années-là allaient établir des standards pour l'avenir, tant au niveau culturel, que social et politique. L'accomplissement de l'unité nationale de la Roumanie et l'enthousiasme spécifique qui en découla, alimenta ce débat et lui donna de la force. Ici, à l'université, comme dans les autres institutions et domaines d'activité, tout le monde était à la recherche des meilleures voies de développement et de progrès du pays, on ne voulait pas les rater. Donc les questionnements et parfois les confrontations sur ces thèmes entre les jeunes et les vieux furent inévitables.

¹⁹ Iuliu Hațieganu, „Universitate și națiune” [Université et nation. Discours d'inauguration de l'année scolaire 1941-1942] dans *Alma Mater Napocensis. Idealul Universității moderne, op. cit.*, p. 204-205. Notre traduction.

²⁰ *Ibid.*, p. 216.

Ce que les enseignants considéraient comme des principes fondamentaux, était, assez souvent, corrigé ou même rejeté par les étudiants. Ces derniers cherchaient leur propre chemin et leurs propres valeurs, acceptant certains paradigmes et adaptant les autres à leurs propres réalités.

Les excès ont été inévitables, mais ils ont contribué aussi à l'édification de l'identité institutionnelle de l'Université de Cluj.

En second lieu, on observe que la rhétorique intergénérationnelle a été constamment liée à une rhétorique nationale dans cet établissement académique, à cause des conditionnements historiques précédents de la Transylvanie. Toutefois, les spécificités nationales ne furent ni ignorées, ni exaltées outre mesure à Cluj dans les premiers années d'activité de l'université roumaine. Certes, elles furent renforcées et leur essor fut encouragé, mais on essaya visiblement de faire ceci d'une manière équilibrée. L'Université de Cluj contribua, après 1919, à la formation des élites roumaines de la Transylvanie, mais les autorités universitaires locales cherchèrent tout le temps à donner par leurs actions «un exemple aux autres institutions de la méthode d'accomplissement de l'unification tant attendue par tous les Roumains»²¹, un exemple de stabilité et de modération.

BIBLIOGRAPHIE

- Alma Mater Napocensis. Idealul Universității moderne* [Alma Mater Napocensis. L'idéal de l'Université moderne] (édité par Vasile Pușcaș), Cluj-Napoca, Fundația Culturală Română, 1994.
- Almanahul Societății Academice Petru Maior, al societăților pe facultăți și academii și al cercurilor studențești regionale din Cluj*, Cluj, Cartea Românească, 1929.
- Anuarul Universității din Cluj, anul 1919-1920* [L'annuaire de l'Université de Cluj, année 1919-1920], Cluj, 1920.
- Fêtes de l'inauguration de l'Université roumaine de Cluj le 31 janvier – le 2 février 1920*, București, Cartea Românească, 1920.
- Patria*, Cluj, 1921 (journal quotidien).
- Pușcaș, Vasile, *University and society* [Université et société], Cluj, Presa Universitară Clujeană, 1999.
- Veress, Károlyi, *Fiița generațională și destinul culturii* [L'être générationnel et le destin de la culture], Cluj, Casa Cărții de Știință, 2003.
- Viața Studențească* [Vie étudiante], București, 1921, nos. 3-9 (journal mensuel).

²¹ *Raportul rectorului Sextil Pușcariu privind activitatea Universității de Cluj de la înființarea sa, citit în ședința inaugurală din 10 octombrie 1920* dans „Anuarul Universității din Cluj, anul 1919-1920”, „Anuarul Universității din Cluj, anul 1919-1920” [L'annuaire de l'Université de Cluj, année 1919-1920], Cluj, 1920, p. 12. Notre traduction.

BROUILLAGES INTERGÉNÉRATIONNELS

LES ÂGES DE LA FOLIE CHEZ ANDRÉ BAILLON

ANA COIUG¹

ABSTRACT. *The Madness' Ages in André Baillon's Texts.* This paper analyses two texts written in the 20's by the francophone Belgian writer André Baillon. The analysis focuses on the characters' madness and compares them by their age. The "young madness" is characterized by the intrusion of adults which spoil the fragile mind of a boy. The "adult madness" is represented by the conflict between the reason and the instincts. Both the young madness and the adult one speak basically the same language, marked by obsessions, exclamations, unfinished sentences.

Keywords: character, young madness, adult madness, language.

André Baillon est un auteur belge de langue française en vogue dans les années 20, dont les livres ont été publiés principalement chez l'éditeur parisien Rieder, dans la collection Prosateurs Français Contemporains. C'était l'époque de ce que les critiques ont appelé plus tard le roman parlé, qui promouvait l'esthétique de l'authenticité. *Mutatis mutandis*, on pourrait dire que par certains aspects de son œuvre, Baillon est un Ken Kesey des années 20 qui va loin dans l'exploitation des ressources du langage, tout en ayant l'intuition des possibilités littéraires offertes par la destruction de ce dernier. Son œuvre gravite autour de deux pôles: le thème de la prostituée et le thème de la folie. Dans le présent travail, la question que je me pose est double: il s'agit de voir d'une part comment la folie est représentée au niveau des personnages par catégories d'âge, et d'autre part quelles sont les ressources linguistiques à travers lesquelles Baillon construit le monde de la folie, exprimé par la voix de ses narrateurs-personnages.

Sans poser de diagnostic concernant l'auteur – d'autres l'ont déjà fait, mais ils hésitent entre névrose et psychose² en l'absence de documents, introuvables à la Salpêtrière, où l'écrivain avait été hospitalisé³ – on peut se demander s'il y a des points communs ou des différences dans la construction des personnages touchés par la

¹ Maître assistant au Département des Langues Modernes Appliquées en Médecine, **Université de Médecine et de Pharmacie «Iuliu Hațieganu» de Cluj-Napoca**, doctorante à la Faculté des Lettres et membre de l'équipe de recherche du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française, Université «Babeș-Bolyai» Cluj-Napoca. Traductrice littéraire, auteurs traduits: André Baillon, Téophile Gautier, Prosper Mérimée, Gustave Flaubert.

² Jean-Pierre Lebrun, «La «folie» d'André Baillon, ou les mots, tels des rats» dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Textyles-éditions, numéro 6, novembre 1989, p. 115.

³ F. Denissen, le biographe et traducteur en néerlandais d'André Baillon, apprend lors de ses recherches que les archives de l'hôpital parisien auraient été détruites pendant la deuxième guerre mondiale. Pour plus de détails à ce sujet voir Frans Denissen, *André Baillon, le gigolo d'Irma Idéal*. Traduit du néerlandais par Charles Franken, Bruxelles, Éditions Labor, coll. «Archives du Futur», 2001, p. 260 et suivantes.

folie, selon leur âge. Y a-t-il une folie jeune, une folie adulte? Quelles sont ses particularités? Quel est son langage? Comment parle-t-elle, comment se parle-t-elle?

Une tentative d'analyse de deux livres de Baillon, *Le Perce-oreille du Luxembourg* (1928) et *Un homme si simple* (1925) pourrait nous fournir quelques réponses.

Le Perce-oreille du Luxembourg est un roman à la première personne, un récit rétrospectif de Marcel, un jeune homme hospitalisé à la Salpêtrière, isolé dans un chalet. Marcel a 25 ans, au moment où il entreprend la narration de sa vie, mais il affirme que parfois il croit en avoir 50. Le personnage narrateur a quelques particularités: tout d'abord il écrit ses souvenirs, conseillé par un voisin de chalet. Puis il écrit pour empêcher l'auto-mutilation, car il s'enfonce systématiquement le pouce dans les yeux⁴. Le leitmotiv de son récit est *Je ne suis pas fou*, il y a donc une dénégation de la folie de la part du jeune homme, qui tente de relativiser ce verdict imposé par les médecins et essaye de montrer que tout le monde a les mêmes problèmes existentiels. Il se pose des questions plutôt rhétoriques, en tentant de se justifier: si on coupe les cheveux en quatre, est-on fou? si on n'a pas de principes solides, est-on fou? si on ressent le même vertige quand on traverse une planche au-dessus du gouffre ou quand on traverse une planche qui se trouve carrément sur terre, est-on fou? si on s'interroge sur l'existence de Dieu et parfois on y croit, parfois non, est-on fou?

Ces questions ne font qu'ouvrir le cadre de la narration, car la vraie rétrospective commence après le premier chapitre, qui finit par: «Et maintenant, Marcel, va. Oublie qui tu es. Cherche ta canne. Va au-delà de toi et fais parler Marcel comme si c'était un autre»⁵.

Le lecteur peut déceler à travers la trame quelques moments-clés, les pas qui conduisent Marcel à la Salpêtrière. Le premier serait l'image restée dans la mémoire de l'enfant sur la relation entre ses parents, caractérisée par des divergences d'opinion. En effet, lorsqu'il s'agit des décisions à prendre en famille sur l'avenir de la maison et la vente des meubles, les deux parents sont loin de partager le même avis. Le père a son refrain, *Ah mon Dieu oui*, la mère a le sien: *Ah mon Dieu non*. En parlant en termes médicaux, les antécédents hérédocollatéraux de Marcel sont bien présents, puisque sa mère avait été, elle aussi, hospitalisée à la Salpêtrière. Du côté de l'imagination, la folle du logis, Marcel appartient au type d'enfant sensible, doué d'une grande passion pour la lecture, il fait des rêveries livresques où il s'identifie aux pages amoureux d'une reine inaccessible. Cette passion pour les livres est une raison de plus pour un conflit profond entre le père et l'enfant: le père déclare que l'enfant «se pourrit la cervelle»⁶ et qu'il devrait étudier les mathématiques. Recevant une éducation religieuse, Marcel devient obsédé par le péché, il n'est jamais content de la confession qu'il fait, il lui semble que le prêtre ne lui accorde

⁴ La thématique de l'œil et du regard liés au désir est mise en évidence par Raoul Mégnon dans *André Baillon, Le Perce-oreille du Luxembourg*, Bruxelles, Labor, coll. «Un livre. Une œuvre», 1989, p. 37 et suivantes.

⁵ André Baillon, *Le Perce-oreille du Luxembourg*, Bruxelles, Labor, coll. «Espaces Nord», 1984, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

pas suffisamment d'attention. À 15 ans il est très marqué par un séjour en Provence, chez un oncle qui n'est pas son oncle, où il a un certain rapprochement physique avec sa belle tante qui vient de Russie, puis à 20 ans il est déçu par sa première expérience sexuelle. À l'adolescence, Marcel fait la connaissance de la mort à travers le décès d'un ami, son modèle positif. À l'enterrement, le jeune homme a une conduite tout à fait bizarre: sa personnalité est déjà scindée et il ressent qu'un Autre commence à l'habiter. La dérive dans le délire s'institue après la mort de cet ami, suite à la rencontre avec un ancien copain de classe, un certain Dupéché, identifié avec le mal. Toutes les paroles et tous les gestes de Dupéché vont être interprétés comme des manœuvres qui détruisent Marcel. La folie définitive s'installe d'ailleurs chez Marcel après sa participation au mariage de Dupéché. Le fait que Marcel n'arrive pas à échapper à l'emprise de l'altérité et à se forger une identité est lié à sa relation avec les femmes, puisque sa compagne, Jeanne, n'est autre que l'ancienne maîtresse de l'ami décédé et dans son imagination reste toujours liée au défunt.

Parmi les points qui jalonnent le trajet vers la Salpêtrière, on reconnaît le blocage œdipien: quand Marcel était petit et qu'il aurait dû résoudre son complexe d'Œdipe, le père bascule dans une véritable déchéance matérielle et la scène d'humiliation lors de la vente des meubles historiques se passe sous les yeux du fils, ce qui entraîne ultérieurement chez lui une douloureuse culpabilité liée aux désirs œdipiens⁷; intervient aussi l'angoisse de castration, très visible dans l'épisode où l'ami Dupéché, qui renvoie à la figure du père castrateur, écrase un Perce-oreille dans le jardin du Luxembourg, Perce-oreille qui aurait eu, selon Marcel, une petite queue⁸. La première expérience de séduction, avec la tante Varia, est elle aussi un échec, puisque cette dernière appartient à quelqu'un d'autre; cela marquera toute la vie amoureuse de Marcel. Le regard, plus précisément le clin d'œil que Dupéché fait tout le temps et que Marcel ne sait pas interpréter correctement, est le symbole du désir. Or, Marcel s'auto-punira en s'enfonçant le pouce dans l'œil.

La particularité du personnage de Marcel est qu'il écrit. Voyons de plus près les particularités de l'écriture de ce jeune Marcel, hospitalisé, qui se rappelle les circonstances qui l'ont amené à l'hôpital.

Tout d'abord, quand il commente ses faits ou ses attitudes, il y a une sorte de volonté d'objectivité: en allant à l'enterrement de son ami, il se dit qu'il devrait être triste, mais ne le peut pas à cause de cet Autre anonyme: «Un autre, semblait-il, s'était installé sous mon crâne. Moi, Marcel, j'étais triste. Celui que j'appellerai l'Autre ne l'était pas et n'acceptait pas que je le fusse.»⁹ En même temps, c'est comme si cet Autre lui imposait des paroles dépourvues de sens, comme *Les vieux cimetières font les beaux murs*. C'est comme si le bourdonnement incontrôlé du langage s'exprimait à travers Marcel. Avec la terminologie de Kristeva, on peut

⁷ Aspect mis en évidence par Daniel Laroche dans sa *Lecture* qui suit le texte du *Perce-oreille du Luxembourg* dans l'édition précédemment citée, p. 211.

⁸ Daniel Laroche, *op. cit.*, p. 221.

⁹ *Ibid.*, p. 98.

dire que le texte de Marcel est une rencontre du symbolique, du sens qui se cherche et du sémiotique, marqué par les pulsions du corps, les lapsus, les répétitions, le bégaiement, les pauses. Marcel formule d'ailleurs une théorie des mots:

«Voici un objet, un être, une idée, un sentiment, on les veut exprimer. Avec la langue, les lèvres, on lance quelques sons. Ils forment un mot, un mot pur, un mot vierge. L'idée, le sentiment y est enfermé, également pur et vierge. On est un peu comme Adam nommant les créatures dans les jardins de Dieu. Bon! On répète le mot. (...) il prend sa couleur, sa place dans l'air, sa place dans votre cerveau. On le répète. Tout à coup, qu'est-ce qui se passe? Une idée arrive bourdonnante et se pose sur votre mot: une idée, deux idées, un vol d'idées. Là-dessous, vous voyez la vôtre, mais avec cette foule d'idées étrangères attachées à son dos. Et maintenant répétez, répétez tant qu'il vous plaira. Que reste-t-il? Plus rien de votre mot: un grouillement d'idées qui se multiplie, s'entre-dévorent: les unes qui meurent, les autres qui se développent, une plus forte qui avale tout, commence et vous impose sa nouvelle vie de mot. Et les idées qui naissent de votre propre cerveau, ne sont rien. Mais les autres! Les mouches charbonneuses qui ont empoisonné leurs pattes, leur trompe, dans la pourriture qu'est le cerveau d'autrui!»¹⁰

Marcel est soumis à la peur d'autrui, conjuguée avec le bourdonnement du langage qui se déchaîne dans la folie et n'arrive plus à être contrôlé par la volonté.

À un autre niveau du langage, qui ne tient pas à la mimésis de la folie mais à l'art de l'écrivain, Baillon exploite pleinement les jeux de sens à partir des noms propres qui s'intègrent dans de vrais réseaux de signification. Le nom de *Dupéché* est un renvoi explicite au péché, concept qui jalonne l'éducation catholique traditionnelle:

«Ah! Dupéché! Dupéché véniel, Dupéché mortel, Dupéché contre le Saint-Esprit!»¹¹. Le nom d'une veuve pour laquelle Marcel met de l'argent pour payer une dette est *Lapierre*, mot dans lequel il y a le signifiant *Pierre*, qui renvoie à la scène chargée de sens, où Dupéché écrase un perce-oreille caché sous une pierre, Perce-oreille avec lequel Marcel s'identifie; même le nom du *perce-oreille* contient en lui *percer l'œil*, le tic de Marcel, avec une évidente signification œdipienne. Selon Daniel Laroche, dans *Le perce-oreille du Luxembourg* s'affirme ce que le critique appelle la *prééminence du signifiant*, «la vive prescience qu'avait Baillon de cette loi à laquelle Jacques Lacan a fait la place qu'on sait: la souveraineté du signifiant dans l'ordre du langage et du discours.»¹²

Cet agencement parfait des motifs typiquement psychanalytiques à travers une fiction de la folie peut laisser penser que Baillon utilise à dessein et déconstruit en quelque sorte le discours de la psychanalyse. Rappelons-nous que les années 30 correspondaient à la mode de la psychanalyse en France. Baillon était vraisemblablement au courant du débat et par ce roman il en donne une réponse à rebours.

¹⁰ *Ibid.*, p. 154-155.

¹¹ *Ibid.*, p. 136.

¹² Daniel Laroche, «Une théorie clandestine de l'écriture dans le prologue du *Perce-oreille*» dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Textyles-éditions, numéro 6, novembre 1989, p. 53.

Pour conclure à propos de «la folie jeune», on pourrait dire que les figures des adultes, surtout des parents, ont une importance dans l'évolution vers la folie, mais aussi que, parmi les jeunes, Marcel se sent toujours différent. Entre lui et ses congénères, il voit et il ressent les différences plus que les similitudes. Il réfléchit toujours de façon plus embrouillée, en interprétant plus qu'il ne faut, et la communication avec les autres n'en est pas une: ramené sans cesse à ses questions obsédantes, il perd la logique et sombre dans le délire.

Dans *Un homme si simple*, le narrateur – Jean Martin – a 47 ans, lui aussi est hospitalisé à la Salpêtrière et il est écrivain. Le livre est structuré comme une suite de confessions ou de longues discussions avec un médecin qui n'intervient jamais directement (parfois il y a des interrogations adressées au supposé médecin, l'interne Lafosse, et les réponses de celui-ci, mais jamais au discours direct). Si pour le jeune Marcel, de 25 ans, l'âge n'est pas un tabou – il le dit dès les premières pages de sa confession – pour l'adulte d'*Un homme si simple*, l'âge se laisse très difficilement dire. Ce n'est jamais un aveu en soi, mais une précision collatérale, qui intervient après des constats sur la calvitie, sur sa vue qui baisse, sur son incapacité d'écrire. Il y a chez lui une sorte de refus du temps: dès qu'il parle de son âge, le narrateur glisse vers des sujets liés à la mort et tombe dans une sorte de panique d'écrivain qui s'exprime *grosso modo* ainsi: je commence à vieillir, le temps passe et je n'écris pas. Le refus du temps ou d'être conscient du temps est un symptôme et le médecin du narrateur y met tout de suite une étiquette: comme le malade ne se rappelle plus la date de son mariage, il est taxé d'«amoral». Pour le narrateur, la jeunesse est associée au jugement dépourvu de nuances, c'est d'ailleurs ce qu'il reproche au médecin, qui ne juge que par angles droits.

Pourtant, cette même jeunesse exerce une attraction sur Jean dans la personne de Michette, la fille de sa compagne. Les relations entre Jean et celle-ci sont compliquées: quand elle était petite, à environ 4 ans, Jean tentait de se substituer à son père, sans y parvenir et finit par se faire appeler «Grand-frère». Au fur et à mesure que la fille grandit, la relation avec elle devient de plus en plus difficile et les sentiments de Jean à son égard de plus en plus troubles. Il rédige pour elle un cahier de pensées moralisatrices et, sur l'insistance du médecin, il avoue éprouver une véritable obsession pour Michette devenue entre temps adolescente. C'est à partir de cette obsession pour la jeune fille de sa compagne que Jean sombre dans le délire, dans des hallucinations et dans le dédoublement de la personnalité. Il s'imagine en Lazare ou en Christ et voit Michette en Sainte Véronique. Il se rend compte de son dédoublement – un Martin I et un Martin II, l'un qui tente d'être plus raisonnable, alors que l'autre se laisse entraîner par des idées bizarres; il arrive à se démultiplier à ce point qu'il va parler de quatre Martin. Mais ce qui jalonne son discours est l'obsession pour Michette, à cause de laquelle il est arrivé à la Salpêtrière. À la fin du roman, la confession ne peut pas s'achever, le livre se termine par une phrase avec des points de suspension. Si dans *Le Perce-oreille du Luxembourg* les parents avaient leur rôle dans l'évolution du protagoniste

vers la folie, dans *Un homme si simple*, sur le fond d'une instabilité psychique, c'est une jeune fille qui rend fou un adulte. Il n'est pas question de parents, le passé exploré reste relativement récent et ne va jamais jusqu'à l'enfance.

Le langage a sa part dans le jeu: à la différence du *Perce-oreille du Luxembourg*, qui affirme être une confession écrite, *Un homme si simple* est une confession à travers la parole, marquée par l'échec. Cet homme si simple s'avère être très compliqué. Baillon fait preuve de l'art des titres: par rapport au contenu du roman, l'antiphrase est pleinement justifiée: dans sa tête ce n'est jamais clair, ses sentiments pour la jeune fille ne sont finalement pas cernés, la confession même ne finit pas. Jean Martin avoue d'ailleurs sa tendance à se raconter des histoires: «En général, je ne parle guère. J'ai toujours beaucoup de choses à me dire. Je me racontais des histoires ... Dieu! ce que je me racontais des histoires!»¹³

Dans le dédoublement de sa personnalité, quand interviennent au moins deux Jean, surgit le même bourdonnement incontrôlé du langage, similaire à celui du *Perce-oreille du Luxembourg*. En essayant de manger, il y a une sorte de monologue de Jean, à deux voix:

- Vois les yeux de Claire, pensait Martin I. Avale, avale!
- Grrr ... grrr ... se gargarisait Martin II.
- Avale, tu étouffes, s'effrayait Martin I.
- Grr ... grrr¹⁴.

Ce bourdonnement du langage s'exprime aussi à travers un poème dépourvu de sens dont l'auteur est Jean Martin, qui reprend graphiquement la forme d'un menu sur les cartes des restaurants: «Persil vert / Plat couleur d'argent / Avec le rouge du homard / Les garçons peignent des natures mortes / À la porte / des restaurants.»¹⁵

Au niveau supérieur à la trame proprement dite et donc supérieur à la mimésis de la folie, il y a l'art de l'écrivain et ses stratégies langagières. Les échos au niveau des noms propres apparaissent comme dans l'autre roman: le docteur devant lequel ont lieu les supposées confessions s'appelle *Lafosse*. Le médecin qui a fait venir Jean à la Salpêtrière par une ruse, en lui proposant d'y entrer pour se documenter en tant qu'écrivain, s'appelle *Delpierre*. Or, à la Salpêtrière, Jean Martin entoure de cailloux un endroit où il se croit enterré, une sorte de fosse, et creuse son nom sur le mur d'à côté, et l'inscription *In pace*, qui montre son désir de se donner une mort symbolique qui le libère. De même, la sonorité du nom de Michette répond à celle du nom d'Ami-Chat, le chat de Jean Martin, associé à la fornication et aux instincts sexuels irrépressibles.

Pour conclure, on pourrait dire que dans la folie jeune ce sont surtout les manifestations d'un complexe d'Œdipe non résolu qui l'emportent, alors que dans

¹³ André Baillon, *Un homme si simple*, Bruxelles, Labor, coll. «Espace Nord», 2002, p. 49.

¹⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹⁵ *Ibid.*, p. 149.

la folie adulte, du moins dans *Un homme si simple*, c'est plutôt la crise de l'homme entre deux âges qui se complique et glisse vers la folie. Dans les deux cas, à travers la folie est très saisissable le bourdonnement du langage, sa dérive incontrôlée. En fait, des quatre récits de Baillon dédiés au cycle de la folie, aucun ne finit avec une phrase complète. Il s'agit toujours d'une phrase qui s'achève sur des points de suspension, où d'une subordonnée antéposée sans une autre qui la régisse après. L'homme est pris dans les rets du langage: dans le délire cela se voit de manière encore plus prégnante. Il ne faut pas oublier que ces textes verbalisent des intuitions confirmées un demi-siècle plus tard par la psychanalyse postfreudienne, alors que Baillon les affirmait à sa manière dans les années 20.

BIBLIOGRAPHIE D'AUTEUR

- Baillon, André, *Le Perce-oreille du Luxembourg*, préface de Michel Gheude. Lecture de Daniel Laroche, Bruxelles, Labor, coll. «Espace Nord», 1989.
Baillon, André, *Un homme si simple*, lecture de Maria Chiara Gnocchi, Bruxelles, Labor, coll. «Espace Nord», 2002.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- Denissen, Frans, *André Baillon, le gigolo d'Irma Idéal*. Traduit du néerlandais par Charles Franken, Bruxelles, Labor, coll. «Archives du Futur», 2001.
Laroche, Daniel, «Une théorie clandestine de l'écriture dans le prologue du *Perce-oreille*» dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Textyles-éditions, numéro 6, novembre 1989, p. 47-60.
Lebrun, Jean-Pierre, «La «folie» d'André Baillon, ou les mots, tels des rats» dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Textyles-éditions, numéro 6, novembre 1989, p. 113-120.
Mélignon, Raoul, *André Baillon, Le Perce-oreille du Luxembourg*, Bruxelles, Labor, coll. «Un livre. Une œuvre», 1989.

LA RELATION ENFANT/GRANDE PERSONNE DANS L'*HISTOIRE SANS FIN* DE MICHAEL ENDE

MUGURAȘ CONSTANTINESCU¹

ABSTRACT. *The Relationship Child / Grown-Up Person in the Neverending Story by Michael Ende.* In this article, our intention is to analyze the complex relationships between generations existing between the child and the grown-up person in the best-seller *The Neverending Story* by Michael Ende. In spite of the first impression emphasizing that the privileged roles belong to the child, the story gradually reveals to us the importance of the grown-ups in Fantastica and in the Land of humans. Bastian and the shopkeeper, Bastian and his father, in the Land of humans, Bastian and the Dame Eyola, Bastian and Yor, the blind person, in Fantastica are some examples of this mutual and complementary relationship between distant, even extreme ages that, in the case of the couple Bastian / the shopkeeper are reflecting one another. The relationship between child and the grown-up person is even more complicated in the case of Childlike Empress who is, at the same time, a child and the eldest of all the creatures in her country. The friendship between Bastian and Atreju allows a complex and permanently constructing view on the relationship between generations. Both these characters and others illustrate well a mutual, complementary, sometimes intricate and very precise relationship between different and distant ages that search for one another, understand each other, shape and build one another.

Keywords: child-grown-up person relationship, complementarity, construction, intergenerational, intragenerational

Par cette communication, nous nous proposons d'analyser les relations complexes qui existent entre enfant et grande personne/personne âgée dans le *best-seller* de Michael Ende, *L'Histoire sans fin*.

Malgré la première impression que dans cette fiction les rôles privilégiés reviennent à l'enfant – Le Pays fantastique est gouverné par une fillette impératrice, la mission de sauver le pays revient à un enfant de dix ans, Atréju et un autre garçon, Bastien, apporte le remède à la maladie de l'impératrice – l'histoire nous dévoile progressivement l'importance des grandes personnes dans le Pays de la Fantaisie et la Terre des Hommes et leurs relations avec les enfants.

Bastien et l'antiquaire, Bastien et son père, dans le monde des hommes, Bastien et la Dame Aïuola, Bastien et Yor, l'aveugle, dans le Pays Fantastique sont

¹ L'auteur de l'article est professeur de littérature française et de traduction littéraire à l'**Université Ștefan cel Mare de Suceava**. Elle est rédactrice en chef de la revue *Atelier de Traduction*, directrice du Centre de Recherches INTER LITTERAS, coordinatrice du master Théorie et pratique de la Traduction ; a publié notamment les volumes *Pratique de la traduction*, *La traduction entre pratique et théorie*, *Les Contes de Perrault en palimpseste* ainsi que des ouvrages traduits de Charles Perrault, Raymond Jean, Pascal Bruckner, Gilbert Durand, Jean Burgos, Gérard Genette, Alain Montandon, Jean-Jacques Wunenburger. mugurasc@gmail.com

des exemples de cette relation mutuelle et complémentaire entre des âges éloignés ou même extrêmes qui, à l'instar du couple Bastien/ Le vieil antiquaire se réfléchissent l'un dans l'autre.

La relation entre enfant et personne âgée est plus compliquée encore dans le cas de la Fillette Impératrice qui est, à la fois, un enfant et la plus âgée de toutes les créatures de son pays. Malgré son âge et son statut paradoxal, à un moment de grande difficulté, La Petite Impératrice part elle-même à la recherche d'un vieil homme, le Vieillard de la Montagne Errante pour lui demander conseil.

Ces quelques personnages et d'autres encore illustrent bien la relation réciproque, complémentaire et parfois compliquée et très nuancée entre les âges différents et les âges éloignés, qui se cherchent et se comprennent et parfois se façonnent et se construisent l'un l'autre.

Voyons tout d'abord les relations de Bastien Balthasar Bux – l'enfant orphelin de mère, isolé et ridiculisé par ses camarades d'école – avec les adultes des deux mondes qu'il fréquente.

Le début de *l'Histoire sans fin* nous le présente comme un garçon de 10 à 11 ans, gros et gras, cherchant refuge contre la pluie et la raillerie d'autres enfants dans la boutique d'un antiquaire qu'il voit pour la première fois juste pour apprendre que ce dernier n'aime pas les enfants et le raille à son tour.

La morosité de l'antiquaire touche presque à la monstruosité, car c'est un «misopède» convaincu, ou, du moins, il le déclare: «Écoute-moi, mon garçon, je ne peux pas souffrir les enfants. Je sais bien, de nos jours, c'est la mode que le monde entier fasse avec vous mille et une simagrées – moi pas! Je ne suis en aucun cas un ami des enfants. Pour moi, les gosses ne sont que des braillards idiots, des casse-pieds qui démolissent tout, qui barbouillent les livres de confiture, qui arrachent les pages, et du diable s'ils se préoccupent de savoir si les adultes n'ont pas aussi leurs soucis et leurs tracasseries. Je te dis simplement pour que tu saches où tu te trouves. D'ailleurs il n'y a chez moi aucun livre pour enfants et pour ce qui est des autres, je ne t'en vendrai pas. Voilà j'espère que nous nous sommes compris!»²

L'apparence de cet ogre à l'envers va dans le même sens: «un homme lourd et trapu [...] L'homme était chauve avec seulement, au-dessus des oreilles, deux touffes de cheveux blancs et hirsutes. Son visage rouge faisait penser à la tête d'un bouledogue hargneux.»³

Malgré cette hostilité déclarée, les deux êtres, le garçon et le vieillard, ont en commun la passion pour les livres, et comme on va s'en rendre compte à la fin du récit, l'antiquaire laisse Bastien voler le beau bouquin, il lui facilite ce geste pour lui permettre justement le voyage dans le Pays Fantastique qu'il connaît pour y avoir voyagé lui-même. On pourrait conclure que, malgré son apparence morose et hostile, Karl Konrad Korender a l'intuition que le garçon maladroit réfugié dans

² Michael Ende, *L'Histoire sans fin*, trad. Dominique Autrand, Paris, Stock, 2004, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 8.

sa boutique fait partie de la même famille que lui, des gens qui, quel que soit leur âge, sont passionnés de quelque chose, en l'occurrence par les livres: «C'est une chose bien mystérieuse que les passions humaines et il en va de même en cette matière pour les enfants et pour les adultes. Ceux qui sont atteints ne peuvent pas s'expliquer, et ceux qui n'ont rien vécu de semblable ne peuvent pas les comprendre.»⁴

Dans la séquence symétrique qui clôt le récit, la visite de Bastien, torturé pendant son voyage dans l'histoire sans fin par un sentiment de culpabilité pour avoir volé le livre, chez M. Koreander, lui fait trouver «un vieux voyageur qui a une longue expérience du Pays Fantastique», tout à fait transfiguré par le partage d'une expérience exceptionnelle: «Une lueur de tendresse illumina pour l'instant la face de bouledogue de M. Koreander, et le fit paraître jeune et presque beau.»⁵

La complicité muette du vieillard dévoile son visage caché et le fait rajeunir; c'est une véritable transfiguration qui se fait grâce au garçon qui a accompli le voyage initiatique, en répondant bien au choix du vieil homme; ce rapprochement entre des âges extrêmes – un garçon de dix ans et un vieillard dont l'âge n'est pas précisé – est possible grâce à une parenté d'esprit, grâce à une passion commune qui constitue un pont, un lien entre eux. Les âges de l'enfance et de la vieillesse sont ainsi perméables et leur relation s'appuie sur celle de l'initiateur/ l'initié, du maître/ disciple, du petit enfant/ grand-parent. En imaginant que Bastien va répondre à l'invitation du vieillard de lui rendre visite de temps en temps, «de faire un saut ici chez moi, pour que nous échangeons nos expériences»⁶, M. Koreander va constituer une figure grand-parentale pour l'enfant qui, tout au long de l'histoire, est vu comme un mal aimé par son père et qui n'a plus vraisemblablement de grands-parents. On pourrait dire que Bastien et l'antiquaire se cherchent l'un l'autre et, en quelque sorte, se reflètent l'un dans l'autre.

Comme nous l'avons vu, dès le début de l'histoire, Bastien est présenté comme un enfant maladroît et solitaire en mal de communication avec les autres, enfants et adultes, et, plus tard, on le découvre en mal d'amour et d'affection dans sa famille, car sa mère est morte à la suite d'une maladie et son père, trop touché par le veuvage, reste renfermé dans sa douleur et sa tristesse, en oubliant et négligeant son enfant; la relation avec le père subit un blocage après la disparition de la mère, et sa reconstruction difficile devient l'enjeu du retour de Bastien sur la terre des hommes.

Dès que l'enfant entre en possession du vieux livre, «le visage calme et triste de son père»⁷ le préoccupe et le décide à se cacher dans le grenier de l'école pour en faire la lecture; même lorsqu'il avance dans sa lecture et en est de plus en plus captivé, la relation bloquée avec son père le poursuit: «Il ne pouvait plus parler avec son père. Il y avait autour de ce dernier comme un mur invisible que personne ne pouvait franchir.»⁸ Petit à petit, Bastien plonge dans l'histoire et en

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 497-498.

⁶ *Ibid.*, p. 497.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 43.

devient même le héros qui sauve de la mort la Fillette Impératrice du Pays Fantastique, en lui donnant un nouveau nom; comblé d'honneurs et admiré par tous, flatté et séduit par la magicienne Xayde, il est sur le point de perdre l'amitié d'Atréju, d'oublier la Terre des hommes; menacé de perdre sa mémoire et de rester à jamais dans la ville des anciens empereurs, seul le souvenir de son père le sauve et le fait revenir chez lui. Le long et pénible voyage de Bastien dans le Pays Fantastique est aussi une initiation: il mûrit à travers ses expériences, sa défaite et réalise que la relation avec son père est précieuse et qu'il faut la reconstruire; de son côté, le père qui perçoit le voyage du garçon comme une fugue, se réveille de sa torpeur et sort de sa sombre mélancolie pour jouir pleinement de sa paternité, pour accorder affection et amour à son fils. Tout comme le vieil antiquaire, le père, triste et absent au début du récit, subit une transfiguration en devenant un homme heureux, rayonnant. La communication enfant/ parent connaît ainsi dans le livre de Ende des moments de difficulté, de blocage mais ne prend pas l'aspect d'un conflit entre générations mais tient plutôt de l'histoire personnelle, d'un difficile travail de deuil.

On remarque également dans la vie sur la terre du garçon Bastien la figure quelque peu maternelle de Mlle Anna qui fait le secrétariat du père et du ménage dans la maison; sa fille Christa, figure sororale pour Bastien, aime écouter ses histoires, tandis que la mère cuisine et cuit des gâteaux. Ses moments apportent de la chaleur et de la joie dans la maison des Bux, sans pour autant guérir le père de sa tristesse.

Une autre figure maternelle pour Bastien, dans le Pays Fantastique cette fois-ci est la Dame Aiuola, créature étrange, faite de feuilles, fleurs et fruits, sorte de mère nourricière, qui justement nourrit et ressourcement Bastien, vaincu et repentant après sa lutte pour prendre la place de la Fillette Impératrice. Au premier moment de leur rencontre, la confusion de cette dame «ronde, saine et appétissante» avec la mère est très forte, de sorte que «Bastien fut presque subjugué par le désir de courir à elle, les bras ouverts, et de crier: «Maman! Maman!». Mais il se domina. Sa maman était morte et ne se trouvait pas ici, au pays Fantastique.»⁹ Les soins maternels qu'elle lui prodigue – elle le nourrit de son propre sein fruitier, elle le couche dans un lit-berceau comme un bébé – la conversation maïeutique par laquelle elle l'amène à faire comprendre que son véritable vœu est l'amour, font de la Dame Aiuola une figure de Mère et de sage-femme à la fois, qui communique bien avec l'enfant et le prépare à renaître à une nouvelle vie.

La dernière figure que Bastien rencontre avant son retour parmi les hommes est un vieillard aveugle, Yor, maître de la mine aux images, «un homme grand et âgé, mais aux visage imberbe et sans rides. Tout en lui, ses vêtements, son visage, ses cheveux, étaient gris comme la pierre.»¹⁰ Apparemment aveugle, peu affable et sévère, son regard traverse Bastien à qui il impose un long et dur travail pour trouver une image qui l'attache à son monde – et ce sera l'image de son père;

⁹ *Ibid.*, p. 449.

¹⁰ *Ibid.*, p. 465.

il est la figure du sage et du gardien des images précieuses des hommes, de leurs rêves oubliés. Si la Dame Aiuola fait comprendre à Bastien son véritable vœu avec beaucoup de chaleur et de tendresse, Yor lui fait trouver avec beaucoup d'âpreté l'image oubliée de son père, les deux l'aidant, chacun à sa façon, à retourner chez soi.

Entre Bastien, enfant de la Terre des hommes et Atréju, garçon du Pays Fantastique, il y a cette grande différence: le premier se sent abandonné, négligé, oublié, en mal d'amour, il est selon ses propres mots, «fils de personne», tandis que le deuxième, dont les parents ont été tués dès sa naissance par un buffle, est élevé dans la communauté, par toute la communauté; il est, comme son nom l'indique, «le fils de tous» et accepte cette situation avec une certaine sérénité: «[...] il avait été élevé par tous les hommes et les femmes collectivement et [...] il était «le fils de tous», tandis que lui Bastien n'avait au fond personne – oui, il était «fils de personne»¹¹. Cette différence de mentalités des deux mondes crée des fantasmes et frustrations ou, au contraire, de l'épanouissement, qui se font sentir également dans les relations intergénérationnelles. Dans sa quête du remède contre la maladie de la Petite Impératrice, Atréju, petit garçon de dix ans se comporte d'abord en héros, au point d'oublier parfois quel est son âge, et ensuite en enfant, notamment «enfant de tous», qui se nourrit des valeurs de sa collectivité; Bastien, lui, accomplit son voyage en enfant désemparé, en mal et manque d'amour et d'amitié, traverse beaucoup d'obstacles et tombe aussi dans des pièges avant de retrouver son équilibre.

Ainsi Atréju, en rencontrant la tortue colossale Morla, d'une «vieillesse insondable»¹² qui se juge elle-même trop vieille et considère avoir vécu assez longtemps et avoir vu beaucoup trop de choses, se comporte en être rusé pour lui arracher le secret. Même si la Vieille Morla le voit comme un «petit» et l'appelle ainsi, elle lui dévoile le secret non pas par attendrissement mais par admiration envers son intelligence. En échange, lorsque blessé, il tombe entre les mains des gnomes solitaires, il provoque l'attendrissement et des soins maternels de la part de la vieille et il suscite la curiosité et même une certaine jalousie chez le vieux; les deux gnomes du Pays Fantastique ont malgré leur apparence étrange («C'était le visage le plus ridé et le plus ratatiné qu'il eût jamais vu, mais il était à peu près de la taille de son poing, brun foncé comme une pomme cuite, avec des petits yeux brillants comme des étoiles.»¹³) les caractéristiques d'un vieux couple: ils sont toujours en train de se disputer, elle souriante et chantant un bel air, lui bougonnant quelque chose pour manifester son mécontentement. Ils sont aussi une «image grotesque mais point menaçante du couple parental.»¹⁴

La relation d'Atréju avec le Dragon de la Fortune, Fuchur, est très nuancée; le Dragon l'appelle «maître et ami» et a souvent le comportement ludique d'un compagnon de jeu et de route, mais il y a des moments où son attitude est de

¹¹ *Ibid.*, p. 54.

¹² Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 196.

¹³ *Ibid.*, p. 95.

¹⁴ *Ibid.*, p. 210.

protection et de grande sagesse comme celle d'un être vieux, ou, au moins, bien mûr car il évoque des souvenirs de sa jeunesse («Il y a très longtemps, à l'époque ton arrière-grand-père devait être un petit enfant. Moi-même, j'en étais encore à jouer à saute-nuage et je n'avais que folies en tête.»¹⁵) quand il rencontre la Petite Impératrice.

Dans le Pays Fantastique beaucoup de choses se passent comme dans les sociétés traditionnelles où les anciens sont détenteurs de sagesse, de secrets, d'autorité et sont respectés et consultés par les jeunes et même les grandes personnes; les rencontres rituelles entre Atréju et les divers personnages âgés montrent que les relations entre enfants, adultes et anciens sont établies et perpétuées par des traditions, la transmission des valeurs ayant lieu selon certains rites; les vieillards du Pays Fantastique sont presque tous des sages, des initiateurs, des maîtres, et souvent les gardiens de quelques secrets importants qui justifient de longues quêtes pour les retrouver. Ils connaissent et font connaître les vieilles légendes du pays, veillent à ce que la transmission des valeurs se passe en bonne règle.

Le jour où le garçon Atréju est appelé à partir dans la grande quête, il se prépare à participer à sa première chasse, à devenir chasseur, en quelque sorte, à se séparer de l'enfance. Parce qu'il rate ce jour, il doit attendre toute une année pour avoir le droit de recommencer son épreuve.

Bastien, respecté et reconnu comme le sauveur partout dans le Pays Fantastique, est honoré et aussi célébré dans la Ville d'Argent comme un merveilleux conteur, un inventeur d'histoires et cela se fait avec des fêtes et cérémonies dictées par le plus vieux des habitants, le Vieil Argent.

La rencontre la plus troublante du Pays Fantastique a lieu entre la Petite Impératrice, une sorte d'enfant éternel, *puer eternus*, malgré le fait qu'elle soit le plus âgé de tous les êtres fantastiques et le Vieillard de la Montagne Errante, le scribe de l'Histoire sans fin. L'être paradoxal qu'est la Fillette Impératrice, réunissant en elle l'enfance et la vieillesse, ou plutôt l'enfance et l'ancienneté, est obligé de trouver et consulter le vieux scribe, en accomplissant un long et pénible voyage, pour apprendre le secret de l'arrivée de l'enfant des hommes dans son monde. Les deux êtres sont presque complémentaires parce que le vieillard est «[...] est en toute chose mon contraire.»¹⁶

Cette condition paradoxale de la Petite Impératrice se fait voir aussi par des signes extérieurs; le dragon essaie de la décrire: «Comment est-elle? – Comme une petite fille. Mais elle est beaucoup plus âgée que la plus âgée des créatures du Pays Fantastique. Je devrais plutôt dire qu'elle est sans âge.»¹⁷

On la voit souvent souriante et joyeuse, avec quelque chose d'enfantin dans la voix; aux yeux d'Atréju, «Elle paraissait infiniment douce et délicate.»¹⁸, mais dans des

¹⁵ Michael Ende, *L'Histoire sans fin*, op. cit., p.186.

¹⁶ *Ibid.*, p. 204.

¹⁷ *Ibid.*, p. 186.

¹⁸ *Ibid.*, p. 190.

moments critiques, de crise son expression enfantine est remplacée par celle d'un être mystérieux et ambigu, trahissant sa condition double d'enfant et d'ancien à la fois:

Quand la Petite Impératrice leva enfin les yeux, l'expression de son visage s'était modifiée. Atréju fut presque effrayé par l'intensité et la dureté de son regard. Il se souvenait d'avoir une fois déjà vu cette expression: c'était chez les Sphinx!¹⁹

Le même changement a lieu lors de sa rencontre avec le Vieillard de la Montagne Errante, lorsque sa voix, en général «douce et chantante» devient «dure et pure comme le diamant» et tout son être devient «terrible»²⁰.

On pourrait dire que cet être emblématique du Pays Fantastique réunit en lui plusieurs âges, en leur assurant une pleine harmonie, tout en laissant voir l'un ou l'autre, selon les circonstances.

La co-existence de l'enfance et de l'âge adulte dans le même être se voit parfois chez Atréju et même chez Bastien; ainsi Atréju, malgré son âge de dix ans se comporte dans sa quête en adulte et fait preuve d'une bravoure et d'une sagesse tout à fait hors du commun pour son âge; on le voit d'habitude sérieux, grave et même inquiet lorsque Bastien commence à oublier son monde et tombe dans le piège du pouvoir. Lors de sa première apparition, le jour de sa première chasse manquée, moment de son initiation à la vie d'adulte, on le voit non pas fâché et chagriné comme un enfant, mais en colère: «ses yeux sombres étincelaient de colère tandis qu'il dévisageait l'intrus, mais on ne discernait par ailleurs sur ses traits aucune marque d'émotion»²¹.

Il fait preuve d'une maîtrise de soi, dans des moments difficiles qui exprime, sans aucun doute, une grande maturité. En quelque sorte, c'est lui qui, par un regard grave et profond, soutenu et approuvé par Fuchur voit le dérapage de Bastien et réussit, en se sacrifiant lui-même, à le sauver d'une existence de fantôme, réservée aux anciens empereurs. Malgré cela, Atréju se comporte en enfant heureux lorsqu'il se lie d'amitié avec Bastien et ils deviennent pour quelque temps de bons compagnons de voyage, se racontant des histoires, chevauchant le dragon, l'entendant chanter, assistant aux cérémonies en leur honneur.

La faiblesse physique, la maladresse des gestes, le chagrin, la souffrance font de Bastien tout d'abord un enfant de dix à onze ans, avec ses problèmes et ses crises, et moins un héros; mais lorsqu'il entre dans le Pays Fantastique en sauveur de ce monde, il subit une transfiguration qui le fait glisser légèrement, lui aussi, vers un autre âge plus mûr: «Son attitude était droite et fière, son visage distingué, fin et *viril*. Il ressemblait à un *jeune prince oriental*»²².

Nous retenons donc à propos des personnages centraux de *l'Histoire sans fin*, un dialogue des âges à l'intérieur même de certains personnages, également un dialogue

¹⁹ *Ibid.*, p. 203.

²⁰ *Ibid.*, p. 220.

²¹ *Ibid.*, p. 51.

²² *Ibid.*, p. 233, c'est nous qui soulignons.

entre générations, soit par une communication ritualisée dans le Pays Fantastique, soit par une communication non-ritualisée, même perturbée dans la Terre des hommes.

Comme il s'agit de deux mondes différents et seuls Bastien et l'antiquaire les connaissent tous les deux, nous avons affaire aussi à une communication intragénérationnelle, entre les deux enfants des deux mondes, communication qui devient difficile quand des sentiments et intérêts personnels se font sentir chez Bastien, qui se trouve pour quelque temps en rupture avec les valeurs de son monde. Mis face à face, Atréju et Bastien ne semblent plus avoir le même âge, car le garçon du Pays Fantastique est plus sage, plus profond, maître de soi, prêt à se sacrifier pour son ami qui, lui, n'est plus le garçon maladroit et malheureux mais un jeune prince orgueilleux, manipulé par Xayde, tenté par le pouvoir.

Atréju devient pour quelque temps presque paradoxalement le sauveur du sauveur, son guide, son protecteur.

Ainsi, les relations complexes entre les divers personnages des deux mondes touchent aux relations intergénérationnelles et intragénérationnelles, en détaillant plusieurs cas de figure et en nous laissant comprendre le choix de l'auteur, qui assez âgé écrit avec grand plaisir pour les enfants parce que cela lui permet le jeu avec la fiction et parce qu'il croit à l'enfant et désire le dialogue avec lui.

Écrite dans la deuxième moitié du XX^e siècle, l'*Histoire sans fin* de Michael Ende propose un regard nostalgique sur les relations intergénérationnelles des sociétés traditionnelles, un regard analytique mais compréhensif sur les perturbations et les distorsions des relations intergénérationnelles de son époque, en suggérant des solutions optimistes, imprégnées de sérénité. C'est, selon nous, l'un de ses messages les plus profonds.

BIBLIOGRAPHIE

- Cani, Isabelle, Chabrol Gagne, Nelly, D'Humieres, Catherine, *Devenir adulte et rester enfant? Relire les productions pour la jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008.
- Ende, Michael, Chimet, Iordan, *Împreună cu Elli în Imaginaria*, București, Editura Univers, 1999.
- Ende, Michael, *L'Histoire sans fin*, trad. Dominique Autrand, Paris, Stock, 2004.
- Montandon, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.
- Péju, Pierre, *La Petite Fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont, 1981.

**"I AM THE AUTHOR OF HER MASTERY OF ME"¹
OU LES BAS-FONDS DU DIDACTISME
TYRANNIE DU SAVOIR ET JALOUSIE DE LA JEUNESSE DANS
LA LEÇON D'E. IONESCO ET *THE DYING ANIMAL* DE P. ROTH**

VALÉRIE DESHOULIÈRES²

Pour le jaguar et autres bêtes.

ABSTRACT. *Teaching Deep Down. Tyrannical Knowledge and Jealousy of Youth in The Lesson (E. Ionesco) and the Dying Animal (P. Roth).* Cleverly concealed or clearly expressed, imaginary or real, eroticism is often mixed with teaching, as George Steiner emphasized in *Lessons of the Masters (Maîtres et disciples, Gallimard, 2004)*. When he's talking about literature, teacher is not only speaking to his audience's intelligence, but also to his sensibility. Deliberate or accidental, attraction he generally exerts can become a nuisance, if many years separate master from disciple. In both books that we want to compare: *The Dying Animal* by P. Roth and *The Lesson* by E. Ionesco, Yeats's poetry, on the one hand, and philology, on the other hand, only hide love. In this case, lessons are based on a mixing of desire and sadism, humiliation and release. And "the age's mirror" drives to hypnosis, madness and finally murder.

Keywords: master, disciple, old age, youth, eroticism, sadism.

Faust

Le peu d'hommes qui ont su quelque chose, et qui ont été assez fous pour ne point garder leur secret dans leur propre cœur, ceux qui ont découvert au peuple leurs sentiments et leurs vues, ont été de tout temps crucifiés et brûlés. – Je vous prie, mon ami, de vous retirer. Il se fait tard; nous en resterons là pour cette fois.

¹ *The Dying Animal (abréviation: D.A.)*, Vintage, 2002, p. 32. «Sa maîtrise de ma personne, j'en suis à l'origine», *La bête qui meurt*, Gallimard, 2004

² Valérie Deshoulières est maître de conférences en littérature comparée à l'**Université de Clermont-Ferrand II**. Elle est l'auteur de plusieurs études sur l'expérience de désubjectivation et le malheur du savoir au XX^e siècle dont *La Responsabilité silencieuse. Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski* (L'Harmattan, 2003) et *Les Métamorphoses de l'idiot* (Klincksieck, 2005). Vice-présidente, chargée de la Recherche, de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (2003-2007), elle a organisé en juillet 2005, en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France, une université européenne d'été: *Biblia. Imaginaires de la bibliothèque* (Actes mis en ligne sur *vox poetica. SFLGC*). Sous le pseudonyme de Sophie Khan, elle est écrivain (*Les Faux Prophètes*, la Différence, 1995; *Le Catenacciù*, la Différence, 2001; *Les Voix de la baleine*, L'Harmattan, 2007). valeriedeshoulieres@gmail.com

Vagner

J'aurais veillé plus longtemps volontiers, pour profiter de l'entretien d'un homme aussi instruit que vous; mais demain, comme au jour de Pâques dernier, vous voudrez bien me permettre une autre demande. Je me suis abandonné à l'étude avec zèle, et je sais beaucoup, il est vrai; mais je voudrais *tout* savoir.³

Le lendemain, le Maître et son Disciple marcheront ensemble «devant la porte de la ville»⁴. Le premier s'accusera d'avoir, lors d'une épidémie de peste, «offert le poison à des milliers d'hommes» et gémira sur l'inutilité de sa science: «O bienheureux, rétorque-t-il à son élève naïvement enthousiaste, qui peut encore espérer de surnager dans cet océan d'erreurs»⁵ qu'est la connaissance. «On use de ce qu'on ne sait point, et ce qu'on sait, on n'en peut faire aucun usage». Dans le mythe de *Faust*, la mélancolie de l'âge et celle du *savoir* ne se distinguent pas. Le chien noir qui, chez Goethe, erre au travers des blés et des chaumes et suit, à la trace, l'*enseignant* désabusé et l'*enseigné* candide, l'avatar, faussement soumis, de Méphistophélès apparaîtra aux yeux du Maître comme un «écolier ambulante»⁶. Le tentateur commencera par saluer «le savant docteur», avant de piéger l'immensité de son savoir livresque avec l'innocence d'une jeune fille en fleur. Les ombres de Faust et de Marguerite planent au-dessus des deux œuvres que nous voudrions faire entrer en résonance: *La Leçon*, drame comique d'Eugène Ionesco, représentée pour la première fois au théâtre de Poche le 20 février 1951, dans une mise en scène de Marcel Cuvelier⁷, et *The Dying Animal* de Philip Roth, roman publié pour la première fois en Grande-Bretagne en 2001. Deux œuvres se présentant comme deux méditations, l'une burlesque, l'autre psychologique, sur l'omnipotence du Professeur.

George Steiner l'a souligné maintes fois dans l'essai qu'il a consacré à cet exercice de funambule que constitue la relation entre «Maître» et «Disciple»: «enseigner sérieusement, c'est poser les mains sur ce qu'il y a de plus vital dans un être humain. C'est essayer d'accéder au plus vif et au plus intime de l'intégrité d'un enfant ou d'un adulte. Un maître envahit, entre par effraction, voire dévaste afin de faire le ménage et de reconstruire»⁸. Si tout Maître s'adresse autant à l'intelligence de son disciple qu'à son système nerveux, l'impact de son enseignement varierait peut-être cependant relativement à trois autres critères: la nature du savoir qu'il est censé transmettre, la puissance de son charisme et la réceptivité de son public. La poésie favoriserait-elle

³ Goethe, *Faust*, GF Flammarion (© 1964), p. 52. Traduction de Gérard de Nerval.

⁴ Il s'agit, rappelons-le, du quatrième chapitre de *Faust*.

⁵ *Faust*, p. 63.

⁶ «C'était donc là le contenu du barbet?, s'étonnera Faust, un écolier ambulante», *ibid.*, p. 69.

⁷ Nous nous reporterons pour cette étude à l'édition publiée par les éditions Gallimard (collection folio) en 1954. Abbréviation: *L*.

⁸ George Steiner, *Maîtres et disciples*, Gallimard, NRF-Essais, 2004, pp. 26-7. Cet ouvrage a été originellement publié par *Harvard University Press* en 2003. Titre original: *Lessons of the Masters*. Traduction française de Pierre-Emmanuel Dauzat.

l'émotion du Disciple? L'élève Törless⁹, on s'en souvient, sort bouleversé d'un cours de mathématiques sur les nombres imaginaires. En vérité, il n'est pas nécessaire de faire déferler «les vagues» de Virginia Woolf sur les plages de conscience de son auditoire pour l'ébranler; il suffit que s'opère une rencontre entre le *don* du Maître et l'*attente* du Disciple pour que, parfois, une espèce de miracle s'opère. Steiner nomme cela «ouvrir Delphes». La transmission de la connaissance relève dans ce cas précis de la révélation. La spiritualité et la sensualité ne s'y distinguent point. La pièce de Ionesco comme le roman de Roth rappellent ainsi à quel point l'érotisme – ou tout au moins la séduction – est inhérent à l'enseignement. Mais loin d'ouvrir l'âme de leurs jeunes et jolies élèves, les professeurs vieillissants ici mis en scène les réduisent à néant. En proie à l'hystérie sexuelle, les Maîtres amoureux sont tentés de se comporter comme des bourreaux face à leurs Disciples, lesquelles, fascinées par la Culture (avec un grand K), se conduisent, il faut bien le reconnaître, comme des oies.

L'enseignement: «une étreinte psycho-somatique»

La relation ou le complexe Maître/Disciple est d'abord, il convient de le rappeler, une réalité, sinon la quintessence, de la communication intergénérationnelle. Ionesco et Roth relient ainsi tous deux la dimension possiblement tragique de cette relation à la différence d'âge: le Professeur de *La Leçon* a entre 50 et 60 ans et il nous est décrit dans la didascalie ouvrant le drame comme «un petit vieux à barbiche blanche» portant lorgnons, blouse noire et faux-col¹⁰. Le contraire d'un séducteur assurément. David Kepesh, professeur de littérature comparée... et de désir – *The Dying Animal* peut être lu, en effet, comme un chapitre de *The Professor of Desire*¹¹, roman publié par Roth en 1977: les protagonistes ont le même patronyme et se heurtent avec la même violence à l'entrelacement fatal de l'érotisme et de l'enseignement – est âgé de 62 ans. Il plaît encore aux femmes, mais rêve de faire remonter l'eau dans la clepsydre. L'élève de Ionesco a 18 ans, l'étudiante de Roth, Consuela Castillo, 24. Dans le miroir impitoyable de leurs visages, les Maîtres se voient, c'est une litote, dénués de grâce. «La vieillesse, ça veut dire aussi que malgré son *avoir-été*, ou en plus de lui, en prime de lui, on est encore. L'*avoir-été* est vivace. Mais en même temps, on est toujours là, et on est habité par cet être-là dans sa plénitude, tout autant que par l'*avoir-été*, la passéitude. Figure-toi la vieillesse en ces termes: tu risques ta vie au quotidien. Tu n'échappes pas à la conscience de ce qui t'attend à brève échéance, ce silence qui va t'entourer pour toujours».

À ce silence, le professeur de philologie comme le professeur de littérature, l'homme de la fiche cartonnée couverte de pattes de mouche et l'homme du Livre contenant tous les livres, le névrosé, engendré par une France *pétrie* de l'esprit d'Alain, jusqu'à en être *pétrifiée* – ce «sage dans la cité», ce «maître des maîtres»,

⁹ Robert Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless*.

¹⁰ *L.*, p. 110.

¹¹ *The Professor or Desire* a été traduit aux éditions Gallimard en 1979 par Henri Robillot.

quasi inconnu, faut-il le rappeler, dans le monde anglo-américain – et le libertin incapable d’oublier le cyclone érotique qui souffla sur les campus universitaires de l’Amérique des années 60, ne s’y résignent pas. L’un et l’autre recherchent au fond des yeux de leurs disciples leur jeunesse perdue en même temps que la force de leurs pouvoirs. Volonté de puissance et harcèlement sexuel demeurent ici indissociables. Steiner y insiste: «Éros et enseignement sont inextricables»¹². Les nuances du désir spirituel et sexuel, de la domination et de la soumission sont, dans le contexte acrobatique de la transmission et de la formation, d’une grande complexité. La nuit du banquet d’Agathon, Alcibiade s’exalte aux côtés de Socrate; Tombé des lèvres d’Abélard quel précepte n’aurait ému, murmure Héloïse; la thèse d’Hannah Arendt sur le concept d’amour chez saint Augustin se présente d’abord comme un commentaire de l’étude consacrée par Heidegger au *De gratia et libero arbitrio* et, en dernière analyse, comme une autobiographie voilée: on sait la force du sentiment qui unit tous ceux-là.

Ignorer ou feindre d’ignorer les connivences sensuelles et les tentations sexuelles qui polarisent la relation pédagogique relève, au mieux, de la frivolité, au pire, du crime. Après s’être recueilli sur les tombes de Franz Kafka et de Max Brod, au cimetière juif de Prague, «Le Professeur de Désir», bien conscient, quant à lui, de la dimension de *dévoilement* de sa profession et des risques inhérents à un tel déploiement, rédige son cours inaugural dans une chambre d’hôtel, à partir de l’idée qu’il ne faut point enfermer les livres dans «un monde inerte et artificiel de procédés narratifs, de motifs métaphoriques et d’archétypes mythiques»¹³. Son programme de littérature comparée porte sur le désir érotique et son corpus est composé d’œuvres de Genet, Mishima et Gombrowicz. Ce monde de passions illicites et ingouvernables qu’engendre la jeunesse et dont il s’apprête à ouvrir les vannes le met en demeure, croit-il, de dévoiler à des étudiants qui ont la moitié de son âge «l’indévoilable» par excellence: ses propres désirs. Et le Maître de se présenter à ses futurs Disciples comme «le sujet du premier des textes à étudier du semestre». Pourquoi tant de franchise? Car, répond-il, anticipant la question, «dans cette petite pièce nue où veille l’esprit», l’occasion va leur être offerte de «méditer et d’approfondir ces forces inexorables, auxquelles le temps venu (ils) devront faire face, que cela (leur) plaise ou non»¹⁴.

Je n’engagerai pas ici ma réflexion sur le caractère impudique ou non d’une telle introduction, pas plus que je ne relancerai le débat éventé sur la dimension référentielle ou non de la littérature. Ce qu’il m’importe d’analyser, c’est l’état de dépendance affective, dans lequel peut tomber le Maître incapable de garder ses distances avec un Disciple, *tellement plus jeune que lui*, et la catastrophe individuelle et civique que cette dépendance est susceptible d’entraîner. Dans l’essai qu’il a

¹² *Op. cit.*, p. 144.

¹³ *Professeur de désir*, Gallimard, folio, 2005 (© 1982), p. 221.

¹⁴ *Ibid.*, p. 222.

consacré à ce qu'il appelle «la participation affective», *Nature et formes de la sympathie – Contribution à l'étude des lois affectives*¹⁵, le philosophe Max Scheler s'emploie à classer les phénomènes de «sympathie» en quatre groupes distincts: les sentiments éprouvés en commun, la contagion affective, l'identification affective et la sympathie proprement dite. Cette répartition résulte de la distinction qu'il opère entre l'«imitation» d'autrui et la «compréhension» d'autrui. Ou encore entre l'«empathie» (*die Einfühlung*) et la «sympathie» (*das Mitgefühl*): le premier terme porte une aspiration à l'identification que le second ne porte pas. Scheler les oppose donc et souligne qu'en tant qu'elle repose sur un comportement mimétique, c'est-à-dire élémentaire, l'empathie, à la différence de la sympathie, ne possède aucune valeur morale ou spirituelle. Comprenons ici: *formatrice*. Platon fut l'un des premiers à le souligner dans *Le Banquet*: «enseigner» n'est pas «fusionner» et l'efficacité philosophique du rapport entre l'*enseignant* et l'*enseigné* dépend tout autant de l'affection qui les unit que de la distance qui les sépare. La nécessité de cette distance est donc au cœur de la pensée éducative et a été posée avec autant d'acuité par les philosophes païens (d'Empédocle à Platon) que les hommes de Dieu (de saint Augustin à saint Thomas d'Aquin¹⁶). Rapportée à la différence d'âge, l'abolition de cette distance aux vertus éthiques peut être causée par deux espèces de désirs: celui du jeune Disciple d'échapper à la tutelle de sa famille, *en s'instruisant* et celui du Maître de sentir battre dans sa poitrine le cœur de ses 20 ans, *en aimant*. Transfert affectif et transport érotique se combinent, de fait, dans nos deux œuvres, pour le pire.

Le pire, comme l'analyse Philip Roth, consolidant lui-même le lien que nous nous appliquons à tisser entre *La bête qui meurt* et *La Leçon*, c'est le ridicule, lequel, contrairement à ce que dit l'adage, peut tuer: «Qu'est-ce que j'entends par ridicule? qu'est-ce que le ridicule? C'est d'aliéner sa liberté de propos délibéré (...) Si on te prend ta liberté de force, il va de soi que tu n'es pas ridicule, sauf pour celui qui vient de te l'arracher. Mais celui qui l'aliène (...) touche le fond d'un ridicule qui évoque les pièces de Ionesco, un ridicule qui constitue un ressort comique dans toute la littérature»¹⁷. Pour un esprit libertaire cultivant l'utopie de la franchise contre celle de la vertu, combattant pour la démocratisation du plaisir

¹⁵ Ouvrage publié aux éditions Payot en 1971. Titre original: *Wesen und Formen der Sympathie*. Traduit de l'allemand par Maurice Lefebvre.

¹⁶ Auteurs tous deux, à presque mille ans d'intervalle, d'un *De Magistro* traitant la découverte et la transmission du savoir. Saint Augustin avait, dans son essai, rapproché la maïeutique socratique et la théorie de la réminiscence exposée dans le *Ménon* de Platon, de la parole de saint Matthieu: «Ne vous faites pas appeler maître, car vous n'avez qu'un Maître, le Christ» (23, 10). Saint Thomas rejoint saint Augustin sur ce point: seul Dieu peut être dit véritablement Maître. L'enseignant, comme son nom l'indique, se contente de faire signe. Voir à ce sujet l'introduction de Bernard Jolibert au texte de saint Thomas, Klincksieck, 2003.

¹⁷ "What do I mean by ridiculous? What is ridiculous? Relinquishing one's freedom voluntarily – that is the definition of ridiculousness. If your freedom is taken from you by force, needless to say you're not ridiculous, except to the one who has forcibly taken it. But whoever gives his freedom away, whoever is dying to give it away, enters the realm of the ridiculous that brings the most famous of Ionesco's plays to mind and is a source of comedy throughout literature", *D.A.*, p. 104-5. Page 95 pour la traduction française.

dans le sillage de Thomas Morton, fondateur de la colonie prodigue de Merry Mount contre celle, crispée, de Plymouth, prémices coloniales de l'insurrection des années 60, le comble du ridicule, c'est de «tomber amoureux». Si les seins généreux de Consuela attisent son désir, le sang, qui, une nuit, ruisselle entre ses cuisses l'émeut. Devenu *sentimental*, David Kepesh perd toute distanciation par rapport à son plaisir. Absente, Consuela lui manque. S'il ne réagit pas, il est perdu. Quand le professeur de Ionesco, pour ne pas se consumer dans la monstrueuse flamme allumée par les «lueurs lubriques» de ses yeux, massacre celle qui l'a réduit en esclavage au couteau, celui de Roth joue les (vieux) beaux indifférents et ne se rend pas à la fête organisée par Consuela dans sa famille pour fêter sa réussite aux examens. Il y aura mort de femme ici aussi pourtant: quelques années plus tard, atteinte d'un cancer du sein, l'ex (étudiante et maîtresse) souhaitera, en pleine chimiothérapie, se blottir, crâne nu, entre ses bras, afin de tromper, le temps de cette étreinte, son immense solitude. Je parlerai, dans les deux cas, d'assassinat.

Si la pièce de Ionesco comme le roman de Roth décrivent avec la même virulence «le chaos d'Éros» submergeant le Maître amoureux, ce n'est pas tant dans la jouissance sexuelle que, selon les deux auteurs, résiderait son erreur, voire son crime, que dans le mythe pédagogique qu'il entretient pour maintenir sous sa coupe un esprit plus faible que le sien. Au commencement du désir sis au cœur de la phénoménologie de la relation Maître/Disciple est une louche fascination pour l'instruction, en effet. «J'ai une telle soif de m'instruire», susurre la demoiselle de *La Leçon*¹⁸; «I marvel at the arts» ("Les arts m'émerveillent")¹⁹, s'enthousiasme Consuela dans *La bête qui meurt*. Julio Cortázar, en 1963, fit d'une telle idiote l'héroïne de *Rayuela*: la Sibylle se noie dans la vie parisienne à coup de livres, de films et d'expositions dont elle ne retient... rien. Penser n'est pas son fort. Ce qu'elle veut, c'est S'INS-TRUI-RE. Pourtant, lui souffle son créateur entre les lignes: «C'est si violet d'être ignorant». La culture «n'ouvre pas Delphes» dans les œuvres qui nous occupent, elle flétrit l'oracle au contraire, transformant sa grotte sacrée en cabaret. Descendant avec son étudiante l'escalier en colimaçon menant à sa bibliothèque, David Kepesh s'interroge: «Elle, elle découvrait Vélasquez, et moi je redécouvrais l'imbécillité délicate du désir érotique. Mais quel verbiage ! Et que je lui montre Kafka, et que je lui montre Vélasquez... Pourquoi fait-on ces choses? Ma foi, c'est qu'il faut bien faire quelque chose, justement; ce sont les voiles pudiques de la danse amoureuse»²⁰. Loin d'être pudiques, ces voiles nous semblent obscènes, au contraire. Comme est obscène le cours de linguistique délivré par le professeur de Ionesco à son élève qu'il amène, à force de tautologies absurdes, au bord de la jouissance: «Je parle des langues néo-espagnoles entre elles,

¹⁸ *L.*, p. 116.

¹⁹ *D.A.*, p. 11. Page 21 pour la traduction française.

²⁰ "– she, for the first time, about Velásquez, and I, anew, about the delightful imbecility of lust. All this talk! I show her Kafka, Velásquez... why does one do this? Well, you have to do something. These are the veils of the dance", *D.A.*, p. 15. Page 24 pour la traduction française.

que l'on arrive à distinguer, cependant, grâce à leurs caractères distinctifs, preuves absolument indiscutables de l'extraordinaire ressemblance, qui rend indiscutable leur communauté d'origine, et qui, en même temps, les différencie profondément – par le maintien des traits distinctifs dont je viens de parler». «Oooh ! ouiiiiii, monsieur !»²¹. Dans les miroirs de l'âge contemplés par Roth et Ionesco, nous voudrions lire la même méfiance à l'endroit d'une destinée se confondant avec le didactisme et, partant, la même condamnation de l'enseignement assimilé à un pouvoir brut.

Les bas-fonds du didactisme

La «profession» de «professeur» comprend, comme le rappelle Steiner²², maintes typologies: du «Pédagogue» jaloux qui détruit l'âme au «Maître» charismatique qui l'affranchit. Nietzsche l'a montré avec Zarathoustra: danser son enseignement, c'est émanciper le Disciple, après l'avoir initié. «Maintenant je vous ordonne de me perdre et de vous trouver». Le Professeur de Ionesco, à rebours d'une telle générosité, exerce sur son élève une coercition inversement proportionnelle à son savoir. La passion qui l'anime n'est point celle de la *transmission*, c'est celle de la *prépondérance* qui soumet «la volonté libre au système matériel de la pesanteur», qui fait chuter «l'esprit dans le monde aveugle de la gravitation». Dans la biographie qu'il a consacrée à Joseph Jacotot²³, révolutionnaire exilé et lecteur de littérature française à l'université de Louvain, Jacques Rancière stigmatise l'*explication*, symptôme d'une humanité pédagogisée en ces termes: «La tâche à laquelle les capacités et les cœurs républicains se vouent, c'est de faire une société égale avec des hommes inégaux, de réduire indéfiniment l'inégalité. Mais qui a pris ce parti n'a qu'un moyen de le mener à bout, c'est la pédagogisation intégrale de la société, c'est-à-dire l'infantilisation générale des individus qui la composent»²⁴. Loin d'augmenter spirituellement son élève, le Professeur de Ionesco, pour reprendre le néologisme inventé par Gombrowicz dès 1937 dans *Ferdydurke*, la «cuculise». Je rappelle la définition de ce terme-clé de l'éducation assimilée à l'inféodation: «Tailler un cucul à son prochain, c'est l'intimider par une hypothétique connaissance qui le conduit à rapetisser jusqu'à se rouler en boule dans la main du maître». Entre les mains du Pédagogue, la jeune fille en tablier gris et petit col blanc devient «une pauvre chose» en effet: la philologie finit par lui donner mal aux dents. Pas moins de 34 occurrences sont nécessaires pour nous montrer comment la question peut virer à la torture. On pense à *Alice au pays des merveilles* évidemment.

Un «accelerando sériel»²⁵ – plus la Disciple s'applique à additionner, plus le Pédagogue voudrait l'obliger à soustraire – conduisant à l'hypnose. Dialogues immobiles (L'Élève: «Pourquoi, monsieur?»; Le Professeur: «Parce que, Mademoiselle

²¹ *L.*, p. 150.

²² In *op. cit.*, p. 120-1.

²³ *Le maître ignorant*, 10/18, 2004.

²⁴ In *op. cit.*, p. 221.

²⁵ La formule est de Steiner.

!»²⁶) et accès de psittacisme (Le Professeur: «Quand on compte des bâtons, chaque bâton est une unité, mademoiselle... Qu'est-ce que je viens de dire?»; L'Élève: «Une unité, mademoiselle ! Qu'est-ce que je viens de dire?») alimentent dans *La Leçon* le mythe pédagogique, lequel, selon Rancière, divise l'intelligence en deux: la supérieure et l'inférieure. «C'est seulement à l'aide d'un personnel adéquat que nous pourrions faire retomber le monde entier en enfance»²⁸, proclame Pimko, le Pédagogue de *Ferdydurke*. Comprenons ici qu'un bon professeur est un *abrutisseur* susceptible d'inculquer à la jeunesse une «immaturité» qui la maintienne en état de dépendance. Le «maître ignorant» de Ionesco ressemble ainsi beaucoup à Sang-de-navet, le professeur traumatisé de Gombrowicz s'évertuant à expliquer à une classe déchaînée pourquoi le poète Slowacki éveille fatalement chez ses lecteurs l'amour et l'enthousiasme: «Parce que, Messieurs, Slowacki était un *grand* poète !»²⁹. Et ces "messieurs" aux visages «boutonneux» de se chatouiller le nez avec un cheveu ou de calligraphier sur toute une page: «Pour-quoi, pour-quoi, pour-quoi, Slo-wa-cki-Slo-wa-cki-, wa-cki-wa-cki, ki-mo-no, mo-no-prix, prix-d'a-mi»³⁰. L'abrutissement, démontre ici Gombrowicz, est essentiellement effroi devant la liberté. La question qu'il pose en filigrane de sa propre «leçon» est la suivante: désirer maintenir la jeunesse en esclavage pédagogique ne signifierait-il pas tout simplement qu'on la jalouse? Il est significatif que l'auteur à venir d'*Opérette*³¹ décrive Paris dans son journal comme une scène sur laquelle se joue sempiternellement une pièce intitulée «Suzanne et les vieillards»³². Si le spectacle paraît «splendide», l'esthétique en est «répugnante», parce qu'elle est fondée sur «l'illusion que l'on puisse cacher ses années et monter avec ses plaisirs à un étage supérieur où ils pourraient se réaliser dans une autre dimension». La Pédagogie, parfois, dialogue avec la Mort comme le ferait la Mode³³.

Roth a lu Gombrowicz comme il a lu Ionesco. Parmi les jeux intertextuels unissant les trois auteurs des termes se font écho qui ne manquent pas d'attiser la mémoire littéraire du lecteur: «pédagogie», «pouvoir», «jeunesse», «jalousie», «pornographie». «Et moi, comment tenir Consuela? (...) Il est clair que je ne vais

²⁶ *L.*, p. 141.

²⁷ *Ibid.*, p. 139.

²⁸ *Ferdydurke*, 10/18, 1996, p. 44.

²⁹ *Ibid.*, p. 48.

³⁰ *Ibid.*, p. 49.

³¹ Gombrowicz a commencé la rédaction d'*Opérette* en décembre 1964 et l'a achevée en juillet 1966, mais l'œuvre n'a été publiée en français qu'en 1969 dans une traduction de Constantin Jelenski et Geneviève Serreau. Elle a été mise en scène pour la première fois en 1970 par Jacques Rosner au Théâtre national populaire de Chaillot, dirigé alors par Georges Wilson. En 1989 Jorge Lavelli la met à son tour en scène au Théâtre de la Colline avec une musique originale de Zygmunt Krauze (Ensemble musical de Varsovie). Nous nous permettons de renvoyer à l'article que nous lui avons consacré: «L'Énergie du ringard – Le recyclage de l'opérette de Gombrowicz à Resnais», in *Modernités du suranné*. Études rassemblées par Valéry Hugotte et Jean-Christophe Valtat, Cahiers du CRLMC, PUB, 2006.

³² Gombrowicz, *Journal*, t. II (1959-1969), Gallimard, Folio, 1995, p. 352.

³³ Voir Leopardi, «Dialogue de la Mode et de la Mort», in *Petites Œuvres morales*, Paris, Allia, 1993. Traduit de l'italien par Joël Gayraud.

pas la retenir en lui promettant le mariage (...) Et c'est là que la pornographie entre en scène. La pornographie de la jalousie. Je suis ravi, je suis ensorcelé, mais voilà ensorcelé hors-jeu. Qu'est-ce qui me met *hors-jeu*? L'âge, la blessure de l'âge (...) Ses seins plongent vers moi, ils me couvrent la bouche, ils étouffent un instant la pédagogie, cette pédagogie qui était mon plus grand pouvoir, mon seul pouvoir auprès d'elle»³⁴. Tout est dit ici, je crois, de la mutation perverse du dialogue socratique – je pense en particulier au *Ménon* – en farce macabre qu'Éros peut commander dans le cadre de l'enseignement. David Kepesh est incapable de sadisme: il fuit dans la dépression, puis l'oubli. Il est juif, mais il a connu «la kermesse du plaisir», où fut fêté avec force excès la crise du dogme paternel. Le bon Français qu'est le Professeur de Ionesco, en revanche, va rejoindre les criminels pantins d'*Opérette* en foulant de sa botte nazie la «nudité» de son Élève. Peu à peu, point, sous le Pédagogue, le Bourreau: L'Élève: «J'ai mal...»; Le Professeur: «Aux dents ! Dents ! Dents !... Je vais vous les arracher, moi ! (...) Merde alors ! (...) Silence ! Ou je vous fracasse le crâne !»³⁵. Pour que son crime ne puisse être qualifié de «sexuel», il convient de le politiser. C'est à la bonne qu'échoit la responsabilité de ce maquillage: elle sort du buffet de la salle à manger un brassard portant un insigne. «Peut-être la svastika nazie», suggère l'indication scénique.

«L'instruction, écrit Rancière, est comme la liberté: cela ne se donne pas, cela se prend»³⁶. Il est plus que temps de dévoiler maintenant le secret de Joseph Jacotot dont «la leçon», à Louvain, fut celle d'un «ignorant». Après avoir été, parmi cent autres choses, substitut de l'École polytechnique et avoir enseigné les langues anciennes, les mathématiques et le droit, ce Professeur ayant toujours cru que «la grande affaire du maître (était) de transmettre ses connaissances à ses élèves pour les élever par degrés vers sa propre science»³⁷ fut contraint à l'exil par le retour des Bourbons. Et le voici nommé aux Pays-Bas, ignorant totalement le hollandais, face à des étudiants ne sachant pas un mot de français. Son désir de transmettre était tel cependant qu'il fallut bien établir, entre eux et lui, le lien minimal d'une chose commune. Il se trouva qu'au même moment se publiait à Bruxelles une édition bilingue de *Télémaque*. Il distribua le livre à la classe et demanda à ses Disciples d'apprendre le texte français en s'aidant de la traduction. L'expérience dépassa son attente. Loin de lire sous leurs plumes les «affreux barbarismes» qu'il s'attendait à lire, Jacotot eut la surprise de constater que la plupart d'entre eux, au bout de cette aventure empirique désespérée, s'étaient tirés d'affaire mieux que ne l'eurent fait bien des Français. Ce fut une illumination: le secret du (bon) maître était de savoir

³⁴ "How do I capture Consuela? (...) I'm certainly not going to hold her by promising marriage (...) And so that's when the pornography begins. The pornography of jealousy. I am rapt, I am enthralled, and yet I am enthralled outside the frame. What is it that puts me outside? It is age. The wound of age.", *D.A.*, p. 41. Page 45 pour la traduction française.

³⁵ *L.*, p. 169-170.

³⁶ *In op. cit.*, p. 177.

³⁷ *Ibid.*, p. 9.

reconnaître la distance entre la matière enseignée et le sujet à instruire, et partant, la distance entre *apprendre* et *comprendre*. L'*explicateur*, à l'issue de cette découverte, apparaissait comme un (mauvais) maître car il abolissait cette distance en instituant paradoxalement une hiérarchie, pire, en fabriquant une fiction divisant le monde entre esprits mûrs et esprits immatures.

À l'opposé de cette émancipation intellectuelle, qui fonde «l'enseignement universel» prôné par un maître désireux de désintriquer les catégories mêlées de l'acte pédagogique, *La Leçon* et *The Dying Animal* décrivent comment une intelligence accepte de se soumettre à une autre par manque de volonté. Ou, plus justement, de confiance. À «l'intelligence du livre», seule capable de tisser un lien intellectuel d'égalité entre le Maître et le Disciple, s'est substituée «l'attraction des corps», épousant hypocritement la logique pédagogique pour s'exprimer à plein. La relation Maître/Disciple, pervertie par la différence d'âge, se réduit chez Ionesco comme chez Roth à un seul mot: *domination*. L'homme (le Maître), qu'il ait toujours été privé de grâce ou que les années aient fini par l'en priver, s'octroie le monopole du *savoir*; la jeune femme (la Disciple), que sa jeunesse rend fatalement désirable, possède, consciemment ou inconsciemment, le monopole du *sex*. Réellement lettré, le Professeur de Roth ne tombera point dans le fanatisme: *The Dying Animal* montre, en particulier, comment la combinaison de l'érotisme et de l'enseignement peut être banalisée par une fixation sur le harcèlement sexuel et les stéréotypes du «politiquement correct» – David Kepesh veille, dans les deux romans dont il est le héros, à ne pas tomber amoureux de ses étudiantes avant la fin de la première session d'examens et à laisser la porte de son bureau ouverte lorsqu'il les reçoit –; parfaitement inculte, celui de Ionesco, dont l'impuissance est proportionnelle à l'ignorance, assassine sa jeune élève faute d'avoir le courage de la violer. Faust veille en chaque Maître et bienheureux celui qui saura distinguer entre Marguerite et Lust, la Disciple hédoniste tirée par Valéry de l'anneau d'un serpent. Mademoiselle Désir, Envie, Joie conduit son vieux mentor au jardin et lui tend une pêche qu'elle a déjà mordue. Tous deux quittent la scène. Par la gauche, évidemment. Et Méphistophélès tombe de l'arbre en vert serpent:

Frouitt... frou... itt ! Encore une affaire de Fruitt... C'est une reprise... (...) Je suis un vieil ami des Arbres, mais j'ai beau rôder parmi eux, je n'ai pas encore trouvé l'arbre de la Reconnaissance (...) Tous les fruits sont fruits amers, et qui croit mordre douce pulpe est soi-même mordu au cœur. Tout est poison dans la nature (...) Amour serait sans moi leur brève, acte bête. J'y mets tout ce qu'il faut d'ombre et de profondeur.³⁸

À commencer, dans nos deux œuvres, par la Pédagogie, bien sûr. Chez Jacotot comme chez Gombrowicz, on l'appelle aussi «la Vieille»³⁹.

³⁸ P. Valéry, «*Mon Faust*», idées/Gallimard, 1980 (© 1946), p. 84.

³⁹ Voir «Le triomphe de la Vieille», in *Le maître ignorant*, pages 211 à 216.

BIBLIOGRAPHIE

- Ionesco, Eugène, *La Leçon*, Paris, Gallimard, coll. folio ((c) 1954).
- Platon, *Le Banquet*, Hatier, 2001. Traduction originale de Tiphaine Karsenti et analyses de Marianne Massin.
- Rancière, Jacques, *Le maître ignorant*, Paris, 10/18, 2004.
- Richter, Jean-Paul, *Levana ou traité d'éducation*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. «Germanica», 1983. Introduction, traduction et notes d'A. Montandon.
- Roth, Philip, *The Dying Animal*, Vintage, 2002. *La bête qui meurt*, Paris, Gallimard, 2004, pour la traduction française.
- Saint Augustin, *De l'enseignement, (De Magistro)*, Paris, Klincksieck, coll. «Philosophie de l'éducation», 2002.
- Saint Thomas d'Aquin, *De l'enseignement (De Magistro)*, Klincksieck, coll. «Philosophie de l'éducation», 2003. Traduction, présentation et notes de Bernard Jolibert.
- Scheler, Max, *Nature et formes de la sympathie*. Ouvrage publié aux éditions Payot en 1971. Titre original: *Wesen und Formen der Sympathie*. Traduit de l'allemand par Maurice Lefebvre.
- Steiner, George, *Maîtres et disciples*, Paris, Gallimard, NRF-Essais, 2004. Cet ouvrage a été originellement publié par Harvard University Press en 2003. Titre original: *Lessons of the Masters*. Traduction française de Pierre-Emmanuel Dauzat.

SPLENDEURS ET MISÈRES DE LA FILIATION
Figures de la mère

**L'ICÔNE MATERNELLE, DÉPOSITAIRE DE LA MÉMOIRE
FAMILIALE CHEZ JEAN ROUAUD ET PETRU DUMITRIU**

ELA VĂLIMĂREANU¹

ABSTRACT. *The Iconic Image of Mother as Family Memory Keeper in Novels by Jean Rouaud and by Petru Dumitriu.* This study is focused on the idea of motherhood and its implications in children's and adults' lives. A Mother has to be, seemingly at least, the very image of love and devotion as well as the keeper of the whole memory in her family's existence. We will highlight two extremely different ways of assuming motherhood, one under the features of a cruel and possessive fictional mother in Petru Dumitriu's novel *Property and Possession*, the other, a non-fictional one, represented in flesh and blood by the French prize-winner Jean Rouaud. We will see how the iconic image of Mother can change the course of life of her family and lead either to isolation and despair or to some restrictive rules of literary aesthetics.

Keywords: possession, possessiveness, property, addiction, hatred, devotion, constraint, insanity, rebirth, courage, aesthetics.

Qu'est-ce qui pourrait relier Jean Rouaud, écrivain français, à Petru Dumitriu, écrivain roumain, naturalisé français, pour qu'on les mette en rapport dans notre étude, puisqu'ils appartiennent, sans l'ombre d'un doute, à deux époques littéraires et historiques différentes. Effectivement, Jean Rouaud publie son premier roman *Les Champs d'honneur*² en 1990, d'emblée couronné du prix Goncourt, tandis que Petru Dumitriu se rattache à la génération des années quarante et publie son premier grand roman, *Chronique de famille*, en 1957, quelques années après la

¹ Ancienne étudiante de la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai, Cluj, titulaire d'une Maîtrise en Littérature générale et comparée à la Faculté d'Artois, Arras, France, d'un Master en Littératures francophones auprès de la Faculté d'origine, Roumanie et d'un D.E.A en Littérature et Culture à l'Université de Genève, Suisse, Ela Vălimăreanu poursuit à présent ses études doctorales en littérature française étant engagée dans des travaux de thèse sur *Le thème du repas, point de rencontres esthétiques dans le roman français moderne et postmoderne*. Actuellement assistante d'anglais à la Faculté des Lettres, Département des Langues étrangères spécialisées, **Université Babeș-Bolyai, Cluj**, elle exerce aussi une activité d'interprète et de traductrice assermentée et a publié plusieurs articles, sur Dostoïevski, Shakespeare, Baudelaire, Primo Levi, Anne Frank, Pascale Roze, Lucian Blaga, dans des revues culturelles et littéraires. Parmi ses champs de recherche: littérature française contemporaine, littératures francophones, littérature comparée, littérature britannique et américaine, relations interartistiques (cinéma, peinture, danse, musique, littérature), les témoignages du Goulag et des camps concentrationnaires, l'intertextualité en arts et littératures, langue anglaise appliquée.

² Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, Paris, Éd. de Minuit, 1990.

naissance de Jean Rouaud. Il y a donc plus de cinquante ans qui les séparent, ce qui accentue leur éloignement temporel et artistique.

Le rapprochement que nous avons fait et qui peut par conséquent sembler abusif et disproportionné, est plutôt d'ordre thématique et structural: leurs romans les plus significatifs forment une suite romanesque en plusieurs volets, centrée sur le grand thème de la famille et des relations intergénérationnelles.

Jean Rouaud construit ses romans autour d'une figure centrale de sa famille et il ouvre cette fresque familiale avec *Les Champs d'honneur*, roman centré surtout sur l'image du grand-père paternel, en poursuivant ensuite avec *Des hommes illustres*³ où le père emporte par sa mort prématurée tout un monde. La série continuera par *Le Monde à peu près*⁴ qui fait le deuil du père et le portrait du fils pour que l'image de la mère soit reconstruite dans le roman *Pour vos cadeaux*⁵. Ce grand livre roualdien des origines de la famille se clôt avec une dernière séquence *Sur la scène comme au ciel*⁶, qui reprend le portrait de la mère et s'inscrit, dans cette épopée familiale, comme une espèce de cérémonie des adieux.

Petru Dumitriu écrit en roumain sa *Chronique de famille*⁷, anticipée par la nouvelle *Bijoux de familles*, parue en 1953, qui annonce la qualité littéraire et la force d'expression de son écriture. *Chronique de famille* se construit en trois volumes autour du destin de plusieurs générations qui évoluent et s'entrelacent à l'intérieur d'un tissu épique extrêmement riche. Dans plus de deux milles pages, Petru Dumitriu crée des microcosmes familiaux qui reflètent l'image d'un macrocosme socioculturel roumain en remontant aux origines. Comme il le fera plus tard dans son roman *Propriété et Possession*, Petru Dumitriu construit un univers familial dont les personnages sont animés par ce désir impérieux de posséder, ce conflit intérieur entre Être au monde et Avoir le monde.

Le micro-univers de la famille constitue le décor intérieur le plus présent dans l'œuvre des deux écrivains sur lesquels notre étude est centrée. S'il existe des romans qui transgressent ce cadre en s'ouvrant vers l'extérieur, ils emportent aussi les membres de la famille pour les ancrer dans d'autres décors, ce qui n'empêche pas qu'ils soient aussi vivants que dans leur monde domestique. Ce microcosme familial où chacun a sa propre histoire, ses drames, ses joies et ses fardeaux reflète le macrocosme, de sorte que la petite mémoire familiale transcrit tout en la nuançant la grande mémoire culturelle de la réalité extérieure.

Dans toute l'œuvre de Petru Dumitriu, nôtre intérêt se dirige vers un roman inachevé qui fait montre de cette mémoire familiale que tout foyer développe et

³ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, Paris, Éd. de Minuit, 1993.

⁴ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, Paris, Éd. de Minuit, 1996.

⁵ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1998.

⁶ Jean Rouaud, *Sur la scène comme au ciel*, Paris, Éd. de Minuit, 1999.

⁷ Roman traduit en français, en 1959, maison d'édition Seuil, donc deux ans seulement après sa parution en Roumanie.

estime, mais aussi, de la mémoire culturelle du monde, en faisant la description de la deuxième guerre et de ses conséquences sur l'âme des êtres humains. Jean Rouaud aussi fait de la guerre la toile de fond de son premier livre *Les Champs d'honneur* en parsemant la mémoire familiale de ces souvenirs et pertes tragiques.

En 1960, l'écrivain roumain fait paraître dans le numéro deux de la revue *Viața Românească* une séquence d'une soixantaine de pages qu'il intitule *Propriété et Possession. Première partie des Mémoires d'Erasmé Ionesco*⁸. L'histoire de ce qui va devenir un roman publié dans les années quatre-vingt-dix seulement est assez intéressante parce que son auteur, bien que tenu en estime par les officiels roumains de l'époque (mais il ne s'agit pas ici d'entrer dans les détails sur cette période controversée de la vie de Petru Dumitriu), prend la décision de quitter le pays, il s'enfuit d'abord en Allemagne à Frankfort, puis en France à Metz, en engendrant en Roumanie de vraies hostilités: son œuvre est totalement interdite au public, retirée des librairies et des bibliothèques, le romancier perd son statut et les autorités commencent une espèce de chasse aux sorcières en menant l'enquête parmi les proches de «l'écrivain évadé». L'un des amis de Petru Dumitriu, Geo Șerban garde le manuscrit du roman et il ne le fait publier qu'après la chute du régime communiste en Roumanie.

Dans la galerie de portraits et de caractères que les deux écrivains créent dans leurs romans, celui de la mère, réelle, chez Jean Rouaud, fictionnelle chez Petru Dumitriu, celle du roman *Propriété et Possession*, est une présence distincte qui, dans un cas et dans l'autre, ne vit que pour et par la famille. La figure de la mère est un thème récurrent dans le roman européen moderne. Aimée, adulée, respectée ou détestée, la mère domine souvent l'univers familial en affirmant l'identité de la famille et en étant le dépositaire de la mémoire des générations. Construite et déconstruite comme les pièces disparates d'un puzzle, évoquée par la force du souvenir ou inventée par le génie créateur, l'image maternelle anime ce microcosme domestique de la famille et gouverne la voie existentielle de ses enfants. Chez Jean Rouaud, la mère est contrainte par son état de jeune veuve souffrante à affirmer sa présence maternelle, bien que sous le poids du deuil, pour garder la cohésion de son foyer et pour soigner ses trois enfants sans père. Elle est une mère dont l'objectif essentiel est de veiller au bien-être de ses enfants, à savoir «les repas, le linge et le coût des études, après quoi elle s'autorise à vous laisser vous débrouiller»⁹, car quant aux «manifestations de tendresse»¹⁰, elle est «un peu

⁸ *Proprietatea și Posesiunea. Partea I din Memoriile lui Erasmus Ionescu*, Cluj, Dacia, 1991. Comme il n'existe pas de traduction du roman en français, nous allons faire notre traduction personnelle des fragments qui nous intéressent.

⁹ Jean Rouaud, *Sur la scène comme au ciel*, op. cit., p. 124.

¹⁰ *Ibid.*, p. 104.

à court.»¹¹ Elle s'efforce chaque jour de sa vie d'endeuillée de rester à la surface de cette existence qui lui pèse, un «corps sombre qui s'arc-boute de toutes ses forces pour résister à la tentation d'en finir.»¹²

Si la mère évoquée par Jean Rouaud en perdant son mari fait «sa descente au tombeau en compagnie de l'époux»¹³, chez Petru Dumitriu, au contraire, la mère fait tout pour effacer l'image du père, elle affirme sa possession malade par rapport à ses enfants, envisagés comme sa propriété et elle entoure le territoire de la famille par des barbelés invisibles. La mère imaginée par Petru Dumitriu est d'une extraordinaire expressivité et force épique. Elle a le caractère d'une guerrière amazone, toujours aux aguets pour défendre ses biens, ses opinions, ses sentiments, toute sa propriété, y inclus les enfants. Elle veut avoir le dernier mot dans sa vie et dans la vie des autres également.

L'image de la mère connaît, chez Jean Rouaud, deux versions: l'une, courbée sous le poids du deuil et l'autre, après dix années de mutisme, affairée avec le magasin de souvenirs. La femme d'avant la perte de son mari se laisse deviner dans quelques courtes descriptions. Elle aussi a une forte personnalité et une intransigeance qui impose ses décisions à sa famille: «une capacité à bouder silencieusement quand les choses n'allaient pas selon ses vœux»¹⁴, «lèvres scellées, sourcils froncés, elle va s'enfermer dans un mutisme boudeur qu'elle ne rompra, passé un délai d'incubation, que par une réflexion à la fureur mal contenue, s'accompagnant d'un tremblement nerveux du menton [...]»¹⁵, mais ses opinions ne vont jamais à l'encontre du bonheur de ses enfants comme dans le cas de la mère maladivement possessive du roman de Petru Dumitriu où la présence despotique de la mère, atteinte d'accès de colère et de folie quand on a le courage de l'affronter, domine l'univers familial: elle est tutélaire, pesante, oppressive. Sous l'apparence sécurisante du bien-être, les relations entre les parents et les enfants, entre les frères aussi, sont troubles, en proie à toutes sortes de tensions jusqu'à l'aliénation, à l'abandon et au déclin malheureux et incontrôlable. La mère est l'incarnation de la possession et de l'intransigeance affective qui relève de l'instinct d'appropriation. Son amour possessif pour le benjamin, Christian, finit par devenir une espèce de chantage et de despotisme sentimental encore plus fort et plus dangereux que ceux qu'elle éprouve pour ses autres enfants (trois garçons et une fille) et à l'égard de son mari, personnage effacé et soumis aux caprices affectifs de sa femme. La relation mère-fils cadet est tendre et cruelle à la fois, traduite par des câlins et des gestes de sensualité insinuante, illicite, presque incestueuse (des baisers sur la bouche, par exemple), par des accès de colère et d'exaltation indomptable qui ne peuvent qu'engendrer la catastrophe, comme tout ce qui se trouve sous le signe de la pulsion et de l'obsessionnel. Elle s'approprie les êtres, et surtout la vie de son cadet, sa

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 124.

¹³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵ *Ibid.*, p. 129.

passion pour son garçon étant la source d'un calvaire inépuisable, ce qui fait affirmer au narrateur de ces *Mémoires*, l'un des frères témoin du vertige maternel (et cela pourrait être mis en exergue du roman) que de toutes les formes de propriété et de possession il y en a une des plus maléfiques, voire criminelles: la possession exercée sur l'âme de l'autre qui conduit l'être humain au gouffre d'une aliénation inexorable.

La première scène du repas du roman est révélatrice de cette hiérarchie à l'intérieur du foyer: un tableau de famille dominé par la mère-matrone, sophistiquée et stricte, qui donne des ordres et attend l'obéissance totale des autres. Petru Dumitriu fait ici un portrait extraordinaire de la mère dont l'aspect physique traduit la force de la personnalité, le caractère et le tempérament volcanique: «figure sculpturale et pâlotte, un regard vilain et sombre (elle avait quelque chose d'une matrone romaine, quelque chose de Corse ou de mère de tribu matriarcale [...])»¹⁶ Sa physionomie change selon ses intérêts, un seul sourire, et la métamorphose se produit: de belles dents blanches comme des perles parfaitement enfilées. Une femme grande, majestueuse, au torse de statue, ses lèvres animées par un doux sourire ironique, moqueur à l'adresse de son mari: « tu manges comme un cochon». Dans sa bouche, le mot acquiert des pouvoirs magiques comme une parole performative, comme un Logos. Son attitude méprisante par rapport à son époux inculque aux enfants l'idée que leur père se conduit à table comme un cochon, qu'il est niais et ridicule, qu'il manque d'autorité et qu'il a des penchants d'animal. Ses constats débouchent sur une indifférence des enfants à l'égard de leur père et un élargissement du territoire maternel.

Une deuxième séquence du repas en famille traduit encore une fois la force performative des mots maternels. Elle réprimande ses enfants d'un air sobre, plein de mépris et d'un regard d'éclair, les accablant de toutes sortes d'épithètes injurieuses, et du coup, ils sentent que leur mère a raison, qu'ils sont coupables, sales, méchants, de vraies pourritures.

Pour le narrateur de l'histoire, sa maman est charmante et froide, prétentieuse et extravagante, d'un grand air étrange et quelque peu théâtral comme si elle jouait sur une scène sa propre vie malheureuse. Elle est en proie à la folie, une Phèdre, consommée par la tragédie de son existence au monde; des crises d'hystérie la guettent, des cris, des imprécations, des pleurs, des réactions disproportionnées par rapport à l'insignifiance de la provocation. La question de l'un de ses fils, qui lui demande si elle a déjà été trois fois internée à l'hospice d'aliénés la met en colère à tel point qu'elle a une névrose prolongée. Elle a été effectivement malade des nerfs, trois fois internée, mais les docteurs ont pensé que la maternité l'avait sauvée des griffes de la folie. L'histoire de la famille donnera la preuve du contraire. Pour que ses enfants ne s'entremêlent pas aux enfants des banlieues, pauvres et mal éduqués, elle décide de les retirer de l'école publique et les retient, avec

¹⁶ Petru Dumitriu, *Proprietatea și Posesiunea. Partea I din Memoriile lui Erasmus Ionescu, op. cit.*, p. 16.

l'interdiction de sortir, dans l'une des propriétés de la famille transformée en un petit monde parallèle, une espèce de détention forcée au domicile. L'interdiction est tellement ferme et sans appel, car le regard de la mère, sévère et intransigeante, les transperce et les glace en les réduisant au silence et à la soumission totale.

Et elle nous dévisageait d'un regard tellement austère et dédaigneux, ses yeux noirs qui nous foudroyaient à tel point que nous nous rétrécissions, nous nous écroulions dans notre petite misère, et nous restions à la maison.¹⁷

Dans cette atmosphère d'emprisonnement se crée petit à petit la complicité de la mère avec son dernier-né, Christian, qui aime lui raconter ses lectures et ses projets d'avenir. Les enfants apprennent à considérer «l'amour filial à l'égard de la mère comme la chose la plus impérieuse et indiscutable [...]»¹⁸ ainsi que «l'amour maternel, comme le plus sublime des sentiments humains.»¹⁹ Mais dans le cas de cette mère l'amour pour ses enfants, et en particulier pour son fils cadet, est perverti par un profond «sens de la propriété et de la possession.»²⁰ L'histoire qu'elle raconte à ses enfants encore petits, est l'illustration la plus plastique de toutes les images qui puissent traduire le poids du chantage émotionnel dans l'éducation familiale des enfants et ce sentiment de menace qu'elle va éprouver par rapport à sa belle-fille, la femme de Christian: un homme aimait une femme mais celle-ci ne l'aimait pas. Parce qu'elle voulut l'éloigner, un jour, elle lui demanda l'impossible, s'imaginant que son mari en rejetterait l'idée. Elle lui demanda de tuer sa mère, de lui arracher le cœur et de le lui apporter après, pour faire la preuve de son amour. L'homme exécuta la consigne, tua sa mère, lui arracha le cœur et l'enveloppa dans un fichu, mais pressé d'apporter «le don d'amour» à la femme qu'il aimait, il tomba et fit tomber aussi le cœur de sa mère. Le cœur ensanglanté et couvert de poussière parla avec la voix inquiète de la mère qui se fit encore des soucis pour son fils aimé et lui demanda s'il n'eut pas mal. Les quatre fils, encore petits, apprennent de la sorte que l'amour maternel est le plus précieux et le plus fidèle au monde tandis que toute femme n'est qu'une traîtresse et un danger menaçant. Consciemment ou pas, cette mère dénature l'affectivité de ses enfants en les rendant vulnérables et craintifs face aux sentiments nouveaux, ce qui engendre plus tard des conséquences difficiles à éviter:

Cette image du morceau de chair poussiéreux et qui se fait toujours des soucis pour l'infâme matricide, a ébranlé notre imagination infantile. On est donc restés avec la certitude et la conviction infaillible que l'amour maternel est le plus sublime des sentiments humains et que notre mère nous aime de cette manière-là.²¹

¹⁷ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

La mère devine en Christian la présence la plus inoffensive, et par ces moments de complicité intime se crée le lien de leur émotivité et le prétexte, plus tard, de l'autorité étouffante, pathologique et exterminatrice que la mère exerce contre son dernier-né. Lui, le plus petit, il l'adore, il lui raconte tout ce qu'il fait, tout ce qu'il pense et tout ce qu'il sent. Peu à peu, en grandissant, les autres s'éloignent de leur mère, ils veulent réhabiliter le père qui perd du terrain et la mère se sent offensée et trahie par cet intérêt subite, surtout de l'un de ses garçons, pour le père: il lui semble une obsession malade et pense qu'il doit se faire soigner par un psychologue. Ses constatations sont extrêmement disproportionnées par rapport à la réalité des faits, ce qui montre, au fond, sa propre obsession de gouverner par elle-même le monde de ses enfants et d'organiser chaque détail de leur vie. Son existence s'enivre des illusions et elle tombe dans le piège de ses propres perceptions, sans se rendre compte que «le plus vrai et le plus périlleux des mensonges est celui auquel vous croyez tout seul après avoir réduit au silence votre lucidité.»²²

Sa frigidité, son manque d'attraction et d'affection à l'égard de son mari, inculque à ses enfants certains tabous sur la sexualité et donne un autre contour à leur personnalité en souche. Son refoulement sexuel se métamorphose plus tard dans une forme nuancée de psychose. Son choix pour Christian est évident. Les autres ont d'abord une réserve à l'égard de leur mère, suivie par une vraie aversion réciproque, car ils sentent que les sentiments maternels favorisent le dernier-né bien que tous les enfants aient la même légitimité de recevoir son amour. Elle trahit donc son histoire du cœur soucieux même après la mort, ou au moins, elle ne l'applique que pour Christian. Celui-ci garde son exubérance et sa passion pour sa mère, la prend dans ses bras et l'emporte en l'air en lui disant combien elle est belle et douce, combien il l'adore et veut la rendre heureuse. Les autres le taquent et l'un des frères se risque jusqu'à lui dire d'arrêter de coqueter avec elle de cette manière-là car elle est sa mère et non pas sa maîtresse. Cette ironie soulève une révolte violente dans l'âme de Christian qui commence une lutte corps-à-corps avec l'agresseur. Le jeune homme n'a jamais envisagé consciemment sa mère comme une présence érotique bien que, selon le fils-narrateur des *Mémoires*, la mère sentît chez son dernier-né «ce magnétisme sexuel». Il y a une espèce de dépendance réciproque et une complicité manifeste entre eux, mère et fils «liés par un regard comme par une force gravitationnelle [...]»²³ si l'on reprend l'expression de Jean Rouaud.

Personnalité complexe, la mère chez Petru Dumitriu veut tout contrôler et l'un de ses jeux de domination est de dévisager ses enfants d'un œil tellement insistant et moqueur qu'elle les force à regarder ailleurs, las de cette confrontation

²² *Ibid.*, p. 62.

²³ Jean Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, Paris, Gallimard, 2004, p. 231.

visuelle. Son regard est tellement provocateur et perçant et son sourire animé par une fine ironie méprisante qu'ils ont le pouvoir de la Méduse en sidérant le courageux qui ose la défier: «T'es ridicule, mon cher, t'es complètement ridicule!»²⁴, formule que traduisent souvent son regard et son sourire dédaigneux. Personne ne peut résister à la force de son regard et doit s'avouer vaincu dans ce combat des plus forts. Femme supérieure et cultivée, la mère n'accepte que son droit personnel à la provocation, celui qui essaie ne peut être qu'impertinent et ridicule.

Une séquence qui préfigure le complexe d'appropriation de la mère et la suite des faits est l'article d'un journal encerclé de couleur rouge après la lecture dont le titre crève les yeux *Le crime du chemin de la solitude*. C'est l'histoire d'une mère qui tue sa belle fille en raison de l'amour qu'elle éprouve pour son fils. D'après son attitude, la mère de Christian, éprouve la même angoisse de se voir remplacée qu'aurait dû sentir la mère criminelle. Elle aussi va connaître un peu plus tard tous les méandres de cette anxiété née du sentiment qu'on l'a dépossédée de sa propriété légitime, quand Christian, de retour de ses études philosophiques en Allemagne lui présente sa fiancée, Elisabeth-Charlotte. Peu importe qu'elle soit Allemande, elle aurait pu être Roumaine, le problème n'est pas la nationalité, mais beaucoup plus profond, d'ordre de l'existence et de l'instinct maternel maladif: la mère la déteste (elle l'a détestée dès qu'elle a entendu parler d'elle, son regard animé d'une anxiété d'animal) car elle lui a volé son fils, sa propriété, son bien. Et Christian, traumatisé et complexé par cette mère possessive et envahissante, est incapable de se défendre: il cache son amour pour sa femme, il n'ose pas nommer ses sentiments, il est partagé entre ces deux femmes, et bien qu'il aime son épouse, il ne veut pas blesser sa mère. Et sa mère ne veut pas qu'il aime deux femmes. Elle ne peut pas accepter cette idée, même après le mariage, elle tente toujours de lui demander la séparation de sa femme. Son chantage sentimental trouble l'esprit jeune et inexpérimenté de son fils, vulnérable face à l'offensive émotionnelle de la mère qui lui demande, ouvertement et en proie à la folie, de chasser sa femme de leur maison. Christian est divisé par ces deux sentiments forts et il se sent déchiré par un conflit existentiel sans issue. En pensant à sa mère il dit à l'un de ses frères: «Tu vois? Qu'est-ce que je peux faire? Je ne veux pas la faire souffrir. C'est ma mère, je l'aime, je l'adore, c'est elle qui m'a mis au monde [...]»²⁵ et quant à sa femme: «Comment lui dire une chose pareille? Comment la chasser? Je l'aime, Maman! Je ne peux pas sans elle! Elle est ma vie, mon âme, mon cœur!»²⁶ Il sait que sa mère l'aime le plus au monde, mais ce qu'il ne sait pas c'est qu'elle s'aime elle-même encore plus. Une nuit, des sanglots affreux, d'un désespoir inhumain, glacent l'étreinte passionnelle des deux amoureux. Et d'autres nuits encore, à tel point que leur étreinte devient peu à peu insupportable, liée à ce sentiment pénible qu'ils causent de la

²⁴ Petru Dumitriu, *Proprietatea și Posesiunea. Partea I din Memoriile lui Erasmus Ionescu*, op. cit., p. 38.

²⁵ *Ibid.*, p. 203.

²⁶ *Ibid.*, p. 220.

souffrance. Le jour, ils s'évadent dans les champs pour se libérer, mais le poids de ces sanglots les éloigne petit à petit. La mère aura sa victoire. La jeune femme cède et un jour elle quitte Christian qui, face à la cruelle vérité, est incapable de comprendre, extrêmement malheureux, aveuglé par tout ce tumulte de sentiments confus. La prière douloureuse de sa femme lui revient à l'esprit: «Choisis-moi. Entre elle et moi, choisis-moi. [...] Choisis-moi, je t'en prie, Christian. Ne dis pas non.»²⁷

Le triste dénouement du roman dénonce cette réalité de l'être humain sans cesse en proie à l'avidité et à l'avarice de «posséder, d'avoir, d'être patron, d'être propriétaire des êtres et des objets, des êtres comme des objets. Même en amour. Même entre frères. Même entre parents et enfants. *Moi. Le mien. Que le mien. Le mien, et que le mien.*»²⁸

La mère chez Petru Dumitriu est la descendante d'une famille aisée de boyards francophiles avec une existence aussi problématique et trouble que la sienne: une famille touchée par l'aile de la folie et de la mort, car l'un de ses frères s'est fait tuer à la guerre, un autre s'est suicidé avant que la guerre n'éclate, un troisième, égaré d'esprit, victime d'une syphilis, est fermé dans un hôpital. Quant à sa propre mère, elle avait une notoriété de nymphomane et de femme qui se complaisait dans la promiscuité sexuelle. Voilà l'héritage génétique de cette mère excessivement possessive qui empêche ses fils, peut-être à son insu, de s'épanouir et d'aboutir leur vraie personnalité au monde.

La mère de Jean Rouaud est l'envers de la médaille. D'origine saine, elle est le pôle familial de la stabilité, au moins de l'ordre de l'apparence, femme laborieuse, digne, amoureuse à vie de son mari. Lorsqu'elle le perd à jamais, elle en fait le deuil plus de dix ans avant de revenir parmi les vivants. Elle continue sa vie pour ses enfants et pour mieux s'appliquer à ses tâches domestiques. Si la mère de *Propriété et Possession* reste assise à table pour qu'elle soit servie par la ménagère, la servante qu'elle a héritée de ses parents, la mère de Jean Rouaud n'a personne qui travaille pour elle, et après la mort de son mari, elle reste la seule responsable de son foyer. Réduite à un mutisme douloureux, elle continue sa vie de souffrante pour soigner ses enfants et sa demeure. Elle est toujours dans la cuisine, debout devant la table, occupée déjà «à la préparation du repas»²⁹. Trois ou quatre ans plus tard le souvenir de l'écrivain la retrouve au même endroit comme si elle n'en ait pas bougé, même si la veuve endeuillée a développé le magasin familial et si elle est devenue une «petite dame hyperactive» veillant au contentement des clients. Après la mort du père, «la jeune veuve hébétée de douleur, aux yeux rougis

²⁷ *Ibid.*, p. 233.

²⁸ *Ibid.*, p. 239.

²⁹ Jean Rouaud, *L'Invention de l'auteur, op. cit.*, p. 186.

par la veille et les larmes»³⁰, mère de trois enfants, «s'apprête à traverser un long tunnel dont elle craindra ne jamais voir la fin.»³¹

La mère joue, dans les romans de Jean Rouaud, le rôle constructif d'une contrainte littéraire: l'écrivain éprouve une sorte d'obsession de la voir contente de lui, de ses dons, de son écriture, de ses livres devant lesquels elle semble ne pas s'émouvoir: «[...] il m'était impossible d'écrire sous son regard. Cet air pincé par lequel se manifestait son mécontentement [...]»³².

Après sa mort, Jean Rouaud lui consacre tout un livre, *Pour vos cadeaux*, qui reprend comme un leitmotiv l'expression: «elle ne lira pas ses lignes», en faisant une variation sur le même thème:

Elle ne lira pas ces lignes, la petite silhouette ombreuse, dont on s'étonnait qu'elle pût traverser trois livres sans donner de ses nouvelles – ou si peu, figuration muette, condamnée au silence par le ravissement brutal de son époux et un chagrin si violent qu'elle crut qu'il aurait raison d'elle, de sa vie, un chagrin à couper le souffle [...]

Elle ne lira pas ces lignes, notre enragée de mort et de chagrin, et donc d'amour peut-être, victime d'une morsure d'amour, car, enfin, c'est la perte d'un homme qui la plonge dans cet état, et pas de n'importe quel homme comme tous les autres hommes, non, de son homme premier et dernier, le seul qu'elle ait accueilli en elle, celui avec lequel elle partagea l'intimité des corps.³³

«Elle ne lira pas ces lignes», leitmotiv du roman *Pour vos cadeaux*, va se répéter dans le roman suivant, *Sur la scène comme au ciel*, mis en exergue de ce dernier texte sur l'épopée familiale qui clôt avec la mort de la mère, ce dépositaire d'une extraordinaire mémoire familiale. Maintenant le seul moyen de la rapprocher n'est plus que textuel, écrire des livres en sa mémoire, elle, la gardienne de l'héritage familial.

Jean Rouaud fait d'abord un portrait de la mère douloureuse, suivie, après dix ans de deuil, de la femme pragmatique qui s'affaire dans son magasin, et pour finir, la femme moribonde, hospitalisée et au rendez-vous avec la mort. La première image est celle de la jeune femme qui vit en deuil, mais dont la vie s'est, en fait, arrêtée en suspens après la mort subite de son mari. Son existence se trouve sous le signe de l'outre-tombe: regard cerné qui «vient de si loin»³⁴ et qui «se force à regarder»³⁵, «assommé de veilles et de larmes»³⁶. Son visage trahit dans tous ses traits l'expression d'une souffrance qui la meurtrit:

³⁰ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., p. 93.

³¹ *Ibid.*, p. 96.

³² Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, op. cit., lignes écrites sur la quatrième de couverture du livre.

³³ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, op. cit., p. 9-10.

³⁴ Jean Rouaud, *Sur la scène comme au ciel*, op. cit., p. 49.

³⁵ *Ibid.*, p. 49.

³⁶ *Ibid.*

Les jours et les nuits de chagrin se sont imprimés en creux de chaque côté de sa bouche. Deux rides profondes, convexes, qui semblent mettre sa voix entre parenthèses, l'isoler, la retranchent du monde, comme si les larmes en coulant avaient creusé ce double sillon à faire se décrocher la mâchoire.³⁷

En avançant «en équilibre sur le fil des jours»³⁸, elle s'éloigne aussi du monde par le silence qu'elle s'impose; plus de parole, car elle n'en trouve plus l'énergie. Tassée «sous le poids du chagrin»³⁹, elle accomplit mécaniquement tous les gestes de la vie quotidienne comme une bonne mère. Elle prépare minutieusement ses enfants pour le collège, en rangeant tous leurs vêtements dans l'ordre de l'habillage, en leur donnant le petit-déjeuner, pour que, juste après leur départ, elle «retourne à sa mélancolie»⁴⁰ et «à sa solitude, à ce face-à-face avec la succession des grands jours vides, à son combat avec l'ange des ténèbres [...]»⁴¹. Elle soigne ses enfants comme un automate, avec des gestes redondants, précis, mais presque inanimés sans vraiment s'inquiéter pour leur avenir: «Non qu'elle se désintéresse de votre avenir. Mais comment demander à l'esprit de se projeter si loin en avant quand son objectif de chaque jour est d'atteindre le jour finissant?»⁴²

Et chaque jour, elle continue ce «corps à corps» avec la vie et en touche tragiquement le fond «de ses deux épaules»⁴³. À son insu, elle fait entrer ses enfants «dans la longue nuit arctique»⁴⁴, dans les «hauts quartiers de la mort»⁴⁵ et les enfants respectent son choix de se taire, une espèce de «règle de silence»⁴⁶ s'établissant entre eux au prix d'or de toutes leurs larmes. La tristesse des enfants qui se sentent abandonnés par cette mère d'outre-tombe devient un trauma, une peur de la trouver morte dans la maison déserte à leur retour du collège. Elle veut bien vivre pour ses enfants qui ont besoin d'elle, mais elle sent que la vie s'écoule de ses veines «comme du sable entre les doigts»⁴⁷, et elle n'y arrive plus. Elle traîne sans cesse un «corps en sursis»⁴⁸ qui vit à l'extérieur de la vie. «Ce chagrin

³⁷ *Ibid.*, p. 50.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

⁴² *Ibid.*, p. 124.

⁴³ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁸ *Ibid.*

sacré»⁴⁹ sera comme une espèce de «source noire»⁵⁰ pour ces enfants qui ne savent pas comment récupérer leur mère après avoir perdu leur père.

La deuxième image est celle d'une femme qui reprend les rênes de la vie. Dix longues années, elle flotte à travers cette «vie en sommeil»⁵¹ pour se réveiller un beau jour avec un fou rire «en forçant les portes de la vie»⁵², «dix ans pour sortir la tête hors de l'eau, retrouver ses esprits»⁵³, et trouvant «la sortie de son grand tunnel»⁵⁴ pour retourner à la vie par un fou rire qui la sort de son mutisme. Lors d'une veillée funéraire, il lui semble qu'au lieu du défunt, elle voit Oliver Hardy, et à ce moment, une poussée de fou rire s'empare d'elle de manière irrésistible. Ce rire mi-homérique mi-hystérique marque sa renaissance, son retour parmi les vivants et à partir de ce moment elle se consacre pleinement à son magasin. Elle revient «à la surface de la terre après ces dix longues années de remontée»⁵⁵ pour «lancer son grand rire moqueur, prendre la vie, comme ses colis, à bras-le-corps [...]».⁵⁶ Après la mort de son époux, elle «a basculé de l'autre côté de sa vie»⁵⁷, et après «dix années de traversée du chagrin»⁵⁸ elle fait «son retour parmi le monde des vivants»⁵⁹ par un rire incontrôlable, «inondé de lumière»⁶⁰. Ainsi «la blessure de mort»⁶¹ finit-elle par se refermer et le chagrin se retire tout en laissant sur le visage de la revenante «la cicatrice de l'homme qui rit [...]»⁶²

On voit, à partir de ce moment, une personne très réaliste, sans aucune touche de rêverie intérieure: «elle n'était pas du genre à se laisser bercer par les illusions romantiques. La contemplation de l'océan ne l'absorbait pas plus de cinq secondes, ne lui arrachait aucun commentaire particulier»⁶³, et donc aucune émotion. La mère que décrit Jean Rouaud ne coïncide en rien avec la vision romantique de la femme «arpentant le bord de mer, cheveux au vent, offrant son visage aux embruns»⁶⁴. Pragmatique, elle ne se laisse jamais saisir «par un vertige ontologique»⁶⁵ ou par le charme des mots, par conséquent, il est «vain devant elle

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 65.

⁵² *Ibid.*, p. 67.

⁵³ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 144.

⁶² *Ibid.*, p. 144-145.

⁶³ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

de se payer de mots, de tenter une envolée lyrique»⁶⁶. Sa vie est construite des moments qui doivent se répéter à l'identique, et «tout ce qui vient rompre cette savante monotonie orchestrée [...] est considéré comme une intrusion brutale [...]»⁶⁷. S'il y a quelque chose ou quelqu'un qui contrarie ses plans et qui l'oblige «à reconsidérer l'ordre de ses jours»⁶⁸, elle n'hésite pas à manifester son mécontentement par des «réflexions bougonnes, maladroites [...] blessantes quelquefois, accompagnées d'une moue ostensible, yeux baissés et sourcils froncés.»⁶⁹ Elle reste froide «face à tout ce qui risque d'entraîner un bouleversement dans sa vie aux règles quasi monastiques.»⁷⁰

Nous avons fait dans notre étude une sorte d'autopsie du sentiment maternel et des conséquences qu'il peut engendrer: l'effondrement d'un monde chez Petru Dumitriu, le désir positif du fils d'être à la hauteur, chez Jean Rouaud, car rien que par sa présence et par l'idée même qu'elle fera la lecture des textes, la mère pouvait «influencer l'écriture des romans»⁷¹ car son fils-auteur aurait craint «de lui déplaire, de la contrarier, de la blesser par une remarque désobligeante, une révélation peu opportune»⁷². La pensée que sa mère allait faire la lecture de tel ou tel texte et qu'elle pourrait manifester son mécontentement, «exerçait à distance une forme, sinon de censure, du moins de vigilance, qui obligeait à des détours, des circonlocutions, à composer avec les ombres, à travailler en creux, à user de la périphrase, de la litote.»⁷³ La mère engendre donc la recherche d'une certaine esthétique d'écriture qui exige, de la part du lecteur, une participation active, une espèce de complicité et de savoir pour tenter de «décoder, de lire entre les lignes» du texte pour faire jaillir toutes ses significations.

Le fils-auteur éprouve une espèce de gêne face au texte quand il pense au mécontentement de la mère et à sa façon à elle de tout balayer «d'un haussement d'épaules»⁷⁴ ou de faire la moue, car «toute vérité n'est pas bonne à dire»⁷⁵. Après la parution d'un roman, la réplique de la mère se laisse attendre ou bien se fait

⁶⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 30.

monosyllabique: « Il y a des limites, quand même.»⁷⁶ Il suit après «l'éclat moqueur de son rire»⁷⁷ et pas un mot de plus.

Face au corps de la mère qui s'approche du gouffre béant de la mort petit à petit, le fils-auteur fait son monologue intérieur à la deuxième personne du pluriel, comme s'il s'adressait à quelqu'un de l'extérieur, à un auteur quelconque, d'une voix neutre à première vue, rendue en italique dans la chair du texte: «Bientôt vous travaillerez sans son regard, vous pourrez la faire entrer dans vos livres sans risque qu'elle vous contredise ou fasse la tête»⁷⁸:

Vous ne ferez pas mieux la prochaine fois, il y aura toujours quelque chose qui clochera. [...] Pourquoi chercher à tout prix à la convaincre? Qu'est-ce que vous allez l'embêter avec vos histoires? Bientôt vous travaillerez sans son regard, vous pourrez la faire entrer dans vos livres, quand vous la teniez à l'écart de vos manœuvres par crainte d'affronter sa réaction. Sans risque qu'elle vous contredise ou vous fasse la tête. Car bientôt elle ne lira plus vos lignes, la petite silhouette blafarde qui se vide inexorablement de son sang.⁷⁹

La voix imaginaire de la mère qui fait, le moment des adieux, une petite analyse du lien avec ses enfants est une description fidèle de son caractère et de cette communication à moitié qu'elle a entretenue avec son fils:

[...] mes filles m'ont longuement caressé le front, mon fils a essayé de me dire quelque chose à l'oreille. Je n'ai pas bien saisi, mais entre nous la parole n'est jamais vraiment passée. Je ressens combien l'épanchement nous était difficile l'un et à l'autre, aussi bien en paroles qu'en action.⁸⁰

La mère est radine en gestes d'amour ce dont font preuve ses propres mots du monologue intérieur imaginé dans *Sur la scène comme au ciel*: «[...] prendre à bras le corps, couvrir de baiser, égrener des mots doux, user de tendre diminutifs, ce n'était pas moi.»⁸¹ Et le fils-auteur le souligne par une touche d'humour: son amour pour ses enfants s'ingère avec son «art de faire les sauces.»⁸²

D'une grande réserve dans tous ses gestes quotidiens, d'une discrétion absolue qui ne peut que la condamner à mourir seule, la mère, «impermeable à toute forme de nostalgie»⁸³, choisit délibérément une absence momentanée de ses

⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 183.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁸¹ *Ibid.*, p. 78.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 52.

enfants qui la veillaient pour qu'elle rende l'âme et leur épargne «d'avoir à recueillir son dernier souffle»⁸⁴ ce qui fait écrire à son fils: «Mais c'est normal, jusqu'au bout c'est bien elle: surtout ne vous dérangez pas pour moi, mes petits enfants.»⁸⁵

Si, alors qu'elle était encore en vie, la mère «se contentait d'une figuration muette dans les premiers livres»⁸⁶ en influençant par sa présence même le cours de l'écriture, «maintenant qu'elle n'est plus il devient possible de parler d'elle, «des épisodes marquants qui avaient agité cette eau tranquille, remous liés à des ruptures, des changements radicaux dans le cours de sa vie [...]»⁸⁷

En créateur de mondes, en architectes d'univers, les deux écrivains se rapprochent par le style d'une écriture spontanée, naturelle, spirituelle, comme une source fraîche qui jaillit d'une terre riche et profonde. Ils se laissent emporter par le souffle de la phrase, par les mots qui s'écoulent sans trêve comme les secondes d'une minute en naissant les visions d'un autre espace et en rythmant le temps.

Si Petru Dumitriu fait l'autopsie d'une maladie létale, celle de la possession, suivie par une descente aux enfers, Jean Rouaud fait l'analyse d'une «remontée à la lumière»⁸⁸, d'une résurrection, d'une victoire sur les forces des ténèbres»⁸⁹ après dix années de deuil et de mutisme. Les deux mères souffrent d'une peine d'amour, l'une, d'une possession envahissante et meurtrière, l'autre d'un profond effondrement qui fait écrire à son fils ces lignes d'une extrême émotion: «[...] les larmes de notre mère qui mirent si longtemps à sécher, ce sanglot après la mort de son homme dont elle crut qu'il finirait avant un an par l'étouffer, cette infinie lassitude devant cette route à parcourir en solitaire désormais avec ce bras pendant qui n'était plus lourd de l'autre bras, c'était la manifestation d'une formidable peine d'amour.»⁹⁰

Voilà donc deux manières très différentes de manifester la «peine d'amour» et d'assumer la maternité: l'une, par un envahissement destructif qui anéantit et engendre l'aliénation, l'autre, au contraire, par une espèce d'absence, de rendez-vous quotidien avec la mort et le silence, par une certaine froideur et réserve qui engendrent, sur le plan littéraire, une esthétique du détour, une démarche artistique à la recherche du mot juste.

Le narrateur de ces deux histoires, le «je», réel chez Jean Rouaud, fictionnel, chez Petru Dumitriu, évoque l'univers de la famille en s'accrochant à des souvenirs lointains d'enfance et de jeunesse ou bien à des moments de jour au

⁸⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 180.

jour afin de découper clairement cet espace intime de l'appartenance qui construit toute identité humaine pour l'ancrer dans la cartographie de son affectivité et dont l'image de la mère reste le dépositaire sacré.

BIBLIOGRAPHIE D'AUTEUR

- Dumitriu, Petru, *Proprietatea și posesiunea. Partea I din Memoriile lui Erasmus Ionescu*, Cluj, Dacia, 1991.
- Dumitriu, Petru, *Cronică de familie*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1993.
- Dumitriu, Petru, *Bijuterii de familie*, București, Editura 100+1, 1997.
- Rouaud, Jean, *Le Monde à peu près*, Paris, Éd. de Minuit, 1996.
- Rouaud, Jean, *Pour vos cadeaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1998.
- Rouaud, Jean, *Sur la scène comme au ciel*, Paris, Éd. de Minuit, 1999.
- Rouaud, Jean, *L'Invention de l'auteur*, Paris, Gallimard, 2004.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle. Panorama des littératures européennes. 1900-1959*, Paris, Albin Michel, 1967.
- Calin, Vera, *Pornind de la clasici*, București, E.S.P.L.A., 1957.
- Ierunca, Virgil, *Românește*, Paris, Fundația Regală Universitatea Carol I, 1964.
- Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români*, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1998.

COMPASSION ET RÉVOLTE DANS LE RAPPORT MÈRE - FILLE. *UNE MORT TRÈS DOUCE* DE SIMONE DE BEAUVOIR

CAMELIA-MEDA MIJEA¹

ABSTRACT. *Compassion and Revolt in the Mother - Daughter Relationship: Simone de Beauvoir's Une mort très douce.* The article focuses on the mother-daughter relationship as developed in Simone de Beauvoir's novel. The main motive of this particular family micro-dynamics in particular circumstances: a mother dying of cancer, a daughter confronting with her own limits and traumas. I am mostly interested in my study by how the proximity and the imminence of death offer to both of them the pretext to recall the past and to reconsider their relationship, which is marked by the mutual revolt: the daughter's against the limited milieu which had been imposed by the mother; the mother's against the promiscuous life of her daughter. This revolt is however thwarted and compensated by the compassion present in the auctorial point of view. The main idea that I would like to argue is that of a self-knowledge experience that presents the opportunity for Simone de Beauvoir to build in a critique of the society and of the perception of mother-daughter couple.

Keywords: compassion, revolt, death, sickness, intergenerational conflict.

Introduction

Il n'y a presque aucune narration dans laquelle Simone de Beauvoir ne fasse usage d'éléments autobiographiques. Elle s'engage sur le chemin de la littérature personnelle dans le désir de révéler quelque chose sur sa propre vie, mais aussi de se poser des questions sur elle-même. Le regard en arrière lui permet de s'analyser et de mieux comprendre sa vie présente. C'est par cet examen rigoureux de la conscience qu'elle peut constater ce qu'elle est devenue et le prix payé pour y arriver.

Le roman qui fait l'objet de cet article s'inscrit dans une vaste série autobiographique, une chronique personnelle que l'écrivain entreprend afin d'y révéler sa forte personnalité très tôt affirmée, ses capacités, sa précocité, même un peu arrogante, sans manifester aucune indulgence envers soi et sans attendre la compassion des lecteurs. La série s'ouvre avec les *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958) et continue avec *La Force de l'âge* (1960), *La Force des choses* (1963), *Une mort très douce* (1964), *Tout compte fait* (1972) et enfin *La Cérémonie des adieux* (1981). C'est

¹ Camelia-Meda Mijea, doctorante en cotutelle à l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca et à l'Université «Blaise Pascal» de Clermont-Ferrand (France) avec une thèse de littérature comparée intitulée *Le couple et la tentation triangulaire dans la littérature européenne du XX^e siècle (1929 – 1967)*, sous la direction scientifique de Madame le Professeur Rodica Pop et Monsieur le Professeur Alain Montandon. Intérêt pour la traduction littéraire. Articles et traductions publiés dans *Tribuna, Cetatea culturală, Verso*. Stages de recherche doctorale en France et en Belgique.

le projet autobiographique de Simone de Beauvoir, où l'on retrouve, à part les éléments de la vie palpitante menée par la narratrice, une peinture détaillée de son époque.

Dans cet article, ce que nous voulons souligner, ce n'est pas l'expérience de la mort à proprement parler, mais les sentiments que l'approche de la mort fait éprouver à une personne malade et aux vivants de son entourage, la connexion qui se crée entre une fille et sa mère dans un tel contexte douloureux.

Partout, la vie est souvent comparée à un chemin et la vieillesse à la dernière partie du trajet, donc il semble naturel que la mort mette fin à un moment donné à ce trajet épuisant. Cette vague notion abstraite de la mort, toute personne l'a expérimentée en apprenant la disparition d'une personne étrangère. Mais en est-il de même quand il s'agit d'une personne proche à la fin de laquelle on doit assister? Simone de Beauvoir connaît cette expérience au chevet de sa mère qui, au seuil de la mort à cause d'un cancer, lui offre l'opportunité de réévaluer ses sentiments filiaux et de revivre tout le spectre de sensations éprouvées envers celle qui lui a donné la vie, «l'ambivalence des sentiments qu'elle entretint toute sa vie à l'égard d'une mère adorée et détestée à la fois.»²

La vie face à l'approche de la mort

L'histoire du roman *Une mort très douce*³ se déroule en mille neuf cent soixante-trois. L'écrivain reçoit le coup de téléphone d'un ami qui lui annonce que sa mère Françoise de Beauvoir, âgée de soixante-dix-huit ans, est tombée dans la salle de bains et s'est cassé le col du fémur. À ce moment-là Simone est à Rome, mais elle rentre à Paris le plus vite possible. Françoise est transportée à l'hôpital, où l'on pense d'abord à lui faire une opération, parce qu'il y a le risque que la mère ait subi une attaque d'apoplexie avant de tomber. Finalement les médecins assurent Simone et sa sœur Poupette que cette opération n'est pas nécessaire, parce que le fémur guérira tout seul. À part cela, Françoise souffre beaucoup d'un mal de ventre et mange très peu. Une radiographie montre, en revanche, qu'elle a une tumeur à l'intestin et à partir de cette constatation la situation commence à se compliquer.

Simone, Poupette, le mari de Poupette, Lionel, et Sartre décident, non sans hésitation, de la faire opérer pour prolonger sa vie. L'opération est faite et la vie de la mère est sauvée pour le moment. Son agonie dure quatre semaines. Les proches savent qu'elle ne peut plus guérir. Ils se posent des problèmes de conscience: pourquoi la soumettre à cette souffrance inutile, à ces vains traitements, vu que la mère avait toujours dit qu'elle ne voulait pas souffrir. Ils réalisent pourtant que, dans l'hôpital, confrontée avec la probabilité de mourir, cette femme montre une intense volonté de survivre à tout prix. «Maman d'ailleurs ne craignait ni Dieu, ni le diable: seulement de quitter la terre.»⁴ Lorsqu'on décide de la faire opérer, on lui cache, bien évidemment, la

² Huguette Bouchardeau, *Simone de Beauvoir : biographie*, Paris, Flammarion, 2007, p. 228.

³ Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, 1964.

⁴ *Ibid.*, p. 141-142.

vérité. L'opération planifiée pour ôter les tumeurs cancéreuses de son abdomen se transforme en une simple péritonite. Les proches décident qu'il faut embellir la réalité pour faire garder l'espoir à la vieille femme souffrante.

Dans l'hôpital, des conflits naissent entre la mère et les médecins, en particulier avant que la tumeur soit reconnue, puis dans la période finale, quand les douleurs de la femme ne peuvent plus être complètement calmées. Malgré l'opération, l'état de la vieille dame se dégrade progressivement, des escarres se forment et l'irritent. L'unique soulagement lui est donné par la présence permanente à côté d'elle de ses deux filles et des amis. La condition de la maladie, ainsi que l'hospitalisation mettent en évidence les nombreux malentendus entre la malade et ses proches, entre ceux-ci et les soignants, faute d'une communication suffisante, dans un système social et institutionnel défavorisant, car trop compliqué.

La maladie finit par abstractiser la perception de la réalité et la mère est vue non plus comme une personne chérie, mais comme un pauvre corps supplicié. Au jour le jour, la maladie dévoile le corps réduit à n'être plus qu'un corps, avec le ventre froissé et plissé de rides minuscules, une pauvre carcasse sans défense, palpée et manipulée par les mains des médecins.

Il est difficile pour chacun de se confronter à la mort de sa mère, figure de référence pour son évolution, reflet de sa personnalité. La douleur éprouvée des deux côtés – par la malade et par la famille – est immense, mais au fur et à mesure que l'état de santé s'aggrave il faut se créer un système d'autodéfense pour ne pas céder psychologiquement. C'est ce que font la mère, qui se convainc que sa maladie n'est qu'une fausse alarme et qu'elle finira par guérir, et la famille, qui essaie de la regarder avec détachement et de se consoler en pensant que la fin est peut-être meilleure qu'une souffrance atroce et qu'une dégradation physique et psychique aussi humiliante.

Quand quelqu'un de cher disparaît, nous payons de mille regrets poignants la faute de survivre. Sa mort nous découvre sa singularité unique; il devient vaste comme le monde que son absence anéantit pour lui, que sa présence faisait exister tout entier; il nous semble qu'il aurait dû tenir plus de place dans notre vie: à la limite toute la place. Nous nous arrachons à ce vertige: il n'était qu'un individu parmi d'autres. Mais comme on ne fait jamais tout son possible, pour personne – même dans les limites, contestables, qu'on s'est fixées – il nous reste encore bien des reproches à nous adresser. À l'égard de maman nous étions surtout coupables, ces dernières années, de négligences, d'omissions, d'abstentions.⁵

Les familiers sont à côté de Françoise et s'évertuent à l'encourager, en lui promettant une belle vie tranquille après l'hospitalisation. À un moment donné, Simone croit que tout va bien avec sa mère, elle part avec Sartre à Prague. Après deux jours, Poupette lui envoie un télégramme dans lequel elle lui annonce que la maladie progresse d'une manière foudroyante et que leur mère se sent mal. Simone

⁵ *Ibid.*, p. 146.

rentre, pour être à côté de sa mère dans les derniers moments de sa vie. Elle avoue qu'elle ne tenait absolument pas à revoir sa mère avant qu'elle meure, mais elle ne supportait pas l'idée que sa mère ne la revoie plus pour une dernière fois. Pourtant, celle-ci meurt pendant une courte absence de Simone. Les deux filles règlent l'enterrement ensemble et elles oublient de porter les fleurs sur le tombeau. Sans le faire expressément, elles accomplissent le dernier souhait de leur mère, qui leur avait écrit dans la clinique une lettre dans laquelle elle exprimait son désir d'avoir un enterrement simple, sans fleurs, ni couronnes.

Beaucoup d'aspects – l'acharnement thérapeutique, le questionnement sur l'euthanasie, les remords, les retours en arrière dans les relations avec la mère – se révèlent à la suite de la nouvelle de la maladie et entraînent les membres de la famille dans le carrousel des conséquences implacables à supporter.

Du passé au présent. Une relation changeante par compromis

La possibilité de la mort de sa mère pousse Simone de Beauvoir à faire son examen de conscience, qui lui offre la chance de revoir dans sa mémoire le film de leur vie. L'écrivain regarde en arrière et analyse la relation qu'elle a eue avec sa mère, illustrée déjà dans son premier volume autobiographique, *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Ce texte présente en détail le milieu familial et le rôle joué par les parents dans la vie d'une fille réfractaire à leurs traditions et à leurs coutumes.

Chez Simone de Beauvoir, la mère est le premier objet d'amour, sentiment avoué déjà dans le volume susmentionné. Pendant les premières années de sa vie, la dépendance de sa mère est totale, mais elle est parfaitement consentie et crée une symbiose parfaite. La mère représente pour la fille une source inépuisable d'affection et de confiance, ce qui confirme la théorie de Freud concernant la phase pré-œdipienne, dans laquelle l'attachement mère – enfant est particulièrement important chez une fille et prépare celle-ci au changement ultérieur de l'objet d'amour, dont le destinataire devient le père.

C'est vers l'âge de l'adolescence que Simone de Beauvoir commence à se détacher de sa mère, qui en éprouve une vive déception. À l'époque de ses études universitaires la séparation est définitive et le chemin de l'écrivain est désormais tout à fait indépendant. En devenant étudiante, la fille peut élargir son horizon et sortir de la société bourgeoise où elle a grandi. À partir de ce moment-là, on voit dans le rapport fille – mère une distanciation progressive, un conflit croissant, qui aboutit à la séparation émotionnelle. La fille rejette radicalement l'éducation reçue et conteste, par sa nouvelle vie, tout le système de valeurs que sa mère lui avait enseigné et dans lequel on appréciait par-dessus tout la censure du langage et des désirs, ainsi que le conformisme des actions et des gestes. L'écart devient radical et la fille adorée se transforme, aux yeux de sa mère, en une ostracisée, une isolée, qui provoque la honte de la famille. L'intelligence et l'indépendance que la jeune fille assume sur son propre compte sont intimidantes, car Françoise, habituée à une vie obéissante et conventionnelle, ne peut pas accepter la vie hors normes qu'adopte celle-ci.

Françoise de Beauvoir aime fortement ses filles. Sa tyrannie envers elles est justifiée à ses yeux par un grand soin et rien de plus. Ses filles la voient comme possessive, dominatrice, égoïste. Elle a des accès d'autorité, car elle n'a jamais eu l'occasion de s'affirmer, et prend sa revanche sur ses filles, en les importunant, en voulant les contrôler, les dominer. Son comportement fait alterner la dureté, voire la méchanceté avec l'affection.

Possessive, dominatrice, elle aurait voulu nous tenir tout entières dans le creux de sa main. Mais c'est au moment où cette compensation lui est devenue nécessaire que nous avons commencé à souhaiter de la liberté, de la solitude. Des conflits ont couvé, ont éclaté, qui n'ont pas aidé maman à retrouver son équilibre.⁶

Son amour pour nous était profond en même temps qu'exclusif et le déchirement avec lequel nous le subissions reflétait ses propres conflits. Très vulnérable – elle pouvait remâcher pendant vingt ou quarante années un reproche, une critique – la rancune diffuse qui l'habitait se traduisait par des conduites agressives: franchise brutale, lourdes ironies; à notre égard elle manifestait souvent une méchanceté plus étourdie que sadique: elle ne voulait pas notre malheur, mais se prouver son pouvoir.⁷

Comme un dernier espoir, elle se réfugie vers l'autre fille, Hélène, et projette en elle toute son affection, contente que celle-ci au moins ne se révolte pas contre le milieu familial.

Le bon contact entre les sœurs est très difficile pour la mère également, car elle craint une mauvaise influence de Simone sur Poupette et à la fois cela lui donne l'impression de perdre son emprise sur ses deux filles. C'est à cause de l'envie qu'elle ressent contre leur amitié que les filles gardent jusqu'à la fin l'habitude de lui cacher leurs rencontres.

C'est sur ma sœur surtout qu'elle tenait à assurer son empire et elle prenait ombrage de notre amitié. Quand elle sut que j'avais perdu la foi, elle lui cria avec furie: «Je te défendrai contre son influence. Je te protégerai!» Pendant les vacances, elle nous interdit de nous voir seule à seule: nous nous retrouvions clandestinement dans les châtaigneraies. Cette jalousie l'a tenaillée toute sa vie et nous avons gardé jusqu'à la fin l'habitude de lui dissimuler la plupart de nos rencontres.

Mais souvent la chaleur de son affection nous émouvait.⁸

Dans les relations où l'amour maternel joue un rôle important, mais souvent oppressif, comme c'est le cas de Simone de Beauvoir et de sa mère, il y a une rébellion de la part de l'une ou de l'autre. Simone, dès qu'elle en est capable, s'éloigne de sa mère. Elle est même contente d'avoir pris sa revanche sur l'enfance

⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁷ *Ibid.*, p. 60-61.

⁸ *Ibid.*, p. 61-62.

malheureuse à laquelle l'avait condamnée sa mère, d'avoir eu le courage de choisir à l'âge mûr sa propre vie, même si considérée comme honteuse, parce que hors Dieu. Quant à elle, la mère choisit une autre forme de révolte, celle de rejeter affectivement sa fille et de se retirer dans un mutisme ostentatoire face à son nouveau style de vie.

C'est dans l'autobiographie de Simone de Beauvoir, écrite par Deirdre Bair, que l'écrivain dévoile les rapports conflictuels entretenus avec sa mère pendant presque toute sa vie:

J'ai beaucoup aimé ma mère jusqu'à l'âge de douze ou treize ans, et puis j'ai commencé à beaucoup moins l'aimer, déclarait Simone de Beauvoir. Elle se montra hostile envers moi, vraiment infernale, pendant toute mon adolescence. Mes rapports avec elle, à partir de l'âge de dix ou onze ans, ont été des rapports de conflit. Et puis nous avons recommencé à avoir une bonne relation, mais de loin, parce que nous ne pouvions pas nous entendre. Peu à peu, j'ai compris que ma mère chérissait toutes ces idées bourgeoises, catholiques, pieuses, bien-pensantes que j'apprenais à détester. Elle n'aimait absolument pas mes idées. Je ne pouvais lui parler de rien de ce qui comptait pour moi. Elle désapprouvait tout. Et, naturellement, nos rapports antérieurs ne facilitaient guère notre relation d'adultes. Ma mère était bien plus gentille avec Hélène qu'elle ne le fut jamais avec moi. Pourtant je sais que ma sœur a souffert et qu'elle se heurtait souvent au même conflit que moi. Seulement, elle le cachait mieux.⁹

Il n'est peut-être pas surprenant d'apprendre également que Simone a été auprès de son père quand celui-ci est mort, même si ce fut le fait d'une coïncidence – sa sœur étant absente – et que c'est Poupette qui insiste pour compenser son absence antérieure et à accompagner sa mère durant l'agonie. «Poupette avait décidé de passer ses nuits à la clinique: 'Tu as vu mourir papa et bonne-maman; moi, j'étais loin', m'a-t-elle dit; 'maman, c'est moi qui la prends en charge. Et puis j'ai envie de rester avec elle.'»¹⁰

À part la discorde manifeste entre l'écrivain et sa mère, un autre volet des sentiments s'impose dans le contexte de l'approche de la mort: la compassion. La maladie incurable de la mère déchire la fille, la sensibilise d'une façon inattendue pour elle et accomplit un retour vers la source primaire d'affection: «Notre relation ancienne survivait donc en moi sous sa double figure: une dépendance chérie et détestée.»¹¹ Elaine Marks remarque à son tour ce sentiment jusque-là inconnu chez Beauvoir, qui dévoile son côté humain, sensible, solidaire:

⁹ Deirdre Bair, *Simone de Beauvoir*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-France de Paloméra, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1991, p. 60.

¹⁰ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 70.

¹¹ *Ibid.*, p. 159.

This is the first and only time in the writings of Simone de Beauvoir that a feeling of solidarity exists for another human being who is neither a part of a mass (as in the mass demonstration) nor Jean-Paul Sartre.¹²

Comme attendu, la convalescence devient l'agonie. Pendant les moments de souffrance de la mère, Simone réfléchit sur ce que celle-ci a représenté dans sa vie. C'est un prétexte qu'elle emploie pour s'analyser et se comprendre, mais aussi pour essayer d'appréhender la façon dont sa propre mère la voit. Elle sait que sa mère, outre la honte ressentie par rapport à la vie non-conformiste et controversée qu'elle mène, outre la désapprobation de la relation libre et illégitime qu'elle vit, outre le choc provoqué par la thématique de ses livres, est contente du succès qu'elle remporte sur le plan littéraire et se rend compte d'avoir un enfant spécial. «Souvent choquée par le contenu de mes livres, elle était flattée par leur succès.»¹³

Malgré la relation tendue mère – fille et à sa grande surprise, Simone est très affectée par l'annonce subite de la maladie. «Pourquoi la mort de ma mère m'a-t-elle si vivement secouée? Depuis que j'avais quitté ma maison, elle ne m'avait inspiré que peu d'élans.»¹⁴ La pitié, le trouble, voire le désespoir éveillent la fille de l'indifférence éprouvée et l'obligent à se confronter à une réalité implacable, à la perte imminente d'un être avec lequel elle croyait avoir rompu tous les liens affectifs. Elle veut reprendre le dialogue interrompu dans son adolescence et réconcilier les divergences apparemment irrémédiables. Elle s'impose de réprimer toute manifestation de la douleur, ainsi que de reconnaître à quel point elle ressemble à sa mère, mais elle doit se rendre à l'évidence. «It is almost as if Simone de Beauvoir were ashamed to admit consciously both the process of identification and the degree to which she identifies with her mother.»¹⁵ Elle regrette que le médecin n'ait pas découvert la maladie avant sa phase finale, parce qu'elle aurait eu ainsi la chance de voir sa mère plus souvent et de se préoccuper de la rendre heureuse.

Que serait-il arrivé si le médecin de maman avait découvert le cancer dès les premiers symptômes? Sans doute l'aurait-on combattu par des rayons et maman aurait vécu deux ou trois années de plus. Mais elle aurait connu ou du moins soupçonné la nature de son mal et elle aurait passé la fin de son existence dans les affres. Ce que nous avons déploré, c'est que l'erreur du médecin nous eût abusées; sinon le bonheur de maman serait devenu notre premier souci.¹⁶

La tension qu'il y a entre la mère et la fille ne peut se résoudre que par un compromis. Soit la mère s'accoutume aux changements de sa fille, soit la fille

¹² Elaine Marks, *Simone de Beauvoir, Encounters with Death*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers Univ. Press, 1973, p. 105.

¹³ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 158.

¹⁵ Elaine Marks, *op. cit.*, p. 107.

¹⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 144.

s'adapte aux exigences de la mère. À la fin du récit, on voit que les deux se transforment l'une l'autre: d'une part madame de Beauvoir, à cause de sa maladie, n'a plus ni l'énergie, ni le désir d'intervenir dans la vie de Simone; d'autre part, la fille est attendrie face à la possibilité de perdre pour toujours sa mère et se découvre des sentiments qu'elle pensait ne plus être capable d'éprouver et des regrets pour ce qu'elle aurait pu faire autrement vis-à-vis de sa mère.

La difficulté de gérer les rôles de femme et mère

Avant sa mort, Françoise de Beauvoir commence enfin à voir tout avec indifférence et assume la condition de la maladie avec froideur et détachement. Elle assume une indépendance qu'elle n'avait pas avant, elle commence à penser plus à elle-même qu'aux autres, et c'est ainsi qu'elle réussit à établir une connexion avec Simone. Finalement, elles atteignent le même niveau, puisqu'elles partagent quelque chose: «Maman aimait la vie comme je l'aime et elle éprouvait devant la mort la même révolte que moi.»¹⁷ Ainsi, le rapprochement se produit-il, les exégètes de l'écrivain ne peuvent pas s'empêcher de le remarquer:

Dans cette femme qui refusait la mort, Simone de Beauvoir se reconnaissait. Elle se sentit poussée à témoigner du scandale de la fin d'une existence. [...] Elle touchait à ce qui fait le plus mal: le Malheur de finir, d'être dépouillé du monde, de se perdre soi-même.¹⁸

Et comme elle se reconnaît dans cette femme si différente d'elle-même! Bien sûr, Simone s'irrite toujours des réflexes «bourgeois» de Françoise qui lui rappellent par trop l'univers contre lequel elle s'est autrefois rebellée [...] Pourtant, que d'admiration retenue dans cette ultime rencontre!¹⁹

Ce n'est qu'à cause de sa maladie que madame de Beauvoir peut abandonner sa fonction de mère, qui, comme la religion, est pour elle «le pivot et la substance même de sa vie.»²⁰ Puisqu'elle est physiquement incapable de faire quoi que ce soit, la mère se débarrasse non pas de l'amour qu'elle ressent pour ses filles, mais plutôt des obligations sociales qui constituent son travail de mère. Il y a un renversement de rôles, parce que sa maladie l'oblige à redevenir enfant. Madame de Beauvoir peut finalement exprimer un amour qui n'appartient pas nécessairement à sa fonction de mère.

Dans *Une mort très douce*, on perçoit l'amour maternel comme une perte d'identité. En assumant le rôle de mère, Madame de Beauvoir n'est plus une femme indépendante. Elle renonce à sa liberté et décide de suivre les règles implicites de la société, en choisissant de ne plus vivre pour elle-même, sinon pour

¹⁷ *Ibid.*, p. 142.

¹⁸ Claude Francis et Fernande Gontier, *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture*, Avec en appendice Textes inédits ou retrouvés, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1979, p. 329.

¹⁹ Huguette Bouchardeau, *op. cit.*, p. 229-230.

²⁰ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 141.

ses enfants. Elle devient ce que la société veut qu'elle soit, sans même réfléchir à ses propres désirs. Ce sont l'éducation qu'elle a reçue à son tour et le modèle suivi en famille qui la déterminent à être entravée des principes et des interdits les plus rigides et à renoncer à la majorité de ses rêves.

Simone se rebelle de toutes ses forces contre la possibilité de jouer le même rôle dans sa vie. Elle considère que, dans la société, une mère doit protéger les enfants, voire se sacrifier pour eux, mais sans être obligée de renoncer à son identité de femme; elle devrait pouvoir être femme et mère à la fois. Simone de Beauvoir n'a jamais eu d'enfants. Cela a été peut-être sa façon à elle de se rebeller contre tout ce que sa mère représentait et qu'elle fuyait: le modèle conventionnel de la mère et de l'épouse, liée pour toujours aux espérances de la société, conformiste et dépendante.

Contrairement à cette opinion, sa mère est très conformiste; elle joue bien son rôle de mère, en faisant tout ce que les autres attendent d'elle, mais sans penser à ce qu'elle aurait vraiment voulu faire. Elle se préoccupe de ce que pense son mari, elle veut tellement vivre pour et par l'intermédiaire de ses filles, qu'elle n'a jamais le temps de vivre pour elle-même et d'établir sa propre identité. «Les femmes plus ou moins maintenues dans un état de dépendance appartiennent en fait, selon Simone de Beauvoir, à un monde infantile qui leur interdit d'accéder au plan de la responsabilité.»²¹ En vivant à travers les autres, cette femme n'a jamais l'occasion d'être indépendante ou la rejette même, si l'opportunité apparaît. Même quand ses filles grandissent, elle continue à jouer son rôle de mère. À cette époque-là, Simone aurait voulu une femme et une amie à côté d'elle plutôt qu'une mère. Ainsi, la mère se transforme-t-elle, aux yeux de la fille, en ce que celle-ci ne voulait pas devenir.

Dans leur cas, l'amour maternel, au lieu de les unir, sert de mobile qui accentue leur séparation. Simone est incapable de voir sa mère comme une femme et une mère à la fois, puisque le rôle de mère, tel qu'il est défini par la société, réduit cette dernière au statut d'une domestique pour qui l'indépendance et l'émancipation perdent toute valeur.

Dans *Une mort très douce*, une femme fait face à la mort en comprenant finalement qu'elle a sacrifié sa vie pour les autres. Françoise de Beauvoir se rend compte trop tard de son sacrifice. En représentant la société et son système, elle provoque la rébellion de sa fille, parce qu'elle ne comprend pas qu'une femme doit être femme avant d'être mère et non pas laisser le côté maternel envahir sa vie entière. Si elle perd son identité pour devenir seulement mère ou épouse, elle se perd soi-même. Madame de Beauvoir doit affronter la mort pour pouvoir analyser sa vie et récupérer son identité, pour se rendre compte qu'elle doit aimer ses filles telles quelles, au-delà des principes et des mœurs traditionnels.

²¹ Laurent Gagnebin, *Simone de Beauvoir ou le refus de l'indifférence*, Fischbacher, Collection «Célébrités d'aujourd'hui», 1968, p. 131-132.

Conclusion

Une mort très douce n'est pas seulement un chapitre à ajouter aux autres volumes de mémoires, mais c'est aussi une réflexion philosophique sur un problème qui a troublé toujours l'humanité. Des *Mémoires d'une jeune fille rangée* à *La cérémonie des adieux*, les mémoires que Simone de Beauvoir a rédigés témoignent, au-delà de la qualité du texte, d'une rare finesse de l'analyse psychologique. L'écrivain raconte la mort de sa mère dans *Une mort très douce* et celle de son compagnon Sartre dans *La Cérémonie des adieux*.

Puisque l'aventure humaine se déroule à l'ombre de la mort, elle s'accompagne nécessairement, du point de vue individuel, de la question du sens de la vie. Le sens que chacun donne à sa mort atteste en même temps le sens qu'il a entendu donner à sa vie. Les derniers moments d'une histoire personnelle éclairent et donnent un sens à tout ce qui s'est passé avant.

En réfléchissant à la relation difficile qu'elle a eue avec sa mère, Simone de Beauvoir finit par être d'accord avec l'idée de celle-ci, selon laquelle les parents ne comprennent pas leurs enfants, mais c'est réciproque. Face à la mort, l'écrivain reconnaît que sa mère l'a aimée plus qu'elle ne l'eût cru, et qu'elle-même a été cruelle envers sa mère dans ses livres. Elle est très émue face à la réalité de sa perte, face au regret de l'adieu.

Le prêtre a encore un peu parlé. Et toutes les deux, l'émotion nous poignait quand il prononçait: «Françoise de Beauvoir»; ces mots la ressuscitaient, ils totalisaient sa vie, de l'enfance au mariage, au veuvage, au cercueil; Françoise de Beauvoir: elle devenait un personnage, cette femme effacée, si rarement nommée.²²

L'approche des thèmes de l'acharnement thérapeutique ou de l'euthanasie à cette époque-là constitue une vraie preuve de courage et l'on reconnaît dans ces concepts celle qui a voulu bousculer les idées inoculées par la société de son temps.

Tout comme le souligne Elaine Marks²³, la mort de la mère est spéciale. C'est un événement crucial, parce qu'il oblige à conscientiser la précarité et la solitude humaines. Ce récit de Simone de Beauvoir est émouvant, car il dépasse les bornes d'une histoire intime et remet en question le rapport de l'homme avec la maladie et la douleur, ainsi que les relations qui se créent entre les parents et les enfants, entre les soignants et les soignés. Cette histoire réussit à intéresser un spectre large de lecteurs justement parce que chacun peut reconnaître dans la vieille femme inconnue sa propre mère et peut se confronter aux mêmes sensations face à une situation extrême. Les personnages de ce livre, pourtant autobiographique, sont comme universels. Peut-être parce que l'auteur ne se contente pas de relater l'événement, mais elle s'interroge sur la condition humaine. Et tout cela fait qu'on ne puisse pas rester indifférents.

²² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 156.

²³ Cf. Elaine Marks, *op. cit.*, p. 100.

BIBLIOGRAPHIE

- Bair, Deirdre, *Simone de Beauvoir*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-France de Palomera, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1991.
- Bouchardeau, Huguette, *Simone de Beauvoir: biographie*, Paris, Flammarion, 2007.
- Francis, Claude et Gonthier, Fernande, *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture*, Avec en appendice Textes inédits ou retrouvés, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1979.
- Gagnebin, Laurent, *Simone de Beauvoir ou le refus de l'indifférence*, Fischbacher, Collection «Célébrités d'aujourd'hui», 1968.
- Lecarme-Tabone, Éliane, *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, Paris, Gallimard, «Foliothèque», 2000.
- Marks, Elaine, *Simone de Beauvoir, Encounters with Death*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers Univ. Press, 1973.

CONSTRUCTION SOCIALE EN CREUX DU CORPS FÉMININ DANS *ORLANDA* ET *MOI QUI N'AI PAS CONNU LES HOMMES* DE JACQUELINE HARPMAN

VLAD-GEORGIAN MEZEI¹

ABSTRACT. *Negative Social Construction of Women's Body in Jacqueline Harpman's Orlanda and Moi qui n'ai pas connu les hommes.* This article explores the double faceted obliqueness developed by the Belgian writer Jacqueline Harpman in her novels *Orlanda* and *Moi qui n'ai pas connu les hommes*. On the one hand, we will analyse the subversive relationship between the textual representations of women's body and the social somatic code. On the other hand, we will focus on the obliqueness which operates within the writing itself. Thus, we shall show that the oblique approach is a very common method of rendering women's body in both novels.

Keywords: code, body, feminine, society, text

Nous avons choisi ce titre pour notre article en raison d'une double relation d'obliquité entretenue par l'écrivaine Jacqueline Harpman dans ses romans *Moi qui n'ai pas connu les hommes*² et *Orlanda*³. D'une part il s'agit du caractère subversif du rapport entre les représentations textuelles du corps féminin et le codage somatique social. Les situations imaginées par l'écrivaine belge provoquent des mutations profondes dans le symbolisme social du corps. *Orlanda* présente l'histoire d'une femme qui décide d'échanger son corps contre celui d'un homme. Dans *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Jacqueline Harpman introduit son personnage à l'intérieur d'un monde qui manque complètement d'hommes. Le seul groupe social auquel l'héroïne a accès est composé de trente-neuf femmes. Dans les deux cas, le rapport entre l'individu

¹ Assistant doctorant, Faculté des Lettres, **Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca**. Domaine de recherche: la littérature belge de langue française. Articles:

«Dominique Rolin-Autobiografia ca deconstrucție», in *Tribuna*, no 22, année II, 1-15 août 2003, p. 11.

«Dire la maladie. Anne François et Jacqueline Harpman», in *ΣΨΜΙΘΙΟΝ*, série I, 2002, Cluj, Echinox, 2004, p. 209-214.

«Despre actualitatea istoriei literare», in *Contemporanul. Ideea europeană*, no 5 (626), année XV, mai 2004, p. 15-16.

«L'imagerie du corps malade chez Jacqueline Harpman et Anne François», in *Randonnées francophones. Minilectures en contexte*, sous la direction de Rodica-Lascu Pop, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, coll. «Belgica.ro», 2007, p. 58-73.

E-mail: vodin_99@yahoo.com

² Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Stock, 1995.

³ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, Paris, Grasset, 1996.

et la société est déformé. Le regard de l'écrivaine ne se pose pas directement sur la société, mais il emprunte le biais de situations extraordinaires.

D'autre part, l'obliquité se manifeste au niveau de l'écriture même. Les représentations du corps de la femme sont généralement construites d'une manière indirecte. Le titre du roman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes* représente déjà une illustration de notre hypothèse. Il s'agit là d'une définition en creux: au lieu de se définir directement par des qualités réelles qu'il possède, le «moi» narratif se présente dès le début du roman par rapport à un manque qualitatif. C'est d'ailleurs la même définition qui boucle le texte: «Il est étrange que je meure de l'utérus, moi qui n'ai jamais eu de règles et qui n'ai pas connu les hommes.»⁴

Avant d'entamer l'analyse des stratégies d'écriture déployées par Jacqueline Harpman pour rendre le corps de la femme, nous allons jeter un coup d'œil sur les facteurs qui contribuent à la construction du code social du corps.

Le concept de corps revêt des significations plus vastes et plus profondes que la simple totalité des parties constituantes d'un organisme. Le corps échappe à l'individu, le dépasse par la multitude de significations dont il est le noyau. L'insertion efficace du sujet dans la trame de la société est conditionnée par la connaissance et la mise en pratique des éléments qui constituent le code social du corps. «Être de relation et de symbole»⁵, comme le nomme David Le Breton dans *Anthropologie du corps et modernité*, l'homme est incessamment contraint à décoder les signaux physiques émis par les autres individus. Mais il doit, à son tour, ajuster son propre langage du corps de telle manière que les autres acteurs sociaux puissent le décoder. La fluidité et l'efficacité de la communication, la transmission du sens à l'intérieur d'une société deviennent possibles seulement dans le cas où ses membres puisent dans la sphère de leurs expériences somatiques communes. Lorsque le corps de l'autre, avec les sensations, l'expression des émotions, les gestuelles, les mimiques, les postures, les étiquettes, renvoie au sujet une image physique familière, les attentes corporelles réciproques sont comblées.

La communication entre les partenaires sociaux est facilitée par la connaissance d'un système de gestes utilisés lors des rencontres entre les acteurs. Chaque geste étant codifié, chargé d'un certain symbolisme social et culturel, le sujet doit opérer en permanence un choix dans l'immense éventail de synchronies musculaires dont il est le dépositaire afin de pouvoir s'insérer de manière efficace dans la trame subtile des interactions humaines.

Toute conduite qui transgresse sa définition sociale est qualifiée d'inconvenance. Les manifestations corporelles qui échappent au contrôle sont d'habitude évitées car si les attentes somatiques collectives ne sont plus satisfaites le symbolisme social des usages du corps est provisoirement détruit. Le corps ne renvoie plus l'image fidèle de l'autre, ce qui fait que le système de symboles corporels familier ne fonctionne plus.

⁴ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., p. 267.

⁵ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige/PUF, 2000, p. 190.

Dès les premières pages du roman *Orlanda*, Jacqueline Harpman présente son personnage, Aline Berger comme une «femme raisonnable»⁶, situation qui la contraint à se conformer à tous les clichés consacrés par la tradition à l'égard de son sexe. Dans le cas d'Aline, l'élément social qui assure la perpétuation de la vision traditionnelle sur la femme est sa mère: «Elle ressemble à sa mère, qui ressemblait à sa mère, ce sont des générations de femmes bien élevées, qui ont toutes eu le bonheur de ne pas recevoir trop de talents des fées conviées à se pencher sur leurs berceaux, de sorte qu'elles se sont fort bien accommodées de ce qui leur était permis.»⁷ Cette attitude d'acceptation et de perpétuation de la condition féminine imposée par la société patriarcale est ce que Pierre Bourdieu nomme «relation sociale somatisée, loi sociale convertie en loi incorporée»⁸. La domination symbolique imprime ses traces dans les corps tellement imperceptiblement et durablement que les dominés ne se rendent même pas compte de leur existence. Un simple effort de volonté, une prise de conscience ne permettent pas à l'individu d'anéantir toutes les dispositions inculquées par la société. C'est ainsi que s'explique la tendance de la mère d'Aline à la perpétuation des normes traditionnelles.

À partir de l'âge de douze ans (l'aube de l'adolescence, moment où les particularités physiques commencent à différencier les deux sexes), Marie Berger, la mère d'Aline, s'applique à administrer à sa fille une éducation convenable, c'est-à-dire à lui apprendre les attentes somatiques collectives à l'égard de la femme. C'est le début du processus de la féminisation d'Aline:

[...] elle a douze ans, c'est une fille vigoureuse, sûre d'elle, qui avance à grands pas et rit puissamment, elle entre dans la maison en coup de vent, jette son manteau sur un fauteuil du salon et son cartable n'importe où.

- Mon Dieu ! Comme tu es masculine!

Dit Mme Berger, sa mère, en soupirant.⁹

Voilà l'éducation que Marie Berger entend donner à sa fille. Aline, être encore assexué, ne connaît pas le symbolisme social du corps. Par conséquent, l'erreur qu'elle commet aux yeux de sa mère, découle du manque d'adaptation des usages du corps aux normes prescrites à la femme par le code corporel collectif. Mais les implications de la réprimande maternelle sont plus profondes qu'une simple sanction de la transgression des limites comportementales assignées à la femme. Elles doivent être cherchées dans les mots mêmes que la mère utilise pour admonester sa fille: au lieu de lui reprocher de ne pas être féminine, elle lui impute d'être masculine. Nous pouvons observer ici la manière oblique de rendre le féminin que nous avons indiquée au début de notre étude. Le manque de féminité ne se manifeste pas directement par l'absence de certaines qualités considérées

⁶ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., p. 33.

⁷ *Ibid.*, p. 37-38.

⁸ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 60.

⁹ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., p. 34.

comme spécifiques à la femme, mais par la présence des habitudes corporelles généralement associées aux hommes. En poussant encore plus loin ce raisonnement, nous aboutissons à la conclusion que, dans ce cas, le féminin ne se définit pas par un ensemble de valeurs qui lui appartienne en exclusivité, mais par l'exclusion complète des manifestations du masculin.

Au fur et à mesure qu'Aline avance en âge, l'éducation de sa mère continue le processus de sexualisation sociale:

[...] les capitulations se succédèrent avec discrétion et subtilité. La chevelure abondante et désordonnée fut domptée par d'excellents coiffeurs, elle apprit à manipuler les objets sans se casser les ongles et les idées sans heurter ses interlocuteurs. Elle aimait à plaire, c'est ce qui tue le garçon dans la fille. Le jour de ses dix-sept ans, son père lui dit qu'elle était vraiment devenue une ravissante jeune fille et sa mère, enchantée, approuva hautement, elle n'avait pas compté sur un mari en général peu expansif pour un compliment si franc. Aline en avait bien besoin car elle se défendait tout le temps d'une vague et inexplicable tristesse. Il est impossible de prétendre qu'elle regrettait la liberté des gestes et les grands pas, elle ne savait pas qu'elle y avait renoncé, ni qu'elle mettait une grande prudence à se mouvoir dans le monde des idées, craignant les écueils, contournant les récifs, agacée de toujours retenir l'élan qui l'eût portée bien droit, quitte à se cogner et se faire des bleus. L'amour pour la géométrie déçut, sa mère disait souvent que les femmes n'entendent rien aux chiffres, elle se tourna davantage vers les lettres et, à la fin de ses études universitaires fit une thèse très brillante sur Proust qui alla en rejoindre dix mille autres dans la poussière des bibliothèques. Elle devint, en faculté de lettres, assistante d'un professeur suffisamment vieux pour qu'elle pût espérer lui succéder un jour.

Bref, une vie qui allait bien, à condition de ne jamais laisser les grands pas la porter vers les souterrains secrets ni le rire puissant résonner dans les couloirs fermés de la mémoire. Elle ne se maria pas, quoiqu'elle fût de ces femmes que les hommes veulent toujours épouser, c'est le seul point où elle s'opposait aux désirs de sa mère, qui n'y comprenait rien.

- Enfin, tu ne veux donc pas avoir des enfants?¹⁰

Voilà l'inventaire des qualités requises chez «une ravissante jeune fille». Pourtant une analyse attentive de ce fragment met en lumière le fait que toutes ces qualités ne s'affirment pas en tant que valeurs autonomes mais comme des interdictions. La présence du mot «capitulation» à la tête de la liste des effets de l'éducation maternelle imprègne déjà tout le fragment de son champ sémantique qui renvoie à l'idée de l'abandon. De plus, ce mot véhicule aussi la connotation de renoncement à contre cœur, à corps défendant même, précédé par une lutte, par une opposition acerbe. «La chevelure abondante et désordonnée», qui jure avec les idées reçues sur l'image d'une femme convenable, est donc «domptée» par des professionnels dont le succès est assuré par la très bonne connaissance des attentes

¹⁰ Jacqueline Harpman, *Orlanda, op. cit.*, p. 36-37.

sociales en matière de coupe de cheveux. Les effets obtenus par l'insertion du verbe «dompter» dans le texte sont la confirmation et le renforcement de la signification coercitive du nom «capitulation». L'utilisation de ce verbe à la voix passive indique une fois de plus le rôle passif du sujet qui subit l'action de l'agent.

L'apprentissage du code social par la femme implique aussi le contrôle strict de l'expression de ses propres opinions. Celles-ci doivent être soigneusement formulées afin de ne pas présenter des différences trop notables par rapport au point de vue masculin. Au cours d'une enquête sociale, Françoise Giroud remarque la même hésitation de certaines femmes à s'exprimer. Il faut tout de même préciser que cette tendance se manifeste surtout chez les femmes plus âgées, dont l'éducation a été encore fortement influencée par le système de valeurs de la société patriarcale. L'interview dont nous reproduisons ici un fragment a été accordée à Françoise Giroud par Marie-Louise, une femme âgée de soixante ans:

- [...] Elles [les belles filles de Marie-Louise], elles ne pensent qu'à elles. Elles veulent *s'exprimer*, comme elles disent ... Est-ce que c'est l'affaire des femmes de *s'exprimer*? [...]
- Vous ne vous êtes jamais exprimée, vous?
- Je ne sais même pas ce que ça veut dire.¹¹

La découverte de la coquetterie («elle aime plaire») représente une nouvelle étape dans le processus de féminisation d'Aline, en même temps qu'un écart de plus par rapport à la masculinité. La discrimination sexuelle va jusqu'à influencer les goûts intellectuels de la jeune fille. Puisque les sciences exactes (la géométrie) sont considérées comme le domaine exclusif des hommes, aux femmes il ne reste que l'univers des sciences humaines. En effet, le texte construit la condition féminine comme dénégation de la condition masculine. D'ailleurs, la fraction de l'esprit d'Aline qui se déclare masculine et qui échange son corps de femme contre celui d'un homme, se définit toujours en creux, c'est-à-dire, par des qualités qui lui manquent: «Je suis tout ce que maman n'a pas voulu que tu sois.»¹²

Pierre Bourdieu remarque à son tour l'existence du même mécanisme au niveau du codage social du corps:

Être «féminine», c'est essentiellement éviter toutes les propriétés et les pratiques qui peuvent fonctionner comme des signes de virilité, et dire d'une femme de pouvoir qu'elle est «très féminine» n'est qu'une manière particulièrement subtile de lui dénier le droit à cet attribut proprement masculin qu'est le pouvoir.¹³

¹¹ Françoise Giroud, *Les Françaises de la Gauloise à la pilule*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999, p. 224.

¹² Jacqueline Harpman, *Orlanda, op. cit.*, p. 169.

¹³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 136.

Le sociologue observe que la masculinisation et la féminisation de l'individu et de son corps sont le résultat d'un processus plus complexe que le simple développement physique différencié des deux sexes. Selon le sociologue dès la prime enfance, les enfants sont l'objet des attentes collectives très différentes selon leur sexe. Ce travail de transformation des corps se fait à travers des suggestions mimétiques, ainsi que par l'intermédiaire des injonctions explicites, les filles et les garçons étant encouragés très différemment à participer aux activités sociales. La politique, les affaires, les sciences représentent des jeux sociaux favorables plutôt aux hommes qu'aux femmes.

Un autre élément qui influe sur la construction de l'image sociale du corps de la femme est le regard masculin. Il est investi d'une telle importance qu'un des personnages féminins de Jacqueline Harpman exprime avec ardeur son désir d'adopter le point de vue d'un homme, afin de pouvoir jouir pleinement de sa propre beauté:

Une image s'imposait, dont elle se rendit compte que, quelques jours plutôt, elle l'eût renvoyée: Jeannine, parée, prête à sortir, virevoltant devant son reflet et disant: Ce soir, je suis vraiment terrible! tu vois, quand je suis aussi belle, je voudrais être un mec pour me régaler de moi-même! Aline n'avait pas compris et ne s'était pas attardée. N'empêche, se dit-elle devant sa coiffeuse, il faut bien reconnaître que je n'ai pas oublié. Jeannine se plaisait, mais ne pouvait concevoir, pour en jouir, que de passer homme?¹⁴

Ainsi, pour apprécier ses qualités physiques, la femme est-elle contrainte à emprunter le regard masculin. Il s'agit là, en effet, toujours d'une manière indirecte d'apercevoir le corps féminin. La beauté n'a pas de valeur en soi et pour soi. Elle n'est validée que lorsqu'elle devient l'objet d'admiration de l'homme. Selon Bourdieu «tout, dans la genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des autres».¹⁵ Cette position de la femme sur le marché social des biens symboliques, l'encourage à devenir un objet esthétique. Par conséquent, elle est encline à porter une attention constante à tout ce qui touche à la beauté, à l'élégance du corps, du vêtement et du maintien. Tandis que pour les hommes les produits cosmétiques et les vêtements tendent à effacer le corps, chez les femmes ils le mettent en relief et en font un langage de séduction. Dans le cas d'Aline Berger, l'attention accordée à ces marques sociales de la féminité est tellement prononcée qu'elle arrive à prendre le maquillage et les détails vestimentaires pour son propre corps:

¹⁴ Jacqueline Harpman, *Orlanda, op. cit.*, p. 228.

¹⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 90.

[...] Aline perplexe regarda son reflet dans le grand miroir. Elle pensait avoir une juste appréciation de ses qualités physiques et ne pas ignorer ses défauts, de quoi ce jeune homme nu lui parlait-il? Au lever, elle avait passé un pantalon gris qui lui allait bien, elle en était sûre et un chandail assorti, elle était joliment mise, mais peut-être manquait-elle d'éclat car elle ne s'était pas maquillée. [...] Joliment mise? Elle arrête son geste: elle avait pensé à ses vêtements, lui [le garçon] à son corps.¹⁶

Si dans *Orlanda* le mécanisme des représentations obliques du féminin repose essentiellement sur la dénégation du masculin, dans *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, où la société humaine dans le sens qu'on lui donne aujourd'hui a disparu, la condition féminine est à réinventer en l'absence de tout point de repère. Les attentes somatiques collectives avec leur codage social du corps ne fonctionnent plus comme des balises conçues afin de guider l'individu en quête de son identité physique. Les seules traces de culture qui apparaissent dans le texte sont fournies par les souvenirs épars de trente-neuf femmes.

À la suite d'un événement ténébreux, quarante représentantes du sexe féminin se réveillent dans une cage étroitement surveillée par des hommes. C'est par l'intermédiaire des gardiens que les femmes reçoivent leur nourriture. La communication verbale ou gestuelle entre les hommes et les femmes est strictement interdite. Tout contact physique est sévèrement puni. L'intimité a également disparu. Les femmes sont contraintes à satisfaire leurs besoins naturels les unes devant les autres. C'est dans ces conditions que la plus jeune prisonnière commence sa quête identitaire. À la différence des autres trente-neuf femmes, qui gardent des souvenirs vagues de leurs vies d'autrefois, le seul environnement que la fille a jamais connu est la réalité de la cage. Elle est donc dépourvue de toute connaissance à l'égard des normes sociales. C'est pourquoi elle ne comprend pas l'utilité de la hiérarchisation des agents sociaux. Dans cet univers carcéral le marché des biens symboliques ne fonctionne plus.

J'avais été habituée à respecter la volonté des femmes, tout particulièrement celle des plus âgées à qui on accordait l'autorité, mais tout avait changé car je ne voyais plus sur quoi se fondait cette autorité. Je découvrais soudain qu'elles n'avaient aucun pouvoir. Nous étions toutes même enfermées sans savoir pourquoi, gardées par des geôliers qui, soit par mépris, soit par ordre, n'adressaient la parole à aucune d'entre nous. [...] Ils ne répondaient à aucune question et depuis très longtemps on ne leur en posait plus. Les vieilles femmes étaient aussi impuissantes que les plus jeunes. Elles s'étaient emparées de je ne sais quel pouvoir imaginaire, un pouvoir sur rien, un accord tacite qui créait une hiérarchie sans signification car il n'y avait aucun privilège qu'elles pussent accorder ou refuser. Nous étions, en vérité, sur un pied d'égalité absolue.¹⁷

¹⁶ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., p. 226-227.

¹⁷ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., p. 26.

Ce fragment est, en effet, une illustration du regard oblique que Jacqueline Harpman emploie pour investiguer l'engrenage de la société humaine. Par le biais d'un point de vue, à l'abri de toute contamination de l'héritage culturel de l'humanité, l'écrivaine réussit à mieux étudier le fonctionnement des interactions sociales: «Elle [une prisonnière] était l'héritière d'une tradition dont je n'avais pas fait partie: quand l'aînée demande une réponse à la cadette, la cadette la donne. Jamais elle n'avait mis cela en doute, mais moi, grandie dans la cave, je n'avais pas raison de m'y soumettre».¹⁸

Le contrôle somatique strict, une composante majeure du code social du corps, régit l'exhibition publique des manifestations biologiques. Or, dans l'environnement carcéral, où l'espace intime n'existe pas, ce contrôle perd son utilité. Par conséquent, chez la jeune fille la dimension physique intime ne se développe pas:

Nous étions quarante à vivre dans cette grande salle souterraine où personne ne pouvait se dissimuler aux autres. [...] Personne n'échappait jamais au regard et nous étions habituées à satisfaire nos besoins naturels les unes devant les autres. Au début – cela m'a été raconté, mes souvenirs n'allaient pas jusque-là – les femmes en étaient extrêmement dérangées, elles imaginèrent de se former en rempart pour isoler celle qui excréta, mais les gardes l'interdirent, aucune ne devait jamais être hors de vue. Moi, je trouvais tout naturel, quand j'allais uriner, de m'asseoir sur le siège des toilettes en continuant la conversation où j'étais engagée, les rares fois où je conversais. Les vieilles maugréaient furieusement, elles parlaient d'indignité et d'être ravalées au rang de la bête. Si tout ce qui nous différencie des bêtes est de se cacher pour déféquer, la condition humaine me paraît tenir à peu de chose, pensais-je.¹⁹

La définition identitaire en creux du personnage, formulée dans le titre du roman *Moi qui n'ai pas connu les hommes* représente une anticipation de la technique employée par Jacqueline Harpman pour rendre le corps de la femme. La construction de l'image que le personnage a de sa propre constitution physique n'est pas marquée par la découverte d'une somme de qualités, mais par une succession de prises de conscience des carences qui le différencient des autres femmes:

Je ne peux pas évidemment dire quel âge j'avais. Les autres étaient adultes depuis longtemps quand on put croire que j'allais faire ma puberté. Je n'en eus que les premiers signes: il me vint du poil aux aisselles et sur le pubis, mes seins gonflèrent faiblement, puis tout s'arrêta. Je n'eus jamais de règles. Les femmes me dirent que j'avais de la chance, je ne serais pas embarrassée par le sang et les précautions à prendre pour ne pas salir le matelas, j'échappais à la tâche fastidieuse de laver, tous les mois, les bouts de loques [...] et je n'endurerais pas les maux de ventre si fréquents chez les jeunes filles.

¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹ *Ibid.*, p. 31-32.

Mais je ne les croyais pas: elles avaient presque toutes des menstrues et comment concevoir comme avantage de n'avoir pas ce que les autres ont?²⁰

Les premières manifestations biologiques spécifiques au corps de la femme, l'ovulation accompagnée des menstrues refusent d'apparaître. L'absence de ces signes physiques est équivalente à l'impossibilité de la femme de donner naissance à des enfants. La jeune fille sera donc privée de l'expérience maternelle, une des composantes essentielles de la condition féminine. C'est seulement de manière indirecte, grâce aux souvenirs de ses compagnes, qu'elle parvient à s'imaginer le sentiment qui attache la mère à son enfant:

Tu n'as jamais vu un enfant, tu ne sais pas ce que cela représente, leur fragilité, leur confiance, l'amour qu'on a pour eux, le souci, être prête à donner sa vie, vouloir mourir pour les préserver, et que c'est intolérable d'imaginer la douleur d'un enfant.

Il est vrai que je ne sais rien de tout cela et que je n'ai aucun souvenir de ma propre enfance. C'est peut-être pourquoi je suis si différente des autres. Il doit me manquer certaines des expériences qui font qu'on devient tout à fait un être humain.²¹

Il s'agit d'un langage qui avoue à tout moment son impuissance à rendre des réalités concrètes: «tu ne sais pas ce que cela représente», «je ne sais rien». Sans l'appui d'un système symbolique partagé par tous les partenaires engagés dans une interaction verbale, les mots utilisés à décrire les habitudes corporelles les plus banales sont creux: «se donner la main, marcher en se tenant par la taille, se serrer dans les bras, ces mots étaient dans mon vocabulaire, ils désignaient des gestes que je n'avais jamais faits».²² Ce discours qui n'active aucune latence dans le réseau conceptuel de l'individu, ne possède que sa dimension matérielle, c'est-à-dire le support phonétique. Il n'y a plus de rapport entre le signifiant et le signifié.

Lorsque la fille entreprend l'exploration de ses organes génitaux, elle est confrontée à la découverte d'une nouvelle discordance entre les connaissances sur son propre corps et les informations détenues par les autres femmes. Ces parties de l'organisme qui normalement sont une source de plaisir physique semblent absents eux aussi:

Je pouvais sentir mon intestin, il y avait les borborygmes, les flatulences et, régulièrement, les selles. Mes organes génitaux étaient plongés dans le silence.²³

Nous pouvons donc conclure en constatant que dans les deux livres le corps de la femme avec ce qu'il a de plus spécifique est représenté d'une manière oblique. Au lieu de poser un regard direct sur la société, l'écrivaine choisit de

²⁰ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., p. 14-15.

²¹ *Ibid.*, p. 166.

²² *Ibid.*, p. 53.

²³ *Ibid.*, p. 154.

subminer l'ordre des conventions unanimement acceptées, justement dans le but de mieux mettre en évidence l'arbitraire de leurs contenus.

BIBLIOGRAPHIE

- Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
Giroud, Françoise, *Les Françaises de la Gauloise à la pilule*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999.
Le Breton, David, *La Sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige/PUF, 2000.
Radar, Edmond, *Invention et métamorphoses des signes*, Paris, Éditions Klincksieck, 1978.

LA FEMME AU MIROIR DES ÂGES DANS *METELLA* ET *ISIDORA* DE GEORGE SAND

PASCALE AURAIX - JONCHIERE¹

ABSTRACT. *Women and Ageing in George Sand's Metella and Isidora.* When George Sand published her short story *Metella* in 1833 at 29 years old, she had just become an author (her two novels *Indiana* and *Valentine*) and chosen a pseudonym. The considerably more complex novel *Isidora*, published in 1845 (age 42), bears the mark of full maturity.

Both works (*Metella* and *Isidora*) turn on the same plot. The two female characters are confronted with ageing, a crucial turning point for both – imagined for the former, but in the latter fully invested with the writer's own experience. The thoughts and feelings of the respective heroines facing the reality of growing old interconnect on a comparative level by way of recollection of the past and Sand's relationship with an alter ego, either attuned to, or different from, herself. Analysis of how the same theme and scenario are perceived at different stages of life allows us to analyse two complementary poetic models – focused on comparisons between past and present, youth and age, and answering to a form of mirror writing which embraces successive generations.

Keywords: woman, ageing, memory, generations, wisdom.

Metella paraît dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 octobre 1833. Il s'agit d'une nouvelle de jeunesse – jeunesse de l'œuvre, véritablement née avec *Indiana* puis *Valentine* l'année précédente, jeunesse par conséquent de l'écrivain, mais aussi de la femme: George Sand advenue à elle-même par la grâce de ce récent pseudonyme est alors âgée de 29 ans. *Isidora*, roman complexe de la maturité, est publié entre mars et juin 1845 dans *La Revue indépendante*, puis l'année suivante en librairie: George Sand a 42 ans. Or dans ces deux fictions éponymes se concentre ou se déploie l'histoire répétée bien qu'inversée d'une femme confrontée au vieillissement, expérience existentielle, sentimentale et ontologique d'abord imaginée dans un mouvement prospectif, puis repensée en fonction du vécu. Ces fictions du vieillir au féminin sont confrontation et mise en regard des âges, par le

¹ Pascale Auraix-Jonchière est Professeur de Littérature Française du XIX^e siècle à l'**Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand**, où elle dirige le CELIS (Centre de recherche sur les Littératures et la Sociopoétique). Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages sur Barbey d'Aurevilly (*L'Unité impossible. Essai sur la mythologie de Barbey d'Aurevilly*, Nizet, 1997; *Les Diaboliques de Jules Barbey d'Aurevilly*, Gallimard, Foliothèque, 1999; «*Un palais dans un labyrinthe*». *Essai sur les poèmes de Barbey d'Aurevilly*, Champion, 2000). Elle dirige actuellement l'édition des *Œuvres romanesques complètes de Barbey d'Aurevilly* chez Champion et la série «Barbey d'Aurevilly» de la *Revue des Lettres Modernes*, Minard. Elle travaille également sur la mythocritique (*Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre Romantisme et Décadence*, Clermont-Ferrand, PUBP, «Cahiers romantiques», 2002) et sur George Sand (co-direction du *Dictionnaire Sand*, Champion, en cours). Mel: pascale.auraix.jonchiere@neuf.fr

biais de la remémoration sans doute, mais surtout par le truchement d'un double, tour à tour consonant et antithétique: la répétition avec variation (inversion même) du même schéma d'une œuvre à l'autre, d'un moment de l'existence à l'autre, les anamorphoses du sujet tributaires des modulations de la réfraction, proposent ainsi au fil du temps deux structures et deux poétiques complémentaires.

Dans le récit bref qu'est la nouvelle et dans la troisième partie, monologique et intimiste, du roman – ici constitué de fragments de cahiers puis d'une série de cinq lettres d'Isidora à son amie Madame de T...–, l'écriture instaure un système binaire de la représentation qui met en regard passé et présent, jeunesse et vieillesse, reflet de l'autre dans le même et du même dans l'autre, en vertu d'une poétique spéculaire qui pose, en continu, la question des générations.

1). La binarité spéculaire

L'entrée dans un âge nouveau, qui vaut comme transition absolue, se signale dans *Metella* par une réticence verbale, franchir une génération équivalant à entrer dans l'ère de l'innommable. La nouvelle, concentrée sur un épisode conduit par une subjectivité féminine déjà inquiète de son propre devenir, relate en effet la confrontation de l'héroïne à cet âge indicible qui a valeur de seuil dans une société où le passage d'une génération à une autre consonne avec l'idée de vieillesse. Malgré diverses tentatives d'euphémisation², l'âge de Metella – «trente ans environ» (141) – signe sa séparation d'avec la jeunesse: «Lady Mowbray ne doit plus être très jeune?», s'effraie le pétulant Olivier, dont la flamme amoureuse vacille avant que d'avoir pu se fixer sur une femme qu'il avait rêvée inaltérable. La rencontre s'en trouve d'ailleurs modifiée: «Metella n'était plus jeune...» (150), précise le narrateur au détour d'un discours indirect libre qui souligne la déception du jeune homme, avant que d'insister en dupliquant le monologue: «Aucun des prestiges du luxe qui l'entourait [...] ne la défendit de ce premier arrêt de condamnation que le regard d'un homme jeune lance à une femme qui ne l'est plus». Premier miroir, la société dont l'amoureux déçu perpétue les codes, renvoie de Metella une image tout à la fois pudique et cruelle: «Olivier se dit qu'il valait toujours mieux avoir seize ans que cet âge problématique dont les femmes cachent le chiffre comme un affreux secret» (150). En vertu de la fréquente structure «bicentrique»³ de la nouvelle, la voix narrative vient une fois de plus faire écho aux considérations du personnage, instaurant un discours feuilleté, révélateur de cette subjectivité que Schlegel considère comme un facteur discriminant du récit bref: «Je suis trop bien élevé pour tracer un chiffre qui désignerait au juste ce que j'appellerai, sans offenser ni compromettre personne, l'âge *indéfinissable* d'une femme» (154). Le paradigme de l'âge requiert une poétique du détour, qui confine à l'indicible, même lorsque l'amant en titre de Metella, le comte de

² Qui se traduisent par des aphorismes, comme celui-ci: «Une femme n'a jamais que l'âge qu'elle paraît avoir». G. Sand, *La Marquise, Lavinia, Metella, Mattea*, Babel, 2002, éd. M. Reid, p. 141. Nos références iront désormais à cette édition.

³ A. Fonyi, «Nouvelle, subjectivité, structure», in *RLC, Problématiques de la nouvelle*, 1976, N°4, p. 373.

Buondelmonte, souligne plus brutalement: «Vous n'êtes plus dans l'âge de la gaucherie et de la timidité» (167). Mais périphrases et circonlocutions n'interdisent pas l'émergence du terme tabou: lorsque Olivier rejoint Metella à Milan, «il la trouva bien pâle et bien près de la vieillesse» (170-171). Le récit s'articule autour de l'antinomie qui oppose l'«*autrefois*» (162), époque révolue des «triumphes» sociaux et amoureux, au présent décevant. Fierté et affliction, lumière et extinction, tissent inlassablement la trame contrastée qui constitue le fondement du récit.

Or si cette même antithèse sous-tend à une tout autre échelle et quelque douze ans plus tard le roman *Isidora*, c'est pour en revendiquer la nécessité salvatrice. Les quatre dernières lettres de l'héroïne, sur lesquelles s'achève la fiction, sont en effet reléguées dans une ère singulière, à «dix ans» de distance de la dernière phase du récit⁴, durée analogue à celle qui sépare l'écriture des deux œuvres. Aux 42 ans de George Sand répondent les 46 ans d'Isidora – comme les 30 ans de Metella faisaient précédemment écho aux 29 ans de l'écrivain. Cette avancée dans le temps modifie la perspective: à un discours de l'évitement succède la plénitude de l'énonciation. «Je ne suis plus jeune», concède d'abord Isidora, avant de développer une analyse structurée par l'antithèse «jeunesse / vieillesse»:

[...] la meilleure partie de nous-même survit à la plus fragile, et il arrive qu'on se trouve heureux de *vieillir*. O mystère sublime! Vraiment la vie est meilleure qu'on ne croit! L'injuste et superbe *jeunesse* recule avec effroi devant la pensée d'une transformation qui lui semble pire que la mort, mais qui est peut-être l'heure la plus pure et la plus sereine de notre pénible carrière.

Avec quelle terreur j'avais toujours pensé à la *vieillesse*! Dans la fleur de ma *jeunesse*, je n'y croyais pas. [...] Il n'y a pas longtemps encore qu'en consultant mon miroir [...] je m'effrayais d'une ride naissante [...]; mais, tout d'un coup, j'en ai pris mon parti [...] et, le jour où je me suis dit que j'étais *vieille*, je me suis trouvée *jeune* pour une *vieille* (218)⁵.

«Je me suis réconciliée avec la *vieille femme*», conclut la courtisane, voyant dans l'âge la seule rédemption possible. Le discours dès lors met en exergue l'articulation interne sur laquelle repose le relais des âges: «La vieille femme! Eh bien, oui, c'est une autre femme, un autre *moi* qui commence, et dont je n'ai pas encore à me plaindre» (219). L'autre moi signe une rupture conçue comme renaissance et non plus comme déclin. «Je suis vieille tout de bon» (220) affirme encore Isidora, postulant avec le narrateur le bien-fondé d'une rhétorique de la transparence et de l'assertion plénière.

L'intérêt de croiser la lecture des deux œuvres vient de ce qu'elles reposent l'une et l'autre sur une forte structure binaire, qui met en regard deux âges de la vie féminine, mais en vient à s'inverser chemin faisant.

⁴ «La lettre qui suit est de dix ans postérieure à celle qu'on vient de lire». G. Sand, *Isidora*, Paris, *Des femmes*, 1992, éd. E. Sourian, p. 215. Nos références iront désormais à cette édition.

⁵ Je souligne.

L'âge entraîne pourtant dans les deux cas un semblable renoncement à l'amour, autre schéma binaire qui informe l'ensemble de la nouvelle. Car *Metella* est l'histoire d'un double renoncement obligé à l'amour: une première fois, par comparaison du moi présent avec le moi ancien; une seconde fois, par la confrontation de ce moi ancien avec un autre, qui en est le double et comme la répétition. Dans les deux cas, le changement de génération postule un renoncement. Objective, la «vieillesse» de Metella, dans un monde où le déclin de la femme s'amorce à trente ans, s'avère en effet tributaire des fluctuations du sentiment amoureux. Vieillesse et jeunesse déclinent alors alternativement leurs effets: «Lorsqu'elle eut parlé, Olivier la trouva rajeunie de dix ans», ces dix ans qui précisément séparent l'époque radieuse de l'autrefois, du présent crépusculaire dans lequel semble désormais plongée lady Mowbray. Or Metella «ne tirait sa gaieté, son plaisir et son *rajeunissement* que des attentions affectueuses du comte» (151), amant vaniteux et désabusé, ici en veine de générosité. Florence Goyet, lorsqu'elle postule la primauté de la structure sur les personnages dans l'esthétique de la nouvelle, insiste sur la prédominance de l'antithèse dans ce contexte; dès lors pour elle, «l'important dans cette antithèse est la *tension* qu'elle génère, tension aussi prodigieuse que les paroxysmes mis en contact à travers elles»⁶. Dans *Metella*, le récit oscille en fonction des modulations de cette tension binaire, dont la double polarité est susceptible de s'inverser au gré des intermittences de l'amour. Quand on rencontre «l'expression du bonheur dans l'amour [...] sur un front flétri par les années, elle y jette de magnifiques éclairs» (152), remarque le narrateur, commentant le «rajeunissement» miraculeux de Metella. Inversement, si «lady Mowbray s'était maintenue miraculeusement belle au-delà de l'âge marqué pour le déclin du règne des femmes», «depuis un an le temps inexorable semblait vouloir reprendre ses droits sur elle et lui faire sentir le réveil de sa main endormie», en raison de l'éloignement du comte: «La douleur de Metella, en se voyant négligée de celui qu'elle aimait exclusivement, fut si grande que sa santé s'altéra, et que les ravages du temps firent d'effrayants progrès» (155). Dualité et antithèse participent donc de ce dispositif propre à la nouvelle, qui veut que «l'anecdote» qui en constitue la matière «n'est pas racontée pour elle-même, mais parce qu'elle est l'expression indirecte – le symbole – d'une disposition et d'une opinion subjectives»⁷. C'est bien l'empreinte de cette subjectivité que traduit la réduplication contrastée de la structure binaire.

Isidora en revanche se dit «guérie [...] de l'amour» (216) au seuil du long aveu épistolaire qui correspond à son entrée dans ce qu'elle nomme «vieillesse». Pour elle, le renoncement scelle tout naturellement le rachat d'une vie mouvementée, idée à l'origine d'une configuration là encore bipartite et contrastée des deux âges de la vie.

La vieillesse, dans cette optique, s'avère salvatrice, âge lumineux de l'apaisement retrouvé, loin des passions funestes. «Je n'aime plus les hommes» (220), affirme

⁶ F. Goyet, *La Nouvelle (1870-1925)*, PUF, 1993, p. 28.

⁷ A. Fonyi, art. cit., p. 357-358.

l'ancienne courtisane, qui décline dans sa missive en forme de monologue intérieur une série d'oppositions structurantes qui génèrent une image bifrons du moi; ainsi «la vieille femme» est-elle «innocente», «douce, patiente et juste», à l'inverse de la jeune Isidora, «irritable, exigeante et rude» (219):

Elle répare tout le mal que l'autre a fait, et, par-dessus le marché, elle lui pardonne ce que l'autre, agitée de remords, ne pouvait plus se pardonner à elle-même. La jeune tremblait toujours de retomber dans le mal, elle le sentait sous ses pieds et n'osait faire un pas. La vieille marche en liberté et sans craindre les chutes, car rien ne l'attire plus vers les précipices (219).

Ce clivage rhétorique où la figure du chiasme vient sous-tendre l'antithèse se fait l'écho d'une scission interne qui a paradoxalement vocation réconciliatrice. La rédemption que la courtisane refusait de l'homme aimé dans sa jeunesse s'effectue désormais de façon intrinsèque. En fait, à la différence de la nouvelle, entièrement dépendante du resserrement signifiant qui la constitue et qui confère à la binarité «un aspect logique (thétique) et ordonné»⁸, la bipolarité de la représentation dans cette troisième partie du roman complète un schéma d'ensemble, plus complexe, et prend sens par comparaison avec les autres parties de l'œuvre. La première fait porter l'accent sur la dualité constitutive de l'héroïne: Julie-Isidora aux deux visages (en qui l'on retrouve le motif romantique de la sainte et de la prostituée); la seconde privilégie une nouvelle opposition, qui se superpose à la précédente: Isidora-Alice, qui redistribue sur deux personnages distincts et cependant complémentaires l'opposition binaire. De la sorte, l'entrée dans l'âge est l'occasion d'un transfert à valeur synthétique: la «vieille femme», qui est femme nouvelle, ouvertement placée sous les auspices d'une renaissance, rend possible la symbiose des éléments antagonistes supportant jusqu'alors la trame narrative. C'est elle qui, succédant à la jeune courtisane, la relègue dans un passé lointain, actualisant ainsi le thème du pardon, omniprésent mais perpétuellement suspendu. Alice, destinataire de ces dernières lettres, rejoint alors la nouvelle Isidora, qui a pu conjurer celle qui avait pour seul souci de «vaincre et de dominer» (219). Au miroir des âges, la femme acquiert consistance et plénitude dans ce deuxième temps de la réflexion.

2) Le miroir de l'autre: binarité des personnages

Si la diégèse repose dans les deux cas sur une binarité structurelle susceptible de s'inverser, la parenté des œuvres est renforcée par la construction spéculaire du système des personnages. Il est frappant en effet que les deux fictions reposent *in fine* sur un redoublement, qui est en même temps dédoublement, des héroïnes vieillissantes.

⁸ *Ibid.*, p. 375.

Dans le second volet de la nouvelle, Metella accueille sa nièce Sarah, «jeune orpheline» atteinte d'une «maladie de langueur», qu'elle se propose de guérir (175). De même apprend-on dans la deuxième lettre d'Isidora l'existence d'Agathe, «pauvre orpheline qu'[elle a] adoptée». Or dans l'un et l'autre cas, l'adoption prend valeur de filiation, enrichissant la fiction d'un nouveau schéma: le duo mère / fille, qui objective le thème des générations jusque là intériorisé. La mêmeté, objet d'une lecture différentielle, le cède alors à une altérité qui fonctionne comme miroir identitaire. La jeune Sarah en effet

dans son sommeil, [...] avait cette expression raphaélique qu'on avait si longtemps admirée dans Metella, et dont elle avait conservé la noble sérénité en dépit des années et des chagrins. En retrouvant sa beauté dans cette jeune fille, Metella éprouva comme un sentiment d'orgueil maternel (177).

Que la ressemblance soit révélée «pendant le sommeil» en souligne la dimension symbolique: il s'agit d'une parenté profonde, qui fait d'une scène pourtant banale un moment clé, une authentique épiphanie du double. La lecture rétrospective nécessaire à la nouvelle dévoile ainsi *a posteriori* un réseau de notations analogiques, qui font se correspondre «les plans lisses [du] visage et [du] cou de Metella» (156) et le «cou blanc et lisse» de Sarah (177), tandis que – pour reprendre la formule de Simone Bernard-Griffiths⁹ – «les modalisateurs viennent compliquer les symétries verbales»: «Sarah avait quinze ans; elle était pâle et délicate, mais belle comme un ange» (177), expression auparavant employée pour qualifier, non sans nuances, Metella, dont on rapporte dans le monde «qu'elle était *toujours* belle comme un ange»¹⁰ (141). La répétition avec variation édifie un système de réfractions subtiles, qui font de la fille le reflet inverse de la mère, accusant le clivage jeunesse / vieillesse. Car la légère distorsion infligée par le modalisateur s'aggrave jusqu'à engendrer une parfaite antithèse, qui rapproche pour mieux séparer: Olivier, songe Metella dans un discours indirect libre qui accentue la distance intérieure éprouvée par la femme vis à vis de sa propre image, «aurait toujours devant les yeux cette beauté angélique à côté de la beauté flétrie de lady Mowbray» (180). De même faut-il revenir en arrière pour mieux mesurer la portée de la substitution qui s'opère quand «un jour Sarah témoigna le regret de ne plus monter à cheval. Lady Mowbray, indisposée depuis quelque temps, ne pouvait plus supporter cette fatigue» (185). À l'ouverture de la nouvelle en effet Olivier évoque avec délectation l'image de celle qu'il croit aimer avant même que de la rencontrer: «On m'a pourtant assuré à Aix [...] qu'elle galopait au bord des précipices sur un vigoureux cheval» (141), apanaage de bien des héroïnes sandiennes. Sarah devient dès lors le miroir cruel de

⁹ S. Bernard-Griffiths, «Metella de George Sand ou la nouvelle comme laboratoire de l'écriture», in *George Sand, Pratiques et imaginaires de l'écriture*, colloque international de Cerisy, dir. B. Diaz, I. Naginski, PU de Caen, 2006, p. 54.

¹⁰ Je souligne.

celle qui scrutait avec anxiété les moindres traces d'altération sur son visage; c'est dans la juxtaposition des doubles que se manifeste la différence. Lorsqu'une nuit Metella parcourt le château endormi:

[elle] traversa [les galeries] lentement et sans bruit, comme une ombre qui glisse le long des murs. Tout à coup elle se trouva face à face avec Sarah qui, les pieds nus et vêtue d'un peignoir de mousseline blanche, allait à sa rencontre; elles ne se virent que quand elles traversèrent l'une et l'autre un angle lumineux des murs. Lady Mowbray surprise continua de s'avancer pour s'assurer que c'était Sarah; mais la jeune fille, voyant venir à elle cette grande femme pâle, traînant sur le pavé de la galerie sa longue robe de chambre en velours noir, fut saisie d'effroi (196).

La séquence, à dimension métatextuelle, concentre les procédés du récit bref, fondé sur l'imbrication serrée de reprises, analogies ou dissemblances. L'homothétie inverse qui fait des deux femmes deux figures jumelles et cependant irréconciliables, joue de la symétrie comme de la divergence dans une scène elle-même spéculaire dans le sens où, mise en abyme, elle met en lumière la poétique de la nouvelle comme son argument central. L'autre coïncide donc avec le moi ancien, dont il précipite la déchéance. Semblable chasser-croiser scelle la défaite de l'âge: dans le cœur d'Olivier, «pour l'une [Sarah] l'amour prenait la place de l'amitié, et pour l'autre [Metella] l'amitié avait remplacé l'amour» (204).

En revanche pour Isidora, qui juge «la vieillese bonne et acceptable» (220), la filiation s'avère réconfortante. Si de fait le jeu de miroir perdue dans ce roman plus tardif, l'adoption non motivée par la loi biologique est d'inclination. Or celle-ci favorise le recommencement dans la différence; Sarah est d'emblée figure inverse:

Quand j'avais seize ans, l'âge d'Agathe, je n'avais déjà plus de sommeil, ma beauté me brûlait le front, de vagues désirs d'un bonheur inconnu me dévoraient le sein. Rien dans cette enfant ne me rappelle mon passé (225).

La lettre deux s'articule sur la reprise du motif: «Entre elle et moi, hélas! il y a un abîme infranchissable: c'est mon passé» (229); «cette ligne invisible tracée entre elle et moi est un lien, bien plus qu'un obstacle» (230). Toute comparaison dans ce contexte renforce l'antithèse: «Trois jours de mon ancienne vie briseraient cette plante frêle et suave qui, dans la paix d'un cloître, résisterait longtemps à la vieillese et à la mort» (230). «Ce contraste nous a sauvées l'une et l'autre» (232), conclut Isidora. Comme le note Eve Sourian, Agathe doit sans doute son nom au souvenir de la jeune fauvette ainsi baptisée que George Sand avait recueillie, un beau jour prise en charge par son aînée, *Jonquille*: «ainsi cette pauvrete avait fait de sa compagne une fille adoptive»¹¹. Mais la référence minérale est soulignée par le texte, qui insiste sur la blancheur de la jeune fille, «semblable à un beau marbre

¹¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, Quarto Gallimard, 2004, éd. M. Reid, première partie, chapitre I, p. 57.

de Carrare» (230). Agathe, en vertu de l'homophonie de son nom, s'investit des vertus curatives et apaisantes de la pierre, source d'équilibre et d'estime de soi. Minéralogiste passionnée, Sand assigne à la jeune orpheline des vertus analogues:

La présence d'Agathe agit sur moi d'une manière magique. L'atmosphère se rafraîchit ou s'attédie autour d'elle. Quelquefois, quand le spectre du passé m'apparaît, une sueur glacée m'inonde, et je crois entrer dans mon agonie. Mais si Agathe vient s'asseoir, l'œil noir et grave et la bouche à demi souriante, elle me communique immédiatement sa force et son bien-être (231).

Adopter l'autre revient alors à s'appivoiser, à programmer un recommencement sous le signe de la purgation des passions.

3) L'âge au miroir des images

La réflexion sur l'âge s'enrichit en outre d'un certain nombre d'images, miroir langagier qui accompagne la binarité diégétique, et celle du personnel narratif.

Dans *Metella*, il est frappant de constater l'émergence de comparaisons corrélativement à la mise en scène du double. Le principe de division qui assimile le passage des générations à une fracture¹² fait naître trois images isomorphes, celle du serpent, de la pomme de discorde et de Déjanire: «de temps en temps elle [Metella] jetait sur Sarah un regard effaré, comme ferait un homme qui s'éveillerait avec un serpent dans la main» (179); «Pourquoi faut-il que j'aie cherché une ennemie domestique, une pomme de discorde, et que je l'apporte précieusement au sein de ma joie et de mon repos, qu'elle va troubler et détruire peut-être à jamais?» (181); «Maudit soit le jour où tu es entrée ici! s'écria-t-elle. La protection que je t'ai accordée me coûte cher, et mon frère m'a légué la robe de Déjanire!» (206). Ces emprunts codés à la mythologie biblique ou gréco-latine énoncent une même loi, avérée par le récit: celle d'une dissonance obligée, qui fait violence, et porte atteinte à l'intégrité de l'être confronté à celui qu'il fut, mais n'est plus.

C'est pourquoi sans doute intervient dans la même section de la nouvelle le double motif éprouvé de la lune et du rossignol. La rencontre nocturne déjà évoquée de Metella et de Sarah dans les galeries du château, point nodal de la fiction où se croisent les doubles inverses, se place en effet sous l'égide toute romantique de la lumière lunaire: «la lune éclairait en plein la façade du château, et répandait de vives clartés dans les galeries dont toutes les fenêtres étaient ouvertes» (195-196). C'est ensuite la réunion des deux femmes qui engendre la mention du rossignol:

Elles regagnèrent en silence l'appartement de Metella. Le calme, la nuit et le chant joyeux des rossignols contrastaient avec la tristesse profonde dont les deux femmes étaient accablées (196).

¹² «Une rivale, ma nièce ! mon enfant !», p. 179.

Si les deux motifs confinent au cliché, on note la volonté d'exacerbation de l'affliction, rendue par le traitement euphorisant de «l'oiseau de la mélancolie»¹³. Celui que Coleridge nomme «minstrel of the Moon» («ménestrel de la lune») est en effet chargé par la tradition de faire écho à la souffrance, qu'il redouble. «Le chant joyeux des rossignols», inversion symbolique renforcée par un pluriel inhabituel (là où l'on parle plutôt *du* rossignol), serait-il l'indice d'une aggravation de la «tristesse profonde» des deux doubles? S'il s'agit là de chanter l'amour, on conçoit que la fracture inhérente au vieillissement en soit d'autant plus douloureuse. En tout cas, clichés romantiques ou mythologiques mettent en images la représentation de la femme au confluent des âges.

Le processus est encore plus patent dans *Isidora*. D'abord parce que l'image est attribuée au seul personnage, et par là susceptible de traduire sa subjectivité; ensuite parce qu'il s'agit d'une métaphore et, qui plus est, de ce que Jean Ricœur se plaît à nommer «métaphore vive», phénomène souligné par Isidora:

Pardonnez-moi une métaphore qui me vient. Je me figure la jeunesse comme un admirable paysage des Alpes. Tout y est puissant, grandiose, heurté. À côté d'une verdure étincelante, un bloc de pâles neiges et de glaces aiguës a coulé dans le vallon, et les fleurs qui viennent d'éclorre là meurent au sein de l'été, frappées au cœur par une gelée soudaine et intempestive. Des roches formidables pendent sur de ravissantes oasis et les menacent incessamment. De limpides ruisseaux coulent silencieusement sur la mousse; puis, tout à coup, le torrent furieux qu'ils rencontrent, les emporte avec lui et les précipite avec fracas dans de mystérieux abîmes. La clochette du troupeau et le chant du pâtre sont interrompus par le tonnerre de la cascade ou celui de l'avalanche: partout le précipice est au bord du sentier fleuri, le vertige et le danger accompagnent tous les pas du voyageur, que les beautés incomparables du site enivrent et entraînent. Une nature si sublime est sans cesse aux prises avec d'effroyables cataclysmes; ici le glacier ouvre ses terribles flancs de saphir et engloutit l'homme qui passe; là les montagnes s'écroulent, comblent le lac et la plaine, et, de tout ce qui souriait ou respirait hier à leurs pieds, il ne reste plus ni trace ni souvenir aujourd'hui... Oui, c'est là l'image de la jeunesse, de ses forces dérégées, de ses bonheurs enivrants, de ses impétueux orages, de ses désespoirs mortels, de ses combats, et de toute cette violente destruction d'elle-même qu'enfante l'excès de la vie.

Mais la vieillesse! je me la figure comme un vaste et beau jardin bien planté, bien uni, bien noble à l'ancienne mode...un peu froid d'aspect quoique situé à l'abri des coups de vent. C'est encore assez grand pour qu'on y essaie une grande promenade, mais on aperçoit les limites au bout des belles allées droites, et il n'y a point là de sentiers sinueux pour s'égarer.

On y voit encore des fleurs; mais elles sont cultivées et soignées, car le sol ne les produit point sans les secours de la science et du goût.

¹³ Voir J-Y. Masson, «Du rossignol chez Keats et chez quelques poètes anglais», in *Philomèle, Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, dir. V. Gély, J-L. Haquette et A. Tomiche, PUBBP, «Littératures», 2006, p. 152.

Tout y est d'un style simple et sévère, point de statues immodestes, point de groupes lascifs. On ne s'y poursuit plus les uns les autres pour s'étreindre et pour lutter: on s'y rencontre, on s'y salue, on s'y serre la main sans rancune et sans regret. On n'y rougit point, car on a tout expié en passant le seuil de cette noble prison dont on ne doit plus sortir; et l'on s'y promène ou l'on s'y repose, consolé et purifié, jouissant des tièdes bienfaits d'un soleil d'automne. Si, du haut de la terrasse abritée, le regard plonge dans la région terrible et magnifique où s'agite la jeunesse, on se souvient d'y avoir été, et on comprend ce qui se passe là d'admirable et d'insensé; mais malheur à qui veut y redescendre et y courir: car les railleries ou les malédictions l'y attendent! Il n'est permis aux hôtes du jardin que d'étendre les mains vers ceux qui dansent sur les abîmes, pour tâcher de les avertir; et encore cela ne sert-il pas à grand-chose, car on ne s'entend pas de si loin.

Voilà mon apologue. Passez-m'en la fantaisie, je me sens plus à l'aise depuis que je me suis planté ce jardin (221-222).

Métaphore double dynamisée en apologue, l'image – dont on comprend qu'elle reflète la sensibilité même de l'auteur, fervent adepte de l'écriture paysagère – se fait miroir du moi. À une poétique du sublime dévolue à la jeunesse s'oppose la métaphore plus typiquement sandienne du jardin. Dans ce roman, le jardin joue d'abord comme spatialité de prédilection: à chaque personnage son jardin, lieu du premier regard, de la rencontre ou à l'inverse de la solitude affligée, lieu aussi des élans voire des ébats amoureux¹⁴. L'originalité tient ici au traitement du motif – qui fait sens par la succession, l'imbrication ou la métamorphose des différents jardins –, plus qu'à sa valeur symbolique, qui recoupe les principales valorisations du lieu dans la littérature des XVIII^e et XIX^e siècles (symbolique amoureuse voire libertine, philosophique – on y lit Rousseau –, méditative et onirique... etc.). Mais dès lors que le jardin se métaphorise, il s'investit d'une signification inédite, devient image «vive»: «la métaphore vive, rappelle Éric Bordas, est une métaphore qui, dans l'action contextuelle de l'énonciation, "crée une nouvelle signification qui a [...] statut d'événement, puisqu'elle existe seulement dans ce contexte-ci"»¹⁵. Ce jardin de la vieillesse ne ressemble à aucun autre: se posant en antithèse du paysage sublime, il rappelle le clivage des âges de la vie tout en favorisant une représentation apaisée, que caractérise un ordonnancement signe d'harmonie et d'équilibre interne. Parce qu'elle a créé l'image, Isidora file la métaphore, qui sert quasiment de clausule au roman: «Oh! ma chère Alice, quelles belles fleurs croissent dans le jardin de la vieillesse quand on a de tels enfants!» (260).

La divergence apparente des deux textes quant au traitement du thème est toutefois résorbée lorsque George Sand décide d'«arranger» la fin de *Metella* à l'automne 1851, dans l'optique d'une réédition: «le conte finit trop [...] tristement», affirme-t-elle. La nouvelle s'accroît donc d'un long paragraphe qui montre Metella

¹⁴ C'est en réalité la serre qui, doublet du jardin, se fait espace amoureux (voir la 2^e partie du roman).

¹⁵ É. Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, PUF, «études littéraires», 2003, p. 25.

«fortifiée contre le souvenir des passions par une conscience raffermie et par le sentiment maternel que la douce Sarah sut développer dans son cœur» (296). Certes, de l'aveu même de l'auteur, dans la lettre qu'elle adresse à Hetzel le 5 novembre, il s'agit simplement d'ouvrir à la fin du récit «un autre horizon, vulgaire, mais consolant»¹⁶. Deux remarques s'imposent néanmoins. D'abord on reconnaît dans l'image de Metella désormais apaisée et parée d'une nouvelle forme de beauté, celle d'une femme entrée dans le jardin de la vieillesse, métaphore qui semble s'imposer à partir de 1845. Ensuite et surtout, la préface de 1861, qui projette une lumière plus tardive encore et plus distanciée sur le récit, écrite à l'occasion de l'édition des *Nouvelles*, conteste le jugement hâtif de 1851: George Sand distingue ce qu'elle nomme de simples «fantaisies» de deux «études un peu plus approfondies et mieux faites pour résister aux changements de mode ou d'opportunité dans la forme et la donnée»¹⁷: *Pauline* et *Metella*. Or c'est sous les auspices de la maternité que se réalisent, dans la nouvelle comme dans *Isidora*, la réconciliation ou l'accord avec «la vieille femme». Le concept de génération prend alors tout son sens et opère en l'occurrence une suture qui, soit qu'elle gomme *in fine* les oppositions (dans *Metella*), soit qu'elle célèbre un recommencement salvateur par le biais d'une inversion démystifiante (dans *Isidora*), postule une complémentarité entre les âges de la femme.

BIBLIOGRAPHIE

- Bernard-Griffiths, S., «*Metella* de George Sand ou la nouvelle comme laboratoire de l'écriture», in *George Sand, Pratiques et imaginaires de l'écriture*, colloque international de Cerisy, dir. B. Diaz, I. Naginski, PU de Caen, 2006.
- Bordas, É., *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, «Études littéraires», 2003.
- Fonyi, A., «Nouvelle, subjectivité, structure», in *Revue de Littérature Comparée, Problématiques de la nouvelle*, n°4, 1976.
- Goyet, F., *La Nouvelle (1870-1923)*, Paris, PUF, 1993.
- Masson, J.-Y., «Du rossignol chez Keats et chez quelques poètes anglais», in *Philomèle, Figure du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, dir. V. Gély, J.-L. Haquette et A. Tomiche, Clermont-Ferrand, PUBP, «Littératures», 2006.

¹⁶ G. Sand, *Correspondance*, Garnier, 1973, t. X, p. 537.

¹⁷ Préface de 1861, *La Marquise, Metella*, op. cit., Appendice, p. 296-297.

SPLENDEURS ET MISÈRES DE LA FILIATION

Figures du père

**FRANÇOIS WEYERGANS ET KENZABURÔ ÔÉ –
(PERPÉ)TUER LE PÈRE OU SAUVER LE FILS?**

ANAMARIA SABĂU¹

ABSTRACT. *François Weyergans and Kenzaburô Ôé: Perpetuating the Father or Saving the Son?* Every writer has his own motivation in choosing writing as a means of expression. Sometimes both death and disillusionment can leave unforgettable marks. Although they belong to different cultural fields, the two writers in question are victims of fate. They both experienced the difficulty of the literary text and managed to structure it around central figures that finally inspired them for writing.

Keywords: central figures: father, son, authority, descendance, writer, writing, family, death, resurrection, remorse, novel.

Introduction

Choisir la voie littéraire n'est pas facile. Faire de l'écriture un métier signifie s'accepter soi-même comme entité duplicitaire ou encore s'offrir soi-même, par le biais du texte et de l'espace littéraire, une rédemption partielle. Ce chemin, souvent inconnu et dangereux, revêt à la fois la forme d'une révélation du moi intérieur et celle d'un questionnement continu. Par conséquent, pour beaucoup d'écrivains l'enjeu de l'écriture a un rapport pas du tout négligeable avec la vie. C'est ce que j'ai remarqué dans le cas de l'écrivain belge François Weyergans (il a remporté le prix Goncourt en 2005 avec le roman *Trois jours chez ma mère*) et du Japonais Kenzaburô Ôé (gagnant du Prix Nobel littérature en 1994), tous les deux fortement marqués par l'imprévu d'une existence qui nous échappe. Touchés par l'irréversibilité événementielle, ils retrouveront le réconfort dans l'espace inconfortable mais néanmoins maîtrisable de la littérature, puisque «la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature».²

¹ L'auteur de l'article est doctorante à l'**Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca** avec une thèse de littérature comparée intitulée *L'impasse de la famille contemporaine*, qu'elle prépare sous la direction scientifique de Madame le Professeur Rodica Pop. Membre du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française, elle a publié de nombreux articles en *Verso* et a effectué des stages de recherche en Suisse et en Italie. Courriel: marasabau@yahoo.com.

² Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Livre de poche, 1993, p. 299.

La mort du père (pour François Weyergans) et la naissance d'un fils handicapé (pour Kenzaburô Ôé) sont des réalités que la littérature ne veut et ne peut pas annuler. Au contraire, elle va y puiser son essence, mais d'une manière voilée, par le détour des personnages et par une volonté de découvrir le côté ludique de l'écriture, qui suppose l'invention à partir des données réelles.³ La démarche scripturale ouvre la voie de l'exploration de la vie intérieure et entraîne un combat au niveau de l'individu à cause de sa nature ambiguë:

Soyons plus précis: tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi. Dès que vous créez un être imaginaire, un personnage, vous êtes automatiquement confronté à la question: qu'est-ce que le moi? Par quoi le moi peut-il être saisi? C'est une de ces questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé.⁴

Après un parcours sinueux, les drames mentionnés ci-dessus vont être transposés dans le monde romanesque. Mais sous le couvert de la fiction et sous cette manière indirecte de parler de soi se cache «la volonté de se délivrer de certains traumatismes par l'imaginaire».⁵ Par conséquent, le récit de ces deux écrivains va être organisé autour de certains personnages-clés: le père, figure autoritaire qui submerge le fils dans le cas de François Weyergans et le fils, sorte de «noyé» qui provoque la «noyade» temporaire du père dans le cas de Kenzaburô Ôé. Mais les personnages impliqués seront tous sauvés par le texte littéraire: les uns seront mis à l'abri d'une disparition imminente, tandis que les autres seront guéris des remords – d'où la fonction cathartique de l'écriture.

L'enjeu de l'écriture

Le roman *Franz et François* de François Weyergans s'ouvre par un aveu direct de l'incapacité de François Weyergraf, le protagoniste, d'achever le roman qu'il est en train d'écrire sur son père:

Tous ses amis savaient que François Weyergraf avait commencé d'écrire, cinq ans plus tôt, un livre sur son père. Tous ses amis savaient aussi que, depuis cinq ans, il n'arrivait pas à finir ce livre. Dans l'ensemble, ces cinq années lui apparaissaient comme les pires qu'il avait vécues.⁶

À part les maux de tête que ce livre lui donne, une fois la décision prise de l'écrire, il se trouve devant un gouffre, plus profond qu'il ne l'aurait cru. Quelle est la situation de ce personnage écrivain, à la fois énigmatique et tourné un peu

³ Sur cette caractéristique de l'écriture de François Weyergans voir Jeannine Paque, *François Weyergans, romancier*, Bruxelles, Luce Wilquin, 2005, p. 11.

⁴ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 39.

⁵ Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. «U», série «Lettres», 2003, p. 40.

⁶ François Weyergans, *Franz et François*, Paris, Grasset, 1997, p. 11.

vers l'autobiographique, fils de Franz Weyergraf, lui aussi écrivain, mais mort depuis plus d'une vingtaine d'années? Il semble qu'à présent son seul souci soit celui de terminer le livre commencé.

François Weyergraf a pris la décision d'écrire ce livre lors de l'enterrement de son père. Il s'agit d'un père qui avait fondé une maison d'édition, qui avait créé une revue, qui avait donné des conférences et qui avait été membre du jury de l'Office catholique international du cinéma dans des festivals tels ceux de Venise, Cannes, Saint-Sébastien; qui soutenait sa famille par la publication de livres et de centaines d'articles. À ce père, dont le bruit de la machine à écrire a hanté la «stérilité» et l'incapacité d'écrire du fils, François aurait aimé écrire une lettre. Il aurait dû le faire à la veille de la mort de son père pour se réconcilier avec lui, car ils étaient brouillés depuis quatre mois – ils ne se parlaient plus. Ainsi ressort la fonction capitale de l'écriture: «tourner l'insurmontable difficulté de temporaliser l'intemporel instant mortel.»⁷

Par conséquent, François (Weyergraf) sait que son projet scriptural ne sera et n'est pas du tout facile. La difficulté de cette démarche réside dans le fait qu'il s'agit de l'évocation de la figure tutélaire et autoritaire d'un père dont l'image est obsessionnelle. Catholique fervent, Franz a exalté le mariage chrétien, l'amour fidèle, inculquant sans arrêt ses idées sur ces concepts dans la tête de ses enfants (cinq filles et le fils François), sans deviner que des années plus tard son fils qu'il croyait bien guider, deviendrait un de ses plus grands ennemis, toujours sur le point d'annuler et de combattre celui qu'il vénérât dans son enfance.

Il semble plutôt que le livre que François Weyergraf est en train d'écrire est surtout un dialogue posthume ou une explication posthume avec son père. Cette explication est dominée par un sentiment de tendresse mêlé à un sentiment de révolte. Enfant, François ne cesse de parler de son père comme d'un Dieu, étant donné le fait que pendant l'enfance tous ceux qu'il connaissait vouaient à celui-ci un profond respect.

Ce rapport entre le père et le fils qui est évoqué dans le roman de François Weyergans est une réécriture du mythe biblique. Franz, père absolu de famille, s'identifie à l'image de Dieu. Franz et François réitèrent le couple biblique Dieu-Jésus. Dans le roman, François Weyergans recourt à des indices textuels qui orientent dans ce sens la lecture de la relation père-fils:

Il voulait écrire la vie d'un père telle que pourrait la raconter son fils, en prenant comme point de départ la naissance du fils pour continuer jusqu'à la mort du père [...] Le résultat donnait trente-trois ans: la durée de la vie de Jésus-Christ!⁸

⁷ Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1995, p. 60.

⁸ François Weyergans, *op. cit.*, p. 28.

Pour François, le père est l'exemple à suivre: il est la loi, le Verbe. Il y a tout un symbolisme qui vise l'image paternelle, qui est dès le début la figure d'une supériorité dominante. Le père c'est le symbole de la valeur, mais puisqu'il représente l'autorité, il devient une figure qui inhibe. De cette manière, le rôle paternel est conçu comme décourageant et comme coupant tout effort d'émancipation de la part de son fils: il limite toutes les tentatives d'affirmation de celui-ci.

Le lien le plus important qui unit les deux personnages c'est le sang, mais à part celui-là il y a encore un lien plus important, plus fort que le sang, l'écriture. C'est exactement à ce point que la rupture se produit, à cause du fait que le père n'est pas seulement le modèle exemplaire à suivre, mais aussi l'image de ce que le fils peut devenir. Il n'est pas étonnant que François adulte n'arrive pas à le représenter. Inconsciemment il ressent le besoin de supprimer sa figure afin de devenir soi-même, et enfin, devenir le père du père. Cette transformation exige une rupture, une annulation, une mort, afin d'aboutir à la renaissance du moi.

Adulte, François se rend compte qu'en relisant les livres de son père il en est déçu et il n'est pas d'accord avec celui-ci: dans ses écrits, Franz ne fait qu'exposer sa vie, celle de ses enfants, de ses rapports avec eux. Il ne représente pas la figure d'un écrivain véritable. La manière paternelle de figurer la vie par l'écriture prend pour François la forme de l'intrusion dans l'intimité de l'être. C'est déjà François l'écrivain qui parle. Selon lui un vrai écrivain invente la vie par l'écriture, il ne la raconte pas tout simplement. À travers l'attitude de François Weyergraf devant l'art scriptural de son père transparaît la conception littéraire de François Weyergans.

Enfant, François ne peut pas oublier combien il était fier lorsqu'il accompagnait son père dans les salles de cinéma à des séances de projection, où, avant le commencement du film, il en disait quelques mots pour le présenter. Est-ce qu'il peut avoir quelque chose de plus attendrissant que de voir son père s'asseoir auprès de lui après avoir été la figure la plus importante devant le public?

Avec l'âge, François se rend compte qu'il ne peut plus accepter tout simplement le modèle du père. Il ne peut plus accepter cette attitude de constante soumission en face d'un père qui n'a jamais été contredit par sa famille. Cette image de l'autorité, qui est en même temps celle de l'interdit, est si bien insérée dans la tête de François qu'il est même incapable de jouir des premières manifestations du plaisir sexuel.

Pourquoi écrire un livre sur le père? Cette question se pose tout naturellement pour François Weyergraf. Il y a plusieurs réponses possibles à cette question. Une première réponse serait la maturité, qui donne au fils une autre perspective sur la relation avec son père. Adulte, François est capable de se placer sur un plan d'égalité avec celui-ci: maintenant ils peuvent parler d'homme à homme, mais surtout d'écrivain à écrivain. Ainsi, François arrive-t-il même à établir une hiérarchie: en tant qu'écrivain, le fils va surpasser son père. Une autre réponse serait l'idée que François se considère être le seul porteur du témoignage du père, chose certifiée par la citation située en exergue, reprise de la Bible:

«Personne ne connaît le Fils, si ce n'est le Père, et personne ne connaît le Père si ce n'est le Fils.» (Matthieu, 11, 27)

Un tel sujet met en jeu la quête identitaire. Il faut ajouter aussi une autre décision pour l'écriture de ce livre: la guérison de ses démons intérieurs, car, au fond et avant tout, il s'agit d'apaiser ses remords et François le comprend parfaitement bien. Ainsi, dans la vision de cet écrivain, l'écriture devient une manière de conjuration du passé et des relations avec le père.

Écrire ce livre signifie fouiller les profondeurs de l'être, tout démêler afin de réaliser la réconciliation avec le père. François doit affronter ses fantômes intérieurs, les manifestations de son inconscient. Il n'est pas étonnant que, étant donné la difficulté de sa démarche et afin de mettre en évidence la peine qu'il a à ressusciter la mémoire du père, François Weyergraf recourt à des personnages mythiques tels: Faust – la figure symbolique de l'homme aux prises avec ses démons, ou Énée. Il recourt également à d'autres genres d'images, comme celle du fakir ou celle des gladiateurs:

Être un fils, c'est bien. Être un gladiateur a plus d'allure. À moins que ce ne soit la même chose? un jour ou l'autre, il faudrait qu'il comprenne que le personnage principal du livre sur son père serait bel et bien lui, le fils du père, le gladiateur qui entre dans l'amphithéâtre protégé par un casque et des jambières, mais le corps nu et sans défense, afin que les blessures mortelles soient possibles, car c'est là l'importance pour les spectateurs.⁹

François est tout à fait conscient du combat qu'il doit livrer: les blessures seront obligatoires et purificatrices.

La pièce où François Weyergraf travaille ressemble à une cellule, sa cellule. Pour François elle constitue l'enfer. Il accepte cette descente aux enfers car il sait que c'est sa seule possibilité de se sauver de l'image obsédante d'un père trop restrictif et rigoureux. Mais ce combat avec les fantômes du passé ont encore un autre rôle: lui fournir la réponse à la question «Pourquoi suis-je devenu écrivain?». C'est à ce moment que l'image d'Énée descendant aux enfers afin de retrouver son père lui passe par la tête. Énée recourt à ce procédé afin de rechercher son père mort – il a besoin de le revoir, car le père est le seul qui puisse prédire son destin et sa descendance. À la manière d'Énée, François doit rencontrer son père. Par l'écriture il accomplit sa descente aux enfers, allant de cette façon à la recherche de celui qui pourrait expliquer par quel hasard il était devenu, à son tour, écrivain. Ce que son père aurait pu lui enseigner c'était la descendance dans la famille des écrivains:

⁹ *Ibid.*, p. 28-29.

Être écrivain, pour François, voulait d'abord dire qu'il était le fils de son père, qu'il était l'actuel représentant vivant de ses aïeux, et qu'il contribuait à ce que survive sa langue maternelle.¹⁰

Mais, pour François devenir le porte-parole de l'histoire de sa famille est avant tout devenir le porte-parole de sa propre histoire et de son propre devenir en tant qu'écrivain. Pour accomplir sa mission de devenir le père de son père, il doit transmettre la parole du père en la réinterprétant de son propre point de vue.

Pour Kenzaburô Ôé l'enjeu de l'écriture a une importance aussi grande que pour François Weyergans, mais chez lui le schéma fonctionne inversement: il s'agit toujours d'exploiter la relation et le couple père-fils, mais elle est envisagée du point de vue du père à l'égard du fils. Dans le roman *Une famille en voie de guérison* il est plus sincère que François Weyergans: il reconnaît que le roman qu'il écrit témoigne de sa foi dans un avenir guéri de tout remords et insécurité. Pour cet écrivain, tout commence en 1963, lors de la naissance d'Hikari, son premier enfant, né handicapé. Cet événement marque un tournant très important dans sa vie, d'autant plus qu'au moment de cette naissance, qui va bouleverser l'existence personnelle et familiale de Kenzaburô Ôé, l'écrivain traverse une crise:

J'ai moi-même subi une crise d'identité à l'âge de vingt-huit ans, l'année de la naissance d'Hikari. [...] j'aime à penser que ce par quoi je suis passé à l'époque était une «crise d'identité de ma jeunesse». C'est au milieu de cette crise que la naissance de mon fils a éclaté comme une bombe; et c'est à travers la douleur de cette épreuve que j'ai en quelque sorte recouvré mon équilibre. Mon fils a été opéré, son retour à la maison a été une joie, et, en utilisant ces événements pour en faire un roman, j'ai pu finalement les synthétiser, donner une manière de sens à une situation qui n'en avait pas. D'une étrange façon, la naissance d'Hikari, aussi, a été un cas de «parfait réglage», un événement d'une énorme importance qui s'est produit à un moment crucial de ma vie.¹¹

Les deux, père et fils, vont apprendre à vivre ensemble, à tolérer la différence et ils vont se montrer l'un l'autre la voie intérieure qui aboutira à une double renaissance: celle du père et celle du fils. Pour Kenzaburô Ôé, cette renaissance s'opère à travers l'écriture, qui apaise les frustrations d'un père inexpérimenté et qui, en plus, doit affronter tous les inconvénients provoqués par la naissance infortunée du fils, qui se changera en source d'inspiration.

Le récit de ce roman raconte avec une tendresse extraordinaire tous les ennuis, mais aussi, tous les bonheurs d'un père en train d'apprendre la paternité, découverte chaque jour aux côtés d'Hikari: ici c'est le fils qui guide le père. De cette façon, il devient le père du père.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹ Kenzaburô Ôé, *Une famille en voie de guérison*, Paris, Gallimard, 1998, p. 34-35.

Manuel d'apprentissage, qui donne des renseignements sur l'acceptation de la différence, Kenzaburô Ôé reconnaît que le but de ce roman, tout comme celui de son œuvre entier, est celui de l'intégration du fils dans la famille tel quel:

[...] nous accepter tous ensemble comme un handicapé et comme une famille de handicapé. Et ce n'est qu'alors que j'ai senti que mon œuvre elle-même était enfin achevée.¹²

Le père arrive à assumer la réalité et à retrouver son identité: celle d'être le père d'un garçon handicapé, après avoir gravi la voie difficile de l'acceptation mutuelle des douleurs et des déceptions surmontées par chaque membre de la famille. Étant mis à l'épreuve par cette naissance, Kenzaburô Ôé arrive à répondre à la question que chaque écrivain doit se poser à un certain moment – «Pourquoi écrire?». Dans son cas la réponse est claire: l'écriture lui donne la possibilité d'être le porte-parole du fils, lui donner une voix, en accomplissant ainsi un double salut: le salut du fils et celui du père. Toute la communication est coupée – le handicap d'Hikari entraîne aussi une déficience de la parole qui empêche une communication normale et qui ne lui permet pas d'exprimer ses sentiments, les parents étant contraints de se trouver toujours en face de ce défaut comme en face d'un mur impossible à détruire. Donc, avec beaucoup de patience, le père parle au nom du fils, jusqu'à que celui-ci trouve sa propre voix. Et il y arrive. C'est la musique. Elle est celle qui ôte le poids dont le père s'est chargé. Elle est celle qui apaise la souffrance d'un enfant-homme qui approche de la trentaine, mais aussi la douleur intérieure du père.

La figure du père Kenzaburô Ôé est toute différente de celle du père Franz du roman de François Weyergans. Elle n'est pas du tout hostile et distante. Au contraire, elle est celle qui encourage le fils et lui fait apprendre à vaincre ses craintes. Chacun de ses deux personnages se fait le porte-parole d'une certaine conception philosophique. Pour François Weyergans il s'agit de la conception occidentale de la vie, celle qui entraîne une révolte continue envers tout ce qui signifie autorité, tandis que pour Kenzaburô Ôé la conception orientale lui enseigne d'accepter tout ce que le destin lui offre. Sur le plan formel, ces deux points de vue se manifestent par des techniques scripturales: dans le cas de François Weyergans nous constatons un dédoublement, par le recours à l'emploi de la première et de la troisième personne, tandis que chez Kenzaburô Ôé l'enjeu de l'écriture suppose une simple intégration dans l'histoire personnelle d'un vécu assumé.

Conclusions

Pour ces deux écrivains l'acte scripturaire est chargé de significations profondes. Écrire c'est «rompre le silence de la conscience»¹³, tandis que l'écriture «nous oblige à

¹² *Ibid.*, p. 56.

¹³ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie. Lignes de vie II*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 31.

prendre possession de tous nos mouvements intérieurs, à faire l'épreuve de leur force, à les pousser jusqu'au dernier point.»¹⁴ Si pour l'écrivain romanesque François Weyergraf et simultanément, pour l'écrivain François Weyergans l'écriture est conçue comme travail de deuil¹⁵ et comme une forme de résistance contre la dépossession de la mort, pour Kenzaburô Ôé et pour son personnage l'écriture se veut une célébration de la vie.

Le temps retrouvé n'est pas identique au temps perdu. Le temps perdu bénéficiait du privilège de l'innocence; il ne se savait pas «perdu», et même il ne se savait pas «temps». La reprise du sens dans les retrouvailles du temps, institue une réalité neuve, essentiellement différente de la réalité initiale, même si elle prétend n'en être que la re-présentation.¹⁶

Finalement, l'écriture n'est qu'une prise de conscience du temps, de l'instant passé. Elle nous offre un temps pur, où chaque instant est soumis au travail incessant de la raison dont le rôle est celui de partager l'essence et le superflu.

BIBLIOGRAPHIE D'AUTEUR

Ôé, Kenzaburô, *Une famille en voie de guérison*, Paris, Gallimard, 1998.
Weyergans, François, *Franz et François*, Paris, Bernard Grasset, 1997.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie. Lignes de vie II*, Paris, Odile Jacob, 1991.
Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll.«U», série «Lettres», 2003.
Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
Lavelle, Louis, *La Parole et l'Écriture*, Paris, L'Artisan du Livre, 1942.
Paque, Jeannine, *François Weyergans, romancier*, Bruxelles, Luce Wilquin, 2005.
Picard, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, coll.«Écriture», 1995.
Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Livre de poche, 1993.

¹⁴ Louis Lavelle, *La Parole et l'Écriture*, Paris, L'Artisan du Livre, 1942, p. 164-165.

¹⁵ Voir Michel Picard, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 140.

PÈRE OU MÈRE *IN ABSENTIA* OU POUR UNE REVALORISATION DES RELATIONS INTERGÉNÉRATIONNELLES CHEZ J.M.G. LE CLÉZIO ET GÖRAN TUNSTRÖM

ROXANA GULICIUC¹

ABSTRACT. *Father / Mother in Absentia or for a Reevaluation of the Intergenerational Relationships in the Novels of J.M.G. Le Clézio and Göran Tunström.* The present research wants to prove the fact that the intergenerational relationships in the novels written by J.M.G. Le Clézio and Göran Tunström are not necessarily based on the presence of one or both parents, but it could also be determined by the absence or disappearance of the family. As strange as it may sound, the characters from *Étoile errante*, *Le chercheur d'or*, *La Quarantaine*, *L'Oratorio de Noël* and *Le voleur de Bible* find their identity, after a long period of non sociable contact with the world or with the other members of their family. The more they live hidden from the rest of the people, more they can understand and recreate their past. The parents' non presence determines a series of acts that culminate with the moral development of the heroes. At the end of the novels, the teenagers or the children that used to have a family and are now abandoned, turn out to be better prepared for the battles of life than those that had all they ever desired. This fact shows that the intergenerational relationships can be, and sometimes are influenced by powers that go even beyond direct communicational elements. In this context, the half-adults or the false children represent just some examples caused by the non presence of the parents.

Keywords: communication, identity, intergenerational relationships

I. Introduction

Lorsque nous étudions les relations intergénérationnelles, nous nous référons d'habitude à des contacts directs, à des rapports *in praesentia* où les membres d'une famille établissent une communication active entre eux.

Mais est-ce que nous pouvons parler des relations intergénérationnelles lorsqu'un des parents est absent? Voilà la question à laquelle nous essayerons de répondre tout en nous appuyant sur les textes de J.M.G. Le Clézio et de Göran Tunström. Nous allons prendre en considération plusieurs romans dont les plus importants sont: *Étoile errante*, *Le chercheur d'or*, *La Quarantaine*, *L'Oratorio de Noël* et *Le voleur de Bible*.

¹ Guliciuc Roxana, née à Iași, Roumanie, le 18 février 1981. Prépare une thèse de doctorat qui s'intitule: *J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance* sous la direction du professeur Rodica Lascu-Pop. Intéressée par la littérature scandinave et française (elle a suivi les cours de l'**Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca**, section français-norvégien et enseigne à présent le suédois et le norvégien au Département de Langues et Littératures Scandinaves de cette université), elle a participé à plusieurs colloques et conférences concernant la littérature française. roxana_guliciuc@yahoo.com

II. Altérité et «altération» chez J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström

II.1. De l'imitation à la substitution des parents

On ne peut parler de la figure du père chez J.M.G. Le Clézio sans évoquer sa distanciation par rapport au fils, éloignement qui produit par la suite l'écartèlement intérieur de nos héros. Nous observons à peine un intérêt pour la vie des petits, le père se laissant aller au gré des méandres d'un trésor fictif². Par contre, pendant toute cette période, c'est la mère qui communique avec l'enfant et qui l'aide à dépasser les obstacles de l'enfance. Mais, une fois le seuil de l'adolescence franchi, le héros devient le double du père adoptant les mêmes idées, les mêmes valeurs, une certaine manière d'être et à la fois un modèle d'homme, un modèle de comportement. Ce qui déclenche ce changement emblématique de point de vue, où l'enfant se plaît à se substituer à ses parents, c'est la disparition de la figure du père. La mort de celui-ci qui jusqu'à ce point-là était quasi absent de la vie du fils, implique le désir de le comprendre, de s'identifier à lui et ensuite, de le remplacer. Alexis ne veut pas, en conséquence, exclusivement revoir le père, revivre le temps perdu de l'enfance; il envisage remplacer ses parents, se substituer à l'autorité imposée par le père. Il devient ainsi son propre parent, sans jamais totalement quitter l'univers de l'enfance. Pour récupérer son passé, pour refaire la famille d'autrefois il a besoin de remplir les trous laissés libres par l'absence, et il peut le faire seulement en continuant la recherche du trésor, symbole implicite de l'existence du père.

De même, dans *La Quarantaine*, Léon et Jacques refont le chemin initiatique de leurs ancêtres. Le retour à Anna prend un côté de légende et les actions des personnages seront dirigées vers la reconquête de ce territoire qui était autrefois le leur. Transmis de génération en génération, le rêve de revenir à Maurice explique l'acharnement de quitter «la quarantaine» où ils ont été exilés. La lutte contre le système colonisateur qu'ils détestaient au début se métamorphose dans une lutte contre l'humanité.

Une différence remarquable s'observe, pourtant, dans *Étoile errante*, parce qu'ici la mort du père n'est plus le point de départ de la réinvention de l'enfance, mais suggère la destruction du monde enfantin. C'est le début de l'épopée de la fille, de son destin. La filiation, dans ce cas, n'est plus bénéfique, elle n'entraîne plus un trésor ou des relations interhumaines. Ce nouveau type de filiation qui est d'ailleurs doublement marquée – du point de vue de l'hérédité et du point de vue culturel – introduit l'effacement de toute une existence qui fut marquée par la douleur. À plusieurs moments Esther exprimera ce manque:

Comme j'aimerais que mon père soit avec moi en ce moment! De penser à lui, de l'imaginer assis à côté de moi sur les rochers, scrutant la mer étincelante, cela fait battre plus vite mon cœur, et me remplit d'une sorte de vertige qui trouble ma vue.³

² Ici allusion au trésor du Corsaire inconnu (qui apparaît dans le roman *Le chercheur d'or*).

³ J.M.G. Le Clézio, *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992, p. 163.

Le besoin d'imiter le parent a aussi une explication psychologique. Ainsi, à différents moments dans l'histoire, le père réel, absent de l'éducation du fils ou de la fille est remplacé par le père psychologique⁴, qui n'a jamais quitté ses enfants et qui revient d'un *illo tempore* pour aider les adolescents à dépasser les événements de l'enfance. L'anamnèse reste un procès guérissant par lequel l'enfant est prêt à entrer dans la vie adulte. Cette ambiguïté de la condition du petit (parent et enfant en même temps selon le degré d'importance accordée à l'imitation et à la nostalgie), place les protagonistes dans un «entre-deux» qui les détruit. N'appartenant à aucune société, ne pouvant pas s'intégrer dans la communauté en vertu de leur différence et de leur répugnance envers les autres, les héros de J.M.G. Le Clézio peuvent être considérés comme des gens n'ayant aucun point fixe dans leur existence, sauf, peut-être, la solitude. En d'autres mots, «l'excès d'identité dissout l'identité»⁵, ce qui s'observe, d'ailleurs, chez l'écrivain lui-même. Paradoxalement, J.M.G. Le Clézio a besoin de se trouver entre deux mondes, bien qu'il ne puisse pas choisir une seule identité, préférant par la suite, osciller, «avoir deux portes», tout comme les héros qu'il décrit dans ses livres:

Ce n'est pas confortable d'être entre deux mondes. D'un autre côté, pour toutes sortes de raisons, par choix personnel, je ne peux me faire à l'idée d'être entièrement d'un monde, ou de l'autre. Je crois qu'appartenir aux deux m'aide dans ce que j'écris, dans le goût que j'ai d'écrire. C'est une situation inconfortable où je trouve mon confort. J'ai besoin de ce déséquilibre. J'ai besoin d'avoir deux portes.⁶

Avoir deux portes signifie peut-être avoir deux parents, avoir deux identités cumulées. Renoncer à une de ces «portes» serait l'équivalent d'une trahison de la part de l'enfant. Choisir une identité apporterait sans doute la destruction d'une autre et par cela la réinvention de l'identité personnelle. Un prix que les enfants de J.M.G. Le Clézio ne sont pas à même d'accepter. Pour eux, vieillir ne signifie pas être plus près de la mort, mais être plus près du père ou de la mère absente. Avancer dans la vie signifie à la fin régresser vers le passé. Deux mondes, deux possibilités, deux modèles, qui cachent l'écrivain et les protagonistes dans un cercle vicieux d'où ils ne peuvent pas sortir sans perdre une partie d'eux-mêmes. La domination des parents se réalise cette fois-ci à distance, justement par l'absence ou par la disparition⁷. Le parent *in absentia* déterminera les gestes et les idées de ses enfants, devenant une obsession sans réponse. Ne pouvant pas tout à fait choisir entre le parent présent (dans ce cas la mère) et celui qui est absent (le

⁴ Cette idée se retrouve dans le livre de Petru Iluț, *Sociologia familiei*, Cluj-Napoca, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Istorie și Filozofie, 1993, p. 124.

⁵ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. créée par Henri Mitterand, série «littérature», 1996, p. 7.

⁶ *J.M.G. le Clézio – Ailleurs*, entretiens avec Jean-Louis Ezine, Paris, Arléa, 1995, p. 92-93.

⁷ Cf. Cristina Ștefan, *Familia monoparentală. O abordare politică*, București, Arefeana, 2004.

père), l'enfant vit entre deux mondes, le visage tourné vers le paradis perdu, représenté par l'enfance.

Pour J.M.G. Le Clézio ou pour Göran Tunström, tout comme pour tous ceux qui souffrent à cause de la perte d'un temps heureux, le simple fait de tourner le regard «vers le pays perdu» ne les console pas et le paradis enfantin reste «un mirage du passé»⁸. Ou, pour reprendre les mots de Philippe Lejeune, «tout homme porte en lui une sorte de brouillon, perpétuellement remanié, du récit de sa vie»⁹. L'écriture acquiert de cette manière une «valeur de compensation»¹⁰, elle a le rôle de refaire l'histoire d'une famille.

La relation qui s'établit entre les parents et les enfants est, à la fin, une relation qui implique la nécessité. Nous voyons ainsi que l'enfant doit ressentir l'amour du père pour devenir un adulte, et, qu'en même temps, l'enfant détermine le parcours du père, ses gestes, son développement. Selon Alice Byrnes, «tout comme l'enfant a besoin qu'on s'occupe de lui, le plus âgé a besoin d'aimer le plus jeune.»¹¹ Mais à tout moment, l'abandon sera lui aussi une condition essentielle de ce parcours initiatique que père et fils (père et fille) doivent établir ensemble. Selon Jung, l'abandon est, donc, un élément *sine qua non* du développement de l'enfant¹².

La distance qui s'installe entre l'enfance et l'enfant abandonné par la famille, implique une rupture par rapport à l'âge interne des personnages. On éprouve ce que les critiques ont souvent marqué comme une «nostalgie du passé», qui n'est autre chose qu'une «inadaptation» à la société de leur temps. Le refus d'être comme les autres, le refus de suivre les règles font des héros de J.M.G. Le Clézio et de Göran Tunström des vrais révoltés, des enfants pour qui l'abandon est devenu essentiel.

Nous croyons fortement avec Veronica Bâlbâie qu'il est possible de trouver des inadéquations quant au comportement des enfants et quant à leur rapport à la société, justement parce que «l'âge chronologique [...] ne correspond pas à l'âge biologique, ni à l'âge psychique»¹³.

Les personnages de Le Clézio et de Göran Tunström sont condamnés à vivre avec cette rupture interne qui transforme leurs vies et leurs mentalités. En effet, vus de près, ces enfants sont des adultes en miniature, se différenciant par cela de tous les autres enfants de leur âge. Cette situation apporte de nos jours la marginalisation de l'enfant différent des autres, bien que cela ne fût pas le cas dans

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. «Points», 1996, p. 362.

¹⁰ Michelle Labbé, *L'écart romanesque*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 66.

¹¹ Notre traduction: «while the child needs to be nurtured by the adult, the older needs to care for the youth». Alice Byrnes, *The child. An archetypal symbol in Literature for children and adults*, New York, Peter Lang, American university studies, series III, Comparative literature, vol. 53, 1995, p. 90.

¹² Cf. C.G. Jung, K. Kerenyi, *Copilul divin. Fecioara divină. Introducere în esența mitologiei*, Timișoara, Amarcord, 1994.

¹³ Cf. Veronica Bâlbâie, *Dezvoltarea psihică a copilului – normal și patologic*, Iași, Pim, 2006, p. 29.

la société médiévale où les enfants étaient considérés parfois comme des êtres asexués, sans innocence, qui étaient «mêlés aux adultes»¹⁴ à tout moment.

J.M.G. Le Clézio veut, donc, refaire le cercle de sa vie, revenir sans cesse à l'enfance et la recréer par l'intermédiaire de l'écriture. Il veut revoir son père, en espérant de cette manière comprendre pourquoi il est parti en Afrique, quittant sa famille:

Mon père était toujours loin. Ce côté «modèle du père», je peux le dire aujourd'hui, m'a très fortement manqué. Je ne l'ai découvert que par la suite: notre rencontre fût une rencontre intellectuelle. Ce que j'admire maintenant chez mon père n'a rien à voir avec la façon dont je le voyais lorsque j'étais enfant. J'admire l'homme qui s'est consacré à l'Afrique, qui a refusé les mondanités. Ce peut être, pour moi, maintenant, une sorte de modèle, mais comme pourrait l'être, disons, Albert Schweitzer. Tout simplement un modèle d'homme.¹⁵

II.2. Du positif au négatif: le père chez J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström

La relation avec le père peut parfois prendre un côté malheureux, et elle peut cacher par la suite la honte et le malaise. Opposée à l'image d'un père absent, mais fascinant, la figure de Geoffroy Allen suggère une réinvention des relations intergénérationnelles chez l'écrivain mauricien. L'adhésion explicite du personnage à un mode de vie qui semble nier la présence du père nous amène à l'idée de révolte, de lutte contre la famille traditionnelle et plus encore contre la société entière. Le père devient au fur et à mesure que les années passent, le symbole du pouvoir destructeur: «Je le déteste, je le déteste. Je ne veux pas partir, je ne veux pas aller là-bas. Je le déteste, il n'est pas mon père» ou encore «Il est méchant, cet homme, je le déteste.»¹⁶

Le père *in absentia* déclenche, semble-t-il, une multitude de questions qui ne trouvent pas de réponses. C'est pourquoi, une fois les années passées, les enfants deviennent les doubles de leurs parents, essayant de cette manière de comprendre le sens de leur vie. Fintin avoue, même, à un moment donné, que «pour la première fois, il pensait qu'il était son père»¹⁷.

Dans la même catégorie s'inscrit *Le voleur de Bible* de Göran Tunström, roman qui met en relief les relations de Johan (l'adolescent qui est intégré dans la famille de Fredrik et d'Ida suite à la disparition du père) avec la société suédoise contemporaine. Parce qu'il lui est difficile de s'intégrer dans une communauté qui rejette par principe tout ce qui est différent, Johan se distingue de la plupart des héros de ce roman, par ses gestes, par ses pensées et surtout par la haine envers son père.

Tunström n'a jamais été aussi dur dans la création des figures paternelles que dans *Le voleur de Bible*. D'habitude compréhensif vis-à-vis des parents,

¹⁴ Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, coll. «Points Histoire», 1973, p. 59.

¹⁵ Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio – Le nomade immobile*, Paris, Éditions du Chêne, 1999, p.70.

¹⁶ J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, Paris, Gallimard, p. 16-17 et p. 154.

¹⁷ *Ibid.*, p. 206.

Tunström réalise cette fois-ci une image négative de la famille. Fredrik et plus loin le père réel de Johan sont tous les deux des gens méchants, sans avenir, sans amour, qui abusent leurs enfants¹⁸ et qui détestent les femmes. Le père *in praesentia* détruit les relations avec ses enfants de sorte que son absence apporte le bonheur, et surtout la découverte d'une identité personnelle. Plusieurs enfants et adolescents de ce roman éprouvent, par conséquent, la nécessité de vivre sans père et nous observons même un désir de le tuer. Le parricide dépasse le cadre de la tragédie grecque et vient revendiquer ses droits dans la société suédoise des années 1940.

Johan est doublement revendiqué par deux figures paternelles différentes. Nous avons d'un côté Fredrik, père adoptif et en même temps oncle de Johan, et de l'autre, un père réel qui commence brusquement à s'intéresser à son sort. Scindé entre deux pères ayant la même influence négative, Johan se retrouve sans mère dans une société où le relais des âges représente l'*axis mundi* de toute action. L'ambiguïté sur ses origines annonce la révolte de l'adolescent qui est tributaire de la scission du moi entre le moi présent, actuel (dans son cas, l'enfant intégré dans une famille suédoise) et le moi d'autrefois, notamment l'orphelin. Naturelle, donc, l'affirmation de l'écrivain suédois qui nous fait penser à *Madame Bovary*, de Flaubert: «Det är jag som är tjuven», c'est à dire «c'est moi le voleur de Bible».

Par contre, des romans comme *Les Saints Géographes*, *L'Oratorio de Noël*, *Le fils de prêtre*¹⁹ mettent en lumière la problématique du père *in absentia* et le thème de la douleur²⁰ éprouvée par les personnages après cette disparition. Ainsi, dès *L'Oratorio de Noël* et jusqu'au *Voleur de Bible*, nous avons toute une galerie de personnages partis à la recherche du père ou de la mère absente, qu'ils redécouvrent soit par l'écriture, soit par la mémoire, soit par l'imitation. Volontaire ou inconsciente, la nécessité de revoir le père et la mère, de s'identifier à eux, transforme peu à peu nos héros d'enfants en vrais hommes. Les parents *in absentia* sont la raison pour laquelle les protagonistes commencent leurs chemins initiatiques: les uns pour les revoir et refaire le cercle de la famille, dévastée par la mort ou par la disparition de ceux-ci, et les autres pour les mettre à distance, pour se séparer d'eux, pour les faire oublier afin d'être remarqués par la communauté.

L'absence d'un des parents permet la revalorisation des relations intergénérationnelles, un dédoublement, une altérité qui suppose une «altération» de l'identité personnelle, un détour conscient de la réalité, afin de conquérir une liberté, celle de s'inventer une histoire personnelle. Le père ou la mère qui s'absente reviennent «altérés», sans jamais garder les mêmes traits. On assiste de cette façon à une réécriture de la destinée marquée par des ruptures aussi bien dans le temps que dans l'espace. Les héros vivent captifs dans le passé où ils travaillent le deuil après les parents *in absentia*.

¹⁸ À un certain moment dans le roman il est suggéré le fait que Fredrik a violé sa propre fille, Hedvig.

¹⁹ Notre traduction. En suédois *Prästungen*.

²⁰ Cf. Anita Vargas, *Såsom i spegel. En studie i Göran Tunströms roman Juloratoriet*, Norma, Bjärum, 2002, p. 20.

II.3. La relation avec la mère

La relation mère - fille ou bien mère - fils dans les récits de J.M.G. Le Clézio et de Göran Tunström est associée à la responsabilité de garder la vérité d'un monde perdu suite à la non présence du père. La culpabilité d'avoir survécu au père châtie les héros mais rend possible, à la fois, la création authentique d'un univers familial où la figure du père est remplacée par la lecture, par l'imagination qui nous transporte vers un *au-delà*. Le parcours symbolique de l'enfant procède donc d'une non présence qu'on ignore souvent et qu'on considère sans importance. Pourtant, le non être du père instaure le flottement d'identité et l'incertitude quant aux relations intergénérationnelles. Cette absence marque sans doute la vie des personnages et peut indiquer parfois une rivalité entre la mère et l'enfant pour regagner le rôle dans la famille traditionnelle maintenant bouleversée par la non présence du père. Regarder de nouveau envers soi, signifie accepter son destin et ne plus crier avec J.M.G. Le Clézio: «Ce qu'on vit, ce qu'on écrit c'est contre sa mère. Celle qui m'a mis au monde m'a tué.»²¹ L'auteur mauricien continuait ensuite: «Ma mère? C'est ma mère. C'est tout dire, je crois. Je l'aime à la folie, de la déteste, je la méprise, je crois en elle. C'est, c'est ma mère, quoi?»²²

La mère reste par conséquent au deuxième plan, l'enfant étant toujours préoccupé par la redécouverte ou la réinvention d'un père. Nous la voyons assez souvent vers la fin de sa vie méditant sur le sort de sa famille, nostalgique, triste. Ses gestes se dirigent vers le passé, où elle vit, d'ailleurs, sur le plan psychologique. En réalité, l'enfant doit se débrouiller tout seul, l'absence ou la disparition du père impliquant dans les deux cas la non présence de la mère:

Mam ne parle plus, ne bouge plus, ne s'alimente presque plus. [...] Je lui ai parlé de tout ce qui était autrefois, qui était plus réel, plus vrai, que cette terre ruinée. Je lui ai parlé de ce qu'elle aimait le plus [...] Chaque jour je lui raconte la même histoire, celle du Boucan, où tout est éternellement jeune et beau, où brille le toit couleur d'azur.²³

Voilà la raison pour laquelle perdre le père signifie pour J.M.G. Le Clézio ou pour Göran Tunström perdre la famille, perdre le lien avec le monde extérieur, avec la réalité. Nous nous trouvons face à une «altération» des relations intergénérationnelles, qui explique le besoin d'un double, l'altérité devenant l'élément *sine qua non* de l'identité personnelle. Ce flottement des sentiments mène le héros vers la connaissance de soi, chemin qui souligne à tout moment l'oscillation entre deux mondes: celui de l'adulte et celui de l'enfant. Loin d'être bouleversé par le manque de certitude sur son identité, le protagoniste se trouve à l'aise dans le monde de l'«entre deux», symbole du compromis entre ce qu'il est et ce que l'absence d'une

²¹ Cf. J.M.G. Le Clézio, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.

²² Cf. J.M.G. Le Clézio, *Le Déluge*, Paris, Gallimard, 1966.

²³ J.M.G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985, p. 345, 356, 358.

vraie famille a créé de lui. Notons, tout de même, que quelques personnages ont, tout comme l'auteur mauricien lui-même, «besoin de ce déséquilibre», ils ont besoin «d'avoir deux portes».

L'enfant de l'auteur franco-mauricien part, donc, à la recherche de sa famille tout en s'éloignant de ses parents. La quête qu'il entreprend suppose un retour en arrière, une déconstruction du passé, pervertie, déviée de sa route. Tantôt désespéré, tantôt plein de confiance, le chemin de l'adolescent vers soi-même traverse des épisodes largement passés sous silence comme, par exemple, la mort du père, l'absence de celui-ci, la solitude et l'exil. Nous comprenons pourquoi «la famille génétique, biologique [...] est très différente de la famille que vous pouvez vous choisir. [...] On peut aussi aller chercher sa famille en dehors de sa famille. C'est ce que j'ai fait»²⁴, raconte J.M.G. Le Clézio.

De même, dans les livres de Göran Tunström, plus précisément dans *L'Oratorio de Noël*, l'idée du voyage identitaire réalisé en dehors de la famille est, sans doute, essentielle pour la compréhension de l'adolescent. À plusieurs moments nous sommes informés qu'«il a beaucoup voyagé pour revenir chez soi»²⁵, ce qui suppose que le chemin vers un «au-delà» peut mener aussi vers les profondeurs d'un soi oublié.

Solveig, mère de Sidner et grand-mère de Victor est piétinée par un troupeau de vaches. La mort absurde de la mère ne fait qu'augmenter le besoin inconscient du fils de reprendre les droits perdus suite à ce geste. Plus qu'une simple mort, la disparition de Solveig signifie à la fois la destruction de toute la famille, Aron, le père, étant dégradé par la perte, déchiré au point même de se suicider. C'est donc la mort qui nous plonge dans le passé où se trouve caché le soi. Et pour le retrouver on a besoin de tout un voyage identitaire où l'enfant serait libre d'affirmer, à la fin, «mon père, c'est ma mère»²⁶.

Ce que les enfants cherchent par l'intermédiaire d'un éloignement conscient de la famille réelle, c'est le centre. Mais ce qui attire surtout, c'est que le centre rêvé n'est pas fixe, mais qu'il se déplace et que le héros doit le surprendre, pour pouvoir comprendre ensuite son histoire. Or, le déplacement suggère une rupture au niveau narratif et une identification de l'enfant à la figure du père disparu ou absent. Le dédoublement de nos héros reprend la multiple conscience du fils ou de la fille en tant qu'enfant et en tant que parent, ce qui fait que «les personnages deviennent ainsi des miroirs de l'espace dont ils sont issus»²⁷. Le dépaysement des protagonistes sera, par

²⁴ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 98.

²⁵ «Han reste bort också för att komma hem». Rolf Alsing, *Prästunge och maskrosboll. En bok om Göran Tunström*, Stockholm, Albert Bonnier, 2003, p. 8.

²⁶ «Far är min mor», Cf. Stina Hammar, *Duets torg. Göran Tunström och tankekällorna*, Stockholm, Akademityck AB, 1999, p. 94.

²⁷ Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, coll. «études romanes», 1999, p. 90.

conséquent, le reflet d'une mutilation de l'âme, d'une auto marginalisation qui n'avait comme but que la redécouverte de l'âge d'or de l'enfance.

III. Conclusions

Le long de cet article nous nous sommes proposé de démontrer le fait que les relations intergénérationnelles ne se fondent pas nécessairement sur des expériences *in praesentia*, mais que l'absence ou la disparition peuvent à leur tour esquisser le cadre familial typique pour les textes de J.M.G. Le Clézio et de Göran Tunström.

Les personnages de ces deux auteurs sont obligés de vivre avec cette rupture interne, comme avec une sorte de handicap qui transforme leurs vies et leurs mentalités. C'est pourquoi le geste de recréer le cercle de la vie ne sera jamais fini, la découverte ne pourra jamais arriver à un but, l'auteur franco-mauricien et l'auteur suédois étant condamnés à trouver leurs identités cachées, ça et là, parmi les souvenirs du passé.

BIBLIOGRAPHIE

- Le Clézio, J.M.G. *Le Déluge*, Paris, Gallimard, 1966.
Le Clézio, J.M.G. *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.
Le Clézio, J.M.G. *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.
Le Clézio, J.M.G. *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992.
- Alsing, Rolf, *Prästunge och maskrosboll. En bok om Göran Tunström*, Stockholm, Albert Bonnier, 2003.
- Ariès, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, coll. «Points Histoire», 1973.
- Bălbăie, Veronica, *Dezvoltarea psihică a copilului – normal și patologic*, Iași, Pim, 2006.
- Byrnes, Alice, *The child. An archetypal symbol in Literature for children and adults*, New York, Peter Lang, American university studies, series III, Comparative literature, vol. 53, 1995.
- De Cortanze, Gérard, *J.M.G. Le Clézio – Le nomade immobile*, Paris, Éditions du Chêne, 1999.
- Hammar, Stina, *Duets torg. Göran Tunström och tankekällorna*, Stockholm, Akademitryck AB, 1999.
- Iluț, Petru, *Sociologia familiei*, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Istorie și Filozofie, 1993.
- Jourde, Pierre, Paolo, Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. crée par Henri Mitterand, série «littérature», 1996.
- Jung, C.G., Kerényi, K., *Copilul divin. Fecioara divină. Introducere în esența mitologiei*, Timișoara, Amarcord, 1994.
- Labbé, Michelle, *L'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. «Points», 1996.

Stendal Boulos, Miriam, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, coll. «études romanes», 1999.

Ștefan, Cristina, *Familia monoparentală. O abordare politică*, București, Arefeana, 2004.

Vargas, Anita, *Såsom i spegel. En studie i Göran Tunströms roman Juloratoriet*, Norma, Bjärum, 2002.

*** *J.M.G. le Clézio – Ailleurs*, entretiens avec Jean-Louis Ezine, Paris, Arléa, 1995.

LE PÈRE, PERSONNAGE DU FILS DANS TROIS AUTOFICTIONS DE LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE ALBERT CAMUS, PAUL AUSTER, CHRISTOPH MECKEL

VÉRONIQUE LÉONARD-ROQUES¹

ABSTRACT. *The Father, as Character of his Son in Three Autofictions of the 20th Century's Second Half (Albert Camus, Paul Auster, Christoph Meckel).* This study focuses on the way how the narrators search for their missing fathers. Victims of the History, those fathers have failed. Using myths and fictions, their sons try to give a sense to their destiny.

Keywords: father-son relationship; family secrets; postmodernism; autofiction; myth.

En 1936, Antonio Machado se mettait en scène sous la forme du professeur Juan de Mairena déclarant à ses élèves: «Vous avez [...] des parents remarquables, et vous leur devez le respect et l'affection; mais pourquoi n'inventeriez-vous pas des parents plus excellents encore?»²

Le contexte postmoderne n'est pas sans changer la donne. On peut considérer *Le Premier Homme*³ (écrit en 1959-1960, paru en 1994) d'Albert Camus, *Suchbild. Über meinen Vater*⁴ (1980) de Christoph Meckel et *The Invention of Solitude*⁵ (1982) de Paul Auster comme des exemples représentatifs de «récits de filiation»⁶ où le père défaillant, défait, ne constitue plus un modèle. Dans ces autofictions outrepassant les frontières habituellement établies entre autobiographie

¹ Maître de conférences en littérature générale et comparée à l'**Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, France)**, Véronique Léonard-Roques consacre principalement ses recherches aux mythes littéraires. Principales publications: *Cain, figure de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003; *Cain et Abel. Rivalité et responsabilité*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007. Direction d'ouvrages collectifs: *Les Mythes des avant-gardes* (en collaboration avec J.-C. Valtat), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003; *Versailles dans la littérature. Mémoire et imaginaire aux XIX^e et XX^e siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005; *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

² Antonio Machado, *Juan de Mairena*, trad. C. Martin-Gevers, Monaco, Rocher, 2006, p. 89 [«Tenéis – decía Mairena a sus alumnos – unos padres excelentes, a quienes debéis repetos y cariño; pero ¿ por qué no inventáis otros más excelentes todavía?», *Juan de Mairena* (1936), Madrid, Castalia, 1971, p. 113].

³ Albert Camus, *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, 1994.

⁴ Christoph Meckel, *Suchbild. Über meinen Vater* [1980], Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1983 / *Portrait-robot: mon père*, trad. M. Baillet, Paris, Flammarion, 1989.

⁵ Paul Auster, *The Invention of Solitude* [1982], London, Faber and Faber, 2005 / *L'Invention de la solitude*, trad. C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1988, repris en LGF, 2000.

⁶ Dominique Viart, «Filiations littéraires», *Écritures contemporaines II*, Paris-Caen, Lettres Modernes, Minard, 1999, p. 117.

et roman⁷, le fils, qui se trouve souvent en position de narrateur⁸, se lance après le décès de son père à la recherche d'un être méconnu, voire inconnu. Mais la figure paternelle, fuyante, ne peut finalement être appréhendée que par le biais d'une reconstruction imaginaire.

En période postmoderne, le père est une figure anéantie, victime de l'Histoire. Proie désarmée de son écrivain de fils, il devient un personnage fictionnel auquel la médiation des mythes permet de donner sens, dans une tension entre particulier et universel qui, pour les auteurs, constitue tant un acte de réparation que d'affirmation de soi.

Une figure défaillante de la Loi

Les fractures de la seconde guerre mondiale, avec en points d'orgue Auschwitz et Hiroshima, marquent le passage à la postmodernité, c'est-à-dire l'effondrement des valeurs issues des Lumières et de la Révolution française que constitue la foi dans la Raison et dans le progrès de l'Histoire. «L'histoire humaine comme histoire universelle de l'émancipation n'est plus crédible⁹», écrit Jean-François Lyotard. Le réexamen que la postmodernité impose à la pensée des Lumières implique donc le déclin des «grands récits de légitimation» ou «métarécits» véhiculés par l'Histoire ou les idéologies politiques, une telle mise à mal étant encore accentuée par la chute des régimes communistes dans l'ancien «bloc de l'est». Dans ce contexte de crise¹⁰, on pourrait se demander si le Père, comme figure de la Loi, comme construction socio-culturelle de domination ou

⁷ Sur ce sous-genre romanesque que constitue l'autofiction, voir Jacques Lecarme, «Origines et évolution de la notion d'autofiction», in Bruno Blanckeman, Aline Murat-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

⁸ *Le Premier Homme* est un récit hétérodiégétique, écrit à la troisième personne, dont le héros s'appelle Jacques Cormery. Le «je» de l'auteur perce parfois dans des passages où Camus ne pratique pas de transposition fictionnelle (voir le «en moi» de la p. 214). Notons que le personnage de la mère se prénomme s'abord Lucie, puis Catherine (p. 98 et ss) comme la mère de l'auteur. En outre, Cormery n'est pas un nom fictif puisque c'est celui de la grand-mère paternelle de Camus. *Suchbild. Über meinen Vater* est un récit homodiégétique assuré par un narrateur qui se présente comme le fils du Dr Eberhard Meckel. *The Invention of Solitude* comporte deux volets, régis par un système d'énonciation différent. La première partie, «Portrait of an Invisible Man», est écrite à la première personne et assumée par Paul Auster même. Un narrateur hétérodiégétique commande «The Book of Memory», section dont le héros est un certain A., double de l'auteur. Auster écrit à ce sujet: «La seconde partie découle de la première, elle lui répondait. [...] J'avais commencé à l'écrire à la première personne, ainsi que je l'avais fait de la première, mais je n'arrivais à rien. Cette seconde partie est encore plus personnelle que la première, mais plus je m'enfonçais dans les profondeurs du sujet, plus je m'en sentais distant. Pour écrire à propos de moi-même, j'ai dû me traiter comme si j'avais été quelqu'un d'autre. Ce n'est que lorsque j'ai tout repris à la troisième personne que j'ai discerné comment sortir de l'impasse», *L'Art de la faim [The Art of Hunger]*, trad. C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992, p. 248.

⁹ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 43.

¹⁰ Le motif de la recherche du père opère déjà comme un indicateur de crise. Voir Friedrich Wolfzettel, «'Vatersuche' und Postmoderne», in Ulrich Schulz-Buschhaus und Karlheinz Stierle (hrsg), *Projekte des Romans nach der Moderne*, München, Fink, 1997, p. 169.

comme «forme d'organisation psychique du pouvoir»¹¹, ne pourrait pas également être considéré comme un exemple de «métarécit» devenu en partie inopérant, en Occident tout au moins.

La Raison – en tant que source d'émancipation de l'homme et de domination de la nature par le biais de la technique – est l'une des principales valeurs minées par la postmodernité. Or Raison et Père allaient de concert dans l'organisation traditionnelle du pouvoir, la Raison étant ici entendue au sens de sagesse et de discernement d'une Loi véhiculant règles, significations et valeurs. Mais dans sa dimension totalisante, une telle Loi s'est révélée fautive, criminelle. Dès lors, le Père ne peut plus constituer un modèle, ni dans le domaine épistémologique ni en matière éthique. «La position patriarcale devenait de moins en moins crédible»¹², écrit Christoph Meckel en brossant le portrait d'une figure représentative de l'après-guerre: celle du «despote déchu du trône, désemparé»¹³. Car si les pères «n'apparaissent plus comme garants d'un système de pensée», ils sont également les «victimes d'une Histoire qui s'est jouée d'eux»¹⁴. *Suchbild. Über meinen Vater* insiste sur l'«inconscience politique»¹⁵ d'Eberhard Meckel qui, en héritier des valeurs humanistes, a manifesté «foi dans le destin et confiance universelle», «éléments légués à sa génération»¹⁶, et qui a prétendu se tenir à l'écart du Troisième Reich, trouvant refuge dans ses lectures romantiques («Il vivait, pensait, rêvait et écrivait comme s'il n'y avait jamais eu que Goethe et l'Allemagne»¹⁷). En cela, le récit de Christoph Meckel est emblématique du *Vaterroman* des années 1970-1980, veine narrative qui interroge tout particulièrement les compromissions et la faillite des pères face au nazisme.

Dans les trois œuvres considérées, l'identité familiale est fortement déterminée par les événements historiques. Évoquer le père conduit donc nécessairement à revisiter un pan d'Histoire jalonné par de grandes étapes événementielles – les deux guerres mondiales, la guerre d'Algérie – et par les fractures majeures que constituent émigrations ou décolonisations. Quelques mois après sa naissance, Jacques Cormery, le double de Camus, a perdu son père, fauché lors des premiers combats de la guerre de 1914-1918. Dans les *Carnets* accompagnant l'écriture du *Premier Homme*, l'auteur considère précisément ce conflit comme la «couveuse de notre époque»¹⁸. La guerre transforme le père en «mort inconnu» et condamne le

¹¹ Michel Tort, *Fin du dogme paternel*, Paris, Aubier, 2005, p. 63.

¹² *Portrait-robot: mon père, op. cit.*, p. 121 [«da der patriarchalische Auftritt immer unglaubwürdiger wurde», p. 88].

¹³ *Ibid.*, p. 124 [«der entthronte, hilflos gewordene Despot», p. 89].

¹⁴ D. Viart, «Filiations littéraires», *art. cit.*, p. 121.

¹⁵ *Portrait-robot: mon père, op. cit.*, p. 64 [«der politisch Bewußtlose», p. 65].

¹⁶ *Ibid.*, p. 18 [«Schicksalsgläubigkeit und Weltvertrauen [...] waren seiner Generation überliefert», p. 15].

¹⁷ *Ibid.*, p. 42 [«Er lebte, dachte, träumte und schrieb, als habe es immer nur Goethe und Deutschland gegeben», p. 31].

¹⁸ *Le Premier Homme, op. cit.*, p. 356.

fils à «s'élever seul», à «apprendre à vivre sans leçon et sans héritage»¹⁹. Dans *Suchbild. Über meinen Vater*, Eberhard Meckel «rev[ient] à la maison chancelan[t]»²⁰, «délabré» (*zerrüttet*), mais prétendument «irréprochable» (*tadellos*), ayant obéi aux ordres conformément à ce qu'il estimait être sa conception du devoir. Intervenue en 1947, sa libération d'un camp de prisonniers est décrite comme suit: «Un homme arriva à l'improviste dans sa ville. Maigre, amoché et anonyme, il cherchait son chemin dans un amas de décombres. Le passé et l'avenir étaient immobiles, c'était son "heure zéro" à lui, et le néant. [...] La virilité aguerrie fut soudain à bout. Elle était plantée là et pleurait»²¹. Le personnage tente néanmoins de compenser, voire de refouler, sa position de vaincu en imposant son autorité à l'intérieur du cadre familial. Sam Auster, dans *The Invention of Solitude*, apparaît pour sa part comme la victime d'une histoire familiale (l'assassinat de son père par sa mère) dont le secret reste enfoui au plus profond de son être et qui commande son absence au monde. La narration laisse entendre que ce drame domestique doit être relié à la condition d'émigrants juifs des grands-parents qui ont quitté l'Europe pour échapper à la misère. La réflexion que mène l'écrivain sur la mémoire mêle précisément dimensions familiale et historique: «La mémoire, donc, non tant comme la résurrection d'un passé personnel, que comme une immersion dans celui des autres, c'est-à-dire l'histoire – dont nous sommes à la fois acteurs et témoins, dont nous faisons partie sans en être»²².

Jouets des tourmentes de l'Histoire, les pères apparaissent donc comme «des identités mal épanouies, incertaines, inachevées»²³. Le «jeune et pitoyable»²⁴ père du *Premier Homme* trouve la mort en 1914 avant d'avoir vraiment atteint la maturité, «dans une incompréhensible tragédie loin de sa patrie de chair»²⁵, victime quasi anonyme du carnage. «Enfant injustement assassiné»²⁶, il reste à jamais absent de la vie de son fils. Paul Auster tente de broser le portrait d'un homme «invisible» (*Portrait of an Invisible Man* est le titre de la première section du récit), pour ne pas dire insignifiant et dérisoire, l'absence constituant le premier souvenir qui soit associé à la figure paternelle. Eberhard Meckel est qualifié d'«aveugle» (*Blinde*²⁷) pour avoir choisi de se tenir à distance lors de la montée du nazisme. Son fils le définit précisément sur le mode lacunaire: «je pense aujourd'hui que presque tout lui

¹⁹ *Ibid.*, p. 33, 213 et 83.

²⁰ *Portrait-robot: mon père, op. cit.*, p. 131 [«Die Väter taumelten nach Hause», p. 95].

²¹ *Ibid.*, p. 98 [«Ein Mensch kam, nicht erwartet, in seine Stadt. Mager, ramponiert und anonym orientierte er sich in einem Trümmerhaufen. Vergangenheit und Zukunft standen still, es war die persönliche Stunde Null und Nichts. [...] Die trainierte Männlichkeit war plötzlich am Ende. Sie stand da und weinte», p. 71].

²² *L'Invention de la solitude, op. cit.*, p. 143 [«Memory, therefore, not simply as the resurrection of one's private past, but an immersion in the past of others, which is to say: history – which one both participates in and is a witness to, is a part of and apart from», p. 149].

²³ D. Viart, «Filiations littéraires», *art. cit.*, p. 121.

²⁴ *Le Premier Homme, op. cit.*, p. 36.

²⁵ *Ibid.*, p. 212.

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ *Portrait-robot: mon père, op. cit.*, p. 44 [p. 33].

manquait»²⁸. L'autoritarisme dans lequel trouvent refuge les pères de *The Invention of Solitude* ou de *Suchbild. Über meinen Vater* cache en fait un profond désarroi.

De telles œuvres illustrent bien le «spectacle de l'autorité déclinante» du père analysé par Peter von Matt²⁹, lequel a recensé nombre de scènes d'«effondrement» paternel dans la littérature occidentale. L'affaiblissement de celui qui était traditionnellement représenté en «homme de fer» prend ici deux formes: le contre-tribunal auquel le fils convie le père dans *The Invention of Solitude* ou dans *Suchbild. Über meinen Vater*; la perception fraternelle dans *Le Premier Homme* où Jacques considère Henri Cormery en «père cadet».

Une fictionnalisation nécessaire

Ces pères «trébuchant[s]»³⁰ ont tous trois disparu au moment de l'écriture. La quête entreprise vise à conjurer, fût-ce partiellement, leur perte irrémédiable et l'absence ou l'insuffisance passée de communication. Les différentes œuvres peuvent apparaître comme autant de machines heuristiques découlant d'un manque fondateur.

La figure paternelle disparue est nimbée de contours énigmatiques. «Il y avait un mystère chez cet homme, un mystère qu'il avait voulu percer»³¹, écrit le narrateur du *Premier Homme* à propos de Jacques Cormery. Tel le héros de Camus, Paul Auster est en quête d'une «vérité cachée», de «choses qu'il avait jusqu'alors ignorées»³². L'auteur ne peut se contenter de l'image que l'existence de son père a toujours reflétée, celle d'un «touriste dans sa propre existence»³³: «On ne peut croire à l'existence d'un tel homme – si dépourvu de sentiments et attendant si peu des autres. Et si cet homme n'existait pas, cela signifie qu'il y en avait un autre, dissimulé à l'intérieur de l'homme absent, et dans ce cas, ce qu'il faut, c'est le trouver»³⁴. Christoph Meckel lui fait écho, postulant que «L'homme que je connaissais, ou croyais connaître, n'était qu'une partie de cet autre que personne ne connaissait»³⁵.

Anecdotes, souvenirs, objets, documents factuels (photographies, lettres, coupures de presse, carnets etc.) ne seront toutefois que de peu d'utilité pour approcher le secret présumé du père. Jacques Cormery glane de bien maigres informations en faisant appel à la «mémoire enténébrée» d'une mère pauvre et

²⁸ *Ibid.*, p. 18 [«heute denke ich, daß ihm fast alles fehlte», p. 15].

²⁹ Peter von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyées* [*Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, 1995], Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme de Paris, 1998.

³⁰ Le mot «stolpernd» figure dans l'exergue de B. Brecht qui ouvre *Suchbild. Über meinen Vater*: «Eine Menschheit, stolpernd in einem / Perlmutterdunst von Aberglauben und alten / Wörtern [...], *op. cit.*, p. 7.

³¹ *Le Premier Homme*, *op. cit.*, p. 36 et 213.

³² *L'Invention de la solitude*, *op. cit.*, p. 18 [«hidden truth», «things I had never known before», p. 14].

³³ *Ibid.*, p. 13 [«a tourist of his own life», p. 9].

³⁴ *Ibid.*, p. 25 [«One could not believe there was such a man – who lacked feeling, who wanted so little of others. And if there was not such a man, that means there was an other man, a man hidden inside the man who was not there, and the trick of it, then, is to find him», p. 21].

³⁵ *Portrait-robot: mon père*, p. 60 [«Der Mensch, den ich kannte oder zu kennen glaubte, war nur ein Teil jenes andern, den keiner kannte», p. 44].

infirmes ou aux «souvenirs [séniles] et désordonnés»³⁶ d'anciennes connaissances. Représentant des humbles, des anonymes, Henri Cormery n'a pas laissé de traces. Sur fond d'une actualité dominée par la guerre d'Algérie, son fils se heurte à «la pauvreté qui fait les êtres sans nom et sans passé, qui les fait rentrer dans l'immense cohue des morts sans nom qui ont fait le monde en se défaisant pour toujours»³⁷. En quête d'éléments biographiques, le narrateur de *The Invention of Solitude* ne procède qu'à des «résurrections éphémères»³⁸ au cours desquelles la figure de son père ne cesse de se dérober: «Il me semble que j'écris à propos de trois ou quatre hommes différents, tous bien distincts, chacun en contradiction avec les autres. Des fragments. Ou l'anecdote comme une forme de connaissance»³⁹. Des blancs demeurent, à l'image d'un album de famille intitulé «Ceci est notre vie: les Auster»⁴⁰, mais totalement vide. Chez Meckel, l'écriture du livre est déclenchée par la découverte des *Carnets* du père, neuf ans après la mort de celui-ci. L'auteur ne pourra toutefois s'en tenir à la perspective factuelle qu'il entendait d'abord embrasser: «j'ai reconnu les limites du document, sa profonde pâleur, et pourtant j'en avais besoin. Le document est nécessaire, mais pas comme forme»⁴¹. Et de citer la formule de Nicolas Born: «Les faits ne sont-ils pas ennuyeux?» (*Sind Tatsachen nicht langweilig?*)⁴² Pour que les documents cessent d'être anonymes, il faut les raconter, les mettre en mots, les traduire dans un style personnel⁴³. Or l'écriture est toujours métamorphose⁴⁴, et la «métamorphose d'un être en personnage» fait intervenir une ligne fictionnelle. Le «portrait-robot» (*Suchbild*) auquel l'écriture conduit – car l'écriture réduit l'«être vivant» (*Was bleibt übrig vom lebendigen Menschen?*), elle en donne une forme épurée – est impossible sans «inventer» (*Ohne Erfindung ist das nicht zu machen*)⁴⁵.

Ne pouvant être circonscrit par les matériaux véridictionnels, l'irréductible secret du père est alors appréhendé par le biais de l'imaginaire. Paul Auster affirme

³⁶ *Le Premier Homme*, op. cit., p. 93 et 204.

³⁷ *Ibid.*, p. 213.

³⁸ *L'Invention de la solitude*, op. cit., p. 33 [«a fleeting resurrection», p. 29].

³⁹ *Ibid.*, p. 68 [«At times I have the feeling that I am writing about three or four different men, each one distinct, each one a contradiction of all the others. Fragments. Or the anecdote as a form of knowledge», p. 65].

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18 [«This is Our Life: The Austers», p. 14].

⁴¹ «Ich lernte kennen die Grenzen des Dokuments, seine Farblosigkeit, seine Blässe, und brauchte es doch. Es war notwendig, aber nicht als Form»: «Bericht zu dem Buch *Suchbild. Über meinen Vater*» (1998), in Christoph Meckel, *Suchbild. Über meinen Vater*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2005, p. 184.

⁴² *Ibid.*

⁴³ «Ich begann die Dokumente zu erzählen, in Sprache zu übersetzen, die meine war und in der ich die Gesuchten entdeckte, meinen Vater, mich selbst» («J'ai commencé à raconter les documents, à les traduire dans une langue qui était la mienne et dans laquelle j'ai trouvé ceux que je recherchais, mon père, moi-même», notre traduction): *ibid.*, p. 185.

⁴⁴ Réfléchissant sur l'expression «schreiben ÜBER» («écrire SUR»), Meckel considère qu'«écrire sur est impossible», que le «mot sur est faux» («Das Wort ist falsch»), que l'écriture est toujours «métamorphose»: «Es gibt kein Gedicht ÜBER ein Motiv (es gibt nur Verwandlung)». Mais en même temps, ce mot est irremplaçable («Doch scheint das Wort nicht ersetzen zu lassen»), *ibid.*

⁴⁵ *Portrait-robot: mon père*, op. cit., p. 75 [p. 55].

qu'il lui faut «inventer chaque étape de [s]a démarche»⁴⁶. La nature même d'un personnage posé comme intrinsèquement invisible, absent, aveugle, mine tout effet de réel dans l'entreprise du portrait. «Comment est-il possible en effet de représenter l'invisible autrement qu'en faisant surgir l'imaginaire?»⁴⁷, demande Martine Chard-Hutchinson. Même si «inventer révèle et dissimule»⁴⁸ tout à la fois, Christoph Meckel aussi témoigne du «désir de souvenirs qui n'existent pas» ou de «conversations qui n'ont pas eu lieu»⁴⁹. Dans la «Postfable» (*Nachgeschichte*) dominée par la fantaisie et l'onirisme qui clôt *Suchbild. Über meinen Vater*, l'écrivain s'empare de l'enfance paternelle en conteur omnipotent et offre à son père un avenir allégé du poids de l'Histoire, une possibilité d'envol. Chez Camus, Henri Cormery est ponctuellement «imaginé»⁵⁰. Il se fait revenant dans des scènes dominées par l'hypotypose, régime d'écriture signalé par la formule récurrente «il voyait», rapportée au fils: «Il voyait son père qu'il n'avait jamais vu, dont il ne connaissait même pas la taille, il le voyait [...]. Il était là, décidé, sombre, les traits serrés»⁵¹. Le père quitte alors son statut «pitoyable», sa condition de victime anonyme de l'Histoire et des guerres, pour être campé par le prisme du regard filial en figure héroïque, épique.

Cette libre réappropriation d'un passé personnel sur le mode de la fabulation fait des trois récits des autofictions. Liant volontairement autobiographie et roman, une telle catégorie générique postule qu'on ne trouve son identité qu'en s'inventant. Le détour par la fiction, construction distancée au sein de l'entreprise autobiographique, exprime l'impossibilité d'une saisie immédiate du moi.

Mythification de la relation père / fils

Récit symbolique qui permet à l'homme de se penser et de penser le monde, le mythe est un modèle exemplaire, à valeur étiologique et révélatrice. User de références mythiques pour dire un père «inconnu» et «pitoyable» (Camus), «invisible» et «aveugle» (Auster), «faible» et «insincère»⁵² (Meckel), c'est lui donner forme et tenue, c'est choisir librement la nature de son prétendu secret. À l'aune de paradigmes culturels majeurs, la figure paternelle est libérée de sa condition de sujet historique, élevée au rang de figure mythique, ce qui confère du sens à son destin de victime. Ainsi, au chapitre liminaire du *Premier Homme*, Henri Cormery est-il d'emblée campé en nouvel Adam. Dans un cadre temporel d'abord imprécis,

⁴⁶ *L'Invention de la solitude*, p. 37 [«I have to invent the road with each step», p. 33].

⁴⁷ Martine Chard-Hutchinson, «Les espaces de la mémoire dans *L'Invention de la solitude*», in Annick Duperray (éd.), *L'Œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Arles, Actes Sud/Université de Provence-IRMA, 1995, p. 18.

⁴⁸ *Portrait-robot: mon père*, op. cit., p. 75 [«Die Erfindung offenbart und verbirgt den Menschen», p. 55].

⁴⁹ *Ibid.*, p. 121 [«Der Wunsch nach Erinnerungen, die es nicht gibt, und der Wunsch nach Gesprächen, die nicht geführt werden», p. 87].

⁵⁰ *Le Premier Homme*, op. cit., p. 36; 78-79; 203.

⁵¹ *Ibid.*, p. 205.

⁵² *Portrait-robot: mon père*, op. cit., p. 128 et p. 104 [«seine Schwächen», p. 92, «Unaufrichtigkeit», p. 75].

soumis aux seuls éléments naturels et qui pourrait renvoyer à une terre des commencements, apparaît un protagoniste plusieurs fois désigné par la formule «L'homme», dont on n'apprend le nom que dans un second temps. Une telle présentation fait écho à la désignation du personnage d'Adam dans les premiers chapitres de la Genèse (Gn II-IV, 25) où le mot hébreu *haadam*, avant d'être un nom propre, est un terme générique figurant l'homme universel. Le chapitre 7 de «Recherche du père» (tel est le titre de la première partie du récit) traite ensuite Henri Cormery en avatar caïnique dans la superposition qu'il effectue entre le personnage et les Quarante-huitards partis coloniser l'Algérie – venant «labour[er]», «creus[er] des sillons de plus en plus profonds» et «bât[ir] de fugitives cités»⁵³ –, «persécutés-persécuteurs»⁵⁴ faisant de ce pays une terre de Caïn⁵⁵, le lieu d'une violence perpétuellement recommencée. La réécriture des quatre premiers chapitres de la Genèse arrache donc la figure paternelle – fût-ce momentanément – à une «vie tout entière involontaire, depuis l'orphelinat jusqu'à l'hôpital, en passant par le mariage inévitable, une vie qui s'était construite autour de lui, malgré lui, jusqu'à ce que la guerre le tue et l'enterre, à jamais inconnu des siens et de son fils»⁵⁶.

Dans les trois œuvres, les figures convoquées pour (re)construire le père relèvent principalement de mythes mettant en scène des rapports intergénérationnels. Il s'agit par ce biais de repenser la relation complexe, ambiguë et lourde de culpabilité qu'induit la position filiale. Dans cette forme d'invention de la figure paternelle où l'imagination conduit à trouver le père (rappelons que le verbe *invenire* signifie trouver en latin), les auteurs se situent avant tout en tant que fils se livrant à une entreprise d'affirmation personnelle, voire de libération ou de rachat.

C'est d'abord la faute paternelle qui se voit prise en charge par la convocation d'un certain nombre de mythes. *Suchbild. Über meinen Vater* revisite le scénario biblique de l'Éden. Le père est peint en «demi-dieu de la croyance enfantine»⁵⁷ qui «chasse» son fils du paradis terrestre, mettant ainsi «un terme à [son] innocence»⁵⁸. Une telle réactualisation pervertit néanmoins l'esprit du texte génésiaque. Car le coupable est moins le fils, posé en Adam qui n'a commis qu'une faute vénielle (à l'âge de quatre ans, il a volé une bague qui lui «plaisait» et dont il ignorait la valeur), que le père campé en demi-dieu inique auquel manquent «le pardon sans limites et donc l'amour»⁵⁹. Dans *The Invention of Solitude*, la présence creuse de Sam Auster s'exprime par le biais du mythe de Hamlet, la sœur du narrateur étant qualifiée d' «Ophélie en miniature»⁶⁰ en raison de la folie dans

⁵³ *Le Premier Homme*, op. cit., p. 211-212.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁵ Voir les références explicites à la figure de Caïn dans *Le Premier Homme*, op. cit., p. 209 et 345.

⁵⁶ *Le Premier Homme*, op. cit., p. 212.

⁵⁷ *Portrait-robot: mon père*, op. cit., p.102 [«der Halbgott des Kinderglaubens», p. 74].

⁵⁸ *Ibid.*, p. 55 [«es machte der Unschuld des Kindes ein Ende. [...] Es war mein Vater, der mich von dort vertrieb», p. 41].

⁵⁹ *Ibid.*, p. 134 [«das grenzenlose Verzeihen und also die Liebe», p. 97].

⁶⁰ *L'Invention de la solitude*, op. cit., p. 29 [«She was a miniature Ophelia», p. 25].

laquelle elle s'enfonce et à cause de l'autorité tyrannique que son père – tel Polonius – exerce sur elle. En vertu du jeu de miroir⁶¹ que la pièce de Shakespeare établit entre les personnages des pères (Polonius, Hamlet père) et ceux des fils (Laërte, Hamlet), Sam Auster n'est donc pas sans rejouer le rôle du Spectre, lequel hante la mémoire filiale à la manière d'une forme vide, mais néanmoins obsédante. Chez Camus où le mythe de Hamlet est également réinvesti⁶², la faute du père réside dans sa mort prématurée qui a conduit à la solitude radicale du fils. L'absence paternelle est vécue comme une défaillance, que la réécriture des chapitres liminaires de la Genèse se charge aussi d'exprimer. On l'a dit, le père manifeste certains attributs adamiques. Or dans l'imaginaire camusien, c'est par rapport à son fils que le premier homme biblique est coupable. La réactualisation de l'épisode du premier fratricide dans les *Carnets* l'atteste: «Le père spectateur du meurtre d'Abel et qui n'empêche rien»⁶³.

Mais les mythes convoqués ne gomment pas pour autant la culpabilité filiale. Celle-ci est prise en charge dans *Le Premier Homme* par le portrait de Jacques Cormery en avatar de Hamlet. À la différence du Spectre tyrannique de Shakespeare, Henri Cormery n'intime pas à son fils l'ordre de le venger. Mais face à la tombe paternelle, Jacques se sent soudain coupable de son manque de «piété» à l'égard de celui qui «lui semblait maintenant plus proche qu'aucun être au monde»⁶⁴ et cette faute participe assurément de l'insistant sentiment de monstruosité⁶⁵ qui traverse le récit. Quant à *The Invention of Solitude*, si l'histoire de Pinocchio y est si fréquemment convoquée, n'est-ce pas parce qu'elle permet à Auster de reconnaître sa propre culpabilité⁶⁶? Le héros de Collodi avoue en effet qu'il «a eu tort de [se] révolter contre [son] papa»⁶⁷ qu'il a contribué à envoyer en prison (acte dans lequel Alain Montandon voit une sorte de «meurtre du Père»⁶⁸).

⁶¹ Voir Jean Paris, *Hamlet ou les personnages du fils*, Paris, Seuil, 1953.

⁶² «[...] ces moments où le père appelle le fils dont il a attendu qu'il ait l'âge d'écouter [...], ces moments où même le ridicule et odieux Polonius devient grand tout à coup en parlant à Laërte»: *Le Premier Homme*, op. cit., p. 213-214. Sur le mythe de Hamlet chez Camus, voir V. Léonard-Roques, «Du spectre au bâtisseur: Hamlet et Caïn au service de la réalisation du fils dans *Le Premier Homme* de Camus», in *Histoire et enchantements. Mélanges offerts à Simone Bernard-Griffiths*, sous la direction de P. Auraix-Jonchière, E. Francalanza, G. Peylet, R. Pickering, à paraître aux Presses Universitaires Blaise Pascal.

⁶³ Albert Camus, *Carnets 1935-1948 (Carnets III, avril 1939-février 1942)*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Pléiade, 2006, p. 918.

⁶⁴ *Le Premier Homme*, op. cit., p. 33 et 37.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 215 et 330.

⁶⁶ «Je me rends compte maintenant que j'ai été un mauvais fils. Ou du moins, sinon vraiment mauvais, décevant, cause de souci et de tristesse», déclare le narrateur à la fin de la première partie de *L'Invention de la solitude*, op. cit., p. 67 [«I realize now that I must have been a bad son. Or if not precisely bad, then at least a disappointment, a source of confusion and sadness», p. 64].

⁶⁷ «Ho fatto male a rivoltarmi al mio babbo»: Collodi, *Le Avventure di Pinocchio / Les Aventures de Pinocchio*, trad. I. Violante, Paris, GF, 2001, p. 60-61.

⁶⁸ Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 81.

Pour sa part, l'artisan-créateur Geppetto⁶⁹ n'a pas trouvé en Pinocchio le fils dont il avait rêvé, lequel aurait dû être une «merveille de pantin» vouée à «danser, tirer l'épée et faire le saut périlleux»⁷⁰. L'évocation insistante de l'épisode de la rencontre des deux personnages dans les entrailles du requin permet à Auster, sur une autre scène, de prendre en considération des mécanismes ou des valeurs qu'il tenait auparavant pour vides, sinon nuls.

En revanche, *Suchbild. Über meinen Vater* réserve une place moindre à la question de la culpabilité filiale. Si le fils concède parfois avoir trop peu communiqué avec son père, il s'estime toutefois dans son bon droit, ce qui reflète la posture de la jeune génération allemande contestant après 1968 le refoulement de la culpabilité, la tentation de l'oubli et la reproduction de structures autoritaires issues du nazisme. Dans le *Vaterroman*, l'opposition intergénérationnelle prend souvent la forme d'une lutte manichéenne; en outre, dans la mesure où chez Meckel le conflit se joue aussi sur le terrain de la littérature⁷¹, la réflexion sur l'écriture se transforme quelque peu en démonstration de puissance⁷². Figure repoussoir, le père, aux conceptions esthétiques «surannées», au lyrisme détaché des «contingences intellectuelles de son siècle»⁷³, est qualifié de «faiseur de modestes soupes»⁷⁴, tandis que son fils se pose en moderniste et, plus largement, en libérateur.

La médiation des mythes dans les trois œuvres permet effectivement d'exprimer l'élection des fils, ou tout au moins leur rachat. Au moyen de disséminations régulières, le mythe de succession relaté dans la *Théogonie* d'Hésiode travaille en profondeur le récit de Meckel qui porte en fait sur trois générations. Le narrateur commence par évoquer son grand-père en «seigneur saturnien qui avait dévoré ses enfants»⁷⁵. «Enfant rejeté» (*ausgespucktes Kind*), Eberhard Meckel reproduit ensuite le comportement de son père face à ses fils qu'il a conservés sous sa coupe en usant du «gant de velours de Saturne»⁷⁶. Quoiqu'atténuée, la position du Cronos grec est maintenue afin que le narrateur puisse émerger sous les traits

⁶⁹ La conception dont Pinocchio fait l'objet est fautive: elle court-circuite la femme et détourne le bois de ses fonctions traditionnelles, ce qui opère comme une forme de faute originelle posée à l'orée du récit. Voir A. Montandon, *op. cit.*, p. 73 et 94.

⁷⁰ «Un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali»: Collodi, *op. cit.*, p. 42-43.

⁷¹ Eberhard Meckel (1903-1969), auteur reconnu des débuts du Troisième Reich, appartenait alors au cercle de Günter Eich, Peter Huchel ou Martin Raschke. Il apparaît comme un représentant du *Bildungsbürgertum*, cette bourgeoisie culturelle qui a développé une idéologie anti-démocratique et néo-conservatrice particulièrement virulente, contribuant ainsi à la chute de la République de Weimar. La responsabilité active de cette élite dans la montée du nazisme est souvent mise en cause dans le *Vaterroman*.

⁷² Voir Irmgard Scheitler, *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2001, p. 238-239.

⁷³ *Portrait-robot: mon père*, p. 154 [«überlebten Vorstellungen»; «aus den intellektuellen Zusammenhängen des Jahrhunderts», p. 111].

⁷⁴ *Ibid.*, p. 155 [«ein Koch bescheidener Suppen», p. 112].

⁷⁵ *Ibid.*, p. 20 [«als saturnischen Herrn, der seine Kinder verschlungen hatte», p. 17].

⁷⁶ *Ibid.*, p. 123 [«Der Samthandschuh des Saturn wurde spürbar», p. 88].

d'un nouveau Zeus. Revisitant la lutte dynastique du mythe antique, le thème de la révolte du fils rêvant au parricide se conjugue à l'écriture du sentiment de rivalité éprouvé par le père: «Tout ce que j'écrivais aggravait son dépérissement. Je m'aperçus qu'il souffrait d'être éclipsé par moi. [...] il se croyait destitué»⁷⁷. Succédant à deux figures d'ogre saturnien, le narrateur est bien un avatar de Jupiter, mettant en place un autre ordre, plus juste. On retrouve là la volonté de régénération et de refondation propre au *Vaterroman*.

Dans *Le Premier Homme*, l'élection du fils passe par la réactivation de plusieurs motifs bibliques. La critique⁷⁸ a insisté sur la scénographie de la Nativité que donne à lire le chapitre liminaire, lequel se clôt sur la naissance de Jacques Cormery, après l'arrivée mouvementée de ses parents dans un humble gîte. Le héros se pare aussi des traits du Caïn fondateur de Genèse IV, personnage qui fait entrer dans l'Histoire. Jacques Cormery a effectivement quitté la terre aux contours immémoriaux où il est né «pour aborder ensuite, seul, sans mémoire et sans foi, le monde des hommes de son temps et son affreuse et exaltante histoire»⁷⁹. Devenu un créateur, il a rompu avec le destin de pauvreté et d'anonymat des siens; il s'est distingué d'un père à la vie «tout entière involontaire». Camus voyait dans ce qui devait être son dernier récit un premier livre au sens où il affirmait se trouver à un tournant de sa production littéraire: «Je n'ai écrit que le tiers de mon œuvre. Je la commence véritablement avec ce livre»⁸⁰.

Le récit d'Auster aussi combine rachat et héroïsation du fils. Réinventant leur relation sous le signe du mythe de Pinocchio, le fils «sauve»⁸¹ le père, l'«arrache [...] à l'étreinte de la mort»⁸² sur l'image de laquelle le livre avait brutalement commencé. L'évocation de la scène du chapitre 36 du récit de Collodi où Pinocchio porte Geppetto sur son dos cède toutefois la place à l'image plus noble d'«Enée ramenant Anchise sur son dos des ruines de Troie»⁸³, Auster s'identifiant ainsi au personnage de *L'Iliade*, au fondateur ensuite magnifié par Virgile. En liant avec insistance une telle séquence à l'épisode biblique du Livre de Jonas, le personnage de A. se sauve aussi lui-même en tant que fils. Car dans le texte vétéro-testamentaire, une fois englouti dans le ventre du poisson, le prophète s'adresse au Père divin, le reconnaissant comme tel:

du sein du Schéol j'ai appelé,
tu as entendu ma voix.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 144 [«Was immer ich schrieb, verstärkte seine Verarmung. Ich sah: er litt, von mir verschattet zu werden [...] er glaubte sich kaltgestellt», p. 103-104].

⁷⁸ Voir par exemple Jean Sarocchi, *Le dernier Camus ou Le Premier Homme*, Paris, Nizet, 1995.

⁷⁹ *Le Premier Homme*, op. cit., p. 215.

⁸⁰ Cité par Olivier Todd, *Albert Camus. Une vie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 744.

⁸¹ *L'Invention de la solitude*, op. cit., p. 83 et 138 [«save», p. 83 et p. 143].

⁸² *Ibid.*, p. 138 [«(...) who saves his father from the grip of death», p. 143].

⁸³ *Ibid.*, p. 137 [«The father on his son's back: the image evoked here so clearly that of Aeneas bearing Anchises on his back from the ruins of Troy», p. 142].

[...]
Quand en moi défaillait mon âme,
Je me suis souvenu de Iahvé
Et ma prière est venue vers toi⁸⁴.

C'est cette parole qui provoque le salut de Jonas. La délivrance d'Auster aussi passe par l'hommage rendu à une figure autrefois méconnue, à laquelle le livre est manifestement dédié.

Ces trois œuvres ne sont pas sans refléter une certaine conception postmoderne du sujet et de l'Histoire. Face au déclin des «méta-récits», ces micro-récits travaillés par la fragmentation, la césure, les autocorrections et les changements énonciatifs témoignent bien de l'impossibilité de ressusciter le père en un portrait stable, définitif, dépourvu de zones d'ombre. Partant, ils ne peuvent donner lieu qu'à des reconnaissances éphémères ou provisoires.

Mais Camus, Meckel et Auster gardent une foi certaine dans la création esthétique. Exhibant travail sur le langage et réflexion sur l'héritage culturel, leurs récits postulent que la reconstruction imaginaire est le seul moyen de franchir le fossé intergénérationnel et de réparer certains manquements mutuels. S'il n'est pas de Père prodigue, le livre est le seul lieu où père et fils puissent se retrouver, à l'écart de l'Histoire, dans une relation réinventée sous le signe des mythes, et donc du sens.

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE PRIMAIRE

- Auster, Paul, *The Invention of Solitude* [1982], London, Faber and Faber, 2005.
L'Invention de la solitude, traduction française de C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1988, repris en LGF, 2000.
- Camus, Albert, *Carnets 1935-1948*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Pléiade, 2006.
- Camus, Albert, *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, 1994.
- Collodi, *Le Avventure di Pinocchio / Les Aventures de Pinocchio*, traduction française d'I. Violante, Paris, GF, 2001.
- Machado, Antonio, *Juan de Mairena* [1936], Madrid, Castalia, 1971. Traduction française de C. Martin-Gevers, Monaco, Rocher, 2006.

⁸⁴ «Le Livre de Jonas», in *Ancien Testament II*, édition d'E. Dhorme, Paris, Gallimard, Pléiade, 1959, p. 768-69.

Meckel, Christoph, *Suchbild. Über meinen Vater* [1980], Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1983. *Portrait-robot: mon père*, traduction française de M. Baillet, Paris, Flammarion, 1989.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

- Chard-Hutchinson, Martine, «Les espaces de la mémoire dans *L'Invention de la solitude*», in Annick Duperray (dir.), *L'Œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Arles, Actes Sud/Université de Provence-IRMA, 1995.
- Lecarme, Jacques, «Origines et évolution de la notion d'autofiction», in Bruno Blanckeman, Aline Murat-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Lyotard, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1988.
- Matt, Peter von, *Fils dévoyés, filles fourvoyées* [*Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, 1995], Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme de Paris, 1998.
- Montandon, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.
- Paris, Jean, *Hamlet ou les personnages du fils*, Paris, Seuil, 1953.
- Sarocchi, Jean, *Le dernier Camus ou Le Premier Homme*, Paris, Nizet, 1995.
- Scheitler, Irmgard, *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2001.
- Todd, Olivier, *Albert Camus. Une vie*, Paris, Gallimard, 1996.
- Tort, Michel, *Fin du dogme paternel*, Paris, Aubier, 2005.
- Viart, Dominique, «Filiations littéraires», in *Écritures contemporaines* II, Paris-Caen, Lettres Modernes, Minard, 1999.
- Wolfzettel, Friedrich, «'Vatersuche' und Postmoderne», in Ulrich Schulz-Buschhaus und Karlheinz Stierle (hrsg), *Projekte des Romans nach der Moderne*, München, Fink, 1997.

GÉNÉRATIONS ET CRÉATION

BOGDAN PETRICEICU HASDEU ET IULIA HASDEU. UNE FILIATION SACRALISÉE PAR L'ÉCRITURE

MARIA MĂȚEL-BOATCĂ¹

ABSTRACT. *Bogdan Petriceicu Hasdeu and Iulia Hasdeu. A Filiation Sanctified in Writing.* This paper represents a double approach, in which biographical elements punctuate the connection between the writings of two authors, the father (Bogdan Petriceicu-Hasdeu) and his daughter (Iulia Hasdeu). Firstly, the paternal influence is examined throughout correspondence, secondly in the less apparent literary choices, and, finally, in the father's manifestations after Iulia's death.

Keywords: child prodigy, assumed filiation, non-avowed filiation, self projection, generic matter, atavism, critical, devotion, posthumous

Introduction

Vers la fin du XIX^e siècle la littérature roumaine est marquée par l'essor d'une intelligence créatrice (celle d'Iulia Hasdeu), aussi bien que, presque aussitôt, par l'anéantissement de deux imaginations (puisque après la mort de la poète, son père, Bogdan Petriceicu Hasdeu, linguiste et écrivain renommé, perd tout intérêt pour l'écriture, se consacrant aux études linguistiques et historiques).

Dans ce qui suit, nous nous proposons de retracer l'évolution du rapport intergénérationnel Bogdan Petriceicu Hasdeu – Iulia Hasdeu à travers les nombreux documents écrits existants, et notamment à travers la riche correspondance que le père et la fille ont échangée entre 1881 et 1888, période pendant laquelle Iulia a vécu avec sa mère à Paris, tandis que le père est resté à Bucarest.

Néanmoins, une approche qui puisse comprendre la complexité des relations entre les deux personnalités et les deux œuvres ne pourrait être menée à bien sans un recours aux données biographiques ponctuant l'existence des deux créateurs.

Après un bref parcours chronologique, notre étude suivra trois directions principales. Le volet le plus important est dédié à la filiation avouée, de part et

¹ Depuis 2006, assistante universitaire au Département de Langues Étrangères Spécialisées et doctorante, depuis 2003, à la Faculté des Lettres de l'**Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca**, Roumanie, directeur de recherche prof. Rodica Pop. Thèse en cours: «Réécriture et adaptations de l'œuvre de Charles De Coster». Membre de l'équipe du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française de Cluj-Napoca. Auteur d'articles et compte rendus portant sur la littérature belge de langue française, la littérature roumaine et la littérature anglaise, parus dans *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Caietele Echinox, Steaua, Tribuna, Analele Universității din Alba Iulia, Dalhousie French Studies*. Auteur de traductions du français vers le roumain (livres et articles de journal). Stages de recherche AUF, CGRI, Erasmus en Communauté Française de Belgique, respectivement, France. Adresse électronique: matelmaria@yahoo.com

d'autre. La deuxième partie est consacrée aux rapports intergénérationnels apparents aux niveaux thématique et générique (et moins visibles dans le dialogue écrit du père avec la fille), tandis que l'objet de la dernière partie est constitué par la filiation posthume, donc unilatérale, puisque gérée par le père.

Brève chronologie

Pour comprendre la complexité de l'œuvre d'Iulia Hasdeu, l'une des premières femmes écrivains de la Roumanie, nous devons nous pencher d'abord sur sa biographie. Parce que celle qui a ouvert la voie vers la littérature aux Roumaines a vécu – dès sa naissance le 2/14 novembre 1869 jusqu'à sa mort prématurée le 17/29 septembre 1888 – sous la pression de la société du XIX^e siècle, avec les contraintes qui empêchaient l'accès des femmes à la vie politique.

Cependant, ce n'est pas la seule marginalisation qui ait été imposée à la jeune Iulia. Le fait d'avoir été la fille unique de Bogdan Petriceicu Hasdeu, l'une des plus grandes personnalités de la littérature roumaine, doit avoir beaucoup pesé sur les épaules de la fillette qu'elle était.

Les efforts que son père exigeait d'elle dès l'âge le plus tendre se sont avérés nuisibles à la santé d'Iulia qui est devenue très tôt poitrinaire et elle est morte avant d'atteindre l'âge de dix-neuf ans. À l'appui de cette idée, on peut citer les données biographiques rassemblées par Vasile Sandu.²

Marginalisée par la «haute société» de Bucarest en tant que «monstre», enfant-prodige qu'il faut exhiber à tout propos, une deuxième fois exclue en sa qualité de femme, elle le sera pour la troisième fois à Paris, comme Roumaine. Par conséquent, les conseils du père, qui était déjà assez exigeant, trouvent un terrain sensible auprès d'Iulia. C'est un poids écrasant que «la noblesse de l'esprit» pour une jeune fille qui, en plus, devait se conformer à l'image que les autres se faisaient d'elle: elle devait être pareille au modèle de la jeune fille romanesque, paisible, soumise et censée se tenir à l'écart des tentations du monde, y compris des tentations de l'esprit. C'est Iulia Hasdeu même qui évoque les problèmes que posait la conformité à la règle, dans quelques-unes de ses *Pensées*.³

1. Filiation cultivée et assumée

Au-delà de ces inconvénients, il y a un côté assumé dans cette relation et nous le verrons plus loin. La preuve la plus palpable du commerce des deux esprits est représentée par les lettres que le père et la fille s'envoient au moins une fois par semaine.

Filiation cultivée par le père, qui ne cesse de souligner le génie de sa fille et la responsabilité qui lui en échoit. Mais le père instaure une double responsabilité, faite du devoir envers la famille, mais aussi du devoir envers la patrie. Dans ses lettres,

² Vasile Sandu, *Viața lui Bogdan Petriceicu Hasdeu*, Editura Minerva, seria „Universitas”, 1989, p. 174 et *passim*.

³ «Une femme, pour se faire pardonner sa science, doit avoir un grand génie et une grande modestie.», Iulia Hasdeu, *Scieri a lese*, București, Editura Minerva, 1988, p. 288.

il l'appelle à plusieurs reprises «ești mândria părinților și onoarea țării» (en traduction libre, «tu fais la fierté de tes parents et la gloire du pays»).

Filiation renforcée au moyen de reproches, voire d'un chantage sentimental. Au début, la correspondance est composée, des deux côtés, en roumain. Mais, assez vite, Iulia instaure un autre type de communication, écrivant soit en français, soit en anglais et de plus en plus rarement en roumain. Le père linguiste répond chaque fois en roumain, mais lorsque la fille commet quelque erreur d'orthographe française ou de syntaxe anglaise, il la réprimande plus ou moins durement.

«Après t'avoir vantée, voilà maintenant un petit reproche. Dans ta si jolie lettre, toi, qui es Française, Parisienne, as commis cinq fautes d'orthographe et de langue. [...] Mais cinq erreurs sur quatre pages ne sont qu'une bagatelle, surtout que trois en sont très répandues.»

[«După ce te-am lăudat, acum și o mică dojană. Tu, franțuzoaică, pariziană, în drăgălașa ta scrisoare ai făcut cinci greșeli de ortografie și de limbă. [...] Dar cinci erori la patru pagini e o bagatelă, mai ales când trei din ele sunt înveredate scăpări din vedere.»⁴]

La filiation est assumée par la fille, qui accepte en toute sérénité la posture de génie (à la fois en matière de littérature, musique et peinture), en même temps que le rôle de sublime représentante de la patrie. La conscience de soi et de sa propre valeur est tellement poussée que le simple fait de ne pas obtenir le premier prix, mais le deuxième prix scolaire au Collège Sévigné la détermine à quitter définitivement cet établissement.

Mais ce que Iulia assume également, ce sont les attributions et non seulement les avantages du porte-parole. C'est la raison pour laquelle elle avoue sa culpabilité envers le père et la patrie chaque fois que ce dernier l'accuse d'avoir négligé ses études, même si l'accusation est dépourvue de fondement, étant provoquée par un malentendu entre les parents.

Cela a été un choc pour moi d'apprendre que tu t'es mise à ne plus étudier, au lieu de première devenant la dernière de ta classe ! Est-ce maintenant, quand tu as déjà 14 ans, quand tu peux et dois juger par toi-même, quand les parents ne doivent plus t'y pousser et le pays t'a accordé le grand honneur et l'unique exception de te nommer boursière sans concours, est-ce maintenant que tu as oublié qui tu es ? Pour ne plus parler de ma douleur et de celle de ta mère, à laquelle tu dois tant. [...] C'est par des sacrifices qu'on prouve l'amour des parents pour leurs enfants ; et c'est par l'étude et le respect que les enfants prouvent leur amour envers les parents. Prouve-nous donc que tu nous aimes. (n. trad.)

[«A fost ca un trăsnet pentru mine când am aflat că tu ai început a nu mai învăța, din fruntea clasei devenind coadă ! Tocmai acum, când ești deja de 14 ani, când poți să judeci și trebuie să judeci tu singură, când nu mai încap să te silească părinții și când țara și-a făcut marea onoare și unica excepțiune de a te numi bursieră fără concurs ; tocmai acum uitat-ai cine ești ? Nu-ți mai vorbesc de durerea mea și de

⁴ Lettre de B.P. Hasdeu à Iulia Hasdeu du 16 octobre 1881, citée dans Paul Comea, Elena Piru, Roxana Sorescu (édition publiée, annotée et commentée de), *Documente și manuscrise literare*, vol. III, *Correspondența B.P. Hasdeu-Iulia Hasdeu*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976, p. 57.

durerea mamei, o mamă cării-i datorezi atât de mult. [...] Iubirea părinților pentru copii se dovedește prin sacrificii; iubirea copiilor pentru părinți se dovedește prin învățatură și respect. Dovedește-ne dară că ne iubești.»^{5]}

La réplique est soumise: «Je suis donc très mécontente de t'avoir fait de la peine et je te promets que je tâcherai que cela n'arrivât plus.»⁶

C'est pour cette même raison que l'autoréflexivité de Iulia Hasdeu est tellement présente, sa préoccupation pour l'écho que suscitent ses lettres à Bucarest n'ayant d'égale que celle, presque obsessionnelle, qu'éveillent les remarques du père sur le style des lettres. Quand le père écrit une première fois à la mère, il mentionne le succès formidable des lettres d'Iulia à Bucarest: «Les lettres de Lilica font fureur à Bucarest. Celle en français pour Alexandrina est très gentille, celle en roumain pour Matilda est *admirable*: Pană [...] la montre partout dans l'enthousiasme, comme modèle de style naturel et d'esprit.» (n. trad.) [«Scrisorile Liliicăi fac furori în București. Acea franceză către Alexandrina e foarte gentilă, acea românească către Matilda (sic!) e *admirabilă*: Pană o [...] arată cu entuziasm la toată lumea, ca model de stil natural și de spirit.»^{7]}

La réponse laisse entrevoir l'orgueil de l'auteur: «Est-ce vrai qu'on trouve bonne la lettre que j'ai écrite à Mathilde? Pourtant, j'étais dans une humeur de dogue quand je l'ai griffonnée.»⁸ À une autre occasion, elle s'excuse pour son style avec fausse modestie: «Excuse, je te prie, ma lettre qui est d'une sottise folle mais j'ai la tête bouleversée par mon *style* qui est *difficile*.»⁹

Dans les disputes conjugales suscitées par les «peccadilles» de Hasdeu, Iulia soutient son père, malgré la souffrance que la honte publique provoque en elle à Paris comme à Bucarest. Si jusqu'au dernier moment la fille essaie d'apaiser les tensions entre les parents, lors du départ précipité pour la France, Iulia écrit à son père lui suggérant d'envoyer quelqu'un qui puisse l'emmener auprès de lui, laissant la mère partir seule: «J'ai envie de te prier d'envoyer quelqu'un qui m'emmène loin d'ici, car demain ou après-demain elle veut aller de l'avant vers le divin Paris.» (n. trad.) [«Îmi vine să te rog să trimiți pe cineva să mă ia de-aici, pentru că mâine sau poimâine vrea să plece înainte spre divinus Paris.»^{10]}.

La communication au moyen des paroles est également illustrée par des dessins, qui suggèrent un surcroît d'affectivité entre les deux. Par exemple, B.P. Hasdeu utilise un dessin pour recommander à Iulia d'éviter la myopie, et Iulia lui envoie trois images au lieu de deux, avec une implication ironique.

⁵ Lettre de B. P. Hasdeu à Iulia Hasdeu du 7-19 mars 1883, *ibid.*, p. 107-108.

⁶ Lettre de Iulia Hasdeu à son père du 24 mars 1883, *ibid.*, p. 108.

⁷ Lettre de B.P. Hasdeu à son épouse du 4 octobre 1881, *ibid.*, p. 54.

⁸ Lettre de Iulia Hasdeu à B. P. Hasdeu du 22/11 octobre 1881, *ibid.*, p. 56.

⁹ Lettre de Iulia Hasdeu à son père du 14 avril 1883, *ibid.*, p. 111.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

Mais ce qui est à remarquer quant à ces dessins est que les personnages sont soit le père, soit la fille. La mère et épouse (Iulia) n'y est jamais incluse. Iulia se représente en dialogue (supposons-nous, créateur) avec son père, transie d'admiration et d'attention, les mains jointes dans un geste de soumission. Ou bien, elle fait son propre portrait (aux touches très nettes) et le portrait du père (dans un flou qui a donné assez de fil à retordre aux critiques préférant la psychanalyse).

2. Filiation non-avouée (thématique: choix des genres, des espèces littéraires, des styles)

Pour ce qui est de la filiation affirmée moins directement, elle devient manifeste si l'on compare la liste des publications du père à la liste des œuvres que Iulia auraient voulu écrire, liste qu'elle a intitulée *Quelques pensées intimes littéraires et artistiques d'une jeune fille de quinze ans. 1885 – Paris*.

Commençons par la question générique:

Si B.P. Hasdeu est devenu célèbre grâce à son *Histoire critique des Roumains* et à l'*Archive historique de la Roumanie*, à son tour, Iulia envisage une «traduction de l'ouvrage de M. Hasdeu» et une *Histoire de Roumanie*¹¹.

Le père est l'auteur de maintes études portant sur le folklore roumain, et la fille envisage un recueil de *Légendes roumaines* et elle commence, d'ailleurs, à préparer une thèse sur les croyances et mœurs des Roumains. En miroir des drames historiques de B. P. Hasdeu, Iulia en projette trente-trois, auxquels elle veut ajouter au moins 18 comédies. La différence est que Iulia s'exerce déjà dans le lyrique, à l'insu du père qui préférerait le dramatique et l'épique.

Quant aux thèmes et motifs littéraires privilégiés, l'inspiration romantique abonde chez les deux auteurs: spécifique national, mélancolie, ruines et solitude parsèment les deux œuvres d'une même manière.

C'est l'une des raisons pour lesquelles nous pouvons parler d'affiliation aussi bien que de filiation en ce qui concerne ces deux personnalités. Affiliation de la fille aux idées et préférences artistiques et culturelles du père, avec quelques exceptions toutefois: Iulia ne partage ni l'admiration paternelle pour la culture allemande, ni l'antisémitisme de ce dernier. Le style sulfureux et superficiel de Iulia, avec moins de substance (thématique ou autre) constituerait un argument de plus en faveur d'une affiliation volontaire, d'une imitation des principes paternels.

3. Filiation posthume: critique et atavique (renversement des rôles, théories du père)

Après la mort d'Iulia, B.P. Hasdeu va consacrer le restant de ses jours à l'annotation, présentation et publication des œuvres de sa fille.

¹¹ Cf. Julie Hasdeu, *Œuvres posthumes de Julie B.P. Hasdeu*, tome III, *Théâtre, Légendes et Contes*, Paris/Bucarest, Hachette/Sococ, 1890, p. 380.

Ce qui est évident dans ce paratexte paternel est le dédoublement (père et écrivain): parfois il parle de Iulia en tant que «ma fille» (subjectif), parfois elle devient «le poète» (objectivité du critique de formation). Le dédoublement relève en même temps d'une volonté de prolongation du travail filial, mais aussi du désir de re-présenter la lignée.

Cette volonté de perpétuation de la noblesse de l'esprit qui est celle des Hasdeu est clairement exprimée (et amplement argumentée) dans l'*Appendice* du deuxième tome des *Œuvres posthumes de Julie Hasdeu*. Dans un essai écrit en français, intitulé *Atavisme*, B. P. Hasdeu compare Iulia à son grand-père et à son arrière-grand-père, tous les deux gens de lettres, mais ayant utilisé chacun une autre langue d'écriture. Le tout dans une tentative de démontrer que les similitudes d'autographie, les ressemblances physiques, aussi bien que les goûts communs rattacheraient Iulia Hasdeu à son bisaïeul, Thaddée Hasdeu, dont elle aurait hérité l'esprit et le génie¹². Mais l'argumentation converge en même temps vers une autre idée: celle que Iulia aurait eu uniquement des traits spirituels masculins, n'ayant rien hérité de son lignage féminin, question déjà débattue par bon nombre d'exégètes roumains.

Conclusion

Dans le cas des deux Hasdeu le rapport intergénérationnel humain et social est doublé par un rapport littéraire, l'ensemble s'avérant beaucoup plus complexe que ne l'ont cru ceux qui voulaient présenter Iulia non pas comme un enfant prodige, mais comme une écolière victime malheureuse de la tyrannie paternelle et de l'esprit étroit de la mère¹³.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

- Cornea, Paul, Piru, Elena, Sorescu, Roxana (édition publicatã, adnotatã și comentatã de), *Documente și manuscrise literare*, vol. III, *Corespondența B.P. Hasdeu-Iulia Hasdeu*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976.
- Hasdeu, Julie, *Œuvres posthumes de Julie B.P. Hasdeu*, tome I, *Bourgeois d'avril, Rêves et Fantaisies*, préface par Bogdan Petriceicu Hasdeu, Paris/Bucarest, Hachette/Soccec, 1890.
- Hasdeu, Julie, *Œuvres posthumes de Julie B.P. Hasdeu*, tome II, *Chevalerie, Confidences et Canevas*, précédé d'une lettre et d'une notice par MM. Émile Boutroux et Louis Léger, professeurs au Collège de France, Paris/Bucarest, Hachette/Soccec, 1890.

¹² *Ibid.*, p. 225-282, *passim*.

¹³ Voir à ce sujet Paul Cornea, «Corespondența B.P. Hasdeu – Iulia Hasdeu: un „Bildungsroman” epistolar», *op. cit.*, p. 7-33.

- Hasdeu, Julie, *Œuvres posthumes de Julie B.P. Hasdeu*, tome III, *Théâtre, Légendes et Contes*, Paris/Bucarest, Hachette/Soccec, 1890.
- Hasdeu, Iulia, *Mademoiselle Maussade. Domnișoara Ursuza*, roman inedit pentru copii scris la 1881, tradus din franțuzește de B. P. Hasdeu, text bilingv, București, Editura Ion Creangă, [1970] (1^{ère} parution dans la revue *Amicul copiilor*, entre 1891 et 1894).
- Hasdeu, Iulia, *Jurnal fantezist*, ediție și prefață de Crina Bocșan-Decusară, București, Editura Vestala, 2003.
- Hasdeu, Iulia, *Scrieri alese*, București, Editura Minerva, 1988.
- Hasdeu, Iulia, *19 fițe de jurnal*, ediție îngrijită de prof.univ.dr. Crina Decusară-Bocșan, București, Editura Eminescu, 2000.

CORPUS CRITIQUE

- Manolache, C., *Scânteietoarea viață a Iuliei Hasdeu*, ediție critică de I. Opreșan, București, Editura Saeculum I.O., 2001 (1^{ère} édition 1939).
- Sandu, Vasile, *Viața lui B.P. Hasdeu*, București, Editura Minerva, seria „Universitas”, 1989.
- Opreșan, I., *Romanul vieții lui Bogdan Petriceicu Hasdeu*, București, Editura Minerva, 1990.

THÉOPHILE GAUTIER / JUDITH GAUTIER UNE GÉNÉALOGIE DE PAPIER

SYLVIE CAMET¹

ABSTRACT. *Théophile and Judith Gautier: Writers, Lineage and Literary Tradition.*

Daughter of the writer Théophile Gautier, Judith was raised in absolute liberty but at the same time she was exposed to Banville, Flaubert, Goncourt, Baudelaire, who are frequent visitors of her father. Her first article, a critique of *Eureka*'s translation of Edgar Poe by Charles Baudelaire, is published in *Le Moniteur* where she is acclaimed as a poet. Under her father's leadership, Judith translates, copies, recopies, and adapts books and manuscripts; she specializes in Chinese literature and civilization. Does it mean that she was taught how to write? Is it possible to share the same art between generations?

Keywords: Théophile Gautier, Judith Gautier, heritage, father, fatherhood, family, literature, rivalry, transmission, lineage.

En 1893, près de vingt ans après la mort de Théophile Gautier, Judith, sa fille, se substitue à son père pour écrire *Le Vieux de la Montagne*, un projet demeuré inachevé. L'énigme centrale retient notre attention en ce qu'elle magnifie un vieillard rebelle, d'une surpuissance presque magique, dont tous les ennemis parlent sans l'avoir jamais rencontré, et qui pourtant impose sa loi sans faille. La narratrice diffère le plus longtemps possible la rencontre de ce patriarche, qui incarne visiblement pour elle la splendeur de la réussite conjugquée à la force de l'âge. Lorsqu'il paraît enfin, il n'est aucun symbole qui ne soit épargné au lecteur pour rendre la majesté terrible de ce demi-dieu.

L'intensité de la représentation prouve assez l'acuité du mythe paternel chez Judith Gautier: *Le Vieux de la Montagne* ressuscite l'absent qui, faute d'avoir été l'auteur du roman en sera devenu le héros. L'homme du quotidien, avec ses petitesesses, ses traits pittoresques, a été effacé par le personnage, la typification littéraire. En outre, ce portrait en gloire apparaît comme la rançon du sentiment de culpabilité: la fille vole l'œuvre, dérobe la place de l'autre, écrit pour et par l'autre. Mais il faut se souvenir que Judith Gautier avait été présentée comme le «chef d'œuvre» de son père, son poème le plus accompli, qu'elle avait été elle-même spoliée de son existence d'enfant, vouée au statut d'objet – même s'il s'agit d'un objet d'art.

¹ Maître de conférences, Habilitée à diriger des recherches, **Université d'Angers, France.** sylvie.camet@free.fr
Domaine de recherche: Familles d'artistes du XIX^e siècle, Femmes et littérature, Littérature scandinave.
Publications: *Les métamorphoses du moi – Identités plurielles dans le récit* –, Paris, éditions l'Harmattan, 2007. *Tableau de l'Homme Nu; Essai sur Richard Lindner*, Paris, éditions Complicités, 2005. *Parenté et création: de la relation individuelle à la création collective*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1995.

Il convient donc d'interroger la relation de parenté à travers la problématique de l'écriture: le jeu sur les mots – le jeu sur les vies – révèle-t-il la difficulté du passage d'une génération à une autre?

Une héritière?

La première rencontre de Judith Gautier avec son père est toute semblable à celle qui met face à face le public avec le poète; pratiquement sans connaître cet homme par qui elle n'est pas directement élevée, Judith apprend par cœur et récite des vers de Théophile Gautier. Dans sa prime jeunesse, la jeune fille n'a pas d'expérience immédiate et vivante de son père, elle l'aborde comme d'autres par les textes qu'il signe, par l'aura qui entoure son nom. Théophile Gautier est pour sa fille un être en représentation; il appartient au monde, mais aussi à une parentèle qui l'érige en gloire. Pierre Gautier considère son garçon comme un être supérieur et prédestiné, et il élève Judith dans ce culte, il la détourne de la futilité par l'obligation de porter haut son appartenance:

– Moi je suis son père, toi, tu es sa fille! disait-il, il faut tâcher de lui faire honneur. Ça ne sera pas en gaminant sur les routes... Que diable! tâche d'apprendre à écrire, au moins, pour pouvoir tracer son nom.²

La figure paternelle est attirante, voire fascinante, par ce qu'elle suscite de croyances et d'admiration; mais elle est très vite envahissante, si ce n'est écrasante, puisqu'elle est renvoyée à une pure extériorité et ne s'étaie de rien. Comment révéler un absent? Comment se sentir une héritière (dans le sens proposé par Pierre Bourdieu notamment) lorsque le quotidien n'est qu'un libre vagabondage?

Les Goncourt écrivent dans leur *Journal*: «[...] elle s'est créée toute seule, on l'a élevée comme un petit chien, qu'on laisse courir sur la table; personne, pour ainsi dire, ne lui a appris à écrire». C'est donc la fréquentation d'un milieu d'artistes qui a contribué à faire naître chez Judith le désir d'une ressemblance, et si elle s'est tournée vers la littérature, c'est presque par mimétisme. Pierre Brunel a donné à la Bibliothèque Nationale, en décembre 2003, une conférence portant le titre: «De Judith Gautier à Augusta Holmès: les Goncourt et un certain mundus mulieris» qui reprend l'idée qu'existait une micro-société dans le domaine des lettres et des arts, dont les membres se connaissaient, se côtoyaient. Dès son plus jeune âge, Judith a fréquenté, dans le salon de son père, Banville, Flaubert, les Goncourt, Baudelaire, Champfleury, Arsène Houssaye, Gustave Doré, et ce sont ces différents noms qui constituent son univers personnel. Si l'on se fie aux souvenirs rapportés dans le *Collier des jours*, ce mode de vie social a certainement été déterminant. L'imprégnation par le milieu est dominante comme le dit Renoir avec beaucoup d'humour:

² Judith Gautier, *Le collier des jours*, Paris, Société d'Éditions et de Publications, Librairie Félix Juven, 1902, p. 71.

Ce sont les parents qui font les enfants, mais après la naissance. Avant, ce sont des centaines d'influences dont il est impossible de retrouver la trace. Le génie de Mozart vient peut-être d'un berger grec qui, avant l'ère chrétienne, était ému par le bruit du vent dans les roseaux. Bien sûr, je veux dire la part d'héritage qui en vaut la peine. En ce qui concerne les rhumatismes ou les oreilles en chou-fleur, on peut toujours trouver un grand-père responsable.³

La génétique n'est donc pas une explication à l'apparition exceptionnelle de créateurs de mérite. Ses croisements et déterminations sont infiniment trop complexes pour qu'on puisse en tirer une logique significative. Ses leçons s'en tiennent à l'évidence de données corporelles et biologiques; quant au sensible, il résiste encore à l'appropriation scientifique: «En quelques générations, on fabrique un cheval de course. La recette pour fabriquer Delacroix est moins connue.»⁴ Il n'est donc pas question d'une hérédité, mais peut-être plus spécifiquement d'une transmission, liée aux conversations, aux centres d'intérêt et de curiosité. Le patrimoine symbolique excède le patrimoine génétique, c'est tout un environnement qui procure le désir d'apprendre, et, par-delà, celui d'inventer.

Si le milieu constitue un creuset où se puisent les aptitudes et les connaissances, il agit particulièrement dans les domaines où le savoir-faire se transmet de génération en génération: un peintre apprend bien plus auprès de peintres qu'un écrivain auprès d'écrivains, car il acquiert des recettes qui se partagent au sein d'un même atelier. Judith Gautier n'était pas placée dans de telles conditions. S'insurgeant contre l'idée reçue selon laquelle la peinture est une technique, tandis que l'écriture serait un don, jaillirait de l'imagination et non de règles, Théophile Gautier déclare qu'il veut à son tour former des écrivains; il prétend transmettre des principes, ce que rapporte Émile Bergerat dans ses souvenirs:

Est-ce que vous croyez qu'il y aurait en France une école de style comparable à celle que je tiendrais ici, chez moi, au milieu de mes Ingres, de mes Delacroix et de mes Rousseau? En un an, j'aurais fait le vide à la Sorbonne, et l'herbe pousserait au Collège de France. Les peintres mettent au bas de leur nom: élève de Gérôme ou de Cabanel; pourquoi les poètes ne seraient-ils pas, eux aussi, élèves de Victor Hugo ou de Théophile Gautier? Je ne demande qu'une table et un tapis vert, quelques encriers et des plâtres, pour doter mon pays d'une génération de bons écrivains, romanciers, critiques, dramaturges et polémistes de premier ordre.⁵

Malgré les intentions affichées, le père n'a pas mis beaucoup de régularité dans l'éducation de ses enfants, et cette merveilleuse école n'a pas eu le temps d'exister. Les générations vont ensemble, sans pour autant assurer le passage de l'une à l'autre de manière appuyée.

³ Jean Renoir, *Renoir*, Paris, Hachette, 1962, p. 17.

⁴ *Ibid.*

⁵ Émile Bergerat, *Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, G. Charpentier éd., 1879, p. 76.

La collaboration

Judith Gautier se distingue très vite comme une individualité remarquable, notamment à travers l'originalité de ses apprentissages: alors qu'elle n'est encore qu'une petite fille, son père recueille un mandarin chinois réfugié politique. Sous la conduite de ce nouveau venu, elle se met à traduire, recopier, adapter des livres et des manuscrits; elle se spécialise en littérature et civilisation chinoises. Elle a étendu son champ d'investigation au Japon et à tout l'Extrême-Orient, ainsi qu'aux civilisations du Moyen-Orient. Ce savoir, si rare encore pour l'époque, et spécialement chez les femmes, lui vaut d'être peut-être la seule lectrice à laquelle la Bibliothèque Nationale a consenti des prêts.

Théophile Gautier substitue à la relation tutélaire attendue une relation fondée sur la collaboration intellectuelle avec sa fille; celle-ci, par son attitude curieuse et appliquée, le convainc finalement qu'elle est une proche, en dépit de l'éloignement qui a sévi dans les premières années. D'une certaine manière c'est elle qui noue le lien avec son père et oblige celui-ci à la regarder comme une digne collaboratrice. La première contribution de Judith à l'œuvre de Théophile consiste à réunir tous les renseignements nécessaires à la prise de voile de l'héroïne du roman *Spirite*⁶: une expérience marquante des années conventuelles demeure pour elle la cérémonie des vœux⁷, elle en confiera l'importance traumatisante dans un passage du *Collier des jours*, quelque cinquante ans plus tard:

Quand je compris qu'on allait couper ces beaux cheveux, je me mis à crier et à pleurer, et je me jetai sur la sœur pour l'empêcher de continuer.⁸

Enfant, elle avait ressenti comme un massacre le sacrifice de la chevelure d'une amie au moment d'entrer au couvent et elle paraît avoir communiqué à son père la même horreur de la tonsure: le pathétique du récit en cet instant de l'existence de Lavinia serait dû à la présence discrète de Judith dans le livre.

La jeune fille aide en outre à trier les documents pour *Le roman de la momie*. La qualité de son travail lui vaut l'admiration paternelle, et ancre une amitié réciproque qui se soutient d'une juste estime. Le domaine du sentiment et celui de l'esprit interfèrent sans cesse, et lorsque Judith inhume sa poupée selon les mêmes rites que

⁶ La chronologie des faits est douteuse; *Spirite* est publié en 1866, on peut donc imaginer que les recherches décrites par Judith Gautier précèdent cette publication, mais seulement de quelques mois, d'un an peut-être... Ce qui ferait de l'«enfant» une personne d'une vingtaine d'années! Or, le récit accrédite l'image de quelqu'un de fort jeune et inexpérimenté. La résolution de ces incertitudes ne peut tenir qu'à une chose: jusqu'à sa mort, Judith Gautier a voulu mystifier son public quant à son âge réel: elle a prétendu être née en 1850, se rajeunissant ainsi de cinq ans. Pour tenir sur cette fable, il lui a fallu corriger quelques-uns des événements, dont celui, probablement, que nous évoquons ici.

⁷ Cette cérémonie est présentée comme le paroxysme de la souffrance vécue au sein de l'institution religieuse, mais le couvent est constamment ressenti comme un univers carcéral, ce dont témoigne le chapitre 8 d'*Isoline*.

⁸ Judith Gautier, *op. cit.*, p. 196.

ceux racontés dans *Le roman de la momie*, la fierté de Théophile Gautier est sans limite: sa fille a prouvé à la fois une compréhension très fine du texte, et a témoigné, par cette pratique mimétique, de l'intensité de son admiration et de son affection.

Toutes ces recherches contribuent à la formation intellectuelle de l'enfant, qui a trouvé ainsi bien mieux que l'école et se passionne pour ce savoir qui devient peu à peu roman. Son rôle est certes secondaire, mais il nécessite un sérieux véritable puisque les découvertes constituent un matériau pour l'écriture. Parfois, les notes sont à peine transformées: les filles (Judith et sa sœur Estelle) se rendent aux représentations théâtrales officielles auxquelles Théophile doit assister afin d'écrire pour les journaux. Elles sont invitées à conserver du spectacle un souvenir détaillé, à en donner une opinion fondée, de cette manière, lorsque Théophile Gautier rédige ses comptes rendus pour la presse, il peut en vérifier l'exactitude en confrontant son souvenir avec celui de ses assistantes. Ces contributions régulières permettent insensiblement d'affiner le style et la manière, familiarisant la jeune fille avec une pratique qu'elle va pouvoir faire sienne.

L'émancipation

Sans s'adonner encore à une œuvre de composition, Judith furète autour de ce qui touche aux mots, à leur valeur, à leur sonorité, à leur portée. À quinze ans, elle résume pour son père un sujet de nouvelle qu'elle a imaginé. Il est stupéfait de la violence qui se déchaîne dans son récit, quand il s'attendait à une narration sentimentale et un peu mièvre d'adolescente. L'écrivain s'appuie sur ce petit événement pour pousser sa fille à aller plus loin dans sa propre voie. Sur son instance, Judith va alors procéder à l'analyse de la nouvelle *Eurêka* d'Edgar Poe, et sa rédaction sera publiée à son insu (en 1864) sous le pseudonyme de Judith Walter, comme un article de journal:

C'est moi qui t'ai choisi ce pseudonyme, – dit mon père – «Walter» c'est Gautier en allemand... et cela signifie: «Seigneur des bois!»

– Judith Walter est très ébahie, dis-je et très contente; pas trop orgueilleuse, tout de même, car elle comprend bien que, sans ta toute-puissante protection à ce journal, on l'aurait joliment envoyée promener, avec son article!⁹

Dès lors, les imbroglios dans le domaine de l'écriture vont devenir nombreux... puisque Judith écrit, c'est parce que son père écrit, et probablement écrit-il à sa place. Baudelaire, qui a traduit l'ouvrage d'Edgar Poe, s'émerveille de découvrir tant de finesse d'analyse de la part d'une jeune critique à ses débuts:

Oui, me dit mon père, il a été prodigieusement étonné; il ne voulait pas croire que l'article ne fût pas de moi.¹⁰

⁹ Judith Gautier, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

Ainsi, la lettre de félicitations qu'il envoie à Judith est-elle tout imprégnée de l'aura paternelle lorsqu'il y manifeste sa joie de voir «qu'un de [ses] plus vieux et de [ses] plus chers amis avait une fille vraiment digne de lui.»¹¹

Le besoin que l'un se forge de l'autre devient plus pressant à mesure que se précise chez Judith l'envie d'écrire, et chez Théophile Gautier la conviction que sa fille a raison d'écrire. La carrière de celle-ci se présente comme une résurgence de la sienne, s'attelant aux tâches ingrates mais incontournables du journalisme, le soulageant médiatement de son assiduité besogneuse. Les publications de Judith Walter gravitent autour des Salons de 1864, de 1866, de l'Exposition Universelle, parlent pour *L'Artiste*, *La Gazette des Étrangers*, *Le Moniteur*, posant une voix discrète, encore mal assurée, effacée par celle de son père.

Parcourant le même champ littéraire, ils semblent partager une expérience semblable, cependant, l'une a sa carrière devant elle, l'autre a derrière lui ses œuvres majeures, et ne vient à l'accessoire que pour résoudre la matérialité de sa vie.

L'évasion

Dans son œuvre littéraire, Judith Gautier recrée l'atmosphère des pays exotiques qu'elle évoque, sans pour autant les avoir jamais traversés, mais, comme elle fait évoluer le lecteur dans un univers qui tient plus volontiers du conte, ou d'un monde idéalisé, l'expérience immédiate n'a guère de prix. Bien des écrivains sans doute ont écrit des romans orientaux, et même chinois ou persans; mais bien peu d'entre eux ont eu le soin de passer des années à apprendre les langues difficiles des lointains pays dont ils voulaient parler. Ils se sont contentés d'une instruction de seconde main par les manuels, les encyclopédies, les récits de voyages. Judith Gautier, au contraire, commence par se familiariser avec le langage de la contrée où elle veut entraîner le lecteur à sa suite; c'est dans les auteurs du pays même qu'elle apprend les mœurs inconnues qu'elle songe à peindre: tout cela représente un travail immense. En 1867, elle signe son premier texte, *Le livre de jade*.

Lorsque Judith Gautier entre en écriture en 1867 (et s'y prépare diversement depuis plusieurs années), c'est de toute évidence pour suivre les traces de son père, selon l'expression consacrée, c'est-à-dire pour lui rendre hommage, se montrer digne de lui et flatter sa vanité. Mais c'est aussi, et de manière ambiguë, pour affirmer son autonomie par rapport à lui et pour tâcher de s'en différencier.¹²

L'ouvrage paraît en feuilleton dans *La Liberté*, et se développe à partir de thèmes qui ont été largement exploités par celui qui avait ouvert à sa fille la voie de la littérature:

¹¹ *Ibid.*

¹² Denise Brahimi, *Théophile et Judith vont en Orient*, p. 141.

Ce livre pourrait être dédié à la mémoire et à la glorification de Théophile Gautier, le poète, car c'est le récit de la vie et du caractère de Ko-Li-Tsin, poète de génie dont le métier «était celui des gens qui n'en pratiquent point d'autre que de causer agréablement à tout propos et d'improviser des poèmes chaque fois qu'un sujet favorable se présente à leur esprit».¹³

Cependant, cet Orient n'a plus rien d'une convention, ou d'un univers de pacotille, c'est d'une réelle évasion dont il s'agit, et l'on comprend assez vite que Judith ne crée pas artificiellement un cadre, mais échappe à son présent, à son environnement géographique, en tâchant de pénétrer le plus profondément possible ce monde de l'Asie. «Voyager, disait-elle, même en esprit, c'est renaître»; on entend bien alors que cet exil vaut comme une dénégation de la filiation réelle.

Ce qui l'emporte chez Judith Gautier, c'est un goût pour l'art du récit et la constitution d'un univers en dehors des normes et des traditions occidentales. Elle a publié, sous le pseudonyme de Judith Walter, le *Livre de Jade* (1867), *Le dragon impérial* (1869). La critique de l'époque est élogieuse qui place *Le dragon impérial* avant le *Salammô* de Flaubert), *La sœur du soleil*, titré encore *L'usurpateur*, en 1887. L'utilisation d'une identité travestie, lui permet de prendre une distance nécessaire à l'égard de l'écrasante figure paternelle, et de pouvoir regarder ses succès comme les siens, et non comme un hommage indirect au poète, bien que 'Walter' ne soit qu'un masque bien imparfait. Quant à Théophile Gautier, d'écrivain qu'il était, devient lecteur, comme sa fille avait été d'abord sa lectrice avant de s'oser à l'écriture. Les places sont interverties.

L'orphelinage

Judith Gautier est une orpheline, comme l'a été son père. Elle garde pour elle la force précieuse du sentiment filial, elle ne sait la traduire par les mots, et ses personnages sont coupés de leurs racines, comme ceux qu'évoquait son père. Une grande partie de l'échange entre l'un et l'autre tient dans l'œuvre produite, cette œuvre qui se constitue comme un questionnement aussi bien que comme une réponse. Les productions entrent ainsi en résonance, tant en matière stylistique, qu'en matière de pensée. Gilbert Hamon, campé au début d'*Isoline*, est un jeune homme seul:

[...] c'est que les affections puissantes ne sont plus; sa mère, pour qui chacun de ses départs était une agonie, a fini de souffrir; l'océan a dévoré son père.¹⁴

Lucienne, dans les premières pages du roman éponyme, s'étonne qu'on puisse l'interroger sur ses parents:

Que fait votre père?

Son père! c'était la première fois qu'elle y pensait, on ne lui en avait jamais parlé.¹⁵

¹³ Dita Camacho, *Judith Gautier, Sa vie et son œuvre*, Paris, Droz, 1939, p. 69-70.

¹⁴ Judith Gautier, *Isoline*, Paris, Charavay Frères Éditeurs, 1882, p. 20.

¹⁵ Judith Gautier, *Lucienne*, Paris, Calmann-Lévy Éditeur, 1877, p. 4.

En outre, elle est très vite débarrassée de celle qui lui était proche encore:

Brusquement, on vint la chercher. Sa mère était mourante. Une fluxion de poitrine l'enleva en quelques jours.¹⁶

Quant à Iskender, fils de Darab, il part à la conquête du royaume d'Iran sans savoir que, fils illégitime, il doit par son vrai père hériter des terres pour lesquelles il guerroye. Il risque sa vie dans une lutte inutile, par ignorance de sa généalogie, par le secret toujours gardé de la naissance.

Une ascension quelque peu similaire propulse Ta-Kiang, dans *Le dragon impérial*, vers une destinée exceptionnelle: il n'est pas voué au règne, pas voué au pouvoir par le fait de sa caste, de son groupe familial, mais par une sorte d'oracle qui désigne en lui un haut dignitaire sans dignité préalable:

Nul n'ignore que si l'ombre d'un homme prend la forme d'un dragon qui suit humblement le pas de son maître, cet homme tiendra un jour dans sa main la poignée de jade du sceptre impérial.¹⁷

Comme chez Théophile Gautier, l'adulte sans attaches familiales est seul capable de s'affirmer subjectivement: l'écrivain manque du temps d'être père, il laisse la trace indélébile de sa paternité dans des livres qui n'adoptent pas de nouveaux enfants. Les personnages de l'univers romanesque paternel, comme ceux de l'univers romanesque de Judith, partent à la conquête de leur destin quand ils se savent libres de toute entrave, et que leur sort repose sur eux seuls.

L'hypothèse d'une création littéraire familiale trouve sa vérification dans l'existence d'un dialogue établi entre parents et enfants non seulement dans la sphère du symbolique mais encore dans la littéralité des textes. En 1845, Gautier s'était engagé à donner un ouvrage, *Le Vieux de la montagne*, dans un délai d'un an, en échange de quoi l'éditeur Delavigne céderait à Charpentier ses droits de réimpression de *Tra los montes*, *Une Larme du diable*, *La Comédie de la mort*. L'idée de ce récit est mentionnée par l'écrivain au début du chapitre deux de la nouvelle *Le club des hachichins*:

Il existait jadis en Orient un ordre de sectaires redoutables commandé par un cheik qui prenait le titre de Vieux de la Montagne, ou prince des Assassins.

Ce Vieux de la Montagne était obéi sans réplique; les Assassins ses sujets marchaient avec un dévouement absolu à l'exécution de ses ordres, quels qu'ils fussent; aucun danger ne les arrêtait, même la mort la plus certaine.

Mais *Le Vieux de la montagne* ne fut jamais écrit par Théophile, et le fut en définitive par Judith. Les historiographes ne sont pas en mesure de déterminer si le

¹⁶ *Op. cit.*, p. 6.

¹⁷ Judith Gautier, *Le dragon impérial*, Alphonse Lemerre Éditeur, Paris, 1869, p. 1.

contenu du livre de cette dernière se rapproche de celui que prévoyait Gautier, ou si le titre seul du conte a été retenu, mais ce récit campe une figure qu'il est difficile de ne pas associer à une mémoire fantasmagorique du Père:

Le rideau de pierreries venait de se relever, et, au sommet d'un escalier, couvert de tapis brodés d'or, dans l'éblouissement d'une lumière bleuâtre et surnaturelle, le Vieux de la Montagne apparut sur son lit royal. À chaque marche, alternant avec un lion enchaîné, était debout un frère de l'ordre, appuyé sur un glaive nu, coiffé d'un léger casque damasquiné d'or, dont les franges de mailles tombant jusqu'aux épaules, lui cachaient presque le visage, vêtu d'une tunique blanche nouée d'une ceinture pourpre, symbolisaient l'innocence et le sang. Tous ces hommes semblaient ne vivre que par le maître et pour lui.¹⁸

Tous les emblèmes de la virilité sont représentés: le lion, le glaive, l'or et la pourpre... La perspective en contre-plongée accentue la distance entre le vulgaire qui occupe le bas de la scène, et le maître au sommet de l'escalier, et signale la majesté inatteignable de cette créature. Le Vieux de la Montagne incarne le père qui n'a pas écrit le roman et dont Judith usurpe la place. En outre, il est singulier de noter que deux personnages du récit sont dotés du patronyme célèbre: Gautier de Tibériade est prince de Galilée, il conjugue la prestance et la force de caractère, tandis que Gauthier du Mesnil est présenté comme un homme fort laid et borgne. Le livre oscille entre fascination et doute, rappelant la mémoire d'un créateur unique, mais frémissant d'accomplir en son nom le travail que l'autre a abandonné par nécessité. L'héritage de l'écriture conduit alors au double sentiment de la conquête et de l'imposture.

Judith Gautier a donc conduit sa carrière seule: en dépit de la bienveillance à l'égard de la fille préférée, en dépit du nom illustre, en dépit d'un emprunt romantique à l'Orient... Elle a laissé libre cours à sa propre inspiration, elle a mené son combat solitaire, acharné, mais un combat où elle a échoué. Dans la mémoire de son temps, elle est présentée comme le «chef d'œuvre» de son père, son poème le plus accompli, car certainement sa personnalité exceptionnelle lui a valu l'admiration de ceux qui l'ont côtoyée, elle est un texte de vie, lui-même sans postérité.

La gloire de Judith Gautier, c'est que l'on puisse dire d'elle, sans nulle flatterie, qu'elle est vraiment, et en toutes choses, la digne fille de Théophile Gautier. Nul éloge, je pense, ne peut lui plaire davantage; nul n'est plus mérité. Théophile Gautier n'a pas laissé de mémoires suivis et complets, quoiqu'il se soit lui-même raconté en bien des livres et en bien des articles; ceux de sa fille combleront cette lacune, au moins pour une période de sa vie. Ils feront davantage: ils redresseront bien des erreurs, détruiront bien des légendes. Le grand insouciant, célèbre pour

¹⁸ Judith Gautier, *Le Vieux de la Montagne*, Paris, Armand Colin et Cie Éditeurs, 1893, p. 258.

son indolence d'oriental, pourrait finir par apparaître tel qu'un homme dont la vie, plutôt inquiète, fut médiocrement heureuse. Ses filles le consolait de tout¹⁹.

La conclusion peut être empruntée à la narratrice elle-même, lorsqu'elle tire leçon de la biographie tumultueuse d'Iskender:

Ô mes fils, lorsqu'un chêne magnifique élève son faite jusqu'aux nuages, lorsqu'il étend ses branches sur le ciel comme des bras de guerrier sur un butin conquis, lorsqu'il couvre d'ombre la terre, et sous le sol pousse ses racines à la distance de plusieurs farsangs, les arbres et les plantes autour de lui s'étiolent, sèchent et meurent, parce que le grand chêne a pris pour lui toute la vie.²⁰

BIBLIOGRAPHIE

- Brahimi, Denise, *Théophile et Judith vont en Orient*, Paris, La Boîte à Documents, 1990.
Camet, Sylvie, *Parenté et création*, Paris, L'Harmattan, 1995.
Knapp, Bettina L., *Judith Gautier*, Traduit de l'anglais et postface par Daniel Cohen, Paris, L'Harmattan, 2007.
Noblet, Agnès de, *Un univers d'artistes, Autour de Théophile et de Judith Gautier*, Paris, L'Harmattan, 2003.
Richardson, Joanna, *Judith Gautier*, traduit de l'anglais par Sara Oudin, Paris, Seghers, 1989.

¹⁹ Remy de Gourmont, *Les Célébrités d'aujourd'hui: Judith Gautier*, Bibliothèque internationale d'édition, 1904.

²⁰ Judith Gautier, *Iskender, Histoire persane*, Paris, Armand Colin et Cie Éditeurs, 1869, p. 289.

**JEAN MUNO,
RAGES ET RATURES OU LE JOURNAL D'UNE FILIATION EXÉCRÉE**

RODICA LASCU-POP¹

ABSTRACT. *Jean Muno, Rages et Ratures or the Diary of a Detested Filiation.* Starting from Jean Muno's (pen name of Robert Burniaux) posthumous diary, *Rages et ratures* [Rages and Erasures], the author of this article sets out to examine the conflicting relations between the Belgian writer and his father, the novelist Constant Burniaux. This devastating and ferocious book published in 1998 by Jean-Marc Burniaux, Muno's son, is not incidental in the writer's work. Before this novel, he had written two other autobiographical, diary-like novels (*Ripple-Marks* in 1976 and *Histoire exécrable d'un héros brabançon* in 1982) which both belong to "settlement" literature, for we can talk about a settlement in the writer's relationship with his parents, a kind of "parenticide by the word", and, through the family, about a questioning of society's false values, a demolition of the System (be it institutional, political, or moral).

Keywords: rage, revolt, routine, childhood, heritage, belgitude, frontier, autofiction

Notre intervention s'inscrit dans un projet de recherche plus vaste consacré à la problématique de l'intergénérationnel² et se propose d'examiner, à partir du journal posthume *Rages et ratures. Pages inédites du Journal*³ de Jean Muno (pseudonyme littéraire de Robert Burniaux) les rapports que l'écrivain belge entretenait avec son géniteur, le romancier Constant Burniaux. Rapports, précisons-le d'emblée, extrêmement difficiles, chargés de ressentiments et de rage, le père étant doublement exécré par le fils: en tant que «petit tyranneau domestique» (p. 56) et en tant qu'«écrivain [qui] se prend au sérieux.» (p. 56).

¹ Rodica Lascu-Pop est Professeur à l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie) où elle enseigne la littérature française (le XVIII^e siècle) et les littératures francophones, belge notamment. Sa thèse, soutenue en juin 1977, porte sur *Le fantastique dans les romans de Julien Green*. C'est par le biais du fantastique qu'elle découvre en 1979 la littérature francophone de Belgique. Depuis lors, elle ne cesse de s'y intéresser: ouvrages critiques, éditions, articles, interviews littéraires, traductions. En octobre 1990, elle crée au sein de son université le Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française dont elle assure la direction scientifique. Parmi ses publications: *La Belgique francophone. Lettres & Arts* (1991), *Le discours littéraire dans la France des Lumières* (Libra, 1997), *Le Fantastique au carrefour des Arts* (Clusium, 1998), *Études francophones. Variations sur la différence* (Napoca-Star, 2000), *Randonnées francophones. Minilectures en contexte* (Casa Cărții de Știință, coll. «belgica. ro», 2007). Mel: rodicalascupop@yahoo.fr

² Nous tenons à préciser qu'une première mouture de cet article a fait l'objet d'une communication que nous avons présentée au colloque international «Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles», organisé à l'Université d'Amsterdam par Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, les 25 et 26 octobre 2006.

³ Jean Muno, *Rages et ratures. Pages inédites du Journal*, choisies et commentées par son fils Jean-Marc Burniaux, précédées d'un avertissement de Jacques De Decker, suivies d'une bio-bibliographie établie par Yvan Dusausoit, Bruxelles, Les éperonniers, coll. «Passé Présent», 1998. Désormais, les citations du *Journal* seront suivies directement de l'indication de la page.

Animosités, frustrations, refoulements, si Muno endure, en fils respectueux et élève modèle, les asservissements du milieu familial et scolaire, c'est pour mieux s'en délivrer par le biais de l'écriture. L'auteur l'avoue lui-même: «J'ai depuis toujours le sentiment d'être dans une impasse et que l'écriture est pour moi le seul moyen d'en sortir. Ce n'est pas quelque chose de culturel, mais de vital. Comme un besoin d'oxygène.»⁴ Sa revanche par le mot emprunte des accents qui relèvent du registre comico-satirique: tantôt drolatiques, tantôt cruellement sarcastiques. Ne nous dit-il pas, avec un clin d'œil complice, par la voix de Fabre, son double imaginaire, «Les mots se moquent de moi, je suis leur clown»⁵? Toute l'œuvre munolienne, fiction, autofiction, production théâtrale, écriture journalistique, reprend, d'une manière ou d'une autre, l'éternel conflit avec l'autorité parentale et, au-delà de la famille, avec la société aliénante.

Filiation burnialienne: rage, héritage, rejet

C'est à Jean-Marc Burniaux, le fils de Jean Muno et petit-fils de Constant Burniaux, qu'on doit la publication, en 1998, des extraits du *Journal* intime de Muno; entreprise périlleuse s'il en fût, qui attache autant qu'elle délivre, et dont Jean-Marc Burniaux n'hésite pas à assumer la responsabilité, même si, de par son métier d'économiste, il s'était tenu jusque-là bien à distance de toute pratique littéraire. Rendre public, dix ans après la mort du père, ce qu'apparemment devait rester dans l'intimité, secrètement enfoui entre les couvertures entoilées de son cahier d'écolier, voilà un défi irrésistible, trop «munolien» pour que le fils se refuse à le relever. Le résultat: un volume de 116 pages, un livre ra(va)geur et féroce qui, comme le note Jacques De Decker dans l'avertissement d'ouverture, «a de quoi plonger dans la perplexité, sinon dans l'embarras.» (p. 5). En effet, nous sommes devant un texte subversif, éclaté, «plus près du cri que de la littérature» (p. 11), en marge des pratiques traditionnelles de l'écriture diariste.

Balisé par deux morts, celle de Constant Burniaux, le père et celle de Jeanne Taillieu, la mère, le *Journal* s'étend sur une durée de onze ans, plus précisément du 30 juin 1975 au 30 août 1986. C'est une mauvaise période dans la vie de Muno, de bouleversements et de crises, de heurts et de tensions, de rejets et de ressentiments: la retraite anticipée, la mort du père, les conflits avec la mère. Muno décide, à l'âge de 50 ans, de prendre sa préretraite, répétant ainsi, à une distance de plus de trois décennies, le geste du père, qui, à ses 48 ans, avait quitté l'enseignement pour se vouer exclusivement à la production de son œuvre. Comme son personnage de *Jeu de Rôles*, Muno se sent «pris dans un réseau serré de ressemblances absurdes et déterminantes.»⁶ Cette similitude patente de parcours existentiel n'est pas sans remuer ses rancœurs⁷ contre le père écrivain, elle

⁴ C'est dans une interview de Jean Muno réalisée par Jacques De Decker à l'occasion de la parution des *Histoires singulières* (1979) et publiée partiellement dans Jacques De Decker et Frank Andriat, *Jean Muno*, Bruxelles, *Cyclope-Dem*, trimestriel, n° 28-29-30, 7^{ème} année, printemps-été-automne, 1980, p. 44.

⁵ Jean Muno, *Jeu de Rôles*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 116.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ Curieusement, Constant Burniaux lui-même a dû vivre une expérience conflictuelle semblable avec son propre père. Sauf que, à la différence de Muno, qui liquidera définitivement son géniteur, par la virulence

finira même, selon Jean-Marc Burniaux, par «miner» Muno et l'entraîner «progressivement [...] dans une sorte de neurasthénie.» (p. 32). Ainsi, lorsque le diariste note, d'une plume acide, à propos de celui-ci: «En faisant, à 48 ans, le bilan de sa vie d'homme, en la liquidant, en s'en servant comme d'un matériau pour l'écrivain qui doit naître coûte que coûte à moins d'être confronté à l'échec pur et simple» (p. 56) c'est en fait de son expérience personnelle qu'il parle, Muno se reconnaissant, non sans dépit, dans le destin du père:

Mon père et moi, le même rêve et une commune impuissance à le réaliser. Je suis l'héritier de son échec. (p. 99).

Ce que Muno reproche à son père, c'est d'avoir tout sacrifié au nom de ce rêve: la famille, la profession, la vérité. Il le juge sévèrement pour avoir cédé à la «rage de paraître», de publier «[n]'importe où, à n'importe quel prix» (p. 56-58) et n'hésite pas à l'exécuter d'un coup de sentence acérée: «C'est terrible un rêve quand on n'en a pas les moyens.» (p. 58). Après sa retraite, Constant Burniaux «ne sera plus qu'un père insupportable, qu'un grand-père “pas comme les autres”, qu'un petit tyranneau domestique.» (p. 56). Et si le diariste se montre impitoyable avec cet homme qui avait troqué sa vie privée contre «la survie de l'écrivain» (p. 58), Jean-Marc Burniaux, quant à lui, s'avère plus indulgent et compréhensif à l'égard des grands-parents. Ses commentaires, alimentés par des souvenirs d'enfance, viennent corriger les propos du père et prolonger le dialogue intergénérationnel:

Je ne partage donc pas le jugement de mon père. En particulier, lorsqu'il affirme que Constant Burniaux n'aurait été qu'un petit tyranneau domestique, un grand-père «pas comme les autres». Vu de notre époque de massive conformité, je dirais même que mes grands-parents me sont sympathiques. Leur acharnement à se comporter différemment des autres, en opposition aux autres, emporte mon adhésion. (p. 34-35).

«Le pouvoir créateur» du père écrivain est un mythe que la mère, directrice d'école, défend farouchement. Le père est mort, mais son spectre ne cesse de hanter le fils par la voix de la veuve mère, par son ressassement idolâtre. Elle «le réinvente» (p. 96), le statufie, le mythifie:

La Veuve ne parle que d'une seule personne, exclusivement: CB. Tout la ramène à CB par des détours généralement aussi brefs que possible. Mais cela revient toujours à ceci: CB est le centre du monde. Elle n'a vécu que pour le rencontrer, je n'existe que pour le prolonger (héritier de son «pouvoir créateur»), Jean-Marc n'existe que pour le projeter dans l'avenir, et les parents de CB eux-mêmes n'ont existé que pour le concevoir. (p. 96).

Toute la généalogie burnialienne s'organise, dans cette logique implacable, dictée par «la passion exclusive et protectrice» (p. 95) de la mère, autour du père-repère. Comme

de son discours, Constant Burniaux essaiera, quant à lui, après avoir exorcisé ses ressentiments à travers les avatars fictionnels du père, de se réconcilier, de se mettre en règle avec le spectre de ce père excessivement autoritaire, égoïste et frivole.

en témoigne le *Journal*, Muno doit subir «jour après jour, visite après visite» (p. 98) la même «messe inlassablement reprise» (p. 98) de la mère. Il ne lui reste que le cahier d'écolier pour y déverser sa détresse, sa nausée, sa rage. Nourrie par cet état d'esprit, l'écriture munolienne change radicalement de ton; *Ripple-Marks*⁸ et *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon*⁹, les deux livres d'inspiration autobiographique écrits pendant la période du *Journal*, instaurent la nouvelle veine du règlement de comptes.

Lieu de rupture et de transgression, le *Journal* munolien est aussi, par la voix du fils, lieu de passation et de communion. Car, il importe de rappeler la double posture dans laquelle se trouve Jean-Marc Burniaux: celle de descendant de deux générations successives d'écrivains, condition qui lui a permis de connaître de l'intérieur les rites immuables de la vie familiale des Burniaux, et celle d'éditeur occasionnel du journal intime du père. C'est ce vécu personnel (souvenirs, témoignages, lectures) qui sous-tend ses commentaires et ses jugements groupés sous le titre «Muno vu par son fils». Comme, par ailleurs, c'est ce même vécu et le souci déclaré d'assurer une «plus grande lisibilité» (p. 35) de l'œuvre du père qui régissent son travail d'édition:

J'ai sélectionné les textes qui, selon moi, éclairent d'une manière ou d'une autre l'œuvre littéraire de Jean Muno. Environ un tiers du journal n'est pas reproduit ici. Il s'agit de textes qui n'ont pas un rapport direct avec l'œuvre de Muno [...]. Par ailleurs, les textes ne sont pas présentés dans un ordre chronologique. J'ai préféré les regrouper par thèmes, selon leurs affinités. (p. 35)

Dans cette opération de restitution des notations journalières, une place importante est accordée à l'accompagnement paratextuel: intitulés des chapitres, photos de famille, légendes, fac-similés des pages soigneusement calligraphiées par le diariste. Autant de pièces disjointes d'une composition «mosaïque» qui charrient une mémoire familiale alluvionnaire. Les photos de famille quittent le paradis nostalgique des albums et, serties dans ce discours de démolissage, en répercutent les reflets caricaturaux. Ainsi, aux décharges trucidaire lancées par Muno contre ses parents, le «couple halluciné» (p. 60), répond, en regard, une photo¹⁰ du père et de la mère, strictement vêtus, prêts «pour le rite social» (p. 60).

⁸ Jean Muno, *Ripple-Marks*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1976.

⁹ *Id.*, *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, coll. «Écrits du Nord», 1982.

¹⁰ Nous remercions vivement Monsieur Jean-Marc Burniaux d'avoir autorisé la reproduction des photos de famille auxquelles nous faisons référence.



«Le Couple» en 1968

Moins incisif, mais sans se départir de l'humour, marque typiquement burnialienne¹¹, Jean-Marc Burniaux commente une photographie ironiquement légendée «Les Burniaux s'amusent.» (p. 22).



Les Burniaux s'amusent (Août 1960)

¹¹ La veine humoristique irrigue toute l'œuvre de Constant Burniaux, depuis ses romans d'inspiration «scolaire», la trilogie *La bêtise* (1925), *Crânes tondu* (1930), *L'aquarium* (1933), suivis des fresques sociales et de mœurs telles *Une petite vie* (1929), *Les Temps inquiets* (1944-1952), jusqu'à son journal suggestivement intitulé *D'humour et d'amour* (1968). Quant à Jean Muno, l'humour est consubstantiel à sa façon de percevoir la réalité, d'appréhender le monde, c'est une forme de liberté et de résistance.

La scène immortalisée par l'objectif, toute anodine qu'elle soit à première vue, – quoi de plus banal qu'un instantané de bonheur familial surpris dans un décor naturel? –, se mue, sous l'œil exercé de Jean-Marc Burniaux, en un portrait-charge de la hiérarchie des Burniaux.

C'était un jeu familial, un passe-temps dominical un peu bizarre: les Burniaux ayant une tendance à être assez petits, il y avait comme une sorte d'obsession de la taille. En l'occurrence, Muno a réussi à échapper au jeu. Mais c'est lui qui prend la photo; cela se remarque à la composition soigneuse: les Burniaux s'organisent harmonieusement du ballon à la verticalité. D'abord, Martine, ma sœur, encore très proche du ballon. Puis moi. Ensuite, se faisant plus petite qu'elle ne l'était en réalité, Jeanne Taillieu, mère de Muno. Deviendra plus tard Pamphilie. Puis Jacqueline-Georgette, future Sinovie. Et enfin, au sommet de la pyramide: Constant Burniaux, écrivain belge, académicien, père de Muno, CB pour les intimes. (p. 23-24).

Tel qu'il nous est livré, le *Journal* ajoute un nouveau maillon à la chaîne généalogique des Burniaux. Trois générations de la dynastie burnialienne – le grand-père, le fils et le petit-fils – se croisent et se toisent dans les pages de ce livre miroir.

Sujétion scolaire et rite social

Dès sa petite enfance, Muno a subi, ce qu'il appelle non sans ironie, «les bienfaits» d'une bonne éducation. Instituteurs dévoués, de vrais «techniciens de la pédagogie»¹², le père et la mère ont mis tout leur savoir et leur zèle éducatif pour «fabriquer»¹³ de ce fils unique un adulte à leur image. Muno passera sa vie entière dans le milieu scolaire, ce n'est pas par hasard que la plupart de ses personnages exercent le métier d'enseignant. Son assujettissement à ce milieu est symboliquement représenté par un énorme cartable. Objet sacerdotal, inéluctablement lié à l'office didactique, le cartable l'accompagne partout et depuis toujours. C'est, avoue l'auteur, un «sujet inépuisable» dans lequel il se reconnaît avec humour: «Dès l'âge le plus tendre et jusqu'au seuil de la vieillesse, on m'a toujours vu le cartable à la main. Mon vade-mecum, ma patrie! L'empoigner fut le geste de ma vie.»¹⁴

Le souvenir d'une enfance triste et solitaire, asphyxiée par le «jésuitisme pédagogique»¹⁵ des parents, pèse lourdement sur l'existence de Muno. Cette blessure profonde, sans cesse ravivée, est à la source de tous ses écrits. Depuis le personnage du «petit homme seul» que Muno invente en 1949 et qu'il distribue, dans un jeu de rôles captivant, tout le long de son œuvre, les personnages munoliens vivent, à des degrés différents, l'expérience traumatisante des sujétions familiales et scolaires. Ainsi, Paul, le protagoniste de *L'Île des pas perdus*, «a

¹² Jean Muno, *Histoire exécrable d'un héros brabançon*, op. cit., p. 20.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵ Jean Muno, *Jeu de Rôles*, op. cit., p. 114.

grandi à l'étroit, entre son père et sa mère, comme entre les deux tours d'une même forteresse orgueilleuse»¹⁶; quant à Stéphane, l'un des multiples avatars du «petit homme seul», il «vivait sagement entre père et mère. Tous ces gens-là appartenaient à l'enseignement, diplômés-diplômeurs depuis des générations, encordés les uns aux autres par la timidité, le culte de l'orthographe, l'orgueil des beaux principes.»¹⁷

Le narrateur de *Ripple-Marks*, qui n'est en fait que le double imaginaire de Muno, n'échappe pas lui non plus – comment le pourrait-il? – à la fatalité d'une éducation puritaine, soucieuse du respect des convenances, des menus trésors du conformisme:

J'ai grandi tout habillé, moi, dans un monde où l'on apprenait d'abord à nouer sa cravate, à détourner les yeux. D'ailleurs, dans ma famille, tous les mâles étaient de grands pudiques, du genre frôleur. Mes parents tenaient ma nudité en médiocre estime. Ils me voulaient à leur image: toujours sur le qui-vive, prêt à l'emploi social. Très tôt me furent révélées les vertus des gants de cérémonie, des cols pinceurs, des chaussures un peu trop étroites. D'un bout de l'année à l'autre, j'avancais, de *m'avancais*, l'air coincé, lauréat d'une interminable distribution des prix.¹⁸

À ce témoignage autofictionnel répondent, sur un ton moins sarcastique, les commentaires de Jean-Marc Burniaux sur le «couple exemplaire». Un montage de quatre photos de famille, reproduites en miroir, soutient ses propos. Il s'agit d'un jeu de photos, prises de 1930 à 1939, qui représentent Muno «marchant d'un bon pas, entre père et mère. La trilogie burnialienne, toujours impeccablement vêtue.» (p. 17).

On remarque, en effet, un souci d'apparat, «une prédilection pour le décorum», rien n'étant laissé au hasard: sobriété des tenues, discrétion des accessoires, attitudes en mouvement. Les Burniaux avancent, arpentent la rue d'un pas ferme, mesuré, dégageant un air de respectabilité et d'assurance. «Muno mue, du garçonnet à l'homme de lettres.» (p. 17).

¹⁶ *Id.*, *L'île des pas perdus*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1967, p. 11.

¹⁷ *Id.*, *Les petits pingouins. Conte de Noël*, Bruxelles, Éditions Le Cri, coll. «Aube», 1981, p. 9.

¹⁸ *Id.*, *Ripple-Marks*, *op. cit.*, p. 14-15.



Muno mue

Ces séquences préfigurent déjà la carrière et la consécration des Burniaux. À l'image récurrente du cartable, emblématique pour la condition d'enseigné/enseignant, s'ajoute, comme pour faire contrepoids à la sujétion scolaire, celle, non moins pesante et contraignante de l'honorabilité sociale, représentée par le manteau de cérémonie du père. Muno s'attarde longuement dans le *Journal* sur le symbolisme de cet objet vestimentaire:

La valeur symbolique de ce manteau contraignant et combien lourd à porter, à supporter. Ce manteau qui tient debout tout seul. La valeur de représentation l'emporte ici sur la valeur utilitaire qui pourrait même lui être quelque peu sacrifiée. Car, pourquoi ce noir si salissant, pourquoi cette épaisseur ostentatoire et ce poids oppressant qui ne le rendent pas plus confortable ni plus chaud qu'un autre, si ce n'est pour attester le sérieux, la dignité, la réussite, que l'on veut inébranlable, inexpugnable, de qui le porte. C'est un manteau forteresse. (p. 62).

Muno est féroce à l'égard de ses parents et implicitement du milieu petit-bourgeois auquel ils appartiennent. Et lorsqu'il dénonce la médiocrité, la suffisance, l'opportunisme de ce monde, il le fait plus en «témoin modeste mais privilégié» (p. 66), qu'en protagoniste:

Curieux monde que celui de mes parents. Collant, poisseux, gélatineux. Un réseau serré d'obligations qui s'imposent, auxquelles il n'est pas permis de se dérober, au nom de la bienséance, ou de la reconnaissance, ou de la condescendance, car la pitié qu'inspire autrui, ou la sottise vanité qu'on lui prête, peuvent également vous créer des obligations. Auxquelles on ne saurait se dérober sans manquer à ses devoirs. Un réseau d'échanges. Investissement ou acquittement d'une dette. D'ailleurs, en ce domaine, tout doit être toujours justifié. La plus insignifiante démarche. Comme s'il existait un règlement au-dessus de nous tous auquel il importe de se conformer. C'est le contraire du bon plaisir. D'ailleurs rien n'est jamais drôle. Un monde de l'obligation, du devoir. (p. 53-55).

La satire munolienne tourne à la virulence; c'est la revanche tardive sur les géniteurs et, à travers la famille, une remise en question radicale du Système, des représentations et des mentalités, de ce que Jean-Marie Klinkenberg appelle avec «une ironie à la fois implacable et complice» les *Petites mythologies belges*.¹⁹

Assujettis au Système, les parents de Muno, tout comme leurs réincarnations fictionnelles, les Clauzius de l'*Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* ou les Roquette de *Ripple-Marks*, finissent par s'y identifier, par y être assimilés:

Voilà bien la difficulté, mon cher David, car écrire contre le Système avec cette ironie que tu apprécies revient pour moi, précisément, à écrire contre mon père et ma mère qui, depuis l'enfance, incarnent à mes yeux exemplairement ce que le Système engendre de plus odieux: le désir forcené d'en être et de s'y maintenir à tout prix. (p. 58).

C'est toujours aux parents que Muno s'en prend pour décrier le dérisoire d'une existence de la «demi-réussite fruit de la demi-mesure» (p. 68), d'un pays aux «ambitions limitées [p]ar la prudence, le bon sens» (p. 68), d'une société où le conformisme routinier et le «modérantisme petit-bourgeois» ne le cède qu'à l'ennui et au compromis. Ce même compromis que Jean-Marie Klinkenberg définit comme la «spécialité nationale» des Belges:

[...] la Belgique a tout un historique du compromis. Spécialité nationale, comme le pain à la grecque, la trappiste, l'Atomium et le waterzooï, le compromis ne serait ici que la banale illustration d'une loi darwinienne. La complexité du biotope dans lequel se meut le Belge rendrait le compromis inéluctable.²⁰

La question de la belgitude revient souvent dans les notations du *Journal*, elle est ressentie par l'auteur comme un malaise, le malaise de vivre à Malaise, un village traversé par la frontière linguistique. C'est dans l'écriture que Muno cherche une panacée au malaise belge, un remède au mal d'identité. Car, même s'il cesse de jouer le rôle de l'homme qui s'efface, Muno reste toujours «un homme traversé par une frontière.» (p. 73).

¹⁹ Jean-Marie Klinkenberg, *Petites mythologies belges*, Bruxelles, Éditions Labor /Éditions Espace de Libertés, coll. «Liberté j'écris ton nom», 2003.

²⁰ *Ibid.*, p. 66.

Muno a beau essayer de se démarquer de la figure du père, depuis l'adoption du pseudonyme littéraire jusqu'au geste extrême de sa liquidation par le verbe, une fatalité le contraint à lui emboîter le pas, à endosser son destin, jusqu'à assister à ses funérailles «vêtu de son lourd manteau noir, coiffé de son chapeau de bronze.» (p. 104). Ce père qu'il exècre lui avait légué, cruelle ironie, la carrière pédagogique, Muno ayant, malgré lui, embrassé la profession d'enseignant²¹, la vocation d'écrivain et les honneurs académiques. Comme son père, Muno a été élu membre de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique (1981). Un héritage lourd, chargé d'une respectabilité qui se veut rassurante, comme le manteau noir de cérémonie du père, qui, par ailleurs, n'est pas sans rappeler celui du «petit bonhomme sculpté en bronze»²² par Folon, héritage que l'auteur veut transmuier en un nouveau roman. C'est à son fils qu'il confesse ce projet d'écriture qui sera, une fois de plus, un virulent règlement de comptes: «Le père et le grand-père de l'Académie. Mettre cela dans un roman? Écrire une caricature de l'ascension sociale par les Belles-Lettres? Jusqu'à son dernier souffle... et même au-delà! C'est lourd, et difficile, et périlleux. Il faudrait le faire, je sais. Mais quel livre déplaisant.» (p. 58).

Éclats de rage, fragments d'écriture

Rien n'échappe au coup de scalpel net et tranchant du diariste: la famille, le milieu scolaire, la routine quotidienne, les querelles linguistiques, les chapelles littéraires. Sa rage meurtrière contre les adultes, ses redoutables coups de dents et coups de griffe contre ces «prédateurs»²³ qui avaient phagocyté sa vie, explosent, à la fin du *Journal*, en une fusée d'invectives et de récriminations:

Surtout le prochain livre. Dire ce que j'ai à dire, très fort, sans littérature, sans histoire. Ce que j'ai à dire. Messieurs-Dames, mes parents, mes éducateurs, mes chers Collègues, mes doux Collègues, mes syndiqués, mes jolis théoriciens, Gardes, Bourreaux souriants, Cons et Conseillers, Directeurs et Directrices, Cheftains et Cheftaines, Responsables divers, Adultes, vous avez tout fait, tout! pour m'écraser, pour m'empêcher de vivre, pour me voler ma vie, pour vous en repaître, Chacals immondes, et vous n'avez pas réussi. L'extraordinaire, c'est que vous n'avez pas réussi. Depuis quarante ans, je vous résiste jour après jour. Et aujourd'hui, je me retourne, je mords, je suis dangereux! Je mords en me foutant de votre sale gueule! Je rejoins l'enfant que je fus, celui du tableau, celui que vous n'avez pas réussi à tuer, toujours vivant! et avec lui, lui donnant la main, je vous cerne, je me retourne contre vous, je vous écrase! Assez rigolé à nos dépens! L'heure du règlement des comptes a sonné! (p. 101-104).

²¹ Il débute en 1947 comme professeur de français à l'Athénée Royal de Gand et continue sa carrière, à partir de 1950 à l'École Normale Charles Buls, là où, quelques quarante années plus tôt, son père, Constant Burniaux, avait fait des études pour devenir instituteur.

²² Patrick Roegiers, *Le mal du pays. Autobiographie de la Belgique*, art. «Folon, Jean-Michel», Paris, Seuil, 2003, p. 147.

²³ Jean Muno, *Ripple-Marks, op. cit.*, p. 31.

Il est intéressant de relever la récurrence d'un certain type d'images liées à l'anthropophagie et au bestiaire des prédateurs, des carnassiers, images dont se sert l'auteur pour désigner la violence dévoratrice du monde des adultes. Un monde où grouillent cannibales, vampires, ogres, chacals, serpents et autres crocodiles. La mère, appelée ailleurs «une ogresse scolaire»²⁴, est particulièrement portée sur des scènes de cannibalisme, surtout lorsqu'il s'agit de défendre le mythe de CB. Écoutons le témoignage de Muno:

Elle m'attendait dans le Café de l'Hôtel, à Coxyde, à la place qu'Il avait occupée, la place sacrée. [...] Elle a le regard mauvais, sournois, implacable, déterminé, elle est en appétit, je le sens, elle se prépare à un bon moment de cannibalisme, elle a rêvé de ma chair, de ma saveur, elle aimerait pondre en moi, je vais souffrir. Et tout de suite, ça démarre. Elle tisse son monologue. Le monologue de l'autosatisfaction et du mépris. Elle me prend dans les fils gluants de son discours. C'est son piège. (p. 95).

Elle est loin, la révolte secrète des premières œuvres, l'auteur radicalise son discours et mène, d'une main de fer, une véritable exécution publique. Cette radicalisation de l'inspiration entraîne une rupture de style qui devient coupant, cassant, éclaté; «l'histoire», «l'anecdote», «l'imbrication des destins linéaires» (p. 49) sont abolies au profit d'un récit «mosaïque», d'une «juxtaposition des faits, [...] des taches de vie» (p. 49). Le *Journal* est en lui-même un puzzle, un assemblage hétéroclite: définitions, aphorismes, résolutions programmatiques, notes de lecture, portraits, témoignages, ébauches de textes. C'est aussi «[u]n spectacle-miroir» qui capte, à travers une écriture fragmentaire, subversive, les multiples visages du moi munolien.

Nous sommes, en effet, devant un texte dérangeant, produit par un auteur dérangeant, Muno ayant toujours refusé, ne serait-ce que mentalement, de «pingouiner» dans le rang, de se plier aux contraintes de la famille, de l'école, de la société. Et si ce révolté solitaire, ce résistant impénitent occupe une place singulière dans l'histoire des lettres belges, c'est surtout parce qu'il prend le parti de l'enfance contre l'adultisme destructeur. Les personnages qu'il met en scène sont, pour la plupart, des caractères «peu ordinaires», des «destins hors série». L'auteur lui-même en est conscient et revendique cette singularité au risque de déplaire, car comme il l'avoue dans une interview: «Ce refus de vieillir, qui les caractérise, ce profond désir d'immatunité, cette résistance aux gens sérieux par la légèreté, l'humour, la dérision, sont-ils tellement fréquents dans un monde où, si je ne m'abuse, le souci le plus courant est de faire carrière et de finir dans la peau d'un juge ou d'un compétent?»²⁵

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

²⁵ *Jean Muno (1924-1988)*. Ouvrage publié sous la direction de Robert Frickx, Le Groupe du Roman, Cahier 23, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989, p. 139.

BIBLIOGRAPHIE D'AUTEUR

- Muno, Jean, *L'Île des pas perdus*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1967.
Muno, Jean, *Ripple-Marks*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1976.
Muno, Jean, *Les petits pingouins. Conte de Noël*, Bruxelles, Éditions Le Cri, coll. «Aube», 1981.
Muno, Jean, *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, coll. «Écrits du Nord», 1982.
Muno, Jean, *Jeu de Rôles*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.
Muno, Jean, *Rages et ratures. Pages inédites du Journal*, choisies et commentées par son fils Jean-Marc Burniaux, précédées d'un avertissement de Jacques De Decker, suivies d'une bio-bibliographie établie par Yvan Dusausoit, Bruxelles, Les éperonniers, coll. «Passé Présent», 1998.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- De Decker, Jacques, *Les années critiques. Les Septantrionaux*, Bruxelles, Ercée, 1990.
De Decker, Jacques et Frank Andriat, *Jean Muno*, Bruxelles, *Cyclope-Dem*, trimestriel, n° 28-29-30, 7^{me} année, printemps-été-automne, 1980.
****Jean Muno (1924-1988)*. Ouvrage publié sous la direction de Robert Frickx, Le Groupe du Roman, *Cahier 23*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989.
Klinkenberg, Jean-Marie, *Petites mythologies belges*, Bruxelles, Éditions Labor /Éditions Espace de Libertés, coll. «Liberté j'écris ton nom», 2003.
Muxel, Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, coll. «Littératures», 2007 (rééd.).
Roegiers, Patrick, *Le Mal du Pays. Autobiographie de la Belgique*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

LES RAPPORTS MÈRE-FILS DANS *TROIS JOURS CHEZ MA MÈRE* DE FRANÇOIS WEYERGANS

LORENA DEDJA¹

ABSTRACT. *The Relationship Mother-Son in Three Days at My Mother's of François Weyergans.* The article is an analysis of the novel *Three days at my mother's* of the Belgian writer François Weyergans, winner of the Goncourt Prize, 2006. Among different approaches, we have chosen the relationship between the mother and the son – the writer who can hardly write his novel, the way how the mother influences the son's creation (being inspiration or incitation of the writing). We have considered this creation as the novel of the novelist, as the novel inside the novel, by the "mise en abyme" technique.

Key words: literature, intergenerational relationship

André Gide écrivait: «J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble».²

Et il donne plusieurs exemples picturaux, qui d'ailleurs ne le satisfont pas, pour arriver jusqu'à la littérature, où lui-même crée le *roman du roman* ou plutôt le *roman du romancier*. La comparaison qui le satisfait en effet «c'est la comparaison avec ce procédé de blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme"».³

Or nous retrouvons ce roman du romancier qui ne parvient pas à écrire son livre avec François Weyergans dans *Trois jours chez ma mère*. Par un jeu de miroirs, nous assistons au processus long, douteux, de la genèse de cette œuvre.

Quand il a obtenu le prix Goncourt en 2005, *Trois jours chez ma mère* de François Weyergans a fait naître plusieurs discussions. Une partie de la critique n'y a pas trouvé beaucoup d'intérêt, sauf cette technique de mise en abyme, alors que le sujet a été trouvé ennuyeux, avec des digressions inutiles, fatigantes, etc. Mais le reste de la critique l'a beaucoup apprécié.

Qui est François Weyergraff?

¹ Lorena Dedja est professeur de littérature et civilisation françaises à l'**Université de Tirana, Albanie**, à la Faculté des Langues Etrangères. Après un D.E.A. à l'Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle en 1999, elle a soutenu sa thèse de doctorat à l'Université de Tirana sur des aspects de la civilisation française contemporaine. Elle enseigne le théâtre français, la littérature française des origines au XVIII^e siècle ainsi que la civilisation française.

² A. Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1948, p. 41.

³ *Ibid.*

Un homme désespéré, qui décide, le jour de ses 50 ans, d'aller voir sa mère. Il habite Paris, sa mère – Aix-en-Provence. Ils se sont vus rarement, au cours de sa vie adulte.

«*Papa, si siamo parlati cosi pocco!*» – dit le personnage du film *Huit et demi*. Ce n'est pas le cas pour notre personnage; il parle tous les soirs avec sa mère au téléphone. Le problème est d'aller la voir en personne. Il se reproche de l'avoir rarement visitée les dernières années.⁴

Mais quelles sont les relations qu'entretient le personnage avec sa mère?

Dès le début le lecteur se rend compte facilement de la tendresse et de l'amour qui les unissent. Fils unique, le seul frère entre cinq sœurs, François a été le privilégié de cette mère qu'il a quittée, selon elle, très tôt, à l'âge de 18-19 ans. Mais la séparation, et il faut le noter, est plus ancienne; elle est déjà arrivée le jour où il a été mis au monde. Au cours de son enfance, sa mère a été à la fois son amie, son alliée, sa complice. Que de tendresse dans les souvenirs d'enfance qui fusionnent tout au long du roman. François a encore du mal à pardonner à sa mère de l'avoir abandonné à l'entrée, le premier jour de l'école, elle qu'il n'avait jamais quittée jusqu'alors. Par contre, il se rappelle avec nostalgie quand ils allaient à l'église tous les deux de bonne heure, alors que tout le monde dormait. Ou bien quand ils allaient ensemble au cinéma. Il se rappelle encore ce péché d'avoir souhaité la mort de son père justement pour avoir sa mère pour lui seul, pour la rendre plus heureuse, pour la sortir plus souvent.

«Si Papa pouvait mourir, je pourrais m'occuper de Maman [...] moi je la sortirais dans les restaurants qu'elle mérite, je l'emmènerais en croisière.»⁵ (C'est ce qui allait expliquer beaucoup de choses chez le psychanalyste.)

En tout cas, ce n'est pas de sa mère qu'il avait voulu parler dans ses romans. À une jeune enseignante qui veut écrire une thèse *Présence et absence de la mère dans les romans de Weyegriff* il essaye d'expliquer qu'il «a eu la chance d'être impressionné par deux sortes de spectacles dans sa vie: la messe et le cirque»⁶.

Et pourtant, bien que ce ne soit pas son intention de le remarquer, ces spectacles ont un étroit rapport avec la mère; c'est elle qui l'y a accompagné. C'est la mère (maman comme l'appelle l'auteur) qui l'a même aidé à faire les devoirs de l'école, apprendre des poèmes par cœur, écrire des dissertations. Les souvenirs sont nombreux. Ils reviennent par bribes tout au long du roman, où l'enfance, l'adolescence, la jeunesse et l'âge adulte se confondent. Car, même adulte, il demeure le jeune garçon, le fils adoré, le fils chéri de sa mère. C'est ce que constatent ses sœurs, sans jalousie, pourtant. C'est François qui a droit à une chambre à part, quand la famille se réunit, c'est du repas qu'il prépare avec tant de soins que sa mère ne cesse de parler. Et

⁴ F. Weyergans, *Trois jours chez ma mère*, Paris, Grasset, 2005, p. 10-11.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 142.

l'humour est toujours présent dans ces souvenirs. Ce sont des moments qui le font rire maintenant, mais auxquels il avait consacré tout son sérieux et son zèle.

Au moment où il décide d'écrire ce roman sa mère est une octogénaire qui se porte bien, qui peut se déplacer elle-même jusqu'à Marseille, et même à Paris, mais qui souhaite de plus en plus rester en compagnie de son fils. Elle reconnaît son rôle dans la création de son fils. Étant femme d'écrivain, devenue mère d'écrivain, elle sait ce que le public attend d'un écrivain et sait donner des conseils; elle sait ce qu'est ce processus long et difficile de l'écriture. («Ne mets pas de clowns dans ton prochain livre, ça fait que les gens ne te prennent pas au sérieux»⁷) Elle lui pose des questions sur le livre, lui demande où il en est arrivé, ne lui exprimant pas explicitement son immense désir de le voir de crainte de rompre son inspiration. C'est pour cette raison qu'elle ne le bouscule pas, bien qu'elle le souhaite de tout cœur. Elle ne se satisferait plus d'un bref saut de son fils, elle voudrait un séjour plus long, plus complet. L'annonce du titre du prochain roman, *Trois jours chez ma mère*, c'est déjà quelque chose. Il a au moins le titre. Mais du titre à l'œuvre finale ce sera tout un processus long, compliqué, expliqué par un jeu de miroirs. Nous avons à faire dans le roman à trois personnages d'écrivains aux prises avec l'écriture. Weyergraff décrit les difficultés de Weyerstein qui, à son tour, décrit celles de Graffenberg, et rappelons que l'auteur lui-même s'appelle Weyergans. Ils s'entremêlent, se confondent, alors que la mère est toujours la même (Maman). Quand François annonce le titre, elle se trouve un peu soulagée, c'est déjà un premier pas. En attendant, le bout est difficile à atteindre. L'auteur retarde toujours la réalisation. Entre-temps, des épisodes amoureux viennent s'introduire et se multiplier. Nombreuses sont ses maîtresses, les femmes qu'il a connues au cours de sa vie. Mais tout n'est que passager, alors que la mère, elle, demeure la même pour toujours. «Au lieu d'écrire des lettres à tes amoureuses, tu ferais mieux de terminer ton livre» - lui suggère-t-elle. Et là nous pouvons constater qu'elle n'est pas uniquement sa source d'inspiration, mais aussi une incitation. C'est pour elle que François fait des efforts, bien qu'il y réussisse mal. Et le roman qu'il va écrire – ce premier roman dans le roman – n'apparaît qu'au deux tiers du livre écoulé. C'est en ce moment que l'emboîtement des romans et des romanciers se fait vraiment sentir et que le lecteur se voit pris dans un tourbillon, dans une danse folle comme celle du dernier des romanciers, Graffenberg, avec sa mère le jour de ses noces. Quels chaleureux souvenirs:

«Maman fut-elle jamais plus belle que le soir de mon mariage lorsque nous avons valsé ensemble...»⁸

Ce qui traverse le livre dans son ensemble, ainsi que chacun des romans dans le roman, est la tendresse, l'amour partagé mère-fils, le respect, la fidélité. Maman est la seule femme de sa vie, de la vie de chacun des écrivains, qui demeure unique, qui n'est jamais trahie.

⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁸ *Ibid.*, p. 211.

Il serait intéressant de rappeler une interview de l'auteur pour *Lire* où il dit:

J'ai commencé à parler de ce roman en juin 2000. Un homme de cinquante ans irait chez sa mère, dans la maison où il passait autrefois ses vacances. Là, il se mettrait à fouiller, ce qui donnerait lieu à une série de flash-back. La mère n'était donc qu'un catalyseur, un comparse. Le livre n'est pas sorti en septembre 2000 parce que j'avais présumé de mes forces et qu'il n'était tout simplement pas fini. J'avais quand même trouvé un titre: *Trois jours chez ma mère*. Les gens ont commencé à m'en parler et je me suis retrouvé confronté à une attente qui ne correspondait pas à ce que je comptais écrire: on voulait que la mère soit le personnage principal du roman et puis carrément on me demandait un livre sur ma mère, même plus un roman! Il allait encore falloir que j'explique qu'il ne s'agissait pas vraiment de ma mère, que je m'en inspirais un peu puisque tout écrivain s'inspire en partie de sa vie mais que ce n'était pas un roman autobiographique, etc. Le personnage de mon premier projet, un garçon désemparé, déprimé, s'est fait lentement et sûrement détrôner sous mes yeux par sa mère! La mère est un personnage plus facile à décrire que le fils. Quand je pense qu'on a dit que j'attendais que ma mère soit morte pour terminer mon livre! Elle a eu 91 ans en juillet et elle a hâte de me lire.⁹

Nous retrouvons dans ces lignes ce qui fait le contenu de ce livre. Est-ce qu'il attend vraiment la mort de sa mère pour le terminer? Ce serait aller trop loin. Il faut reconnaître que le voyage est trop long, avec ce mélange de la vie d'écrivain avec la vie intime, amoureuse, avec les *Coucheries*, qui est d'ailleurs le titre d'un autre prochain livre, et qui a l'air d'être plus facile à écrire que celui sur la mère. Pourquoi ces difficultés? Peut-être parce que François et la mère sont étroitement liés, et que la responsabilité est plus grande, alors que les autres femmes, elles, ne sont que de passage. Elles entrent dans sa vie, lui donnent quelques moments agréables, s'en vont, pour se faire remplacer par d'autres, alors que la mère est irremplaçable. C'est l'amour sublime de sa vie. Il a du mal à accepter que sa mère puisse avoir une vie sexuelle, qu'elle puisse aller au lit avec un autre homme. C'est une sorte de jalousie, de possession. Cette mère est à lui, personne d'autre n'y a droit. La fin du roman est très émouvante. Suite à son accident dans le jardin, la mère, qui doit passer quelques jours à l'hôpital, faisant preuve d'un miraculeux effort de survie, réussit à réaliser ce qu'avait annoncé et attendait son fils: un séjour chez sa mère. Il faut remarquer l'emploi de la préposition «chez» et pas «avec». C'est chez sa mère et sans sa mère, avec cette crainte, cette étouffante angoisse de la perdre, de perdre cette permanente source d'inspiration, parce que «l'écriture et la mère ont partie liée»¹⁰. Cette chute de la mère est aussi la chute du roman qui traînait sans fin. La mère ne réussit pas à lui donner une fin, mais elle lui donne une chute. Et voilà que le cercle se boucle finalement et que le roman vient en vie, la fin justifiant son chemin long, lent, et difficile.

⁹ On peut consulter l'interview à l'adresse web suivante:
<http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=49002/idR=201/idG=3>

¹⁰ *Ibid.*, p. 257.

BIBLIOGRAPHIE

- Bloss, T., *Les liens de famille. Sociologie des rapports entre générations*, Paris, PUF, 1997.
- Dällenbach, L., *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Gide, A., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. «Pléiade», 1948.
- Weyergans, F., *Trois jours chez ma mère*, Paris, Grasset, 2005.
- <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=49002/idR=201/idG=3>

L'ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE GREENIENNE COMME TRAVAIL DE RECONSTRUCTION DU PASSÉ

EVA-ILDIKO DELCEA¹

ABSTRACT. *The Greenian Autobiographical Writing as Modality of Reconstructing the Past.*

The autobiographical writing represents the modality through which Julien Green manages to revive his past marked by the unforgettable moments of his childhood dominated by the maternal figure, and after the disappearance of the mother, by the paternal one. The relation of the son with the two parents is underlined in the two volumes with autobiographical character, revealing the importance that these two had in building the personality of the future writer.

Keywords: autobiographical writing, maternal figure, paternal figure, obsession of the past, the man of two cultures.

Introduction

Écrivain américain d'expression française, Julien Green a marqué la littérature du XX^e siècle, en ayant une place bien méritée parmi les grands auteurs de l'époque, grâce à son œuvre à la fois complexe et singulière. Divisé entre deux pays et deux langues, tiraillé toute sa vie par une lutte atroce entre la chair et l'esprit, il est aussi l'homme qui a su rester enfant pendant longtemps. D'ailleurs lui-même le dit à plusieurs reprises dans son récit autobiographique: «J'étais l'innocence même et le restais longtemps».²

Notre propos est d'étudier la façon dont l'écrivain réussit à reconstruire son passé à travers l'écriture, notamment l'écriture du moi. Nous nous appuyons dans notre démarche sur deux volumes de son autobiographie: le premier, *Partir avant le jour*, paru en 1972 et le dernier, *Souvenirs des jours heureux*, paru en français neuf ans après sa mort, en 2007, mais qu'il a publié en anglais en 1942 et qu'il a ensuite traduit en français. On pourrait d'ailleurs dire que ces deux ouvrages se complètent, aspect souligné aussi par l'écrivain. Nous allons voir en même temps comment son appartenance à une double culture a laissé son empreinte sur

¹ Eva Delcea est enseignante au **Centre Culturel Français de Cluj**. Elle est en première année de doctorat, et membre de l'équipe de recherche du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française, Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca. Elle prépare une thèse intitulée «Relations familiales dans l'œuvre romanesque de Julien Green», sous la direction du professeur Rodica Pop. Elle a publié un compte-rendu de l'ouvrage critique de Valérie Catelain, «Julien Green et la voie initiatique», Bruxelles, Le Cri, 2006 in *Caieetele Echinoc*, volumul 13 «Gulag și Holocaust», Cluj, Universitatea Babeș-Bolyai, Centrul de Cercetare a Imaginarului, 2007. Son courriel est eva_palyi@yahoo.com

² Julien Green, *Partir avant le jour* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», tome V, 1977, p. 656. Toutes les références concernant ce volume autobiographique, renvoient à cette édition. On utilisera l'abréviation suivante pour renvoyer à cette édition: PAJ.

toute la vie de Julien Green. Mais avant de procéder à l'étude de quelques-uns des grands thèmes de son autobiographie, nous croyons nécessaire de présenter la manière dont Julien Green envisage le pacte autobiographique.

Mémoire et sincérité

Le récit autobiographique permet à son auteur, qui devient le sujet de son livre, de laisser une trace de sa vie et de lutter contre l'écoulement du temps et l'oubli. L'auteur reconstruit son passé, il analyse ce qu'il a été par rapport à ce qu'il est devenu. Tout ce qu'il raconte, sous l'effet de la mémoire, est présenté comme vrai et s'enracine dans la volonté du conteur de dire la vérité sur soi-même. Ce même principe gouverne aussi l'autobiographie de Julien Green. Pour respecter ce pacte de sincérité, l'auteur ne conçoit pas de plan, la mémoire étant le seul moyen de rédaction à la portée de l'écrivain. Il avoue, dès les premières lignes de *Partir avant le jour*, avoir laissé agir «le caprice de la mémoire»³:

Écrire n'importe quoi est peut-être le meilleur moyen d'aborder les sujets qui comptent, d'aller au plus profond par le chemin le plus court. On dira tout uniment ce qui passe par la tête, au gré du souvenir. La mémoire nous livre tout en désordre. Il n'y a pas d'itinéraire précis dans l'exploration de notre passé [...]⁴.

L'écriture autobiographique permet donc de récupérer des événements, des moments qu'il croyait évanouis, mais qui ont scellé son existence, devenant l'outil par lequel Julien Green se découvre à soi-même et à son lecteur, réussissant à dire ce qu'il n'aurait pas osé avouer autrement. Retracer les moments de sa vie passée à la lumière du présent permet à l'écrivain de mieux se connaître, l'écriture autobiographique se voulant une sorte de confession.

La figure dominante de la mère

Julien Green voit dans l'écriture du moi le moyen à l'aide duquel il réussit à fixer le souvenir des moments importants de sa vie, dès l'âge le plus tendre jusqu'à sa maturité. *Souvenirs des jours heureux* commence justement par l'histoire de sa famille:

Mes parents venaient tous deux des États du Sud, ma mère venait de Savannah, en Georgie, et mon père du comté du Prince William, en Virginie. [...] En 1895, mes parents quittèrent Savannah où ils s'étaient mariés pour Le Havre, [...] en 1898 ils s'installèrent à Paris [...] Je suis né le 6 septembre 1900 à Paris [...] Américain, je ne le suis pas devenu par naturalisation, je le suis de naissance et n'ai toujours été que cela.⁵

³ Julien Green, «Journal» in *Œuvres complètes*, 4 novembre 1959, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», tome V, 1977, p. 213.

⁴ PAJ, *op. cit.*, p. 649.

⁵ Julien Green, *Souvenirs des jours heureux*, Paris, Flammarion, 2007, p. 10. Toutes les références concernant ce volume autobiographique renvoient à cette édition. On utilisera l'abréviation suivante pour renvoyer à cette édition: SJH.

Les efforts de la mère, figure dominante du récit autobiographique, mais absente presque en totalité de l'écriture fictionnelle, qui a consacré toute sa vie à inculquer à ses enfants l'esprit américain, le style américain, ont donné de bons résultats. C'était son désir le plus ardent:

[...] elle aimait les Français presque autant qu'elle aimait ses compatriotes, mais elle voulait que je ne sois qu'Américain. Elle désirait tous ses enfants américains et détestait l'idée que certains d'entre eux eussent un accent français.⁶

Pour avoir du succès dans sa tâche, Mme Green leur faisait lire des ouvrages en anglais mais en même temps elle leur lisait la Bible, les engageant ainsi sur la voie de la religion. Cela a été très important pour la vie de son fils, qui, fasciné par le Grand Livre, arrive à y voir «une personne qu'il ne fallait pas interroger trop curieusement»⁷, la personne de Dieu dont il avait ressenti la présence très tôt. La religion est toujours reliée à la mère. La foi ou plutôt la découverte de Dieu est un aspect essentiel de la vie de l'enfant Julien Green raconté dans *Partir avant le jour*. Ce thème passe aussi dans les romans et chaque fois, il est accompagné de souvenirs d'enfance. Mais la religion ne représente pas un sujet sur lequel il s'attarde dans *Souvenirs des jours heureux*. Arrivé à ce point, il faut dire que ce récit autobiographique diffère des autres et cela relève de la volonté consciente de l'écrivain. D'ailleurs c'est lui-même qui le dit: «J'essayais donc de garder l'essence et surtout ce que je n'ai pas raconté dans *Partir avant le jour* ou du moins pas sous le même éclairage.»⁸

Mais revenons à la mère. Chaque fois qu'elle le pouvait, elle ne perdait pas l'occasion de rappeler à son fils son pays d'origine, un pays lointain, avec ses beautés et ses traits complètement différents de tout ce qui se trouvait en France:

La maison de Savannah flottait à travers nombre de conversations comme une sorte de Jérusalem céleste [...]

À nous les trois enfants nés en France, l'Amérique semblait si lointaine que je me demandais parfois, rêveusement, si ce n'était pas un endroit inventé par ma mère pour nous distraire.⁹

Elle voulait faire de ses filles et fils «les enfants d'une patrie qui n'existe plus, mais qui vivait dans son cœur»¹⁰. Elle leur en parlait comme si elle voulait leur léguer la tradition d'une époque disparue ou d'une nation qui n'existait plus. Ainsi retrouvait-elle le chemin qui mène vers ce pays lointain qu'elle évoquait avec

⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷ PAJ, *op. cit.*, p. 730.

⁸ SJH, *op. cit.*, p. 322.

⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰ PAJ, *op. cit.*, p. 669.

tant de nostalgie. C'est peut-être la raison qui expliquerait la déception ressentie par l'enfant quand il a vu pour la première fois cette maison dont il avait si souvent entendu parler. Mais les belles histoires dites par Mme Green transportaient les auditeurs et le narrateur même dans une maison imaginaire où tout le monde était heureux, vers un pays qui n'existait plus. Et c'était là l'essentiel. Cet écart entre le Sud du présent et du passé, l'écrivain l'explique de la façon suivante:

Ce qu'un homme emporte avec lui, c'est son pays à un moment donné de son histoire. Cependant le monde qu'il a quitté continue à se développer et à bouger, tandis que celui qu'il a emporté et porte toujours dans son cœur reste ce qu'il était, sacré et quelque part figé. Si l'expatrié a l'énergie, l'imagination et une force de résistance, son pays devenu une patrie intérieure suit sa propre évolution.¹¹

Et c'est ce qui s'est passé avec les parents de Julien Green aussi: «Leur Amérique était intensément réelle, mais nécessairement d'une autre époque.»¹²

Si dans *Partir avant le jour*, la relation de filiation est présentée dans les moindres détails, comme une relation très proche et pleine d'amour, où le narrateur s'attarde à souligner le fait qu'il jouissait d'une attention à part et «d'élans de tendresse»¹³ de la part de sa mère dont ses sœurs étaient dispensées, dans *Souvenirs des jours heureux* le narrateur-fils n'accorde pas la même attention à cette relation. Pourtant, il rend l'essentiel, il présente sa mère comme une femme qui aimait «découvrir des vestiges de beautés sous les rides des gens, de même qu'une bienveillance cachée dans leurs âmes»¹⁴, elle avait une voix claire et heureuse et «un joli sens de l'humour»¹⁵. La voix de la mère revêt un rôle essentiel dans la formation de la personnalité de l'enfant. Il le note aussi dans *Partir avant le jour*: «Elle me parlait doucement [...]. Pourtant sa voix me façonnait l'esprit comme des mains façonneraient de la glaise dans l'obscurité.»¹⁶

Elle avait une nature heureuse et optimiste qui «nous donnait à tous un sentiment de bien-être et sa présence me semblait aussi indispensable que la lumière».¹⁷ On pourrait dire que c'est la phrase clé qui résume le mieux cette relation. Il ne nous est pas difficile de comprendre le choc subi par l'écrivain à la mort de celle-ci.

Le fléau de la mort

Le récit de la disparition douloureuse de la mère nous est fait dans son premier volume autobiographique:

¹¹ SJH, *op. cit.*, p. 34.

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ PAJ, *op. cit.*, p. 689.

¹⁴ SJH, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶ PAJ, *op. cit.*, p. 670.

¹⁷ SJH, *op. cit.*, p. 89.

L'absence de ma mère créait un vide effrayant. Je le sentais de plus en plus et fuyais cette douleur qui grandissait en moi presque de jour en jour à mesure que je devenais homme. Je me rendais compte qu'attendre le retour de celle qui avait disparu était un rêve de l'enfance. Elle ne reviendrait jamais, c'était tout.¹⁸

Ce qui lui restait et qu'il pouvait garder intact c'était le souvenir de sa mère, associé à la foi et à tout ce qu'il tenait de la culture anglo-saxonne.

Pour échapper à sa souffrance ou vaincre la tristesse de son cœur, Julien Green, âgé à l'époque de 14 ans, se met à étudier et découvre peu à peu le goût de l'étude. Pourtant l'idée de la mort, de cet événement tragique qui enlève inopinément les êtres que nous chérissons, est inacceptable pour lui:

Je luttais de toutes mes forces contre la réalité des faits qui assombrissait la vie quotidienne de presque tout le monde au point que le bonheur semblait un monde à jamais disparu.¹⁹

À part la mort de sa mère, il doit affronter aussi celle de sa sœur Retta et de certains de ses amis. Il faut rappeler que tout cela arrivait dans le contexte de la première la guerre mondiale. Nombre de pages de la deuxième partie de l'ouvrage sont consacrées au récit de guerre. C'était une époque dominée par la monotonie, «la monotonie dans la mort et l'horreur»²⁰. Pourtant il s'agit d'une réalité qu'il doit surmonter et qu'il ne peut pas passer sous silence malgré les souffrances éveillées.

L'influence du père

Dans *Partir avant le jour* l'image de la mère est celle qui domine, la relation avec le père étant assez effacée et plutôt froide: «À ma mère, je disais "I love you!" dix fois par jour. Aurais-je pu dire "I love you!" à mon père? Nous étions l'un devant l'autre à peu près comme deux étrangers.»²¹ Au contraire, dans *Souvenirs des jours heureux*, le père acquiert une autre image, plutôt positive, dirait-on. Voilà le portrait que l'écrivain a tracé de son parent: «C'était un bel homme, grand, au teint bronzé, avec de beaux yeux bruns et doux. Ses sourcils broussailleux et sa grosse moustache lui donnait un air quelque peu farouche [...].»²²

La figure de Monsieur Edward Green surgit à plusieurs reprises. On le voit préoccupé du destin de ses enfants. Par exemple, c'est lui qui force en quelque sorte son fils à s'engager dans le service des ambulances des États-Unis. Cette expérience a été enrichissante pour le jeune homme. Il nous en fait le récit dans *Souvenirs des jours heureux*:

¹⁸ PAJ, *op. cit.*, p. 805.

¹⁹ SJH, *op. cit.*, p. 146.

²⁰ *Ibid.*, p. 154.

²¹ PAJ, *op. cit.*, p. 809.

²² SJH, *op. cit.*, p. 72.

Ce fut là que pour la première fois j'entrai en contact avec toute une bande de jeunes Américains, tous un peu plus âgés que moi. Il est presque impossible d'expliquer combien ils étaient différents du type d'humanité auquel j'étais habitué. [...] Quelque chose en eux de direct et de candide m'attirait. Ils n'avaient pas du tout les réactions des jeunes Français: leurs rires étaient si gamins, leurs esprits entièrement libres de préoccupations qui prêtaient aux Parisiens un air si sérieux.²³

Une fois la guerre finie, on retrouve le jeune homme rentré chez lui. Une nouvelle expérience allait bientôt le conduire aux États-Unis pour y faire des études. Cette décision a été prise suite aux conseils d'un père qui a su trouver les arguments appropriés pour imposer l'obéissance à son fils.

Au mois d'août, mon père reçut une lettre de mon oncle Walter Hartridge, procureur général à Savannah et, à en juger à son visage, cette lettre apportait d'excellentes nouvelles. En guise de remerciement pour avoir pris soin de sa nièce Sarah Elliott qui, venue passer deux mois chez nous, était restée douze ans, oncle Walter offrait de m'envoyer dans une université américaine, offre qui fut avec reconnaissance acceptée sur-le-champ. Je dois ajouter sur-le-champ par mon père.²⁴

Le mal du pays

Arrivé aux États-Unis pour une période plus longue, il découvre le sens du mal du pays qui le rend malheureux et va le faire retourner en France assez tôt. Voilà ce qu'il en dit:

Mais j'aurais pu être heureux si seulement j'avais accepté ce que la vie m'offrait à pleines mains. Mes pensées ne cessaient de tourner vers Paris avec une obstination morbide, me rendant aveugle au fait que je vivais dans l'un des lieux les plus beaux du monde, sans le moindre souci matériel, parmi les gens qui ne voulaient que me connaître et auraient pu beaucoup me donner en échange d'une simple amitié que je refusais avec ma folie ordinaire.²⁵

L'écrivain doit à cette expérience beaucoup de ses connaissances et il l'évoque avec nostalgie en soulignant aussi son désir d'y retourner. Tout ce qui lui reste encore et qu'il peut garder est le rêve de cette époque de bonheur. Il essaie de la récupérer par l'intermédiaire de l'écriture.

La France lui manque à tel point que, vaincu par la nostalgie de Paris, il abandonne ses études et y retourne. Mais au moment du retour, il est envahi par un sentiment de regret de devoir quitter ce pays lointain où il s'était fait beaucoup d'amis:

²³ *Ibid.*, p. 164.

²⁴ *Ibid.*, p. 199.

²⁵ *Ibid.*, p. 209.

Ayant résolu de m'embarquer en juillet, je commençai immédiatement à examiner les inconvénients de ma décision. Naturellement, la seule pensée de revoir la France faisait battre mon cœur plus vite. [...] J'aurais voulu me dédoubler, qu'une partie de moi restât en Amérique, tandis qu'une autre retournerait à Paris [...].²⁶

Julien Green adore Paris et il l'avoue lui-même quand l'occasion se présente:

Cet amour de Paris était si profondément ancré dans nos cœurs qu'on ne peut l'exprimer suffisamment avec des mots, pas plus que l'amour humain pour un autre. Je m'enchantais à l'idée que je faisais partie de Paris et que Paris faisait partie de moi; le fait que j'étais né américain de parents américains ne pouvait rien changer au fait également indiscutable que j'étais né à Paris. Je me suis toujours senti parisien alors que je ne me suis jamais senti français. En somme, un Américain de Paris, ce qui est presque une nation à part.²⁷

On peut y reconnaître l'influence de sa mère qui a développé chez ses enfants une personnalité anglo-saxonne qui l'a emporté sur la culture française. La dualité de son appartenance a fortement marqué l'existence de l'écrivain de sorte qu'il se considère un voyageur sur la terre. Il revêt aussi ses personnages romanesques de cette nostalgie d'une autre patrie après laquelle il languit et qu'il appelle *l'Ailleurs*.

Peintre ou écrivain

Aux récits relatifs à sa famille s'ajoutent ceux qui concernent sa décision de devenir écrivain, qui se déclare tardivement et de façon tâtonnante, sous la pression des circonstances imprévues. C'est un moment décisif qui lui permettra de vivre. La guerre finie, revenu en France, le jeune Julien Green se trouve confronté au besoin de gagner sa vie. Au début il aurait voulu devenir peintre, mais une nuit, seul, en regardant couler l'eau sous le pont Royal, tout d'un coup il a une révélation: celle d'être écrivain. Cela a été un moment crucial de sa vie qui dorénavant prendra une autre tournure:

Ce fut pareil à une explosion mettant au jour de nouvelles carrières. En une seconde je remodelai ma vie entière, des phrases splendides résonnaient dans ma tête, m'apportaient des histoires encore dans les limbes, je rêvais à des titres saisissants comme l'éclair, j'imaginai des gens discutant un jour sur mes livres et écrivant sur eux.²⁸

Le rôle joué par la mère dans ce penchant vers la littérature n'est pas dépourvu d'importance, car à l'époque de son enfance «elle s'efforçait de nous faire aimer l'anglais autant qu'elle l'aimait et ne tolérait pas une façon de parler

²⁶ *Ibid.*, p. 217.

²⁷ *Ibid.*, p. 143.

²⁸ SJH, *op. cit.*, p. 237.

négligée, car elle avait un sens exquis de la précision verbale et un grand bonheur d'expression. Je lui dois l'amour de la langue et mon désir d'écrire [...]»²⁹ Et pourtant quand il écrivait en anglais, il le considérait comme *une langue d'emprunt*. L'idée d'inventer des histoires ne lui était pas complètement inconnue. En témoigne le jeu de l'histoire continuée pratiquée à l'époque de son enfance et dont il nous fait le récit dans *Partir avant le jour*:

Elle avait pris naissance je ne sais comment au fond de mon cerveau et m'occupait dans ma solitude. Je retrouvais le dernier épisode alors que je posais la tête sur le traversin pour m'endormir et je pense que dans mon sommeil elle se développait selon des lois inconnues. Aux rêves de grandeur et de toute-puissance s'ajoutaient des histoires de meurtre. [...] Je me rends compte que la douceur de ma nature ne s'accordait guère avec la studieuse férocité de ce jeu mental, mais je ne puis me cacher que sous cette douceur apparente respirait et s'agitait une violence extrême. Avec le temps, tout cela est passé dans mes romans.³⁰

L'écriture devient pour Green un moyen de vivre, justement ce qu'il n'aurait jamais cru faire. Écrire pour de l'argent était inconcevable pour lui.

Conclusion

On peut donc voir que l'écriture autobiographique représente la meilleure méthode pour faire revivre des moments lointains que parfois on croirait évanouis à jamais. Il suffit que Julien Green soit à l'écoute d'une part de ce que l'exégèse appelle *la voix du passé* et qui est celle de son enfance et de son adolescence et d'autre part de *la voix du présent*, c'est-à-dire celle du narrateur lui-même.

Il y a dans l'autobiographie de Julien Green des allers-retours permanents entre le présent de l'écriture et le passé lointain. C'est au lecteur que revient la tâche de les déceler entre les lignes. Rien ne les annonce. Mais ces irruptions dans le présent du narrateur sont de courte durée, elles se résument à une ou deux phrases.

Le récit autobiographique permet à Julien Green de regarder sa vie passée «à travers un télescope. L'image est petite, mais nette.»³¹ Son passé équivaut à l'époque de son enfance, une période de grand bonheur. Voilà ce qu'il en dit dans *Souvenirs des jours heureux*: «Quand j'évoque aujourd'hui ces jours passés, à la lumière des derniers événements, ils m'apparaissent d'abord comme un temps de grand bonheur»³².

On peut parler chez Julien Green d'une hantise du passé, plus exactement d'une hantise de l'enfance, thème majeur sur lequel repose toute son œuvre. Il compare ce retour en arrière à un voyage mystérieux qu'il peut faire et dont il peut

²⁹ *Ibid.*, p. 88.

³⁰ PAJ, *op. cit.*, p. 785.

³¹ *Ibid.*, p. 712.

³² SJH, *op. cit.*, p. 248.

comprendre le sens grâce à l'écriture. Voilà ce qu'il dit à propos de ce besoin d'évoquer le passé:

Pouvoir voyager dans le passé et y trouver ma place me donnait un sentiment de sécurité que je serais bien en peine d'expliquer, mais avec plaisir je m'imaginai mêlé à une foule d'un siècle évanoui. Cette façon de toujours prêter l'oreille aux échos du passé devenait peu à peu un élément décisif de mon subconscient et plus tard allait jouer un rôle important dans ma vie.³³

Cela s'expliquerait par le fait que, en renouant avec son passé, celui-ci lui livre tous les moments importants de sa vie qui plus tard passeront dans son œuvre fictionnelle.

Les événements racontés dans l'autobiographie se reflètent dans l'écriture fictionnelle, en étant à la fois à l'origine des grands thèmes de toute l'œuvre greenienne. L'exégèse considère qu'il y a une remarquable cohérence entre l'autobiographie et les romans et cela grâce aux nombreux passages de la vie à l'œuvre. En outre, la plupart des personnages deviennent les dépositaires, mais surtout les messagers des souvenirs de l'auteur. Il suffit de rappeler à ce propos des personnages tels Marie-Thérèse et Manuel dans *Le Visionnaire*, Denis dans *L'Autre sommeil* ou Joseph dans *Moïra* et la liste pourrait continuer. Ainsi, tel que cela relève des notices de Jacques Petit les romans deviennent une sorte de commentaire du récit autobiographique.

BIBLIOGRAPHIE

- Green, Julien, *Souvenirs des jours heureux*, Paris, Flammarion, 2007.
- Green, Julien, *Partir avant le jour* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», tome V, 1977.
- Catelain, Valérie, *Julien Green et la voie initiatique*, Bruxelles, Le Cri, 2005.
- Julien Green Visages de l'altérité*, Textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Julien Green non-dit et ambiguïté*, Textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Eliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Collin, 2004.

³³ *Ibid.*, p. 101.

DE L'IMPOSSIBLE HÉRITAGE À L'HÉRITAGE LITTÉRAIRE DANS L'ŒUVRE DE CHATEAUBRIAND

SÉBASTIEN BAUDOIN¹

ABSTRACT. *From Impossible Heritage to Literary Heritage in Chateaubriand's Works.* All the fiction novels of Chateaubriand seem to offer the same statement: heritage is impossible on earth. Does it mean that the only way to perpetuate the past life to give it to the next generation is absolutely impossible? Not really: it seems that Chateaubriand uses his heroes' failures as a way to find himself confronting to his own future and destiny. Heroes of his fictions go where he won't go in his personal literature, crossing the path which leads to his own roots. Autobiographical writing may be the only possible ending to go through this problem: the real heritage is not only the paternal property, it's literature on its own which delivers the last message of the author in the lines of his master piece, *Mémoires d'Outre-Tombe*, bending under the heavy weight of memory and remembrance. Finally, family memory is being literature, including the world of his past into his words, standing in front of eternity.

Keywords: memory, remembrance, heritage, autobiographical writing, personal literature, *Mémoires d'Outre-Tombe*, generation.

La mémoire et l'héritage chez Chateaubriand, un symbolisme eschatologique

Ma mémoire est un panorama; là, viennent se peindre sur la même toile les sites et les cieus les plus divers avec leur soleil brûlant ou leur horizon brumeux.

Ainsi Chateaubriand présente-t-il les caractéristiques de sa vie intérieure dans le chapitre 9 du livre trente-huitième des *Mémoires d'Outre-Tombe*². Il fait de sa

¹ Sébastien Baudoin est enseignant, chargé de cours en littérature du XIX^e siècle à l'**Université Clermont-Ferrand II**. Il est actuellement en fin de doctorat sous la direction du professeur Pascale Auraix-Jonchière avec une thèse intitulée «Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand». Membre de l'Adirel et de la Société Chateaubriand, il a publié de nombreux articles sur l'auteur (parus et à paraître) et en particulier «Combours, lieu matriciel», dans *O saisons, O châteaux, Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la modernité* (1764-1914), Collection Révolutions et Romantismes, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004 ainsi que «Le retour au lieu paternel, un thème obsédant de l'écriture chateaubriandesque» (paru dans le *Bulletin de la Société Chateaubriand* n°50, année 2007). Il a participé également à de nombreux colloques et journées d'études, a été membre du comité de lecture du colloque «Représentations littéraires et picturales de la Douleur du XIX^e au XXI^e siècle» organisé par les doctorants du CRLMC, les 19-20-21 septembre 2007 et est cofondateur d'une revue en ligne, la *R.J.C.L. (Revue des Jeunes Chercheurs en Littérature)*: <http://perso.orange.fr/rjcl/index.html>. Son adresse mail est la suivante: sebastienbaudoin@hotmail.com

mémoire un espace où viennent se succéder les paysages dans leur diversité extrême, conformément aux vicissitudes de son existence. L'imaginaire de la peinture, de l'espace et du temps se conjuguent pour donner à cette description une poésie certaine, mais surtout pour rassembler trois éléments essentiels de l'esthétique de l'auteur, où la mémoire n'est jamais figée, mais ancrée dans un espace précis et représentée avec les ressources multiples de la palette du peintre. Cependant, la mémoire chateaubrianesque tend davantage vers les «horizons brumeux» que vers le «soleil brûlant» et la mélancolie n'est jamais loin lorsqu'il en aborde les rivages tourmentés. Dès lors, lorsque celle-ci se conjugue avec la notion d'héritage, elle se teinte d'une coloration sombre car l'héritage, dans l'œuvre de Chateaubriand, est souvent lié au déclin et à la mort: presque toujours impossible, il ne peut se perpétuer que grâce à la mémoire qui, comme la vie, risque peu à peu, au fil du temps, de s'éteindre.

Albert Thibaudet, dans un chapitre remarquable de son *Histoire de la littérature française* consacré à Chateaubriand, montre avec justesse combien l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe* est hanté par cette question de l'impossible héritage, qui serait au fond même de sa vocation d'écrivain:

La vocation de son cœur était combattue par celle de son génie, et celle de son génie était de conclure un passé, de conduire un deuil, d'habiter un château d'idées, de sentiments, de formes, dont il fut le dernier héritier. Le leitmotiv «Je suis le dernier qui...» ou «j'aurai été le dernier qui...» court tout le long de son œuvre.³

Lorsque le génie supplante le cœur, c'est un génie de la mélancolie semblable à l'ange de Dürer qui s'apitoie sur son passé dans une pose accablée: ce que constate Chateaubriand n'est pas tant la fuite du temps, lieu commun de la littérature, mais, plus grave à ses yeux, la fuite de l'héritage et de la mémoire. Ainsi naît ce mythe chateaubrianesque eschatologique qui consiste à se penser le dernier, celui qui clôt la lignée familiale comme celui qui ferme l'ultime chapitre du livre du monde qui l'a précédé. Les *Mémoires d'Outre-Tombe* ne font qu'entériner une idée déjà bien présente dans les premières fictions, celle d'un futur absent et d'une mort qui s'accompagne de la fin d'un monde, d'un impossible dépassement, d'une absence de continuité dans les générations à venir. Pourtant, toute l'entreprise scripturale de l'auteur, lors même qu'elle ressasse cette tragédie eschatologique, n'en demeure pas moins une tentative de l'ordre du combat comme le rappelle Albert Thibaudet, non plus un combat entre le cœur et le génie, mais bien plus contre le temps dévorateur et l'oubli. Son arme, c'est la plume, légère et pourtant chargée de l'encre lourde des réminiscences: par l'écriture, notamment celle des *Mémoires d'Outre-Tombe*, Chateaubriand entend à la fois constater l'écroulement

² *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome II, Livre XXXVIII, chapitre 9, Paris, Le Livre de Poche / Classiques Garnier, «La Pochothèque», 1989-1998, p. 798.

³ A. Thibaudet, *Histoire de la Littérature française*, «Chateaubriand», Paris, CNRS éditions, 2007, p. 71.

d'un univers tout en cherchant à le rendre pérenne par les mots et diverses autres tentatives d'ancrage dans le cycle ininterrompu de l'existence.

Notre perspective cherchera donc à explorer ce paradoxe apparent de l'écriture à visée eschatologique qui se nourrit pourtant d'une perspective edificatrice tournée vers l'outre-tombe.

Nous examinerons donc comment l'œuvre de Chateaubriand se présente tout d'abord comme un panorama des lieux dégradés de la mémoire pour percevoir ensuite l'espace et le voyage comme une tentative de réappropriation paradoxale d'un héritage qui, en dernier ressort, ne semble pouvoir trouver d'issue véritable que par la transmission de l'écriture, réelle ou symbolique.

L'impossible héritage: les lieux dégradés de la mémoire

Deux régimes de l'écriture – fictionnel d'abord puis autobiographique – poussent Chateaubriand à aborder successivement des préoccupations qui le touchent au plus près, celles de la mémoire et de l'héritage familial. Comme le souligne Jean-Claude Berchet dans une hypothèse séduisante, «Chateaubriand avait déjà, dans une certaine mesure, raconté son histoire (liquidé son passé), sous le voile de la fiction, dans le roman de *René*». Il y aurait alors un «désir autobiographique», une «tentation autobiographique» qui naîtra peu à peu, jusqu'au moment où «le paysage natal sera devenu la pierre angulaire de son entreprise»⁴. Il nous semble que Chateaubriand réécrit son existence et le dilemme de l'impossible héritage par le prisme non seulement de son roman *René*, mais aussi d'*Atala*, des *Natchez* et des *Aventures du dernier Abencérage*. Ainsi, Chateaubriand essaie sa plume tout d'abord dans l'ordre de la fiction, comme pour exorciser de manière indirecte un passé qui le hante dans son déclin irrémédiable: dès lors, le roman devient le lieu d'une «liquidation» de l'héritage familial.

Déclins de la fiction: héritages et néant (Atala, René, Les Natchez, Les Aventures du dernier Abencérage)

Le point commun des premiers héros de Chateaubriand est d'être tous les derniers de leur race: Atala et Chactas n'auront qu'une descendance moribonde qui est promise à s'éteindre faute d'autres héritiers, leur tribu ayant été décimée par les colons français; René retourne en vain au château paternel pour constater la prolifération des herbes folles et l'envahissement de la nature qui efface l'héritage symbolique sous l'image de la ruine; enfin, Aben-Hamet est le «dernier Abencérage» dont le titre est cruellement évocateur: après lui, la lignée prestigieuse des rois Maures de Grenade ne peut que s'éteindre inexorablement. De manière significative, Chateaubriand exploite les périphéries des récits pour établir fortement les bornes du déclin: *incipit* et *desinit*

⁴ Préface aux *Mémoires d'Outre-Tombe*, *op. cit.*, tome I, p. XIII.

bien souvent se répondent dans *Atala* comme dans *Les Aventures du dernier Abencérage* pour offrir des images eschatologiques.

Ainsi, si le prologue d'*Atala*, passage extrêmement connu du brio descriptif de Chateaubriand, présente le règne fabuleux des forces proliférantes de la nature, il contraste fortement, par la force de vie qui l'anime, avec la clausule du récit, marquée par le suicide des héroïnes, l'apparition fantomatique des derniers héritiers de la tribu et la mention sèche et lapidaire de la disparition des acteurs de la fiction. Au bord de la cataracte de Niagara, chute qui engouffre le récit vers sa conclusion morbide, le narrateur se met en scène dialoguant avec la «fille de Céluta», dernière descendante des Natchez, qui lui apprend comment sa tribu est condamnée à s'éteindre sans héritage possible :

Nous sommes les restes des Natchez. Après le massacre que les français firent de notre nation pour venger leurs frères, ceux de nos frères qui échappèrent aux vainqueurs trouvèrent un asile chez les Chikassas nos voisins. [...] Nous avons levé les yeux au ciel, et chargés des restes de nos aïeux, nous avons pris notre route à travers le désert. Je suis accouchée pendant la marche; et comme mon lait était mauvais, à cause de la douleur, il a fait mourir mon enfant.⁵

Que cela soit par la mort effective ou par la mort symbolique de l'assimilation à une autre tribu, les Natchez sont condamnés à ne pas survivre, massacrés, chassés de leur terre, apatrides contre leur gré. L'exil d'abord, la mort ensuite, les privent successivement du lieu de leur héritage et de l'héritage lui-même, qu'ils transportent de manière dérisoire dans un sac constitué d'ossements. Les «cendres sacrées» qui restent des Natchez préfigurent leur fin définitive et, faisant écho à la formule biblique du retour à la poussière, figurent l'anéantissement de tout héritage. Seule la parole du narrateur, qui donne la voix à ces fantômes d'un passé évanoui, permet leur résurrection littéraire.

Les Natchez, la grande épopée de «l'homme de la nature» qu'entend constituer Chateaubriand, figurent également la disparition des ancêtres, non plus seulement par la transformation des reliques, celle des os sacrés des aïeux devenus poussière, mais par l'engloutissement des deux héroïnes – Céluta et Mila – plongeant dans les eaux de la cataracte pour y finir leurs jours :

Cette cataracte, qu'aucun voyageur n'avait visitée, tombait entre deux montagnes dans un abîme. Céluta donna un baiser à sa fille, la déposa sur le gazon, mit sur les genoux de l'enfant le Manitou d'or et l'urne où le sang s'était desséché. Mila et Céluta, se tenant par la main, s'approchèrent du bord de la cataracte comme pour regarder au fond, et, plus rapides que la chute du fleuve, elles accomplirent leur destinée. Céluta s'était souvenue que René, dans sa lettre, avait regretté de ne s'être pas précipité dans les ondes écumantes.⁶

⁵ *Atala*, «épilogue», Le Livre de Poche, Paris, 2007, p. 151.

⁶ *Les Natchez*, in *Œuvres romanesques et Voyages*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1969, p. 574-575.

Le souvenir n'est opératoire que dans une perspective de mort annoncée et la symbolique de l'urne au sang desséché, le sang étant le flux de l'héritage génétique, redouble le suicide associé des deux jeunes femmes. Le mouvement même de la cataracte appelle la plongée dans le néant et la disparition des personnages en fin de récit. Dès lors, la précipitation du tempo narratif permet un effet de saisissement d'autant plus grand qu'il reste elliptique et comme pris dans un mouvement inéluctable. La manière dont Chateaubriand résume l'agonie de la tribu reprend celle de la fin d'*Atala* en accentuant davantage les effets de pathétique:

Lorsque la fille de Céluta eut atteint sa seizième année, on lui raconta l'histoire de sa famille. Elle parut triste le reste de sa vie qui fut courte. Elle eut même, d'un mariage sans amour, une fille plus malheureuse encore que sa mère. Les indiens chez lesquels les Natchez s'étaient retirés périrent presque tous dans une guerre contre les Iroquois, et les derniers enfants de la nation du Soleil se vinrent perdre dans un second exil au milieu des forêts de Niagara.⁷

La fille de Céluta, qui devait prendre «le nom français d'Amélie», en est finalement spoliée et voit ainsi «périr jusqu'à son nom». La perte d'identité constitue le premier pas vers la faillite de l'héritage et de la mémoire familiale; la succession des épreuves (mariage malheureux, guerre désastreuse et exil comme une seconde mort par la diffusion dans l'espace immense des forêts) conduit à un déclin inéluctable, juste châtement, selon l'auteur, des «passions coupables» de René.

René d'ailleurs finit son existence, à la fin du récit du même nom, de manière aussi brève que sa progéniture, ne subsistant à la mémoire des hommes que par le génie du lieu, celui d'un rocher aussi isolé et battu par les vents qu'il l'a été toute son existence:

On dit que, pressé par les deux vieillards [Chactas et le père Souël], il retourna chez son épouse, mais sans y trouver le bonheur. Il périt peu de temps après avec Chactas et le père Souël, dans le massacre des français et des Natchez à la Louisiane. On montre encore un rocher où il allait s'asseoir au soleil couchant.⁸

Quand l'héritage n'est plus, il ne reste que la ruine, le vestige comme témoin du passé, mais aussi une narration singulièrement déréalisée et distancée par l'emploi du pronom «on», comme si la vie était devenue légende, avec le temps. L'héritage, s'il est impossible en ce que le héros chateaubrianesque est en proie à sa finitude et à une malédiction qui frappe sa destinée, se trouve néanmoins restitué par l'imaginaire et le souvenir lorsqu'il s'ancre en des lieux de mémoire. Ainsi en est-il d'Aben-Hamet, dont la tombe, à la fin des *Aventures du dernier Abencérage*, est l'objet d'une description qui en fait un vestige du passé:

⁷ *Les Natchez*, op. cit., p. 575.

⁸ René, in *Œuvres romanesques et Voyages*, op. cit., tome I, p. 146.

Lorsqu'on sort de Tunis, par la porte qui conduit aux ruines de Carthage, on trouve un cimetière: sous un palmier, dans un coin de ce cimetière, on m'a montré un tombeau qu'on appelle le tombeau du dernier Abencérage. Il n'a rien de remarquable; la pierre sépulcrale en est tout unie: seulement, d'après une coutume des Maures, on a creusé au milieu de cette pierre un léger enfoncement avec le ciseau. L'eau de la pluie se rassemble au fond de cette coupe funèbre et sert, dans un climat brûlant, à désaltérer l'oiseau du ciel.⁹

La proximité avec la fin du récit de René est saisissante, substituant la «pierre sépulcrale» au rocher dans une même distanciation *via* le pronom indéfini, qui fait naître une atmosphère de légende. Nouveau pont jeté entre les fictions américaines et orientales, les fins crépusculaires répondent à des panoramas, celui de la nature vierge des rives du Meschacebé dans *Atala*, et celui de la ville de Grenade mettant en scène l'exil larmoyant de Boabdil dans les *Aventures du dernier Abencérage*. Ce récit débute donc par l'exil et l'arrachement à la patrie, par la privation de l'héritage que la tombe finale semble clore à jamais dans la pierre. Mais le symbole de l'oiseau et de l'eau tombant dans la «coupe funèbre» semble bien laisser supposer que la mémoire n'est pas tout à fait morte et que, si l'héritage est effectivement perdu, le souvenir prend le relais par la médiation du récit et du génie du lieu.

Ainsi la fiction a-t-elle posé les premiers jalons d'une obsession de nature eschatologique, où la fin d'un monde coïncide avec la ruine de l'héritage et de la race pour mieux laisser entrevoir une possible résurrection par le lieu et par l'écriture. Après ces essais fictionnels, Chateaubriand reprend ce thème majeur de son existence et de son œuvre dans la somme de sa littérature et de sa vie, à savoir les *Mémoires d'Outre-Tombe*.

L'héritage et la mémoire: Combourg et Saint-Malo, le «tremblement du temps»

Combourg et Saint-Malo figurent les deux lieux qui structurent en diptyque la remémoration de la jeunesse de l'auteur dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*. Combourg est abordé comme un lieu d'héritage essentiel, celui de la tradition aristocratique du père, ancrée dans une dimension médiévale en décalage avec le temps actuel de l'existence du héros:

Quelques fenêtres grillées apparaissaient çà et là sur la nudité des murs. Un large perron, raide et droit, de vingt-deux marches, sans rampes, sans garde-fou, remplaçait sur les fossés comblés l'ancien pont-levis; il atteignait la porte du château, percée au milieu de la courtine. Au-dessus de cette porte on voyait les armes des seigneurs de Combourg, et les taillades à travers lesquelles sortaient jadis les bras et les chaînes du pont-levis. [...] Mêlez à cela, dans les diverses parties de l'édifice, des passages et des escaliers secrets, des cachots et des donjons, un labyrinthe de galeries couvertes et

⁹ *Les Aventures du dernier Abencérage*, in *Œuvres romanesques et Voyages*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1969, p. 1401.

découvertes, des souterrains murés dont les ramifications étaient inconnues; partout silence, obscurité et visage de pierre: voilà le château de Combourg.¹⁰

À la solidité massive de l'édifice médiéval, Combourg ajoute le sceau des armoiries de la famille Chateaubriand, fondant le lieu sur la surimpression des époques, de l'histoire de France et de celle d'une famille. Ce double héritage fait aussi de Combourg un lieu de mémoire qui se visite en pèlerinage, à l'égal du rocher de René ou de la tombe du dernier Abencérage, et où Chateaubriand se prend à rêver que la gloire de son nom supplante celle, ancestrale, des murs et des donjons:

Si mes ouvrages me survivent, si je dois laisser un nom, peut-être un jour, guidé par ces Mémoires, quelque voyageur viendra visiter les lieux que j'ai peints. Il pourra reconnaître le château; mais il cherchera vainement le grand bois: le berceau de mes songes a disparu comme les songes. Demeuré seul debout sur son rocher l'antique donjon pleure les chênes, vieux compagnons qui l'entournaient et le protégeaient contre la tempête. Isolé comme lui, j'ai vu comme lui tomber autour de moi la famille qui embellissait mes jours et me prêtait son abri: heureusement ma vie n'est pas bâtie sur la terre aussi solidement que les tours où j'ai passé ma jeunesse et l'homme résiste moins aux orages que les monuments élevés par ses mains.¹¹

La vanité du temps qui passe fait de l'auteur un double du donjon, pétrifié par le temps: Combourg, du lieu d'union familial, est devenu le lieu de la dispersion de l'héritage et de sa disparition. Alors, l'écriture ne peut que déplorer, au passé composé qui rencontre une incidence sur le moment du récit, le passé et l'héritage familial évanouis comme autant de chimères oubliées:

Là, j'ai cherché un cœur qui pût entendre le mien; là, j'ai vu se réunir, puis se disperser ma famille. Mon père y rêva son nom rétabli, la fortune de sa maison renouvelée: autre chimère que le temps et les révolutions ont dissipée. De six enfants que nous étions, nous ne restons plus que trois: mon frère, Julie et Lucile ne sont plus, ma mère est morte de douleur, les cendres de mon père ont été arrachées de son tombeau.¹²

Les similitudes avec la clause des ouvrages de fiction sont frappantes: la fin de l'évocation de Combourg résonne comme l'apocalypse qui a frappé les Natchez ou les Abencérages, décimant l'héritage et les aïeux pour ne laisser subsister qu'un monument dérisoire et des cendres chassées par le vent. Seul persiste le souvenir transmis par la parole de l'écrivain. C'est d'ailleurs ce décalage produit par le regard du mémorialiste posé sur son passé empreint de vanité qui fait de Saint-Malo une ville fantôme dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*:

¹⁰ *Mémoires d'Outre-Tombe, op. cit.*, tome I, Livre I, chapitre 7, p. 157-159.

¹¹ *Mémoires d'Outre-Tombe, ibid.*, tome I, Livre III, chapitre 14, p. 223-224.

¹² *Ibid.*, p. 223.

Du reste, rien de mon passé à Saint-Malo: dans le port, je cherchais en vain les navires aux cordes desquels je me jouais; ils étaient partis ou dépecés; dans la ville, l'hôtel où j'étais né avait été transformé en auberge. Je touchais presque à mon berceau et déjà tout un monde s'était écroulé. Étranger aux lieux de mon enfance, en me rencontrant on se demandait qui j'étais [...] ¹³

Le souvenir seul persiste lorsque le passé s'est enfui, c'est la grande leçon des *Mémoires d'Outre-Tombe*. Or, pour conjurer cette faillite de la transmission de l'héritage, l'exil semble, de manière contradictoire, le meilleur moyen pour l'auteur, comme pour ses avatars fictionnels, de revenir aux sources et de franchir les obstacles qui l'ont éloigné de la mémoire de leurs ancêtres.

Voyages, exils et figures de l'apatride: l'espace en héritage? (quête des origines et quête de la patrie)

Sans héritage, seul sur la terre comme son héros René, Chateaubriand fait de son œuvre un creuset de figures désenchantées qui ont toutes pour point commun d'errer sans cesse de par le monde en quête d'un héritage et d'un passé disparus. Ces figures de l'exilé ne sont que des miroirs déformés de lui-même et reprennent, sur le mode mineur de la fiction, la courbe majeure de son existence, qui fait de l'espace parcouru l'empan qui le rapproche davantage de lui-même et de l'héritage fuyant de son passé.

Les figures de l'exilé et de l'apatride: figurations de la quête d'un héritage impossible

René est le premier de ces héros exilés qui fuient leur patrie et le poids d'un lourd passé qui commence par la mort de la mère causée par la naissance du fils: «J'ai coûté la vie à ma mère en venant au monde», matricide qui s'accompagne ensuite d'un exil précoce, «livré de bonne heure à des mains étrangères, je fus élevé loin du toit paternel»¹⁴. Déterminé à «quitter l'Europe et à passer en Amérique»¹⁵ à la fin du récit, René avait déjà auparavant tenté d'oublier ses malheurs par un parcours de déréliction le menant jusqu'à la fameuse lamentation au bord de l'Etna, dont le Vésuve du *Voyage en Italie* ne sera qu'un lointain avatar dans l'ordre du récit de voyage et non plus de la fiction. La leçon n'en demeure pas moins amère, donnée par la bouche du père Souël: «Que faites-vous seul au fond des forêts où vous consommez vos jours, négligeant tous vos devoirs?». La solution au vide existentiel de celui qui a perdu son passé ou qui veut rompre avec l'héritage de larmes qui constitue le fardeau de son existence n'est pas de parcourir

¹³ *Op.cit.*, p. 220.

¹⁴ *René, op. cit.*, p. 119.

¹⁵ *Ibid.*, p. 141.

les solitudes désolées du Nouveau-Monde mais de s'en remettre à Dieu: «La solitude est mauvaise à celui qui n'y vit pas avec Dieu»¹⁶.

De la même manière, Chactas et Atala auront beau parcourir les espaces dangereux de l'Amérique hostile pour fuir les obstacles à leur amour et le poids de l'héritage qui les sépare, cela ne peut aboutir qu'à l'échec *via* la mort d'Atala et la fin apocalyptique de la tribu. Alors, le retour au château paternel devient, dans le monde indien, un «pèlerinage» d'un autre ordre, l'exotisme aidant: de retour à la hutte de son père, Chactas ne peut que constater sa dévastation comme le village de la Mission ravagé par les crues tempétueuses du Meschacébé. La quête du bonheur paraît infructueuse à celui qui cherche «dans les vastes régions primitives la paix de l'âme»¹⁷.

Enfin, Aben-Hamet lui aussi est un déraciné: il ne doit pas s'exiler de sa tribu comme Chactas de celle de son père assassiné, il ne doit pas fuir une Europe abhorrée et une sœur aimée comme René fuyant le château paternel en cherchant un bonheur impossible outre Atlantique. Le jeune Maure, ultime descendant des Maures ayant dirigé Grenade, ne peut que revenir au palais de ses ancêtres déchus et exilés en Afrique du Nord pour constater, perdu dans la ville, qu'il en est étranger. Il se heurte à une «ville muette» et à un «silence profond» et inhospitalier. «[...] inconnu, solitaire, délaissé, à la porte du palais de [ses] pères»¹⁸, Aben Hamet, de retour finalement au sein même de l'Alhambra, guidé par la belle Blanca, ne peut trouver que des vestiges sanglants de l'ancienne domination de ses aïeux: «la trace du sang de ses ancêtres» encore visible dans le marbre attire son attention et fait jaillir ses larmes¹⁹.

René, Chactas ou Aben-Hamet figurent tous des être exilés, à la recherche du bonheur et qui ne peuvent renouer avec leurs racines: leur héritage leur a été enlevé et ils ne trouvent sur leur chemin que la mort, l'abandon, et l'absence. Or, Chateaubriand lui-même n'a de cesse, dans la partie autobiographique de son œuvre, de se représenter comme un perpétuel exilé, ayant rompu avec le port d'attache de ses souvenirs, promis à une vie d'errance et d'abandon, dernier héritier d'un monde promis à disparaître.

Chateaubriand voyageur: des illusions premières aux ruines du temps

Le goût des voyages, chez Chateaubriand, n'est pas séparable d'un imaginaire de l'errance et du retour à soi, comme l'a bien montré Jean-Claude Berchet à propos de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*²⁰. Déjà, l'arrivée à Combourg constitue un premier voyage appréhendé au moyen d'images symboliques de la dérélition, comme celle du Juif Errant, figure éminemment romantique: les tours de roue de la charrette figurent ainsi les «premiers pas d'un Juif errant qui ne se devait plus arrêter»²¹.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 145.

¹⁷ Maurice Regard, introduction à *René*, *ibid.*, p. 103.

¹⁸ *Les Aventures du dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. 1367.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1377.

²⁰ Jean-Claude Berchet, «Un voyage vers soi», in *Poétique*, 1983, février, n°53, p. 91-108.

²¹ *Mémoires d'Outre-Tombe*, *op. cit.*, tome I, Livre I, chapitre 7, p. 156.

Bien plus, l'on sait comment Chateaubriand, dès les premières pages de ses *Mémoires*, fait de sa naissance, comme dans *René*, un premier exil en rapprochant son «berceau» de sa «tombe»: «en sortant du sein de ma mère, je subis mon premier exil; on me relégua à Plancouët, joli village situé entre Dinan, Saint-Malo et Lamballe»²². Cette naissance agitée préfigurerait ses «destinées» chaotiques sur le modèle des naissances à augure et demeure déjà décrite comme fortement altérée par le passage du temps: «je n'avais vécu que quelques heures, et la pesanteur du temps était déjà marquée sur mon front»²³.

Après une enfance décrite comme solitaire, assis «loin de la foule»²⁴ en enfant sauvage et avide de liberté, les voyages – en Amérique, à travers l'Europe comme ambassadeur à Londres, Berlin ou Rome – sont autant d'occasions de s'éloigner du «toit paternel» et de faire du «pèlerinage aux champs paternels» un trajet plusieurs fois reporté au profit d'espaces de transition et d'illusions. En Amérique, Chateaubriand s'offre tout entier aux chimères rousseauistes d'un paradis perdu, s'écriant, comme il le retrace dans le *Voyage en Amérique*: «Liberté primitive, je te retrouve enfin!»²⁵ Ce retour aux sources en annonce un autre, non plus à celui des espaces vierges et sauvages, mais à celui de la culture et d'un monde de ruines dans le périple le conduisant de Paris à Jérusalem.

L'Itinéraire de Paris à Jérusalem prendrait en effet lui aussi la forme de la quête d'un héritage, non plus celui du père spirituel des premiers élans de la muse – Rousseau – mais celui d'autres pères spirituels, Homère, Virgile, Le Tasse, Dante ou les premiers pèlerins de Jérusalem en passant par Saint-Louis à Carthage. Dès lors, une galerie de figurations intellectuelles du père sature l'espace contemplé où se lit la nostalgie de Combourg et de sa chère Bretagne au gré du vol de l'hirondelle et de la bergeronnette ou d'une chanson entonnée par son guide grec. L'héritage est toujours ce poids dont on ne peut se libérer et que l'on transporte avec nous comme un fardeau, ce qu'exprime cette très belle phrase de l'auteur dans *Le Voyage en Italie*, alors qu'il visite Tivoli et la villa Adriana: «chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger.»²⁶

L'espace réactive sans cesse un réseau latent de souvenirs qui constitue le terreau constitutif de l'identité. Les paysages deviennent des miroirs réflexifs, qui permettent au voyageur de se penser dans une confrontation au passé révolu dans le présent de la contemplation: ils renvoient l'individu à sa propre historicité, ils sont le livre ouvert de la mémoire donné à lire à la lumière intermittente du soleil et de la lune. Tout voyage de Chateaubriand est avant tout un voyage en arrière lors même qu'il progresse et semble visiter un monde nouveau: dès lors, voyager en

²² *Ibid.*, chapitre 3, p. 128-129.

²³ *Ibid.*, p. 129.

²⁴ *Ibid.*, chapitre 4, p. 143.

²⁵ *Voyage en Amérique*, «Journal sans date», in *Œuvres romanesques et Voyages*, op. cit., tome I, p. 703.

²⁶ *Voyage en Italie*, in *Œuvres romanesques et voyages*, op. cit., tome II, p. 1443.

terre étrangère, c'est se souvenir perpétuellement que l'on est exilé de sa propre patrie pour une génération profondément marquée par cette même expérience du bannissement. Si l'héritage paraît dans les fêlures du paysage, comment donc le saisir et se le réapproprier lors même que tout semble indiquer qu'il demeure à jamais perdu? L'écriture, mais plus généralement aussi l'acte créateur, permettent à Chateaubriand de se ressaisir de ces fragments de passé qui ressurgissent inopinément au gré des réactivations spatiales du souvenir.

L'écriture et l'acte créateur: un mode de transmission de l'héritage familial et culturel?

Dans sa notice des *Mémoires d'Outre-Tombe*, Jean-Claude Berchet reprend la réflexion d'Erik Orsenna concernant le rapport de l'écrivain à la figure du père par rapport au passage crucial de la naissance de Chateaubriand en déclarant ceci: «En faisant de Chateaubriand, au sens plein du terme, un exilé (de la terre des origines, du pouvoir, du bonheur, du monde), elle ne se borne pas à faire de lui un orphelin, c'est-à-dire un fils sans père; elle fait aussi de lui, pour emprunter à Erik Orsenna une frappante formule, un père sans fils, c'est-à-dire un écrivain»²⁷. L'écriture serait donc un moyen de renouer avec le père, avec l'héritage paternel qui demeure perdu. Or, c'est bien ce qu'entreprend Chateaubriand en présentant les *Mémoires d'Outre-Tombe* comme un monument élevé à la gloire de son souvenir, mais aussi en décrivant les fêtes médiévales de Combourg en témoignage de son père qui aimait tant à les faire revivre. C'est alors que Chateaubriand prend la pose aux résonances eschatologiques qui lui plaît tant, celle du «dernier qui...» que Thibaudet souligne dans son analyse: «Je suis comme le dernier témoin des mœurs féodales»²⁸.

L'entreprise mémorialiste est alors à la fois reconquête du passé et enfantement de soi, au point que l'héritage symbolique ainsi reconstruit se fasse sous l'angle d'une œuvre-enfant, accompagnant le geste créateur plus général qui oriente vers la postérité un auteur pourtant irrémédiablement attiré vers le passé.

Les Mémoires d'Outre-Tombe: reconstruire l'enfance, la mémoire et soi-même

Constatant que «notre vie est si vaine qu'elle n'est qu'un reflet de notre mémoire»²⁹, Chateaubriand entend lutter contre la fuite du temps par l'écriture, procédé utilisé par les écrivains depuis la nuit des temps. Mais ce qui semble singulariser Chateaubriand, c'est qu'il fonde son édifice de mots sur la mémoire elle-même: entre les souvenirs, la méditation sur le temps et la vanité de toute chose, l'espace de l'écriture devient celui d'une quête de permanence face à ce qui fuit perpétuellement, en l'inscrivant résolument dans un futur, celui de l'outre-tombe, comme l'a si bien analysé John E. Jackson³⁰.

²⁷ Notice des livres I à XII, in *Mémoires d'Outre-Tombe*, op. cit., tome I, p. 107.

²⁸ *Mémoires d'Outre-Tombe*, *ibid.*, tome II, chapitre 2, p. 165.

²⁹ *Ibid.*, tome II, chapitre 1, p. 164.

³⁰ Voir son excellente analyse in *Mémoire et subjectivité romantiques*, Paris, José Corti, 1999, p. 49-86.

S'en suit une écriture singulière qui vise au brouillage du temps dans l'attestation d'un passé envisagé *a posteriori*, la tête tournée vers ce qui a fui, un œil sur le berceau, l'autre sur la tombe. L'écriture permet alors de souder ces deux points de vue divergents dans le présent singulièrement agrandi de l'écriture hybride du mémorialiste, dans ce que Chateaubriand appelle «une sorte d'unité indéfinissable; mon berceau a de ma tombe ma tombe a de mon berceau: mes souffrances deviennent des plaisirs, mes plaisirs des douleurs, et je ne sais plus, en achevant de lire ces Mémoires, s'ils sont d'une tête brune ou chenue»³¹. Gageons qu'en prenant la posture du lecteur, Chateaubriand espère que la confusion réussisse et qu'il rajeunisse un tant soit peu aux yeux de ce même lecteur réactivant sa jeunesse.

Bien plus qu'une entreprise de rajeunissement outre-tombe, depuis la «poudreuse famille des sourds»³², les *Mémoires d'Outre-Tombe* sont pour Chateaubriand l'occasion de façonner son propre héritage en donnant une vision de sa vie qui restera à jamais inchangée. De là vient ce besoin incessant de relire ses épreuves et de réviser son texte pour parfaire jusqu'au moment ultime le portrait qu'il livre de lui à la postérité: «je désirerais ressusciter à l'heure des fantômes, pour corriger au moins les épreuves»³³. C'est que, bien plus que son héritage gravé par l'écriture, il s'agit aussi de son propre enfant qu'il met au monde pour les générations à venir.

L'héritage symbolique: l'œuvre-enfant

S'opposant à une «sacrilège autopsie» sur son corps mort, Chateaubriand préfère que l'on se livre à l'exégèse des *Mémoires*, qu'il considère véritablement comme son enfant: alors qu'il affirme sa préférence pour l'adoption d'une voix venant «du fond de [son] cercueil», il y voit là «sans doute un bien petit intérêt mais, rajoute-t-il, je le lègue faute de mieux à l'orphelin (mes Mémoires) destiné à rester après moi ici-bas.»³⁴ Ce passage de l'«Avant-propos», tout entier tourné vers l'héritage littéraire à donner à sa postérité, fait de son œuvre une continuité de lui-même, une œuvre-testament. Comme lui, son œuvre est promise à l'abandon du père et à l'errance perpétuelle, en attendant la venue de ses continuateurs qu'il appelle de ses vœux à la toute fin de ses *Mémoires*. Mais c'est davantage encore dans le mouvement créateur que Chateaubriand place l'espoir de la postérité, comme en témoigne la manière dont il considère l'arbre comme un avatar de sa progéniture.

Symbolique héréditaire et acte créateur: autour de l'image de l'arbre dans l'œuvre de Chateaubriand

Les arbres plantés par Chateaubriand à la Vallée-aux-Loups, sa retraite littéraire, sont autant de souvenirs de ses voyages à travers le monde appelés à

³¹ *Mémoires d'Outre-Tombe, op. cit.*, «Avant-propos», tome I, p. 111.

³² *Ibid.*, p. 112.

³³ *Ibid.*, «Avant-propos», p. 112.

³⁴ *Ibid.*, p. 111.

rester sur terre après lui pour témoigner de fragments de son existence; aussi les positionne-t-il en bonne place dans l'entreprise de ses *Mémoires d'Outre-Tombe*. Lieu d'écriture, la Vallée-aux-Loups est aussi un espace d'expérimentation de l'herboriste post-rousseauiste, qui place dans la terre l'espoir de la survivance de son acte créateur. Là encore, la création est personnifiée sous les traits de l'enfant appelé à grandir et à prendre le relais, l'héritage de leur père déclinant:

Les arbres que j'y ai plantés prospèrent, ils sont encore si petits que je leur donne de l'ombre quand je me place entre eux et le soleil. Un jour, en me rendant cette ombre, ils protégeront mes vieux ans comme j'ai protégé leur jeunesse. Je les ai choisis autant que je l'ai pu des divers climats où j'ai erré; ils rappellent mes voyages et nourrissent au fond de mon cœur d'autres illusions.³⁵

Ce passage est significatif en ce que l'arbre est symbole du passé, du présent et de l'avenir, il porte en lui l'empreinte de toute une existence, témoin de la vie écoulée, de la vie qui s'écoule, et de celle qui aura passé un jour. Enfants plantés par leur père, ils sont une excroissance du temps intime fortement ancré dans la terre de l'écriture, leurs racines s'enfoncent dans le passé et leurs branches s'étendent vers l'avenir. Cette préoccupation crépusculaire est d'ailleurs permanente dans la poésie de l'auteur, soucieux de se représenter comme un être en déclin, appelé à rendre le maigre héritage dont il est le dernier témoin.

Le crépuscule et le pinceau

Tout le monde a à l'esprit la fin des *Mémoires d'Outre-Tombe* et la préfiguration de la mort de l'auteur, «le crucifix à la main», plongé dans les entrailles de sa tombe. Mais cette catabase intime se nourrit de tout un imaginaire du déclin que l'on peut lire dans le paysage, en tension vers l'avenir, lançant un appel aux écrivains du futur à devenir ses héritiers:

Les scènes de demain ne me regardent plus; elles appellent d'autres peintres: à vous, messieurs.

En traçant ces derniers mots, ce 1^{er} novembre 1841, ma fenêtre qui donne à l'ouest sur les jardins des Missions étrangères, est ouverte: il est six heures du matin; j'aperçois la lune élargie; elle s'abaisse sur la flèche des Invalides à peine relevée par le premier rayon doré de l'Orient; on dirait que l'ancien monde finit, et que le nouveau commence. Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil.³⁶

³⁵ *Ibid.*, tome I, chapitre 1, p. 115.

³⁶ *Mémoires d'Outre-Tombe, op. cit.*, tome II, Livre XLII, chapitre 18, p. 1030.

En se plaçant à la croisée des chemins comme il fut toute sa vie «au confluent de deux fleuves», Chateaubriand construit une dernière fois cette posture du passeur de temps qu'il aime à incarner, à la frontière d'un monde évanoui, les yeux fixés sur l'horizon. Au soleil couchant se substitue la sœur de prédilection pour le poète, la lune, avatar cosmique de son propre déclin. L'œuvre est ainsi héritage en elle-même par la position crépusculaire et l'appel solennel aux plumes ou plutôt aux pinceaux de l'avenir.

Alors que toute l'œuvre de Chateaubriand ne cesse de représenter des figures multiples de l'arrachement aux racines, de l'impossible héritage, traçant les trajectoires déclinantes de destinées désespérées, s'épuisant dans la reconquête d'espaces chimériques du moi, l'œuvre en elle-même devient héritage, testament, témoin à remettre dans les mains de l'avenir. Le formidable retournement qu'opère Chateaubriand dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* est d'y avoir intégré la quintessence de sa vie et de son œuvre en la projetant dans l'espace distendu d'une écriture où le présent méditatif se nourrit d'une perspective passée perçue depuis l'au-delà de la tombe. Par l'écriture s'opère la réconciliation avec l'ascendance paternelle mais aussi littéraire que la plume fictive avait brossée de manière indirecte: l'accès direct à soi est dès lors héritage pour l'avenir. L'adresse finale de l'auteur des *Mémoires* est aussi le legs ultime d'un espoir, celui de la survivance d'une existence réécrite à l'aune d'une lutte permanente pour préserver un héritage sans cesse miné par l'altération du temps.

BIBLIOGRAPHIE

- Berchet, Jean-Claude, «Un voyage vers soi», in *Poétique*, 1983, février, n°53, p. 91-108.
Chateaubriand, François-René (de), *Atala*, Paris, Le Livre de Poche, 2007.
Chateaubriand, François-René (de), *Mémoires d'Outre-Tombe*, tomes I et II, Livre XXXVIII, chapitre 9, Paris, Le Livre de Poche / Classiques Garnier, «La Pochothèque», 1989-1998.
Chateaubriand, François-René (de), *Œuvres romanesques et Voyages*, tomes I et II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1969.
Jackson, John E., *Mémoire et subjectivité romantiques*, «Chateaubriand», Paris, José Corti, 1999, p. 49-86.
Thibaudet, Albert, *Histoire de la Littérature française*, «Chateaubriand», Paris, CNRS éditions, 2007.

**ENTRE MÉMOIRE ET REFONDATION:
PORTRAIT DU PÈRE ET TABLEAU DE L'ALLEMAGNE
(CHRISTOPH MECKEL, *SUCHBILD. ÜBER MEINEN VATER*)**

VÉRONIQUE LÉONARD-ROQUES¹

ABSTRACT. *Memory and New Foundation: Portrait of the Father and Picture of Germany (Christoph Meckel, Suchbild. Über meinen Vater, 1980).* *Suchbild. Über meinen Vater* is dedicated to Christoph Meckel's father and is a good example of the German *Vaterroman* of the 1970-1980s. Eberhard Meckel was indeed a well known writer of the 1930s, whose poetry has somehow served the Nazi ideology. This study focuses firstly on the way how different kinds of memories (familial, collective, individual) are painfully linked together. It will then attempt to show that Christoph Meckel deals with different forms of new literary foundation after National Socialism.

Keywords: father-son relationship; family secrets; Third Reich; German literature; *Vaterroman*; *Gruppe 47*; autofiction.

*Suchbild. Über meinen Vater (Portrait-robot: mon père)*² est un récit rétrospectif que Christoph Meckel³ consacre à son père, Eberhard Meckel, neuf ans après le décès de celui-ci. Une telle œuvre est caractéristique du *Vaterroman* allemand des années 1970-1980, veine narrative dans laquelle les fils et les filles appartenant à la génération de 1968 questionnent la compromission de leurs parents au temps du Troisième Reich. La particularité de ce récit est qu'Eberhard Meckel fut un auteur reconnu des années 1930, tenant d'un lyrisme de la nature et d'une poésie intemporelle qui ont pu nourrir l'idéologie nazie ou être récupérés par cette dernière.

Le retour en arrière et l'analyse auxquels le récit se livre sondent une histoire dans laquelle les mémoires familiale et collective, individuelle et culturelle, se révèlent inextricablement et douloureusement mêlées. Rendant compte des conditions d'une refondation littéraire dans l'Allemagne défaite de l'immédiat après-guerre, le fils-narrateur, à la génération suivante, œuvre paradoxalement à ce

¹ Maître de conférences en littérature générale et comparée à l'**Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, France)**, Véronique Léonard-Roques consacre principalement ses recherches aux mythes littéraires. Principales publications: *Caïn, figure de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003; *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007. Direction d'ouvrages collectifs: *Les Mythes des avant-gardes* (en collaboration avec J.-C. Valtat), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003; *Versailles dans la littérature. Mémoire et imaginaire aux XIX^e et XX^e siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005; *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

² Christoph Meckel, *Suchbild. Über meinen Vater* [1980], Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1995. *Portrait-robot: mon père*, trad. M. Baillet, Paris, Flammarion, 1989. La traduction française sera désormais abrégée PR et la version originale SÜ.

³ Christoph Meckel est né en 1935.

renouveau. Dans le portrait de son père et dans le tableau général du pays, Christoph Meckel oscille entre condamnation et tentative de rachat.

Mémoire familiale, mémoire culturelle

Le portrait que le fils-narrateur entend livrer de son père ne peut être séparé de l'histoire d'Eberhard Meckel aux temps troubles de l'Allemagne nazie, ni de l'attitude adoptée par celui-ci dans les années de réédification de l'après-guerre. Car les enjeux narratifs et même esthétiques du *Vaterroman* reposent sur une opposition générationnelle à valeur souvent manichéenne. Dans une optique régénératrice, la cohorte contestataire de 1968 rejette les valeurs des années de reconstruction; elle entend en finir avec des structures sociales autoritaires en partie issues du nazisme et surtout avec le silence ou les mensonges familiaux portant sur cette période. À ce titre, la génération des *Spätgeborene* (ou génération ultérieure) est celle qui se confronte véritablement à la question de la responsabilité morale en partie éludée dans les œuvres de l'immédiat après-guerre davantage préoccupées de se défaire de positions idéologiques tendancieuses⁴.

L'écriture tient souvent à la découverte de documents historiques (lettres, carnets, photos...) qui jettent un nouvel éclairage sur le rôle des pères à l'époque du Troisième Reich. Dans le *Vaterroman*, le père – qu'il fût haut dignitaire du régime⁵ ou simple suiveur –, devient le symbole d'une génération coupable. Dans cette perspective, Christoph Meckel présente son propre père comme un cas exemplaire⁶ dont les parts d'ombre reflètent celles de l'histoire du pays tout entier.

Entré en possession du *Journal* inédit de son père plusieurs années après le décès de celui-ci, alors qu'il est lui-même âgé de quarante ans, l'auteur de *Suchbild. Über meinen Vater* déclare: «j'ai découvert les Carnets d'un homme que je ne connaissais pas. [...] Ce que je savais de sa période nationale-socialiste ne m'était connu que par ce qu'il disait lui-même. [...] L'homme que je connaissais ou croyais connaître, n'était qu'une partie de cet autre que personne ne connaissait»⁷. Son père se présentait toujours comme «irréprochable» (*untadelig*), ce que confirmait sa mère. «Les autres enfants avaient des parents nazis. Moi pas. Les autres venaient de familles antisémites. Moi pas»⁸, note Christoph Meckel ainsi appelé à réfléchir à son propre aveuglement.

⁴ Voir Elizabeth Snyder Hook, *Family Secrets and the Contemporary German Novels. Literary Explorations in the Aftermath of the Third Reich*, Rochester, Camden House, 2001, p. 3.

⁵ C'est le cas par exemple dans *Die Reise* (1977) de Bernward Vesper et plus encore dans *Vati* (1987) de Peter Schneider.

⁶ «Bericht zu dem Buch *Suchbild. Über meinen Vater*» (1998), in Christoph Meckel, *Suchbild. Über meinen Vater* [1980], Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2005, p. 182.

⁷ PR, p. 59-60; «Ich entdeckte die Notizen eines Menschen, den ich nicht kannte. [...] Was ich von seiner NS-Zeit wußte, kannte ich nur aus dem, was er selber sagte. [...] Der Mensch, den ich kannte oder zu kennen glaubte, war nur ein Teil jenes andern, den keiner kannte», SÜ, p. 44.

⁸ «Andere Kinder hatten Nazis zu Eltern – ich nicht. Sie kamen aus antisemitischen Familien – ich nicht», «Bericht zu dem Buch *Suchbild. Über meinen Vater*», *op. cit.*, p. 181. Notre traduction.

Le *Journal* paternel livre en effet les bases factuelles pour une recherche (auto)biographique dans laquelle les défaillances du père rencontrent nécessairement la question du moi: «Qui suis-je? quelle est mon origine? ces vieilles questions devaient être une nouvelle fois posées et il fallait y répondre de manière logique et radicale»⁹. Après un an de lectures et de recherches, Christoph Meckel parvint à établir que son père avait été

un nationaliste allemand à moitié nazi, un sympathisant de l'idéologie, volontairement actif dans la construction de la culture nazie, approuvant indirectement les autodafés, l'élimination des communistes et des juifs, et par-dessus tout, après la guerre, un homme malade qui essayait de refouler le passé et se considérait comme une victime de l'Histoire¹⁰.

De la montée du nazisme aux années de reconstruction, le parcours de l'intellectuel Eberhard Meckel permet de rendre compte des pans obscurs de l'histoire collective de l'Allemagne.

À l'ouverture de son récit, Christoph Meckel raconte la vie de son père dans les années trente, les premiers succès littéraires d'un jeune écrivain évoluant dans le cercle de Günter Eich et Peter Huchel, pratiquant une poésie de la nature (*Naturlyrik*) célébrant l'intemporel, totalement détachée du présent. Le goût du père pour le Moyen Âge (dont son attachement à la cathédrale de Fribourg témoigne bien¹¹), sa passion pour le romantisme et le régionalisme (il est profondément enraciné dans sa province natale, la Forêt-Noire) révèlent ses liens avec l'idéologie *völkisch* (nationaliste, raciste et très souvent antisémite) analysée par l'historien George L. Mosse¹². Eberhard Meckel appartient aussi au *Bildungsbürgertum*, cette bourgeoisie intellectuelle qui a manifesté une position anti-démocratique particulièrement virulente sous la République de Weimar. Le mépris pour le peuple, la volonté de se tenir à l'écart de la politique (héritage de l'idéalisme qui prône le détachement historique), le conduisent à chercher refuge dans l'intériorité. Son œuvre, traditionnelle dans sa forme comme dans son sujet, lui valut de ne pas être inquiété par les nazis, de pouvoir continuer à écrire dans la confortable maison berlinoise qu'il s'était fait construire alors même que persécutions et émigrations étaient quotidiennes dans cette Allemagne où les mouvements avant-gardistes se voyaient décimés et les auteurs juifs ou communistes traqués. Christoph Meckel montre comment la poésie idéaliste et chauvine de son père a rencontré les conceptions nationalistes du *Blut*

⁹ «Die alte Frage: wer bin ich, wo komme ich her, mußte nochmal gestellt und beantwortet werden, folgerichtig und radikal», *ibid.*, p. 179.

¹⁰ «[...] nach einem Jahr des Sammelns stand fest, daß mein Vater ein deutschnationaler Halbnazi war, ein Mitgelaufener der Ideologie, freiwillig aktiv im Aufbau der Nazikultur, indirekt die Bücherverbrennung bejahend, die Eliminierung der Kommunisten und Juden, vor allem nach dem Krieg ein kranker Charakter, der die eigene Vergangenheit zu verdrängen suchte und sich als Opfer der Geschichte sah», *ibid.*, p. 181-182.

¹¹ Voir PR, p. 17; SÜ, p. 14.

¹² George L. Mosse, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich* [*The Crisis of German Ideology*, 1964, 1988], trad. C. Darmon, Paris, Calmann-Lévy/Mémorial de la Shoah, 2006.

und Boden (littéralement «Sang et sol», mot d'ordre et idéal des milieux réactionnaires et racistes) exploitées par le régime nazi.

Les années de guerre constituent le deuxième stade de la radioscopie menée par le fils-narrateur. Au nom du devoir d'autorité et de sa croyance dans le *Volk* dont témoigne son aspiration à «un avenir qui était légitime, allemand et à jamais stable»¹³, le père, d'abord méprisant à l'égard du nazisme, adopta la ligne de l'ajustement, de l'accommodation. Fait prisonnier, il intègre un camp français situé dans le désert saharien dont il ne sera libéré qu'en 1947. Son retour en Forêt-Noire lui fait prendre conscience de l'effondrement de son univers: «Un homme arriva, à l'improviste, dans sa ville. Maigre, amoché et anonyme, il cherchait son chemin dans un amas de décombres. Le passé et l'avenir étaient immobiles, c'était son "heure zéro" à lui, et le néant»¹⁴. Mais la ruine du pays ne conduit pas pour autant Eberhard Meckel à la reconnaissance de sa culpabilité individuelle pas plus qu'elle ne provoque de modification dans sa pratique littéraire.

C'est au refoulement auquel son père se livre, dans la période de réédification matérielle et morale du pays, que le fils consacre la majeure partie de son récit, ces années étant aussi celles de sa propre jeunesse, dont il a un souvenir personnel net. Eberhard Meckel cherche à compenser sa position de vaincu en se comportant en despote au sein de sa famille, seul lieu où son autorité, dans un mouvement de déni du réel, peut encore trouver à s'exercer. Le fils raconte combien il a souffert de l'incapacité d'autocritique de son père, de son besoin constant de se poser en éducateur, en donneur de leçon. En cela, la figure paternelle, décrédibilisée, est représentative de la mauvaise foi de la majorité de ses compatriotes et du climat généralisé de fausseté qui règne dans l'Allemagne de l'après-guerre:

La famille allemande, dans cette Allemagne qui n'en était plus une avec ses quatre zones, était en proie au refoulement, à la névrose de guerre et à l'apaisement du sentiment de culpabilité, à des nerfs détraqués et à l'impuissance. [...] La majorité des Allemands se livrait à du rapiécage de déchirures morales et matérielles. [...] On aspirait maladivement à y trouver une bonne conscience et on enfouissait la mauvaise, sous des épluchures de pommes de terre¹⁵.

Mais ce que Christoph Meckel semble plus particulièrement reprocher à son père fut de continuer à se tenir «à l'écart de toutes les progressions littéraires

¹³ PR, p. 67; «eine Zukunft, die rechtmäßig, deutsch und für immer haltbar war», SÜ, p. 49.

¹⁴ PR, p. 98; «Ein Mensch kam, nicht erwartet, in seine Stadt. Mager, ramponiert und anonym orientierte er sich in einem Trümmerhaufen. Vergangenheit und Zukunft standen still, es war die persönliche Stunde Null und Nichts»; SÜ, p. 71.

¹⁵ PR, p. 132; «Die deutsche Familie im nicht mehr deutschen Vierzonenland war mit Verdrängung beschäftigt, mit Kriegsneurose und Schuldbeschwichtigung, mit ruinierten Nerven und Impotenz. [...] Die Mehrzahl der Deutschen flichte an seelischen und materiellen Löchern herum. [...] Da war man süchtig nach einem guten Gewissen und verscharfte das schlechte unter Kartoffelschalen», SÜ, p. 95-96.

de l'après-guerre»¹⁶ en pratiquant toujours le même type de poésie atemporelle: «Son attitude fondamentalement romantico-bourgeoise ne sembla guère subir de modifications, même après la fin du Troisième Reich. [...] C'est le lyrisme d'un mélancolique en mal de pays natal, qui aspirait à vivre dans l'immobilité, hors des contingences intellectuelles de son siècle»¹⁷. Aux yeux du fils-narrateur, une telle œuvre atteste un aveuglement indépassable en ces temps de *Nullpunkt* [point zéro] et de *Kahlschlag* [coupe rase] où d'autres travaillent à renouveler la littérature allemande et à la démocratiser. L'entreprise scripturale menée dans *Suchbild. Über meinen Vater*, non contente de dénoncer les défaillances littéraires du père, vise également à y remédier partiellement.

Refondations

Le douloureux travail de mémoire ici effectué par le fils-narrateur est indissociable d'une attitude de révolte et de libération qui opère tant sur le plan personnel qu'esthétique.

Il n'est pas fortuit que cette affirmation auctoriale passe d'abord par la réactualisation de la généalogie des dieux de l'Antiquité grecque qui structure l'ensemble du récit. Dans le portrait qu'il livre de son père, Christoph Meckel fait de celui-ci le produit d'une éducation autoritaire dispensée par un grand-père tyrannique, «seigneur saturnien qui avait dévoré ses enfants»¹⁸. À vertu explicative, le mythe de succession pose ici Eberhard Meckel en victime d'une histoire familiale étouffante, condition initiale qui contribue à son incapacité postérieure à affronter les brutalités de l'Histoire. La position de dévoration du père despote est reproduite à la génération suivante, même si elle se trouve quelque peu atténuée comme le laisse entendre l'image du «gant de velours de Saturne»¹⁹ qui métaphorise la contrainte plus douce mais néanmoins inexorable que, par son chantage affectif, Eberhard Meckel fait peser sur ses fils. Dans cette seconde transposition de la *Théogonie* d'Hésiode, le narrateur endosse le rôle de Zeus/Jupiter. Fils rebelle, Christoph Meckel met un terme au déterminisme familial et destitue le père en le concurrençant sur son terrain même, la littérature: «Tout ce que j'écrivais aggravait son dépérissement. Je m'aperçus qu'il souffrait d'être éclipsé par moi»²⁰. Tandis que le fils, reconnu, est désormais publié, le père s'enfonce dans l'impuissance

¹⁶ PR, p. 114; «hinter allen literarischen Progressionen der Nachkriegszeit zurück», SÜ, p. 82.

¹⁷ PR, p. 154; «An der bürgerlich-romantischen Grundhaltung schien sich auch nach dem Ende des Dritten Reichs nicht viel zu ändern. [...] Es ist die Lyrik eines heimatsüchtigen Melancholikers, der sich aus den intellektuellen Zusammenhängen des Jahrhunderts hinaussehnte in den Stillstand», SÜ, p. 111.

¹⁸ PR, p. 20; «als saturnischen Herrn, der seine Kinder verschlungen hatte», SÜ, p. 17.

¹⁹ PR, p. 123; «der Samthandschuh des Saturn», SÜ, p. 88.

²⁰ PR, p. 144; «Was immer ich schrieb, verstärkte seine Verarmung. Ich sah: er litt, von mir verschattet zu werden», SÜ, p. 103.

créatrice et dans le silence, formes symboliques de castration²¹: «Dans son désespoir, il croyait n'être plus rien. Il n'avait aucun droit de se qualifier d'écrivain»²².

Si Christoph Meckel accuse son père d'avoir cherché refuge dans une littérature du réconfort pour ne pas affronter le monde et éviter de se mesurer à ses propres faiblesses – laissant ainsi entendre que lui, au contraire, appréhende son art comme une véritable ascèse –, la condamnation paternelle n'est néanmoins pas totale. À la fin du récit, le portrait en demi-teinte d'Eberhard Meckel cède la place à une Postfable (*Nachgeschichte*) qui possède manifestement un autre statut que le restant du texte. Sur le registre du merveilleux et dans un style plus oral, Christoph Meckel développe une deuxième enfance du père, libérée cette fois des tourmentes de l'Histoire et dans laquelle transparaissent différents désirs de rachat.

Dans ce passage conclusif, à la géographie fantaisiste, le père domestique le monde et prend congé de l'Histoire. On le voit, âgé de «trois ans et cent jours»²³, faire rentrer dans une nacelle, au moyen de «tapes rapetissantes» (*Verkleinerungsklappe*), objets, meubles, maison, jardin et pour finir jusqu'au globe terrestre. Le récit se referme sur l'image du père-enfant, figure en devenir, qui quitte la terre pour les airs avant de léviter à jamais dans le ballon. Le merveilleux satisfait ici un besoin régressif et compensatoire face aux déceptions du réel et de l'Histoire. Exploitant les possibilités de métamorphose propres à ce régime d'écriture, le fils conteur se démarque des erreurs commises par Eberhard Meckel, de choix idéologiques et esthétiques qu'il condamne. L'envol du père rajeuni fonctionne momentanément comme une libération, comme une forme de pardon aussi. C'est pourquoi s'efface ici le ressentiment filial qui pèse sur le reste du récit.

Mais si cette Postfable peut rappeler à différents égards les contes féériques (écriture codifiée des passages liminaire et terminal, retour cyclique de certaines formules, phénomènes magiques, théâtralisation de la parole etc.), elle ne peut toutefois fonctionner de manière autonome et ne se comprend que dans l'économie du récit tout entier. En effet, si séparation avec le réel il y a, certains éléments n'ont pourtant de sens que par rapport à lui. Ainsi, la miniaturisation systématique produite au moyen des tapes rapetissantes peut certes relever des mécanismes de la féerie universelle (on pense à *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll). Mais elle n'est pas sans faire signe vers le besoin de contrôle maladif réellement

²¹ Dans la *Théogonie* d'Hésiode, Zeus s'empare par la ruse du pouvoir de son père Cronos, lequel en son temps avait destitué Ouranos en le castrant. Certaines versions postérieures du mythe (des représentations iconographiques notamment) montrent Zeus venant à bout de son père en le castrant. Voir l'illustration des *Orationes* (IX^e s.) de Grégoire de Naziance figurant Cronos et Zeus armés de haches-faucilles ou la représentation plus explicite encore dans un dessin du XV^e siècle du *Kupferstichkabinett* de Dresde. Bartholomeus Anglicus (*De proprietatibus rerum*, 1485) évoque aussi la castration de Saturne par son fils. Ces œuvres sont mentionnées par R. Klíbanký, E. Panovský et F. Saxl, dans *Saturne et la mélancolie* [*Saturn and Melancholy*, 1964], trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989, p. 293, 341 et 276.

²² PR, p. 147; «In der Verzweiflung glaubte er nichts mehr zu sein. Er habe kein Recht, sich als Schriftsteller zu bezeichnen», SÜ, p. 106.

²³ PR, p. 167; «Als mein Vater klein war (also drei Jahre und hundert Tage alt)...», SÜ, p. 121.

éprouvé par Eberhard Meckel et manifesté à travers ses nombreuses collections ou ses multiples systèmes de classement.

Le rapetissement généralisé qui domine ce morceau de clôture ne rend toutefois pas compte de la seule psychologie paternelle. N'exprime-t-il pas aussi le besoin de maîtrise du fils écrivain qui, par un tel dénouement, fait définitivement de son père un personnage sur lequel il a prise? Peut-être est-ce donc plus au fils (vivant) qu'au père (défunt) qu'un allègement ultime est ici offert. L'excipit témoigne autant d'une volonté réparatrice envers la mémoire paternelle que d'un geste thérapeutique permettant d'atténuer une culpabilité collective et personnelle. Sauver le père, c'est sauver le monde, sauver la relation filiale et se sauver soi-même dans une profonde aspiration à la refondation, placée sous le signe d'un renouveau littéraire profondément désiré et toutefois réalisable dans le seul univers de la fiction.

Comment ne pas lire cette Postfable à la lumière du dialogue que ce morceau final entretient certainement avec «Inventur» [Inventaire], le célèbre poème que Günter Eich, le compagnon de route du père dans les années 1930, écrivit en captivité, en avril-mai 1945? Il semble en effet que les enjeux de cette clôture ne puissent totalement être saisis si on ne la considère pas à l'aune de la volonté de renouvellement littéraire et de simplicité stylistique, de démocratisation aussi, fédérant les membres du Groupe 47 (*Gruppe 47*) auquel Eberhard Meckel, à la différence de Günter Eich, ne participa pas. La Postfable porte donc l'empreinte d'une double dimension mémorielle, tant filiale que culturelle (et plus précisément textuelle). À la mémoire du père biologique se superpose ici l'hommage indirect rendu par Christoph Meckel à celui qui compte sans doute parmi ses pères littéraires: Günter Eich²⁴. Par l'écriture dépouillée du fils-narrateur comme par le scénario que celui-ci invente, le nouveau départ mis en scène dans la fiction offre au père la mise en pratique d'un programme esthétique dont il fut incapable.

Hans Werner Richter, l'un des fondateurs du Groupe 47, déclarait au sujet de l'effondrement de l'Allemagne:

La caractéristique de notre époque, c'est la ruine. Elle entoure notre vie. Elle borde les rues de nos cités. Elle est notre réalité. Ce n'est pas la Fleur Bleue du romantisme qui s'ouvre sur ses façades calcinées, mais l'esprit démoniaque de la destruction, de l'effondrement et de l'apocalypse. Elle est la marque extérieure de l'inquiétude intérieure de l'homme de notre époque. La ruine vit en nous comme nous vivons en elle. [...] Pour saisir cet homme, il faut de nouveaux moyens de mise en forme, un style nouveau, une littérature nouvelle²⁵.

²⁴ En 1973, Christoph Meckel rend explicitement hommage à Günter Eich. Le texte fut repris dans *Dichter und andere Gesellen*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1998, p. 66-70.

²⁵ «Das Kennzeichen unserer Zeit ist die Ruine. Sie umgibt unser Leben. Sie umsäumt die Straßen unserer Städte. Sie ist unsere Wirklichkeit. In ihren ausgrebrannten Fassaden blüht nicht die blaue Blume der Romantik, sondern der dämonische Geist der Zerstörung, des Verfalls und der Apokalypse. Sie ist das äußere Wahrzeichen der inneren Unsicherheit des Menschen unserer Zeit. Die Ruine lebt in uns wie wir in ihr. [...] Um diesen Menschen zu erfassen, bedarf es neuer Methoden der Gestaltung, neuer Stilmittel,

Le Groupe 47, laboratoire de la jeune démocratie en Allemagne de l'ouest, est à l'origine de la plupart des œuvres relevant de ce que l'on appelle la *Trümmerliteratur* [littérature des ruines]. Son aspiration tant morale qu'artistique à reprendre possession du monde après la catastrophe passe par une très grande simplicité d'expression. Il s'agit donc d'écarter «l'emphase de la tradition, le pathos de la culture qui n'a pu empêcher la catastrophe et l'Holocauste»²⁶. «Inventur», le poème de Günter Eich, est emblématique de la modestie de cette approche, de la recherche d'une expression dépouillée fuyant toute grandiloquence et se démarquant ainsi du lyrisme romantique. Énumération des pauvres possessions du soldat emprisonné (vêtements, objets de première nécessité), il illustre parfaitement cette poésie issue des ruines, en phase avec le réel et le quotidien. Dans ce qui peut être lu comme un inventaire métaphorique du pays, le crayon constitue même le plus grand des trésors:

C'est la mine de crayon
que j'aime vraiment le plus:
le jour elle m'écrit des vers,
que j'ai inventés la nuit²⁷.

Günter Eich, on le voit, compte la poésie parmi les besoins les plus élémentaires de l'être humain. C'est elle qui permet de supporter les jours de captivité, qui rythme le temps et lui confère du sens. L'expression dépouillée d'«Inventur» (simplicité de la syntaxe, rareté des figures de style, absence de rime) reflète le dénuement dans lequel se trouve le poète prisonnier, contraint de faire le compte du strict nécessaire et d'aller à l'essentiel.

Ce poème à valeur de manifeste semble étendre son ombre tutélaire sur la Postfable de *Suchbild. Über meinen Vater*. La manie bien réelle de classement et d'organisation d'Eberhard Meckel y est transposée, répondant ici plus humblement à une optique d'allègement. Tout rapetisse et finit par tenir dans la nacelle – contenant qui fait écho au sac de lin (*Beutel aus Leinen*) où peuvent être rassemblés tous les effets du poète-prisonnier dans «Inventur» –, une telle miniaturisation étant effectuée à des fins de nouveau départ, de recommencement. L'envol du père-enfant peut être considéré comme la concrétisation de cette distanciation réflexive qui a manqué à Eberhard Meckel dans l'Histoire. Traumatisé par la seconde guerre mondiale, Günter Eich pour sa part n'a dès lors cessé d'encourager une telle prise de conscience. Figure de la résistance et de l'anticonformisme face aux dangers potentiels de la société de consommation qui se développe en RFA, l'écrivain en

ja einer neuen Literatur»: formule de Hans Werner Richter citée par Pierre Deshusses, *Littérature allemande*, Paris, Dunod, 1991, p. 344.

²⁶ Pierre Deshusses, *Littérature allemande, op. cit.*, p. 344.

²⁷ «Die Bleistiftmine / lieb ich am meisten: / Tags schreibt sie mir Verse, / Die nachts ich erdacht.»: Günter Eich, «Inventur» (*Abgelegene Gehöfte*, 1948), *Die Gedichte. Die Maulwürfe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991, p. 36. Traduction française de Jean-Pierre Lefebvre, *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993, p. 1133.

appelle au réveil des consciences assoupies, comme l'attestent ces formules extraites d'une de ses pièces radiophoniques:

Wacht auf, denn eure Traüme sind schlecht [«Réveillez-vous car vos rêves sont mauvais»]
 Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt! [«Soyez gênants, soyez le sable et non pas l'huile dans les rouages du monde!»]²⁸.

Dans sa Postfable, Christoph Meckel supplée donc à la divergence de parcours des deux anciens compagnons de route. Le temps d'une fiction, le fils, conteur omnipotent, offre un autre départ à son père, le remodèle selon ses vœux, le libère de ce qu'il juge être ses fautes, une telle reconstruction permettant des retrouvailles plus légères. Par le travail d'intertextualité, la mémoire du renouvellement esthétique et politique incarné par la *Trimmerliteratur*, c'est-à-dire la mémoire rêvée pour le père, l'emporte alors sur la réalité de la mémoire familiale.

Suchbild. Über meinen Vater mêle intimement mémoires personnelle et collective, dans ce portrait d'un père coupable, pris dans l'histoire tourmentée de l'Allemagne du XX^e siècle. La mémoire culturelle s'y révèle omniprésente, Eberhard Meckel ayant été, en sa qualité d'intellectuel et d'artiste, confronté à différentes positions esthétiques, depuis les mouvements avant-gardistes honnis par les nazis jusqu'au renouveau effectué après-guerre par le Groupe 47. Le récit que lui consacre son fils puise dans ces différentes mémoires. La perspective factuelle, documentaire n'est pas la seule retenue. Elle s'enrichit d'une orientation fictionnelle, que révèlent tant le recours aux mythes que l'écriture fantaisiste et onirique de la Postfable. Le narrateur y prend le contre-pied de la biographie réelle de son père, offrant à celui-ci le nouveau départ qu'il aurait souhaité le voir prendre, sous les auspices d'un mouvement littéraire – et d'un de ses textes emblématiques («Inventur») – dont il réécrit les enjeux esthétiques et moraux. En ce sens, le *Vaterroman* de Christoph Meckel se distingue des récits de l'immédiat après-guerre attachés à établir le décompte des ruines sur un mode proche du reportage factuel²⁹. Par l'entre-deux ainsi ménagé entre mémoire réelle et mémoire rêvée, *Suchbild. Über meinen Vater* peut être considéré comme une autofiction dans laquelle les différentes formes mémorielles s'entremêlent et se nourrissent au profit d'une recherche toute personnelle du sens.

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE PRIMAIRE

- Eich, Günter, *Abgelegene Gehöfte* [1948], in *Die Gedichte. Die Maulwürfe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991.
 Eich, Günter, *Traüme*, in *Die Hörspiele*, I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991.

²⁸ Günter Eich, *Traüme*, in *Die Hörspiele*, I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991, p. 384. La traduction française est celle de Hans Hartje, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Ellipses, 2002, p. 108-109.

²⁹ Voir Elizabeth Snyder Hook, *Family Secrets and the Contemporary German Novel*, *op. cit.*, p. 11.

Meckel, Christoph, *Dichter und andere Gesellen*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1998.

Meckel, Christoph, *Suchbild. Über meinen Vater* [1980], Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1995. *Portrait-robot: mon père*, traduction française de M. Baillet, Paris, Flammarion, 1989.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

Deshusses, Pierre, *Littérature allemande*, Paris, Dunod, 1991.

Klibansky, R., Panovsky, E. et Saxl, F., *Saturne et la mélancolie* [*Saturn and Melancholy*, 1964], trad. française de F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989.

Mosse, George L., *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich* [*The Crisis of German Ideology*, 1964, 1988], traduction française de C. Darmon, Paris, Calmann-Lévy/Mémorial de la Shoah, 2006.

Snyder Hook, Elizabeth, *Family Secrets and the Contemporary German Novels. Literary Explorations in the Aftermath of the Third Reich*, Rochester, Camden House, 2001.

**LA BEAUTÉ EN ÉTAT D'AVENTURE
DANS LA VIE ET LA MORT D'ADRIA ET DE SES ENFANTS
DE MASSIMO BONTEMPELLI**

AURORA MANUELA BĂGIAG¹

ABSTRACT. *Beauty as Adventure in Massimo Bontempelli's Vita e morte di Adria e di suoi figli.* The novel *Vita e morte di Adria e di suoi figli*, published in 1930 by the Italian writer Massimo Bontempelli turns the aestheticising story of the feminine obsession of unchanging beauty into a modern myth. Object of an ambivalent process of petrification and volatilization, Adria converts the narrative discourse itself into a laborious attempt to catch the untouchable, the aetheral essence. A metaphor of the modern work of art which escapes the incidence of its own creator in order to become a universe on its own, the protagonist is an emblem of the confrontation of two different aesthetic ways: the decadent "ottocento" literature and the "novecento" adventure novel. The bontempellian novel develops the invariants of the novecento art, specially the idea of objectifying space and time, of settling a restoring centre of the universe and of the existence of the individual as well; the poetics of the magical realism with a view to the intermingling of everyday routine and the background mystery; the aesthetics of the game as an adventure of the unpredictable in the fictional field.

Keywords: adventure, modern myth, petrifying of beauty, novecento novel, objective/subjective time and space

Je n'ai jamais pu comprendre Adria ni me faire une opinion sur elle;
mais, comme on ne trouva rien de son corps, je crains bien que,
dans l'incendie de la dernière nuit de septembre,
tout d'elle ne soit mort, même son âme².

¹ Aurora Manuela Băgiag est assistante de langue roumaine à l'**Université de Médecine et Pharmacie «Juliu Hatieganu» de Cluj-Napoca**. Elle prépare actuellement une thèse dans le cadre du Doctorat d'Études Supérieures Européennes, sous la direction du professeur Rodica Pop (Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca) et du professeur Eric Lysøe (Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand), intitulée «Le roman d'aventure chez quelques médiateurs de la modernité: Panaït Istrati, Franz Hellens, Vsévolod Ivanov et Massimo Bontempelli». Titulaire d'une bourse d'études Erasmus-Socrates (Université de Haute-Alsace, Mulhouse, 2002-2003), d'une bourse de l'Université de Genève (2004-2005), d'une bourse du Conseil Scientifique de l'Université de Haute-Alsace (2004-2006) et d'une bourse de la Communauté Wallonie-Bruxelles (2007), elle a participé à de nombreux colloques, séminaires de recherche et journées d'études. Elle a publié de nombreux articles, comptes-rendus, fiches de dictionnaire et traductions, en particulier: «Panaït Istrati – essai de poésie visuelle. *Les Chardons du Baragan* – photographie, gravure, cinéma», dans *Francophonie en Turquie, dans les pays balkaniques et de l'Europe Orientale/* coordonné par Zeynep Menann, Istanbul, Isis, 2005; «Enjeux de la chanson populaire dans le roman *Nerrantsoula* de Panaït Istrati», dans *Randonnées francophones/* coordonné par Rodica Pop, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, coll. «Belgica.ro», 2006; «Fondre et se confondre avec la lumière – *Notes prises d'une lucarne* de Franz Hellens», dans *Ombres et lumières dans la poésie belge et suisse de langue française/* coordonné par Eric Lysøe și Peter Schnyder, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007. Membre du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française, elle a participé au projet de répertoire bibliographique *Présence des lettres belges dans la presse culturelle roumaine 1990-2010*, dirigé par Rodica Pop. Son adresse mail est la suivante: aurorabagiag@yahoo.com

C'est sur cette assertion du narrateur qui se déclare incapable de pénétrer le mystère de son personnage ou de saisir sa présence par le biais de l'écriture que s'achève le roman *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants*, publié par Massimo Bontempelli en 1930. Obsédée par le «culte» de sa beauté, Adria s'enferme dans une immobilité imperméable à toute émotion, allant jusqu'à la réclusion absolue, dans une parfaite solitude, qui la sépare de son reflet. Incompréhensible dans son œuvre fanatique de pérenniser une image de la perfection, Adria l'est également dans la relation distordue avec ses enfants, générant des privations et déséquilibres affectifs. On peut donc légitimement être tenté de s'arrêter au mystère de la beauté pétrifiée anéantie et réduite en cendres, en tant que mythe moderne susceptible de fonder la littérature italienne nouvelle.

De fait, l'incinération finale du corps, qui ne fait qu'achever la série des métaphores de la volatilisation, d'une morphologie dominée par la matière légère, éthérée, rejoint la consubstantialité d'Adria et de la lumière. La mère est porteuse d'une lumière qu'elle transmet à ses enfants, les investissant d'un idéal «héroïque», de la recherche d'un «centre» apte à restructurer un univers qui risque de se désagréger et une personnalité sur le point d'exploser.

Cette relation entre l'émiettement de la beauté et l'impossibilité du narrateur à maîtriser ce processus est d'autant plus intéressante qu'elle s'inscrit dans une problématique caractéristique du roman *novecento* tel qu'il est théorisé par Bontempelli dans la revue «900. Cahiers d'Italie et d'Europe» (1926-1929). Incarnant certains «résidus» *ottocento*, déformés par la pression d'une vision moderne du fait littéraire, Adria postule par sa mort la séparation de la tradition, la combustion du roman esthétisant fin de siècle, qui doit faire place au roman d'aventure. Le rapport intergénérationnel met en opposition deux âges du roman et deux esthétiques différentes: d'un côté l'impondérabilité et la fluidité musicales décadentes, de l'autre la solidité et la pesanteur architecturales modernes.

Pétrification de la beauté

Mannequin inerte, Adria fait son apparition dans les salons aristocratiques de Rome enserrée dans une sorte de robe – «gaine», qui forme une «seule ligne», un «enveloppement continu» aux «fermetures invisibles»³. Cet épiderme impénétrable, qui l'enveloppe du menton jusqu'aux poignets et à la pointe des pieds, préfigure son imperméabilité à la vie. Vivant exclusivement pour son idéal de beauté, Adria refuse toute interaction humaine qui la rendrait consciente de sa complexité intérieure et du passage du temps. Ainsi recourt-elle à une totale vacuité émotionnelle, renonçant à tout mouvement d'âme susceptible d'altérer son image:

² Massimo Bontempelli, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930), Roma, Lucarini, 1989; traduit de l'italien par la Baronne D'Orchamps: *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants* (1930), Paris, Albin Michel, 1932, p. 254.

³ Massimo Bontempelli, *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants*, Paris, Albin Michel, 1932, p. 42-43. Toutes les références seront empruntées à cette édition.

Cinq ans plus tôt, après de longues et tranquilles méditations devant son miroir, Adria avait constaté que sa beauté était parfaite. Elle avait donc décidé de s'y absorber toute entière: c'était pour elle un devoir sacré. [...] Elle se refusa désormais à l'amour, aux affections, à tout ce qui, d'ordinaire, intéresse le plus une femme. Les enfants, qu'elle aimait, ne pouvaient l'approcher plus d'une fois par semaine [...] au cours d'une brève visite sans expansion: en réalité, elle ne craignait pas que leurs embrassements chiffonnassent ses robes, mais que l'affection vînt troubler en elle la volonté d'être belle⁴.

La «volonté d'être belle» qui s'oriente précisément vers une pétrification de la durée – «autour d'Adria, remarque-t-on, le temps avait la fixité de l'Empirée»⁵ – pétrit avant tout Adria, la modelant à l'instar d'une «statue pudique». La femme parfait sa métamorphose par la réclusion absolue et la séparation de son image. Ainsi le pressentiment d'un déséquilibre affectif qui pourrait rendre sa beauté fluctuante contraint Adria à une claustration totale dont la finalité est d'empêcher tout regard, y compris le sien, de se poser sur elle. À la veille de son 30^e anniversaire, alertée par l'imminence de son «déclin», Adria décide de se retirer «de la scène», «c'est-à-dire du monde» et de s'enfermer définitivement dans une maison à Paris. La rue même de sa nouvelle et ultime demeure est symboliquement située dans une «région déserte et sauvage», atteinte par un «silence pétrifié» et à l'aspect de «fossile recroquevillé»⁶.

Adria devient l'artisan d'une mort programmée dans une forme de suicide progressif. Un lent processus de dématérialisation, qui fait pendant à la pétrification, prépare la transformation de la matière en énergie. Le rapport au miroir est particulièrement révélateur pour la véritable nature de son obsession esthétisante. Littéralement «absorbée» par sa beauté spectaculaire, qui ne se concrétise textuellement qu'en quelques détails – les cheveux noirs, les yeux «bleus d'azur» et la luminosité du teint –, Adria est représentée dans des poses de Narcisse décadent. Allongée sur son lit, accoudée, tournée sur le côté, Adria se contemple tous les soirs dans son «miroir de prédilection», plongée dans une pure émotion esthétique:

À sa propre image, elle adressa un sourire, le dernier salut de la journée. Ce fut le salut le plus long et le sourire le plus beau. [...] Elle se souleva un instant sur un coude, éloigna le miroir de toute la longueur de son bras. Elle n'imagina pas de caresser ce bras. Elle rapprocha lentement le miroir, entr'ouvrit ses lèvres, en sourit en voyant briller ses dents nacrées. Elle jouissait réellement de la vue de sa bouche, de sa gorge, des cheveux qui, maintenant, encombraient doucement son front. Elle ne désira pas baiser cette bouche qui, à travers le miroir lui souriait si gaiement. Son amour était pur et céleste.⁷

⁴ *Ibid.*, p. 20-21.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

Étape ultime du projet de conservation d'une image sublime de soi, le séjour parisien d'Adria débute précisément avec le renoncement au reflet et conjointement avec une illusoire sortie de l'enfermement psychique, de l'impossible altérité. Devenue invisible, «la dame que personne n'avait jamais vue» sort du regard qui se porte sur soi-même pour entrer dans la parole qui s'oriente vers l'autre; si elle refuse de voir qui que ce soit, Adria lit, écrit des lettres et s'engage dans de longues conversations téléphoniques avec des inconnus qu'elle ne rencontrera jamais. Mais avant toute conversion, le cérémonial de l'ensevelissement du miroir coupe Adria de son reflet:

Pour la dernière fois, elle se regarda, avec avidité, avec cruauté, une heure environ. Puis, elle mit le miroir dans une boîte, l'y déposa doucement, on eût dit qu'elle allait le faire disparaître sous une poignée de terre. Elle ferma la boîte, la ficela, la cacheta. Aussitôt, la cire se resserra et se refroidit. Adria enveloppa la boîte dans un morceau de tissu, ensevelit le tout au fond d'un tiroir.⁸

Censurant tout objet susceptible de refléter son image et ne gardant aucun portrait d'elle, Adria se prépare pour attendre la mort. Sa fin est précipitée par l'intrusion d'une «force matérielle» dans le paradis artificiel de sa propre «loi». Obligée par la démolition de son quartier de changer d'habitation, Adria refuse de corrompre la cohérence de son projet et choisit le suicide. Son dernier geste est alors de reprendre le miroir abandonné douze ans auparavant et de réaccorder son être et son image. Cette réjouissance finale se produit dans l'imminence de l'incendie qu'elle prépare rigoureusement. À l'instar de Narcisse, qui se contemple encore dans l'eau du Styx quand il est reçu aux enfers, Adria s'étend sur son lit et attend que le feu se propage, tout en se regardant «longuement», «avidement», dans le «miroir de sa vie simple»⁹. L'incinération qui réduit son corps en cendres achève la série des «simulacres d'immobilité et de mort» qui concouraient à la fossilisation de la beauté d'Adria, tout en la faisant basculer définitivement du côté de l'immatériel, de la substance.

L'insaisissable être de lumière

Dans le cas d'Adria la beauté en tant que perfection formelle se conjugue avec la métaphore de la lumière. Aux enfants qui guettent à travers les fentes de la cloison «la minute de l'apparition» de leur mère, Adria se révèle comme source d'une lumière autre qui rend éblouissante la clarté d'une pièce déjà «illuminée et scintillante»:

Soudain, la lumière de la salle devint cent fois plus éclatante, lorsque, une portière se soulevant, leur mère apparut, s'avançant lentement vers le milieu de la pièce. Elle était plus belle que la lumière.¹⁰

⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁹ *Ibid.*, p. 252.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

Adria est la protagoniste d'un étrange héliotropisme: la lumière représente son unique habitat, elle coule autour d'elle «à flots» et l'enveloppe «comme l'air». Le soleil, son astre tutélaire, accompagne son entrée dans la maison de Paris: la matinée «étrangement ensoleillée» représente un salut tentateur de la lumière de Rome. La claustration l'oblige à s'en détourner et à en jouir indirectement. Si Adria ne se retourne pas sous l'arc «noir» de la porte pour «contempler le soleil», elle pénètre en revanche dans ses nouvelles pièces «reluisantes», baignées par la clarté du jour ou inondées par l'éclairage éblouissant des lampes.

Évoluant au milieu des torrents lumineux, Adria en exhibe sa consubstantialité. La femme est elle-même porteuse de lumière, corps incandescent, visage blanc qui illumine «comme une méduse» toute une «portion d'ombre». Mais elle est surtout un être aérien, insaisissable. Ses enfants, Tullia et Remo, connaissent bien l'interdiction d'«embrasser» ou même de «toucher» leur mère, sous peine de l'«abîmer». L'immatérialité gagne aussi les objets qu'elle touche, lesquels acquièrent «la légèreté de larves», au point de disparaître «comme évaporés». Sa nature fuyante contamine même le discours qui se construit en sa présence et qui apparaît «comme fait d'une matière légère, subtile, ainsi qu'il arrive parfois en rêve»¹¹. Les conversations avec Adria ou qui s'engagent auprès d'elle ont la même impondérabilité onirique; elles se dissolvent dans une étrange amnésie qui touche les interlocuteurs.

Enfin, toute l'existence d'Adria n'est qu'un passage, placé sous le signe de la volatilisation, impossible à capter par le récit. Ainsi la femme qui «a dominé» d'une certaine façon, à une «époque obscure», la vie de Rome, n'a pas inspiré narrateurs et biographes, ni n'a fait «naître de légende». Ses mémoires présumés ne fixent pas non plus les «traces» de la vie d'Adria:

On a dit que, dès les premiers jours, elle avait commencé d'écrire les Mémoires de sa vie et de la vie des personnes qu'elle avait connues. Je ne le crois pas. Non seulement il n'en resta pas de traces (ce que sa fin pourrait rendre vraisemblable), mais nul de ceux avec qui Adria fut en correspondance, par lettres ou par téléphone, jusqu'aux derniers jours de sa vie, n'a jamais rien su de ces prétendus Mémoires. On n'a même pas réussi à savoir qui avait propagé le bruit de leur existence.¹²

Adria reste un énigmatique être de lumière, qui échappe à toute conceptualisation de la part du narrateur: «Je ne sais rien d'Adria, et je vais terminer son histoire sans avoir pu me faire une idée d'elle ni avoir compris ses actes»¹³. La phrase qui clôt le roman insiste sur le rapport instable entre le personnage qui évolue indépendamment et son créateur qui affiche une impuissance théâtrale à le maîtriser, le saisir ou circonscrire son mystère: «Je n'ai jamais pu comprendre Adria ni me faire une

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹² *Ibid.*, p. 133.

¹³ *Ibid.*, p. 248.

opinion sur elle; mais, comme on ne trouva rien de son corps, je crains bien que, dans l'incendie de la dernière nuit de septembre, tout d'elle ne soit mort, même son âme»¹⁴.

Épiphanie du centre - but

La figure de la protagoniste qui échappe au narrateur est un artefact qui insiste, entre autres, sur les multiples enjeux symboliques dont l'être de lumière se fait porteur. Adria évolue entourée par un halo mystique. Ses «apparitions» stupéfiantes sont marquées tantôt par un «silence religieux», par un murmure d'adoration et une communion devant la trinité: «Belle, ciel, soleil», tantôt par l'ivresse, la danse, le déchaînement érotique ou le rire, autant de soupapes d'une foule en proie à la folie. La «visible idole» entretient autour d'elle la vénération d'un certain nombre de «fidèles» dont les hommages répétés la transforment en une «religion usuelle». Son départ réduit la villa Adria au statut d'«autel sans la croix», de «chapelle désaffectée». Les enfants entretiennent eux aussi le culte de la figure maternelle qui vient pallier les carences affectives dont ils sont victimes. Les rapports entre les générations sont ainsi tragiquement distordus: parents et enfants «viv[ent] inadhérents»:

Adria n'était pas une mère pour eux, ils n'étaient pas deux enfants qui, la mère disparue, s'étaient réfugiés dans les bras du père; seulement cette religion exaspérée les tenait comme enchaînés dans le cercle de la vie d'Adria: ils étaient, ces deux enfants, les fanatiques les plus proches du dieu qu'ils s'étaient créé et en même temps les plus opprimés par la stupeur sacrée de sa présence.¹⁵

Adria n'est pas une mère pour Tullia et Remo, mais une présence animatrice d'une «stupeur sacrée», une «religion» qui focalise sur l'épiphanie d'un idéal. Il se produit ainsi entre Adria et ses enfants une transmission de «lumière». Lors de sa retraite parisienne, inspirée par l'amitié avec l'inconnue Athéna et la lecture de *Phédon*, Adria acquiert la conviction que «l'âme est immortelle». Simultanément, elle recourt à un symbolique transfert d'âme – «mon âme c'est toi» – et investit sa fille avec le devoir d'un destin héroïque: «Avec cela je crois que tu feras dans la vie quelque chose de très beau, Tullia»¹⁶. Les lettres d'Adria exercent sur sa fille un pouvoir hypnotique qui propulse celle-ci dans l'horizon d'une mystérieuse aventure. Imprégnée et bouleversée par les «inquiétantes révélations» épistolaires, autant de «rayons de lumière sur des choses suprêmes»¹⁷, Tullia passe à l'action: pendant la guerre elle sert dans la Croix-Rouge tout en rêvant des champs de bataille. Dévorée par une «inquiétude croissante» et un «manque de satisfaction atrocement injuste»¹⁸, Tullia est obsédée par l'incapacité de saisir son

¹⁴ *Ibid.*, p. 254.

¹⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹⁶ *Ibid.*, p. 141.

¹⁷ *Ibid.*, p. 147.

¹⁸ *Ibid.*, p. 175.

destin «invisible». Son parcours enchaîne alors les tendances autodestructrices: son «immense désir d'être faite prisonnière» débouche sur le «raccourci infernal» de son voyage «prodigieux» et «atroce», au milieu de «malédiction, faim, fatigue, volonté inflexible, découragement», et enfin sur une absurde mission d'espionnage. Son délire conduit Tullia dans un monde autre, où le bouleversement des repères habituels, la perte des notions de temps et d'espace, favorisent l'accomplissement de ce «grand devoir, simple et étrange»¹⁹, en l'occurrence la découverte d'un centre de son existence. Parallèlement, Remo, musicien névrotique qui refuse de faire écouter sa musique à son père, prisonnier d'un entourage équivoque, traverse une expérience similaire au moment où il reçoit le portrait d'Adria. Il poignarde son compagnon, Carbon, qui avait profané du regard l'image de sa mère et se lance ensuite, sous un faux nom, dans une obscure aventure maritime, vers l'Amérique du Sud.

L'aventure se conjugue donc pour les enfants d'Adria avec la recherche du centre et implicitement du sens (de l'univers, de l'existence, de l'homme) en accord avec la métaphore de la lumière maternelle. La présence d'Adria, principe structurant le monde, illumine littéralement les enfants et leurs retrouvailles symboliques ont lieu sous le signe du même héliotropisme. Découverte par l'ennemi, mais heureuse d'avoir accompli son «devoir», Tullia demande d'être fusillée non pas à l'aube, mais à midi, quand le «soleil est haut». Conjointement, lorsque Remo reçoit le portrait de sa mère, il le regarde ébloui, «comme immergé dans le soleil», «plongé dans la lumière», «pur comme un ange»²⁰. L'illumination subie par les enfants se conjugue avec leur sublimation, la transformation en «substance sans poids»: Tullia est atteinte de l'ivresse qui lui donne l'impression de «légèreté de tout son être», de «détachement», la métamorphosant en une «chose éthérée», tandis que Remo se sent à la fois «enfant» et «homme», impondérable et diaphane, «comme lorsqu'on rêve, que l'on vole, créature de Dieu»²¹.

La communion mère / enfants, produite sous le signe de la lumière qui éthérifie, focalise sur la recherche d'un but censé centrer et structurer l'univers. Pour Adria le maintien d'une beauté parfaite, préoccupation constante et accaparatrice, représente le point focal vers lequel convergent toutes ses actions. Son projet est perçu à la fois comme une mission divine, «une chose en dehors de sa personnalité et que Dieu lui avait donné en garde», un «culte» qui «refaçonn[e] le monde qui l'entour[e]»²² et même «l'édifice héroïque de sa vie de gloire»²³.

Les enfants sont eux aussi à la recherche d'un centre qui puisse équilibrer leur existence. Un épisode du début du roman présente Tullia et Remo gravitant autour du noyau maternel en quête d'un point stable de référence. Afin de ne pas manquer au précieux rendez-vous hebdomadaire avec leur mère, les enfants qui

¹⁹ *Ibid.*, p. 196.

²⁰ *Ibid.*, p. 227-228.

²¹ *Ibid.*, p. 228.

²² *Ibid.*, p. 21.

²³ *Ibid.*, p. 243.

étaient partis rendre visite à leurs copains à la villa Mayer, se lancent dans une expédition de retour à la maison, parcourant seuls les rues de Rome vers la villa Adria. L'exploit les transforme en des «*Trottolone à l'île des oiseaux-mouches*»²⁴. Se revendiquant en même temps de *trottolino*, enfant agité, turbulent, aventureux, et de *trottola*, toton, toupie²⁵, les *trottolone* sont les protagonistes d'un grand voyage désordonné et qui tourne en rond à la manière d'une toupie géante, sans but prévisible et sans répit. Ayant l'air de «deux fruits détachés avant d'être mûrs»²⁶, Tullia et Remo recherchent désespérément, enveloppés par l'ombre d'un nuage qui semble les «emporter comme dans un tourbillon»²⁷, le centre symbolique de leur équilibre dans la rencontre avec celle dont ils ont été séparés.

Ce mouvement centripète se retrouve au niveau métatextuel dans l'incipit du roman. *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants* débute, comme de coutume chez Bontempelli, sous l'effigie du jeu. Le «*liberi tutti*», le jeu de cache-cache, se développe autour d'un centre-but. C'est l'élément qui permet l'ouverture mais aussi la clôture du jeu:

On fixe tout d'abord un centre: c'est le point de départ qu'on appelle *but*. On tire au sort le *chasseur*, lequel se place, la figure bandée, contre le but, – soit un arbre, une clôture, l'angle d'un mur. Les autres joueurs vont, sur la pointe des pieds, se cacher, les uns à droite, les autres à gauche, tandis que le premier compte à haute voix, et sur un rythme lent – conformément aux règles traditionnelles – jusqu'au nombre *trente et un*. [...] Mais il ne suffit pas d'aller surprendre le lièvre dans sa cachette; et c'est ici que le jeu se complique. Le chasseur, au cours de ses recherches, a dû s'éloigner du but, il a fait des détours, ou perdu son chemin, peut-être même ne voit-il plus le but. Le lièvre se voyant découvert, bondit et s'enfuit. S'il parvient lui-même à atteindre le but, le chasseur est perdu: l'autre triomphe et peut, dès lors, proclamer libre qui lui plaît. Il peut même libérer tous ses camarades en criant: «*Liberi tutti!*»²⁸.

La dynamique du *chasseur* et des *lièvres* qu'il doit poursuivre se fonde sur l'idée de focalisation: se fixer un centre - but, agir sans jamais le perdre de vue, mettre en œuvre son agilité et ses astuces pour l'atteindre, ne pas manquer son but devant le dangereux «*liberi tutti*» qui risque de le faire exploser.

Le jeu de «*liberi tutti*» procède du même fondement spéculatif néo-kantien que le programme théorique et stylistique exposé par Bontempelli dans le premier numéro de la revue qu'il dirige de 1926 à 1929, intitulée «900. Cahiers d'Italie et

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁵ Jouet d'enfant formé d'une masse conique, sphéroïdale, munie d'une pointe sur laquelle elle peut se maintenir en équilibre en tournant.

²⁶ Massimo Bontempelli, *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants*, op. cit., p. 70.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 7-8.

d'Europe». L'article qui ouvre la série, «Justification»²⁹, postule la nécessité de repenser les concepts de Temps, Espace, identité, conscience, loi morale, divinité. Ainsi le Temps et l'Espace ne sont plus des constructions subjectives du processus de perception, mais ils redeviennent «objectifs et absolus». Restaurés dans leur «éternité» et «immobilité», ils dépassent le statut de «formes a priori de la sensibilité», pour se rapprocher d'une dimension universelle, homogène, extérieure. Corrélativement, la redécouverte de l'homme en tant que conscience identique à soi-même, qui possède des «certitudes» et des «responsabilités» et qui obéit à une «morale universelle», esquisse un retour vers la conception classique du sujet comme pôle stable d'identité et de maîtrise de soi. La morale redevient une et «universelle» et la divinité récupère une certaine position ontologique. Le besoin de sauvegarder le rôle universel de la conscience, de postuler une morale extériorisée et même l'existence de Dieu est justifié par la nécessité de construire un centre objectif, de ré-agréger un point de référence perdu:

La tâche la plus urgente et la plus précise du vingtième siècle sera de bâtir à nouveau le Temps et l'Espace.

Après les avoir restaurés dans leur éternité, leur immobilité et leur froideur, nous aurons soin de les remettre à la place qu'ils avaient perdue, dans les trois dimensions de l'infini, en dehors de l'homme.

Quand nous aurons réussi à croire de nouveau à un Temps et à un Espace objectifs et absolus, s'éloignant de l'homme à l'infini, ce sera chose aisée que de séparer la matière de l'esprit, et de recommencer à combiner les variations innombrables de leurs harmonies. Nous pourrons à ce moment aborder avec confiance notre deuxième effort; la redécouverte de l'Individu, sûr de soi, sûr d'être lui-même et pas un autre, avec ses certitudes et ses responsabilités, avec ses passions particulières et une morale universelle: au sommet de tout cela il y aura peut-être un Dieu, bon à prier ou avec qui lutter.

Somme toute, il ne s'agit que de se fabriquer un centre, des rayons, un cercle; quelques angles aussi, des trois espèces; et quelques polyèdres; enfin une géométrie spirituelle.³⁰

Le roman de 1930 offre l'exemple d'un monde artificiel, utopique, où le temps et l'espace, loin d'être absolus, relèvent de la plus profonde subjectivité. Adria incarne sa propre loi morale, mais la beauté qui est son état de grâce la rend semblable à Dieu et la fait participer, dans les yeux des autres, de sa divinité. Certes le «centre - but» de Tullia et Remo est situé aux antipodes de celui d'Adria. Mais les deux générations n'opposent en réalité que deux conceptions esthétiques différentes. Figure du décadentisme esthétisant, Adria auréole sa volonté d'être belle d'une teinte crépusculaire, de plaisir fatigué, de sève épuisée. En revanche ses

²⁹ Massimo Bontempelli, «Justification», «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», *Cahier d'automne*, No 1, 1926, p. 7-12.

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

enfants appartiennent à une autre génération, guerrière, qui se propose «d’inaugurer une ère nouvelle sur la terre»³¹. Leur lumière à eux est toute autre: les démonstrations en faveur de la guerre qui «explosent» dans les rues de Rome apportent leur hommage à une «divinité ardente» qui bouscule «la lumière» tamisée d’avant. S’ils restent ancrés dans l’atmosphère décadente du monde d’Adria, sa fille et son fils évoluent pourtant sous le signe de l’événement, de l’aventure.

L’être de papier ou un poème appelé Adria

Le problème de l’intergénérationnel bascule ainsi du côté de l’écriture romanesque, mettant en scène la cohabitation de plusieurs conceptions du roman. Bontempelli fait d’Adria un personnage construit pour incarner et sublimer un idéal de beauté immuable. Son rôle est de transformer sa vie en œuvre d’art. Adria apparaît comme l’artisan de sa propre beauté, œuvrant dans son immense dressing, qui étale de longues rangées de robes déclinant «le gris clair et toute la gamme des azurs». La «statue» crée elle-même sa parure dans cette vaste pièce secrète qui ressemble au «studio d’un sculpteur» et qui représente non seulement «le centre de ses consolations» et «le sanctuaire de ses méditations»³², mais «l’atelier de sa beauté». D’ailleurs les réactions des gens devant ses apparitions, alliant admiration, stupeur, prostration, sont explicitement rattachées à l’émotion esthétique. Lorsqu’elle accompagne son mari au théâtre, l’enthousiasme des spectateurs se partage entre la beauté de la femme et la pièce qui vient d’être jouée: «On discutait le mérite de la pièce et l’on vantait la beauté d’Adria. Les noms d’Ibsen et d’Adria volaient dans l’air. On racontait pour la millièème fois son histoire très simple»³³. Les précisions récurrentes du narrateur qui insiste sur le fait qu’Adria n’a jamais fait l’objet d’une représentation picturale ou littéraire, qu’elle n’a jamais tenté les artistes, les peintres, les biographes ou les romanciers, ne font qu’accentuer l’hypothèse d’une femme – sujet de l’œuvre d’art:

Je crains même, d’après tout ce que j’ai dit jusqu’ici de cette femme incomparable – bien que tout soit rigoureusement exact et sans exagération dans les nuances – qu’on puisse avoir d’elle une idée fausse. Il n’y a en Adria rien d’hiératique, rien d’artificiel (bien que tout en elle, et même sa beauté physique soit né vraisemblablement d’un acte de volonté), rien de littéraire. Adria était ce qu’on peut imaginer de plus simple au monde. C’était le naturel épanoui en beauté³⁴.

Loin d’essayer de mettre le lecteur sur une fausse piste, ces intrusions de la présence du narrateur dans le texte signalent un autre concept important que Bontempelli a développé dans sa poétique du novécisme littéraire. Adria est

³¹ Massimo Bontempelli, *La Vie et la mort d’Adria et de ses enfants*, op. cit., p. 150.

³² *Ibid.*, p. 31 et sqq.

³³ *Ibid.*, p. 23.

³⁴ *Ibid.*, p. 46.

justement un artefact, une figure conventionnelle construite sur le concept de beauté, tel qu'il est réévalué par les novécentsistes. Ainsi dans le deuxième numéro de la revue «900», l'article «Fondements»³⁵, qui attribue à la nouvelle génération d'écrivains la mission d'inaugurer «la troisième époque de l'humanité occidentale», tout en mettant en opposition les éléments qui séparent cette époque de la précédente, postule la beauté comme «apothéose de la matérialité». L'art du passé est ainsi subsumé au concept de Beauté, qui est d'essence féminine, ayant comme représentant type Aphrodite, alors que l'art moderne se situe sous le signe de la «Laideur virile», dont l'exposant ne peut plus être Apollon, mais Socrate. À l'hypertrophie de la poésie, qui repose sur la beauté en tant qu'attitude, sur le rythme et la musique, succède le siècle de la prose, dont la création mûrie se revendique de l'esprit d'architecture. Le lyrisme pur est remplacé par l'idée d'une œuvre d'art «vivante en soi», anonyme et prolongeant la nature. Il s'ensuit la transition majeure de la conception de «l'œuvre d'art comme sujet» à celle de «l'œuvre d'art comme objet»³⁶. À la différence du poète qui choisit comme matériel artistique le sentiment, le conteur maîtrise l'événement, instrument privilégié pour bâtir une intrigue, pour construire une fable.

Bontempelli propose dans le même article une périodisation tripartite de l'Art et de l'Histoire: à une première époque classique qui fait l'éloge de la Beauté succède l'époque romantique, qui commence avec le christianisme, et qui surpasse la beauté en l'intériorisant; la troisième époque, moderne, qui est par excellence «virile», s'éloigne à la fois de la beauté et de l'intériorité. Elle exige d'ironiser tout geste de mise en relation de l'instrument expressif et des vecteurs psychologiques et esthétisants. La suppression du subjectivisme se conjugue avec l'immobilité objective, la suspension du geste narratif en dehors du sujet créateur et de l'Histoire³⁷.

La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants est une mise en abîme de la confrontation de deux âges du roman. Simulacre de la vacuité moderne, Adria conserve également des traits de la sensibilité fin de siècle. Les «résidus ottocentistes» du personnage bontempellien, mis en évidence dans son rapport au roman *Le Feu* de d'Annunzio (1900), ont fait l'objet d'une brève analyse due à Simona Micali³⁸. La fable d'Adria, analogue à celle que la protagoniste d'annunzienne, Foscarina, raconte autour de la Comtesse de Glanegg, ainsi que la volonté de l'héroïne bontempellienne de faire de sa propre vie une œuvre d'art et conjointement l'émotion esthétique qu'elle suscite chez ses admirateurs, représentent autant d'éléments qui la rattachent à l'ambiance décadente fin de siècle. Le face à face d'Adria et de ceux qui entretiennent avec elle un rapport plus direct, son mari, ses enfants, son amant

³⁵ Massimo Bontempelli, «Fondements», «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», *Cahier d'hiver*, No 2, 1926-1927, p. 7-12.

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁷ Voir Antonio Saccone, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori Editore, 1979, p 98.

³⁸ Simona Micali, «Bontempelli e la dissoluzione della femme fatale», «Italia», vol. 73, No 1, Printemps, 1996, p. 44-65.

désespéré, reproduit l'un des mécanismes privilégiés des œuvres de Bontempelli: la rencontre entre le normal – traditionnel et l'anormal – moderne; ce dernier agit en catalysant et en amplifiant les contradictions et les incohérences du premier, afin de le faire «exploser»³⁹.

Une autre référence, cette fois-ci pré-novécantiste, signalée par Carla Gubert dans un article intitulé «Ipotesi per una fonte di Massimo Bontempelli»⁴⁰, est une nouvelle de Hilaire Belloc, *La buona donna*, publiée en 1919 dans le premier numéro de la revue «La Ronda», dans la traduction italienne d'Emilio Cecchi. Si le personnage bontempellien semble parfois «plagier» la protagoniste de Belloc, *La buona donna* et *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants* se revendiquent pourtant d'esthétiques différentes: l'esthétique *primonovecento*, religieuse de l'écrivain anglais et la vision à la fois néoplatonicienne, fantastique et magiquement mondaine de l'auteur italien.

Le roman de Bontempelli qui engage une dialectique entre les éléments ottocento, primonovecento et novecento, illustre la nouvelle poétique du roman, en l'occurrence l'aventure novécantiste, telle qu'elle a été théorisée dans les premiers numéros (1926-1927) de la revue «900. Cahiers d'Italie et d'Europe».

Un roman novécantiste d'aventure

La figure d'Adria, lors de son apparition au bal de printemps du Cercle de la Couronne, est emblématique pour la distribution des vecteurs esthétiques. Vêtue d'une robe gris-perle qui modèle son corps dans une «gaine» parfaite, Adria ressemble à une «statue», couverte paradoxalement de «milliers de petites plumes superposées», tandis que l'ovale de sa traîne forme une «espèce de mousse écumante»⁴¹. Le moulage empêtré vit constamment sous les auspices de l'envol. Une deuxième apparition d'Adria, qui a lieu cinq années plus tard devant Giovanni Bellamonte (le fils du juge tué pendant la soirée du Cercle), la désigne comme un être mystérieux, composé de rayons, «en dehors du monde» et possédant certains attributs divins. Le jeune homme recule devant elle comme «devant un miracle» et baise une main qui se confond avec «le limbe d'une aile de chérubin»⁴². La beauté qu'elle représente relève alors d'une substance gracieuse et angélique, un faisceau de lumière, moulé et modelé en une matrice solide. L'interpénétration de ces deux isotopies dominantes se retrouve sur le plan esthétique dans les métaphores qui opposent le roman *ottocento* et le roman *novecento*.

Le fait artistique novecento se veut à l'origine d'un «nouveau monde solide», qui s'oppose à la fluidité et l'impondérabilité de l'esthétique du XIX^e siècle, compromise par les «souples», les «voiles phosphorescents» et les «impressions».

³⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁰ Carla Gubert, «Ipotesi per una fonte di Massimo Bontempelli», in *Otto/Novecento*, Année XXIV, No 3, Septembre-Décembre 2000, p. 55-74.

⁴¹ Massimo Bontempelli, *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants*, *op. cit.*, p. 42-43.

⁴² *Ibid.*, p. 84.

Accentuant la distinction instaurée par la critique entre l'esprit moderne et les différentes excroissances du romantisme, Bontempelli invoque les «lois viriles de l'architecture» qui s'opposent et se substituent à «l'aspiration féminine à la musique»⁴³. Le fait artistique XX^e siècle se charge alors des attributs de la pesanteur: il s'agit de «tailler de lourds blocs de pierre», de «les mettre l'un sur l'autre pour échafauder des bâtiments solides», de modifier continuellement «la croûte de la terre reconquise». Le concept d'imagination, de fantaisie, rejoint la notion d'aventure, en tant que principe structurant la perception:

C'est de l'aventure qu'on a soif; de la vie, même la plus quotidienne et la plus banale, vue comme une aventure miraculeuse, comme un risque perpétuel, et comme une trouvaille continue d'héroïsme et de ruse pour s'en dégager⁴⁴.

Il faut rappeler que, en tant que fondateur de la revue «900» et initiateur et chef de file de l'école «novécéntiste» italienne, Bontempelli plaide pour un art narratif fondé sur l'interpénétration de la «précision réaliste» et de l'«atmosphère magique»⁴⁵, de l'action et de l'imagination. Se distançant de l'esthétique du siècle précédent, Bontempelli n'opère pas pourtant une scission radicale entre les deux époques, réunies par une certaine complémentarité: si le XIX^e siècle est le siècle de l'homme considéré comme une réalité simple, le XX^e joint à cette réalité la fantaisie et l'aventure.

Or *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants*, tout en présentant la légende d'une femme qui n'agit que pour préserver une image, décline du début à la fin les différentes tonalités de la «soif» d'aventure. Ainsi l'«aventurier» *ad litteram* et le véritable messager de l'aventure auprès d'Adria est Giovanni Bellamonte, un jeune homme qui la fait tomber dans le «marécage du temps». Sa visite, entre deux expéditions dans «les mers du Sud», provoque une fissure dans le «ressort du prodigieux mécanisme» d'Adria. L'idée d'un voyage autour du monde s'insinue dans son esprit: elle pense au «grand voyage comme conclusion», c'est-à-dire «se faire voir une fois dans le monde entier avant de disparaître»⁴⁶. À l'amour paisible de soi succède «l'horreur de ne plus être maîtresse d'elle-même, de sa volonté, de ses actes, de ses veilles, de ses sommeils»⁴⁷. C'est son rapport au temps qui est profondément bouleversé et qui distingue également, au niveau macrostructural, l'esthétique décadente de l'aventure novécéntiste. À l'immobilité mortifère, qui échappe à toute transformation infligée par la durée, s'oppose la course en avant avec le temps vers l'imprévu, la nouveauté, l'advenir:

⁴³ Massimo Bontempelli, «Justification», «900 Cahiers d'Italie et d'Europe», *Cahier d'automne*, No 1, 1926, p. 8.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁵ Massimo Bontempelli, «Analogies», «900 Cahiers d'Italie et d'Europe», *Cahier d'été*, No 4, 1927, p. 7.

⁴⁶ Massimo Bontempelli, *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants*, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 93.

Les morts sont immobiles; le temps passe autour d'eux et les enveloppe mais ne les entraîne ni ne les touche. Il ne les effleure pas même dans sa course infinie. Mais, pour les vivants, le temps marche, non pas autour d'eux, mais en eux-mêmes: c'est lui qui court dans les veines des vivants: cette course du temps dans leurs veines c'est leur vie implacable. Seule la mort peut vaincre le temps complètement.⁴⁸

Après avoir renoncé à ses «simulacres d'immobilité et de mort», dont l'habitude et l'extase, Adria rejoint Tullia, la fille qui n'est pas belle et qui se laisse, elle, pénétrer et transformer par le temps. Surprise par les révélations que lui procure Bellamonte, Adria se laisse envahir par le Temps universel: «Elle a laissé les brides s'échapper de ses mains, voilà, les brides avec lesquelles elle retenait le temps, servile et massif sur le sol, comme du bronze»⁴⁹.

Contre ses nouvelles tentatives de «bannir l'imprévu et l'espoir», s'enfermant dans une solitude absolue, d'autres composantes de l'aventure réussissent à s'infiltrer dans son «édifice». Adria commence à rêver pour la première fois dans sa vie et le rêve lui apparaît comme une réalité seconde, qui, loin d'échapper au sentiment du temps, le lui révèle une fois de plus. Dans une lettre adressée à sa fille, Adria se désole d'assister à l'intrusion de la durée dans sa nouvelle existence onirique:

En somme, la seule chose qui distinguerait le rêve des choses réelles serait le temps, qui les fait durer; mais si nous arrivons aussi à rêver le temps et la durée des années, il n'y a plus moyen de rien savoir de certain: quelle terrible chose!⁵⁰

Cette découverte rejoint un passage théorique de «900» que Bontempelli consacre à la définition de la «religion du temps»⁵¹:

Les rêves, qui seraient autrement une invention extravagante et dénuée de toute raison morale, nous ont peut-être été donnés pour que nous puissions, même pendant le repos, conserver un certain sentiment de la durée laquelle doit se colorer d'images et d'actions pour se manifester de quelque manière à la conscience de l'homme.⁵²

Car, pour le théoricien du novécisme littéraire, «tuer» le temps, c'est-à-dire fausser sa perception, représente une «stupidité sacrilège» et une amoralité: «Tout ce qui trompe l'homme à l'égard du temps est suprêmement immoral: immoral l'ennui, qui le fait paraître plus long, immorales l'ivresse et l'extase qui le font paraître plus court»⁵³. Le roman novéciste se prépare à la formation d'une

⁴⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 155.

⁵¹ Massimo Bontempelli, «Caravane immobile», «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», *Cahier d'hiver*, No 2, 1926-1927, p. 169-175.

⁵² *Ibid.*, p. 171.

⁵³ *Ibid.*

«conscience religieuse» de la nature du temps, qui constitue «l'essence la plus mystérieuse dont nous puissions avoir quelque sensation» et même «l'image la plus connaissable de Dieu»⁵⁴.

Mais la véritable révélation d'Adria va au-delà de la disparité Temps universel / Temps subjectif. Le jeune Bellamonte lui apprend non simplement le passage du temps et le déclin des âges, mais ces «replis de son âme» qui forment «une pénombre que sa volonté n'a pas éclairée»⁵⁵. Il la fait ainsi traverser une «terrible aventure» qui la remplit d'«inquiétude» et d'«horreur»:

Elle croyait avoir déroulé toute son âme comme une surface lisse sur laquelle elle projetait à son gré les rayons de sa propre beauté; au contraire, dans cette âme subsistaient des replis, menus replis pleins de trahison.⁵⁶

Cette «géométrie spirituelle» qui refuse de déployer discursivement les profondeurs obscures de l'âme est la seule qui convient au concept bontempellien d'aventure. Car le «merveilleux» nouveau, le «réalisme mystique» des novécantistes se fonde sur la «stupeur lucide»⁵⁷ en tant qu'émotion artistique procédant d'une représentation qui donne «du poids et de la solidité à sa matière» tout en suggérant quelque chose d'inquiétant, de mystérieux, d'«*autre chose*, qui se trouve autour ou au-dessus»⁵⁸.

Rejetant l'idée d'école ou d'art poétique qui prescrirait des lois objectives et générales, l'écrivain est libre d'expérimenter. Son exercice poétique est un «risque continu», fait de l'impossibilité de circonscrire ses effets ou de mesurer l'authenticité de son inspiration et de l'impulsion de «s'aventurer» toujours en avant, dans des élans ascendants et descendants, vers une fin également imprévisible, ambivalente:

Être toujours sur une corde tendue, ou sur le sommet d'une vague: et pourtant sourire et allumer sa pipe. Pas de lois; aussi chaque œuvre, chaque chapitre, chaque page dictera d'elle-même ses lois draconiennes et uniques, qui ne seront plus bonnes pour une autre fois. Règle de vie et d'art pour cent ans: s'aventurer à chaque instant, jusqu'au moment où l'on devient constellation ou l'on croule.⁵⁹

Intériorisant à la fois le côté acrobate et le côté sublime, l'artiste est censé équilibrer l'inspiration déferlante et le travail maîtrisant. L'œuvre devient autosuffisante, car elle dicte ses propres lois, et invente des types qui parviennent à une «existence parfaitement indépendante».

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Massimo Bontempelli, *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants*, op. cit., p. 96.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁷ Massimo Bontempelli, «Analogies», «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», *Cahier d'été*, No 4, 1927, p. 7.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Massimo Bontempelli, «Justification», «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», *Cahier d'automne*, No 1, 1926, p. 9.

L'incipit et le paragraphe de clôture de *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants* encadrent un système métatextuel analogue, disséminé dans la fiction. De l'invitation initiale «*liberi tutti*» à la déclaration finale «je n'ai jamais pu comprendre Adria», le narrateur joue avec les avatars de l'écriture. Le jeu est une mise en abîme, assez conventionnelle chez Bontempelli, de l'architecture du roman. Et cela sans doute en raison des traits définitoires du jeu, qui le rapprochent de toute forme d'art: expression de la liberté et de l'esprit ludique, circonscrit dans l'espace et le temps, soumis à des règles qui suspendent les lois ordinaires, mais imprévisible et fictif, ayant la conscience d'une réalité seconde⁶⁰. L'analogie du rapport entre les acteurs de ce jeu, le *chasseur* qui poursuit les *lièvres* cachés, et la relation narrateur-œuvre-lecteur renvoient au profil d'une création moderne, qui se dérobe à son créateur, qui se libère de tout projet préétabli, qui s'avance à coups de nouveauté et s'oriente strictement vers ce qui advient⁶¹:

Je ne serais pas étonné que l'un d'eux [des enfants] inventât le moyen de jouer seul au *liberi tutti*. Je n'imagine pas comment, – car je ne sais imaginer que des romans – mes treize ans sont bien loin et, au-delà de cet âge, l'imagination est moins capable de suppléer à la réalité.⁶²

Conclusions

La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants fait de l'obsession féminine pour une beauté immuable, un mythe moderne. Objet d'un processus ambivalent de pétrification et de volatilisation, Adria convertit le discours même du narrateur en une tentative laborieuse de capter l'impalpable, l'éthéré. Elle figure ainsi à la fois «les résidus du grand art du XIX^e siècle», dont l'esthétisme, l'«éphémère», la «minute lyrique» et l'œuvre d'art moderne, univers autonome qui échappe à son créateur. La «réalité exaspérée» du rapport entre les deux générations, celle d'Adria et celle de ses enfants, met en scène la confrontation de deux esthétiques successives et antithétiques. La pression qu'exerce le roman d'aventure *novecento* sur le décadentisme *ottocento* est alors comparable à cet acte de magie qui consiste à «déplacer un coin de la surface de la réalité pour [n]ous faire voir la réalité plus profonde»⁶³.

Considéré par Massimo Bontempelli comme sa première œuvre authentiquement novécantiste, le roman de 1930 reprend et illustre en effet maints invariants de l'art littéraire nouveau, théorisés par le fondateur de «900. Cahiers d'Italie et d'Europe». L'objectivation du temps et de l'espace, l'instauration d'un centre qui puisse restructurer l'univers et organiser l'existence de l'individu; la poétique du réalisme magique qui vise l'interpénétration du banal quotidien et du mystère subjacent;

⁶⁰ Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1957.

⁶¹ Voir Jacques Rivière, *Le roman d'aventure* (1913), Paris, Éditions des Syrtes, 2000.

⁶² Massimo Bontempelli, *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁶³ Massimo Bontempelli, «Caravane immobile», «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», *Cahier d'automne*, No 1, 1926, p. 174.

l'esthétique du jeu comme aventure de l'imprévisible sur le plan fictionnel – sont autant d'indices d'un art narratif qui veut réhabiliter l'invention, l'intrigue, le mythe.

BIBLIOGRAPHIE

- Bontempelli, Massimo, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930), Roma, Lucarini, 1989.
- Bontempelli, Massimo, *La Vie et la mort d'Adria et de ses enfants*, traduit de l'italien par la Baronne D'Orchamps, Paris, Albin Michel, 1932.
- Bontempelli, Massimo, «Justification», in «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», *Cahier d'automne*, No 1, 1926, p. 7-12.
- Bontempelli, Massimo, «Caravane immobile», in «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», *Cahier d'automne*, No 1, 1926, p. 173-184.
- Bontempelli, Massimo, «Fondements», in «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», No 2, *Cahier d'hiver 1926-1927*, p. 7-12.
- Bontempelli, Massimo, «Caravane immobile», in «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», No 2, *Cahier d'hiver 1926-1927*, p. 169-175.
- Bontempelli, Massimo, «Analogies», in «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», *Cahier d'été*, No 4, 1927, p. 7-13.
- Gubert, Carla, «Ipotesi per una fonte di Massimo Bontempelli», in *Otto/Novecento*, Année XXIV, No 3, septembre-décembre 2000, p. 55-74.
- Micali, Simona, «Bontempelli e la dissoluzione della femme fatale», in «Italica», vol. 73, No 1, printemps, 1996, p. 44-65.
- Rivière, Jacques, *Le roman d'aventure* (1913), Paris, Éditions des Syrtes, 2000.
- Saccone, Antonio, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori Editore, 1979.

Georgiana Lungu-Badea, *Mic dicționar de termeni utilizați în teoria, practica și didactica traducerii*, 2^e édition, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2008, 203 p.

Maria Țenchea (coord.), *Dicționar contextual de termeni traductologici, franceză-română*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2008, 245 p.

Si, de par sa jeunesse, la discipline traductologique en général se confronte encore aux difficultés liées à une terminologie encore assez floue et pas toujours uniforme dans ses acceptions (telle est la situation que met en évidence le numéro 19:2/2007 de la revue *Target*, consacré au métalangage de la traduction, ou l'article de Jean Deslile, «Le métalangage de l'enseignement de la traduction d'après les manuels», in Jean Deslile et Hannelore Lee-Jahnke (éds.), *Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement*, 1998, coll. «Regards sur la traduction», pp. 185-242), la traductologie roumaine, en particulier, se voit devant un défi supplémentaire. Il s'agit de celui de tenir le pas avec l'évolution globale et de proposer des équivalents roumains aux concepts qui font l'objet des débats actuels dans le domaine, débats menés, pour la plupart, dans les trois grandes langues de la traductologie: l'anglais, le français et l'allemand.

La tâche est de mise pour au moins deux raisons importantes: la difficulté d'établir des équivalences entre les termes proposés par des écoles de langues différentes, la nécessité que les termes retenus ne perpétuent pas les ambiguïtés et les fausses équivalences existantes parfois dans et entre les langues d'origine les plus courantes et la tâche ardue de réunir sous le chapeau de la traductologie des termes venant d'horizons différents.

C'est pour relever ce défi que Georgiana Lungu-Badea reprend sous une forme révisée et augmentée son dictionnaire paru en 2003 et Maria Țenchea propose un dictionnaire contextuel bilingue français-roumain.

Le *Mic dicționar de termeni utilizați în teoria, practica și didactica traducerii* [Petit dictionnaire de termes utilisés dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction] définit 240 termes et donne leurs équivalents en quatre langues. Le lecteur appréciera la qualité des définitions qui, souvent plus exhaustives que ce n'est le cas d'habitude dans un dictionnaire, retracent les repères les plus saillants du «parcours» sémantique des termes les plus sensibles et indiquent les références utiles pour permettre de continuer la recherche dans la direction désirée. L'organisation rigoureuse de l'information permet une utilisation complexe de cet outil: le cas échéant, l'auteure renvoie à des termes apparentés et précise toute la gamme des équivalents dans les quatre langues de travail.

De son côté, l'équipe coordonnée par Maria Țenchea propose un *Dicționar contextual de termeni traductologici, franceză-română* [Dictionnaire contextuel de termes traductologiques. Français-roumain]. Les chercheurs ont dépouillé une bibliographie riche et actuelle (nous remarquons à cet égard le grand nombre de sites Internet mentionnés à la fin du volume) pour trouver, en roumain et en français, des définitions et des contextes qui puissent rendre compte de la complexité des concepts délicats, voire controversés, de la traductologie.

En plus, comme la coordinatrice du volume le précise dans sa préface, cet outil va en quelque sorte au-delà de sa vocation de dictionnaire parce qu'il permet une réflexion sur l'histoire des études traductologiques dans les deux espaces, roumain et francophone, et leurs états d'avancement actuels.

Une comparaison entre les solutions terminologiques proposées par ces deux ouvrages et celles d'un dictionnaire étranger de référence paru assez récemment dans la traduction/adaptation roumaine de Rodica et Leon Baconsky (Jean Deslile, Hannelore Lee-Jahnke, Monique C. Cormier (éds.), *Terminologia traducerii*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005, 195 p.) indique que la terminologie roumaine de la traductologie est déjà arrivée à une certaine stabilité,

signe que les efforts déployés ce dernier temps pour la promotion de cette discipline portent toutefois leurs fruits.

Les ouvrages ne perdent quand même pas leur individualité; le lecteur – qu'il soit étudiant, chercheur ou professionnel de la traduction – aura donc tout intérêt à les consulter l'un en complément de l'autre.

ALINA PELEA

Dominique Rabaté, Pascal Quignard. *Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. «Écrivains au présent», 2008, 192 p.

En février 2008, les éditions Bordas lancent une nouvelle collection de critique littéraire ciblée sur les «écrivains au présent». Une initiative bienvenue puisqu'elle donne l'opportunité aux lecteurs intéressés de découvrir des œuvres majeures d'aujourd'hui. Il ne s'agit pas d'abord généraux, mais de petites monographies sur des auteurs de l'extrême contemporain, proposées par des noms de référence dans le domaine. La collection débute par une étude sur l'œuvre de Pascal Quignard, signée par Dominique Rabaté, spécialiste de littérature contemporaine et enseignant à l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux III.

Malgré les difficultés que suppose cette œuvre foisonnante, comptant aujourd'hui une quarantaine de titres «qui vont de l'essai critique au roman, du poème au conte, du traité à la méditation spéculative» (p. 7), l'ambition de ce livre «conçu comme une invitation à la lecture, au ravissement de la lecture» (p. 10) est de surprendre son unité sans pourtant prétendre à l'épuisement des nuances et des subtilités.

Le premier chapitre des trois qui composent la monographie, «Contexte et enjeux», se propose d'éclairer la genèse de l'œuvre à partir d'un questionnement complexe sur le langage «dans son lien

mystérieux avec l'amour et l'angoisse, avec ce qui permet et interdit en même temps la parole (...)» (p. 13) C'est l'œuvre-écho d'un écrivain qui, tout en avouant ouvertement sa boulimie de lecteur, brasse d'innombrables références dont beaucoup témoignent d'érudition. On peut parler d'une œuvre qui se fait «éloge de la littérature» dans une époque vouée plutôt à la communication. C'est un éloge aussi au travail de l'écrivain qui est celui de «re-littéraliser» constamment le langage. Par cette expression, la critique désigne «le mouvement qui fait entendre dans les expressions figées leur source plus vive» (p. 22). Ce travail sur ce qu'on pourrait nommer «l'infiniment petit» du langage se fait, entre autres, par le recours constant aux langues anciennes, notamment le latin et le grec, afin que l'étymologie soit elle-même source de sens nouveaux ou, mieux, renouvelés. Redorer le blason du langage suppose cependant une plus grande implication réflexive de la part du lecteur. L'œuvre de Pascal Quignard se présente souvent comme un exercice impressionnant de pensée de la lettre, de «mémoire des textes». Poursuivant un effet de fascination textuelle et réflexive, les livres de Quignard jouissent d'une indéniable autorité; elle ne repose pourtant pas sur

un effort d'imposer sa vérité, car elle s'avoue aussi vaincue par les insuffisances du langage. Cependant, cette écriture, comme tant d'autres de la modernité, atteint son but là où elle montre son échec: «La littérature est donc ce combat renouvelé vers ses propres limites. Elle exige un abandon total et une lucidité critique.» (p. 45)

«Territoires et trajets» poursuit l'analyse par une exemplification textuelle. Ce deuxième chapitre propose un parcours de l'œuvre ayant pour but le dévoilement du réseau des thèmes récurrents. Aborder *La Leçon de musique* et *Tous les matins du monde* est l'occasion pour Dominique Rabaté de mettre en lumière la préférence quignardienne pour une double écriture: romanesque mais aussi contre-romanesque en ce qu'elle est éclatée, syncopée, *déliée*. Ce principe de *déliaison* qu'introduit le critique rend compte d'une tentation – assouvie! – du fragmentaire. Deuxième thème récurrent est celui du silence comme principe de composition littéraire. Ce «vœu de silence» de Pascal Quignard vient de son insistance sur la désocialisation, sur la rupture de la communication que suppose l'écriture – activité solitaire tout comme la lecture. Ce besoin de se taire aboutit à l'écriture fragmentaire qui lui est propre et qui a vu naître un genre... quignardien: *le petit traité*. À côté d'autres écrivains engagés, paraît-il, dans le même sillage du discontinu (Gérard Macé, Pierre Michon), Pascal Quignard fait éclater le romanesque tout en s'efforçant de lui assurer l'unité. Tous les trois témoignent d'une pratique similaire de l'écriture caractérisée par «le goût pour le détail significatif, la remarque savante, la citation savante, voire pédante, les livres rares, les vies mineures (...)» (p. 84). Un écart s'installe ainsi entre le narrateur et le contenu de son récit, écart interrogé quant à ses variations et qui fait que «c'est dans les interstices que brillent les éclats romanesques» (*ibid.*).

Cette œuvre exigeante repose, comme on l'a déjà mentionné, sur le réseau très étendu et hétérogène des lectures quignardiennes. «Dialogues et résonances» font l'objet de la troisième et dernière partie de cette monographie. À partir de sa préférence pour l'ancien et son refus du postmodernisme, Dominique Rabaté montre comment Pascal Quignard s'inscrit pourtant dans cette modernité tardive en disant «la persistance de l'archaïque dans le présent» (p. 143). C'est un archaïque qui hante, qui *hèle* et dont les conséquences sont multiples. Tout d'abord les mythes sont interrogés à partir de l'articulation du dicible et de l'indicible. Ensuite cette relation privilégiée avec le jadis se traduit par une préférence pour le conte en tant que forme d'écriture. Une forme qui assure une place de choix à la «détérioration», au merveilleux qui, greffé aux grandes interrogations intellectuelles des disciplines majeures, aboutit à une anthropologie spéculative développée jusqu'au point où «la science devient presque une nouvelle mythologie» (p. 155).

Peut-être s'agit-il de bâtir une nouvelle mythologie de la lecture et de l'écriture. Toujours est-il que l'œuvre, malgré son étendue déjà impressionnante, est loin de toucher à son terme. Qui plus est, quête insatiable, elle *hèle* en permanence cette autre quête sans fin qu'est la lecture. D'ailleurs, y a-t-il de conte qui attende sa fin?

BOGDAN VECHÉ

Le Clézio aux lisières de l'enfance, Cahiers Robinson, Arras, Presses de l'Université d'Artois n°23, 2008, dirigé par Isabelle Roussel-Gillet, 218 p.

Dès le premier numéro¹, les *Cahiers Robinson* s'étaient intéressés à l'enfance et à ses implications dans la littérature française. La dernière apparition comprend, ainsi, les Actes du Colloque *J.M.G. Le Clézio aux lisières de l'enfance*, déroulé à l'Université d'Artois, Arras, et propose une incursion inouïe dans le monde romanesque de l'écrivain franco-mauricien.

Cet ouvrage imposant contient des articles signés par des spécialistes de Le Clézio, comme Georges Lemoine, Isabelle Roussel-Gillet, Marina Salles, Sandra Beckett, Michèle Gazier, Thierry Léger, Bruno Thibault, Isa Van Acker, Lorenzo Devilla, Danièle Henky, Serge Martin, Christine Plu, Émilie Brière, Edith Perry, Évelyne Thoizet ou Ana Luiza Silva Camarani, ainsi que des communications tout à fait inédites, représentant des adaptations théâtrales de *Désert* et de *Mondo*².

Le regard sur l'enfance se réalise par l'intermédiaire de quatre séquences importantes qui illustrent la sensibilité et la beauté des premières années de vie. *L'enfance des livres*, *Imaginaire poétique*, *L'enfance blessure* et *Mémoire d'enfance* offrent une synthèse de l'œuvre leclézienne et proposent l'analyse systématisée du rapport écriture/lecture, rêve/réalité etc.

Le texte de Georges Lemoine qui ouvre les Actes du Colloque est suivi de près par l'article de Laurent Wiart sur l'activité de l'illustrateur français. Lemoine retrace la genèse de quelques nouvelles et romans écrits par J.M.G. Le Clézio, tout en parlant de ses impressions personnelles et des sentiments qu'il essaie d'exprimer par l'intermédiaire du dessin. *Lullaby*, *Orlamonde*, *Villa Aurore*, *Celui qui n'avait jamais vu la mer* ou *Hazaran*, voilà quelques exemples utilisés par Georges Lemoine pour décrire la sensibilité de l'enfant

leclézien, son dialogue avec le monde. Et comme le Colloque a été doublé d'une exposition au Musée des Beaux-Arts d'Arras, comprenant les illustrations de plusieurs nouvelles signées par J.M.G. Le Clézio, l'intervention de Laurent Wiart devient d'autant plus intéressante. Le commissaire d'exposition nous rappelle que les dessins de Georges Lemoine replongent le lecteur dans l'univers de l'enfance, étant, finalement, une rencontre «entre l'artiste et l'enfant», «entre le bibliothécaire et l'artiste», «entre l'artiste et le lieu».

Le chapitre *L'enfance des livres* démontre que la frontière entre lecture et écriture ou, plus encore, entre âge et fiction se volatilise pour donner naissance à des œuvres où se mélangent la peinture et la création littéraire, le ludique et le sérieux, l'aventure et la solitude. Michèle Gazier, amie et critique de l'auteur, intervient avec une communication qui s'intitule *J.M.G. Le Clézio: enfant lecteur, enfant écrivain. Les lisières de l'écriture* et qui insiste sur l'exploration des premières pages écrites par l'écrivain franco-mauricien, sur les raisons qui se trouvent à la base de l'acte narratif, sur l'éventuelle liberté que l'écriture lui avait apportée. Nous apprenons ainsi que Le Clézio écrivait «parce qu'il n'y avait pas de livres» à lire ou bien pour «inventer un monde» auquel il appartenait. Les manuscrits que Jean Marie Gustave a créés dès l'âge de sept ans se sont plus tard matérialisés, attestant, ainsi, la capacité créative de l'écrivain et son talent qui annonçait déjà la littérature *crossover*. Sandra Beckett poursuit d'ailleurs ce thème intéressant et souligne la complexité de l'œuvre leclézienne, tout en nous invitant à relire les textes, cette fois-ci mélangeant la perspective de l'adulte et celle de l'enfant. En passant du *crosswriting* à la littérature *crossover*, Sandra Beckett décrit la frontière entre les livres pour les enfants et les livres dédiés aux adultes, et insiste sur la non existence de la bonne littérature, alors que la création est, en effet, «pour tous les âges».

¹ *Voyage d'enfants: contre la ligne.*

² Expérimentation réalisée par Bruno Thircuir.

Dans son article *J.M.G. Le Clézio édité en jeunesse: «lire et écrire comme les enfants jouent»*, Danièle Henky explique l'influence des mythes qui nourrissent l'imaginaire des enfants lecléziens et s'appuie sur l'analyse intertextuelle, comprenant une grille élargie de lecture, à partir de la Bible et jusqu'à la figure de Sindbad avec lequel Daniel, héros de la nouvelle *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, est associé. La magie des mots, ainsi que le refus de l'école, comme institution, représentent des étapes identitaires, de vraies incursions dans l'aventure romanesque, des moyens utilisés pour continuer la quête, le jeu. Activités idéales de l'enfant, le jeu et la créativité valorisent les qualités des personnages lecléziens, l'intérêt accordé aux relations amicales et le rapport avec l'originalité. Marina Salles s'arrête sur les «jeux d'enfants», remarquant avec justesse que dans les textes écrits par J.M.G. Le Clézio, le ludique est presque absent. Il y a, en effet, très peu de jouets qui pourraient introduire la fonction cathartique aux enfants, les personnages étant condamnés à être créatifs. Ainsi apparaissent les jeux en équipe, sans impliquer, nécessairement, l'idée d'une rencontre sportive, sujet de compétition. Le jeu permet aux adultes de comprendre la personnalité des enfants, et conduit, parfois, à des cruautés difficiles à imaginer, au goût de propriété, à l'isolement. Par l'intermédiaire du jeu l'enfant est à même de découvrir le monde extérieur et d'agrandir son imaginaire poétique.

La deuxième partie de cet ouvrage aborde la problématique de l'imaginaire créatif situé à la lisière de la fiction. La magie dont parle Ana Luiza Camarani, propre aux personnages comme Naja Naja, Mondo ou Petite Croix établit progressivement un dialogue intertextuel avec le surréalisme de Breton ou la création de Jacques Prévert. Serge Martin continue l'analyse des textes lecléziens par l'introduction du syntagme «corps-langage fabuleux» et manifeste un intérêt spécial pour la voix, la narrativité, la fable du corps ou la fable du vertige de la parole.

Christine Plu signe le dernier article de la partie intitulée *Imaginaire poétique* et nous instigie à la redécouverte de Petite Croix, «transfigurée» à l'aide de l'illustrateur Georges Lemoine. Elle analyse, en effet, les versions proposées par les maisons d'édition pour la nouvelle *Peuple du ciel* et explique où réside la difficulté de représenter le personnage principal féminin du texte leclézien, tout en soulignant le talent de Georges Lemoine qui «illustre l'implicite sans être explicite». Pour conclure, l'auteur nous assure que la «lecture» des dessins appartenant au célèbre illustrateur français peut aisément devenir une initiation à l'œuvre de J.M.G. Le Clézio et plus précisément à l'univers de l'enfance.

Outre la beauté de la nature et le calme des relations familiales, l'enfance comporte, à la fois, trauma, violence et douleur. Véritable chronotope des premières années de vie, la blessure transforme les enfants et les met, avant le terme, à la lisière de l'adolescence. Émilie Brière retrace, ainsi, le parcours des personnages de *Poisson d'or* et explique comment se forge l'identité des héros par rapport au temps. La généalogie fictive que Laïla adopte malgré elle, redessine le rôle des relations intergénérationnelles et nous fait penser à la question initiée par l'auteur de l'article: «Sans passé, quel avenir (peuvent avoir les enfants lecléziens)?». Isa Van Acker démontre, ensuite, la relation entre enfance et déchéance, tout en s'appuyant sur le recueil de nouvelles *Cœur brûle et autres romances*. L'analyse met l'accent sur l'ambiguïté qui marque le chemin identitaire de l'enfant, son refus du monde adulte, le rapport avec l'espace ou des gens plus âgés, la légèreté assez irréelle dont il est investi et l'opposition mythe / contemporanéité. L'article d'Edith Perry, *Les prisons de l'enfance*, suit le trajet de quelques personnages féminins qui se retrouvent enfermées dans une geôle d'où ils ne peuvent plus sortir. Derrière la quête de l'origine qui hante l'enfance de toutes ces héroïnes, nous rencontrons une quête ontologique, un désir de dépasser les limites imposées par la famille d'adoption et d'arriver

de «l'autre côté» de la réalité. Lalla, Laïla, Nassima, Esther, portent, en effet, le deuil auprès leurs parents disparus, et ne cessent jamais de perpé(tuer) le lien intergénérationnel par ce que Perry appelle «suture» ou bien «ouverture». À son tour, Isabelle Roussel-Gillet présente l'histoire du déracinement, de la disparition, tout en insistant sur l'accouchement en tant que seuil de l'enfance ou sur l'onomastique qui rattache les héros à leur origine. L'analyse en miroir des protagonistes de *Printemps* et *La saison des pluies* se heurte à l'écroulement du temps, à l'effacement.

La dernière partie du numéro vingt-trois des *Cahiers Robinson* est dédiée à l'enfance aux lisières de la mémoire. Thierry Léger, Bruno Thibault et Lorenzo Devilla introduisent dans leurs communications des notions comme «autobiographie», «roman familial», «démarche œdipienne» ou «écriture du désastre», tout en créant des textes qui sont, au fond, complémentaires.

Suivant la théorie de Freud, Thierry Léger analyse le roman *Onitsha* de J.M.G. Le Clézio et place la frustration et la jalousie à l'origine de l'écriture enfantine. Le critique démontre que l'enfance correspond à une étape œdipienne bien marquée, pendant laquelle la relation mère/fils devient plus intime et implique la haine envers le père. Bruno Thibault continue la démarche initiée par Léger et interprète le roman *Ourania* selon une perspective jungienne. Il insiste sur l'émergence d'un complexe paternel, ainsi que sur la présence de la mère lunaire. L'écriture de J.M.G. Le Clézio serait, selon Thibault, une écriture du désastre où règne l'utopie.

Dans l'article *Récits d'enfance et autofiction*, Lorenzo Devilla évoque les éléments autobiographiques des romans lecléziens et s'interroge sur les indices autofictionnels nécessaires pour transmettre «la mémoire familiale»³. Les opérateurs propres à la

remémoration, notamment les documents, les cahiers, les photographies, occupent une place importante dans la communication de Lorenzo Devilla, sans contester la valeur stylistique du dialogue ou de la narration des histoires. Le dernier texte, appartenant à Évelyne Thoizet et intitulé *Remémorations d'enfance*, réintroduit des termes comme «anamnèse» ou «mèmnè» et se penche sur les configurations narratives de l'enfance, renforcées par le rapport réalité/fiction.

Les actes du Colloque *Le Clézio aux lisières de l'enfance* apportent sûrement une riche contribution à la littérature consacrée aux personnages enfants et fournissent des articles intéressants, regroupant les spécialistes dans le domaine. L'insertion de ce volume dans la collection *Cahiers Robinson* confirme, s'il était encore besoin, la reconnaissance académique du livre.

ROXANA GULICIUC

³ Le terme appartient à Ricœur.

Voilà déjà plusieurs années depuis que la pratique fragmentaire exerce une aimantation constante sur le discours critique contemporain, fascination rendue visible par le nombre d'ouvrages, de colloques et de débats qu'on ne cesse de lui consacrer. C'est que le fragment est doublement ambigu: en tant que forme littéraire, il oscille métaphysiquement entre une forme et une «contre-idéologie de la forme» (Roland Barthes), tandis qu'au niveau de son contenu, le fragment n'appartient à la «littérature» que pour la transgresser, placé comme il l'est à mi-chemin entre des disciplines à part entière – art, philosophie, science. Le débat sur le fragment dépasse ainsi les cadres d'une seule discipline, celle de la critique strictement littéraire (s'il y en a jamais eu une) pour déboucher sur un examen (entendu presque dans le sens médical du terme) de la subjectivité qui l'écrit. Du sujet singulier à la société où il s'inscrit il n'y a qu'un pas: aussi la théorisation du fragment devrait-elle intégrer les enjeux d'une pratique de l'éclatement au niveau d'une société où le recours au fragment constitue à la fois un symptôme et une thérapie, une «jubilation» et l'aveu douloureux d'un échec.

Paru en 2008 aux éditions clujaises Limes, le livre de Livia Titieni, *Défis du fragment*, impose son originalité dans le vaste champ d'études sur les formes courtes non seulement par une conception novatrice (une théorie du fragmentaire appuyée sur cinq auteurs de fragments conçus comme autant de déclinaisons d'un paradigme), mais aussi par l'enjeu constant qui dessine la trame du livre, c'est-à-dire étudier «le cheminement d'une réflexion sur le phénomène fragmentaire, solidaire de la réflexion sur la littérature française dite moderne» (p. 11). Pour la critique, le fragmentaire est avant tout une pratique scripturaire, dont il faudra déceler les enjeux chez Valéry, Cioran, Barthes, Blanchot et Quignard, mais il est aussi un indice, un symptôme du «trouble du centre» qui

caractérise la société contemporaine. «Que le fragment soit ainsi solidaire de toute une série de tendances concourant à un possible *modèle théorique* du postmodernisme, c'est une hypothèse envisageable.» (p. 6, c'est nous qui soulignons), écrit l'auteur dans l'*Avant-propos*, où elle essaye de justifier son choix pour le fragmentaire. L'hypothèse est courageuse, mais nullement sans fondements, et elle nous a paru même très intéressante par les conséquences qu'elle implique: «(L)e fragment engendre des mutations fondamentales au niveau sémantique et implicitement au niveau de la réception: d'une part il comporte à sa base le principe de destruction de l'ordre 'classique', de la continuité et de la cohérence sémantique, de l'autre il 'réorganise' sa structure (en fait, tout en la décentrant, il la détruit), conformément au rythme interrompu de la pensée naturelle.» (pp. 6-7) Nous oserions même prolonger cette hypothèse et affirmer que le fragmentaire engendre des mutations non seulement au niveau herméneutique, mais aussi au niveau existentiel. On peut le voir dans l'évolution même de cette forme, d'un fragment romantique conçu comme partie d'un Tout à (re)constituer jusqu'à un fragment postmoderne qui ne se projette plus sur un avenir à venir, devenu paradigmatique pour une société dans laquelle la dialectique centre – périphérie n'a plus de sens que dans le mouvement, tourbillonnant, de cette dialectique même. Sous cet aspect, la distinction dyadique, complétée ultérieurement, que Lucien Dällenbach propose dans *La Question du fragment* (cité in Livia Titieni, *Les défis du fragment*, éd. cit., p. 37) est éloquente. Dällenbach mentionne deux types de fragments, selon que le tout auquel ils réfèrent est à *reconstituer* ou à *déconstituer*. Dans le premier cas, la perspective est archéologique et le fragment se métaphorise comme reste, brisbe, ruine, résidu ou mémoriel; dans le second cas, la perspective est eschatologique ou utopique et le fragment apparaît comme amorce ou «germe à venir». On reconnaît

aisément sous cette dernière description le fragment que les Romantiques allemands théorisaient comme fragment d'une œuvre à venir ou miniature de l'Œuvre. Mais il y a encore une troisième acception, moderne, qui échappe à cette dialectique: le fragment n'est plus pièce d'un entier, fût-il réel ou virtuel, mais «morceau d'un tout improbable, contradictoire ou impossible à (re)constituer» (*ibidem*). Comme l'auteur le souligne, (1) la rupture entre fragment et totalité devient, dans le cas du fragment (post) moderne, «insurmontable».

Cette hypothèse sous-tend l'ouvrage entier de Livia Titieni. Structuré en onze chapitres, découlant logiquement l'un de l'autre, l'analyse du fragmentaire débute, comme on pouvait s'y attendre, par un chapitre consacré aux «tentatives de définition». Notion fuyante, le fragmentaire accuse, selon la critique, certains invariants, des récurrences thématiques et formelles, tout en se déployant en un éventail de pratiques qui côtoient dangereusement des genres voisins (l'aphorisme, la maxime, l'essai, le poème en prose etc.). La spécificité du fragment résiderait dans sa contestation, dans une forme éclatée, de toute dynamique de constitution du sens, en opposition avec les notions de système, de totalité ou de cohérence. Comme un corollaire de cette «tentative de définition», le chapitre suivant analyse la relation entre les composants paratextuels (de quelle manière les auteurs qualifient-ils leurs ouvrages?) et la fragmentation. À l'image d'une «écriture déceptive», comme Livia Titieni caractérise le fragment, les termes dans lesquels les cinq auteurs pris en considération préfèrent parler de leurs œuvres s'avèrent parfois décevants. Valéry, par exemple, tenu par les fragmentistes pour leur «maître à penser», parle de «*rhumbs*».

Le quatrième chapitre examine les rapports que les auteurs de fragments entretiennent avec l'écriture fragmentaire, vue comme un symptôme d'une subjectivité éclatée, dispersée. Si le langage est, comme Sollers le dit dans une petite épigraphe, un indice sur la subjectivité qui n'existe que *dans et à travers* ce langage,

le fragment apparaît nécessairement comme «le lieu par excellence de la subjectivité instable» (p. 73).

Le cinquième chapitre considère le lien qui unit la pratique du fragment à une théorie du fragment. Livia Titieni touche là un enjeu essentiel, d'autant plus qu'elle est parfaitement consciente du danger qui guette le critique du fragment – celui du mimétisme, vu le fait que les fragmentistes sont les premiers – et parfois les plus redoutables – critiques de leur œuvre. L'écriture fragmentaire est, par excellence, une écriture «pensante». Le risque du critique serait ainsi de tomber dans la paraphrase et de ne faire que répéter les propos de celui qui devient le «premier garant» de l'œuvre. «Il nous a été extrêmement difficile», avoue Livia Titieni dès les premières pages de son ouvrage, «– en écrivant sur les fragments théoriques – de ne pas être entraînée dans le mouvement de retour et de répétition qui la traverse, de garder la distance critique à l'égard du texte, de ne pas succomber au prestige et aux séductions d'une écriture qui inhibe le métatexte critique et favorise la pratique mimétique la plus directe, la plus transparente, la citation.» (p. 10) Un danger que, toutefois, le critique réussit à contourner avec élégance et même avec aisance.

Les autres chapitres du livre sont consacrés à des examens plus pointus sur les rapports qui s'établissent entre le fragment et d'autres disciplines (la philosophie, l'art et la science), entre le fragment et le système, entre le fragment et l'aphorisme ou le roman. L'aphorisme est vu par Titieni comme le risque du fragment, un risque de se clore sur lui-même comme le fameux «hérisson» schlegélien. Les deux derniers chapitres se penchent sur la condition du langage dans le fragment et sur la réception de celui-ci. Le chapitre sur la réception est particulièrement intéressant car, si l'on a souvent analysé les enjeux et les stratégies de l'écriture fragmentaire, on s'est moins penché sur la personne, invisible, sans laquelle il n'y aurait pas, en quelque sorte, de texte fragmentaire: le lecteur.

Pour conclure, une dernière question: pourquoi le fragmentaire? Dans un commentaire sur Pascal Quignard, à la fin de son livre, Livia Titieni y répond à travers une métaphore. L'écriture fragmentaire proposerait un «salut par la dérive» (p. 288). Les livres, selon Quignard, ce sont «des bois flottant qui

empêchent de se noyer». Mais ils n'abordent aucune terre, ajoute Livia Titieni. N'empêche que, pour autant, cela permet encore de nager...

ANDREEA HOPÂRTEAN

Atelier de Traduction Numéro 8 2007. Dossier: La traduction de la littérature de jeunesse, Suceava, Editura Universităţii, 2007, 347 p.

Le Centre de Recherches INTER LITTERAS de l'Université de Suceava est connu dans le monde universitaire roumain par la place d'élection accordée à la traduction littéraire. Parmi ses domaines d'intérêt mentionnons les ateliers qu'il organise chaque année et la revue semestrielle *Atelier de Traduction* dont le huitième numéro est consacré à la littérature de jeunesse. Cette littérature autrefois à la périphérie du système littéraire gagne actuellement du terrain à pas de géant. Les raisons de cet essor sont à la fois économiques – les parents constituent une catégorie d'acheteurs sur laquelle les maisons d'éditions peuvent toujours compter – et culturelles: connaître différentes mentalités est essentiel pour le développement des jeunes esprits dans ce monde d'interférences entre les cultures.

Dans la section *Entretien*, Tahar Ben Jelloun dévoile sa poïétique dans une interview avec Elena-Brânduşa Steiciuc: écrire pour les enfants est un travail à part, qui demande de la rigueur et du respect envers les attentes des lecteurs. *Crédos et confessions* regroupe les témoignages passionnants de plusieurs traducteurs au travail. Muguraş Constantinescu met en évidence la complexité de la démarche de traduction des textes provenant des espaces culturels radicalement différents du nôtre. Le traducteur doit être conscient des dimensions littéraire, pédagogique, didactique, culturelle,

ludique et morale de son travail et il doit adapter le texte aux possibilités de compréhension de l'enfant tout en évitant la simplification, la moralisation ou l'édulcoration absentes dans l'original. Gina Puică montre les difficultés supposées par la traduction du roumain vers le français, mais aussi le formidable espace de liberté qui s'ouvre aux traducteurs roumains dans des cas pareils. Réalisée «à deux mains», en collaboration avec Michel Bauray, écrivain locuteur natif de langue française, la traduction d'un texte de *phantasy* est le résultat de la tension entre l'obsession de la jeune traductrice roumaine de ne pas s'éloigner de l'original et le souci de l'écrivain français d'assurer la bonne réception du côté de la traduction française.

Le dossier sur la traduction de la littérature de jeunesse recueille neuf articles. Bertrand Ferrier montre la légitimité de trois types de «trahisons» du texte de départ: narrative, sociale et linguistique. Les traductions d'*Alice au Pays des Merveilles* retiennent l'attention de deux auteurs: Fabio Regattin compare deux versions françaises du texte et Elena Ciocoiu remarque les différences de vision entre une traduction roumaine et une autre française. Rocío Cañadas Berrio étudie les réécritures du *Petit Chaperon Rouge* sur le territoire de l'Espagne. Les traductions de Cendrillon en tchèque, respectivement en roumain constituent une riche matière d'analyse

pour Luděk Janda et pour Cristina Drahta. Alina Pelea fait une analyse comparative de quatre traductions roumaines des *Nouveaux contes de fées* de la comtesse de Ségur. Marc Parayre plaide pour la reconsidération de la traduction de la littérature de jeunesse: les fines analyses de l'auteur prouvent que ce type de travail est «de la littérature à part entière».

Les autres sections de l'ouvrage regroupent des articles hétérogènes. Patricia Bissa Enama, pour laquelle le mot *traduction* a une acception large, montre comment l'écrivain camerounais de langue française Mongo Beti «traduit» dans ses écrits la réalité de l'Afrique contemporaine. Jean-Louis Courriol se penche sur la traduction roumaine d'*Eugénie Grandet* signée par Cezar Petrescu dont l'écriture a bien des affinités avec l'écriture balzacienne. Victor C. Ariole relève les problèmes issus de la présence des substrats africains dans les textes français. Constantin Grigoruț avance des considérations intéressantes sur

l'autotraduction chez Beckett. Van Dai Vu attire l'attention sur la difficulté de décoder correctement les références culturelles dans le cas de la traduction de textes provenant d'un espace culturel radicalement différent de celui auquel le traducteur appartient. Maria Cristina Lucienne Pino analyse les modalités de réécriture employées par Michel Tournier dans *Vendredi ou la vie sauvage*, version de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* adressée aux enfants. La «traduction» d'*Un cœur simple* de Flaubert dans le langage cinématographique du néoréalisme italien constitue l'objet de l'article de Marco Longo. Simona-Aida Manolache rend compte des difficultés de la traduction en roumain de quelques bandes dessinées. La chronique du neuvième atelier de traduction organisé à Suceava, quelques traductions et des comptes rendus trouvent également leur place dans les pages de la revue.

ANA COIUG

Dérives à partir de Léonard Misonne, textes réunis et présentés par Radu Toma, Bucarest, Fondation Culturelle Libra, 2007, 154 p.

Les actes du colloque international *Dérives à partir de Léonard Misonne*, organisé par le Centre d'Étude des Francophonies de l'Université de Bucarest, avec le concours du Musée National d'Art et de la Délégation Wallonie - Bruxelles à Bucarest, en novembre 2005, nous incitent à (re)découvrir à la fois les paysages hésitants de Léonard Misonne et les enjeux de la modernité à travers le pictorialisme. Publié sous la coordination du Professeur Radu Toma par les éditions de la Fondation Culturelle Libra, le volume se présente comme une édition hybride, entre l'album d'art, admirablement imprimé, et l'ouvrage critique, rigoureusement construit et se propose d'interroger les rapports qui se dressent entre la photographie comme miroir

du réel et les manifestations du sujet, le temps et même l'écriture. Les quatorze auteurs qui se penchent sur le symbolisme des clichés de Misonne, reprennent, chacun à leur tour, une des questions fondamentales de la représentation photographique et essaient d'identifier les lignes de force d'un certain imaginaire de la modernité.

Xavier Canonne, le Directeur du Musée de la Photographie de Charleroi et également le commissaire de l'exposition *Léonard Misonne* accueillie par le Musée National d'Art de Bucarest, opère dans *La Photographie, théâtre du réel* une distinction fondamentale entre *réel* et *réalité*. Tout en rappelant l'intérêt dont jouit actuellement la photographie, justifié par notre besoin de «croire aux images», l'auteur cite quelques

photographies qui ont marqué le siècle dernier, comme celles de guerre de Robert Capa, d'Alexandre Gardner, d'Eddie Adams, et souligne leur impact sur notre culture et la manière dont elles ont changé notre perception du réel. Si dans leur cas le problème de l'authenticité se posait souvent, sans diminuer pour autant l'importance des événements captés sur la pellicule, certaines photographies comme celle de Nick Kuynh Cong sur laquelle l'on voit les visages défigurés par la peur des enfants fuyant les explosions pendant la guerre de Vietnam ou *The Kitchen Debate* (1959) d'Elliott Erwin où Nixon «dit ses vérités» à Nikita Kroutchev lors d'une visite en URSS, situation rare, longuement attendue par le photographe, ont réussi à influencer le cours des événements de l'époque. Une dernière série d'images analysées par l'auteur, les photographies d'Alison Jackson qui réalise des truquages ayant au centre des personnages de notre culture comme La Reine d'Angleterre ou Bill Clinton, tout en parodiant la presse de scandale, font diverger le *réel* et la *réalité*. Les paradoxes de cet art sont ainsi présents: loin d'attester une certaine réalité, la photographie est plutôt une mise en scène du réel et sa valeur documentaire coexiste parfois avec sa dimension d'œuvre d'art.

Dans *Ceci aura été (ainsi)*, Sorin Alexandrescu propose, à partir des théories de Susan Sontag et de la philosophie de Heidegger, un changement de paradigme de «ça a été» de Barthes vers un «ça aura été» repérable dans les images de Misonne. Le jeu de lumière et d'ombre qui semble ronger les contours précis des objets, à la façon des impressionnistes, démontre encore une fois en quoi la photographie est plutôt un objet artistique qu'une preuve: «ce qui compte c'est ce que le regardeur voit, et non pas ce qu'est objectivement, la réalité qu'il regarde». Claude De Ryck à son tour esquisse le projet esthétique de Léonard Misonne à partir des lettres qu'il écrit à Cyrille Ménard et dans lesquelles le photographe affirme fuir la couleur et

chercher toujours le contre-jour, l'ombre et la lumière. Ce choix n'est pas simplement dicté par les contraintes de la «photographie pure» mais par des raisons d'ordre technique, par exemple l'impossibilité de capter uniformément l'avant-plan et l'arrière-plan, comme le fait l'œil humain. Le brouillard apparaît ainsi comme l'élément qui réussit à uniformiser le paysage, à amener l'image photographique plus proche de la perception. Plutôt que de situer Misonne dans le cadre d'une histoire de la photographie comme représentant du pictorialisme, l'auteur propose de le placer à l'intérieur d'une histoire du paysage, la seule capable de concilier le fonctionnel et l'esthétique.

Radu Toma, de son côté, s'intéresse à l'acte même de photographier et à la signature de Misonne sur les clichés, plutôt qu'au résultat final – les «photographies-tableaux». Dans les deux parties de son article intitulé *Misonne et la Modernité* l'auteur articule deux théories philosophiques qui interrogent l'art de la photographie. D'abord, dans «Le monde comme autoreprésentation: petite philosophie de la photographie» la notion même de photographe est mise en cause car, pour Elisabeth Eastlake ou pour François Arago, le soleil est le seul auteur tandis que l'appareil photo n'est que l'instrument obligeant le monde à «devenir sa propre représentation, durable et exacte». Le photographe devient en quelque sorte l'équivalent du philosophe car il peut montrer ce qui échappe aux sens. Cette quête typiquement moderne d'une *objectivité* absolue va jusqu'à imaginer la possibilité de remplacer les yeux par l'objectif ou par une prothèse – le chapeau à photographier – tel qu'il a été esquissé par J. de Neck. Ensuite, dans «Le monde comme *ma* représentation» Radu Toma se place du côté de Léonard Misonne lorsqu'il reproche aux photographes l'incapacité de transposer leur subjectivité dans les images. L'explication de son pictorialisme se fonde sur un double assujettissement de la photographie: à la Nature et à la subjectivité de l'auteur. Diana Mite aborde elle aussi la

fonction révélatrice de la lumière comme élément capable d'offrir à la représentation photographique une cohérence qui manque à la réalité. L'image est d'emblée double car elle concilie la contingence avec le monde des idées, la présence avec l'absence. Dans la même perspective, Alexandra Vrânceanu s'arrête sur *L'effet d'irréel dans les tableaux photographiques de Léonard Misonne*. Le référent des images n'est pas directement accessible car il a été soumis à une suite de métamorphoses imposées par deux codes: celui de la photographie et celui de la peinture. Après avoir détaillé cet aspect au niveau de l'intervention sur le cliché, du choix des sujets et à celui du cadrage et de la lumière, l'auteur propose plusieurs explications du pictorialisme comme le désir de légitimation d'un art qui était très souvent ramenée à sa valeur documentaliste et rapproche ce procédé de la technique ekphrasique dans la littérature.

Dans *Léonard Misonne, une croisée du visible. Exercice d'admiration*, Lucian Petrescu se pose une question fondamentale pour la réception de l'œuvre d'art en général: «Comment l'admiration est-elle possible?». La réponse est en partie donnée par la philosophie phénoménologique qui fournit les concepts de *saturation* ou *d'insoumission* par rapport à l'intuition artistique. Ce que l'image photographique représente n'est pas une scène mais plutôt une *vision*, opinion par laquelle Misonne dépasse les dogmes de la photographie pure et propose le retour vers la perspective. Ioana Petrescu place Misonne dans la position de précurseur de ce mouvement d'autoréférentialité dans l'art. Sa démarche photographique vise à *concurrer* la peinture et à questionner sans cesse la relation entre l'objet représenté et les conditions mêmes de cette représentation.

Cette question de la figuration sera reprise dans l'article de Toader Saulea *Refiguration de la vie et épiphanie du texte chez René Char* - qui voit dans la poésie surtout une manière de dé-représenter le monde «excessivement réalisé», un moyen

d'aboutir à une figuration négative. Le poète, tel que Char le conçoit, est toujours Autre, arraché en permanence à lui-même, «un forgeron forgé» par le langage et par l'écriture. D'une autre perspective, Mihaela Voicu analyse les *Chroniques* de Froissart et observe l'hybridation du genre romanesque. En reconstituant point par point les éléments d'écriture romanesque dans les *Chroniques* – les transformations des faits historiques, l'absence des repères chronologiques précis, la composition- l'auteur conclut qu'il s'agit en effet d'un choix délibéré de l'écrivain, dont le but est de mieux dégager le sens de l'histoire et de la transfigurer pour en rendre la signification plus visible, technique qui s'apparente à celle de Misonne.

C'est en questionnant l'œuvre de Milan Kundera que Vanezia Pârlea mène sa réflexion sur les rapports du pictorialisme et de la modernité. Rapports problématiques à cause des confusions entre le critère de valeur et celui de la chronologie. Paul et Jaromil, les personnages de Kundera, vivent tous les deux l'euphorie et le désarroi d'une existence «absolument moderne» (ou post-moderne) et de-construisent leur identité au fur et à mesure qu'ils refusent tout ce qui semble les lier au passé, aux «rétrogrades». Leurs dilemmes sont en partie celles de Léonard Misonne qui se voit pris entre la tradition moderne et la négation de cette tradition. Ce qu'il propose c'est de concilier les deux dimensions et de «rester lui-même à travers une œuvre qui respire la constance de procédés de vision». Ilinca Balaș suggère une autre approche, fort intéressante, entre texte et image à partir du roman d'Umberto Eco *La mystérieuse flamme de la reine Loana* où les deux concourent à réaliser un genre nouveau - le roman illustré. Cette interaction est attentivement suivie par l'auteur et elle réussit à remettre en cause le statut de l'œuvre littéraire par rapport aux autres arts. Dans la même direction, Mirela Sălvân analyse dans *L'Usage de la photo. Dérives à partir d'Annie Ernaux* les interférences qui existent entre image et écriture, tout en mettant cette complémen-

tarité sous le signe d'un pictorialisme de facture presque misonienne. Si chez le photographe belge l'art existe seulement comme intervention dans le réel, chez Annie Ernaux la réalité est rendue visible par les paroles.

L'article d'Alexandru Matei – *La dé-clichéisation du monde. En Belgique* – clôt le volume dédié à Léonard Misonne par l'étude du trajet de George Chave, le personnage de Jean Echnoz, en Belgique. Les paysages qu'il parcourt semblent se découper des photographies de Misonne et la lumière qui efface les formes chez l'artiste est de retour dans les descriptions du romancier. Si le monde tel qu'il est représenté dans le roman et dans la peinture est dépourvu de *significativité*, l'art n'aura plus à exploiter que l'intériorité du sujet.

La présentation matérielle du livre (qualité des reproductions photographiques, orchestration du dialogue texte/image) mérite

une mention spéciale; nous y reconnaissons le professionnalisme avec lequel Madame Daniela Tomescu, directrice de la Fondation Culturelle Libra et collaboratrice permanente du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, s'est impliquée dans la politique du rayonnement des lettres belges en Roumanie.

Par le déplacement des points de vue et la dérive contrôlée des analyses vers d'autres zones de représentation artistique comme la littérature ou la peinture, le volume *Dérives à partir de Léonard Misonne* constitue un hommage rendu au maître belge autant qu'une nouvelle manière de repenser la modernité.

ANDREI LAZĂR

Julien Green. Non-dit et ambiguïté, sous la direction de Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Paris, L'Harmattan, 2007, 235 p.

Le non-dit et l'ambiguïté représentent des composants qui enrichissent le texte greenien et l'inscrivent dans la lignée de la modernité. Une approche plus approfondie de l'œuvre de Julien Green a permis de découvrir, derrière l'apparente clarté du style de cet écrivain, de nombreux secrets, des tentatives de faire des aveux impossibles que les mots ne peuvent pas traduire mais aussi beaucoup de silence. Cette nouvelle démarche dans l'analyse de l'œuvre greenienne, examinée notamment sous ses formes romanesque, nouvellistique et autobiographique, constitue le thème des études présentées lors du colloque international de l'Université de Poitiers en 2001 et qui ont été ensuite réunies par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot dans le recueil *Julien Green: non-dit et ambiguïté*, publié en 2007 par la Société Internationale d'Études Greeniennes.

Les auteurs, des noms consacrés dans la critique greenienne, y établissent plusieurs types d'ambiguïté décelables dans la création greenienne. Il sied de rappeler à ce propos tout d'abord l'ambiguïté au niveau de la structure. Dans le roman *Le Visionnaire* on annonce trois parties alors qu'en réalité il y en a quatre, le récit de Manuel intégrant aussi celui du jeu au château vu comme miroir de la vie intérieure des personnages, avec tous ses conflits et ses troubles inavoués. Il y a ensuite l'ambiguïté du nom. En témoigne le roman *Moïra* dont le titre est aussi le nom du personnage féminin et qui représente soit la forme irlandaise du nom de Marie, soit le nom donné par les Grecs au destin. Le lecteur serait tenté de privilégier le deuxième sens, en justifiant son choix par le fait que toute la création greenienne repose sur la problématique de l'expérience ontologique, chacun des personnages, et

par leur intermédiaire l'écrivain lui-même, voulant trouver la réponse à la question: «Pourquoi suis-je?». À part ces deux types d'ambiguïté, il y a encore l'ambiguïté au niveau du style, du ton et du climat (dans *Moïra*, *Le Mauvais Lieu* ou bien dans les nouvelles *Les Clefs de la mort*, *Le Grand Œuvre* etc.). Pour Julien Green, ce qui est vraiment important, c'est ce qui est situé au-delà des mots, ce qui est placé dans une zone intermédiaire entre le dit et le non-dit, entre l'obscurité et la lumière. «L'ambiguïté du ton éclaire l'ambiguïté de l'âme et des sentiments humains», affirme Michèle Raclot dans son article sur *Le Mauvais Lieu*. Il est intéressant de noter le fait que cette ambiguïté du ton est construite dans ce roman sur l'humour; un humour qui se veut en fait une dérision, projection de la révolte de l'écrivain contre la chair qui est pour lui le synonyme du mal. *Le Mauvais Lieu* est un roman qui implique aussi une ambiguïté au niveau de l'interprétation. Michèle Raclot en parle dans son article, en argumentant ses propos par des éléments tirés du roman en question. Mais ce genre d'ambiguïté est retrouvable dans d'autres ouvrages aussi comme *Les clefs de la mort* ou *Épaves*. On ne peut pas finir la partie consacrée à l'ambiguïté sans évoquer celle qui concerne les portraits. Les personnages greeniens, instables et tourmentés de par leur nature, bénéficient de plusieurs portraits assez ambigus, en fonction des moments et du personnage qui les regarde. L'ambiguïté des portraits est une image de la personnalité du personnage décrit. En plus, Julien Green utilise la technique du clair-obscur justement pour renforcer l'ambiguïté du visage. Même les autoportraits, qui devraient renvoyer aux personnages leur propre image, sont couverts par le voile de l'indéfini, de l'ambigu, le miroir devenant ainsi un instrument de l'illusion. Il y a ensuite dans les portraits greeniens l'ambiguïté sexuelle, l'ambiguïté des genres qui est reliée, selon l'exégèse, à la quête ontologique de Julien Green même, l'auteur ayant soutenu d'être tous ses personnages, hommes ou femmes.

Quant à l'autobiographie, la problématique de l'ambiguïté se pose au niveau de la rédaction qui se soumet ou non aux exigences imposées par le pacte de la sincérité, d'autant plus qu'il est difficile de dire vrai sur soi et de dévoiler sa vie entière par l'écriture. Mais, poussé par le désir de tout dire, Julien Green découvrira qu'il y a une dimension du secret, de la parole retenue, du non-dit qui est très importante. Le non-dit dans l'autobiographie est l'équivalent de l'impossible aveu que l'on retrouve facilement dans l'écriture fictionnelle aussi. En témoigne l'étude consacrée au roman *Épaves* dont l'auteur établit que le non-dit peut renvoyer à l'aveu impossible, au secret, aux atermoiements confessionnels ou à l'aboulie langagière. Le lecteur est invité à décrypter le code, à regarder au-delà des mots afin de déceler le sens caché. Le texte greenien est parsemé de lacunes, de pléthores, d'ellipses ou de litotes qui contribuent à renforcer l'ambiguïté et la présence du non-dit entre les lignes. Dans les passages où il s'agit de l'indicible, la musique joue un rôle important, surtout celle de Schumann qui a un pouvoir incantatoire de parler au cœur. Elle devient par suite l'expression du drame intérieur, de l'expérience ontologique du personnage greenien. Parfois les mots s'avèrent trop pauvres pour rendre clairement l'étendue et la portée de l'expérience existentielle ou spirituelle du personnage et alors l'écrivain laisse parler la musique ou le silence, qui réussit à transmettre ce que les mots sont incapables de faire.

Cet ouvrage offre au lecteur de l'œuvre greenienne un support réel dans la compréhension et le décryptage de ce qui se cache derrière les mots. «Ouvrir ce recueil», dit Marie-Françoise Canérot dans l'*Avant-propos*, «c'est donc s'embarquer, à la suite de Julien Green, sur une mer d'incertitudes et d'interrogations.»

Julien Green. Visages de l'altérité, Textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Paris, L'Harmattan, 2006, 330 p.

Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, des noms consacrés dans la critique de l'œuvre greenienne, ont fondé en 1993 la Société Internationale d'Études Greeniennes (la S.I.E.G.). Elles ont organisé de nombreux colloques sur Julien Green, en France, mais aussi à l'étranger, en réunissant toutes les études dans des publications telles: *Lectures de Julien Green* (1994), *Julien Green et l'insolite* (1998), *Autour de Julien Green au cœur de Léviathan* (2000), *Julien Green Visages de l'altérité* (2006), *Julien Green non-dit et ambiguïté* (2007), étant en même temps les auteurs d'un grand nombre d'ouvrages critiques sur cet écrivain qui a marqué tout un siècle par la singularité et la complexité de son écriture.

Le volume *Julien Green Visages de l'altérité*, paru en 2006 et publié en collaboration avec la Société Internationale d'Études Greeniennes, se compose de deux parties, regroupant quatorze études rédigées par de grands noms de la critique contemporaine greenienne (V. Catelain, M. O'Dwyer, H. Dottin, J. Pourcelot, C. Annoussamy, E. Perry, N. Vultaggio-Grenglet, A. Brudo, M. Dyé et A. De La Rica). Elles cherchent à examiner les diverses modalités d'expression de l'altérité, de cette tendance de la reconnaissance dans l'autre, facilement retrouvable dans l'œuvre de Julien Green. Ce concept est analysé d'une part dans ses romans, notamment dans *L'Autre*, et d'autre part dans des pièces de théâtre telles: *Sud*, *L'Ennemi*, *L'Ombre*, *Demain n'existe pas*. Nombreux sont les personnages greeniens touchés par ce fléau de l'altérité qui fissure leur identité, les faisant s'engager sur ce que Valérie Catelain appelle la voie initiatique et qui les conduira vers la purification ou la renaissance après lesquelles ils languissent. Mais pour atteindre à cela, ils doivent tout d'abord passer par des expériences traumatisantes de l'existence qui relèvent notamment des rapports avec l'autre et

qui leur permettront d'appréhender le drame de la condition humaine. Le voyage que les personnages entreprennent est un voyage intérieur à but thérapeutique, de délivrance. Qu'il s'agisse de l'écriture romanesque ou de celle dramaturgique, l'ensemble de l'œuvre de cet auteur se construit autour de la problématique du destin. D'habitude déracinés, étrangers au monde, les personnages greeniens subissent le drame de l'inaccomplissement sous ses nombreuses formes. Ils n'arrivent pas à trouver leur place dans ce monde gouverné par des stéréotypes et des normes qui leur sont inacceptables. Pour affronter la difficulté de vivre dans un monde hostile, ils recourent aux mensonges ou à l'affabulation, comme mises en scène de l'altérité. Petit à petit, ils aboutissent à une angoisse existentielle qu'ils ne peuvent pas dépasser. Il y a dans l'écriture greenienne une impuissance humaine face au destin. Une autre force, inconnue, gouverne le monde. Tout effort est vain pour y échapper. Il suffit de rappeler à ce propos les tentatives de fuite de Lina ou de Marco (*Demain n'existe pas*), d'Elisabeth (*L'Ennemi*) ou de Karin (*L'Autre*) qui trouve sa délivrance dans la mort. La mort représente d'ailleurs l'équivalent de la libération, imposée par L'Autre (les personnages de *Demain n'existe pas* qui périssent suite à un tremblement de terre) ou choisie de bon gré (Ian, protagoniste du *Sud*, pour se libérer de la passion qui le domine, Karin qui veut échapper à ses poursuivants). Romans ou pièces de théâtre, tout est mis sous le signe du tragique: être autre parmi les autres c'est tragique, éprouver un amour qui ne sera pas partagé et que l'on doit refouler à tout prix c'est tragique, être seul, victime d'un destin irrévocable c'est tragique. Tout revêt chez Julien Green une dimension tragique et mystérieuse à la fois. Il reste encore la dimension spirituelle présente et analysée dans *L'Autre* et qui est liée au conflit entre la sensualité et la grâce, un conflit qui a longtemps harcelé

l'auteur-même. Afin de mieux mettre en évidence l'intensité de la vie intérieure très tourmentée de ses personnages, il accorde une attention tout à fait particulière à la description des lieux, ceux-ci devenant des miroirs de la géographie intérieure des héros.

Les études recueillies dans ce volume offrent une image très détaillée de l'écriture greenienne sous ses deux formes, romanesque et dramaturgique, en laissant voir une parfaite unité de ton; les mêmes mots sont utilisés dans le roman et dans le théâtre greenien pour transmettre le même message. On pourrait dire que ces études se complètent les unes les autres, il y a des aspects repris par plusieurs auteurs, mais chaque fois il

y a aussi de nouveaux éléments critiques qui permettent d'enrichir nos connaissances dans l'approche de l'œuvre de Julien Green. La première partie consacrée à l'écriture romanesque représente une ample recherche sur le roman *L'Autre* qui, comme les pièces de théâtres étudiées dans la deuxième partie, constitue un moyen de transmission de la vision du monde de l'écrivain, une vision assez sombre et singulière. Tous les articles dévoilent d'une manière très élaborée «le mystère tragique de la souffrance humaine» (Jérôme Pourcelot).

EVA-ILDIKO DELCEA

Charles De Coster journaliste à l'Uylenspiegel, textes présentés et annotés par Raymond Trousson, Bruxelles, Espace de Libertés, 2007, 341 p.

La parution du volume englobant tous les articles publiés par Charles De Coster dans les pages de l'hebdomadaire *Uylenspiegel* comble un vide éditorial, car seulement une partie des articles politiques de l'écrivain belge ont été publiés en volume. Il s'agit du livre paru en 1959, quand Camille Huysmans marque le quatre-vingtième anniversaire de la mort de l'écrivain en préfaçant la collection *Charles De Coster journaliste. 44 articles politiques de l'auteur d'Uylenspiegel*.

C'est grâce au travail de Raymond Trousson – critique littéraire, membre de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique et professeur à l'Université Libre de Bruxelles – que les autres articles politiques, aussi bien que les études artistiques et critiques, les articles sociaux, voire des textes littéraires peu connus sont parus, mettant sous un jour nouveau l'évolution de Charles De Coster depuis 1856 jusqu'en 1862. *L'Introduction* et les annotations constituent un matériau précieux pour ceux qui s'intéressent à l'œuvre et à la biographie de l'écrivain belge,

puisque des données précises sur les amitiés de Charles De Coster, sur les cercles qu'il a fréquentés, sur ses convictions politiques, sociales et morales ponctuent cette série de quatre-vingt-neuf articles.

Le poème à teintes d'ironie *Le mercredi saint* représente la première contribution à l'hebdomadaire, datant du 23 mars 1856 et signée C.D. Pendant sa collaboration, l'écrivain utilisera plusieurs autres noms de plume: Ch.D., Ch.D.C., Ch. De Coster, Charles De Coster, K. et Karel. Comme Raymond Trousson l'affirme, quatre textes littéraires (dont ce premier poème) mis à part, la plupart des œuvres ont été republiées, souvent sous d'autres noms, soit dans les *Contes brabançons*, soit dans les *Légendes flamandes* (cf. *Introduction*, p. 23).

L'étude consacrée à la photographie en couleurs ouvre toute une série d'articles portant sur la peinture, le théâtre ou les milieux et les personnalités artistiques. En font partie la description de la toile d'Adolphe Dillens, *Femmes espagnoles*, aussi bien que des commentaires faits en 1862 sur

bon nombre de tableaux faisant partie de l'Exposition permanente, mais également des louanges au peintre Gallait, qui «s'est montré vraiment noble en refusant de se laisser décorer de cette guenille effiloquée que l'on nomme un titre de noblesse.» (*M. Gallait baron*, p. 326) ou bien des critiques acerbes adressées au peintre Leys, qui avait accepté ledit titre. Dans les chroniques théâtrales, le ton de De Coster est corrosif envers les auteurs de pièces de théâtre, mais plus bienveillant avec les acteurs.

Les deux *Profils de Bourgeois*, les «inoffensifs» et les «iconoclastes», ou des articles comme *Une robe amarante*, la *Lettre de Jan Papzak*, *Les Roquets*, *Les Troubles du Borinage*, *La Grève à Gand* mettent en scène des bourgeois obtus, égoïstes, avec, toutefois, des renvois (dans le dernier article) au tort dans lequel se trouvent les ouvriers s'ils osent entraîner leurs camarades à la grève et une solution pour le moins naïve: nourrir les pauvres dissoudra tout trouble social. Les hommes politiques y sont raillés davantage, bon nombre d'articles étant consacrés à leurs méfaits: l'art de faire semblant (*Le Style convenable*, *De la question des considérations parfaites, distinguées, etc.*), l'arrogance de ceux qui arrivent à leurs fins (*Sur une colonne*), les affaires véreuses (*Divorce*, *Les Aventures de M. Schwindelpeter*) et l'autosuffisance (*Ah! si j'étais représentant*). La part du clergé est, elle aussi, impressionnante, De Coster exprimant sans ambages son anticléricalisme libéral. À commencer avec *Le Pape à Bruxelles* et *Faites des papes*, continuant avec *Bibi et le pape*, *Caïn*, *Le Père Louis-Marie*, *Tombera-t-il?*, *Monseigneur Dupanloup*, *Un autre Monseigneur*, *Une bulle du pape* et culminant avec *Le Diable* et *L'Inquisition française*, l'auteur passe impitoyablement en revue les péchés passés et présents des prêtres en général et du pape en particulier, sans pourtant s'attaquer à la croyance, mais au catholicisme en tant que pratique.

Cependant, la plupart des contributions sont axées sur la politique interne et internationale. En ce qui concerne la question de la nationalité belge, Charles De Coster est formellement en faveur de l'union des Flamands et des Wallons, mais avec le français comme langue officielle, tandis que le flamand doit rester la langue du peuple (*Spectacle européen. Flamands et Wallons*). Quant à la Ligue flamande, il ne la considère point un mouvement antinational, mais au contraire, un moyen de regroupement autour de l'identité belge (*La Ligue flamande*), idée qu'il soutient également avec des observations sur la nécessité de mettre sur pied une forte armée belge. En matière de politique internationale, De Coster ne cesse de souligner l'importance de cette période tourmentée, quand les révolutions fusent à travers l'Europe et les guerres civiles et les guerres d'indépendance sont sur le point d'éclater en Europe comme aux Amériques. Certaines personnalités comme Garibaldi, l'empereur français Napoléon III, le comte de Cavour émergent des discours passionnés qui suivent le conflit franco-piémontais et l'unification de l'Italie sous le roi Victor-Emmanuel.

Ce recueil d'articles met en évidence une dimension quelque peu oubliée de la *Légende d'Ulenspiegel*, notamment son ancrage à la fois dans le passé et dans l'époque à laquelle elle a été conçue, et offre des renseignements des plus précieux sur le contexte historique et social dans lequel le chef-d'œuvre a été créé et sur le devenir de la pensée de Charles De Coster.

Georgiana Lungu Badea (coord.), *Repertoriul traducătorilor români de limbă franceză, italiană, spaniolă (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). Studii de istoria traducerii (I)*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, 349 p.

Georgiana Lungu Badea (coord.), *Repertoriul traducerilor românești din limbile franceză, italiană, spaniolă (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). Studii de istoria traducerii (II)*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, 417 p.

Entreprise ambitieuse et nécessaire pour la traductologie roumaine, les deux répertoires font partie d'un projet visant l'étude de «la contribution des traductions roumaines (XVIII^e et XIX^e siècles) du français, de l'italien et de l'espagnol au développement de la langue et de la culture roumaines et des échanges culturels entre la Roumanie et l'Occident romain», comme le précise la coordinatrice du volume dans sa note sur l'édition.

Ces répertoires, fruit du travail du groupe ISTTRAROM de l'Université de Timișoara, offrent aux traductologues un outil précieux par sa richesse et facile à utiliser grâce à la bonne organisation des informations. La période concernée marque un tournant dans l'histoire de la langue et de la culture roumaines; c'est à cette époque que celles-ci commencent à attirer de manière plus visible l'intérêt des chercheurs autant que celui des politiciens des Principautés et d'ailleurs. Ces répertoires ont donc le mérite de mieux faire ressortir les particularités d'un contexte politique, social, culturel et linguistique des plus intéressants.

Le premier volume recense les traducteurs littéraires et non littéraires des deux siècles envisagés en signalant par ordre alphabétique les titres des traductions, ce qui permet au lecteur de se faire une idée du profil des professionnels ou des amateurs de l'époque et offre, par ailleurs, un solide point de départ à toute recherche dans cette direction.

Le second volume classe les traductions du XVIII^e et du XIX^e à partir des noms des auteurs facilitant ainsi énormément

le travail de ceux qui s'intéressent, par exemple, à la réception de différents écrivains dans l'espace roumain, à l'approche en matière de traduction des titres, voire à l'évolution de la langue roumaine.

À cela s'ajoute une liste de dictionnaires, grammaires, manuels et autres aides à la traduction utilisées dans les deux siècles considérés, liste qui rend très bien compte du poids des trois langues romanes dans l'espace roumain et de l'intérêt qu'on leur prêtait dans l'enseignement et dans les milieux intellectuels.

De par le large intérêt que peut susciter leur richesse informative, les deux volumes peuvent être utilisés non seulement en tant que référence première des études de traductologie descriptive, mais aussi pour des recherches orientées plutôt vers la linguistique, la littérature ou les relations culturelles.

Nous saluons leur parution à côté des autres essais de traductologie signés par les spécialistes de Timișoara et nous espérons que ce premier pas dans la direction d'un inventaire systématique des traductions en roumain sera bientôt complété par des répertoires similaires concernant, par exemple, le domaine anglophone et germanophone et/ou les traductions des langues romanes au XX^e siècle, au bénéfice de tous les traductologues intéressés par l'espace culturel et linguistique roumain.

ALINA PELEA

Jean Seidengart, *Dieu, l'univers et la sphère infinie. Penser l'infinité cosmique à l'aube de la science classique*, Ouvrage publié avec le concours de l'Université Paris X – Nanterre, Paris, Albin Michel, coll. «Bibliothèque Albin Michel Idées» dirigée par Hélène Monsacré, 2006, 616 p.

Le livre de Jean Seidengart veut tracer une histoire de l'infini cosmologique depuis le début de la Renaissance jusqu'à la modernité scientifique et philosophique. Au départ, l'auteur affirme que «le terme même de *cosmologie* n'a reçu sa consécration traditionnelle, pour ne pas dire institutionnelle, qu'au XVIII^e siècle. C'est, en effet, le philosophe leibnizien Christian Wolff qui fit de la cosmologie l'une de pièces maîtresses de la *métaphysique* [...]» (p. 17). Cette information est très importante parce qu'elle explique la difficulté pour la cosmologie de s'imposer comme science autonome. Malgré cette situation épistémologique, les développements de la cosmologie (en premier lieu l'infinetisation de l'univers) se sont succédé rapidement. Le parcours de la cosmologie avait dû accepter une distinction entre «le monde» et «l'univers»: «Si le *monde* comme phénomène englobe le ciel, la terre et l'horizon, il conserve toujours de profondes attaches dans la sphère des vécus; en revanche, l'*univers* se présente à nous plutôt comme une Idée (au sens kantien du terme) en tant qu'elle dépasse le champ de l'expérience» (p. 19).

Mais il faut préciser que l'auteur n'hésite pas à expliciter d'autres significations de l'infini, théologiques ou mathématiques, parce que «l'idée d'*infinité cosmique* se situe à l'intersection de la théologie, de la métaphysique, des mathématiques, de la physique, de l'astronomie, et même de l'art [...]» (p. 68). Plus précisément, «parmi les acceptions traditionnelles de l'infini» Jean Seidengart en distingue quatre: «un infini *privatif*, un infini *positif en soi* (mais seulement concevable négativement par notre esprit fini), un infini *opérateur* (désignant la réitération illimitée d'une opération), et enfin un infini *intuitif* immédiatement donné à notre pensée et ineffaçable»

(p. 25). Mais il faut accepter que ces significations «n'ont cessé d'interférer et d'interagir au cours d'une histoire assez complexe, générant ainsi une sorte de dialectique très féconde lors de leurs application à certaines questions privilégiées comme: l'univers, Dieu, le temps et l'éternité, l'espace et le nombre, le mouvement, le continu et le discontinu, les séries causales, etc.» (p. 25). À partir de là on peut comprendre clairement la double exigence méthodologique que l'auteur s'impose: systématique et historique (pp. 66-67). En plus, l'auteur assume une double paternité philosophique, d'Ernst Cassirer et d'Alexandre Koyré, qui va guider sa recherche.

L'infini doit être regardé comme une notion limite dans un double sens. D'une part, penser l'infini implique l'acceptation de son caractère antinomique, paradoxal. D'autre part, on peut considérer que l'infini représente une limite théorique entre la perspective antique médiévale et la modernité naissante (début du XIV^e siècle). Le monde grec est clos, fini et dominé par l'ordre et la mesure. Il y a des rapports précis entre les nombres et les grandeurs, de sorte que ce qui ne peut être exprimé par un rapport n'existe pas, n'a aucune raison. Ce monde est conçu comme un *cosmos*, où chaque chose a son lieu déterminé. On peut parler d'un monde polarisé, qui évite et rejette l'infini envisagé comme imparfait et inachevé parce qu'«il représente l'aspect infernal et monstrueux», «puisqu'il n'atteindra jamais de soi-même au bel idéal de la finition [...]» (p. 26). Mais, il ne faut pas oublier les rencontres avec l'infini dès la crise survenue avec la découverte des incommensurables et les arguments de Zénon contre le mouvement. Il s'agit là d'un concept négatif de l'infini. Pendant le Moyen Âge, presque toutes les déterminations

du monde antique se conservent, mais l'infini devient l'attribut qui exprime l'essence du Dieu unique. La seule signification de l'infini est maintenant théologique. En plus, l'infini traduit la distance entre le Créateur et la créature. Par l'infini s'impose la différence ontologique radicale. Le monde créé ne peut être que fini. Cette dernière affirmation sera déclarée inacceptable par Giordano Bruno, qui «considérerait que sa cosmologie était bien plus conséquente que celle des théologiens scolastiques» et que «l'infinité divine, c'est-à-dire la toute-puissance infinie de Dieu, implique nécessairement la production d'un univers infini [...]» (p. 174).

Ainsi, la naissance de la modernité changera la situation. L'infini recevra des significations nouvelles, cosmologiques et mathématiques. Le cosmos fini est détruit et remplacé par l'univers infini. Mais le changement se réalise graduellement; ainsi, certaines caractéristiques de l'ancienne conception sont maintenues (Kepler ne renonce pas à l'idée d'ordre et d'harmonie). En plus, Kepler va refuser l'infinité cosmique en raison d'une «tonalité affective» provoquée par la possibilité de «l'errance dans l'illimité, qui ne dispose plus de rien pour s'orienter [...]» (p. 349). On peut dire que la sphère infinie de Nicolas de Cues devient finie, pour redevenir infinie avec Blaise Pascal. La révolution de Copernic prépare la transformation radicale du monde de l'homme. Galilée, Kepler, Descartes et Newton développeront cette tendance. Avant Newton, seul Nicolas de Cues, Bruno et Pascal avaient accepté l'infinité de l'espace. Les premiers ont donné des arguments plutôt métaphysiques que scientifiques. Mais, en ce qui concerne Nicolas de Cues nous comprenons qu'«il devait faire appel à l'infini [...] pour échapper aux apories de la composition du continu [...]» (p. 207), de sorte que cet argument peut être regardé plutôt comme scientifique que métaphysique. Pascal considère l'infini spatial comme un axiome, mettant en évidence le thème de

l'infini. Une autre signification de l'infini est celle développée par les mathématiques, plus précisément par l'analyse infinitésimale (Cavalieri, Leibniz, Newton). Ici le petit infini devient un véritable objet de calcul.

Jean Seidengart explique, en s'appuyant sur un vaste appareil bibliographique, le changement théorique de Bruno, qui passe d'une conception finitiste de l'univers à une conception infinitiste (chapitre III, pp. 147-290). En plus, on peut trouver des détails concernant l'influence que Bruno a exercée sur Campanella, Mersenne, Galilée ou Kepler. Le dernier chapitre est consacré à «la question de l'infinie pluralité des mondes» (pp. 517-561). L'auteur signale l'emprise dans l'époque de cette idée brunienne sur beaucoup de penseurs ou écrivains: Pierre Borel, Cyrano de Bergerac ou Fontenelle.

Au-delà des informations données, l'ouvrage de Jean Seidengart doit être retenu par son engagement interprétatif consistant. La conclusion nous donne la possibilité de saisir correctement l'importance de l'infini pour la modernité: «La cosmologie de l'âge classique instaura donc une nouvelle forme de rationalité après avoir appliqué à l'univers un outillage conceptuel initialement élaboré dans le creuset de la théologie. [...] Pour cela, il avait été nécessaire de faire glisser [...] l'infini suprasensible dans le sensible. De Dieu à l'univers, puis de l'univers à l'Esprit qui le pense [...]» (p. 569).

CĂLIN CRISTIAN POP

Alain Valtier, *L'amour dans les couples*, Paris, Odile Jacob, 2006, 256 p.

Le dernier ouvrage d'Alain Valtier, *L'amour dans les couples*, développe la question du couple en mettant en discussion l'aspect de sa durabilité par rapport à l'amour qui, du moins en théorie, disparaît vite entre deux partenaires. La situation est plus grave que cela, l'auteur observant qu'autant le coup de foudre est bref, autant le parcours du couple est sinueux. Il n'y a pas de recette pour la durabilité d'un couple. Les couples heureux sont rares et, s'ils sont heureux, cela veut dire que les partenaires ont trouvé la bonne distance entre eux et un mode d'expression varié. Mais la plupart d'entre eux sont mécontents, car après la fin de l'amour initial l'homme et la femme posent en victimes et sont incapables de définir ce qu'ils attendent de l'autre.

Psychiatre et psychanalyste, spécialiste notamment des thérapies de couple, l'auteur se demande quelles sont les raisons qui font un couple subsister longtemps et pourquoi des raisons telles que la jalousie, la violence, la haine, la culpabilité interviennent sur le trajet pour anéantir les merveilleux sentiments du début. Il se propose d'analyser les crises qui déchirent émotionnellement, voire physiquement parfois, le projet initial des amoureux d'être ensemble pour toute la vie, de trouver le moment où une faille se crée entre eux et les raisons qui la déterminent. En prenant comme point de départ des histoires choisies dans sa clinique, Valtier essaie de montrer aussi comment il serait possible de concilier l'amour et la durabilité des couples et comment on pourrait éloigner les crises menaçant le sentiment amoureux.

Dans cet ouvrage, une première découpe partage le temps en un avant (représenté par le passé et la nostalgie) et un après (figuré par le futur). Une autre délimite l'espace en un dedans et un dehors, encadrant les épisodes ayant lieu lors des séances de thérapie, puis hors de celles-ci. Des thématiques variées et complexes, telles l'adultère,

la culpabilité, la violence conjugale, les liens mère-fille, l'amitié, la procréation, la liberté, la sexualité sont abordées du point de vue du psychanalyste confronté avec les situations les plus dramatiques et qui se propose de les éclaircir ou de les justifier autant que possible.

La question de la sexualité est abordée aussi, en tant que moyen possible de réunir le corps et l'esprit, le concret et l'abstrait. L'auteur considère que «arriver à parler avec un couple de l'acte sexuel revient à aborder les difficultés inhérentes à leur vie commune partagée.» La théorie de Freud sur la sexualité est analysée comme une contribution essentielle à l'étude de la vie de couple. «Comprendre comment la raison heurte la passion, le corps s'affronte à l'esprit, la parole entre en concurrence avec la sexualité sont autant de questions dont la vie à deux forme la trame.»

L'attirance réciproque de deux êtres est décidément une énigme. D'après l'auteur, l'irrationnel constitue toujours un côté important dans la vie des partenaires. Pour que l'amour dure, il faut faire preuve de volonté, parce que l'état d'excitation du début dure en général peu de temps. Peu à peu, à force de vivre ensemble, même deux êtres liés à l'origine par des raisons de pouvoir ou d'économie peuvent développer, à partir de la reconnaissance des qualités de l'autre, un sentiment puissant. Car l'amour est une construction, il requiert du travail commun.

La culture propage en général l'idée que la naissance d'un couple est conditionnée par le sentiment amoureux, mais la réalité montre que ce n'est pas toujours ainsi, que dans beaucoup d'endroits de la planète c'est plutôt le choix des familles qui préside aux unions; plus que cela, pas mal de ces couples fonctionnent aussi bien que ceux fondés sur l'amour. Cela prouve que les sentiments peuvent naître au sein de couples où les partenaires ne se sont pas

choisis eux-mêmes, qu'ils peuvent être un aboutissement et non une donnée de départ.

Dans ce livre, diverses histoires racontent une multitude de situations troublantes. Dans chacune, on voit la présence d'un enfant, qui rend pour les adultes la tâche de la cohabitation plus facile ou plus dure, en fonction des métamorphoses qu'il impose dans leur vie.

Alain Valtier exploite aussi la question de la transformation du binaire en tertiaire, du linéaire en circulaire, du deux en trois pour aboutir au multiple, étant donné que beaucoup de couples se laissent entraîner dans des relations plurielles qui ne peuvent aboutir qu'à des conflits d'habitude irréductibles.

Comme une possible solution, le thérapeute propose l'aide de la psychanalyse, qui pourrait contribuer largement au maintien de la stabilité d'un couple; elle demeure, en une certaine mesure, un outil privilégié pour éviter les conflits et les séparations. Parfois, savoir poser les bonnes questions est déjà une partie résolue du problème. Mais en même temps, aucune réponse n'est définitive.

En guise de conclusion, nous voudrions souligner les mérites de cet ouvrage condensé et utile pour tout lecteur s'intéressant aux problématiques du couple, grâce à la pluralité des perspectives qu'il met en scène.

CAMELIA-MEDA MIJEA

Jeannine Paque, François Weyergans, romancier, Bruxelles, Luce Wilquin, coll. «L'œuvre en lumière», 2005, 158 p.

«Je suis écrivain»: rien ne peut mieux définir Weyergans que cette formule reprise à l'envi par ses romans et qui donne son titre à l'un d'eux. Elle est brève et s'arrête là, se suffisant à elle-même, comme une devise ou un blason.» (p. 113). Voilà la conclusion de Jeannine Paque dans la première monographie dédiée à l'écrivain belge François Weyergans – un écrivain prodigieux, qui a attiré l'attention du public après la parution, en 2005, du roman *Trois jours chez ma mère*, roman qui a remporté, la même année, le prix Goncourt.

Après une lecture attentive des écrits weyergansiens, Jeannine Paque se propose d'en faire une courte présentation, en passant par chaque roman et en mettant en évidence l'existence d'une thématique constante. Malgré la diversité trompeuse des sujets abordés, il y a un fil conducteur qui se retrouve dans chaque récit et qui finalement unit toute l'œuvre (ce qui a été publié jusqu'à présent, car il y a encore des romans à venir) et la fait bousculer autour du désir

ardent d'écrire. Peut-être après avoir feuilleté cette monographie, le lecteur va lui aussi tomber sur le même résultat que Jeannine Paque: François Weyergans est l'esclave de l'écriture.

Sa démarche s'ouvre avec un coup d'œil jeté sur la vie de François Weyergans – écrivain assez mystérieux, qui n'aime pas alimenter le public avec des «délicatesses» privées. Elle continue avec un premier essai de déceler les thèmes centraux qui se retrouvent chez cet écrivain. Du premier coup, la constatation de Jeannine Paque est que le sujet qui gouverne le monde romanesque weyergansien tourne autour de la fonction de l'écriture: chaque roman offre une raison de plus pour interroger le processus en cours.

La deuxième partie se veut une analyse de l'œuvre dans son entier (toutes les 12 publications de François Weyergans), en s'arrêtant sur chaque récit. En commençant avec le premier roman de l'écrivain, *Le pitre* (1973), en passant par *Je suis écrivain*

(1989), *Franz et François* (1997), *Trois jours chez ma mère* (2005) et en se clôturant avec *Salomé* (2005), sa dernière parution, Jeannine Paque nous fait connaître un monde imaginaire à part, bâti sur des incertitudes personnelles. Les personnages, des alter-ego de l'écrivain, qu'ils soient un Wein, un Weyergraf, Weyerbite ou Weyergland, sont à la recherche du fil d'Ariane. Cette poursuite désespérée les transforme tous en Thésées modernes qui s'adonnent au meurtre d'un Minotaure intérieur. Leur cheminement est chaotique, les va-et-vient entre un passé dominé par une figure autoritaire et le présent de l'épanchement personnel ne tardent pas à exténuier les protagonistes, jusqu'à les rendre la marionnette de leurs remords.

La fin de l'étude se concrétise dans une conclusion générale en regard des sujets romanesques abordés, du statut de l'écrivain, du mécanisme de l'écriture, de la femme et de la figure dominante paternelle et de leur influence sur l'acte scriptural. Le

projet d'écriture de François Weyergans se résume à la création d'un univers fictif, mais non sans relais dans la réalité – d'ailleurs, l'écrivain lui-même avoue prendre plaisir à mettre ensemble le réel et l'imaginaire, jusqu'à ne plus faire la différence entre les deux. Le but de ce monde imaginaire est de répondre à la question du choix de l'écriture comme forme d'expression et, finalement, de donner une réponse à une autre question, plus ardue que la première: Pourquoi à mon tour, suis-je devenu écrivain, tout comme mon père? À la manière de François Weyergans qui veut y trouver une réponse en écrivant, c'est à nous, lecteurs, d'en trouver la réponse en lisant ses romans. Mais avant, pour nous familiariser avec ce monde, il serait mieux de lire cette monographie de Jeannine Paque, ne serait-ce que pour s'en faire une idée.

ANAMARIA SABĂU

Alain Valtier, *La solitude à deux*, Paris, Odile Jacob, 2003, 288 p.

Le psychanalyste Alain Valtier, spécialisé notamment dans la psychothérapie de couple, propose sous la formule *La solitude à deux* un débat sur la question de la difficulté de cohabiter avec autrui. Les cas relatés sont tout à fait réels, en fait ils sont extraits parmi ceux qu'il traite personnellement en tant que thérapeute.

En effet, l'ouvrage met en scène une douzaine de couples qui viennent consulter Valtier afin d'essayer de sortir de l'impasse dans laquelle ils se retrouvent, seuls à deux. Couples en détresse, couples impossibles, couples au bord de la rupture, couples passionnels, faux couples, tous les scénarios sont possibles. Les protagonistes de ces histoires retracent le trajet de leurs malentendus dans l'espoir d'une réconciliation ou du moins d'un aplanisse-

ment de l'hostilité entre eux. L'intervention d'un tiers, qui forme un couple avec l'un des partenaires et parfois même un couple homosexuel, le sentiment de jalousie, l'usure mentale ne représentent que quelques-uns des facteurs qui génèrent la crise.

Pourtant, étrangement, chaque histoire ramène au premier plan un autre couple, le couple parental, dont les deux protagonistes sont issus. L'auteur ne peut éviter de se demander si les difficultés conjugales ne proviennent pas en grande partie de l'empreinte laissée par la famille d'origine. Un autre aspect très important qui est abordé dans ce volume est celui de la cohabitation. Dans ce sens, l'auteur se demande si, pour vivre à deux, il ne faut pas d'abord savoir vivre tout seul.

Les dix chapitres du livre abordent des questions fondamentales telles que: le théâtre de l'intime, l'isolement et la désolation en couple, le refus de se résigner à un dénouement douloureux, les divers états du couple, englobant l'état amoureux, mais aussi le drame passionnel, la maternité et la paternité, le rôle de la sexualité et de la communication dans un couple, la cohabitation, le complexe d'Œdipe. Un chapitre séparé est dédié à la perception de la psychanalyse non pas comme un remède à la séparation, mais comme une cause de cet événement.

Les couples, aujourd'hui, cherchent une harmonie entre les extrêmes, au risque de voir les alliances se rompre. Tout se partage dans l'égalité, la transparence et la réciprocité. Mais entre ces états si proches la frontière est floue. L'auteur se pose la question de nécessité qu'éprouvent les sexes de s'assembler dans un mouvement de parité.

La problématique du langage en couple représente un angle bien approfondi, parce que, selon l'auteur, «les sentiments tiennent dans les mots, les sensations ont un sens exprimable en paroles et leurs fonctions peuvent acquérir une signification intelligible». Le langage permet aux corps de dire l'essentiel. Ainsi, il n'y a plus de barrière qui sépare le matériel du spirituel, l'organique du psychique.

L'auteur met l'accent sur la contribution de la thérapie de couple à la subsistance d'une vie à deux. C'est presque toujours l'enfant qui remplit le rôle de sauveur du couple ou de substitut de l'un de ses membres; l'enfant est «l'avenir de ses parents».

L'épilogue de ce volume traite de la question de la folie comme sentiment ordinaire qui habite chacun d'entre nous et de la mesure dans laquelle la folie peut être intégrée dans la raison. Valtier soutient ici que le couple réussit, en intégrant une part d'irrationalité dans sa vie, à mieux cohabiter avec les différences. D'après lui, il faut

combattre la folie, mais en égale mesure il faut savoir s'en servir, parce que toute personne en est traversée, «les malaises de l'âme hantent chacun». Par conséquent, les résistances de la folie «sont autant à vaincre qu'à respecter». Bien équilibrée par la raison, elle peut s'avérer même nécessaire. Mais c'est la raison qui sert de garde-fou et protège les gens face au chaos des sentiments. De toute façon, l'amour est une question épineuse, l'auteur même témoigne qu'après bien des années de pratique il ne sait pas encore ce qu'il signifie vraiment, vue l'infinie complexité de ce sentiment.

Le livre se clôt sur une section de notes et de références bibliographiques utiles pour les chercheurs intéressés à approfondir cette thématique passionnante.

La conclusion de cet ouvrage est que la perspective de la vie à deux reste la solution la plus confortable pour mener son existence. En faire l'expérience jusqu'au bout est toujours préférable à s'anéantir dans le rien même si, quoi qu'il fasse, l'homme demeure seul. L'autre peut être terriblement nécessaire et totalement superflu à la fois.

CAMELIA-MEDA MIJEA

Randonnées francophones. Minilectures en contexte, sous la direction de Rodica LASCU-POP, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, colecția „Belgica.ro”, 2007, 185 p.

Le volume *Randonnées francophones. Minilectures en contexte*, paru sous la direction de Rodica Lascu-Pop, avec le soutien de l'Agence Universitaire de la Francophonie, réunit les études des collaborateurs du Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française de l'Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, et constitue métaphoriquement une promenade à travers l'œuvre de plusieurs écrivains francophones. L'ouvrage comprend trois sections qui analysent les expériences qui génèrent la crise identitaire (l'exil politique, l'aliénation, la maladie), la relation entre l'acte créateur et la libération du moi (à travers le paysage, la musique, l'image), la réécriture du texte (le pastiche, la parodie, la traduction).

La première section, consacrée «aux explorations intimes», débute avec l'article d'Izabella Badiu, «Claude Roy, entre journal intime et atelier d'écriture». Pour cet écrivain qui s'est fait remarquer par une œuvre aussi vaste que diverse, le journal intime représente une modalité de lutter contre la maladie, il acquiert un rôle thérapeutique et devient un moyen pour transposer la vie en écriture. Mais ce qui caractérise ce journal c'est son aspect de «chantier»: des ébauches, des idées, des poésies, les portraits de certains amis ou personnalités, des réflexions, des notes de lecture, des remarques, tout cela l'enrichit et lui offre un aspect de mosaïque où la littérature et l'intimité cohabitent en harmonie.

Floarea Mateoc analyse la problématique de l'exil à travers sa dimension psychologique dans «L'épreuve de l'exil dans *Terre d'asile* de Pierre Mertens». L'exil se mue en rupture intérieure déclenchée par la perception du décalage entre l'image de rêve du pays où le personnage est «abrité» et la réalité qu'il y découvre. La nostalgie de la terre natale, un «paradis perdu» malgré les souffrances et la torture

endurées là-bas, génère un déséquilibre émotionnel et mental dévastateur, qui entraîne l'aliénation totale et définitive du héros.

L'étude de Camelia Mijea «L'expérience de l'aliénation amoureuse dans le roman du XX^e siècle» a comme thème le couple et le triangle amoureux chez Franz Hellens, Simone de Beauvoir, Henri-Pierre Roché et Alberto Moravia. L'exposé met en évidence les étapes qui mènent à la destruction du couple: les moments de crise entre les partenaires, qui favorisent l'apparition d'un intrus, l'instauration de la triple relation et les modifications que celle-ci impose au couple initial (la jalousie), la fin du conflit, le plus souvent marquée par la mort. Le dénouement tragique marque «[...] l'impossibilité de vivre au-delà de certaines limites imposées par le bon sens et la morale» (p. 57).

Vlad-Georgian Mezei se penche, dans son article «L'imagerie du corps malade chez Jacqueline Harpman et Anne François», sur les représentations littéraires du corps malade à l'aide de la technologie moderne (le domaine médical, la cinématographie). Il s'agit, d'un côté, d'une imagistique élaborée par les nouvelles conquêtes techniques, de l'autre côté, d'un imaginaire du corps, développé au niveau conceptuel du héros; au niveau textuel, les écrivains établissent un rapport de complémentarité entre la terminologie de spécialité et le langage métaphorique.

Dans son article «André Baillon ou le purgatoire psychiatrique» Ana Coiug examine le thème de l'aliénation mentale, récurrente chez l'écrivain belge, lui-même affecté par une maladie psychique et hospitalisé plusieurs fois à Paris. L'expérience du séjour dans l'institution psychiatrique est restituée dans la plupart de ses livres parmi lesquels *Chalet 1*. L'exégète qui, rappelons-le, est aussi la traductrice en roumain de l'œuvre

de Baillon, propose une lecture attentive et convaincante, insistant sur les éléments d'autofictionnalité.

La deuxième section de l'ouvrage débute avec l'étude «Variations pour un paysage. Traversée des saisons et détours de l'écriture chez Philippe Jaccottet» d'Andreea Hopârtean. L'auteur met en évidence les tentatives de l'écrivain suisse de reconstruire artistiquement des paysages réels, paysages qui sont à la source de ses souvenirs, en soulignant toutefois le problème du langage entre présence et absence. Le paysage réel perçu à travers toutes les saisons mais caractérisé par une série d'images récurrentes, se transforme nécessairement dans un paysage textuel, conçu comme un véritable événement linguistique.

Avec l'article d'Aurora Băgiag, «Enjeux de la chanson populaire dans *Nerrantsoula* de Panaït Istrati», la galerie des écrivains francophones étudiés est complétée par une personnalité importante de la culture roumaine: Panaït Istrati. La démarche critique est enrichie par une perspective interdisciplinaire et se présente sous la forme d'une analyse en trois étapes: la présence textuelle et métatextuelle de la chanson populaire dans le roman, l'identification des structures musicales de l'œuvre au niveau thématique, narratif et stylistique, le rôle de la chanson populaire et de la langue dans la construction identitaire. Istrati se définit comme représentant de la culture balkanique et comme écrivain francophone qui illustre un drame intérieur causé justement par l'expérience déchirante de cette double affiliation.

Andreea Pop analyse dans «L'œil qui engendre l'espace. Regards et seuils dans le roman francophone et anglophone» les différentes acceptions des paradigmes de l'espace et du regard (entre lesquels il y a une liaison indissoluble) dans l'univers littéraire francophone (Michel Tournier, Marcel Moreau) aussi bien qu'anglophone (David Lodge, John Irving). À l'aide des notions de «seuil», «écran», «miroir»,

l'auteur examine le goût pour le détail et «le regard-loupe» (p. 121) des francophones à la différence du regard panoramique, «l'œil-fenêtre» (p. 121) des anglophones, ces variations étant dues à l'appartenance à deux univers culturels distincts.

La troisième et dernière partie du volume commence avec le texte signé par Eugenia Enache, «*Bruges-la-Morte*: du texte au palimpseste», contribution focalisée sur l'exercice des «réécritures» du roman de Georges Rodenbach: celle de Dominique Rolin (*Bruges la vive*) et celle de Sylvie Doizelet (*L'amour même*). La ville morte devient une ville vivante où l'histoire d'amour se perpétue; l'alternance identité/altérité et la vision labyrinthique de l'espace urbain sont les idées repère de cette lecture en abyme.

Maria Măţel-Boatcă évoque dans «*Les Noces de Thyl et Nele* entre pastiche et parodie» le statut du texte imitatif à partir de la création de Bibiane Fréché inspirée par *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster. Caractérisée comme «parostiche» (un genre bâtard entre parodie et pastiche), l'œuvre de Bibiane Fréché fait l'objet d'une étude rigoureuse tant au niveau textuel (style, répétitions, citations, pseudo-citations) que paratextuel.

Dernière étape des *Randonnées franco-phones*, l'article d'Alina Pelea «Du devenir des personnages de Perrault en roumain» examine, dans une perspective traductologique, neuf traductions des contes de Perrault en insistant sur l'attitude des différents traducteurs vis-à-vis du texte-source, du texte-cible et naturellement du public, sur les solutions adoptées pour nommer les personnages: sobriquets, noms propres, titres de noblesse, noms de professions, relations familiales, êtres fantastiques.

Le volume propose une lecture passionnante qui suscite la curiosité par la diversité des thèmes et acquiert petit à petit la saveur d'une véritable «randonnée» dans une bibliothèque francophone.

ADINA-IRINA ROMOŞAN