

Ioana MARCU, Ramona MALIȚA, Claudiu GHERASIM
(dir.)



Filiation protéiforme.

Restitutions. Devoirs. Contraintes

Biblioteca de cercetare



BIBLIOTECA DE CERCETARE

Seria Filologie

Disponibil în format digital (pdf)

ISBN 978-630-327-305-1

Editor: Marilena Tudor

Tehnoredactare: Ramona Cosma

Première de couverture: Corina NANI, *Cages urbaines*.

Quatrième de couverture: Corina NANI, *Cages urbaines* (détail).

© 2026 Editura Universității de Vest din Timișoara,
pentru prezenta ediție

Editura Universității de Vest din Timișoara

Calea Bogdăneștilor nr. 32A

E-mail: editura@e-uvv.ro

Tel.: +40 - 256 592 681

Ioana MARCU, Ramona MALIȚA, Claudiu GHERASIM
(dir.)

Filiation protéiforme.

Restitutions. Devoirs. Contraintes

Editura Universității de Vest din Timișoara
2026



Table des matières

Ioana Marcu, Ramona Malița, Claudiu Gherasim, *Restituer, transmettre, affronter : la problématique de filiation à l'épreuve du contemporain* / 7

Restitutions

Laura Nicolae, *Rue Escalei – généalogie symbolique et filiation littéraire* / 21

Ana M. Alves, *L'écriture impliquée d'Annie Ernaux : entre mémoire, éthique, filiation et héritage* / 31

Andreea Dobrescu, *Les (anti-)modèles parentaux. La filiation biologique entre déclin et travail de réparation* / 47

Ioana Marcu, *Père absent, identité fragmentée : quête de la filiation et reconstruction de soi chez Annie Lulu et Véronique Tadjo* / 69

Devoirs

Claudiu Gherasim, *H-être ou ne pas être : hantologie de la filiation dans Thésée, sa vie nouvelle de Camille de Toledo* / 95

Sandra Mefoude-Obiono, *Les grands-mères à l'épreuve du temps chez Edwidge Danticat et Léonora Miano* / 127

Malgorzata Kobialka, *Le Cercle d'Antonio Tabucchi et Toutes les familles d'Andrea Bajani : Rupture de la filiation et la question de la stérilité* / 149

Ramona Malița, *Proscrit, j'avais ton âge : une histoire familiale. Le Roman de Renart sous la loupe de la filiation* / 159

Contraintes

Lula Carballo, *Admirari Marilina Ross* / 179

Velimir Mladenović, *La fiction à l'épreuve de la mémoire : intertextualité, biographie et héritage littéraire dans l'œuvre de Pierre Assouline* / 183

Faten Ben Ali, *L'écriture de soi au prisme des récits de filiation : l'autobiographie de Colette Fellous entre dette et héritage* / 209

Constantin Jinga, *Au nom du Père... Avec Rembrandt, Au-delà des collines, à la recherche de la pertinence du texte biblique aujourd'hui* / 221

Résumés en anglais / 251

Ont contribué à ce volume collectif / 257

Restituer, transmettre, affronter : la problématique de filiation à l'épreuve du contemporain

Ioana MARCU
Ramona MALIȚA
Claudiu GHERASIM

Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Considérations préliminaires : quelques points de vue théoriques

Il est des histoires qui naissent d'un trou. Une absence, une voix éteinte, un nom effacé sur l'arbre des ancêtres. On croit grandir à l'abri du passé, on se persuade que ce que l'on ignore ne nous atteint pas – et pourtant, un jour, le vide remonte à la surface, bouscule les esprits, rouvre des blessures que l'on n'a pas vécues mais que l'on porte malgré soi. Les silences d'hier deviennent nos poids d'aujourd'hui. Car l'identité, loin d'être un bloc, est un feuilletage. Plurielle, elle se construit par la superposition de différentes « couches identitaires » conditionnées par la filiation, par les différents embranchements de l'histoire familiale qui se lie(nt) et se délie(nt) au fil du temps, depuis les ancêtres les plus éloignés jusqu'au présent. Dans ce millefeuille intime, la filiation est une nervure centrale. Elle relie, elle entrave, elle promet, elle rature.

Chaque membre de la famille (restreinte ou éloignée) joue un rôle déterminé et déterminant dans cette chaîne identitaire, fragile, toujours

menacée d'interruption. Il suffit qu'un chaînon cède, qu'il manque ou qu'il déroge (in)volontairement à son devoir, pour que tout vacille et que le processus de construction identitaire échoue : un grand-père qui s'est tu, un père absent, un aïeul disparu dans le flot de l'Histoire, une grand-mère qui renie ses descendants, une mère qui abandonne ses enfants – autant de silences qui se nichent dans les cellules de l'individu et le privent d'une identité complète¹.

Alors, pour ceux qui restent, pour ceux qui viennent après, l'écriture devient une boussole. On part à la recherche de ce qui manque, on recueille les bribes éparses, on tisse les silences en mots pour recoudre les liens défaits et redonner voix à ceux que l'on croyait perdus.

Lorsque le (grand-)père, en tant que maillon primordial de l'histoire familiale est absent – physiquement (mort, éloigné, inconnu) ou symboliquement (ayant démissionné de son statut, s'étant emmuré dans le silence) –, « la mémoire familiale se fragmente et s'émiette » (Demanze 2009, 11). Aliéné, hanté par le « désir d'élucidation » (Demanze 2008, 195) des origines, l'individu dépossédé se résout alors à revisiter l'histoire tronquée de ceux qui l'ont précédé afin de se voir assigner une origine, un passé, une histoire, une filiation. Dans sa tentative de déchiffrer ce qui est au premier abord indéchiffrable, il est amené à résoudre une énigme, à remettre en ordre les pièces disparates d'un puzzle incomplet qu'il est obligé de construire minutieusement, par des va-et-vient entre le passé et le présent. Il gratte alors le sol de la mémoire, il épluche les photos sépia, les lettres jaunies, les bribes de conversations murmurées dans la cuisine, les journaux, les archives, les textes officiels, les articles de presse, les textes juridiques ; il interroge ceux qui détiennent encore des fragments de mémoire, ceux qui savent ce qui s'était passé mais qu'on a longtemps tenu sous silence. Chaque indice est un fragment d'identité qu'il faut recoller, mot après mot, comme on recompose une lignée.

Cette recherche généalogique, souvent par l'entremise de la littérature qui « s'est, depuis l'origine, montrée particulièrement sensible aux questions de parenté, aux liens du sang, aux structures familiales » (Viart 2019, 19), permet à l'individu de remédier aux défaillances de son

¹ Pour approfondir cette problématique de la relation critique et continue avec le passé et de l'héritage des silences de la génération précédente, voir les travaux de Marianne Hirsch autour de la « postmémoire » (« Postmémoire », traduction de Philippe Mesnard, in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, p. 205-206 ; *The generation of Postmemory, Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, etc.).

identité lacuneuse, de guérir du déchirement engendré par une histoire familiale fragmentaire, de restaurer la continuité.

Interroger la filiation aujourd'hui, dans les littératures française et francophones contemporaines, et non seulement, revient à sonder la dynamique complexe entre mémoire individuelle, histoire collective et construction identitaire. Dans un monde où les généalogies se fragmentent sous l'effet de traumatismes historiques (guerres, exils, génocides) et de mutations sociétales (mobilité accrue, recomposition des structures familiales), l'écriture devient dès lors l'un des principaux vecteurs de réparation symbolique (Gefen 2017, 15).

Les récits de filiation, apparus au premier plan de la scène littéraire dans les années 1980 (Viart 2019, 19), participent justement à cette réparation : ce sont des textes où la question qui taraude l'écrivain/narrateur-victime d'un défaut de transmission ou de mémoire est bien souvent : « De qui suis-je le fils/la fille ? Quels fantômes me visitent ? » (Lapointe et Demanze 2009, 6). « Enquête[s] sur l'ascendance du sujet » (Viart 2009, 96), ces textes situés à la frontière entre la fiction et la non-fiction, suivent de très près le processus sinueux, rarement linéaire, de restitution d'un héritage souvent douloureux, passé sous silence notamment par les (grands-)pères (ou les grands-parents en général) dans leur effort de supprimer de l'histoire de leurs descendants des épisodes à fort impact émotionnel. À partir d'une « fouille archéologique », ils mettent alors en lumière la vie individuelle d'un parent ou d'un aïeul, confrontée aux pressions familiales, sociales et historiques (Viart 2019, 18).

« Investigation[s] de l'intériorité [déplacées] vers celle[s] de l'antériorité » (Viart et Vercier 2008, 79) dont le but est d'« interroge[r] une continuité », de « rétablir un *continuum* familial » (Viart et Vercier 2008, 88), les récits de filiation acquièrent nécessairement un rôle réparateur. D'un côté, ils participent à la « restitution des vies de l'ascendance pour qu'elles ne sombrent pas dans l'oubli » (Demanze 2009, 12) et à la compréhension de l'« autre » – le (grand)-père silencieux (parfois la (grand)-mère murée dans son silence), en donnant une/des voix à tout ce qui n'a pas pu être exprimé à travers le langage² : honte, culpabilité,

² Voir Viart Dominique, « Le récit de filiation. "Éthique de la restitution" contre "devoir de mémoire" dans la littérature contemporaine », in Christian Chelebourg, David Martens, Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XX^e siècles)*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain 2011, p. 199-212.

peur, traumatisme, histoires de violence, regrets, liens coupés, réprimés ou détournés par la pudeur ou le tabou, souvenirs inscrits dans le corps, etc. De l'autre côté, ils rendent possible une (re)construction et un (re) façonnement identitaires du descendant antérieurement amputé d'un chapitre de son histoire. Dans ces textes, le narrateur joue le rôle de « passeur » : il rétablit des filiations manquantes, donnant voix à ceux que l'on pourrait appeler les « invisibles » de l'H/histoire. L'écriture devient ainsi un acte éthique, une dette vis-à-vis de la lignée.

Dans cette démarche d'écrire la filiation – une démarche cicatricielle, de guérison symbolique et de restauration identitaire –, il y a quelque chose qui tient au rituel et au deuil qui redonne une voix à ceux qui n'ont jamais pu dire. Parfois, c'est un geste de pardon ; parfois une guerre contre le mutisme ; parfois encore, c'est un pacte passé avec soi-même : celui de porter le poids des morts pour ne pas le transmettre intact aux vivants. Mais ce geste n'est jamais simple. Il est contraint par la pudeur, la honte, la peur de trahir. Que faire quand la vérité heurte, quand le passé rouvre la plaie ? Le devoir de restitution s'accompagne donc de paradoxes : donner forme au silence, nommer l'innommable, écrire sans tout dévaster. Et pourtant, à la fin, il en reste cette conviction profonde qu'à raconter ce qui fut tu, on devient enfin entier.

Si les récits de filiation ont longtemps privilégié une quête généalogique centrée sur les liens biologiques et familiaux – père, mère, grands-parents, etc. –, les écritures contemporaines tendent à en élargir le champ. La filiation ne se réduit plus à l'héritage sanguin ou à la transmission familiale directe : elle englobe désormais des formes plus complexes et symboliques d'appartenance. On parle ainsi de filiation littéraire, « spirituelle » (Jișa 2018, 13) ou « élective » (Viart et Vercier 2008, 103), pour désigner les liens que le sujet établit avec des figures tutélaires, des mentors, des communautés de pensée ou des traditions culturelles. Ces filiations choisies ou ressenties, car non-consanguines, traduisent une volonté de se situer dans une lignée, de se reconnaître dans un héritage intellectuel ou affectif, parfois en dehors du cadre familial rigide.

Dans une perspective élargie, la littérature contemporaine donne donc à voir une pluralité de représentations de la filiation. Celles-ci ne se cantonnent plus aux récits autobiographiques ou aux témoignages familiaux, mais traversent une diversité de genres – récits de vie, biographies, romans d'apprentissage, voire romans historiques – où la

filiation peut apparaître comme motif ou enjeu narratif. Tous ces textes explorent *sui generis* les dynamiques de transmission, les ruptures et les reconstructions identitaires. Ils mettent en scène des figures d'ascendance – réelles ou symboliques – et des parcours de reconnaissance, de quête de sens ou de réparation. Cette diversité témoigne de la richesse du concept de filiation, devenu un outil puissant pour penser les liens entre mémoire, identité et narration.

Tout en s'inscrivant dans l'héritage d'autres textes organisés autour de la question de la filiation³, le volume *Filiation protéiforme. Restitutions. Devoirs. Contraintes* entend rendre compte de la diversité et de la vitalité des formes contemporaines de mise en texte de la filiation explorant les multiples modalités narratives par lesquelles cette thématique se déploie et mettant en lumière l'élargissement de ce concept. Il a par ailleurs pour objectif de refléter comment, de la fin du XX^e siècle à nos jours, les écrivain.e.s mobilisent la littérature pour combler les blancs de la mémoire familiale, briser le silence des pères et se réinventer comme héritiers.

Les contributions retenues explorent les formes que prend cette écriture réparatrice, investie du pouvoir de guérir (Gefen, 2017 ; Bartoș,

³ Voir, entre autres, Christian Chelebourg, David Martens, Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission : Configurations littéraires (XVIII^e-XX^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011 ; Elena Di Pede (dir.), *Génération(s) et filiation(s) : regards croisés. Actes du colloque du centre Écritures Metz, 4-5 novembre 2011*, Metz, Centre de recherche « Écritures », 2012 ; Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Québec, XYZ éditeur, 2013 ; Moncef Khémiri, Amor Ben Ali et Yves Clavaron (dir.), *Revue Tunisienne des Langues Vivantes*, n° 21, « Filiations littéraires aux XIX^e et XX^e siècles », 2016 ; Simona Jișa, *Questions de filiation littéraire*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2018 ; Simona Jișa, Bianca-Livia Bartoș et Yvonne Goga (dir.), *L'écriture de la filiation*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2019 ; Guy Larroux, *Et moi avec eux. Récit de filiation contemporain*, Genève, Éditions la Baconnière, 2020 ; Laurence Perron, *Queeriser l'enquête : filiation, filature, fictionnalisation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes/ Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2024 ; Aurélie Barjonet et Doris Eibl (dir.), *Le légendaire dans les textes de filiation*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2024 ; Babou Diène, Modou Fatah Thiam et de Mamadou Hady Ba (dir.), *La littérature africaine à l'épreuve des récits de filiation : l'autofiction et le récit transpersonnel*, Paris, L'Harmattan, 2024 ; Magali Charreire (dir.), *Filiations à rebours*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2024, etc.

Jișa, 2023) : du roman d'enquête à l'autobiographie ou aux formes hybrides mêlant archives, lettres et photographies. Elles sont construites autour de la problématique de la restitution d'un ou de maints épisodes de la mémoire filiale qui parviennent à apaiser des blessures intérieures, enfouies au plus profond de l'âme. Les contributeurs y ont réfléchi sur les causes de la non-transmission de la mémoire familiale et sur la conduite de ceux qui ont subi le poids du *silence des pères*, mais également sur l'importance de cette transmission dans l'architecture d'une identité saine et complète. Ils ont examiné comment la « [mise] en mots [du] destin d'ancêtres dont l'existence, inscrite dans l'ombre de la grande histoire, [qui] n'a laissé que des traces minimales, désormais difficiles à déchiffrer » (Beaugrand 2012), aide à *faire ordre*, à *renaître*, à commencer une nouvelle vie.

Les études explorent également des biographies et des productions cinématographiques dans lesquelles se dessinent des liens de connexion entre individus, œuvres littéraires et mythes fondateurs. Elles explorent la féconde liaison Bible-cinéma, sous la loupe de l'attitude (souvent parodique) du créateur artistique de nos jours à l'égard du mystère du Logos biblique ; le défi serait de déchiffrer la façon dont se sert le metteur en scène pour illustrer le détail de la narration biblique par l'intermédiaire de l'image mouvante.

Ceux qui ont mis en mots les maux de la filiation ne sont pas uniquement des chercheur.e.s, mais aussi des écrivaines plurilingues de l'extrême contemporain – Laura Nicolae et Lula Carballo. Celles-ci proposent un regard singulier et personnel sur une filiation, réelle ou imaginaire, qui a laissé ses empreintes sur leur parcours et/ou leur création littéraire.

Structure de l'ouvrage

Scientifiques, littéraires ou intimes, les contributions rassemblées dans cet ouvrage collectif révèlent donc des formes de filiation multiples – qu'elles soient culturelles, symboliques ou électives – et les dynamiques relationnelles qui unissent les membres d'une même communauté de sens.

La première partie de l'ouvrage, intitulée « Restitutions », s'ouvre sur le texte signé par Laura Nicolae, consacré à son roman *Rue Escalci*. L'écrivaine montréalaise d'origine roumaine y explore une filiation

à la fois familiale, linguistique et littéraire, en rendant hommage à ses grands-parents et à la mémoire d'une communauté bucarestoise marquée par les épreuves du XX^e siècle. À travers le réalisme magique, la romancière restitue les voix silencieuses d'une génération discrète, tout en construisant une généalogie symbolique qui dépasse les liens biologiques. L'écriture en français, imprégnée de roumain, devient un outil de transmission et de réparation, révélant comment la littérature peut recomposer une identité fragmentée, interroger les silences et faire émerger une mémoire enfouie. Ce récit de filiation littéraire et personnelle illustre pleinement la tension entre héritage, oubli et renaissance.

Ana M. Alves, dans l'étude « L'écriture impliquée d'Annie Ernaux : entre mémoire, éthique, filiation et héritage », analyse l'écriture du prix Nobel de Littérature 2022 comme une forme d'engagement éthique et socio-politique, où l'intime devient un levier critique du social. Alves montre que, en croisant autobiographie, sociologie et mémoire collective, Ernaux donne voix aux existences marginalisées et propose une esthétique de la vérité, fondée sur une écriture distanciée, impersonnelle et profondément humaine.

À partir des récits de Jean-Luc Coatalem, Andreea Dobrescu s'intéresse aux figures paternelles comme modèles ou anti-modèles dans la construction identitaire. Elle met en évidence les effets destructeurs de l'absence ou du silence des (grands-)pères, tout en soulignant le rôle réparateur de l'écriture et de l'enquête familiale dans la transmission transgénérationnelle et la réappropriation de l'histoire.

Dans son article « Père absent, identité fragmentée : quête de filiation et reconstruction de soi », Ioana Marcu interroge deux romans francophones de l'extrême contemporain – *La Mer Noire dans les Grands Lacs* d'Annie Lulu et *Loin de mon père* de Véronique Tadjou – sous l'angle de la filiation en creux, marquée par l'absence ou le silence du père. L'étude met en lumière comment cette absence agit comme déclencheur d'une enquête identitaire, intime et mémorielle, menée par les narratrices Nili et Nina. Le déplacement géographique et symbolique devient un outil de restitution et de réparation, permettant aux protagonistes de recomposer une mémoire familiale fragmentée et de se réinscrire dans une lignée. En croisant mémoire individuelle et histoire collective, ces récits explorent les tensions entre transmission, silence et reconstruction de soi, et illustrent la puissance réparatrice de l'écriture dans le cadre d'une filiation manquée.

La deuxième partie de l'ouvrage, intitulée « Devoirs », initie le parcours de lecture avec la contribution de Claudiu Gherasim, qui interroge la figure du fils comme « h-être » – héritier d'un passé fragmenté, hanté par les silences, les suicides et les ruptures transgénérationnelles – dans le roman *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo. En mobilisant les concepts d'hantologie (Derrida), de crypte et de fantôme (Abraham et Török), l'auteur montre comment la filiation contemporaine se construit dans l'entre-deux du vivant et du spectral, sur trois plans étroitement liés : historique (mémoire européenne traumatique), familial (transmissions cryptées et répétitions pathologiques), et mythique (réécriture du mythe de Thésée). Le roman devient ainsi une automythobiographie hantée, où le fils survivant, porteur d'un legs spectral, incarne une subjectivité post-traumatique fondée sur une éthique du pardon, de la lucidité et de la revivance.

Sandra Mefoude-Obiono explore la figure de la grand-mère à l'épreuve du temps dans deux romans postcoloniaux – *Le cri de l'oiseau rouge* d'Edwidge Danticat et *Contours du jour qui vient* de Leonora Miano. L'autrice révèle le rôle ambivalent de ce personnage-clé entre transmission et rupture dans des contextes de violence et de mutation sociale. À travers une analyse croisée de ces deux textes romanesques, l'étude met en lumière la manière dont ces aïeules, parfois marginales, deviennent des piliers de mémoire, de résistance et de reconstruction identitaire pour leurs petites-filles.

En comparant deux récits italiens contemporains – la nouvelle « Le Cercle » d'Antonio Tabucchi et le roman *Toutes les familles* d'Andrea Bajani –, la contribution proposée par Malgorzata Kobialka interroge les effets de la rupture de la filiation sur la mémoire et le corps, notamment à travers la métaphore de la stérilité. L'autrice de l'article montre comment la littérature devient un espace de résurgence des absents et de réparation symbolique, où les fantômes du passé familial peuvent être accueillis pour libérer les vivants.

Dans son article « Proscrit, j'avais ton âge : une histoire familiale. *Le Roman de Renart* sous la loupe de la filiation », Ramona Malita revisite ce texte médiéval canonique par le prisme de la filiation, en identifiant trois formes principales : biologique, symbolique et satirique. Loin de se limiter aux liens de parenté traditionnels, la filiation dans *Le Roman de Renart* se manifeste aussi par la transmission de prises de position (souvent immorales), de stratégies de survie et de modèles sociaux

détournés. L'étude montre comment la ruse devient un héritage familial, comment les relations entre les personnages incarnent des dynamiques de clan ou de mentorat, et comment la structure narrative elle-même repose sur des filiations textuelles et parodiques. À travers cette lecture, l'article met en lumière la richesse critique et la portée subversive du texte, qui interroge les fondements de la société féodale et les mécanismes de transmission culturelle.

La troisième section de l'ouvrage, intitulée « Contraintes » s'ouvre sur une série de micro-récits poétiques signés par Lula Carballo. L'autrice québécoise d'origine uruguayenne y explore une filiation imaginaire et sensible à travers la figure de la chanteuse argentine Marilina Ross, perçue comme une mère secrète et spirituelle. Enfant, la narratrice projette sur cette artiste une quête identitaire nourrie par la musique, l'exil et les silences, construisant ainsi une généalogie affective en marge des liens biologiques. L'écriture devient ici un outil d'enquête intime et de réparation symbolique, où l'art tisse des liens de filiation alternatifs face à l'absence ou à l'indétermination des origines. Ces fragments incarnent pleinement la dimension réparatrice, poétique et transversale des récits de filiation contemporains.

La lecture critique de la filiation se poursuit avec une étude de Velimir Mladenović qui explore la manière dont l'intertextualité littéraire – en particulier la citation explicite – structure l'écriture de Pierre Assouline. À travers un corpus organisé en trois volets (biographies d'écrivains, textes identitaires, romans historiques), l'étude montre que la citation chez Assouline est bien plus qu'un ornement : elle devient un outil de filiation, de mémoire et de transmission. Les figures tutélaires comme Simenon, Hergé ou Gallimard nourrissent son imaginaire et réapparaissent dans ses fictions. Dans *Retour à Séfarad* et *Vies de Job*, la citation articule identité juive, souffrance historique et quête de sens. Les romans historiques (*Lutetia*, *Sigmaringen*, *Le Paquebot*, *L'annonce*) mobilisent la littérature pour penser les traumatismes du XX^e siècle. L'intertextualité y agit donc comme un geste critique, un hommage et une mémoire agissante, rendant l'œuvre d'Assouline un palimpseste vivant où la littérature devient un espace de remémoration et de lucidité éthique.

L'article « L'écriture de soi au prisme des récits de filiation : l'autobiographie de Colette Fellous entre dette et héritage », rédigé par Faten Ben Ali, examine l'œuvre autobiographique de l'écrivaine d'origine tunisienne comme un acte de mémoire et de transmission, où l'écriture

devient un moyen de recomposer une identité fragmentée par l'exil, le silence familial et l'héritage judéo-tunisien. Ben Ali fait remarque que, à travers objets-reliques, souvenirs reconstruits et récits de filiation, Fellous redonne voix aux absents et interroge les tensions entre appartenance, altérité et loyauté familiale.

Dans l'article intitulé « Au nom du Père... Avec Rembrandt, *Au-delà des collines* : à la recherche de la pertinence du texte biblique aujourd'hui », Constantin Jinga interroge, à partir du tableau de Rembrandt *Le Retour du fils prodigue*, la résonance contemporaine du texte biblique de *Luc* 15 dans des contextes séculiers, artistiques et cinématographiques. En analysant des œuvres de Tarkovski, Mungiu et Sheridan, l'auteur montre comment la parabole du fils prodigue continue d'inspirer des lectures multiples, révélant la vitalité du texte sacré dans une culture post-paradigmatique.

En explorant les formes de la restitution, les exigences éthiques du devoir de mémoire et les tensions liées aux contraintes du récit, les contributions réunies dans ce volume – études scientifiques, approche personnelle et micro-textes littéraires – interrogent la complexité du geste de filiation dans ses dimensions narrative, symbolique et identitaire et proposent une réflexion sur ce que la littérature peut encore aujourd'hui : rétablir une continuité sans jamais nier la fracture. Il n'est pas question de guérir définitivement la mémoire – peut-être est-ce impossible. Mais il est question d'y redonner sens. De faire de l'écriture un lieu de passage. Une arche fragile tendue entre le passé et le présent, pour mieux comprendre l'avenir.

Bibliographie

- Bartoș, B. ; Jișa, S. (dir.), *Guérisons littéraires*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de știință, collection « Romanul francez actual », 2023.
- Chelebourg, Ch., Martens, D. et Watthee-Delmotte, M. (dir.), *Héritage, filiation, transmission : Configurations littéraires (XVIII^e-XX^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011.
- Demanze, L., « Les possédés et les dépossédés », in *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 11-23.
- Demanze, L., *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Éditions José Corti, 2008.
- Gefen, A., *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2017.

- Hirsch, M., « Postmémorial », traduction de Philippe Mesnard, in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, p. 205-206.
- Hirsch, M., *The generation of Postmemory, Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, New York, Columbia University Press, 2012.
- Jișa, S., Bartoș, B.-L. et Goga, Y. (dir.), *L'écriture de la filiation*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2019.
- Jișa, S., *Questions de filiation littéraire*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2018.
- Lapointe, M.-E. et Demanze, L., « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », in *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 5-9.
- Larroux, G., *Et moi avec eux. Récit de filiation contemporain*, Genève, Éditions la Baconnière, 2020.
- Ledoux-Beaugrand, E., *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes* Québec, XYZ éditeur, 2013.
- Viart, D., « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire », in *Cahiers ERTA*, n° 19, 2019, p. 9-40.
- Viart, D., « Le récit de filiation. «Éthique de la restitution» contre «devoir de mémoire» dans la littérature contemporaine », in Christian Chelebourg, David Martens, Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XX^e siècles)*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain 2011, p. 199-212.
- Viart, D., « Le silence des pères au principe du «récit de filiation» », in *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 95-112.
- Viart, D., et Vercier, B., *La littérature française au présent*, Paris, éd. Bordas, 2^e édition augmentée, 2008 [2005].

Sitographie

- Ledoux-Beaugrand, E., « Écrire «l'histoire [qui] n'existe pas». L'enquête généalogique de Colombe Schneck et de Maryline Desbiolles », in *Temps zéro*, n° 5, 2012 [En ligne] URL : <http://tempszero.contemporain.info/document853>

Restitutions

Rue Escalei – généalogie symbolique et filiation littéraire

Laura NICOLAE, écrivaine

Résumé : Lauréat du prix Robert-Cliche du premier roman 2024, *Rue Escalei* s’inscrit dans le paysage du livre québécois comme texte porteur d’une filiation littéraire métissée. En transcendant l’histoire d’une petite communauté en marge de Bucarest à travers les lentilles du réalisme magique, le roman rend hommage à la génération des grands-parents de l’auteure, lourdement éprouvée pas les aléas historiques et politiques du XX^e siècle. L’écriture d’une telle histoire en français, dévoilant le quotidien de la capitale roumaine dans les années 1970, entraîne l’adhésion à une certaine filiation à la fois littéraire et personnelle.

Mots-clés : *réalisme magique, intertextualité, filiation, Bucarest, littérature du Québec.*

Je suis un oiseau migrateur, qui a grandi au bord de la Dâmbovița, mais qui a nidifié sur celui du fleuve Saint-Laurent à Montréal. Pour retrouver ma langue maternelle, ma culture d’origine et le goût des plats de mon enfance, je passe presque chaque été à Bucarest. Ce n’est donc pas un hasard que mon premier roman, *Rue Escalei*, témoigne de ce retour aux sources nécessaire à chaque écrivain et à chaque être humain.

Rue Escalei n’est pas mon premier manuscrit qui évoque la Roumanie, mais celui que j’ai publié en premier. Même s’il a été écrit à des milliers de kilomètres de la capitale roumaine, sa filiation reste très bucarestoise. Ce roman fusionne des éléments dont la composition a évolué pendant des années. Ma généalogie artistique et intellectuelle y rencontre mon histoire familiale et mon intérêt envers les expériences et les récits de vie de ceux qui ont traversé vaillamment le XX^e siècle. J’ai

choisi le français comme véhicule d'un récit devenu au fil du temps le miroir fidèle des lectures, des perceptions et des idéaux présents pendant mon enfance en Roumanie.

Comme observaient Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze, très souvent dans la littérature contemporaine, « [f]iliation biologique et affinités électives se confon[dent] [...], dans une même recherche de modèles et de références » (2009, 7). C'est pour cette raison qu'on peut parler, dans le cas de *Rue Escalei*, d'un mariage littéraire entre la mythologie familiale, la langue utilisée et une vision narrative métissée. Le cadre et les racines roumaines de l'histoire se retrouvent transposés en français, dans une fiction qui abonde en influences romanesques diverses. Leur relation sera détaillée dans les paragraphes suivants.

1. L'héritage symbolique de *Rue Escalei*

D'un point de vue plus personnel, *Rue Escalei* tisse une filiation entre mon parcours et celui de mes prédécesseurs¹. Le roman se veut un hommage à mes grands-parents tout en étant dédié à la génération qui me suit, car « le texte de filiation est aussi tourné vers l'avenir, comme c'est le cas de toute „pulsion” généalogique » (Barjonet et Eibl 2024).

Même si *Rue Escalei* n'est pas une autofiction dans le sens donné à ce terme par Serge Doubrovsky² en 1977 et réinvesti depuis par d'autres auteurs dont les récits fusionnent fiction et vie personnelle (Laforce 2022), il permet de mettre en scène la génération née dans les premières décennies du XX^e siècle. La découverte des ancêtres et de leur existence mouvementée ne représente pas un traumatisme en soi mais un exercice de bonheur et une révélation qui fait en sorte qu'on se comprend mieux et qu'on s'enracine en toute confiance dans une lignée dont les mérites et les faiblesses sont exposés sans jugement.

¹ À ce sujet, voir les réflexions de Guy Larroux qui affirme dans son ouvrage *Et moi avec eux. Le récit de filiation contemporain* (2020) que « chaque famille contient sa dose de "fiction" » (2020).

² Serge Doubrovsky a forgé le terme *autofiction* pour désigner « un type d'écriture de soi qui se démarquerait de l'autobiographie telle qu'elle avait été redéfinie par Philippe Lejeune dans son *Pacte autobiographique* : "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité". » (Robin 1997).

La génération de mes grands-parents a fait preuve de grande humilité et de sacrifice. Elle a connu la Première Guerre mondiale pendant l'enfance et la Seconde à l'âge adulte, à la tête d'une famille. Le contexte de l'époque, marqué par deux conflits armés majeurs et plusieurs types de régimes autoritaires, a rendu cette génération parmi les plus discrètes, faute de liberté d'expression et d'occasions de valorisation de sa riche expérience. Tout ce que ces doyens trop absorbés par les soucis de la survie au quotidien n'ont pas réussi à transmettre à leurs propres enfants sera gardé et partagé avec les petits-enfants.

Pour reconstituer les années 1970 et toute l'incidence des facteurs politiques et historiques sur une famille, le choix narratif s'est arrêté sur les personnages centraux des grands-parents. À ceux-ci s'ajoute un ami et voisin, *l'aviateur*, capable de se glisser sous les ailes d'une hirondelle et de raconter les événements et les traumatismes que les grands-parents censurent parfois devant les jeunes. La filiation, dans *Rue Escalei*, n'est pas uniquement celle à l'intérieur d'un clan, mais aussi celle à l'échelle d'une communauté. Les petits-enfants, à travers les yeux desquels on découvre la ville de Bucarest, ne sont pas le produit d'une pure descendance génétique, mais le résultat de toutes les interactions et de l'expérience de vie des habitants de cette rue. Leur situation est très propice pour créer un lien entre le passé et le présent compte tenu du fait qu'ils grandissent dans la maison de leurs grands-parents³ et sont entourés de vétérans de guerre meurtris, témoins des réalités du conflit et des années troubles qui ont suivi la conflagration.

Dans leur ouvrage *Le nouvel esprit de famille*, Claudine Attias-Donfut, Nicole Lapierre et Martine Segalen expliquent que la « discussion avec les grands-parents a un rôle structurant pour les générations successives » et que « la capacité des enfants à se projeter dans l'avenir est stimulée par le fait d'avoir des grands-parents et d'être en contact avec eux » (2002, 210). Dans ce cas, « [c]ôtoyer ses grands-parents offre un modèle de parcours de vie », et, en même temps, assure « un apprentissage de la temporalité, qui inscrit l'existence dans un horizon temporel élargi » (Attias-Donfut, Lapierre et Segalen 2002, 210). Dans *Rue Escalei*, autant les grands-parents Marcu que leur ami l'aviateur Stănescu alimentent la curiosité des petits-enfants Gabriela et Andrei pour le passé du clan, pour celui des voisins, mais aussi pour

³ Les parents vivent ailleurs, sont divorcés et communiquent moins.

le destin de la ville de Bucarest et pour le déroulement des événements historiques qui l'ont marquée. La relation symbolique qui se bâtit entre ces deux générations est présentée dans le roman par le biais du réalisme magique qui permet justement d'élargir les sphères temporelle et spatiale où évoluent principalement les personnages d'Andrei et de l'aviateur, les deux passionnés par l'héritage intergénérationnel à protéger et à partager.

Élisabeth Arseneau définissait le réalisme magique comme étant « la présence, dans l'œuvre [...], d'une réalité dissimulée, d'un mystère palpitant sous la surface des choses qui demande, pour en prendre connaissance, une certaine sensibilité » (2021). À son tour, l'écrivain Joël Des Rosiers affirmait que le réalisme magique a cette faculté de « chanter les beautés et les grandeurs du peuple comme les misères, [de] résumer l'ensemble du réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de mystère, de rêve, de merveille » (Arseneau 2021). Dans *Rue Escalei*, « le réel », celui imprégné de l'amertume de la guerre, de la dictature ou de la délation, retrouve grâce au réalisme magique la leçon que les grands-parents tiennent à donner à Gabriela et à Andrei : celle de l'entraide, de la résilience et du courage. Le réalisme magique remplace la culture de la survie et devient un contrepoids au réalisme socialiste imposé dans la société et dans la culture de l'époque. Ainsi, le réalisme magique et le réalisme socialiste se positionnent comme deux manifestations qui évoquent le contraste entre le comportement dans la vie publique et celui dans la vie privée pendant les années 1970, tel qu'il apparaît nuancé dans *Rue Escalei*. Le côté magique transparaît dans les souvenirs, les rêves, l'humour, les confidences et les particularités de chacun des personnages cachés dans l'intimité de leurs jardins et dans le tissu social de leur quartier, tandis que du côté du réalisme socialiste se rangent les règles, les protocoles à respecter pour éviter les ennuis avec les autorités, la rigidité, la peur, les non-dits, la hiérarchie des cadres officiels, bref, les expériences de vie dans l'espace public.

Héritiers, Gabriela et Andrei n'ont pas reçu en partage un deuil, comme c'est le cas souvent dans les récits de filiation, selon les observations de Laurent Demanze (Demanze 2009, 14-15), parce que les grands-parents et l'aviateur semblent avoir pris le temps d'enterrer le leur. De ce fait, ils évitent la charge de la mélancolie à la jeune génération. Cependant, un certain type de deuil semble s'être transmis dans *Rue Escalei* à travers la perte, celle du nom de famille (Marcu remplace Bujoreanu), mais sans souffrance ou prise de conscience, de manière très

discrète, nappée de silence, comme toute autre déception vécue par les grands-parents. Ce changement de nom accidentel permettra d'ailleurs aux jeunes de connaître un autre destin et d'emprunter un chemin différent, moins cahoteux, dans le dédale de la société roumaine de la seconde moitié du XX^e siècle.

La façon dont la généalogie est construite dans *Rue Escalei* a donc une valeur symbolique, les petits-enfants des survivants de la Seconde Guerre mondiale héritant de l'histoire non officielle de toute la communauté.

2. La langue : le français sur la page, le roumain en creux

Rue Escalei présente un portrait de la Roumanie très personnel et très éloigné de celui esquissé par les journaux télévisés. Il a été conçu en partie pour un lectorat multiculturel, avide d'en apprendre plus sur les années 1970 à Bucarest et sur la culture roumaine en général. D'ici vient le choix du français, langue qu'utilisent ceux qui font partie aujourd'hui de ma vie d'écrivaine et qui aimeraient en savoir plus sur mes racines et sur la ville qui m'a vue grandir.

Mon propre apprentissage du français est en soi une (autre) histoire de filiation. Pendant mon adolescence, ma professeure préférée enseignait la littérature roumaine et le français. J'ai suivi son exemple et je suis devenue à mon tour étudiante en Lettres. Une bourse d'études m'a conduite vers une université du Québec où j'ai entamé une thèse en narratologie qui rassemblait un corpus issu des littératures francophones. Comme la rédaction du doctorat était parfois contraignante et un peu aride, à côté, sur des cahiers à grandes feuilles colorées, j'ai écrit dans un fouillis de roumain et de français mes journaux et des bribes de fiction.

La langue de ces cahiers se trouve à mi-chemin entre celle de Molière et celle de Michel Tremblay, mais ses tours de phrase et son vocabulaire ne sont jamais loin de l'humour et des proverbes roumains. Quand le manuscrit de *Rue Escalei* a commencé à prendre forme, la question de la langue a surgi de nouveau. Pendant que nous préparions le tapuscrit pour la publication, mon editrice et moi avons eu plusieurs discussions concernant le public cible, la présence des mots roumains dans le texte français et leur réception, les références gastronomiques,

culturelles, littéraires et d'autres détails importants qui gravitaient autour du roumain comme toile de fond du roman. Je me rappelle des moments parfois très drôles quand, en travaillant sur une phrase, j'avais mentionné à propos d'un personnage : « Dans ce cas, j'aurais dit, dans ma tête, en roumain qu'il avait disparu *ca măgarul în ceață*. » Mon éditrice a adoré l'expressivité de cette comparaison, donc nous l'avons traduite mot à mot et gardée dans le paragraphe, imprégnant le français de l'hilarité du personnage roumain. Les allers-retours entre les deux langues ont été fréquents parce que le but était de forger une variante de français qui n'était ni trop calquée sur celle de la France ni trop influencée par celle du Québec, vraisemblable à la fois pour le lecteur roumain de Roumanie que pour celui de la diaspora.

Le travail d'écriture a donc pris en considération en tout temps la filiation roumaine des personnages. Par exemple, l'utilisation du nom commun « cumătru » est revenue souvent dans les échanges avec l'équipe éditoriale. Thomas Dupont-Buist remarquait à ce sujet que « [c]e sont ces personnages [ceux de *Rue Escalier*], leurs lubies et leurs camaraderies – donnant envie de réinvestir le sens du mot *compère* – qui marque [les] esprits des lecteurs » (Dupont-Buist 2025, 76). Compte tenu des multiples nuances que renferme ce mot en roumain, il peut sembler réducteur d'être traduit en français simplement par « compère ». Cependant, il retrouve sa richesse une fois entouré par d'autres termes semblables comme « tanti », « nea », « coana » qui font ressortir les liens sociaux et affectifs entre les protagonistes et leur communauté.

Bien qu'écrite en français, cette narration, qui s'assume comme roman d'atmosphère, souligne donc en permanence son appartenance à des racines linguistiques roumaines.

3. Forme et vision littéraires

L'écriture expose les fils narratifs, culturels et littéraires que chacun des auteurs porte en soi. Je me suis bien reconnue dans une explication que Dany Laferrière donne à l'univers hétéroclite de chaque romancier. Laferrière, né en Haïti, immigré à Montréal où il a publié la plus grande partie de ses œuvres, devenu aujourd'hui membre de l'Académie française, refusait ou se déclarait « fatigué » par les nombreuses étiquettes qu'on lui avait collées. Il était devenu à tour de rôle : « écrivain caraïbéen, écrivain ethnique, écrivain de l'exil. Jamais écrivain tout court. » (Laferrière 2005, 44) Il a décidé même d'écrire *Je suis un écrivain japonais* (2009) pour

faire un pied de nez aux critiques qui s'obstinaient à le confiner dans une case, mais aussi pour exprimer son amour pour cette culture et pour les *haïkus* qu'il utilisait lui-même dans certains chapitres. Pour Laferrière, l'écrivain se définit plus par sa bibliothèque que par la réalité géographique ou sociale de son pays natal. Sa position amplement soutenue par des exemples tirés des livres qui l'ont marqué, m'a fait réfléchir à ma propre filiation littéraire et à son caractère bigarré, parsemé par la lecture de pièces maîtresses roumaines, françaises, québécoises et bien d'autres.

Étrangement, la richesse littéraire qui a nourri ma jeunesse dans la capitale roumaine a failli m'empêcher de prendre mon envol comme écrivaine. À Bucarest, chaque fois que je commençais à décrire un coin de la ville que j'aimais, j'avais la sensation de profaner ou de plagier une œuvre déjà existante. Je ne pouvais pas dépeindre le vieux centre-ville sans penser à Nicolae Filimon et à ses *Ciocoii vechi și noi*. Je ne pouvais pas flâner sur Calea Victoriei sans avoir en tête les personnages de Camil Petrescu. Il était impossible de me diriger vers Mărtișor sans entrer dans le royaume de Tudor Arghezi ou de me promener dans le quartier Floreasca sans passer devant la maison de George Călinescu. Pas d'arrêt à l'ombre dans la rue Mântuleasa pour ne pas déranger la sieste de Mircea Eliade, pas de journée aux Moși, à Obor, à cause d'Ion Luca Caragiale. J'ai dû oublier les alentours de l'ancienne bibliothèque universitaire pour ne pas alourdir les traces de Mihai Eminescu. Enfin, j'ai renoncé à réimaginer *ma* Colentina, le quartier où je suis née et où j'ai fréquenté l'école primaire ; Mircea Cărtărescu l'avait fait trop brillamment avant moi. Donc, j'ai couché sur papier une histoire sur le quartier Andronache, empruntant un sentier littéraire encore vierge.

Mon intérêt pour l'écriture tire sa sève du terreau de la littérature roumaine sur lequel se sont greffées des influences françaises, québécoises et universelles. Je me rappelle mon admiration devant *Tristan et Yseult*, les balades de François Villon et l'humour de Molière lors de la première année d'université. J'ai été tourmentée par *Les liaisons dangereuses* de Laclos et par *La peste* de Camus. J'ai plongé dans la mise en abyme grâce à Gide et j'ai rêvé avec Proust avant d'explorer les limites de la narrativité avec l'Oulipo et le Nouveau Roman. Je dois à mon professeur de littérature comparée l'ouverture vers des géants comme Dante, Shakespeare ou Hesse. Mais plus que tout, je dois à Mircea Cărtărescu la découverte du postmodernisme et du réalisme magique. Dans son cours, il a facilité le contact avec le postmodernisme roumain et américain, avec *Cartea milionarului* et *Cent ans de solitude*, des courants et des œuvres

peu connus à ce moment-là par les étudiants de ma cohorte. Les romans et la prose courte de Cărtărescu lui-même ont donné une dimension à la fois fantastique et réaliste aux rues dans lesquelles lui et moi avons grandi. C'est Cărtărescu qui m'a dévoilé l'imaginaire inexploré de Bucarest, surtout le potentiel littéraire des blocs-appartements en béton gris et des contours fantaisistes des usines communistes de Colentina. Il a réinventé à travers ses personnages le charme brut d'une capitale fantasmée selon les caprices de ses rêves et de ses cauchemars. Depuis le jour où j'ai découvert, dans la prose de Cărtărescu, mon adresse et celle de l'ancienne fabrique de textiles *Suveica*, qui se trouvait juste en face de chez moi, je n'ai pas pu envisager Bucarest autrement qu'une ville imprégnée de réalisme magique. Mon premier roman et beaucoup de ma perception de la capitale roumaine se ressentent de cet éveil littéraire postmoderne même aujourd'hui, des années après mon dernier cours à l'université de Bucarest.

Pendant mes études au Québec, j'ai poursuivi l'exploration du réalisme magique, en lisant *Cent ans de solitude* en compagnie d'une collègue des résidences universitaires. J'ai fait ainsi ma propre expérience des filiations au temps de la mondialisation : avec une amie mexicaine, j'ai plongé dans l'œuvre d'un auteur colombien, dont j'avais entendu parler grâce à un professeur roumain et à un autre, chilien, rencontré à l'institut Cervantès de Bucarest.

Au Québec, j'ai été immergée également dans un univers fictionnel particulier. À part les thèmes, les obsessions et les préoccupations littéraires différentes, j'ai découvert de belles plumes à admirer et à prendre comme modèle pour mes projets d'écriture. En passant par l'esprit ludique de Réjean Ducharme et par la mélancolie sinieuse d'Anne Hébert, j'ai retrouvé les classiques ancrés dans les réalités sociales, dont le chef de file est Michel Tremblay, grand peintre de la vie privée, ou propulsés par l'envolée postmoderne, à l'instar de Robert Lepage, dramaturge polyvalent, porté par les ailes de l'universalité.

Lors d'une entrevue télévisée qu'il a accordée à Stéphane Bureau en 2005, Robert Lepage affirmait à juste titre :

« C'est très important d'être en contact avec ses racines. [...] Les gens s'imaginent que pour faire un théâtre ou un travail dit international ou universel, il faut absolument faire des choses qui s'inspirent de l'international ou de l'universel. Ce n'est pas comme ça que ça fonctionne, l'universel, il est dans le local. Je paraphrase souvent

Michel Tremblay quand il disait : "Si tu veux être universel, parle de ce qui se passe dans la cuisine chez vous." » (Brault 2008).

Rue Escalei n'hésite pas à dévoiler cette cuisine de grand-mère roumaine, espace réservé aux confessions, aux chuchotements et au partage. C'est en se laissant envelopper dans l'odeur de gaz de bonbonne et en remuant dans la casserole de riz au lait, de polenta ou de *sarmale* qu'on raconte l'histoire de la famille.

Rue Escalei est en filigrane l'enfant terrible de toutes ces lectures, de tous les flottements et les questionnements portés avant moi par des auteurs attirés à la fois par le réalisme magique comme moyen d'expression du postmodernisme et par la thématique sociale. Mes origines culturelles, la langue d'écriture suivie comme une ombre par ma langue maternelle, et les sources d'inspiration, dans leur polyphonie, ont toutes un rôle à jouer dans la filiation de ce roman classifié parmi ceux francophones mais si roumain dans son essence.

Les littératures roumaine, française et québécoise enrichissent en permanence ma fiction et mon penchant pour l'esthétique contemporaine. Je ne sais pas encore où me conduira ce mélange, mais j'espère toujours trouver ma propre voix, avec sa vibration et ses accords particuliers qui résonnent à travers ces couches d'intertextualité. C'est une manière d'envisager la création littéraire comme une voie lumineuse pour combler le vide laissé par la disparition de la génération de mes grands-parents dont l'effort et la générosité m'offrent aujourd'hui l'occasion de mener avec confiance ma vie et ma carrière d'écrivaine.

Bibliographie

Texte de références

Nicolae, L., *Rue escalei*, Montréal, VLB, 2024.

Autres textes littéraires cités

Laferrière, D., *Je suis fatigué*, Montréal, Éditions Typo, 2005.

Laferrière, D., *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Éditions Boréal, 2009.

Ouvrages critiques

Attias-Donfut, C., Lapierre N. et Segalen, M., *Le Nouvel esprit de famille*, Paris, Odile Jacob, 2002.

- Demanze, L., « Les possédés et les dépossédés », in *Études françaises*, vol.45, n°4, 2009, p. 11-23.
- Lapointe, M.-E. et Demanze, L., « Présentation : Figures de l'héritier dans le roman contemporain », in *Études françaises*, vol. 45, n° 4, 2009, p. 5-9.
- Larroux, G., « Fiction en plus d'un sens », in *Et moi avec eux. Le récit de filiation contemporain*, Genève, La Baconnière, 2020.
- Lejeune, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Robin, R., « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovski », in *Études françaises*, vol. 33, n° 1, 1997, p. 45-59.)

Sitographie

- Arseneau, É., « Le réalisme magique », in *Les libraires. Le bimestriel des librairies indépendantes*, n°123, 2021. [En ligne] URL : <https://revue.leslibraires.ca/articles/sur-le-livre/le-realisme-magique/> (Consulté le 4 juin 2025)
- Barjonet, A. et Eibl, D., « Introduction. Ce qui reste ? », in *Revue de Sciences Humaines*, n° 353, « Le légendaire dans les textes de filiation », 2024. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/rsh/5029#ftn5> (Consulté le 5 juin 2025)
- Brault, S., « Langue et culture française en Amérique : la part des artistes », in *Options politiques*, le 1^{er} juillet 2008. [En ligne] URL : <https://policyoptions.irpp.org/magazines/quebec-1608-2008/langue-et-culture-francaises-en-amerique-la-part-des-artistes/> (Consulté le 5 juin 2025)
- Dupont-Buist, Thomas, « Tempête dans un univers de poche. *Rue Escalei*, de Laura Nicolae », in *Lettres québécoises. Les libraires : des liens d'exception*, 2025, numéro 196. [En ligne] URL : <https://lettresquebecoises.qc.ca/numeros/numero-196/>
- Laforce, E., « Se raconter soi-même ou écrire la vie des autres », *Bibliothèque et archives nationale du Québec*, le 19 novembre 2022. [En ligne] URL : <https://www.banq.qc.ca/explorer/articles/se-raconter-soi-meme-ou-ecrire-la-vie-des-autres/> (Consulté le 11 juin 2025)

L'écriture impliquée d'Annie Ernaux : entre mémoire, éthique, filiation et héritage¹

Ana M. ALVES

Centre de recherche transdisciplinaire en éducation et développement
(CITeD), Institut Polytechnique de Bragança/
Centre des langues, littératures et cultures (CLLC), Aveiro, Portugal

Résumé : Notre contribution propose une analyse approfondie de l'écriture d'Annie Ernaux en tant que démarche éthique, politique et sociologique, à travers l'exploration des mémoires individuelles et collectives, souvent fragilisées, humiliées ou oubliées. L'objectif de cette recherche est de montrer comment Ernaux, en mobilisant une écriture singulière, à la fois distanciée et incarnée, parvient à réhabiliter des existences marginalisées et à interroger les rapports de domination sociale et symbolique. Loin d'une autofiction narcissique, son œuvre se construit comme un engagement critique, dans la lignée de Bourdieu et de la tradition de l'écrivain impliqué. La visée de l'œuvre d'Ernaux est de faire entendre les voix de celles et ceux « au-dessous de la littérature », en valorisant leur mémoire dans un espace littéraire traversé par la sociologie, l'histoire et la subjectivité. L'écriture devient ainsi, dans son cas, un acte de témoignage et de vérité, un outil de résistance contre l'oubli, la honte et l'invisibilisation des milieux populaires. Le fil rouge de sa démarche réside dans la volonté de croiser l'intime et le collectif, en refusant les artifices littéraires pour épouser une forme d'objectivité sensible. En se détachant du « je » pour adopter un « on » ou un « nous », Ernaux donne à son récit une portée universelle, offrant une mémoire partagée de l'histoire sociale, du genre, de la filiation et de l'héritage.

Mots-clés : *écriture impliquée, filiation, mémoire, sociologie, intime, collectif.*

¹ Cette publication est financée par des fonds nationaux, par l'intermédiaire de la Fondation pour la science et la technologie, I.P., dans le cadre du projet UID/05777/2025, DOI-10.54499/UID/05777/2025 & UID/04188/2025, DOI-10.54499/UID/04188/2025.

Introduction

Le présent article interroge l'écriture d'Annie Ernaux comme pratique éthique et socio-politique, à la croisée du littéraire, de la sociologie et de l'histoire. Depuis *La Place* jusqu'à *Les Années*, en passant par *L'Événement* ou *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Ernaux met en œuvre une forme d'écriture qui engage le sujet dans le monde, et qui fait de la mémoire – souvent oubliée, humiliée ou minorisée – une matière pleinement vive et politique.

Notre hypothèse repose sur l'idée que cette écriture, en refusant les catégories formelles classiques (roman, autobiographie, autofiction), se déploie comme un espace de recomposition de la mémoire sociale et de la filiation collective, à travers une voix narrative volontairement dépersonnalisée et traversée par l'histoire. Le choix d'une écriture plate ou distanciée constitue une stratégie d'ordre éthique visant à rendre audible ce qui d'ordinaire reste tu. La visée de cette étude est de saisir comment, chez Ernaux, l'intime devient levier critique du social, et comment cette posture renouvelle le paradigme de l'écriture de soi. Pour cela, nous adoptons une approche croisée – littéraire, sociologique et critique – appuyée sur un corpus resserré autour de textes où se joue avec force l'intersection entre mémoire, identité et appartenance.

Si de nombreux travaux (Viart, Meizoz, Aron, Blankeman z) ont déjà souligné la tension entre personnel et collectif dans l'écriture d'Annie Ernaux, notre contribution entend déplacer le regard en insistant sur la dialectique entre mémoire fragilisée et projet d'émancipation. C'est là que se situe, à notre sens, l'originalité de son geste d'écriture : non pas seulement raconter une vie, mais rendre visible un héritage, restituer une présence silencieuse et inscrire cette présence dans l'espace littéraire et critique. Ce travail prend ainsi place dans un contexte où l'écriture du réel est repensée comme acte de résistance, comme possibilité d'énonciation pour ceux que la littérature a longtemps laissés à sa marge.

1. Une écriture impliquée : critique sociale et mémoire

Notre analyse met en lumière l'approche unique d'Annie Ernaux, pour qui l'écriture est un acte à la fois politique, sociologique et autobiographique. Ernaux cherche à écrire la vie dans toute sa complexité, en dépassant les cadres littéraires traditionnels pour offrir une vision critique et réaliste du monde, influencée par sa propre expérience et les théories sociologiques de Bourdieu. D'après elle, « écrire est [...] une

activité politique, c'est-à-dire qui peut contribuer au dévoiement et au changement du monde ou au contraire conforter l'ordre social, moral, existant. » (Ernaux 2003, 74). Cette citation nous introduit d'emblée dans ce que cet acte d'écriture représente pour Annie Ernaux, c'est-à-dire une possibilité d'« intervenir dans le monde pour le changer » (Ernaux 2014, 108). Or, pour ce faire, l'écrivaine « se met en gage pour dire le monde » (Hunkeler & Soulet 2012, 17). Elle incarne véritablement ses textes, dans le sens où ceux-ci mobilisent sa voix et ses gestes, comme l'indique Jérôme Meizoz dans un échange avec Paul Aron (Aron & Meizoz 2017, 7).

Depuis *La Place* (1983), récit couronné par le Prix Renaudot en 1983, dans lequel elle rend compte de l'agonie et de la mort de son père, elle inaugure une nouvelle écriture authentique où la quête de la réalité, de la vérité et le combat contre les injustices se trouvent au premier plan comme un devoir d'éthique. Elle est convaincue, comme elle l'avoue à Isabelle Charpentier dans un entretien de février 1995, que son rôle est de prendre la parole au nom de « tous ceux qui continuent de vivre au-dessous de la littérature et dont on parle très peu » (Charpentier 2006, 10).

D'un avortement clandestin dans *L'événement* (2000), à la chronique de la maladie d'Alzheimer de sa mère dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), titre qui fait écho à celui de Céline – *Voyage au bout de la nuit* –, Ernaux cherche, « une forme littéraire qui contiendrait toute [sa] vie. » (Ernaux 1983, 25). D'après elle, celle-ci, « n'existait pas encore » (Ernaux 2005, 27). Récusant « l'appartenance à un genre précis, roman et même autobiographie », comme elle le précise à Isabelle Charpentier lors d'un entretien de février 1992, l'écrivaine essaie, « de rester dans la ligne des faits historiques, du document. Une écriture sans jugement, sans métaphore, sans comparaison romanesque, [...] qui ne valorise ni ne dévalorise les faits racontés » (Charpentier 2006, 10).

Or, quelque part « entre la littérature, la sociologie et l'histoire » (Ernaux 2011, 8), Ernaux nous invite à comprendre ses choix qu'elle dévoile dans *Écrire la vie* :

« À une biographie, [dit-elle] qui laisse souvent une impression décevante par son caractère purement factuel, j'ai préféré l'alliance de deux documents personnels, l'album photo et le journal intime : une sorte de photjournal. [...] Une façon d'ouvrir un espace autobiographique différent, en associant ainsi la réalité matérielle, irréfutable des photos, dont la succession « fait histoire », dessine une trajectoire sociale, et la

réalité subjective du journal avec les rêves, les obsessions, l'expression brute des affects, la réévaluation constante du vécu. » (Ernaux 2011, 8).

Ces photos sont pour Ernaux des « activateurs d'écriture, peut-être plus que de mémoire » (2013, 68) à partir desquels elle ambitionne « écrire la vie. Non pas [...] sa vie, ni même une vie. La vie, avec ses contenus qui sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle : le corps, l'éducation, l'appartenance et la condition sexuelles, la trajectoire sociale, l'existence des autres, la maladie, le deuil » (Ernaux 2011, 7), enfin, « par-dessus tout, la vie telle que le temps et l'Histoire ne cessent de la changer, la détruire et la renouveler » (Ernaux 2011, 7) par la mémoire.

Comme elle l'atteste, dans *L'Écriture comme un couteau*, elle veut « s'engager [...] dans un travail exigeant, une lutte » (2003, 8), idée qu'elle développe par la suite dans *Écrire la vie* lorsqu'elle précise que « l'écriture, quoi qu'on fasse, s'engage », véhiculant, de manière très complexe [...] une vision consentant ou non à l'ordre social ou au contraire le dénonçant » (2011, 550). En ce sens, Ernaux fait écho à la pensée de Barthes qui soutenait que « l'écriture est [...] essentiellement [...] le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage » (Barthes 2002, 14-15). Force est de constater qu'Ernaux veut que l'écriture soit lieu d'interaction avec le milieu social dont elle parle. Comme le précise Jérôme Mézoz, elle cherche, par son écriture, à « réhabiliter le monde dominé, [...] à travers le postulat que les gestes, proverbes, jugements et manières de voir du milieu d'origine constituent bien une culture complète et digne d'intérêt » (2012, 99). Entre autres, par son écriture, l'autrice cherche à valoriser une culture dominée, souvent marginalisée, en affirmant que les gestes, proverbes et manières de penser de son milieu d'origine forment une culture riche et légitime, digne d'être reconnue et transmise. C'est une démarche à la fois littéraire et politique, qui vise à réhabiliter des formes culturelles souvent exclues du canon dominant.

Il s'agit donc, comme le souligne Benoît Denis, d'établir « un pacte qui relie l'écrivain à la société » (2004, 287), engagement qu'Annie Ernaux revendique en s'efforçant de sonder « le gouffre entre l'effarante réalité de ce qui arrive, au moment où ça arrive et l'étrange irréalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé » (Ernaux 2016, 151). Mais encore, lorsqu'elle assure

« Explorer le monde réel, [...] [le] déchiffrer en le dépouillant des visions et des valeurs dont est porteuse la langue à toutes les époques. Substituer à la légèreté des termes de la communication qui transmettent allègrement la domination sociale et sexuelle, le poids des mots lestés de la vie réelle des gens. Faire cela c'est accorder implicitement à l'écriture un pouvoir d'intervention dans le monde. » (Ernaux 2022, 304).

Annie Ernaux revendique, comme en témoigne cette citation, une écriture engagée visant à démasquer les idéologies sous-jacentes à la langue. Elle remplace les formules figées par des paroles enracinées dans la réalité sociale des individus, conférant à l'écriture une véritable force d'intervention dans le monde. Au sujet de cet engagement, Alexandre Gefen avance qu'Ernaux « reste sensible au modèle sartrien de l'écrivain engagé, double originalité de fond et de forme dans un champ littéraire qui s'est repolitisé de manière plus individualiste qu'idéologique et qui a préféré les actions situées aux tribunes » (2022, 275).

Ne reproduisant pas alors les « critères sartriens de l'écriture engagée – responsabilité politique, fonction de dévoilement, incitation à agir » (Kaemfer, Florey et Meizoz 2006, 8), à partir desquels Sartre présentait « le monde à voir », mais également « à changer » (Sartre 1985, 235), Ernaux, elle, prend, comme l'a très justement vu la sociologue Isabelle Charpentier, la « position d'observateur[trice] et d'ethnologue involontaire » (2006, 10). Son objectif est bien clair, elle prétend « décharner la réalité pour la faire voir » (Ernaux 2003, 74) endossant ainsi, comme le souligne Jérôme Meizoz, « une posture ethnographique d'observatrice méticuleuse et lucide » (2010, 49).

Reproduisant sa profonde connivence avec Bourdieu, elle devient, par son expérience, et comme elle l'avoue à Isabelle Charpentier, « ethnologue de soi-même » (Ernaux 2006, 224). Cette complicité avec le sociologue est mise à jour en 2010, dans ce témoignage :

« Ce que je dois à Bourdieu, c'est plus qu'une autorisation, c'est une injonction à prendre comme matière d'écriture ce qui jusque-là m'avait paru au-dessous de la littérature, [...]. Un devoir impérieux de revenir au premier monde social, aux corps d'origine et d'en faire œuvre. » (Ernaux 2010, 26-27).

Ernaux se situe alors parmi les écrivains impliqués qui, d'après Bruno Blanckeman, se placent comme « observateur, du piéton, du

citadin, de l'usager, du voyageur, un [...] parmi d'autres dans une société responsable de ses évolutions » (2015, 163-168). Soulignons que la notion d'*implication* présentée par Blanckeman provient d'« un type d'engagement qui, n'étant pas validé par une quelconque situation de force dans la Cité, fait sans protocole ostentatoire, sans scénographie du coup d'éclat, sans activisme insurrectionnel » (2013 : 73). À la différence du modèle de l'engagement sartrien qui voudrait présenter la voix ou bien indiquer des formes de pratiques à suivre au nom d'une idéologie préconstituée, il s'agit au contraire, pour Ernaux, étant donné qu'« il n'y a pas de vérité inférieure », comme elle le précise dans *L'événement* (2011, 291), de faire entendre ce qu'il en est d'un certain milieu, d'une certaine expérience des femmes, des jeunes, de l'expérience de la petite province, d'une expérience du temps, de la mémoire.

2. L'intime et le collectif : mémoire, filiation, héritage

Ernaux se plonge dans « l'évanouissement du passé » (2008, 241), dans la « mémoire humiliée » (1983, 65), dans l'urgence de « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais » (2008, 253). D'après Dominique Viart, il y a, de la part d'Ernaux, une volonté de revenir sur le passé de façon à restaurer une démarche éthique à « restituer [...] [à] reconstruire, [à] rétablir la mémoire oubliée de ce qui fut, mais aussi – et peut-être surtout – rendre quelque chose à quelqu'un » (Viart et Vercier 2005, 92-93), en quelque sorte rendre hommage. Ernaux affirme sa volonté de dire le réel, déclarant, lors d'un entretien, à Pierre-Louis Fort que « rendre compte c'est une éthique » (Fort 2005, 206). L'autrice considère qu'écrire, c'est avant tout témoigner, transmettre une expérience, une réalité sociale. Pour elle, « rendre compte » n'est pas simplement un geste littéraire ou narratif, mais un engagement moral : celui de dire la vérité d'un vécu, sans artifice ni mensonge. Elle inscrit donc son travail d'écriture dans une démarche éthique, qui consiste à faire entendre des voix, des réalités souvent ignorées ou marginalisées. Ce positionnement donne à son œuvre une dimension à la fois politique et profondément humaine. Comme le précise Viart, cette réorientation est due au fait que les écrivains se ressaisissent et se lancent dans une « une ré-appropriation du littéraire, par où la modernité ne se donne plus comme discours d'avenir mais conscience critique d'un héritage historique et social » (2011, 317).

Dans *Les années* ce sentiment est présent lorsqu'Ernaux témoigne que « dans les déjeuners de fête, les références au passé se raréfiaient [...]. Le temps d'avant quittait les tables familiales, s'évadait du corps et des voix des témoins » (2008, 158). Plus loin, dans le même récit, elle précise que « l'évanouissement du passé stupéfiait » (2008, 241) comme si tous les sujets d'Histoire se dissipaient au profit de conversations plus anodines, « ou le processus de mémoire et d'oubli était pris en charge par les médias » (2008, 235). Comme l'écrit Antoine Compagnon, elle ressent, « la hantise de l'oubli [...], l'angoisse du temps perdu, la crainte ou la honte que la mémoire individuelle et collective s'anéantisse » (2009, 1). Lors de l'attribution du Prix Formentor en 2019, dont elle a été la lauréate, elle évoque le fait d'avoir « reçu de la littérature un héritage d'ouverture et de liberté, capable de contrecarrer l'héritage de domination de la Honte » (Ernaux 2022, 304) ; ce dernier ne lui donne cependant pas « le pouvoir de l'effacer » (Ernaux 2016, 120). Ce sentiment de honte, et de malaise que l'on retrouve tout au long de son œuvre, reprend en filigrane la définition qu'en donnait Kundera lorsqu'il affirmait : « La honte n'a pas pour fondement une faute que nous aurions commise, mais l'humiliation que nous éprouvons à être ce que nous sommes sans l'avoir choisi, et la sensation insupportable que cette humiliation est visible de partout. » (1993, 366). D'après les propos de Viart, ce malaise éprouvé montre « à quel point le sujet contemporain se sent redevable d'un héritage dont il n'a pas véritablement pris la mesure et qu'il s'obstine à évaluer, à comprendre, voire à récuser » (2005, 92-93). Dans cette optique, « le besoin de comprendre se lie ainsi à une interrogation de l'origine et de la filiation » (Viart 2005, 92-93).

Annie Ernaux trouve, en effet, son expression dans ce récit vu que, d'une part, elle énonce les « catégories que l'art ou la pensée ont récemment portées à l'avant-scène – questions de la mémoire et du quotidien, de l'héritage et de la filiation » (Viart 2014a, 27), et que, d'autre part, elle se montre « attentive aux grandes problématiques sociales – différences de classes, distinctions socioculturelles, revendications féminines » (2014a, 27).

La formule de Dominique Viart, selon laquelle « Savoir qui l'on est en interrogeant ce dont on hérite » (2005, 79), est un leitmotiv dont on retrouve l'empreinte dans le projet d'Ernaux qui est alors très clair et s'avère ambitieux car il se construit de manière assez transparente. D'une part, elle s'interroge sur le sentiment d'avoir conquis le

« savoir intellectuel » (2003, 33), la « culture qu'[elle s'] approprie par effraction » (2011, 177), se questionne sur les différences de classes sociales, mais encore sur sa propre situation dans les représentations que la société française a de la femme. D'autre part, elle mène une enquête pour réussir à se définir, à connaître son propre héritage, ses origines familiales paysannes normandes et tente de comprendre les rapports parentaux, cela en « important dans la littérature quelque chose de dur, de lourd, de violent même, lié aux conditions de vie, à la langue du monde » (Ernaux 2003, 34). À cet égard, Dominique Viart entend qu'« elle entreprend de dire ce milieu-là et de lui redonner une dignité en le mettant dans la scène littéraire. Elle veut que l'écriture soit le lieu d'une transition, d'un échange avec le milieu social dont elle parle » (2014b).

Ce faisant, Ernaux cherche à « proclamer la dignité de toute existence et de toute culture » (2009, 99) et pour ce faire elle se « considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique » (2003, 42). Ainsi, l'écrivaine se sert « de [s]a subjectivité pour retrouver, dévoiler des mécanismes plus généraux, collectifs » (Ernaux 2003, 42).

Dans *Écrire la vie*, elle développe cette idée lorsqu'elle avoue :

« Je n'ai jamais cherché à m'écrire, à faire œuvre de ma vie : je me suis servie d'elle, des événements, généralement ordinaires, qui l'on traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible. » (2011, 7).

Partant du sensible de l'expérience, et, comme elle aime le rappeler dans *Une Femme*, ce projet se développe « au-dessous de la littérature, [...] quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire » (1988, 106). Dans une approche guidée par une préoccupation éthique, elle fait référence aux « mémoires au pluriel, celles de gens » (2008b, 85), c'est-à-dire à tous ceux qui demeurent en marge de la littérature et dont on évoque rarement l'existence.

À partir de sa propre expérience, Ernaux s'intéresse à différents univers sociaux qu'elle interroge et partage par l'utilisation d'une « écriture distanciée » (2010, 23-28) terme qu'elle préfère à celui « d'écriture plate », une écriture qui, comme elle le témoigne d'ailleurs dans *La*

Place, lui « vient naturellement » (2011, 442), vu qu'elle l'« utilisai[t] en écrivant autrefois à [s]es parents pour leur dire les nouvelles essentielles » (2011, 442). Force est de reconnaître, comme l'atteste Viart, que ce type d'écriture « n'est pas un défaut au contraire c'est un choix » (2014b). Un choix de temps comme le précise Ernaux : « Écrire est un présent et un futur, non un passé. » (2011, 7). Un choix qui est également celui de repousser les apparats romanesques, ou bien, et pour reprendre l'expression de Barthes, de refuser « un purisme esthétique » (1960, 395), de chasser les « effets de langage » (Barthes 1975, 77) au profit d'une écriture qui se veut au ras de l'expérience réelle afin que le texte soit intelligible à tous. Il s'agit, comme elle l'explique dans un entretien avec Michelle Porte, d'une écriture qui « décharne la réalité pour la faire voir » (Ernaux 2014, 83) et précise, plus loin : « J'écris contre. Contre une forme de domination culturelle, contre la domination économique, [...] J'écris contre la langue que j'enseigne, la langue légitime, en choisissant d'écrire dans une langue qui véhicule des mots normands, dans une syntaxe déstructurée. » (2014, 83).

Pour ce faire, et de façon à rester fidèle à elle-même, Ernaux cherche alors à se détacher d'une littérature au sens bourgeois et académique pour atteindre son objectif : écrire pour tout le monde entre mémoire individuelle et mémoire collective ; elle nous fait part d'« une existence singulière donc, mais fondue aussi dans le mouvement d'une génération » (Ernaux 2008, 187). Pensée qu'elle réitère lors de la réception du prix Nobel de Littérature, lorsqu'elle déclare avoir « romp[ue] avec le bien écrire pour plonger dans l'indicible d'une mémoire refoulée et [...] mettre au jour la façon d'exister des [s]iens » (Stockholm, 10 décembre 2022).

Ainsi, pour la concrétisation de ce projet qu'elle décrit dans *Les Années* « elle voudrait réunir ces multiples images d'elle, séparées, désaccordées, par le fil d'un récit, celui de son existence, depuis sa naissance pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui » (Ernaux 2011, 1041). Cependant,

« Au moment de commencer, elle achoppe toujours sur les mêmes problèmes : comment représenter à la fois le passage du temps historique, le changement des choses, des idées, des mœurs et l'intime de cette femme, faire coïncider la fresque de quarante-cinq années et la recherche d'un moi hors de l'Histoire, celui des moments suspendus dont elle faisait des poèmes à vingt ans, Solitude, etc. Son souci principal est le choix entre « je » et « elle ». Il y a dans le « je » trop de permanence, quelque chose de rétréci et d'étouffant, dans le « elle » trop d'extériorité, d'éloignement. » (2011, 1042).

Annie Ernaux décrit dans cette citation la difficulté de concilier le récit de l'évolution historique et le vécu intime. Elle hésite entre l'utilisation du « je », trop centré sur l'individu et figé, et le « elle », qui crée trop de distance et d'extériorité. Ce dilemme reflète son défi de représenter simultanément l'histoire collective et l'expérience personnelle, tout en trouvant un équilibre entre l'intime et le social. Son écriture cherche à rendre compte de cette tension entre l'individuel et l'historique, où chaque choix narratif devient un acte de représentation complexe de la réalité.

D'après Elisabeth Seys, cette écriture « n'est pas tournée vers le « moi » mais au contraire cherche une vérité hors de lui » (2012, 390). Il s'agit, en effet, d'une écriture « factuelle, dépourvue d'émotions. Elle conserve une distance qui permet, à travers une expression personnelle, le récit d'une intimité, de mettre au jour des mécanismes, des fonctionnements généraux partagés, ressentis par tous » (Seys 2012, 390). Annie Ernaux partage cette vision dans *L'événement* lorsqu'elle confie : « le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations, mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres. » (2011, 319).

Ainsi, bien que profondément ancrée dans son expérience personnelle, l'écriture d'Ernaux vise à dépasser le cadre subjectif de l'individu pour rendre cette expérience universelle et partagée. Par ce processus, elle cherche non seulement à exprimer son vécu intime, mais aussi à le rendre accessible et intelligible à autrui, faisant de son existence personnelle une expérience comprise et vécue par tous.

Ernaux s'attache à cette forme d'écriture car c'est « la seule » qu'elle sentait « juste » (2003, 34). Cette écriture est pour l'écrivaine « celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé » (2003, 34). Comme elle l'avoue dans *Écrire comme un couteau*, elle est convaincue, que « par et dans le choix de cette écriture, [elle] assume et dépasse la déchirure culturelle : celle d'être une «immigrée de l'intérieur» » (2003, 34).

Cette écriture devient ainsi un moyen de se libérer des stéréotypes qui entourent son identité et de donner une voix à une réalité vécue sans fard. L'émergence de sa quête identitaire est alors indissociable de cette nécessité d'écrire « en se tenant au plus près de la réalité, sans inventer ni transfigurer » (Ernaux 2011, 8). Il s'agit pour Ernaux de mener une

lutte, qu'elle « tente de cerner et de comprendre dans le texte lui-même » (2011, 8). Écrire la vie doit s'« inscrire dans une forme, des phrases, des mots » (Ernaux 2011, 8), action qui demande à « s'engager – et de plus en plus au fil des années – dans un travail exigeant » (2011, 8). Sans médiation dans le texte, la posture littéraire d'Ernaux est très bien définie car ce qui compte pour elle, c'est [...] saisir cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque donnée, ce temps qui l'a traversée, ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant (2011, 8). Dans *Désécrire la vie*, Antoine Compagnon accentue le fait qu'Ernaux refuse « le récit de vie ordinaire, les souvenirs, les Mémoires, l'autobiographie » (2009, 7) ajoutant que « le mouvement de l'écriture l'éloignera de son moi » (2009, 7). Dans *Les années*, Annie Ernaux rejette une autobiographie centrée sur le « je » ou l'explication de soi, comme elle l'indique : « Ce ne sera pas un travail de remémoration [...] visant à la mise en récit d'une vie, à une explication de soi. Elle ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde. » (2008, 250). Pour Ernaux, il ne s'agit pas de se concentrer uniquement sur ses expériences personnelles, mais de les utiliser pour représenter le monde dans son ensemble. Elle veut dépasser la simple narration de sa propre vie pour explorer l'histoire collective et les transformations sociales. Ce choix marque une volonté de rendre son écriture universelle, en la connectant aux expériences vécues par d'autres, plutôt que de s'enfermer dans un récit strictement individuel.

Ensuite, Ernaux choisit de ne pas utiliser le « je », qu'elle trouve trop subjectif, mais préfère les pronoms « on » et « nous », qui permettent de détacher le récit du seul individu pour le rendre collectif : « Aucun «je» dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais «on» et «nous» » (Ernaux 2008, 252). Cela montre sa volonté de créer une écriture impersonnelle où l'individu devient une partie d'un ensemble. En optant pour cette distance, Ernaux cherche à toucher une expérience partagée par toute une génération, plutôt que de se concentrer uniquement sur son vécu personnel.

Ernaux utilise ces choix narratifs pour dépasser le récit intime et faire de son écriture une réflexion sur la société, l'histoire et la mémoire collective. Son écriture devient ainsi un moyen de représenter un vécu collectif, loin de l'autobiographie traditionnelle, et permet de saisir les dynamismes sociaux et historiques plutôt que de se contenter de retracer une expérience individuelle.

Conclusion

Nous pouvons affirmer qu'Annie Ernaux fait partie des « avatars de cette nouvelle fiction critique [qui ne] sont plus des écrivains engagés, mais des auteurs impliqués qui plongent dans l'imaginaire de la fracture qui conditionne désormais les productions romanesques, leurs références sociales, idéologiques, ou leurs pratiques d'écritures » (Alves 2021, 115). L'écrivain ne descend plus dans la rue comme on le ferait dans une arène : il y marche parmi les autres, et sa prose s'éprouve à cette seule mesure (Blanckeman 2015, 163).

Ernaux s'inscrit parmi ces écrivains qui, tout en racontant le passage du temps, capturent différentes façons de l'appréhender, en particulier à travers des mémoires familiales souvent fragiles et humiliées. Elle exprime ainsi son désir de comprendre et d'exposer ce « que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains » (Ernaux 2008, 250). Pour ce faire, elle se sert de l'outil littéraire afin de « reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui – pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire » (Ernaux 2008, 250).

Comme le souligne Dominique Viart, Annie Ernaux « met en œuvre, au sens plein de ce terme, une forme de conscience historique et sociale de soi » (2014a, 45). Son projet d'écriture est celui de rendre compte, ce qui constitue un acte éthique. Sa démarche d'écriture est, sans aucun doute, « profondément une œuvre de son temps, celle d'une écrivaine engagée dans son siècle, une œuvre séculière » (Viart 2014a, 27).

Notre travail a permis de montrer comment l'écriture d'Annie Ernaux articule une éthique du réel à une esthétique de la mémoire, en reconfigurant les catégories de l'autobiographie, du témoignage et de l'écriture de soi. Contrairement aux lectures centrées sur l'autofiction ou sur le moi narratif, notre approche insiste sur la dialectique entre filiation sociale – mémoire humiliée – posture d'implication. Ce triangle dynamique constitue, selon nous, le noyau éthique et politique de son projet littéraire.

En effet, Annie Ernaux est une écrivaine impliquée dans son époque. Son écriture dépasse le récit personnel pour s'ancrer dans un contexte social et historique, où elle interroge les enjeux de son temps. Par cette démarche, son œuvre devient à la fois une réflexion critique

sur le monde et un outil pour questionner et comprendre la société dans laquelle elle évolue.

En somme, l'écriture d'Annie Ernaux, en refusant les formes convenues et en donnant voix à des mémoires blessées, propose une esthétique de la transmission lucide, une poétique de l'implication, et une éthique de la vérité. Elle nous oblige à reconsidérer les frontières entre littérature et société, entre personnel et politique, entre fiction et témoignage. Par cette démarche, Ernaux affirme une position à la fois critique et profondément humaine, dont l'actualité et la portée universelle ont été consacrées, entre autres, par la reconnaissance internationale de son œuvre, notamment à travers l'obtention du Prix Nobel de littérature en 2022, la traduction de ses textes dans de nombreuses langues, et la résonance qu'ils rencontrent auprès de lecteurs et de chercheurs dans les champs de la mémoire, du genre et des études sociales.

Bibliographie

Textes de références

- Ernaux, A., *La Place*, Gallimard, Paris, 1983.
Ernaux, A., *Une Femme*, Gallimard, Paris, 1988.
Ernaux, A., *L'écriture comme un couteau*, Éditions Stock, Paris, 2003.
Ernaux, A., *L'Usage de la photo*, avec Marc Marie, textes d'après photographies, Gallimard, Paris, 2005.
Ernaux, A., *Les Années*, Gallimard, Paris, 2008.
Ernaux, A., *Écrire la vie*, (textes réunis), Gallimard, Paris, 2011.
Ernaux, A., *Retour à Yvetot*, Éditions du Mauconduit, Paris, 2013.
Ernaux, A., *Le vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Gallimard, Paris, 2014.
Ernaux, A., *Mémoire de fille*, Gallimard, Paris, 2020 [2016].

Ouvrages critiques

- Barthes, R., *Roland par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975.
Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, in *Œuvres complètes*, tome I, éd. Éric Marty Seuil, Paris, 2002 [1953].
Benoît, D., « Engagée (Littérature) », In : *Le Dictionnaire du littéraire* (réd. P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala), Presses Universitaires de France, Paris, 2004.
Blanckeman, B., « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », In : *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)* (réd. B. Blanckeman et B. Havercroft), Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013.

- Blanckeman, B., « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^{ème} siècle », In : *Des écritures engagées aux écritures impliquées* (réd. C. Brun et A. Schaffner), EUD, « Écritures », Dijon, 2015, p.161-170.
- Ernaux, A., « Je n'ai rien à voir avec l'autofiction », entretien, propos recueillis par Christine Ferniot et Philippe Delaroche, in *Lire*, n°362, février 2008b, p. 84-99.
- Ernaux, A., « Ne pas prendre d'abord le parti de l'art », In : *Écritures blanches* (réd. D. Rabaté et D. Viart), Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2009.
- Ernaux, A., « La preuve par corps », In : *Bourdieu et la littérature* (réd. J.-P. Martin), éd. Cécile Defaut, Nantes, 2010, p. 26-27.
- Ernaux, A., « Prix Formentor », In : *Annie Ernaux* (réd. P.-L. Fort), Cahiers de l'Herne, Paris, 2022.p. 301-305.
- Gefen, A., « Annie Ernaux, politique », In : *Annie Ernaux* (réd. P.-L. Fort), Cahiers de l'Herne, Paris, 2022, p. 275-279.
- Hunkeler T. et Soulet M. H., *Annie Ernaux, se mettre en gage pour dire le monde*, MétisPresses, Genève, 2012.
- Kaemfer, J., Florey, S. et Meizoz, J. (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Éditions Antipodes, Lausanne, 2006.
- Kundera, M., *L'Immoralité*, Gallimard, Paris, 1993.
- Meizoz, J., « Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux », in *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°6, 2010, p. 113-117
- Meizoz, J., « Annie Ernaux. Temporalité et mémoire », In : *Fins de la littérature, tome II : Historicité de la littérature contemporaine* (réd. L. Demanze et D. Viart), Armand Colin, Paris, 2012, p. 181-192.
- Seys, E., *Ces Femmes qui écrivent. De Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Ellipses, Paris, 2012.
- Vercier, B. et Viart, D., *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris, 2008 [2005].
- Viart, D., « Annie Ernaux, historicité d'une œuvre », In : *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire* (réd. F. Best, B. Blanckeman, F. Dugast-Portes), Stock, Paris, 2014a, p. 27-46.
- Viart, D. et Demanze L. (dir.), *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, Tome 1, Arman Colin/Recherches, Paris, 2011.

Sitographie

- Aron, P. et Meizoz, J., « Littérature, histoire et sciences sociales : travailler „par cas” ». *Un échange entre Paul Aron et Jérôme Meizoz*, in *Revue italienne d'études françaises*, n° 7, 2017. [En ligne] URL : <http://rief.revues.org/1488>
- Alves, A. M., « Dérives identitaires : déclinaisons de l'engagement littéraire au XXI^e siècle. La modernité un projet inachevé », in *Intercâmbio*, 2^e série,

- vol. 14, 2021, p. 106-117. [En ligne] URL : <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/download/11195/10257/38203>
- Charpentier, I., « „Quelque part entre la littérature, la sociologie et l’histoire...” L’œuvre auto-sociobiographique d’Annie Ernaux ou les incertitudes d’une posture improbable », in *COntEXTES*, n° 1, 2006. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/contextes/74> ; <https://doi.org/10.4000/contextes.74>
- Compagnon, A., « Désécrire la vie », 2009, p. 1-8. [En ligne] URL : https://www.college-defrance.fr/media/antoinecompagnon/UPL18812_21_A.Compagnon_D_s_crire_la_vie.pdf
- Fort, P.-L., « Entretien avec Annie Ernaux », In : *Annie Ernaux. Un engagement d’écriture* (réd. P.-L. Fort et V. Houdart-Merot), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2015. [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/psn/137?lang=fr> ; <https://doi.org/10.4000/books.psn.137>
- Viart, D., « Entretien avec Mathieu Garrigou-Lagrange. *Annie Ernaux, autrice de l’intime 2/4 : Écrire de ne pas écrire.* », 2014b. [En ligne] URL : <https://radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-auteurs/ecrire-de-ne-pas-ecrire-1962762>

Les (anti-)modèles parentaux. La filiation biologique entre déclin et travail de réparation

Andreea DOBRESCU

Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Résumé : La filiation biologique, en tant que lien entre précurseurs et successeurs dont les rapports sont définis en termes de rapprochement ou de distanciation, d'identification ou de non-identification, évoque le premier élément constitutif de la personnalité de l'individu, structurant sa manière de se comporter et de (ré)agir. Dans cette optique, la filiation biologique explique les prédispositions naturelles de l'individu, héritier d'un bagage psychique, qui se laisse modeler par le reste de sa famille. À travers l'écriture de la filiation de Jean-Luc Coatalem, on constate une filiation se déclinant en fonction du rapport parent-enfant, instituant des relations (dys)fonctionnelles dans le cadre desquelles l'Autre représente un modèle ou un anti-modèle. Ainsi, à travers deux récits de Coatalem – *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam* (1999) et *La part du fils* (2019) – nous étudierons la figure du (grand-)père, en tant que pilier de la vie familiale, en tant que figure la plus importante dans la vie de l'enfant, pour nous attarder, par la suite, sur un cas particulier, le déclin de la filiation, causé par l'absence des figures masculines. Il est question plus exactement de l'absence physique ou psychique du (grand-)père, qui porte atteinte aux connexions généalogiques de l'enfant avec son ascendance. Le dernier point de notre analyse s'attachera à la question de la (en)quête familiale en tant que dispositif à combler les trous généalogiques et à surmonter les traumatismes transgénérationnels afin de réparer le monde familial.

Mots-clés : Jean-Luc Coatalem, filiation, lien intergénérationnel, transmission, trauma héréditaire.

Introduction

À l'orée des années 1980, un changement de paradigme s'opère dans la littérature de l'extrême contemporain avec l'émergence d'une (nouvelle) production esthétique, portée par des écrivains revalorisant une écriture intime, (auto)biographique, aux accents généalogiques et identitaires. Dans cet article, nous adoptons la terminologie proposée par Dominique Viart¹ : *récit de filiation*. Cette formule théorique nous permet d'analyser au mieux les particularités de cette écriture contemporaine à travers un large spectre thématique lié à la problématique de la filiation : la famille, les relations interfamiliales, l'héritage, les traumatismes héréditaires, la (non-)identité, la quête identitaire, le travail de réparation, etc². Nous appuierons notre analyse sur de textes signés par de Jean-Luc Coatalem : *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*³ et *La part du fils*⁴.

Prenant comme point de départ les idées de Simona Jișa sur la filiation en tant que lien (généalogique) entre parents et enfants, établi dans des rapports de cause à effet, la quête et l'enquête sont indispensables pour définir l'identité qui se construit et se déconstruit dans la famille (2018, 8). Du noyau de la famille qui comprend les parents et leurs enfants à la famille élargie qui comporte les figures de proximité, tels que les grands-parents, les oncles, les tantes, les cousins et les cousines, ces individus reviennent à l'attention du sujet contemporain dans la mesure où ils ont joué un rôle dans le processus de la formation de sa personnalité. De ce point de vue, les récits de filiation privilégient l'étude des figures

¹ Le critique a consacré plusieurs ouvrages et articles à la problématique de la filiation, parmi lesquels nous citons le chapitre « Récits de filiation », in Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2^e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008.

² Tous ces aspects ont été minutieusement étudiés dans notre thèse doctorale, intitulée *Poétique de la filiation dans les récits (auto)biographiques de Jean-Luc Coatalem*, dont le présent article reprend un chapitre consacré à la filiation biologique, et plus précisément au déclin de la filiation ainsi qu'au travail de réparation du lien filiatif.

³ Jean-Luc Coatalem, *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*, Paris, éd. Le Dilettante, 1999. Dorénavant désigné à l'aide du sigle SI, suivi du numéro de la page.

⁴ Jean-Luc Coatalem, *La part du fils*, Paris, Stock, 2019. Dorénavant désigné à l'aide du sigle PF, suivi du numéro de la page.

de la filiation, en mettant l'accent sur les membres de la famille qui ont contribué au devenir identitaire du sujet, qu'il s'agisse d'une influence positive ou bien négative. L'écriture de la filiation de Jean-Luc Coatalem donne la parole à un auteur-narrateur en quête permanente de ses ancêtres, suggérant l'impossibilité de se définir soi-même sans passer par les autres de la famille, images diffractées de lui-même.

En acceptant que le récit de filiation repose sur l'existence d'une quête et d'une enquête, censées restituer la vie des ancêtres occupant une place importante dans la formation identitaire de l'individu-sujet, on consent implicitement que le récit prenne parfois, sans pourtant s'y limiter, la forme d'une biographie de l'ascendance. L'accent mis sur la figure parentale s'explique par le rôle essentiel qu'elle joue dans l'édification du Moi. Pour reprendre les termes de Simona Jiša (2018, 9), « [l]e récit de filiation évoque ruptures et cohésions inattendues, déterminismes et marques d'originalité, et se constitue, en dernière ligne, en récit fondateur du moi. ». C'est justement là que réside la raison de l'attention accordée à la vie des parents, à leur expérience et à leur destinée : cela permet au sujet-héritier de mieux se connaître et de choisir s'il souhaite ou non reproduire fidèlement le modèle – ou l'anti-modèle – incarné par ses prédécesseurs.

Pères, mères, figures familiales proches ou éloignées, toutes sont objet d'une investigation visant « une meilleure connaissance du narrateur de lui-même à travers ce(ux) dont il hérite » (Viart 2009, 96). Comme Dominique Viart le considère, si dans les récits de filiation auteur et narrateur se confondent de manière explicite, celui-ci n'est pourtant pas le personnage principal du récit qui est centré sur un ascendant problématique dont la vie sera restituée « non pas sur le modèle du savoir biographique mais sur celui de l'in-savoir et de l'enquête que cela suscite » (2019, 13).

1. La figure du (grand-)père

Parmi toutes les figures familiales qui font l'objet de l'(en)quête, on remarque chez Coatalem l'attention particulière accordée au (grand-)père : l'auteur indique ainsi le rôle que la figure paternelle joue dans le processus de la formation de l'enfant et dans la préservation du lien filiatif. Dans ses études, Viart souligne cette inclination de la littérature contemporaine à centrer l'écriture sur des personnages masculins, en

accordant une place particulière à la figure paternelle : « Il semble que cette insistance soit liée au symbolisme paternel : celui-ci représente l'autorité, le savoir social » (2009, 103). Si le père représente le savoir, la connaissance, le sujet en pleine construction identitaire accordera à son géniteur la première place dans sa recherche pour être capable d'arriver finalement à lui-même. Or, chez Coatalem, la figure du (grand-)père prend deux représentations fondamentales selon la dialectique du Bien et du Mal, de la présence et l'absence de la vie de l'enfant : le père idéalisé et le père fautif.

1.1. Le (grand-)père idéalisé

Symbole de l'autorité, *pater familias*, le père est la figure la plus importante dans l'écriture de la filiation de Jean-Luc Coatalem. Par sa qualité de géniteur, le père assure la reproduction, donc la continuité de la famille et la permanence de ses valeurs, transmises à travers les générations, de père en fils. Autorité centrale au sein du clan, le père est responsable de la relation qu'il établit avec les autres membres de la famille dont il est la tête ; il assume en cela la réussite ou l'échec des rapports avec ses enfants.

Le père que Jean-Luc Coatalem met en évidence est une figure présente dans la vie de l'enfant, même si, à un moment donné, il quittera les siens (le grand-père pour aller en Indochine en tant qu'officier colonial, puis pour être déporté dans l'Allemagne nazie comme prisonnier de guerre et le père, quant à lui, s'emmurant dans le silence). Une fois éloigné de l'univers familial, le père brille quand même de cette absence qui obsède ses descendants. C'est sans aucun doute à cela que le narrateur de *La part du fils* fait référence quand il parle de l'image d'un grand-père qui l'obsède et qui ne lui laisse aucune autre alternative que de partir à sa recherche : « Comment l'entretenir [il fait référence ici à son père] de ce projet sur lequel je m'épuisais ? Comment lui faire admettre que l'absence de Paol s'était fichée en moi, et que la blessure s'envenimait ? Oui, il me fallait reprendre cette histoire, me glisser parmi ces ombres et, comme dans ces gravures médiévales où le mort danse avec le vif, entrer à mon tour dans la ronde... » (PF, 99). Dans la préface de *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*, Coatalem illustre la même hantise d'un grand-père jamais connu, mais rendu présent par son absence : « Et puis, surtout, il y a cette ombre tutélaire qui m'obsède et me précède, Camille Coatalem, mon grand-père paternel [...]. » (SI, 9).

Quoique la figure paternelle se dissolve dans le paysage familial et que les enfants éprouvent la nécessité d'une relation plus proche avec leur père, ce dernier reste quand même un personnage exemplaire dans leur vie. En témoigne le narrateur de *La part du fils* qui, malgré le silence de son père et la froideur de son comportement, continue à être un modèle pour ses enfants : « Il nous avait emmenés dans ses bagages découvrir le monde. Nous l'admirions comme des fils leur père. » (PF, 33) Dans *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*, on rencontre la même idée de la persistance de l'image du grand-père : « Je n'ai pas oublié Camille, mon beau lieutenant, mon vieux grand-père » (SI, 117) ; la même idée du respect, de l'admiration que le petit-fils éprouve pour son grand-père : « Alors, tantôt, en hommage, j'ai marché sur le boulevard saigonais où il avait défilé très fier et superbe [...]. » (SI, 84). Dans ces circonstances, malgré leur absence, les figures paternelles se révèlent avant tout, chez Coatalem, comme des modèles de filiation.

Dans ces deux récits – *La part du fils* et *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam* –, Coatalem insiste sur la triade grand-père – fils – petit-fils, mettant en évidence deux figures paternelles : celle de Paol/ Camille Coatalem⁵ en tant que père du père et celle de Pierre/ Jean⁶ en tant que père du narrateur. Ces deux figures sont, avant tout, le symbole de l'autorité familiale, de la sagesse, à l'image d'un maître qui apprendra à ses enfants une matière utile à la vie, nouant du même geste une connexion affective avec eux. Dans *La part du fils*, le narrateur parle des vacances de famille, des moments heureux que son grand-père aurait vécus en compagnie de son épouse Jeanne et de ses enfants : « C'est un canot de quatre mètres cinquante, dont ils ont hissé la voile rouge, une brise les pousse au large, le père et les fils [...] C'est une Bretagne qui ne changera pas, un pays d'enfance. » (PF, 11-12). Dans *Suite indochinoise*, par l'affirmation « Camille reste en filigrane à chaque page de ce livre, que je l'écrive ou non... », Coatalem confirme l'importance de cet ancêtre et son influence sur ses descendants.

Par l'utilisation de mots tels que « mon Camille d'hier » (SI, 67), « Camille, mon beau lieutenant » (SI, 117), « mon vieux grand-père »

⁵ Alors qu'il s'agit du même personnage, le grand-père du narrateur est appelé Paol dans *La part du fils* et Camille Coatalem dans *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*.

⁶ Alors qu'il s'agit du même personnage, le père du narrateur est appelé Pierre dans *La part du fils* et Jean dans *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*.

(SI, 117), « [p]auvre petit grand-père inconnu » (PF, 195), « mon grand-père fragile » (PF, 211), Coatalem suggère le rôle significatif que le grand-père joue dans la vie de ses précurseurs qui procèdent à une mythification de cette figure tutélaire. Pourtant, comme cet ascendant reste un inconnu familial, jamais rencontré par son petit-fils, passé sous silence par les autres membres de la famille, son idéalisation se résume à l'enquête que le petit-fils-narrateur lui consacre, à ses efforts de restituer cette existence passée.

Quant à la figure du père (Pierre ou Jean), le narrateur offre plus de détails sur les rapports entre lui et son géniteur : cela se justifie par une vie vécue ensemble. Pour reprendre les mots de Guy Corneau, le père est « le premier *autre* que l'enfant rencontre en dehors du ventre de sa mère [...] le père incarne d'abord la non-mère et donne forme à tout ce qui n'est pas „elle” » (2003, 25). Par ailleurs, la mère représente le corps à l'intérieur duquel la nouvelle vie prend forme et reste donc plus attachée à l'enfant du point de vue affectif, tandis le père, participe, selon Corneau, à la préparation de l'enfant pour passer de l'univers clos de la famille vers le monde extérieur où ce dernier devra s'intégrer (2003, 26).

Dans *La part du fils*, ce rôle du père comme initiateur à la vie sociale, transmetteur du savoir-faire est explicitement marqué par le narrateur qui accorde à Pierre le mérite de lui avoir enseigné ce qu'il sait faire : « Il nous avait appris à presque tout faire : nager, godiller, naviguer, conduire, escalader des falaises, rejoindre la grotte Absinthe, monter à cheval, tirer au fusil, chasser au harpon. À ne jamais réclamer. À garder les dents serrées. À s'obstiner. » (PF, 200). Par son courage, sa justesse et son intégrité, le père reste un modèle pour ses enfants qui ne cessent de l'admirer et de le respecter : « Quand nous étions enfants, avec mon frère, il nous impressionnait par sa vigueur, sa droiture, sa fiabilité de métronome. » (PF, 200).

Quoique le père se soit effacé à un moment donné de la vie de l'enfant, Coatalem souligne une réussite, même partielle, de l'acte de la paternité ; or, comme Guy Corneau l'affirme, c'est aussi en acceptant ses propres limites que le père ouvre à son enfant l'accès au monde réel où la perfection est impossible (2003, 26). Ainsi, dans *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*, en dépit de toutes les divergences entre les deux acteurs de la filiation, le narrateur réussira finalement à comprendre son père : « Je n'ai compris mon père que tardivement, ayant moi-même avancé en âge, le fossé entre nous se remplissant à mesure que nous

vieillissons : les années s’ajoutaient, formaient remblai puis passerelle entre lui et moi [...]). » (SI, 28-29).

En dépit du degré d’implication dans l’éducation de son enfant, en dépit de sa présence ou de son absence, des similitudes et des divergences d’opinion, le géniteur dépeint par Coatalem reste en tout premier lieu une figure mythique qui veille sur ses enfants, une figure qu’ils idéalisent. Cependant, l’écriture de la filiation chez Coatalem pose également le problème d’une filiation déficitaire, causée par l’absence d’un père qui brise le cadre familial et y ouvre des fissures⁷.

1.2. Le (grand-)père fautif : le cas d’une absence

Le père disparu du foyer domestique continue à être une « absence dans la présence » (Pintican 2019, 12), un personnage qui occupe une place singulière dans la famille. Sans aucun doute, cette persistance de la figure du père est liée à sa fonction – instance suprême, incarnation du pouvoir familial – et à la reconnaissance de son autorité par les autres membres de la famille. Or, le manque du père prive l’enfant d’expériences essentielles à son développement ; cette absence est plus grave qu’elle puisse paraître car le père manquant sera à l’origine d’un fils *manqué*, pour employer le titre du livre signé par Guy Corneau (2003). Risquant de causer l’échec du fils, tantôt sur le plan individuel, tantôt sur le plan social, son absence rend le père fautif. Effacés du cadre familial par leur volonté (père taiseux ou délaissant) ou bien à cause de circonstances extérieures (comme c’est le cas du grand-père, mort dans les camps de concentration nazis), les personnages masculins de Jean-Luc Coatalem se figent dans une typologie de la non-présence, s’engageant dans un mouvement plus large de la littérature contemporaine qui, selon Viart, trahit « l’expérience majeure d’une *déliaison* », une littérature qui sort sous la plume d’écrivains orphelins ou abandonnés par leur père (2009, 103-104).

Dans les récits de filiation de Coatalem, l’histoire manquée, incomplète de la famille et toutes les absences qui s’enchaînent sont le résultat de la disparition du grand-père, Paol ou Camille Coatalem,

⁷ Voir Andreea Dobrescu, « L’absence de (re)pères et ses mécanismes destructifs. *La part du fils* ou (en)quête généalogique pour la récupération de l’identité », in *Quaestiones Romanicae* X, tome 2. Timișoara, Editura Universității de Vest Timișoara, 2023, p. 10-23.

la pièce manquante dont l'absence marquera les générations suivantes (sens imagé). Cette absence définitive du (grand-)père est rappelée également dans la préface de *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*, lorsque Coatalem fait une courte biographie de cet ancêtre jamais rencontré : « Je ne l'ai pas connu ; mon père, né après son retour d'Indochine, ne m'en a guère parlé. Arrêté par la Gestapo en Bretagne, déporté en Allemagne, Camille mourra en 1944. » (SI, 9-10).

Le cas du (grand-)père reste singulier dans l'histoire familiale illustrée par Jean-Luc Coatalem ; loin d'être une absence consentie, un abandon volontaire de son clan, la disparition de Paol amènera cependant la famille à son déclin, exigeant une restructuration des places et des rôles que chacun remplit. Ainsi, on a vu que le père accorde sa place à son fils, le père du narrateur, lui confiant toute la responsabilité que cette position de *pater familias* implique.

Orphelin de père et délaissé par son frère aîné, Pierre est la représentation même de l'individu manquant de repères masculins dans la filiation, ce « handicap » ayant de fortes répercussions sur l'adulte qu'il deviendra, sur la manière dont il exercera lui-même sa fonction parentale. Pour reprendre les mots de Bruno Clavier, Pierre est « [l]'homme sans masculin » (2013, 57), cette amputation de la filiation enchaînant des troubles en son for intérieur : il ne peut pas se construire en tant que père puisqu'il manque de références masculines. Cette attente du père disparu (Paol) se traduit par l'impossibilité du fils (Pierre) de surmonter le passé, tous ces attributs étant associés à la masculinité. Si le père est la parole, l'incarnation du Discours, sa disparition coupe par effet opposé la parole au fils qui souffre d'une double perte : celle de son géniteur et, implicitement, celle de sa parole. La théorie de Bruno Clavier offre une explication pertinente pour le mutisme de Pierre pour qui la disparition du père entraîne la disparition de la parole, la réduction au silence. En fait, Pierre subit un double échec : il est un fils manqué et un père manquant. Dans *La part du fils*, le narrateur fait explicitement référence à la disparition de Paol, finalement vue comme la source noire, l'élément générateur du silence de Pierre : « Cette vision aura marqué Pierre à jamais, l'onde de choc le bouleversant des années après. Son mutisme faisait coupe-feu. Non, personne n'irait plus loin que ce rempart dressé contre sa peine puisque, derrière, l'univers s'était effondré. Et les autres devraient faire avec ça. Ou plutôt sans. » (PF, 26).

Le refus de Pierre de répondre aux questions de son fils, d'accepter la quête de Paol et la résurgence du passé familial, ne fait qu'amplifier le

sentiment d'abandon ressenti par le narrateur. Cette attitude continue d'en faire un père manquant, responsable de son fils *manqué*. Ainsi, quand le narrateur trouve finalement et après maintes hésitations le courage de s'adresser à son père, Pierre le repousse immédiatement, lui coupe une parole à peine reprise, échouant ou refusant une fois de plus à voir ce manque qui obsède son fils : « Ses yeux déjà ne me voyaient plus. Il baissa la tête [...] et du coup je n'osais plus rien ajouter [...]. » (PF, 203-204).

Par sa présence absente et son silence, le père du narrateur est un personnage en quelque sorte négatif dans la vie de son enfant : il est en effet coupable de l'induction du sentiment de culpabilité chez son fils, honteux d'avoir essayé de parler contre la volonté de son père. Or, comme Guy Corneau le soutient, ces comportements parentaux décrivent un « „*paternage*” *inadéquat* » (2003, 27), un anti-modèle de la paternité. Lorsque le narrateur confie à Pierre son désir d'aller en Allemagne pour visiter les camps de concentration où Paol a été enfermé, celui-ci lui oppose seulement un silence qui ne peut cacher son mécontentement et la reviviscence d'une souffrance, tout cela entraînant un sentiment de culpabilité chez le fils. Et il appartient au narrateur de *La part du fils* de présenter, lui, les implications du courage d'exhiber la souffrance de sa famille et surtout celle de son père, ce qui déclenchera les sentiments de honte et de trahison envers les siens :

« Il portait encore le poids de tout. Nous étions toujours au commencement et sa souffrance était bien là, vive, résurgente. Pourquoi étais-je le seul de ses enfants à désobéir ? Écrivain ? La belle affaire ! Alors, digue qui rompt, son visage céda, et Pierre se mit à pleurer en dedans, à pleurer invisiblement, et, comme à chaque fois, sa peine vint me faire barrage, déclenchant ma culpabilité, je redevenais le fils qui ne la boucle pas, le traître, celui-qui-veut-parler. » (PF, 203-204)

Manquant lui aussi de repères masculins, Pierre est certes un père fautif, mais qui, paradoxalement, n'est pas entièrement coupable. En fait, l'écriture de Jean-Luc Coatalem plaide en faveur de ces pères taiseux, victimes d'une Histoire violente, d'une histoire familiale incomplète où le personnage du père représente un cas d'absence. Privé de la parole de son géniteur, sans références masculines, le père du narrateur adoptera un mode de paternité fautive : le silence comme une réaction contre la mort du géniteur, contre une expérience traumatique vécue, mais aussi comme

une modalité de protéger ses enfants de cette souffrance du deuil. Dans sa tentative de protéger ses enfants, le père reste coincé dans le passé de la famille et ne surmonte pas ce traumatisme de la perte. En fin de compte, ce silence est à l'origine des troubles de transmission, devenus par la suite de véritables traumatismes héréditaires menaçant la filiation même et risquant de produire une rupture du lien filiatif.

2. Cas-limite de la filiation biologique : déclin et travail de réparation

Pour évoluer, l'homme a besoin de s'identifier à mesure égale à sa mère et à son père ; le fils doit intégrer le triangle familial père – mère – fils qui remplace la relation dyadique mère-fils. En cas d'absence du père, le transfert d'identification de la mère au père ne se produit pas et le fils reste limité à la seule identification maternelle. Les rapports entre les époux et leur présence dans la vie de l'enfant sont des éléments décisifs dans le processus de la construction du Moi, qui repose sur le jeu de l'identique ou du miroir : les enfants ont la tendance de reproduire les (anti-)modèles comportementaux de leurs géniteurs. Or, dans le cas d'une parenté déficitaire, l'enfant éprouvera naturellement cette propension à répliquer le schéma de ses géniteurs. Pour reprendre les idées de Bruno Clavier, les « parents qui ne savent pas être parents » (2013, 78) engendrent des enfants qui, devenus parents à leur tour, ne sauront pas comment l'être, en raison d'une relation enfant-parent défailante.

Un mode de parenté inadéquat sera intériorisé inconsciemment par l'enfant qui, dans la plupart des cas, appliquera les mêmes principes que ceux de ses parents. Brodard et Reicherts expliquent cette tendance de l'individu à copier le schéma de ses parents dans le contexte où la première interaction humaine se produit au sein de la famille. En accord avec les théories de l'attachement et de l'apprentissage social, un style parental positif et engagé contribuera, entre autres, à cultiver des attitudes pro-sociales chez l'enfant et à réduire les frustrations et les oppositions, là où un style parental négatif conduira à l'apparition et à la persistance des troubles de comportement (2007, 102). Le corpus textuel que nous avons choisi illustre cette influence des parents sur leurs enfants, les premiers léguant aux seconds des schémas de comportement essentiels, le développement du descendant reposant sur deux étapes distinctes : d'une

part, l'identification aux parents, suivant le principe de l'attachement à la figure des géniteurs et d'autre part, la différenciation ou la construction de la propre identité comme marque unique de chaque être humain. Si ces étapes ne sont pas cochées et que l'enfant est privé du contact avec l'un de ses géniteurs, il subit une amputation de références parentales et sera incapable de se définir, de se comprendre. Cela enchaînera à son tour un traumatisme intergénérationnel, signe d'une filiation avortée : les enfants *manqués* seront des parents manquants.

2.1. L'abandon familial : les conséquences d'une paternité déficitaire

Que le père soit physiquement ou psychologiquement absent, il établit par sa non-présence dans le foyer familial des relations dysfonctionnelles avec les autres membres de la famille. L'écriture de la filiation de Jean-Luc Coatalem met en évidence une famille où les deux parents occupent des positions complètement distinctes tant dans leur rôle que dans leur manière de se rapporter à leurs enfants. Alors que la mère est omniprésente, le père reste une présence fantomatique.

L'absence physique du père (Paol) prive le fils (Pierre) de l'expérience du contact direct parce que la disparition définitive du géniteur dépouille l'enfant de son corps. Comme Guy Corneau le remarque, une conséquence majeure de l'absence du père est que « les fils sont laissés sans corps » (2003, 30). Or, le corps est le réceptacle de l'identité, le creuset où elle s'élabore, puisque « [l']identité du fils est ancrée dans le corps du père » (Corneau 2003, 30). De ce point de vue, nous observons que le corps, en tant que représentation extérieure, et la psyché en tant que représentation intérieure de l'individu, de ses émotions et de ses affects, sont étroitement liés. Par ailleurs, le corps manquant du père conduit à une identité *manquée* du fils qui, dépouillé du corps du père, est en fait dépossédé de son identité même. Coatalem insiste beaucoup sur les conséquences de cette absence corporelle du (grand-)père, qui conduit à la fragilisation de l'identité des descendants. Ainsi, dans *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*, l'auteur-narrateur part sur les traces des hommes de sa généalogie (le grand-père, le père et l'oncle) : il cherche en fait le corps de ces personnages absents de sa lignée. À plusieurs reprises, le narrateur parle d'une quête de l'ascendance masculine de sa famille, d'une quête de leur corps pour être capable de se définir lui-même, de se retrouver lui-même

à travers les (corps des) autres : « ces trois soldats tranquilles [...] sont les miens autant que d'autres moi-même. » (SI, 147).

L'homme privé du corps de ses ancêtres sera incapable de construire sa propre identité puisqu'il s'agit là d'un processus physique reposant sur l'identification des caractéristiques d'un Autre (familial), pris comme modèle, et de l'assimilation partielle ou totale de ces éléments. Autrement dit, si le Moi se forme par le corps du père dans une série d'identifications avec celui-ci, l'absence de corps implique l'impossibilité du sujet de construire son identité. Selon Guy Corneau, « [p]our pouvoir être identique à soi-même, il faut avoir été identique à quelqu'un ; il faut s'être structuré en incorporant, en „mettant dans son corps”, en imitant quelqu'un d'autre » (2003, 23). Et l'auteur-narrateur de Coatalem de souligner les conséquences de l'absence corporelle du (grand-)père, qui fait défaut au (petit-)fils, risquant d'en devenir *l'homme sans identité* : « Ne rien tenter de savoir, n'était-ce pas les abandonner les uns et les autres, et me perdre à mon tour ? Au fond, à cause de ce manque, n'arriver jamais à me saisir en entier ? » (PF, 97).

« [D]isparu trop tôt et mal » (PF, 38), Paol/ Camille Coatalem brise le cadre de la filiation, délaissant involontairement son fils, Pierre/ Jean. Orphelin de père, suffoquant sous les attentions de sa mère, Pierre/ Jean s'enfoncera dans un silence insurmontable qui est son deuil à lui :

« Silence du père. Silence sur le père. Silence des fils entre eux, quasi brouillés, à peine rabibochés. À plusieurs reprises, Pierre me l'avait demandé ou fait savoir, les proches penchant de son côté, mieux valait l'amertume d'un seul qu'une brouille générale : non, inutile de chercher quoi que ce soit, tu n'en diras rien, tu feras ce que tu voudras après, quand je ne serai plus là, inutile de remuer le passé, la guerre, ce paquet de larmes et de sang, pas question de „faire du fric avec les morts”, il n'y a pas de réponse à donner. » (PF, 135-136).

Si le (grand-)père est l'incarnation de la parole, du Discours, sa mort équivaut conséquemment à une dissolution de la parole. Alors, le silence de Pierre apparaît comme un effet naturel de la perte du père, qui imprime une telle défiguration au langage qu'il l'annule complètement. D'ailleurs, Pierre est le témoin d'une époque violente, marquée à la fois par un drame historique collectif (la Seconde Guerre mondiale) et un drame familial (la mort de son père), autant d'événements que les mots ne sauraient reproduire. De plus, dans *La part du fils*, le narrateur fait plusieurs références au silence de son père Pierre, causé par la mort de Paol.

Non seulement absent physiquement pour une bonne partie de l'enfance de son fils qui est ainsi privé du corps de son père, mais aussi absent dans la présence, par le choix du silence, le père du narrateur sera à l'origine de véritables troubles psychiques chez son enfant. La plupart de ses problèmes seront causés par le mutisme du géniteur, ce qui intensifie le sentiment de privation chez le fils, démuné des siens, de son passé, de son histoire, en un mot de lui-même : « Que devenir dans cette absence de faits, de lieux et de mots ? J'étais comme dépossédé de moi-même. » (PF, 96). Dans ce contexte, le mutisme du père conduit à une castration du fils, c'est-à-dire à une impossibilité d'affirmer son identité (masculine).

Chaque tentative d'approcher la douleur du père, d'aller au-delà de ce masque de silence est vouée à l'échec, car le père refuse de parler et refuse ce geste à son fils. Selon Corneau, le silence du père ordonne et ramène le fils au stade de la prime enfance quand l'enfant est fasciné par cette réserve qu'il prend pour une fermeté (2003, 17). En fait preuve le passage suivant, extrait de *La part du fils*, illustrant l'avortement d'une conversation sur le passé, sur la disparition du grand-père ; choqué par le courage du fils de prendre la parole qu'il lui a confisquée depuis l'enfance, Pierre refuse de parler à son enfant, maintenant adulte, lui niant ainsi l'affirmation de sa masculinité :

« Mais, à chaque tentative, la discussion avait tourné à l'échauffourée (qui étais-je pour m'accaparer les défunts ?), aux phrases cinglantes, aux injonctions (cette fois-là, sous le choc, une paralysie figea quelques minutes mon visage du côté gauche et, lèvres pendante et œil larmoyant, je dus cacher ma pauvre gueule derrière un buisson), un „froid” s'installant durant plusieurs mois, comme si toucher à la filiation et à la mort restait deux tabous, comme si parler me rendait fautif [...]. » (PF, 99).

Le grief du silence du père revient de manière obsessionnelle dans les récits de filiation de Coatalem car, plus encore que les autres formes d'absence, le silence ouvre une fissure dans le lien filiatif et menace la continuité générationnelle. Pour emprunter les mots de Viart, « le silence du père ne prive pas seulement l'enfant d'une meilleure connaissance de la réalité paternelle, il tranche aussi le lien avec les générations antérieures » (2009, 103). Cette conséquence de la paternité déficitaire est mise en évidence dans *La part du fils*, lorsque le narrateur, repoussé plusieurs fois par son père quand il aborde le sujet de ses ancêtres, craint

de perdre tout contact avec son ascendance et ainsi de ne jamais saisir l'essence de son Moi : « Je comprenais la peine énorme de mon père. Il s'était forgé avec elle, il avait dû composer avec la déflagration originelle. Elle le constituait. La vérité d'un homme, ce peut être aussi sa souffrance. Mais même si elle était insoluble, insécable, jamais partagée, elle pesait sur moi par contrecoup. » (PF, 34).

Dans l'écriture de la filiation de Jean-Luc Coatalem, le silence représente la marque de la perte, d'un deuil qui dépasse les manifestations normales à en atteindre les limites du pathologique. Incapable de faire face à la douleur d'avoir perdu son père, de manier ses propres sentiments, le père du narrateur s'emmure dans le silence à l'en faire devenir son signe distinctif, sa marque de souffrance. Aurélie Barjonet, dans un ouvrage intitulé *L'Ère des non-témoins : La littérature des « petits-enfants » de la Shoah*, considère d'ailleurs que les orphelins de la Shoah se confrontent à une double peine : « ils ont (eu) du mal à faire le deuil de leurs parents qu'ils n'ont pas longtemps connus et se sont sentis abandonnés [...]. Ils n'ont pu hériter de rien, ou de si peu, de sorte qu'ils se sentent facilement dépossédés. » (2022, 54- 55).

Le silence en tant que linceul du deuil marque donc une sorte de mur entre un passé traumatique et un présent construit à l'ombre de ce passé. En choisissant le silence à la place de la parole, ces pères taiseux disent plus que ce que les mots pourraient exprimer car le silence est leur modalité de parler aux générations suivantes. Aurélie Barjonet identifie trois explications au choix de la deuxième génération de se taire : soit les parents ne sont pas disposés à (re)vivre les mêmes afflictions ; soit ils craignent une contamination de la troisième génération par ce passé accablant ; soit ils considèrent que l'histoire de la première génération est leur droit ou tout au moins qu'ils ont plus de droits que leurs enfants (2022, 54). Or, le silence de la deuxième génération est, chez Coatalem, d'autant plus complexe qu'il est la manifestation simultanée des trois justifications apportées par Barjonet. En fait preuve le témoignage du narrateur, en lutte pour la récupération de son héritage de droit, de son passé familial et, implicitement, de l'histoire de Paol qui lui a été dérobée par son père : « Ce poids de mémoire close était devenu le mien. J'en restais meurtri, dépossédé de ma propre histoire. » (PF, 34). Au-delà de cette possible explication du silence paternel, on retient également l'idée que le père choisit de se taire pour éviter de répéter cette expérience de douleur ressentie immédiatement après la mort du géniteur. Parler signifie

raviver la souffrance ; revenir sur le passé de la famille signifie tourner en rond, ne jamais laisser derrière soi ce malaise : « Non, je n'allais pas l'entraîner vers ce passé, en raviver les plaies avec le sel de mes questions. » (PF, 98). Finalement, une possible interprétation de ce silence serait l'intention du père de mettre son fils à l'écart de ce qui lui causerait du mal : « Ce drame ne serait jamais le mien ; il ne me l'accordait pas ; pourquoi insister ? » (PF, 206). C'est le sacrifice d'un père qui essaiera de se camoufler sous le silence pour ne pas transmettre à ses enfants la douleur qui le gangrène : « Pierre, lui, ne s'en était jamais remis [...] Il lui avait fallu être ce fils courageux qui dut porter le poids de l'absence sur ses épaules, grandir quand même, et que les heures de la Libération ne libéreront pas, creusé par ce gouffre, au final le constituant. » (PF, 32).

En dépit de leur volonté, ces pères, enfants de victimes de guerre, échoueront dans leur tentative de tenir leurs enfants à l'écart d'un passé douloureux. Finalement, les traumatismes se prolongeront à travers le lien filiatif. Or, le blocage de ce transfert serait impossible puisqu'il se produit dans le contexte d'un trauma jamais soigné, transmis et reçu de manière involontaire, de génération en génération. Pour reprendre les mots d'Aurélié Barjonet, « la transmission de la première à la troisième génération concerne ou passe par la deuxième génération or cet intermédiaire est loin d'être neutre. » (2022, 41). De ces considérations, on comprend le rôle extrêmement important joué par la deuxième génération – dans les récits de Coatalem celle du père – puisqu'elle est le filtre par lequel l'information héréditaire passe (ou ne passe pas), tout en décidant sur la nature de cet héritage.

Questionnant ce sujet, les spécialistes en psychothérapie arrivent à distinguer entre une transmission directe et une transmission indirecte du traumatisme. Alors que dans le premier cas, « ce qui est transmis n'est pas le traumatisme lui-même, mais l'altération des capacités parentales de la première génération », dans le deuxième, « les enfants apprennent à penser de manière perturbée, suivant le modèle de leurs parents » (Fossion *et al.* 2003, 525). Quoi qu'il en soit, la souffrance transgénérationnelle indique une manifestation pathologique du deuil, causée par une incapacité ou par une indifférence à l'intériorisation de la perte. Or, un deuil chronicisé implique une atteinte à la psyché de l'individu car, comme Barjonet l'affirme, « le traumatisme modifie le fonctionnement cérébral et entraîne une modification génétique » (2022, 35-26). C'est pour cette raison que le narrateur arrive à se demander s'il a hérité, lui aussi, du mutisme des

générations précédentes : « N'avais-je pas, moi aussi, cette manie du cloisonnement, cette propension au silence ? » (PF, 38).

Le silence, en tant que manifestation d'un deuil inachevé, viendrait donc des traumatismes héréditaires qui modifient la structure de la psyché ; poussé à l'extrême, le non-dit prend les dimensions d'une grave affection cérébrale, d'une psychose qui nuit aux relations de l'individu avec les autres jusqu'à annuler presque tout contact humain. *La part du fils* est le livre où Coatalem s'attarde avec minutie sur les effets psychiques produits par le silence comme modalité de faire le deuil : cela entraîne des troubles de comportement et de pensée, tant chez le père que chez son fils. Le point culminant de ce mal est atteint lorsque le narrateur, profondément troublé par ces traumatismes héréditaires, cherche à se guérir, à freiner la transmission de ces psychoses familiales : « ce qui avait bouleversé mon père me faisait souffrir à mon tour, c'était devenu mon héritage, ma part, et il m'avait fallu à un moment consulter un psychologue pour essayer de sortir de cette spirale qui, d'une génération sur l'autre, recommençait et me rongait. » (PF, 96-97).

Si le silence du père se répercute sur la structure interne du fils en modifiant son développement psychique, il est question ici d'une obsession qui s'installe dans l'univers psychologique de l'individu afin de ne plus le quitter. En affirmant que « le silence était son deuil » (PF, 96), l'auteur-narrateur lie le mutisme du père à la mort du (grand-)père, nommant explicitement cette hantise : c'est l'« ombre tutélaire qui [l']obsède et [le] précède, Camille Coatalem, [son] grand-père paternel. » (SI, 9). Pourtant, à notre sens, ce n'est pas le grand-père qui hante le petit-fils et génère ses traumatismes, mais plutôt le silence gardé sur lui et sur le passé familial. Nous nous rallions aux idées de Nicolas Abraham et de Maria Torok qui soutiennent que les fantômes du passé sont une « invention des vivants. Une invention, oui, dans le sens où elle doit objectiver, fût-ce sur le mode hallucinatoire, individuel ou collectif, la lacune qu'a créée en nous l'occultation d'une partie de la vie d'un objet aimé. [...] C'est dire que ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres. » (1987, 427). Dans *La part du fils*, le narrateur parle de ce « fantôme » du grand-père paternel qui hante non pas par son absence, mais à cause du non-dit, de la famille qui garde un secret total sur ce proche : « enfant de déporté, tu ne fais toute ta vie qu'attendre un retour [...] mais comme personne ne vient, que tout est vide, que le monde

n'est qu'absence et brouillard, tu te résous à croire aux fantômes, aux ombres et aux intersignes dans les arbres et dans les nuages, et tu finis par transmettre ça, sans le vouloir. » (PF, 205-206).

Associant la notion de fantôme à celle de « crypte », Abraham et Torok (1987) ne désignent pas nécessairement par cette dernière le tombeau où le corps gît, sinon l'univers mental de l'individu travaillé par les non-dits. Les études de Serge Tisseron viennent éclaircir cette idée de la crypte comme lieu où sont enfermés les secrets familiaux. Pour lui, il s'agit de « l'existence d'une crypte à une génération qui est la cause des fantômes à la génération suivante » (2011, 85). D'ailleurs, l'écriture de Jean-Luc Coatalem trahit cette hantise comme l'effet des secrets familiaux, enfouis par la deuxième génération et qui obsèdent la troisième génération. Ce n'est pas le fantôme du grand-père qui hante de manière obsessionnelle son petit-fils, mais le secret que le père tient à son égard, l'occultation du passé : « ce que nous ne savions pas me hantait, moi, et ce qui était tu, effacé ou presque, m'ordonnait encore. Qui était Paul, qu'avait-il fait ? Pourquoi donc étais-je travaillé par cet „avant” ? » (PF, 32).

2.2. La (re)prise de la parole : réparer les traumatismes transgénérationnels⁸

L'écriture de la filiation chez Jean-Luc Coatalem marque une prise de parole par une troisième génération dont il se fait le représentant et qui ne peut (plus) se taire. Dans ce qui suit, nous nous pencherons sur la dimension non cathartique (parce que les mots ont du mal à reproduire et à faire oublier la violence de la guerre pendant laquelle ces individus ont perdu leurs ancêtres), mais bien thérapeutique de l'investigation familiale. Ainsi, nous démontrerons comment et dans quelle mesure cette enquête sur l'ascendance, matérialisée sous la forme d'un livre pour la postérité, est curative.

À propos de la littérature produite par les « petits-enfants de la Shoah », Aurélie Barjonet (2022,19) observe une particularité de leur écriture qu'elle résume par un « malgré tout », car « ils veulent tout savoir,

⁸ Voir Andreea Dobrescu. « Délit(s) politique(s) et crime(s) contre l'humanité chez Jean-Luc Coatalem », in *Agapes Francophones 2023*. Timișoara, Editura Universității de Vest din Timișoara, 2023, p. 151-169.

tout retrouver, tout raconter, tout comprendre, en devinant néanmoins que c'est impossible ». Bien que conscient que cette enquête ne lui apportera pas une vérité intégrale, l'auteur-narrateur de Coatalem s'obstine à aller le plus loin possible dans ses investigations, jusqu'à l'épuisement de toutes les sources documentaires. Il se demande et se répond, poussant au maximum sa démarche lucide, poursuivie en dépit de la conscience de résultats tronqués (par le silence, le temps, l'oubli, etc.) : « Ou était-ce autre chose, usé et confit par le temps, depuis indétectable ? Nous ne l'apprendrions jamais. » (PF, 145). Même s'il sait qu'il ne découvrira qu'une partie de son histoire familiale, cela ne l'empêche pas de continuer son (en)quête.

À la lecture des œuvres de Coatalem, au premier rang desquelles *La Part du fils*, une idée s'impose : le non-dit est impossible pour la troisième génération qui se fait le porte-parole de ses ascendants réduits au silence. Sans pénétrer davantage le domaine de la psychogénéalogie, nous nous résumons à dire que l'acte de parler (qu'il prenne la forme d'une enquête, d'un livre ou de tout autre moyen de restitution du passé) équivaut, dans ce cas, à une psychothérapie familiale.

Situant ses recherches dans la continuation des travaux de Nicolas Abraham et de Maria Torok, Anne Ancelin Schützenberger s'attarde sur les notions de *crypte* et de *fantôme*, considérant que ce fantôme sort de la « tombe mal fermée d'un ancêtre » (1997, 60), à la suite d'une mort qui met les autres membres de la famille en difficulté, dû à la nature du problème, qu'il s'agisse de quelque chose de honteux ou d'inacceptable, de douloureux. Or, si ce fantôme – dans les récits de Coatalem, le grand-père – habite le corps-crypte des descendants (dans ce cas, le père du narrateur) via ce que Schützenberger appelle une « introjection manquée » (1997, 60), l'enquête du (petit-)fils vient au secours de ce ratage, en essayant un (nouveau) rapprochement et une (nouvelle) tentative d'appropriation psychique de ce fantôme. Et l'auteur-narrateur de suggérer, dans *La part du fils*, cette libération qui agit en deux directions puisque la fouille du passé, surtout celle du grand-père, est censée le libérer et libérer (les descendants de ce « fantôme ») : « Toutefois, cette recherche de Paol était devenue mienne, elle me revenait ; elle était mon droit autant que mon devoir. Il s'agissait de rattraper Paol pour mieux le quitter, qu'il nous quitte aussi. » (PF, 219).

Si l'on accepte la théorie de Schützenberger, la parole devient, entre autres moyens propres à l'individu pour s'exprimer, une thérapie car « [q]uand on permet aux gens de *s'exprimer*, et qu'on les aide à parler,

les fait dessiner, rejouer les scènes [...] on arrive ainsi à terminer, à clore un traumatisme et un deuil par un acte symbolique, terminant ainsi les tâches inachevées » (1997, 190-191). Dans *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam* le narrateur (petit-)fils fait le premier pas dans ce vaste projet restitutoire (on emploie ici le mot avec le sens *thérapeutique*) pour se remettre du traumatisme transgénérationnel ; c'est en refaisant le chemin parcouru autrefois par son grand-père que le petit-fils a l'impression d'« enfiler les chaussures d'un autre » (SI, 104), et il s'agit certainement des chaussures de son grand-père. Corps sans sépulture, cet ancêtre erre pour trouver son tombeau, de sorte qu'il semble être partout et nulle part. Or, pour « clore » le deuil et pour aider ce fantôme à retrouver sa sépulture, le petit-fils réalise plusieurs gestes symboliques. Si dans *Suite indochinoise*, il défile dans le paysage saïgonnais en l'honneur de son grand-père, dans *La part du fils*, le narrateur réalise plusieurs actes symboliques à portée thérapeutique : « j'avais récité pour Paol, debout et cette fois seul, la tête vers le ciel, une sorte de prière des morts, et que tout avait été prononcé, son nom breton de forêt et d'étang, celui de ses fils, de ses petits-enfants » (PF, 239). Par l'accomplissement de cet acte symbolique qu'est la prière-sacerdoce, murmurée au nom de cet ancêtre, le petit-fils réussit à s'appropriier une partie non seulement de son grand-père, mais aussi de son père, ce qui prouve une réparation des traumatismes familiaux par la clôture du deuil : « et cela m'avait consolé de la distance, du temps ancien, de ce qui subsistait à peine au milieu de ce qui était perdu, de ce qui avait eu lieu ici, en silence et dans le fracas, ce vers quoi j'étais remonté, et d'apprendre cela aurait peut-être apaisé Pierre à un âge où il faut l'être... » (PF, 239). En faisant honneur à ce devoir, le narrateur devient ce que Bruno Clavier appelle l'« enfant thérapeute de ses parents » : dans le contexte d'un traumatisme non-surmonté par le parent, celui-ci est incapable de nouer des relations normales, d'accorder l'attention qu'il mérite à son enfant, ce qui déterminera ce dernier à restituer à son géniteur ce qui lui a manqué, de soulager sa peine (2013, 181-182).

Une autre modalité de guérir soi-même est la libération du « fantôme » du (grand-) père de la crypte où il a été enfermé dans le silence, par un deuil mal fait, mais aussi par une mort injuste qui l'avait laissé sans sépulture. De retour d'Allemagne, le narrateur envoie le dossier de ses recherches à son père et celui-ci décide finalement de parler en adressant à son fils les quelques documents qu'il possède sur le (grand-)père. Or, que pourrait signifier cette reprise de la communication sinon la libération

du « fantôme transgénérationnel » du corps-crypte et, justement, la libération des traumas psychiques ? Par ce dernier geste restitutoire, le (petit-)fils accomplit les tâches inachevées (en nous rapportant à la théorie de Schützenberger) et clôt ainsi le deuil familial : lors de sa descente dans l'usine souterraine DORA, il prend un caillou qu'il déposera sur le Menez-Hom (le lieu où son grand-père avait l'habitude d'aller ensemble avec sa famille), en signe de pierre mortuaire et en guise de sépulture définitive à laquelle le grand-père avait droit.

Par tous ces gestes, le narrateur incarne ce que Nathalie Zajde appelle un « enfant mandaté » qui ne peut « se soustraire à la fonction de réparation et d'annulation de deuil que lui confèrent ses parents » (1995, 140-141). Le silence de son père, le non-dit de la famille dictent au narrateur de prendre la parole ; ce sera tout d'abord une enquête et puis un livre qui représenteront son œuvre. « Écrire comme un travail de deuil » (PF, 34), c'est sa manière de parler, de faire le deuil du grand-père, de libérer les siens, de se libérer lui aussi de la hantise de ce passé troublant, de « ce manque originel de récit familial, [de] ce trou généalogique, [qui] aura fait de [lui] un écrivain. » (PF, 136).

Conclusion

Au terme de cette analyse, il ressort que le retour de la littérature contemporaine sur des thématiques complexes telles que la famille, les relations interfamiliales, l'identité et la quête de soi s'inscrit dans le contexte d'un siècle tourmenté par les violences de la Première et de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que par de nombreux autres conflits politiques, instaurant un sentiment de solitude profonde : l'être humain abandonné face aux atrocités de la guerre, délaissé par les siens, seul avec lui-même. Or, dans cette perspective, le retour du sujet vers le passé historique et familial, à travers une (en)quête destinée à restituer les figures de l'ascendance, constitue une étape *sine qua non* du processus identitaire : le Moi est le produit de ses interactions avec les Autres, images diffractées, « autres moi-même » indispensables à la construction identitaire du sujet.

En ce qui concerne la filiation biologique, comme nous l'avons vu, les figures masculines de la lignée occupent une place primordiale dans la généalogie, puisqu'elles sont les précurseurs et les transmetteurs de l'habitus familial et, par conséquent, de l'identité familiale elle-même, assurant ainsi la continuité du clan. Figures privilégiées de la filiation,

les hommes incarnent, chez Coatalem, les (re)pères identitaires du sujet, modèles ou anti-modèles dans la vie de leurs enfants. Or, lorsque le (grand-)père disparaît du cadre familial, il prive le (petit-)fils de ses repères masculins, engendrant un grave déséquilibre au sein de la famille et menaçant la continuité du lien filiatif. L'absence du père, qu'elle soit physique ou psychique, est en fait à l'origine des traumatismes héréditaires, transmis d'une génération à l'autre à travers un héritage du silence qui coupe la parole au fils. Il s'agit ici d'une double privation : d'un côté, on lui refuse le droit à la parole, à la connaissance de son passé et de ses origines ; de l'autre côté, il est privé de la présence de son père.

Ce manque de repères masculins conduit finalement à un avortement symbolique de la filiation, risquant d'interrompre la chaîne généalogique, car celui qui est coupé de son passé est dépourvu de son identité même. Notre analyse nous a permis de saisir ces difficultés auxquelles est confronté le sujet contemporain, contraint de troquer l'intériorité pour l'antériorité dans le processus de la construction identitaire. Ainsi, si les récits de filiation remontent aux origines de la famille et que le sujet enquêteur s'efface pour mettre en exergue les autres – les relations familiales rhizomiques, l'influence des autres sur le Soi –, ce n'est pas un hasard : l'histoire de l'Autre dit finalement (mieux) l'histoire du Moi, car le récit de l'Autre devient un récit constitutif du Moi. Cela explique pourquoi ces individus en quête d'identité, orphelins de (grands-)pères, partis sur les traces de leurs ancêtres, parviennent finalement à réconcilier passé et présent, ascendants et descendants, à travers un geste de restitution de l'identité familiale, constitutif de leur propre identité.

Bibliographie

Textes de références

- Coatalem, Jean-Luc. 1999. *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*. Paris : Le Dilettante.
- Coatalem, Jean-Luc. 2019. *La part du fils*. Paris : Stock.

Ouvrages critiques

- Abraham, Nicolas et Torok, Maria. 1987 [1978]. *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, coll. « Champs ».
- Ancelin-Schützbenberger, Anne. 1997. *Aïe, mes aïeux ! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d'anniversaire, transmission des traumatismes et pratique du géosociogramme* (15^e édition revue et augmentée). Paris : Desclée de Brouwer/La Méridienne.

- Barjonet, Aurélie. 2022. *L'Ère des non-témoins : La littérature des « petits-enfants » de la Shoah*. Paris : Éditions Kimé.
- Brodard, Fabrice et Reicherts, Michaël. 2007. « Comment l'enfant influence-t-il ses parents et quels sont les liens avec ses difficultés émotionnelles et comportementales ? », in *Revue internationale de l'éducation familiale*, vol. 21, no. 1, p. 99-123.
- Clavier, Bruno. 2013. *Les fantômes familiaux : Psychanalyse transgénérationnelle*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Corneau, Guy. 2003. *Père Manquant, Fils Manqué : Que Sont les Hommes Devenus ?* Québec : Les Éditions de l'Homme.
- Fossion, Pierre, Rejas, Mari-Carmen, Servais, Laurent, Pelc, Isy et Hirsch, Siegi. 2003. « Family Approach with Grandchildren of Holocaust Survivors » [Approche familiale avec les petits-enfants des survivants de l'Holocauste], in *American Journal of Psychotherapy*, vol. 57, no. 4, 519-527.
- Jișa, Simona. 2018. *Questions de filiation littéraire*. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință.
- Pintican, Alina-Liana. 2019. « (En)quête de filiation dans Vies minuscules de Pierre Michon », in *L'écriture de la filiation* (sous la dir. de Simona Jișa, Bianca-Livia Bartoș et Yvonne Goga). Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință.
- Tisseron, Serge. 2011. *Les secrets de famille*. [s.l.] : PUF.
- Viart, Dominique. 2009. « Le silence des pères au principe du "récit de filiation", in *Études françaises*, vol. 45, no. 3, 95–112.
- Viart, Dominique et VERCIER, Bruno. 2008. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2^e édition augmentée. Paris : Bordas.
- Viart, Dominique. 2019. « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire », in *Cahiers ERTA*, no. 19, p. 9-40.
- Zajde, Nathalie. 1995. *Enfants de survivants : la transmission du traumatisme chez les enfants des juifs survivants de l'extermination nazie*. Paris : Odile Jacob.

Père absent, identité fragmentée : quête de filiation et reconstruction de soi chez Annie Lulu et Véronique Tadjó

Ioana MARCU

Université de l'Ouest de Timișoara/Centre d'études francophones,
Roumanie

*Avoir le mal du père, c'est [...] la tristesse [...] sans raison connue.
C'est la nostalgie d'une contrée jamais visitée.
Les « filles sans père » deviennent « des filles du père » à partir du moment
où elles reconstruisent le souvenir.
(Louise Grenier, Filles sans père)*

Résumé : Cet article explore la manière dont le déplacement et la quête des origines influencent la construction identitaire dans deux romans francophones contemporains : *La Mer Noire dans les Grands Lacs* d'Annie Lulu et *Loin de mon père* de Véronique Tadjó. À travers les figures de Nili et Nina, deux narratrices confrontées à l'absence ou au silence du père, ces récits mettent en scène une filiation en creux qui déclenche une enquête intime et mémorielle. Le déplacement – géographique, symbolique et temporel – devient un levier essentiel de restitution, permettant aux protagonistes de reconstituer une mémoire familiale fragmentée et de se réinscrire dans une lignée. En croisant mémoire individuelle et histoire collective, ces romans proposent une réflexion sur la transmission, la réparation et la redéfinition de soi. Loin d'être de simples récits de voyage, ils s'inscrivent dans une dynamique de reconstruction identitaire où la parole, l'enquête et la mémoire deviennent des outils de résilience face à l'héritage du silence.

Mots-clés : *filiation, déplacement, (re)construction identitaire, mémoire, absence du père.*

Introduction

Pour savoir qui l'on est, il faut savoir d'où l'on vient ; il faut se retourner vers un passé plus ou moins lointain avec ses non-dits qu'il faut déterrer et comprendre afin de pouvoir avancer dans la vie, (re)construire son parcours, son identité, son histoire. Lorsque l'histoire familiale est lacunaire, qu'elle comporte des zones d'ombre, il faut faire un détour, remonter le fil de l'épopée du clan à la recherche des informations qui puissent combler les points obscurs de notre filiation. Enquête généalogique, archives, journaux, documents officiels, lettres, discussions avec les proches sont des outils à la portée d'un individu à l'identité fragmentée décidé à s'acheminer vers une origine qui équivaldrait à l'épreuve des questions longtemps restées sans réponse et l'annulation d'un passé fait d'omissions, de secrets, de non-dits, de fractures. Cette reconstruction du puzzle archéologique familial est souvent difficile car, le plus souvent, une pièce, parfois la plus importante – l'histoire du père – manque.

La littérature s'est bien sûr emparée de ce sujet, en transformant la narration en réponse à la fragmentation de la mémoire familiale et en un travail de reconstruction d'une histoire personnelle brisée. Dominique Viart fixe la naissance des récits de filiation dans les années 1980 ; jouant dès le début un rôle important dans la production littéraire française (et pas seulement), cette forme littéraire continue, selon Viart, « de produire encore aujourd'hui des œuvres substantielles. C'est dire qu'elle constitue un trait majeur de la littérature contemporaine » (2019, 9).

Dans notre contribution, nous nous intéresserons à la manière dont l'absence ou le silence du père déclenche l'(en)quête identitaire chez Nili et Nina – protagonistes des romans *La Mer Noire dans les Grands Lacs*¹ (2021) d'Annie Lulu et *Loin de mon père*² (2010) –, une (en)quête qui articule déplacement, mémoire et reconstruction. Dans un premier temps, nous montrerons que les romans de notre corpus s'inscrivent dans la tendance littéraire contemporaine qui explore les absences familiales comme moteur narratif et identitaire. Ensuite, nous analyserons la figure du

¹ Annie Lulu, *La Mer Noire dans les Grands Lacs*, Paris, Julliard, 2021. Désigné dorénavant à l'aide du sigle (MNGL), suivi du numéro de page.

² Véronique Tadjo, *Loin de mon père*, Paris, Actes Sud, 2010. Désigné dorénavant à l'aide du sigle (LP), suivi du numéro de page.

père en tant que présence manquante ou silencieuse, générant une filiation en creux et une rupture dans la transmission. Dans un troisième temps, nous verrons que le déplacement – qu’il soit géographique, temporel ou symbolique – constitue pour les narratrices un outil essentiel de restitution et de reconstitution de la mémoire familiale. Enfin, nous mettrons en lumière le rôle fondamental de l’enquête dans la reconstruction et la réparation identitaires, en tant que processus permettant de faire émerger une parole longtemps tue et de réinscrire les héroïnes dans une lignée familiale réinventée.

1. Fouiller les absences ou l’écriture d’une filiation

Dans le récit de filiation, cette forme littéraire privilégiée pour interroger les origines et restaurer une continuité identitaire mise à mal par le silence ou l’absence d’un chaînon familial essentiel, la figure du père – absent, silencieux, méconnu, inconnu ou décédé – occupe une place paradoxale : tout en étant le maillon manquant de la chaîne identitaire, il devient le point de départ d’une enquête qui engage mémoire, déplacement et introspection dans le but de reconstituer l’histoire familiale.

Cette absence de (re)père donne donc lieu, selon Viart, à une « enquête sur *l’ascendance* du sujet » (2009, 96) dont le but est double : le narrateur (et l’auteur) cherche à déterrer des secrets enfouis dans les tréfonds de l’histoire familiale (et, parfois, de l’Histoire) ; cette descente dans le passé (et, parfois, dans « l’enfer ») lui procure « une meilleure connaissance [...] de lui-même à travers ce(ux) dont il hérite » (Viart 2009, 96). Les auteurs qui choisissent (souvent pour des raisons personnelles) comme moyen d’expression ces récits d’une transmission ratée, mettent l’accent sur l’enchaînement de l’(en)quête : ses étapes, ses avancées et ses régressions, ses modalités, ses découvertes heureuses ou déchirantes, ses liens ou ses comptes à rendre à la macro-histoire, élément indissociable de tout parcours individuel. Le récit (ou le roman) de filiation prend alors la forme d’un texte hybride, mi-enquête intime mi-exploration historique, peuplé d’éléments disparates au départ, dont la signification se construit au fur et à mesure que l’investigation et la restitution avancent, que les vides se combler, permettant ainsi de réédifier l’espace-temps familial.

Les romans *La Mer Noire dans les Grands Lacs* d’Annie Lulu et *Loin de mon père* de Véronique Tadjou s’inscrivent pleinement dans ce lignage littéraire, narratif et introspectif, qui interroge les silences, les

absences et les fractures de la mémoire familiale. Lulu, écrivaine aux origines multiples – père congolais, mère roumaine, immigrée en France après avoir passé les premières années de son enfance en Roumanie – donne la parole à Nili Makasi, une héroïne issue d'un métissage culturel et géographique problématique³ qui entreprend un voyage, à la fois spatial (de Roumanie en France et, puis, au Congo) et spirituel, pour retrouver les traces d'un père lointain et énigmatique, dans un contexte transnational qui complexifie davantage la quête. Tadjó, autrice franco-ivoirienne née à Paris, construit son roman autour de la figure de Nina, jeune femme métisse, contrainte, à la suite de la mort de son père, de revenir en Côte d'Ivoire (pays de sa naissance) et d'affronter les non-dits et les silences qui ont modelé son existence.

Les deux textes (portant, à des degrés différents, certes, l'empreinte de l'autobiographique) se construisent autour de questions familiales, voire généalogiques. Lulu et Tadjó y explorent la figure du père *absent*, manquant, presque inexistant, voire méconnu, dont le *silence* – à envisager en tant qu'absence physique et secret – empêche les enfants d'hériter d'une histoire familiale complète et d'être ainsi liés à la famille élargie et aux générations antérieures. Tout en ayant un parcours complètement différent (père inconnu vs. père (mé)connu, père absent vs. père admiré, « mère-ogresse » vs. mère indifférente, enfance dans un environnement hostile, marqué par le racisme et le rejet maternel vs. enfance marquée par l'indifférence de la mère, etc.), Nili et Nina partagent une même destinée sous le signe d'un vide affectif qui déclenche, à un certain moment, suite à un déclic (la volonté de confronter le père qui l'a quittée avant qu'elle puisse en garder des souvenirs pour Nili, et la mort de son père pour Nina), un double mouvement – géographique et intérieur – visant à rétablir la continuité de la mémoire familiale et à reconstruire une identité brisée.

Chez Annie Lulu et Véronique Tadjó, l'absence ou le silence du père est bien plus qu'une faille dans la transmission. Ce manque agit également comme catalyseur narratif et identitaire. Il suscite une investigation, une quête identitaire où le voyage, la mémoire et la parole s'articulent pour recomposer une filiation fragmentée. Cette lacune de l'archéologie familiale – un père absent, c'est-à-dire inconnu pour Nili et « fragmentaire » pour Nina – contraint les héroïnes à traverser des

³ Elle sait ce que cela signifie d'être une enfant métisse dans une Roumanie à peine sortie de l'influence du *Conducător* et de l'époque communiste : humiliation, racisme, incompréhension, rejet.

frontières géographiques, culturelles et émotionnelles pour reconstituer leur histoire. Ainsi, le récit – à la première personne chez Lulu, prenant la forme d'une longue confession intime que sa narratrice adresse à son fils pas encore né ; à la troisième personne chez Tadjo – devient un espace de réparation symbolique : en restituant la mémoire paternelle et en affrontant les non-dits, Nili et Nina transforment une perte, un passé dissimulé, en ressource, réinventent leur place dans la lignée familiale et ouvrent la voie à une redéfinition plus fluide et plurielle de leur identité.

Dans la construction de leurs récits, les deux romancières empruntent une approche quasi archéologique ce qui transforme les narratrices – Nili Makasi et Nina – en de véritables fouilleuses : lorsqu'un élément déconcertant bouscule leurs vies quasi ordinaires, elles se mettent à dépouiller des secrets, à dépoussiérer un passé, des rencontres, des événements trop longtemps occultés, en explorant l'histoire familiale, et plus précisément celle du géniteur ; elles parviennent à trouver des réponses à la question « qui a été (vraiment) mon père ? » et à reconstituer ainsi leur parcours in/méconnu non pas dans un ordre chronologique, mais plutôt dans un ordre arbitraire où ce qui prévaut, ce sont les sentiments, les sensations. Enracinées dans un présent dont elles se sentent assez étrangères, les deux jeunes filles vont remonter progressivement « le temps, collecte[r] peu à peu souvenirs, témoignages, objets qui [leur] permettront de déchiffrer le passé » (Viart 2019, 14), tels que des lettres, des journaux intimes, des photos, et d'autres objets à valeur évocatrice. Grâce à de tels objets-témoins d'un passé énigmatique, que Barthes appelle « biographèmes »⁴, la mémoire convoquée est « une mémoire matérielle et non de simples souvenirs mentaux » (Viart 2019, 14).

Les romans signés par Annie Lulu et Véronique Tadjo relèvent alors de ce que Viart appelle « éthique de la restitution » (2019, 16) : les narratrices auxquelles Lulu et Tadjo confient la parole s'efforcent d'« établir ce qui a eu lieu, de reconstituer ce qui s'est défait » (Viart 2019, 16), de faire apparaître ce qui a été longtemps passé sous silence. Elles ont besoin de sonder l'in-savoir qui les précède et « dont [elles] procèdent » (Viart 2019, 20) pour se (re)connaître elles-mêmes, pour

⁴ Pour Barthes, il s'agit de petits fragments de vie – des détails, des goûts, des gestes, des inflexions – qui, selon lui, sont plus révélateurs de la personne que les faits biographiques classiques. Ce sont des éclats de personnalité, porteurs de sens et d'émotion. Voir Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 2016 [1977].

comprendre leur héritage, parfois difficile à assumer. Grâce à ce travail de reconstitution d'un puzzle familial lacunaire, Nili et Nina parviennent aussi à « rendre quelque chose à quelqu'un » (Viart 2019, 20), c'est-à-dire à faire « parler » un individu-étrange étranger, à savoir le père. Pour Viart, il s'agit donc de « rendre leur existence à ceux qui s'en sont trouvé dépouillés : leur conférer une légitimité perdue, leur restituer une dignité malmenée » (2019, 16), et, ajoutons-nous, leur pardonner des erreurs (involontaires) afin de commencer une nouvelle aventure.

La Mer Noire dans les Grands Lacs et Loin de mon père produisent alors un double, voire un triple, récit. D'abord, il y a l'enquête menée par les deux narratrices, qui entraîne un déplacement géographique d'un pays à un autre, d'un continent à un autre, et aussi un déplacement symbolique, dans le temps, grâce à des souvenirs ou à des objets-témoins. Ensuite, il y a le récit de vie du père qu'elles recomposent à partir de traces, de souvenirs épars, et dont elles pénètrent les secrets. Enfin, il est question du récit de la reconstruction identitaire de Nili et Nina, héritières d'une identité hybride, mouvante, entre-les-deux.

2. Le père comme figure absente ou silencieuse : une filiation en creux

Dans les romans *La Mer Noire dans les Grands Lacs* et *Loin de mon père*, on découvre le personnage du père à travers la perspective narrative de Nili et Nina, les deux narratrices-filles. Elles invoquent, d'une certaine manière, un « fantôme »⁵, font ressurgir un individu absent – leur père manquant – qu'elles tentent de recréer à partir « d'une recension d'archives, d'une collecte de témoignages et d'une confrontation des rumeurs familiales » (Demanze 2009b, 79)

Cette dynamique de quête, centrée sur la figure du père, suppose d'abord de comprendre les modalités mêmes de son absence et les effets qu'elle produit sur la transmission. Qu'il s'agisse d'un éloignement géographique, d'un silence volontaire ou d'un décès, l'absence paternelle agit comme un élément structurant de l'intrigue et de la construction

⁵ Dans son article « La fabrique des fantômes », Laurent Demanze affirme : « pour formuler une identité rétive de soi, ces héritiers doivent faire surgir les êtres disparus et se plonger dans une mémoire enfouie. Autant dire une invocation des fantômes » (2009b, 79).

identitaire des protagonistes. Le père est alors un « maillon manquant » de la chaîne identitaire, dont le silence creuse un vide que le descendant s'efforce de combler.

Dans *La Mer Noire dans les Grands Lacs* comme dans *Loin de mon père*, l'absence du patriarcat de la famille se manifeste sous des formes différentes mais convergentes, dessinant un portrait complexe du père absent ou silencieux et des conséquences que ce manque entraîne sur la mémoire familiale.

2.1. Modalités de l'absence

Chez Annie Lulu, le père est un personnage aux contours flous, dont, au début, on ne sait pas s'il est toujours vivant. C'est plutôt un individu lointain, insaisissable, que Nili souhaite éperdument retrouver afin d'obtenir des réponses à des questions essentielles sur lesquelles repose l'équilibre de toute sa vie.

Exaucé Makasi Motembe est né en République démocratique du Congo. Il est venu en Roumanie dans le cadre de ses études et de son engagement politique, étant un militant panafricaniste, passionné par les idées révolutionnaires et la justice sociale, « un idéaliste promis à une grande carrière dans son pays, [...] qui voulait fonder les États-Unis d'Afrique » (MNGL, 13). C'est ici qu'il rencontre Elena Abramovici, jeune étudiante en Lettres, lors d'une « petite fête un soir de mars 1989 » (MNGL, 13), sur « le campus universitaire de Iași » (MNGL, 15). Il est captivé par « la vie vivante emprisonnée dans [cette] fille radieuse » (MNGL, 17) et la croit capable d'affronter les pressions extérieures dans le but de préserver leur amour. Ils se sont rapprochés malgré les préjugés racistes de la société roumaine, ayant en commun des idées sur la justice sociale, la littérature africaine, et la situation politique. Mais peu à peu, leur relation évolue de manière tragique, passant de la passion à l'éloignement, jusqu'à devenir une forme d'étrangeté douloureuse. Tombée enceinte, Elena refuse d'épouser Exaucé et, malgré sa volonté de se faire avorter, elle accouche de Nili – cette fille qu'elle n'a pas voulue, qu'elle ne pourra jamais aimer d'un amour maternel passionné – dans un contexte difficile, sans soutien familial. Exaucé reconnaît sa fille, empêchant ainsi « que [elle soit] placée sous la contrainte de l'État dans une *casa de copii* » (MNGL, 45).

À cause des circonstances politiques difficiles au Congo et en Roumanie, Exaucé est bientôt contraint de rentrer dans son pays et

d'abandonner, involontairement, la femme qu'il aimait et l'enfant nouveau-né auquel il restera à jamais attaché spirituellement. Pour Nili, ce départ équivaut à une trahison. Son père ne sera jamais à ses côtés, ni physiquement ni affectivement, ce qui la blesse profondément. La jeune fille vit cette absence comme une privation qui laisse son empreinte sur son identité et sur son rapport au monde. Issu d'un autre pays, le père incarne un ailleurs géographique et culturel qui nourrit l'imaginaire de la narratrice tout en l'empêchant de construire un récit cohérent de ses origines. Cette absence physique se double d'un manque d'informations fiables : le père reste une figure floue, évoquée par bribes, souvent par la voix des autres. En Roumanie, Elena refuse de manière acharnée d'aider sa fille à déchiffrer le secret qui pèse sur son géniteur ; ce n'est qu'en France, et puis au Congo, que Nili a l'occasion de reconstituer l'image de ce père lointain qui s'avère tellement différent de ce qu'elle avait imaginé.

Dans *Loin de mon père*, l'absence du patriarche prend une forme radicalement différente : elle est, dès le début, irréversible. Lorsque Nina entreprend son voyage vers la Côte d'Ivoire, elle sait qu'elle ne retrouvera plus son père vivant. Et même dans la quête posthume qu'elle entame, ce n'est pas le père qu'elle a connu qu'elle découvre, mais un homme étranger, dont elle tente de recomposer l'image et d'accepter l'héritage.

La mort de Kouadio Yao précède le début de l'intrigue et déclenche l'(en)quête de la narratrice en Côte d'Ivoire, pays de ses origines. Tout au long du roman, Nina rassemble des éléments disparates de l'histoire de son père (et de sa mère également) : des bribes de conversations eues avec ses parents durant les années passées ensemble, des secrets que la famille élargie lui dévoile après la mort du père, les actes de naissance que ses frères et sœurs lui montrent. Ces détails lui permettent de reconstituer la vie de son géniteur, de synthétiser ses croyances (inattendues) et de restituer le panorama des relations complexes qu'il a entretenues avec sa famille « officielle », sa famille « secrète » et avec d'autres personnes de son entourage.

Kouadio Yao, originaire de la Côte d'Ivoire, a suivi des études de médecine à Paris. Conscient des sacrifices faits par sa famille afin de lui offrir cette opportunité d'étudier en France, il s'est senti obligé de mettre tout en œuvre pour réussir. À son départ, sa mère l'avait mis en garde cependant : « Concentre-toi sur ton travail. Ne regarde pas les femmes blanches, cela t'amènera des ennuis. Reste toujours dans le droit chemin. » (LP, 85). Malgré son investissement, il se passe exactement ce que sa mère redoutait qu'il ne commette.

Hélène, une jeune étudiante parisienne, aborde Kouadio Yao dans la cafétéria universitaire. Leurs conversations les conduisent rapidement à une relation amoureuse. Mais Hélène tombe enceinte par accident. Lorsqu'il apprend la nouvelle, Kouadio Yao se perçoit comme une victime : cette femme française lui dérobe son avenir ; cet enfant non désiré le détourne de ses plans. La cérémonie de mariage avec Hélène n'a rien d'une célébration de l'amour : elle se résume à quelques documents signés, manifestement en cachette et à la hâte, pour – on peut le deviner – éviter la mauvaise réputation liée à la conception d'un enfant hors mariage.

Rentré chez lui, en Côte d'Ivoire, Kouadio Yao ne fait aucun effort pour embrasser, dans la mesure du possible, la culture occidentale dans laquelle son épouse avait été élevée. Si Hélène essaie de s'adapter à sa nouvelle vie, son mari joue le rôle de l'époux-chef de famille, exerçant son pouvoir au sein de son clan ; il a gardé les mêmes aspirations, les mêmes croyances, suit les mêmes coutumes que les aînés et fait preuve de rigidité idéologique, avant comme après le mariage. Leur relation ne repose sur aucune authenticité : incapables de l'approfondir, les deux partenaires se vivent mutuellement comme un piège.

La relation entre Kouadio Yao et ses enfants est tout aussi complexe, fragmentée et révélatrice de secrets familiaux profondément enfouis. Nina a eu une relation affectueuse mais distante avec lui, marquée par l'exil, les silences et les non-dits. Gabrielle, sa sœur, s'est éloignée de la famille très tôt et ne revient pas pour l'enterrement de son père. Elle exprime ainsi une forme de rejet envers la filiation, les traditions et les secrets familiaux.

Au fil du récit, Nina, travestie en détective malgré elle, découvre que son père a eu au moins quatre autres enfants avec différentes femmes, nés alors qu'il était marié à Hélène. Kouadio Yao a gardé le silence sur l'existence de ces enfants, même après la mort de sa femme. Il a préféré ainsi préserver une image de patriarche respectable, quitte à exclure certains de ses enfants de sa vie officielle. Nina, de retour en Côte d'Ivoire après de longues années passées en France et vouant une vraie admiration à son géniteur, est bouleversée par ces révélations.

Rongé par la maladie, la solitude, les désillusions politiques et les pratiques occultes auxquelles il s'est livré dans l'espoir de retrouver sa puissance perdue, Kouadio Yao ne peut plus expliquer à Nina cette vie clandestine qu'il a menée à l'insu de sa famille officielle. Il meurt sans

que sa fille soit à ses côtés, ce qui renforce le sentiment de rupture et de non-dits dans leur relation.

Dès son arrivée à Abidjan, Nina est submergée par le vide laissé par son père. Elle ressent une absence insupportable en pénétrant dans la maison familiale. Elle pleure dans les bras de ses tantes, puis s'isole dans la chambre de son père, où elle s'allonge sur son lit, cherchant à retrouver son odeur, ses objets, ses traces.

2.2. Impact sur la transmission

Si l'absence du père constitue le point de départ de la quête identitaire dans les deux romans, c'est surtout à travers ses effets sur la transmission – qu'elle soit généalogique, culturelle ou symbolique – que se révèle toute la complexité du lien filial et les tensions qu'il engendre. Louise Grenier souligne d'ailleurs que « [l]es filles souffrent du mal de père [...]. Fatale à certaines, jamais sans conséquences, l'absence du père, qu'elle soit constante ou intermittente, institue une faille dans l'être. Autour de cette faille, elles tentent de se reconstruire » (2004, 11). Et à l'autrice d'ajouter plus loin : « Certes, une fille peut vivre sans père, mais sa vie est alors amputée de ce qui constitue un axe identitaire, de ce qui fonde sa subjectivité et son rapport à autrui » (2004, 31).

Dans les romans *La Mer Noire dans les Grands Lacs* et *Loin de mon père*, l'absence paternelle entraîne un échec partiel de la transmission. La mémoire familiale se présente comme un puzzle dont certaines pièces ont été volontairement écartées. Le silence du père – qu'il soit choisi ou imposé par les circonstances – laisse à Nili et Nina un héritage lacunaire, qui fragilise leur sentiment d'appartenance et intensifie (notamment chez la narratrice du roman *La Mer Noire dans les Grands Lacs*) la conscience de l'étrangeté. Ce déficit mémoriel ne se limite donc pas à une simple perte d'informations : il affecte la perception que les héroïnes ont d'elles-mêmes.

Chez Lulu, le père est un vide autour duquel s'organise la quête identitaire de Nili. Il est un homme dont l'histoire est morcelée, éclatée entre plusieurs continents, langues et cultures. La narratrice, née d'un métissage entre la Roumanie et le Congo, ne connaît de son père qu'un récit fragmentaire, transmis par bribes et silences. Ce manque d'informations, cette impossibilité de nommer et de situer précisément le père, crée une tension identitaire profonde. Le père devient une énigme à résoudre, un puzzle dont les pièces sont disséminées dans l'histoire familiale, mais aussi dans l'histoire collective des migrations et des conflits.

Pendant longtemps et confortée d'une certaine manière par l'attitude évasive, voire inaccessible de sa mère relative au sujet d'Exaucé Makasi Motembe, Nili s'est raconté une version simplifiée de son origine : celle d'un père qui aurait cédé à la beauté de sa mère, l'aurait aimée brièvement avant de disparaître, emporté par ses idéaux panafricanistes. Mais cette narration s'écroule face au silence pesant qui entoure son histoire. Personne ne lui explique pourquoi son père est absent, ni pourquoi elle lui ressemble sans même connaître son visage :

« Alors imagine, personne ne te dit pourquoi il n'est pas là ni pourquoi tu lui ressembles tant, sans même que tu saches à quoi il ressemble au juste, personne ne te raconte qui il était vraiment ni comment l'amour a traversé sa moelle de part en part jusqu'à mourir étranglé par le remords de ne t'avoir pas connu. Je pensais, simplement, que mon père était un salaud, un abandonneur pathologique que le climat des Carpates n'avait pas réussi à séduire assez pour lui donner des couilles et de la persévérance. » (MNGL, 15).

Ne connaissant ni son père ni son histoire, Nili grandit donc dans une confusion profonde sur ses origines. Elle ne sait pas pourquoi elle lui ressemble, ni ce qu'il représente. Cette absence de repères l'empêche alors de construire une image cohérente d'elle-même.

Elle grandit aussi dans une colère sourde, nourrie par le rejet, les humiliations et le sentiment d'abandon, l'absence du père devenant une plaie ouverte dans sa vie. Cette haine, alimentée par ce ressentiment, mais aussi par les violences racistes liées à son métissage qu'elle subit en Roumanie, devient viscérale, omniprésente, s'exprimant dans les gestes du quotidien, dans les paroles qu'elle adresse à ce père fantôme :

« Il n'y a pas un jour où je ne lui en aie voulu à m'en briser les os, à mon père, pas un jour de mon enfance dans ce vieux coin pourri de l'Europe où je ne lui en aie voulu d'être absent, de ne m'avoir jamais téléphoné, de se contenter d'être une espèce de plaie poisseuse enduite sur ma peau à la naissance et qui me valait de supporter les railleries interminables de tous les abrutis que j'avais pour camarades d'école et, plus tard, d'encaisser les regards lubriques d'ados acnéiques et vulgaires persuadés qu'ils deviendraient de petites stars locales s'ils arrivaient à m'attraper dans un coin en faisant en sorte que tout le voisinage le sache. Tu sais, je l'ai tellement haï, mon père. Je lui parlais dans mon sommeil, je lui parlais dans la salle de bains en prenant ma douche, je l'insultais assise sur les toilettes, en marchant dans la rue, en zappant

interminablement les programmes télé. Je lui parlais toute ma douleur de n'être nulle part à ma place à cause de sa lubie d'avoir tiré un coup un soir avant de se faire la malle. » (MNGL, 16).

Lorsque Nili interroge enfin sa mère, celle-ci réagit avec une violence extrême, révélant à quel point le passé est douloureux et enfoui. Elena, incapable de répondre, s'effondre, regrettant même d'avoir permis à Exaucé de reconnaître leur fille. Ce geste, pourtant porteur d'amour d'un père déchiré par la douleur causée par l'abandon involontaire de son enfant, devient le point de rupture entre mère et fille : « *J'aurais jamais dû laisser cette pourriture te reconnaître, j'aurais dû te dire qu'il était mort et tu ne m'aurais pas foutu ma vie en l'air avec tes questions de merde.* » (MNGL, 32) Ce refus de sa mère de parler du père aggrave le traumatisme de Nili, l'empêche de se réconcilier avec son histoire et renforce son isolement affectif.

Ce n'est qu'en découvrant les lettres de son père, bien plus tard, lorsqu'elle arrive au Congo, que Nili comprend qu'il l'a aimée, qu'il a voulu être présent dans sa vie, mais qu'il en a été empêché non seulement par les pressions politiques et communautaires, mais aussi par Elena, qui a activement contribué à son éloignement. En refusant de parler de lui, en dissimulant son histoire et en réagissant avec une violence extrême aux questions de sa fille, Elena Abramovici a renforcé le silence autour de cette filiation, empêchant Nili de construire une image juste et apaisée de son père.

De son côté, Véronique Tadjou met en scène une femme qui retourne en Côte d'Ivoire après le décès de son père. Ce retour, loin d'être un simple pèlerinage funéraire, est une confrontation avec les non-dits, les secrets et les blessures enfouies. Le père, bien que présent dans sa mémoire, est resté silencieux sur des pans entiers de sa vie. Lorsque Nina découvre les secrets de son père – les enfants cachés nés hors mariage, les dettes non réglées et ses visites répétées chez des marabouts – elle en est profondément bouleversée. Ces révélations provoquent chez elle une série de réactions émotionnelles complexes, mêlant choc, désillusion, colère, tristesse et remise en question.

La révélation de l'existence de plusieurs frères et sœurs qu'elle ne connaît pas interloque Nina : « [elle] était tellement abasourdie [...] Une chape de plomb scellait son cerveau » (LP, 93) Sa consternation s'amplifie lorsqu'elle apprend que les membres de la famille élargie étaient au courant de la double vie menée par son père :

« [...] Tante Affoué prit les devants :

– Je ne sais pas comment te dire cela, ma fille, mais c’est la vérité, en effet.

Un mauvais rire s’échappa de la bouche de Nina :

– Donc, vous saviez et vous me l’avez caché ! Bravo, vous avez très bien réussi votre coup ! [...]

Il faut te mettre à notre place. C’était à ton père de régler ses propres problèmes. Tu nous voyais passant derrière son dos pour tout avouer à ta mère ? Il ne nous l’aurait jamais pardonné. » (LP, 94).

Devant cette déclaration, Nina se sent trahie, exclue, manipulée non seulement par son père, mais aussi par les autres membres de sa famille. Cette colère est aussi dirigée contre elle-même, pour avoir été naïve, pour n’avoir pas perçu le mur qui s’était dressé entre elle et les siens à cause de l’absence d’un élément constitutif de toute identité, à savoir la connaissance de la langue des origines : « son père ne lui avait pas appris à parler sa langue. Délibérément ? „Un mur dressé autour de nous, une porte barricadée, des fenêtres clouées et, à l’intérieur, l’exclusion”, songea-t-elle avec amertume, s’en voulant de n’avoir pas réagi à temps, de n’avoir pas lutté contre cette aliénation qui avait progressivement rongé son esprit » (LP, 94).

Cette double vie, soigneusement dissimulée, finit par remettre en cause l’image idéalisée que Nina avait construite de son père : « Tout volait en éclats dans son esprit. » (LP, 24). D’un côté, elle l’avait admiré et elle réalise à présent que son père était plutôt égoïste, préférant préserver une façade de respectabilité plutôt que d’assumer ses responsabilités envers tous ses enfants. De l’autre côté, les dettes et les pratiques occultes de son père la confrontent à une part sombre de son héritage. Elle découvre qu’il a consulté des marabouts, versé de l’argent pour des rituels, et tenté de retrouver une puissance perdue par des moyens douteux. Cela la pousse à s’interroger sur la valeur morale de ce qu’il lui laisse :

« Nina referma le livre. C’était sinistre. Elle aurait voulu croire que cet ouvrage se trouvait dans le tiroir par hasard. Mais les pages écornées révélaient qu’il avait été consulté maintes fois. Des larmes lui montèrent aux yeux. Dans quel monde son père avait-il vécu ? Elle comprit qu’ils avaient été séparés l’un de l’autre par une distance bien plus grande que les milliers de kilomètres entre eux. » (LP, 52).

Face à ces révélations, Nina ressent une profonde solitude. Elle est la seule à devoir porter le poids de ces secrets, à gérer les

conséquences, à faire face aux enfants que son père a laissés derrière lui sans reconnaissance officielle. Elle a le sentiment d'être abandonnée une seconde fois, cette fois-ci non par la disparition physique de son père, mais par les mensonges et les silences qui ont entouré sa vie.

Ces deux figures paternelles inscrites par Annie Lulu et Véronique Tadjo dans leurs romans respectifs incarnent ce que Dominique Viart appelle le « silence des pères », principe fondateur du récit de filiation (2009). Le silence d'Exaucé Makasi Motembe et de Kouadio Yao, loin d'être une simple absence de parole, est porteur de sens : il constitue un obstacle à la transmission d'une histoire familiale, à l'équilibre intérieur de Nili et Nina, à leur construction identitaire rassurée. En même temps, il est une invitation à l'enquête, à la restitution. Les héroïnes, privées d'un récit paternel cohérent⁶, doivent elles-mêmes reconstituer leur lignée, interroger les traces, les souvenirs, les récits indirects afin de combler les pièces manquantes de leur filiation. Elles deviennent ainsi les archivistes de leur propre histoire, les médiatrices entre le passé familial et leur présent identitaire.

Ainsi, la filiation en creux – marquée par l'absence ou le mutisme du père – ne signifie pas une rupture définitive, mais plutôt une quête de sens. C'est dans ce vide que loge le désir d'élucidation, cette volonté de comprendre « de qui suis-je la fille ? ».

⁶ Chez Annie Lulu et Véronique Tadjo, l'absence de la figure paternelle ne conduit pas à une reconfiguration des fonctions maternelles. Dans le roman *La Mer Noire dans les Grands Lacs*, c'est la mère qui s'obstine à taire l'existence du père, refusant de transmettre à sa fille le récit filiatif paternel, ce qui crée un vide identitaire que l'enfant devra combler seule. Ce refus, de la part d'Elena Abramovici, de « parler » ou de « raconter » Exaucé Makasi Motembe a d'ailleurs une double conséquence : il laisse Nili avec un vide identitaire, et il contribue à une relation mère-fille problématique, voire dévastatrice. Quant au roman de Tadjo, la mère est absente, décédée, et il est possible qu'elle n'ait jamais eu connaissance de la double vie de son mari ; ou, si elle en avait eu conscience, elle n'en a rien laissé paraître à ses filles. Dans les deux cas, la fonction maternelle ne se voit ni renforcée ni reconfigurée : elle est soit dans le déni, soit dans l'effacement, laissant les enfants face à une quête de filiation fragmentée et silencieuse.

3. Le déplacement comme outil de restitution et de reconstitution

Si l'absence du père constitue le point de départ du récit, c'est la quête qui en découle qui donne sa dynamique aux deux intrigues. Dans son ouvrage *Filles sans père*, Louise Grenier rappelle que « toute fille a besoin d'avoir un père connu et reconnu, un père intégré à sa propre histoire » (2004, 62). On peut alors envisager les narratrices-filles des romans *La Mer Noire dans les Grands Lacs* et *Loin de mon père* comme « un puzzle auquel il manque un morceau essentiel, un père » (Grenier 2004, 290). Pour reconstituer l'image de celui-ci et lui restituer la place centrale qu'il mérite dans l'histoire familiale et dans le processus de transmission et, en même temps, pour retrouver leur équilibre intérieur⁷, Nili et Nina doivent entreprendre un voyage à la fois géographique et mémoriel. Ce déplacement, loin d'être anecdotique, devient un véritable outil de révélation : il permet d'exhumer les fragments d'un passé enfoui, souvent douloureux, et de recomposer les contours d'une figure paternelle éclatée. Nili traverse la Roumanie, la France et le Congo pour remonter le fil du combat politique et social de son père, découvrant une histoire complexe et engagée. De son côté, Nina retourne en Côte d'Ivoire, une terre qu'elle croyait connaître, mais qu'elle redécouvre transformée, marquée par la violence et les silences autour de la double vie de son père. Ainsi, le déplacement devient un acte nécessaire pour faire émerger une mémoire plurielle et réinscrire le père dans le récit familial.

Dépossédée de son « inscription généalogique »⁸, Nili entreprend un voyage qui l'amène à franchir des frontières multiples – géographiques, culturelles, linguistiques – pour approcher la figure paternelle. Chaque étape du parcours devient une « fouille archéologique » lors de laquelle la jeune fille récolte des indices : témoignages familiaux, souvenirs

⁷ Selon Louise Grenier, l'absence du père est la raison pour laquelle [le] monde intérieur [des filles] est chaotique, anarchique, inorganisé » (Grenier 2004, 290).

⁸ Dans son article « Les possédés et les dépossédés », Laurent Demanze affirme : « [L'héritier contemporain] est à la fois *dépossédé* de son inscription généalogique et *possédé* par ces vies antérieures de l'ascendance. » (2009a, 12). La narratrice du roman *La Mer Noire dans les Grands Lacs* est donc coupée, détachée de la continuité traditionnelle de la transmission familiale (valeurs, noms, récits, patrimoine), ne bénéficiant plus d'un ancrage clair dans une généalogie structurée.

fragmentaires, traces matérielles, symbolisme de certains lieux, etc. Ce mouvement physique vers les lieux du père s'accompagne d'un effort pour reconstituer son histoire dans un contexte marqué par le métissage et l'exil.

Étudiante en première année de Lettres, Nili décide que les livres ne lui suffisent plus dans sa tentative de s'approprier l'histoire paternelle : « je ne crois pas qu'on puisse se connaître dans les livres, en tout cas pas quand on vient, même de façon lointaine, de la terre des léopards, comme mon père » (MNGL, 72). Un premier pas dans l'(en)quête qu'elle décide d'entamer est l'obtention d'une bourse d'études doctorales à Paris. Cette expérience marque un tournant décisif dans sa démarche : elle ne cherche plus seulement à comprendre le monde, mais à comprendre son propre passé et à combler une absence. Elle marque également un revirement dans sa manière d'appréhender sa place dans le monde : après avoir vécu l'exclusion et l'humiliation dans ce « vieux monde pourri » (MNGL, 54) qu'était la Roumanie pour elle, Nili commence pour la première fois à « [se sentir] aussi bien quelque part » (MNGL, 54). La vie dans un quartier aux odeurs et aux goûts africains, précipite l'avancement de son investigation de l'archéologie paternelle : « Un matin, je me suis réveillée avec la pulsion de changer, de rassurer mes nœuds, d'appeler la lignée de mes pères par le premier jusqu'à moi, d'égrener le nom de toutes mes grands-mères » (MNGL, 73). Mais, ce n'est que quelques années plus tard qu'un épisode inattendu l'entraîne à reprendre la traversée des frontières pour arriver enfin à retrouver les traces de son père et reconstruire son image.

Le moment où Nili entend dans la rue le nom de son père – *Makasi* – dans une langue qu'elle ne comprend pas, agit comme une épiphanie. Elle est dans un état de routine, affaiblie, ne mangeant que du riz, presque en retrait du monde. Et soudain, un mot la réveille. Ce mot, prononcé dans la rue, agit comme une parole divine, une annonce qui bouleverse son quotidien. Ce réveil n'est pas seulement physique, mais aussi spirituel et identitaire. La parole agit ici comme un appel, une invocation qui la pousse à revenir sur ses pas, à chercher, à enquêter. C'est une parole qui ouvre un chemin, comme dans les récits bibliques où la voix de Dieu appelle les prophètes à leur mission.

Cet épisode est le début d'un voyage initiatique. La parole entendue dans la rue devient le point de départ d'une recherche de vérité, de filiation, de mémoire. Elle agit comme une parole prophétique, qui annonce un destin à accomplir.

À Paris, dans l'attente de nouvelles sur son père qu'un avocat lui avait promises, Nili commence à apprendre « la langue de mon père, [...] qui [l']a fait tenir pas mal de temps » (MNGL, 78), à surfer sur internet à la recherche du moindre détail sur la vie d'Exaucé Makasi Motembe :

« Je me suis traînée aux séminaires [...] bleuie par les heures interminables passées devant l'écran minuscule de mon ordinateur portable [...] à chercher sur Internet des vidéos à partir de mots-clés inopérants pour voir des images de Kinshasa la vraie [...], trouver de vrais films tournés par de vraies personnes, en famille ou dans les rues. Des heures éternelles à chercher le nom des quartiers de la ville, à chercher un annuaire en ligne, *Exaucé + Makasi + Motembe, Motembe Exaucé, Roumanie Congo étudiants, Makasi étudiant, Makasi student străin, Makasi Motembe Iași, foreign congolese students in Romania, Congo Iași*, à envoyer des mails inaboutis à de mystérieux administrateurs de sites Web congolais pour quémander des informations sur mon père, sans qu'ils parviennent jamais à leurs destinataires, ou sans que quiconque y réponde, *mail delivery system, undelivered mail returned to sender*, [...] la mémoire filandreuse, irrassemblable, jusqu'à imaginer qu'un tel était mon père jeune, sur cette photo d'anciens élèves du lycée Bolingani, alors que l'établissement n'existait peut-être même pas à l'époque d'Exaucé, et que la photo était en couleurs. Une dizaine de dossiers informatiques créés pour rassembler les centaines de fichiers hasardeux aux noms d'inconnus, collectés par association, phonétique, géographique, des inconnus qui, peut-être, seraient, seraient quelqu'un. » (MNGL, 79).

Quelques mois après avoir entendu le nom de son père dans la rue, Nili vit deux autres expériences révélatrices. D'abord, elle aperçoit pour la première fois son père sur une photo⁹ reçue d'un avocat de Kinshasa.

⁹ Sans l'avoir su auparavant, elle avait déjà vu son père sur une photo qui appartenait à Michelle, sa meilleure amie en Roumanie, qui s'est suicidée quelques années auparavant : « L'idée ne m'est venue qu'une heure après le coup de fil de l'avocat de comparer la photographie de Kodjo à celle que j'avais reçue sur mon téléphone. Sur le portrait de Kodjo, à l'arrière-plan à gauche, un des étudiants africains est assis, tourné vers un autre à qui il parle, et sourit. Sur la photographie que l'avocat m'avait envoyée, le même sourire. Les mêmes traits, reconnaissables, malgré une paire de lunettes à monture noire sur le cliché d'Exaucé pris par son frère au Congo. Alors tu vois, tout ce que je viens de te dire, tu vois que j'ai raison, que je suis coupable. Pendant deux ou trois ans, alors qu'on se retrouvait pour s'enivrer et se raconter nos vies, Michelle avait une photo de mon père chez elle. Ni elle ni moi ne pouvions le savoir. » (MNGL, 85).

Ensuite, elle entend la voix de sa grand-mère : il s'agit d'un premier lien direct que Nili établit avec sa famille paternelle, qui l'inscrit dans une lignée, dans une mémoire, dans une histoire. Malheureusement, la parole de la grand-mère fonctionne comme un messenger tragique qui lui annonce la mort d'Exaucé Makasi Motembe à la guerre. Il s'agit donc d'une vocation fondamentale, presque sacrée, comme une parole de vérité qui vient briser le silence et l'attente.

À la suite de ces expériences épiphaniques, Nili n'a qu'« une seule idée en tête : aller au Congo. Voir ma grand-mère, rencontrer mon oncle, deviner mon père dans le visage de mes cousins et cousines. J'avais le goût de ce pays, la passion de ce pays, de tout ce qui se rapportait de près ou de loin au Congo, comme une fièvre irréprouvable et brutale. » (MNGL, 95). Elle entame alors une dernière traversée des frontières dans le but de rétablir sa filiation.

Les gens qui l'accueillent à Kinshasa, leurs gestes, leurs voix, les plats servis, tout cela l'aide à « [entrer] dans [le] cœur [de son père], dans son monde » (MNGL, 101). Mais l'endroit où elle découvre des fragments intimes de son géniteur est sa chambre, dans laquelle on l'installe. Elle y découvre une série d'objets qui agissent comme des fragments de mémoire, des signes de son engagement politique et intellectuel, et qui déclenchent chez elle une révélation identitaire profonde : des livres signés par des auteurs engagés – Amílcar Cabral, Kwame Nkrumah, Sankara, Samora Machel, Lumumba – tous des figures de la résistance, de la révolution, de la pensée panafricaine ; des objets personnels – un jeu d'échecs abîmé, une bible rouge, des tracts, des photos de livres et de journaux découpées, une photo ancienne de Lumumba ; des traces d'enfance et de lutte – des pages gribouillées, des phrases manuscrites comme « Nous nous sommes réveillés. Nous ne dormirons plus. ». Nili retrouve donc un homme profondément engagé, cultivé et porteur d'une vision politique forte, un héritier de luttes, un passeur de mémoire, un résistant : « Mon cœur battait, mon fils, comme jamais auparavant. Impossible de fermer l'œil dans cette odeur, avec toutes ces images, dans cette pièce mystérieuse, ma première nuit à Kinshasa. Je commençais à comprendre qui était Exaucé Makasi Motembe, à deviner sa stature, découvrir l'ampleur de sa force. » (MNGL, 103).

Un autre objet lui dévoile le côté affectueux de son père : une lettre qu'il avait adressée à Elena, dans laquelle il la suppliait de lui envoyer une photo de sa fille. Cette missive, que lui remet sa grand-mère, a une valeur testimoniale profonde, car elle joue le rôle de garant d'une vérité

intime et irréfutable : malgré l'absence, malgré le silence, son père l'a aimée, cherchée, désirée. Ce document, à la fois simple et bouleversant, agit comme une preuve tangible de l'amour paternel, une trace écrite qui vient combler un vide affectif et réconcilier Nili avec une part d'elle-même. À travers cette lettre, elle accède non seulement à l'histoire de son père, mais aussi à sa propre histoire, réécrite à la lumière de cette tendresse retrouvée.

Au cours d'un appel téléphonique marqué, une fois de plus, par la froideur de sa mère, Nili apprend que son père avait effectivement envoyé plusieurs lettres à Elena. Déterminée à en savoir plus, elle entreprend, sans se soucier des risques, une traversée du Congo, de Kinshasa jusqu'à Goma, pour récupérer ces documents inestimables, conservés par l'un de ses oncles. Ces lettres, qu'elle espère riches en révélations, pourraient lui fournir des éléments essentiels pour faire avancer son enquête identitaire et reconstituer le lien brisé avec son père. En effet, ces témoignages manuscrits lui révèlent l'amour qu'Exaucé avait éprouvé pour Elena, ainsi que l'affection profonde que ce père, qu'elle avait tant haï, lui portait en silence : « Maintenant que j'ai les lettres que mon père m'a écrites des années durant. J'ai ces lettres, dans l'écrin de ma conscience et si souvent ouvertes, entre les mains, ici à la maison, nous le savons toi et moi, que ton grand-père, eh bien, il était différent » (MNGL, 15).

Dans *Loin de mon père*, le retour de la narratrice en Côte d'Ivoire prend la forme d'un pèlerinage imposé par le deuil. Nina se déplace dans les espaces symboliques de l'enfance et dans ceux qui ont appartenu à son père. Ce voyage s'inscrit dans une tension constante entre le désir de comprendre et la douleur de confronter les secrets familiaux.

Nina vit à Paris au moment du récit. Elle semble avoir construit sa vie en dehors de la Côte d'Ivoire depuis longtemps. Son départ initial n'est pas détaillé comme un événement unique, mais il est sous-entendu qu'elle a quitté le pays pour poursuivre ses études ou sa carrière, encouragée par ses parents. Tadjò nous apprend qu'il s'agit non seulement d'un éloignement géographique, mais aussi émotionnel, car la narratrice a eu des rapports distants avec sa mère et une relation parfois conflictuelle avec son père. Kouadio Yao encourage cette absence de Nina en lui déconseillant de revenir dans le cocon familial à cause des violences qui ravagent le pays.

La narratrice du roman *Loin de mon père* avait idéalisé le retour, pensant qu'elle pourrait simplement reprendre sa vie là où elle l'avait

laissée. Mais lorsqu'elle est obligée de regagner son pays de naissance pour assister à l'enterrement de son père, la réalité du pays, marqué par la guerre, les transformations sociales et, notamment, les secrets familiaux, la confronte à une perte de repères. Elle y découvre un double insoupçonné de son père – un homme engagé dans une vie parallèle, distincte de celle qu'elle connaissait, où il jouait le rôle du père aimant et du mari irréprochable.

Dès son arrivée, Nina fait face à un espace chargé de mémoire. La chambre de son père devient un lieu de révélation. La narratrice y exhume des objets « parlants », capables de lui raconter un homme qu'elle croyait connaître, mais qui lui apparaît désormais comme un étranger familier. Elle y trouve d'abord des objets intimes de son père : lunettes, montre, porte-monnaie, vêtements encore suspendus, parfum reconnaissable – autant de traces d'une présence qui semble encore vivante. Elle tombe ensuite sur des albums de famille où elle découvre des photos manquantes, des souvenirs d'enfance, des images de sa sœur Gabrielle et des clichés de son père dans des contextes inconnus. Elle récupère aussi des lettres de demande d'aide, des témoignages de reconnaissance, des documents témoignant des dettes et des secrets, et un carnet autobiographique révélant une version édulcorée de la vie de son père, centrée sur ses réussites scolaires et professionnelles, mais silencieuse sur ses émotions et ses relations. Ce carnet est révélateur de ce qu'il choisit de dire et de taire, et montre une volonté de contrôle sur son image. Nina découvre enfin un livre ésotérique : *La Sorcellerie et ses remèdes*. Ce guide étrange, annoté et visiblement consulté, révèle que son père, malgré son statut de médecin et d'intellectuel, était profondément vulnérable, tiraillé entre rationalité et croyances traditionnelles. Cela contribue à la déconstruction du mythe paternel et à la prise de conscience de Nina : elle ne connaissait qu'une partie de lui.

Dans sa tentative de reconstruire l'image de son père, Nina interroge aussi des membres de la famille et des amis. Hervé, l'un des premiers à l'accueillir à son arrivée à Abidjan, lui parle de la maladie de son père, de son refus de se faire soigner et de son isolement. Nyamké révèle une dette importante et une déception politique. Les tantes, quant à elles, confirment l'existence d'enfants cachés. Leurs révélations sont faites avec réticence, comme si elles faisaient partie d'un secret de famille que tout le monde connaissait, sauf Nina. Les tantes justifient leur silence en disant que c'était au père de parler et qu'elles ne voulaient pas ternir son image. Mais pour Nina, cette omerta familiale est une trahison.

Ces révélations successives font voler en éclats l'image du père respectable, loyal et aimant que Nina avait conservée. Elle découvre un homme complexe, secret, parfois lâche, qui a préféré fragmenter sa vie plutôt que d'assumer ses responsabilités. Cette découverte est douloureuse, mais elle permet à Nina de mûrir, de sortir de l'illusion et de se confronter à la réalité de son héritage – un héritage affectif, moral et matériel qu'elle devra porter seule.

4. Reconstruction identitaire et rôle réparateur de la/l'(en)quête

Dans les romans *La Mer Noire dans les Grands Lacs* et *Loin de mon père*, partir à la recherche du père, reconstituer son histoire, essayer de percer ses zones d'ombre est bien plus qu'un moyen de restitution de l'image (véritable) du patriarche et de l'atténuation des défaillances mémorielles. Le déplacement que Nili et Nina effectuent à la fois dans l'espace, en traversant des frontières et des continents, et dans le temps, en fouillant dans le passé familial à travers des souvenirs ou des objets-parlants, doués d'une valeur symbolique, devient un outil de réparation de soi, de rétablissement d'une continuité identitaire.

Selon Louise Grenier, pour s'en sortir, pour dépasser le trauma engendré par l'absence du père, il faut « parler, écrire, rêver [...], laisser les mots, les images et les souvenirs se présenter à l'esprit » (2004, 291). Et l'autrice d'ajouter : « Parler fait exister l'autre et nous fait exister. La parole éclaire une situation, dégage des significations et rend l'autre présent. Parler vrai, c'est faire la lumière sur son expérience d'absence ou de carence paternelle » (2004, 292). Nili, en quête de son origine, devient narratrice de son propre processus de découverte. Elle parle pour comprendre, pour relier les morceaux d'une histoire familiale dispersée entre continents et cultures. Elle prend la parole comme dans une séance de thérapie pour retracer et restituer ce qui n'a pas été transmis, pour dire ce qui a été tu. Elle ne s'adresse pas à un thérapeute, mais à son enfant à naître. Ce choix narratif transforme le roman en un espace de parole libre, intime, presque sacré. C'est une thérapie sans canapé, menée sur les rives du lac Kivu, dans un décor chargé de mémoire et de symboles.

La narratrice parle sans filtre, sans jugement. Elle confie ses douleurs, ses colères, ses regrets, mais aussi ses espoirs. Arrivée à Kinshasa, dans la chambre de son père, elle est à la fois fascinée et

bouleversée par ce qu'elle découvre. Elle commence à deviner la stature de son père, à comprendre son héritage. Elle se sent vide, analphabète, malgré ses diplômes, en réalisant que son savoir académique, les livres proposés par Elena Abramovici comme lectures commodées afin de trouver des réponses à ses questions pressantes sur la filiation ne lui ont pas permis de comprendre le monde réel ni de s'engager. Elle se reproche alors son inertie, son égoïsme, son désengagement en Roumanie et à Paris. Elle se compare à son père et se juge sévèrement. Mais, sur les bords du lac Kivu, loin de l'espace de son enfance marquée par le racisme, l'hostilité, la honte maternelle, la violence, l'isolement, elle comprend que le Congo est riche de sens, de ressources, de spiritualité, et que son éloignement l'a rendue ignorante. Elle commence alors à se reconnecter à ses racines.

Le roman devient ainsi un lieu d'écoute fictif, où le lecteur joue le rôle de témoin silencieux. Cette parole est thérapeutique car elle permet à Nili de mettre en mots l'indicible, de reconstruire son histoire et de donner du sens à ses blessures¹⁰. En même temps, en s'adressant à l'enfant qu'elle porte dans son ventre, Nili crée une relation fondatrice, une lignée réparatrice, une nouvelle filiation, intimement adjointe à sa propre filiation. Elle veut transmettre la vérité, l'amour, mais aussi la force de survivre. Cette parole est un acte de soin, une préparation à la vie, une tentative de briser le cycle du trauma pour que son enfant puisse commencer sa vie sainement.

Lors de cette pseudo-thérapie, Nili remonte le fil de son enfance, explore sa relation complexe avec sa mère, l'absence du père, son identité métisse et les violences subies. En retraçant ces expériences, elle met au jour les racines profondes de sa douleur : le rejet, le racisme, l'abandon. La parole qu'elle adresse aujourd'hui à son enfant est l'aboutissement d'une enquête intime amorcée bien avant son départ de Roumanie – dès les premières questions posées à sa mère sur l'absence du père. Ce long cheminement, fait de silences, de ruptures et de révélations, lui permet enfin de mettre en mots son histoire et de tenter une réconciliation avec elle-même. Nili transforme ainsi la haine en parole, la douleur en mémoire, et la mémoire en héritage. Elle ne cherche pas à oublier, mais à comprendre et à transmettre. C'est une thérapie active, qui ne guérit

¹⁰ Louise Grenier met en évidence le « pouvoir curatif de la parole [...], l'importance de pouvoir instaurer et construire sa propre mémoire du père. Il s'agit d'une sorte de mémorial symbolique qui passe par le langage [...]. Au terme d'un long et douloureux travail de deuil, peut-être sera-t-il possible de transformer cette expérience négative en récit porteur d'espoir » (2004, 19).

pas tout, mais qui ouvre une voie vers la paix intérieure, qui dépasse les frontières du silence, et fait émerger une voix là où il n'y avait que des absences.

Dans le roman *Loin de mon père*, il ne s'agit plus d'une parole thérapeutique adressée à un enfant comme chez Nili. Nina, plus rationnelle, ne parle pas : elle pense, elle observe, elle raisonne. Son retour en Côte d'Ivoire déclenche une série de réflexions sur les bouleversements qui l'entourent – le pays, la société, la famille, son père. Ce n'est pas une parole qui se libère, mais une conscience qui s'affine.

Nina ne rejette pas entièrement son père. Elle accepte peu à peu qu'il ait été un homme complexe, faillible, mais profondément humain. Elle cherche à comprendre, à reconstituer son histoire, à faire la paix avec ce passé fragmenté. Elle interroge alors ses silences et ses choix, revisite ses blessures, accepte ses secrets, assume les responsabilités nouvelles qui lui incombent. Lors de l'enterrement, elle parle une dernière fois à son père, le touche, lui dit adieu avec émotion.

Ce cheminement intérieur, nourri par les contrastes entre passé et présent, devient pour Nina une manière de se repositionner dans son histoire familiale et dans un monde en mutation, de donner sens à une filiation incomplète.

Que ce soit par la parole, adressée à celui qui sera le nouvel héritier d'une histoire familiale rétablie, ou par un repositionnement lucide au sein du tissu familial, Nili et Nina se réapproprient leur histoire en transformant une filiation manquée en filiation assumée. Elles apaisent leurs blessures identitaires, rétablissent un lien symbolique avec leur père lointain, et redonnent sens à leur trajectoire individuelle marquée par l'absence. Pour elles, ce défaut du père devient en quelque sorte « une épreuve structurante » (Grenier 2004, 18). Elles incarnent ces filles qui « réussissent à surmonter le manque du père, y puisant force et créativité, confiance en elles et liberté de penser », dont parle Louise Grenier (2004, 15)

Conclusion

À travers les romans *La Mer Noire dans les Grands Lacs* d'Annie Lulu et *Loin de mon père* de Véronique Tadjou, la figure du père se révèle comme un point de tension et de transformation dans le récit de filiation. Qu'il soit absent, silencieux ou disparu, le père incarne une énigme identitaire que Nili et Nina cherchent à résoudre par le biais du déplacement, de l'enquête, de la mémoire.

Pour les deux narratrices, l'absence proprement dite d'un maillon de la chaîne identitaire ou le manque d'informations authentiques sur celui-ci devient le moteur d'un mouvement initiatique dont le but est la restitution de l'image du père et la (re)construction identitaire personnelle. Le déplacement, de Roumanie en France et ensuite au Congo pour Nili et de France en Côte d'Ivoire pour Nina, loin d'être un simple changement de lieu, agit comme un processus de réactivation des mémoires enfouies, de franchissement de frontières symboliques, de recomposition d'une histoire familiale fragmentée et de réappropriation identitaire. En interrogeant leurs origines, Nili et Nina ne cherchent pas seulement à comprendre leur passé, mais à se reconstruire dans le présent, à mettre de l'ordre dans le chaos de leurs héritages, et à inscrire leur trajectoire individuelle dans une histoire familiale plus vaste.

La Mer Noire dans les Grands Lacs d'Annie Lulu et *Loin de mon père* de Véronique Tadjou s'inscrivent dans une dynamique plus large de la littérature francophone contemporaine, attentive aux enjeux de la mémoire, de l'identité et de la transmission. Il s'agit de récits centrés sur la filiation et la mémoire familiale qui explorent les zones d'ombre du passé : les silences, les absences, les héritages invisibles. Ils ne se contentent pas de raconter une histoire familiale, mais s'engagent dans un travail d'« [exhumation d'] une transmission échouée » (Demanze 2009b, 87), de déchiffrement de ce qui n'a pas été dit, transmis ou assumé.

Bibliographie

Textes de références

Lulu, A., *La Mer Noire dans les Grands Lacs*, Paris, Julliard, 2021.

Tadjou, Vé., *Loin de mon père*, Paris, Actes Sud, 2010.

Ouvrages critiques

Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 2016 [1977].

Demanze, L., « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009a, p.11-23.

Demanze, L., « La fabrique des fantômes », *Inter-Lignes*, « L'héritage en question(s) », numéro spécial, janvier 2009b, p. 79-88.

Grenier, L., *Filles sans père*, Montréal, Édition du club Québec loisirs, 2004.

Viard, D., « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire », *Cahiers ERTA*, n° 19, 2019, p. 17-30.

Viard, D., « Le silence des pères au principe du „récit de filiation” ». *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 95-112.

Devoirs

H-être ou ne pas être : hantologie de la filiation dans Thésée, sa vie nouvelle de Camille de Toledo

Claudiu GHERASIM

Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Jésus vit, en passant, un homme aveugle de naissance.

Ses disciples lui firent cette question:

*Rabbi, qui a péché, cet homme ou ses parents,
pour qu'il soit né aveugle ?*

(Jean 9 : 1-2)

Résumé : Cet article propose une lecture du roman *Thésée, sa vie nouvelle* (2020) de Camille de Toledo à travers la figure du fils comme « h-être » (notion forgée par l'auteur, contraction de *hantise/honte* et *être*), héritier d'un passé impossible à transmettre et d'un nom mythique vidé de sa puissance héroïque. En mobilisant la notion derridienne d'hantologie ainsi que les concepts de « crypte » et de « fantôme » (Abraham & Török), nous analysons comment la filiation est mise en crise sur trois plans : historique (mémoire européenne fracturée par les guerres, les exils et les peurs collectives), familial (suicides, silences et transmissions cryptées) et intertextuel (reconfiguration du mythe de Thésée). En retraçant les dominos de l'Histoire, les secrets enfouis des lignées et l'ombre spectrale du mythe fondateur, nous montrons que le roman compose une véritable automythobiographie hantée : une topographie intime des ruines et des deuils, où le fils, héritier d'un legs spectral, incarne une subjectivité post-traumatique et post-héroïque, fondée sur une éthique du pardon et de la survivance.

Mots-clés : *hantologie, filiation, fils, mythe, Thésée.*

Introduction

La famille désigne depuis toujours un espace dialectique, où l'intimité se nourrit des tensions et les attachements se forgent aussi dans les fractures. Si les difficultés qu'elle traverse aujourd'hui ne sont sans doute pas plus grandes qu'autrefois, ce qui change pourtant, c'est le regard porté sur elles. L'importance actuelle accordée à la vie privée, tant dans les sciences humaines que dans les médias, expose davantage ses vulnérabilités. Le discours sociologique sur la filiation contemporaine oscille alors entre un « pessimisme alarmiste » et un « optimisme candide », tandis que les médias, friands de scandales, tendent à privilégier les défauts, les oublis et les manques : disparitions, crimes, viols, suicides, pathologies (Coyault 2016, 9).

Or, si la famille nourrit débats et inquiétudes dans l'espace social et médiatique, elle irrigue tout autant l'imaginaire littéraire. L'écriture contemporaine se caractérise par un intérêt marqué pour les sciences humaines et pour les récits de vie individuels ou collectifs, en particulier pour les histoires familiales (Viart et Vercier 2008, 8-9). La filiation y apparaît comme une « verticalité temporelle instituée dans des rapports de cause-effet, d'un héritage désiré ou non » (Jișa 2018, 8). Loin d'avoir disparu de la littérature moderne, ces récits en demeurent un ingrédient majeur (Viart 2016, 21). Certes, le roman expérimental a multiplié les innovations formelles, mais il reste profondément traversé par des histoires de famille, tantôt resserrées autour de la « maison » comme espace clos (Thibaudet 2007), tantôt élargies à des problématiques collectives qui résonnent dans le macrocosme social (Viart 2016, 22). Dans cette perspective, le romancier apparaît moins comme un moraliste que comme un observateur attentif, proche du sociologue, qui met en lumière les tensions et les dérives se manifestant au sein de la famille. De ce fait, à l'époque contemporaine, ces récits privilégient moins la continuité des grandes sagas que les ruptures et les recompositions propres aux familles actuelles, parfois jusqu'aux « défamilles » (Coyault 2016, 9-10).

À travers ces récits de filiation de l'ultra-contemporain, certains écrivains explorent de manière particulièrement aiguë les traces que la mémoire intime laisse dans le tissu collectif – et surtout vice versa (Viart et Vercier 2008). C'est dans cette perspective que s'inscrit l'œuvre de Camille de Toledo, dont le roman *Thésée, sa vie nouvelle*¹ (2020) met en

¹ Dorénavant désigné à l'aide du sigle TSVN, suivi du numéro de la page.

scène un « fils survivant » (TSVN 20) confronté à un héritage spectral, marqué par l'absence, la fragmentation et le silence. L'écrivain (le 25 mai 2021) formule cette condition filiale dans le concept d'« h-êtr », forgé à partir de la lettre *h* – « *h* de la honte, *h* de ce qui hante ». Par ce néologisme, il désigne un sujet contemporain défini par une mémoire traumatique qui empêche toute transmission continue et qui inscrit la filiation dans un entre-deux : celui du vivant et du spectral, de l'héritage et de la perte.

L'objectif de cet article est d'analyser la figure du fils comme « h-êtr » dans *Thésée, sa vie nouvelle*, en montrant comment l'écriture toledienne articule deuil, spectralité et filiation suspendue. Nous avançons l'hypothèse que l'hantologie (Derrida 1993), loin de se limiter chez de Toledo à un décor spectral, constitue le mode même d'une filiation contemporaine – toujours fragmentée et cryptée, mais néanmoins porteuse d'une éthique de la lucidité. Dans cette perspective, nous proposons d'élargir la notion de filiation, comprise ici non pas dans son sens restreint (biologique ou juridique), mais dans une acception plus large qui englobe trois dimensions complémentaires et interdépendantes : (1) historique, lorsqu'elle relie l'intime au collectif – les catastrophes de l'Europe du XX(I)^e siècle ; (2) familiale, lorsqu'elle inscrit chaque génération dans une chaîne de suicides, de silences et de transmissions cryptées ; et enfin (3) mythique ou intertextuelle, lorsqu'elle confronte, par la transtextualité (Genette 1982), le fils contemporain à l'ombre d'un héritage fondateur transformé. C'est l'examen de ces trois modalités de la filiation hantologique, palimpsestique et ouverte, qui constituera le fil conducteur de notre analyse.

1. Fondations spectrales

Camille de Toledo construit un corpus artistico-littéraire qui se situe d'emblée dans une logique de hantise. Celui-ci se déploie à la croisée de plusieurs registres : écriture romanesque, essais théoriques et philosophiques, installations visuelles et interventions publiques. Cette transversalité souligne que son œuvre ne se limite pas à la littérature au sens strict, mais qu'elle relève d'un projet plus vaste, qui prend racine dans une expérience de filiation blessée, faite d'exils, de suicides et de silences. Le choix de son pseudonyme condense à lui seul une double dette mémorielle : « En reprenant le nom de ma grand-mère, Marguerite de Toledo, et le prénom d'un aïeul suicidé, Camille, j'ai jeté un grand trouble sur ma vie » (de Toledo le 27 novembre 2020). À travers cette

construction nominale, qui associe deuil et exil, l'écrivain réactive les recherches identitaires de son père autour de la « branche de Toledo » et de la « diaspora », toujours marquées par l'histoire de l'expulsion des juifs d'Espagne. L'auteur (le 27 novembre 2020) raconte notamment avoir reçu symboliquement « la clef de Tolède », signe matériel de cet exil pluriséculaire, et précise : « Lorsque tous les miens sont morts, je suis resté seul avec toutes ces questions. ». Ainsi, la figure de l'écrivain naît d'une identité hantée, où l'héritage est moins un socle qu'une fissure.

À travers ce geste nominal, de Toledo place toute son œuvre sous le signe du spectral. L'héritage n'y prend pas la forme d'une continuité assurée, mais celle d'une fracture ouverte : transmission d'absences, mémoire trouée, promesse manquée. Loin d'être un simple ornement biographique, ce pseudonyme cristallise les thèmes qui irriguent son corpus romanesque, notamment sa « *trilogie européenne* »² et le roman *Thésée, sa vie nouvelle*, où réapparaissent le suicide du frère, les silences de la lignée et la trace indélébile des exils collectifs. Dans ce contexte, le « fils survivant » qui émerge dans son *Thésée* se définit par un legs spectral : une dette hantée par l'absence, le non-dit et la fragmentation.

Le projet toledien rejoint ici des préoccupations partagées par une génération d'écrivains de la post-mémoire (Hirsch 2012). De Toledo, lui, inscrit cette exploration dans un travail de deuil personnel – le suicide de son frère, suivi de la mort de ses parents –, mais aussi dans un horizon plus large de la perte : celui d'une Europe hantée par la Shoah, les guerres mondiales et les exils forcés, où subsiste pourtant le potentiel d'une certaine survivance. C'est dans cette tension entre hantise et potentialité, entre deuil et survie, que s'inscrit *Thésée, sa vie nouvelle*. Oscillant entre la première et la troisième personne du singulier, le récit prend la forme d'une enquête fragmentée dans les archives familiales : photographies, lettres, manuscrits, mais aussi silences qui traversent les générations. Loin de rétablir une continuité historique, au sens à la fois personnel et collectif, le texte met en crise le schéma traditionnel de la filiation. La topographie de la perte et la politique du silence redéfinissent ici la fonction de l'héritier, qui n'est plus bâtisseur, mais veilleur. Le fils, rebaptisé Thésée, se retrouve ainsi à la croisée de trois fractures :

² *Le Hêtre et le Bouleau* (2009), *Vies potentielles* (2011) et *Oublier, trahir puis disparaître* (2014) posent la question « d'un dépassement du vingtième siècle, de ses crimes et mémoires qui hantent l'espace européen, de ses transmissions coupées, des généalogies brisées. » (de Toledo le 16 septembre 2022).

- historique, celle d'une mémoire européenne (récente et éloignée) marquée par la peur, l'exil et les guerres ;
- familiale, celle d'une lignée pathologique, disloquée par les suicides, les secrets et la répétition transgénérationnelle des traumas ;
- mythique, enfin, celle d'un héritage symbolique vidé de sa substance héroïque, puisque le mythe de Thésée se transforme en allégorie de la fuite, de l'échec et de la survivance (v. Gherasim 2023b, 105-121).

Ainsi, dès ses fondations, l'écriture toledienne s'élabore comme une véritable poétique de l'absence : le fils n'y hérite pas d'un sol à fonder, mais de ruines à veiller. Les enjeux de cette filiation hantée se laissent mieux saisir à travers les cadres théoriques et psychanalytiques qui éclairent la figure du fils comme « h-être ».

1.1. Présences absentes : l'hantologie derridienne

Dans cette perspective, comprendre la condition filiale que met en scène Camille de Toledo suppose de revenir à Jacques Derrida. Dans *Spectres de Marx* (1993), le philosophe forge la notion d'« hantologie » (*hantise* + *ontologie*), qui désigne une présence-absence : la façon dont les spectres du passé, même sans substance, persistent à hanter le présent. Plus qu'une illusion, le spectre est ce qui revient, insiste, perturbe, sans jamais s'incarner totalement dans l'actualité. Plutôt que de fonder, il fissure ; il trouble la continuité temporelle, empêchant de refermer l'histoire.

Ces spectres peuvent être d'ordre historique et idéologique – comme le communisme en Europe selon Karl Marx, ou le spectre du marxisme dont Derrida souligne la rémanence même après la chute du Mur – ou encore, dans une acception plus large, intimes et familiaux. C'est précisément dans cette logique élargie que s'inscrit l'univers narratif de *Thésée, sa vie nouvelle*. Le narrateur y apparaît comme « le frère qui reste » (TSVN 16), porteur d'un legs spectral qui ne se réduit pas à une mémoire personnelle, mais qui inclut les décombres de l'histoire européenne. Cet univers romanesque est hanté non par le surnaturel, mais par ce qui manque : une Loi, un nom, une prière (TSVN 75), une continuité de la filiation, une promesse d'avenir. L'héritage se transmet ici sous la forme d'une dette, de silences et de fractures : c'est dans cette transmission lacunaire que s'élabore la filiation contemporaine.

1.2. L'hontologie : quand la honte devient héritage

À cette dimension derridienne, Camille de Toledo ajoute une inflexion lacanienne, notamment la « hontologie ». Dans *Le Hêtre et le Bouleau* (2009), l'écrivain associe le *h* de la honte au *h* de la hantise pour définir une subjectivité marquée par l'impossible transmission d'une mémoire honteuse. Il s'agit d'« un être hanté par sa mémoire », symptôme d'une Europe travaillée par les traces de son propre histoire (de Toledo le 25 août 2014).

La honte ne relève donc pas uniquement d'une expérience intime : elle exprime une condition collective, façonnée par les guerres, la Shoah, les exils, et redoublée par les silences familiaux. Devenue structurelle, elle agit comme une matrice existentielle qui traverse les générations. Dans ce cadre, la filiation ne transmet plus un capital symbolique ou matériel, mais un affect négatif, enfoui dans les noms, inscrit dans les corps et relayé par les non-dits.

À ce titre, de Toledo rejoint des écrivains comme W. G. Sebald, qui explorent la spectralité des morts, la honte collective et la tentative inlassable de penser un monde « toujours détruit, toujours après la catastrophe » (de Toledo, le 4 décembre 2017). La « hontologie » redéfinit ainsi l'héritage contemporain : la *honte* n'y disparaît jamais, elle se transmet et *hante* les héritiers comme un spectre qui refuse de s'effacer.

1.3. Secrets enfouis : la crypte et ses fantômes

La logique de la hantise ne se limite pas à la honte collective : elle se prolonge aussi dans les zones d'ombre du psychisme. La hantise d'une mémoire indicible trouve un écho majeur dans la psychanalyse de Nicolas Abraham et Maria Török (1976, 1978). Dans *L'écorce et le noyau* (1978), ils définissent la « crypte » comme un caveau psychique où s'enfouit un deuil qui n'a pas pu être élaboré. Le sujet cryptophore porte ainsi en lui un autre, « le corrélat objectal de la perte, en tant que personne complète [...], ainsi que les moments traumatiques [...] qui avaient rendu l'introjection impraticable » (266). Autrement dit, il abrite un fantôme qui agit souterrainement, sous la forme d'un « Inconscient artificiel » (254-255).

Ce dernier se manifeste comme un noyau étranger, un espace interne que Derrida, dans « Fors » qui précède *Le Verbière de l'Homme aux loups*,

appelle « inclusion parasitaire, un dedans hétérogène à l'intérieur du Moi » (1976, 15) : autant de formulations qui soulignent la présence d'un noyau étranger, porteur de secrets inavoués. Ces fantômes se traduisent en symptômes, en gestes étranges, en silences inexplicables, capables de traverser plusieurs générations.

Cette conceptualisation est particulièrement éclairante pour *Thésée, sa vie nouvelle* : « Après le suicide de mon frère, les morts de ma mère et de mon père, des *absents* se sont mis à vivre en moi. Je portais un multiple intérieur, des voix de morts qui continuaient à vivre en moi » (de Toledo, 27 novembre 2020, souligné par l'auteur). La lignée représentée par Camille de Toledo est travaillée par des suicides cachés, des secrets inavouables et des deuils impossibles. Thésée et son frère Jérôme apparaissent alors comme les héritiers d'une généalogie cryptée : au-delà d'un patrimoine ou d'une mémoire historique, ils se révèlent cryptophores, porteurs silencieux des fantômes enfouis, transmis en dehors des mo(r)ts.

1.4. La lettre « h »

Dans la continuité de cette constellation théorique – Derrida, Lacan, Abraham et Török, Camille de Toledo élabore sa propre notion, l'« h-êtr » : « Les langues mortes hantent longtemps les langues vivantes, elles s'y taillent une place... C'est ainsi que j'ai suivi la lettre h [...] dont j'ai fait cette forme de l'H-êtr européen » (de Toledo le 25 août 2014). Ce néologisme, exploré dans *Le Hêtr et le Bouleau* (2009), rassemble la honte, la hantise et l'anthologie des ruines³, proposant ainsi une définition de l'Europe contemporaine comme espace hanté. Cette orientation se radicalise dans ses œuvres ultérieures, notamment *Vies potentielles* (2011), où les deuils personnels – la mort du frère Jérôme, dont le prénom évoque Saint Jérôme, « saint patron des traducteurs » (de Toledo, le 16 septembre 2016), puis celles des parents – se transforment en « ombres » qui hantent l'écriture.

Bien qu'ils puissent êtr obsédants, ces fantômes ont un fort potentiel narratif. Dans *Les Potentiels du temps* (2016), de Toledo déplace en effet le regard, du spectre perçu comme simple hantise vers le spectre envisagé comme champ de possibles : « On en parlait pour évoquer la présence des fantômes. Mais, après la mort, lorsque nous considérons de

³ Voir aussi de Toledo, le 16 septembre 2016.

nouvelles „enfances” – *in-fans* signifie le „sans voix” [...] – nous pouvons entendre spectre comme amplitude de possibles. On parle en ce sens d’un spectre lumineux. » (de Toledo, 16 septembre 2016).

S’appuyant sur Paul Ricœur, l’auteur propose alors de penser l’histoire non seulement comme ce qui a eu lieu, mais aussi comme « ce qui aurait pu avoir lieu ». Ce passage de la spectralité du deuil à celle de la potentialité redéfinit l’écriture comme acte de transformation temporelle : transformer la hantise en potentialité, le passé en matrice d’« avenirs inaccomplis ». Cette question du « pouvoir de l’écriture » – « Que peut un livre ? Comment peut-il changer le temps ? » (de Toledo, le 16 septembre 2016) – traverse tout le projet toledien.

Ainsi, l’« h-être » articule l’intime et le collectif, le trauma familial et l’effondrement européen, en trouvant l’incarnation la plus forte dans la figure du fils, héritier non d’un patrimoine mais d’un vide. Le « fils » que Camille de Toledo met en scène dans son *Thésée* est toujours un « h-être » : héritier d’ombres, porteur d’un nom chargé d’absence et engagé dans une écriture qui tente de convertir la hantise en puissance de reconfiguration du temps.

2. Hantises historiques : la chute des dominos

À partir du cadre théorique et généalogique de l’« h-être », il convient désormais d’examiner comment cette logique hantologique se déploie dans le champ historique de *Thésée, sa vie nouvelle*. Tout récit de filiation dépasse en effet l’enquête familiale, il appelle « une contextualisation plus ample où l’histoire familiale s’entremêle avec l’Histoire générale » (Jișa 2018, 12). Tel est précisément le cas du roman de Camille de Toledo : il s’inscrit dans une mémoire longue, travaillée par les spectres d’« *une Europe affranchie / des fantômes* » (TSVN 208, souligné par l’auteur).

Dès l’incipit – la scène traumatique où un père « dénoue seul la corde à laquelle son fils s’est pendu » (TSVN 15) –, le double fictionnel qu’est Thésée s’ancre dans un « mouvement de balancier de l’Histoire », en réponse à une peur collective héritée de la première moitié du XX^e siècle : « peur de la mort, de la faim, peur du front, de la maladie... » (de Toledo, le 25 mai 2021). Ces peurs fondatrices expliquent, selon l’auteur, l’élan vers l’« Industrie » et la « Croissance » qui a marqué les Trente Glorieuses de ses parents, « l’âge de l’abondance dans la ruine duquel nous [le narrateur et son frère] grandirons » (TSVN 90). Or,

cette promesse d'un « monde sans mort », transmise par la génération de la Reconstruction à ses descendants, repose elle-même sur une hantise originelle : la peur, qui resurgit après 1973 – date du premier choc pétrolier et, dans la diégèse, de la naissance de Jérôme. En ce sens, cette date devient le « tournant toujours différé d'un retour des fragilités tues. » (de Toledo, le 20 août 2020).

Le roman met ainsi en évidence un mécanisme d'échos : les événements intimes trouvent leur résonance dans des fractures collectives. Le suicide de Jérôme, par exemple, ne relève pas uniquement d'une tragédie familiale – « *Qui commet le meurtre d'un homme qui se tue ?* » (TSVN 9, 11, 17, 19, 78, 102, souligné par l'auteur) –, il s'inscrit aussi dans « un fil infini de causes », où « ce n'est pas le dernier terme, le dernier domino, c'est toujours un domino derrière et un autre et un autre... » (de Toledo le 25 mai 2021). Cette logique de récurrence ne se traduit pas uniquement dans le contenu, mais aussi dans le temps du récit lui-même. Le trauma produit ce que Dominick LaCapra (2001, 21) appelle un état d'« acting-out » : l'impossibilité de clore le passé, qui revient sans cesse sous forme de symptômes. C'est dans cette suspension que se place Thésée, « entre deux mondes qui s'écartent : le continent des vivants et celui des morts » (TSVN 18). La mémoire historique fracturée est donc inséparable d'une temporalité disloquée : le présent est traversé par des retours insistants, tandis que l'avenir demeure pris dans une boucle de rétroaction mélancolique (LaCapra 2001, 21).

Dans *Thésée, sa vie nouvelle*, chaque fantôme en convoque d'autres : la mort du frère fait réapparaître, en arrière-plan, la Shoah, les guerres mondiales, l'exil séfarade, autant de traumatismes historiques qui structurent la mémoire familiale et européenne (Gherasim 2023a, 181-188). Cette superposition entre mémoire intime et mémoire collective constitue le cœur même de la structure du roman. Thésée se déplace dans le « labyrinthe de sa généalogie » (TSVN 32) où deux lignées se croisent : la filiation directe (micro-histoire intime, une famille marquée par les suicides et les deuils) et la filiation historique (macro-histoire européenne, une génération marquée par les guerres et les exils). Le roman construit ainsi une tresse mémorielle, véritable labyrinthe temporel qui relie les drames familiaux aux catastrophes du XX^e siècle.

Cette tresse se reflète aussi dans la forme du récit (v. Gherasim 2023a, 188-191). Loin de toute linéarité, *Thésée, sa vie nouvelle* repose sur un agencement fragmenté, rythmé par l'entrelacement des dates, mises

en relief dans les titres de section et jusque dans la table des matières (TSVN 253). De Toledo (le 20 août 2020) décrit son projet comme un « texte-action, un montage, un agencement de voix » qui se répondent et se confondent. Plus qu'un simple choix esthétique, la fragmentation constitue ici une traduction formelle de la mémoire traumatique. Dans cette perspective, Whitehead (2004, 3) souligne que l'impact du trauma ne peut s'exprimer que par l'imitation de ses structures et de ses symptômes, ce qui explique la dissolution de la temporalité et de la chronologie.

Le lecteur est ainsi plongé dans un labyrinthe historique (fig. 1), qui dessine au niveau narratif une cartographie active des blessures et des héritages, « les effets des guerres, des disparitions, des suicides dans le temps » (de Toledo le 20 août 2020), contraint lui-aussi de recomposer la chronologie et de relier les fragments. Cette narration spiralaire, qui épouse le trauma dans sa structure même, incarne néanmoins « le potentiel du récit » : la capacité du texte à configurer et reconfigurer le trauma, à englober ses multiples expressions culturelles (Luckhurst 2008, 90) et à inscrire les fractures du siècle dans une mémoire toujours ouverte. Cette forme/formule traduit la manière dont l'Histoire s'invite dans la généalogie et inscrit les drames familiaux dans une temporalité dysphorique élargie.

Exils séfarades	Guerres mondiales	Trente Glorieuses	Enfance	Morts récentes	Présent
Rupture géographique et religieuse	Mort de Nissim (1918) et d'Oved (1937), départ de Nathaniel (1939), suicide de Talmai	Prosperité illusoire, « dead- washing », jeunesse d'Esther et de Gatsby (1945-1973)	Joie perdue, effacée par la mort (TSVN 192)	Suicide de Jérôme (2005), morts des parents (2005-2006)	Fils hantologique, mémoire fracturée, « charge du survivant » (TSVN 65)

Fig. 1. La filiation historique comme mémoire hantologique en strates

Dès la Grande Guerre, l'histoire familiale est prise dans le « ricochet » des désastres collectifs. Le manuscrit de Talmai et les lettres de Nissim tissent la mémoire familiale dans la trame européenne :

l'émigration depuis Andrinople, l'assimilation rêvée en France, les morts successives de Nissim (1918) et d'Oved (1937), puis le départ de Nathaniel pour le front en 1939 et le suicide de Talmaï : « *ce coup de pistolet isolé qu'une poignée d'êtres humains entend / qui s'élance du passé, qui va vers l'avenir / et Talmaï meurt ainsi sans que personne autour de lui / ne comprenne.* » (TSVN 244, souligné par l'auteur). Ces drames se propagent d'âge en âge comme des ondes à la surface de l'eau : « c'est à partir de là, de ce geste de désespoir que se déploie *la lignée des hommes qui meurent* » (TSVN 58, souligné par l'auteur). La mémoire familiale se révèle ainsi inséparable de la mémoire européenne.

Le récit montre ensuite comment les Trente Glorieuses recouvrent ces blessures sous une fiction de prospérité, « un vaste *cover-up* français » (de Toledo le 20 août 2020). Cette « *french fiction* » (TSVN 90, souligné par l'auteur), qualifiée aussi de « monumental *dead-washing* » (TSVN 189, souligné par l'auteur), fonctionne comme une stratégie d'oubli collectif visant à faire table rase du passé. Pour Thésée, cependant, né de ce temps de croissance, l'illusion éclate : « *nous sommes nés, mon frère, / dans les ruines d'un monde auquel crut Nathaniel* » (TSVN 222, souligné par l'auteur). La prospérité devient ainsi un voile qui dissimule les traumatismes de l'Histoire, mais dont le suicide du frère arrache brutalement le masque : « *un temps que chacun nomma „modernité” / mais maintenant, tout revient / par la corde que tu noues à ton cou / par la matière* » (TSVN 222, souligné par l'auteur).

Cette critique s'élargit à la génération des Trente Glorieuses elle-même. De Toledo (le 20 août 2020) décrit « ces capricieux et narcissiques *boomers* » comme des « figures de Saturne dans une toile de Goya, des dévorateurs d'enfants », aveuglés par leur croyance dans la réalité historique et politique de leur génération et donc incapables de percevoir ce qui les traverse. La hantise se déplace ici du domaine familial (la mère – journaliste économique, le père – surnommé « Gatsby ») vers le domaine générationnel : les « boomers » deviennent des revenants collectifs, porteurs d'un mythe jamais réellement clos. Pour les enfants nés à la fin du XX^e siècle, tels Thésée et Jérôme, la tâche consiste à organiser le deuil intégral de cette époque (de Toledo le 20 août 2020) – un deuil de prospérité illusoire, qui révèle la filiation historique comme héritage de silences et d'oublis.

Le roman articule donc les strates temporelles (Grande Guerre, Trente Glorieuses, enfance perdue, morts récentes) dans une logique de

hantise. Chaque époque laisse derrière elle des spectres, qui reviennent hanter les générations suivantes. Thésée, en tant que « fils hantologique », arpente un cimetière d'ombres européennes, pris dans un temps circulaire où le passé pèse au présent. Ce tissage entre mémoire intime et mémoire historique confère donc au roman une dimension hantologique au sens fort : il ne s'agit pas seulement de représenter le passé, mais de montrer comment celui-ci continue d'opérer dans le présent. Le narrateur formule cette logique en termes de « fracture marrane » : la rupture entre judaïsme et christianisme, inscrite dans l'histoire longue de la diaspora, se rejoue sans cesse dans le temps présent. Cette « cassure du temps long », un véritable T0 fantomatique de la diégèse, constitue pour Camille de Toledo (le 25 mai 2021) un noyau de hantise, un point de non-résolution où se croisent l'histoire familiale et l'Histoire collective.

Cette logique de hantise, inscrite dans la temporalité et dans les lignées, se matérialise aussi dans l'espace urbain, devenu lui-même archive spectrale. La scène berlinoise en est l'un des exemples les plus frappants du texte : « [...] il descend vers la Prenzlauerallee où filent les tramways, d'où il aperçoit, derrière la masse décharnée des arbres du Volkspark Friedrichshain, celle qu'il nomme sa *Trümmer-berg* ; sa *Trümmer-Berg*, sa Montagne-de-ruines... / *alors !* / lui dit la colline gonflée des débris du siècle / *comment vont tes fantômes ?* / *vas-tu réussir aujourd'hui à marcher jusqu'au / ?* » (TSVN 175, souligné par l'auteur). Ici, le « seul restant » (TSVN 16) n'est pas seulement confronté à ses fantômes familiaux, mais aux ruines concrètes d'un siècle européen marqué par les guerres et les dictatures. La *Trümmerberg* – colline artificielle composée des débris de la Seconde Guerre mondiale – fonctionne comme métaphore de la filiation historique : héritage d'un amas de fragments, de pierres éparées, de mémoires détruites. L'interpellation de la colline, « *comment vont tes fantômes ?* », souligne la porosité entre mémoire intime et mémoire collective : les morts de la famille répondent aux morts de l'Histoire, et le fils, en gravissant cette montagne de gravats, rejoue la confrontation impossible avec l'héritage du siècle.

Le mythe du héros fondateur, qui monte vers l'acropole pour ériger la cité – geste qui équivaut *ipso facto* à prolonger la filiation, en inscrivant la continuité de la lignée dans le temps et l'espace civique et symbolique de la *polis* –, se trouve ici complètement renversé : la montée est celle d'une colline de gravats, où il ne s'agit plus de fonder, mais de survivre à la présence insistante des fantômes. Le geste de Thésée n'est donc pas/plus triomphal, mais fragile, toujours incertain (« *vas-tu réussir*

aujourd'hui à marcher jusqu'au / sommet ? »). Cette scène condense l'expérience hantologique de la filiation historique : habiter un paysage de ravages, interroger des traces, porter un passé impossible à intégrer complètement.

Dans ce cadre, la filiation historique apparaît comme une forme problématique de transmission. Loin de fournir des repères stables, elle véhicule une mémoire collective saturée de peur et de ruptures. Le fils, devenu Thésée, hérite d'un ensemble labyrinthique de morceaux, de blessures et de silences, plutôt que d'un patrimoine de grandeur ou de continuité. La hantise historique, comparable au Minotaure « engloutissant des millions de jeunes enfants » (TSVN 224), traverse ainsi le roman comme une dette impayée, un legs irréalisable à assumer pleinement, mais auquel il demeure néanmoins inévitable de se confronter.

Cette approche rejoint ce que Viart (2019, 13-14), inspiré par Michel Foucault, appelle une démarche « archéologique », dont l'objectif est moins de restituer l'Histoire dans son ordre chronologique (passé → présent) que de l'interroger depuis les strates de mémoire qui persistent et qui troublent (présent → passé). On peut rappeler à ce titre que le terme même d'« histoire » vient du latin *historia* (du grec ἱστορία), qui signifie « enquête », « recherche d'information » : le roman de Camille de Toledo ne raconte pas seulement une succession d'événements, il met en œuvre une véritable enquête spectrale sur les revenants historiques. Ces spectres de l'Histoire ne cessent de se mêler aux spectres familiaux, comme si les dominos publics et intimes tombaient de concert : c'est ce que révèle l'analyse des hantises familiales.

3. Hantises familiales : le restant et le(s) revenant(s)

Après avoir suivi la chute des dominos de l'Histoire et montré comment les traumatismes collectifs façonnent la mémoire des descendants, il convient désormais d'observer de quelle manière la hantise se joue aussi dans la sphère intime. Car *Thésée, sa vie nouvelle* insiste non seulement sur la mémoire collective, mais également sur les fractures propres à la lignée familiale : « Je savais qu'il y avait ce passé qui était comme une bombe généalogique, avec des secrets, des hantises. » (de Toledo le 16 septembre 2022).

La filiation se construit ici dans un enchevêtrement de deuils, de suicides et de non-dits, dont les effets se répercutent de génération en génération. L'épigraphe du roman, « [...] Les pères ont mangé des raisins

verts, et les dents des enfants en ont été agacées ? » (*Livre d'Ézéchiel* 18 : 2), en souligne déjà la portée. Dans le texte biblique, Dieu interroge et critique ce proverbe, avant de rappeler, dans *Jérémie* (31 : 30), que « chacun mourra pour sa propre iniquité ». Ce déplacement annonce la possibilité d'une séparation entre les générations, d'une rupture de la malédiction filiale, telle que la lit et l'interprète Camille de Toledo (le 25 mai 2021). Or, *Thésée, sa vie nouvelle* se place exactement dans cette tension : si la modernité – dont fait partie son personnage principal – a proclamé l'autonomie des individus et la responsabilité personnelle, le récit de Toledo montre que les héritages obscurs – tels que les exils, les silences et les suicides – continuent de s'inscrire dans les corps et les mémoires des descendants. Le roman dialogue ainsi avec la voix biblique, mais pour constater finalement que « le temps long, archaïque des enchevêtrements persiste ». (de Toledo le 25 mai 2021).

Le roman s'organise autour d'un arbre généalogique fragmenté (fig. 2), dont chaque branche, marquée par une disparition ou une rupture, fait résonner ses traumatismes dans les générations suivantes : « En psychogénéalogie – mais aussi dans les „constellations familiales” – on parle d'intrication : des vies intriquées. J'ai creusé, par la fiction, des cas d'intrication entre les morts et les vivants. » (de Toledo le 27 novembre 2020). Loin d'être de simples métaphores, ces intrications prennent racine dans l'histoire familiale elle-même, traversée dès l'origine par une dispersion et une fracture. L'arrivée en France de deux frères venus de l'Empire ottoman, Talmaï et Nissim, introduit déjà une scission géographique, culturelle et religieuse. De cette lignée brisée naissent des figures énigmatiques, les fils de Talmaï, dont la présence spectralise le récit. Oved, l'enfant disparu prématurément, incarne l'une des plus marquantes : sa mémoire se cristallise dans une scène où, capable de réciter par cœur « les rois de toutes les dynasties d'Europe » et « les dates de tous les princes français », il oublie pourtant les mots de la prière juive (TSVN 49). Cette amnésie, avant tout spirituelle, symbolise l'effacement d'une filiation religieuse au profit d'une assimilation nationale, et souligne déjà la tension constitutive entre mémoire familiale, histoire collective et héritage dénié. Dans le même mouvement, Nathaniel, « double déplacé » du grand-père maternel de l'auteur, incarne la fuite devant le suicide caché de son père (de Toledo, le 25 mai 2021). Le fil de la généalogie est ainsi travaillé dès ses premiers maillons par des absences, des fractures et des transmissions cryptées.

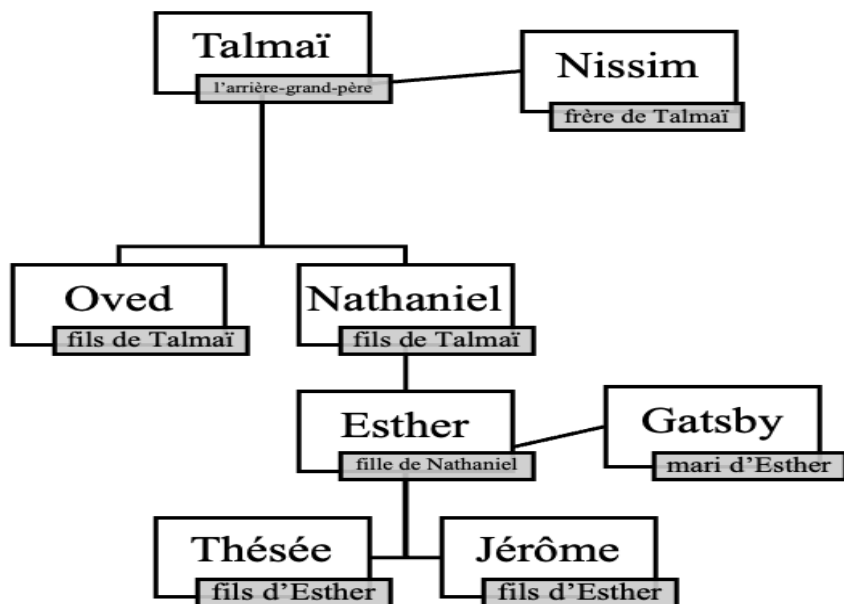


Fig. 2. Arbre généalogique de Thésée

La fuite de Nathaniel ne relève pas seulement d'un deuil individuel : elle s'inscrit dans un « temps long », un « enchevêtrement des générations » où la mémoire familiale est travaillée par des zones d'ombre, ces « sales petits secrets » (de Toledo le 25 mai 2021). C'est précisément à partir de cette opacité que se construit la lignée suivante. À travers Esther, fille de Nathaniel, puis ses deux fils, Thésée et Jérôme, le roman met en scène la transmission indirecte des traumatismes. Cette transmission prend la forme d'un écho spectral, la fratrie contemporaine – Thésée et Jérôme – résonne avec la fratrie originelle, Talmaï et Nissim, eux-mêmes porteurs de l'exil fondateur : « [l]es deux frères, Jérôme et Thésée qui, sur un mode hanté, répondent aux deux frères venus de l'Empire ottoman » (de Toledo le 27 novembre 2020). Le texte montre ainsi que les blessures ne disparaissent pas, mais se rejouent sous des formes déplacées, créant une chaîne d'intrications entre morts et vivants. Ce principe de répétition hantologique illustre ce que Nicolas Abraham et Maria Török (1978, 266) décrivent comme le fonctionnement de la crypte : un secret inviolable, un deuil non résolu, enfoui dans le psychisme, continue de travailler les générations suivantes. Le sujet cryptophore, le « *restant* » (TSVN 32, souligné

par l’auteur), porte en lui un « fantôme », voire un revenant : une mémoire étrangère qui guide malgré lui ses silences, ses gestes et sa trajectoire.

Cette « revenance » ne demeure pas abstraite : elle se matérialise dans des fragments précis du récit, où les archives familiales font surgir le jeu des doubles et des voix enfouies. Dans cette logique de répétition, le chapitre consacré aux lettres de Nissim met déjà en scène ce motif du double. Ancêtre ottoman devenu soldat français en 1914, Nissim écrit à son frère Talmaï en mêlant le français et l’allemand : « *mein lieber Bruder* » (TSVN 214, 223, souligné par l’auteur). À travers ces lettres bilingues, l’histoire familiale croise non seulement la mémoire européenne des guerres, mais aussi, en filigrane, le souvenir de Paul Celan : « „*tu creuses et je creuse et je me creuse vers toi*” »⁴ (TSVN 216, souligné par l’auteur). La traduction de Celan fonctionne ici comme un écho discret qui multiplie les correspondances (Moioli 2024, §25) : deux langues, deux couples fraternels marqués par la mort et le suicide, deux formes d’écriture (prose et poésie), deux graphies (italique et romaine). Le vers de Celan cité dans ce contexte évoque la rencontre entre un « je » (le *restant*) et un « tu » (le *revenant*) qui « creusent » l’un vers l’autre – image qui redouble la dynamique de la crypte et du dialogue spectral. Le texte inscrit ainsi la mémoire familiale dans un entre-deux linguistique et poétique, où le trauma se traduit par des glissements entre langues, des miroirs fraternels et des écritures dédoublées.

Dans le cas de Thésée et de son frère Jérôme, cette répétition se manifeste comme un écho spectral : les drames intimes – suicide, fuite, rupture – rejouent, sur un mode décalé, les fractures du passé. Le geste de Jérôme ne peut dès lors se comprendre qu’à l’intérieur d’une généalogie hantée, voire pathologique, où chaque mort appelle d’autres morts : « la pendaison est un acte archaïque, ce n’est pas un saut par la fenêtre, la corde

⁴ Comme le note Aurélie Moioli (2024, §28), Camille de Toledo semble avoir choisi de traduire lui-même le vers de Celan alors que les traductions établies de Jean Daive et de Martine Broda donnent toutes deux « je me creuse *jusqu’à* toi » pour « ich grab mich dir zu ». La préposition choisie par l’auteur produit ici (intentionnellement ?) un effet de polysémie : elle évoque à la fois la direction, le *vers* poétique et le *ver* souterrain. Cette triple résonance s’accorde avec le poème *Es war Erde in ihnen* (« Il y avait de la terre en eux », 1963), où « je » et « tu » creusent comme des vers (Würmer) dans la terre et la tombe. De Toledo fait ainsi vibrer ces échos sémantiques et inscrit la traduction dans une logique d’hantologie, reliant le poème de Celan au motif central de son propre récit : creuser vers une « vie nouvelle ».

vient du passé » (TSVN 15). Face à cette chaîne funèbre, le fils survivant devient « le fils qui reste » (TSVN 148), chargé de porter un héritage de deuils accumulés. Cet héritage, loin d'être un patrimoine continu, se présente comme un ensemble de fragments, de silences et de signes lacunaires. En d'autres termes, il correspond à ce que Marianne Hirsch (2012) définit comme « post-mémoire » (*postmemory*) : une mémoire transmise de manière indirecte, par des récits, des silences, des gestes ou des images. Dans le cas de Thésée et de son frère, la mémoire familiale se configure ainsi comme un legs spectral, jamais formulé explicitement mais imprimé profondément dans la vie des descendants.

Thésée, sa vie nouvelle formule cette dynamique de manière particulièrement explicite à propos de la figure d'Oved, double inversé du narrateur (TSVN 47). Les retours en arrière qui esquissent le portrait fantomatique de l'enfant mettent en évidence un jeu de miroirs : l'histoire de rupture de Thésée – fuite, cavale, refus d'héritage, d'assumer un nom et une langue (TSVN 58-59) – apparaît comme l'exact envers du désir d'Oved, « *l'enfant qui voulait être le Premier Roi juif / de France* » (TSVN 51, souligné par l'auteur), passionné par « les fables de la continuité française » (TSVN 47). Là où Oved cherchait l'ancrage, Thésée ne poursuit que la fuite ; là où l'enfant rêvait de royauté et d'assimilation, le moderne ne voit que vacillement et effacement : « sa quête pour rompre, pour troubler la généalogie, et l'impossibilité qu'il ressent d'être français, est-ce l'écho de ce désir de l'enfant mort il y a longtemps qui aurait aimé être roi ? » (TSVN 47, souligné par l'auteur). Cette inversion, figurée par l'image du miroir où « la gauche devient une droite, et la droite une gauche » (TSVN 47), rend sensible la logique hantologique qui traverse la filiation diégétique où le survivant est porteur d'une mémoire retournée, cryptée. Le revenant d'Oved ressurgit dans le corps et le destin de Thésée, mais sous une forme inversée, comme un reflet spectral. Chaque génération rejoue la précédente, non pas en reproduisant ses gestes, mais en les renversant : l'héritage circule ainsi par dissonances, déformations, fractures.

Après le jeu de miroirs entre Thésée et Oved, le roman déploie une autre modalité de la filiation hantée : celle des synchronies troublantes. Dans ce cadre hantologique, la mémoire familiale se dit à travers des coïncidences de dates, véritables « lapsus du temps » (TSVN 19-20) où se croisent naissances et morts. Ainsi, le 26 janvier survient la mort de la mère, trente-trois ans après la naissance de son fils ; de même, le 30 novembre, le suicide de l'ancêtre (1939) résonne avec la naissance

(1944) de celui qui deviendra le père du protagoniste, surnommé Gatsby (TSVN 105). Ces superpositions ne relèvent pas du hasard : elles traduisent la logique d'une mémoire cryptée où intime et collectif s'enchevêtrent. Les drames familiaux répondent aux désastres historiques, et le fil généalogique s'inscrit dans une temporalité fracturée, faite de retours et de répétitions. Les naissances, les suicides, les guerres deviennent ainsi des rimes funèbres, qui scandent le récit et rappellent que le temps de la filiation est moins linéaire que labyrinthique. Cette accumulation de signes – chiffres, dates, correspondances – produit une véritable « folie » temporelle, où l'héritier se trouve confronté à une surcharge de sens. Le fils, placé au croisement de ces échos familiaux et familiers, ne peut qu'interroger : « *qu'y a-t-il dans ce martèlement des dates ? [...] quel sens y a-t-il à tous ces chiffres ? / comment ne pas devenir fou ?* » (TSVN 96, souligné par l'auteur). La filiation se révèle dès lors comme un espace de hantise chronologique, où l'histoire familiale se transmet sous la forme d'une temporalité trouée et obsédante.

Après les coïncidences temporelles, la hantise familiale s'inscrit aussi dans les corps et dans les lettres. Le narrateur, interpellant son frère mort, évoque une étude scientifique consacrée à la transmission transgénérationnelle du trauma chez le ver *C. elegans*, « *où l'on apprend que / les modifications du comportement d'un gène causées par / UN SEUL TRAUMA / en l'occurrence, un « stress thermique » / peuvent s'observer pendant / QUATORZE GÉNÉRATIONS* » (TSVN 227-228, souligné par l'auteur). Le choix de ce motif n'est pas anodin : ce ver, omniprésent dans les recherches génétiques depuis Sydney Brenner à la fin des années 1960, devient dans le texte à la fois figure documentaire et métaphore. La photographie de ce ver, insérée dans le roman (TSVN 227), sans origine assignable, brouille volontairement les frontières entre archive et fiction – un procédé qui rappelle les dispositifs visuels chez Sebald. Elle suggère que le trauma peut s'inscrire dans la chair, se transmettre biologiquement sur plusieurs générations. Cette hypothèse épigénétique⁵, qui prolonge la réflexion sur les silences et les répétitions familiales, est redoublée par l'image des « vers blancs » de Thésée, métaphore corporelle d'une généalogie travaillée par des traces enfouies (Moioli 2024, §31).

⁵ L'épigénétique désigne l'étude des modifications réversibles de l'activité des gènes qui n'impliquent pas de changements dans la séquence de l'ADN. Dans *Thésée, sa vie nouvelle*, Camille de Toledo mobilise cette perspective pour dépasser les approches classiques du trauma fondées sur la psychanalyse et les neurosciences car « le lieu du trauma dans *Thésée, sa vie nouvelle* est le corps et plus largement la matière » (Laumier 2023, §33).

Mais ce ver est aussi une figure littéraire. Le narrateur interpelle son frère : *Jérôme, qu'en dis-tu ? / Combien de générations dois-je remonter en arrière pour apercevoir / ces TRAUMAS ancrés dans la matière au cœur de nos gènes ? quelle espèce de « ver » sommes-nous ? / combien de cellules avons-nous en commun / avec « C elegans » ?* (TSVN 229, souligné par l'auteur). Par son nom, « C elegans » résonne avec « Celan »⁶ (Moioli 2024, §31), le poète qui a lui-même crypté son patronyme (Antschel / Aurel / Ancel) en multiples graphies. Dans ce passage, le labyrinthe textuel superpose science et littérature : le trauma se déplace du gène à la lettre, de l'épigénétique au poème.

La vibration de la lettre devient ainsi, elle aussi, un lieu de hantise : « *T pour Talmaï, T pour Thésée* » (TSVN 229, souligné par l'auteur). L'écrivain fait du ricochet des signifiants un principe narratif ; Toledo, Thésée (« taisez »), Trauma, Tombe, Trembler, Traduire (Moioli 2024, §35), autant de dérivations où l'héritage spectral se transmet par glissements onomastiques : « *se pourrait-il que la lettre, la vibration de la lettre / et des noms, soit la traduction sonore / d'encodages plus profonds ?* » (TSVN 230, souligné par l'auteur). Cette logique cryptique illustre les réflexions récentes de l'auteur sur la valeur des lettres et leur résonance spirituelle : « [I]a première lettre de mon prénom, celui que mes parents m'ont donné à la naissance, c'est A. C'est en somme l'aleph, l'alafa, la lettre qui ne se présente pas devant l'Éternel. [...] Et donc, oui, il y a un certain sens à ce que ce livre soit marqué par la lettre finale... Thésée, Talmaï, Tav... » (de Toledo le 23 mars 2021)⁷. Cette superposition illustre la logique transversale de l'écriture toledienne : les traumatismes s'inscrivent d'abord dans la chair, puis se déplacent dans les noms et enfin dans les lettres, de sorte que biologie, mémoire et langage participent d'un même champ hantologique, où l'alphabet devient à la fois tombeau et lieu de survivance.

Ainsi, l'enquête généalogique de Thésée dépasse la démarche « archéologique » pour adopter la forme d'une enquête graphique : lire les noms, scruter les lettres, écouter leurs résonances cryptées. Ces gestes forment la « tâche non dite » (Moioli 2024, §35) du fils hantologique :

⁶ L'article d'Aurélie Moioli (2024) analyse la manière dont le roman de Camille de Toledo met en résonance l'héritage traumatique avec les œuvres de Sebald et de Celan, en insistant sur les figures de la hantise, la traduction et la transmission intergénérationnelle.

⁷ Ses idées s'inscrivent également dans le contexte d'un moment décisif de sa vie : « Dans les dernières années, j'ai vraiment senti que la vie me quittait, je me suis préparé à mourir, et j'ai réappris à prier [...] » (de Toledo le 23 mars 2021).

faire émerger les traumas enfouis et leur donner une voix dans la langue et dans la matière même du récit. Cette structure crée une architecture de correspondances et de reflets, où les (sur)vivants dialoguent avec leurs doubles disparus. Plutôt que d'être une carte stable des origines, l'arbre généalogique se transforme dès lors en « géosociogramme dynamique »⁸ (de Toledo le 20 août 2020), un véritable dispositif narratif de hantise (v. Ancelin-Schützenberger 1988) qui complète « la carte de nos blessures » (de Toledo le 20 août 2020). Chaque relation y est travaillée par la perte, chaque lien filial traverse des zones de silence et d'oubli.

Loin de clore l'histoire, ces formes spectrales de filiation relancent sans cesse la quête du narrateur. Celle-ci ne vise pas uniquement à rétablir une continuité archéologique, mais à exposer aussi les fractures qui traversent l'histoire familiale et collective. Dans cette veine, de Toledo introduit le néologisme d'« *orphelignage* » (TSVN 22, souligné par l'auteur), qui désigne l'état intime et paradoxal d'un enfant devenu orphelin : héritier d'une absence, privé de relais affectif et sans possibilité de filiation biographique. L'« orphelignage » traduit aussi cet entre-deux malheureux où la lignée se brise, laissant un fils suspendu entre mémoire et rupture. De cet horizon de perte – cette « lignée des hommes qui meurent » (TSVN 127) – naît cependant la tentative de Thésée d'élaborer ce qu'il appelle une « *revivance* » (TSVN 22, souligné par l'auteur), effort vital qui prend la forme d'une démarche psychogénéalogique⁹ : « Entre travail de mémoire et travail de deuil, le texte de Camille de Toledo démontre comment une mémoire refoulée trouve son chemin vers une mémoire apaisée, là où les multiples temps d'une vie peuvent s'apprécier à une plus juste distance » (Deleuze 2022, 64).

Mais la hantise familiale ne se joue pas seulement dans les corps et les dates : elle passe aussi par les traces matérielles. Le roman met

⁸ Le géosociogramme est un arbre généalogique élargi qui cartographie non seulement les liens familiaux, mais aussi les relations affectives et les effets des guerres, des suicides et des disparitions sur plusieurs générations. Camille de Toledo s'en sert pour sortir du paradigme œdipien centré sur le noyau familial : « Il y a dans cette proposition que je fais un passage du réductionnisme œdipien [...] à une extension vers le géosociogramme qui va observer un ensemble beaucoup plus vaste de relations, d'impacts, de marqueurs » (le 20 août 2020).

⁹ La psychogénéalogie désigne une démarche thérapeutique et analytique qui s'intéresse au poids de la filiation et aux transmissions inconscientes entre générations. Elle explore l'influence des antécédents familiaux et des secrets de famille sur la subjectivité de l'individu, en mettant en lumière la manière dont les structures généalogiques affectent les dynamiques comportementales (Viart 2008, 91).

en évidence cette logique hantologique et post-mémorielle à travers la place centrale des archives : lettres, photos, témoignages dispersés. Loin de stabiliser le sens, ces archives le diffractent, multipliant les pistes et ouvrant des gouffres temporels, au point d'écrire elles-mêmes une légende : « et nous avons, à notre tour, à *légender la légende*. » (de Toledo le 16 septembre 2022, souligné par l'auteur). Chez Camille de Toledo (le 16 septembre 2022), ces archives sont ambivalentes : elles constituent à la fois des témoins et des menaces. Témoins, car elles permettent à l'enquêteur de reprendre des lectures différées et de faire entendre ce qui a traversé les générations. Menaces, car elles révèlent aussi une « masse concentrée de peurs », toujours liée à la boîte noire des silences et des suicides, à ces interdits de mémoire qu'il formule sous la forme d'un « onzième commandement » : « *ne pas rouvrir les fenêtres du temps*. » (TSVN 76, 82, 102, 103, 115, 145, souligné par l'auteur).

Ainsi, les archives peuvent renfermer ce potentiel hantologique de se présenter moins comme des preuves que comme des revenants menaçants (de Toledo le 16 septembre 2022). Autrement dit, elles piègent le sens, ouvrent des retours imprévus et labyrinthiques, produisent des failles temporelles. Dans *Thésée, sa vie nouvelle*, cette logique est redoublée par la dimension cryptophore du sujet filial devenu « gardien de cimetière » (Abraham et Török 1978, 254-255). Les secrets inavouables, enfouis dans la mémoire familiale, trouvent refuge dans les lettres et les photos, dans les mots et les regards. Mais leur lecture ne les dissipe pas : elle manifeste au contraire leur persistance énigmatique. Les archives familiales forment ainsi un palimpseste hanté, où chaque image, chaque date, chaque lettre superposent les strates d'une mémoire lacunaire.

De là découle la tâche de Thésée : traverser ces archives malgré leur menace, assumer la charge terrifiante qu'elles recèlent pour « revenir à la vie ». Cette posture de veilleur, héritier d'ombres et non de biens, ouvre la voie vers une autre dimension de la hantise : celle du mythe. Car Thésée n'est pas seulement le fils qui reste, endeuillé dans l'intime ; son surnom/prénom même l'inscrit dans une généalogie symbolique, où la figure héroïque se trouve, elle aussi, hantée et renversée.

4. Hantises mythiques : l'ombre de Thésée

Parmi les multiples dimensions de *Thésée, sa vie nouvelle*, l'une des plus singulières réside dans son dialogue avec le mythe fondateur. Le texte se déploie sur un « soubassement mythologique », où la vie s'entrelace entre morts et vivants, prise dans le labyrinthe du temps

(de Toledo le 16 septembre 2022). Le roman ne se contente pas de quelques allusions ponctuelles ou de références explicites : il engage une véritable réécriture mythique. C'est ce que la critique littéraire désigne par le terme d'« automythobiographie », une écriture de soi qui passe par l'appropriation et la réinvention d'une figure mythique investie comme porte-parole. Ainsi que le rappelle Dominique Viart (2008, 107), « [i]l s'agit pour l'écrivain de trouver les moyens de dire les pulsions, les désirs et les frustrations qui l'habitent par le truchement d'une figure autre, historique ou mythique ».

Chez Camille de Toledo, le mythe n'est pas seulement convoqué, il en devient le fantôme, une ombre archétypale qui persiste tout en étant vidée de sa force fondatrice. Le choix du nom de Thésée inscrit d'emblée le fils restant dans une généalogie symbolique, celle du héros grec qui triomphe du labyrinthe et fonde un ordre nouveau : « Ici, le prénom Thésée s'est petit à petit imposé. Il disait, par le mythe, ce que le livre dans son ensemble tente d'accomplir : une enquête sur la peur généalogique, où l'on cherche à dévisager un monstre. » (de Toledo le 27 novembre 2020). Mais dans le cadre automythobiographique du récit, cette figure héroïque se trouve renversée. Thésée n'incarne plus la sortie victorieuse, mais l'impossibilité de quitter la nuit. Celui qui jadis instaurait un passage et un ordre devient une figure liminaire, suspendue dans l'entre-deux. « Thésée cherche une issue hors du labyrinthe, il voudrait éviter le monstre » (TSVN 67), mais, cette fois-ci, le labyrinthe ne débouche sur aucune délivrance : il devient l'espace d'une errance infinie, hanté par les morts.

Ce déplacement mythique infléchit profondément la représentation de la filiation. Le héros fondateur, garant d'un ordre et d'une continuité, se mue en anti-héros endeuillé, porteur non d'une mission mais d'une dette. Sa quête devient une enquête : il ne tente plus d'abolir le labyrinthe, mais de s'y maintenir, de « *traverser cette nuit, [de] tenter de voir clair dans l'obscur du temps, [de] relier les mémoires entre elles* » (TSVN 64, souligné par l'auteur). Dans cette perspective, le projet hantologique se définit comme une entreprise de recomposition mémorielle : « *il me faudra ajointer les vies entre les âges pour guérir les morts et me relier à eux à rebours de ma fuite ; pour saisir comment les fantômes s'en prennent aux vivants* » (TSVN 64, souligné par l'auteur). Cette posture n'est toutefois pas seulement contemplative, elle s'accompagne aussi d'une révolte. Thésée affirme son refus de se soumettre au « *tribut de*

l'Histoire / qui exige que l'on disparaisse pour nourrir / le monstre des Nations », et proclame : « *je suis venu, chers morts, tuer le Minotaure* » (TSVN 209, souligné par l'auteur).

Le labyrinthe devient ainsi la métaphore d'une filiation fracturée : une structure où les morts continuent de hanter les vivants, où l'héritage ne peut être transmis et reçu que sous forme de spectres. De là découle une lecture élargie : le labyrinthe de *Thésée, sa vie nouvelle* peut aussi se lire comme un palimpseste de l'histoire européenne, un espace – à la fois géographique et mental – où les nations se défont et se recomposent dans la discontinuité (de Toledo le 27 novembre 2020). Dans ce paysage fracturé, la figure du fils prend toute sa portée : révélateur d'un paradigme contemporain, il incarne une communauté post-filiationnelle, celle des « enfants nés à la fin du vingtième siècle » (de Toledo le 16 septembre 2022), fondée non sur l'héritage transmis, mais sur le partage d'une absence, sur la reconnaissance commune d'un legs spectral à assumer sans modèle.

Le roman met ainsi en crise le schéma mythique classique de la transmission héroïque : Thésée n'est plus bâtisseur ni fondateur, mais archiviste endeuillé, copiste d'un passé qui ne lui appartient pas. Cette inversion souligne la transition d'une filiation héroïque vers une filiation hantologique. Là où le héros grec triomphait de l'épreuve pour instaurer une continuité, le fils contemporain assume la discontinuité et le vide. Son nom même, « Thésée », devient le signe paradoxal d'une promesse irréalisable : celle d'une sortie du labyrinthe généalogique. De Toledo accentue cette ironie tragique en montrant que la fuite à l'Est du fils ne parvient pas à effacer les fantômes : « ... mais Thésée a échoué, il n'a pas réussi à tout effacer, les ombres des siens l'ont suivi dans la ville de l'Est » (TSVN 63). Le narrateur lui-même souligne l'ambivalence de ce geste, oscillant entre quête et illusion : « je sais que, plus tard, il comprendra ce qu'il est venu chercher dans la ville de l'Est ; mais, pour l'heure, je le laisse à ses illusions » (TSVN 39). Cette illusion de renaissance fait partie intégrante de la logique hantologique : croire à la possibilité d'un ailleurs, Athènes pour le Thésée mythique, mais découvrir que l'« ailleurs » n'est jamais qu'une répétition spectrale de l'« ici ». L'espoir de revivance se brise alors sur l'expérience d'une hantise persistante : la ville d'adoption s'avère être « *un cimetière à ciel ouvert [la ville de l'Est] où errent les fantômes du vieux siècle ; à chaque coin de rue, des traces m'interpellent* » (TSVN, 63, souligné par l'auteur).

À ce paysage spectral s'ajoute une dimension quasi-initiatique, annoncée dès le titre du manuscrit lié à ce « vaste travail d'enquête », *Le livre des morts*. Cette référence renvoie aux « récits d'arkhé, de fondation [...] et [aux] divers récits et cosmovisions associés à un passage entre la vie et la mort » (de Toledo le 20 août 2020). Dans cette perspective, le narrateur se demande « s'il n'est pas parti à l'Est pour s'obliger à traverser ces nuits comme il est dit dans *les livres des morts* des diverses religions : passer un temps parmi les ombres avant que tout revienne au jour » (TSVN 135-136, souligné par l'auteur). Ainsi, l'Est ne se définit pas seulement comme un lieu géographique, mais également comme un espace liminaire, un seuil comparable au niveau symbolique à l'au-delà des mythologies. Or, là où l'hypotexte antique fait de Thésée le héros qui triomphe du labyrinthe et revient à la lumière pour fonder la cité – accomplissant ainsi une véritable initiation (Attali 1996, 71-72) –, le roman de Camille de Toledo inverse radicalement ce scénario situationnel. Son Thésée hypertextuel ne connaît ni sortie ni fondation : il choisit au contraire de demeurer dans l'obscurité, d'habiter le séjour des ombres, sans promesse de retour. Un tel renversement trouve un écho dans un autre motif de la tradition antique : le « siège de l'oubli » sur lequel Thésée mythique est condamné à rester dans les Enfers. Or, dans le roman, le fils refuse cette posture : après l'échec de la fuite, il ne cherche plus l'effacement ni la *tabula rasa*, mais choisit au contraire de demeurer parmi les ombres, de les écouter et de porter leur mémoire. Là où le héros antique s'abandonne à l'oubli, le Thésée contemporain fait du refus de l'amnésie une éthique : garder les spectres plutôt que les effacer.

Ce déplacement initiatique trouve son prolongement dans le rapport du fils à la cité. Dans la tradition antique, Thésée est celui qui, après avoir triomphé du labyrinthe, fonde Athènes, mettant en place un ordre politique et symbolique au sein de la communauté. Or, dans le roman de Camille de Toledo, la ville (le macro) ne représente plus la fondation et l'ordre, elle devient le lieu de la désagrégation : la *polis* se renverse spectralement en « nécropole » (TSVN 23). Le fils, loin d'ériger un espace civique, erre parmi les ruines – extérieures et intimes – d'une histoire collective, scrutant des « traces » qui témoignent d'un siècle dévasté. Le geste fondateur se transforme ainsi en geste d'arpentage spectral, où la mission du fils restant est de veiller dans un cimetière à ciel ouvert. Cette substitution illustre la profondeur de la crise filiale et mythique : le héros fondateur s'efface au profit d'un veilleur endeuillé. Dès lors, *Thésée, sa vie nouvelle* se lit comme un anti-mythe de la communauté, où la

filiation ne peut se penser qu'à partir de la tension existentielle entre orphelignage et survivance.

La reconfiguration mythique ne se limite pas au plan collectif, elle engage également une redéfinition corporelle (le micro) du protagoniste. En effet, dans la littérature, le corps n'est jamais une simple donnée biologique, voire naturaliste : il est toujours chargé de sens, traversé par des mémoires et des imaginaires. L'herméneutique du corps relève d'une problématique fondamentalement anthropologique (Fintz 2009, 114-131). Seuil entre l'intime et le collectif, le corps « produit continuellement du sens, il insère ainsi activement l'homme à l'intérieur d'un espace social et culturel donné » (Le Breton 1992, 6). Il devient ainsi un point de croisement, un lieu de passage entre la mémoire individuelle et l'histoire collective, reflet des traces, visibles ou enfouies, des violences, des silences et des transmissions qui le précèdent. Comme le rappelle encore Le Breton (1992, 26), « tout questionnement sur le corps exige au préalable une construction de son objet, une élucidation de ce qu'il sous-tend », notamment le contexte social et culturel qui s'y inscrit, ainsi que les mémoires et pratiques qui le traversent.

Dans la tradition antique, le corps de Thésée incarne symboliquement la force héroïque, capable de vaincre le Minotaure, de fonder la cité et de garantir par sa vigueur la continuité de la communauté. Ce corps, lieu de puissance et vecteur de fondation dans l'Antiquité – il triomphe, il érige, il établit un ordre –, devient ici corps hanté d'un « Oblomov de malheur » (TSVN 151) : « malgré l'étau qui lui serre le cou – la corde du frère ? –, malgré ce qui lui cisaille les côtes et lui compresse les poumons – le chagrin impleuré de son père ? –, malgré la pression sur ses tempes – la balle traversant le crâne de Talmaï ? –, il s'oblige à sortir pour marcher » (TSVN 172). Traversé par les spectres, porteur des traumatismes familiaux et historiques, ce corps est moins force que réceptacle, moins arme que crypte : « Thésée est dans le labyrinthe, Thésée tremble entre les corps gisants de celles et ceux qui l'y ont précédé, Thésée entend le monstre, au loin, derrière une paroi, qui l'attend, mais il s'obstine à avancer non par courage, mais parce que son corps ne lui en laisse pas le choix » (TSVN 173).

Ce déplacement du corps héroïque au corps hanté conduit alors le narrateur à une interrogation radicale : « *qui nous apprend à vider nos corps des fantômes, / ceux qui s'obstinent, à travers nous, / à vivre ?* » (TSVN 173, souligné par l'auteur). C'est dans ce cadre réflexif que le roman introduit la notion de « corps-mémoire » (TSVN 152). Le corps

hypertextuel n'est pas seulement traversé par des fantômes : il devient un lieu d'archives sensibles, où sédimentent les couches du temps. Anselme, le thérapeute de Thésée, en donne une métaphore saisissante : la vie visible correspond à la surface des arbres, mais dans les os subsistent les « roches des ancêtres », strates accumulées qui portent les mémoires transgénérationnelles. Ce corps-mémoire, fait de pierre qui s'est forgée autour de « l'eau du temps qui coule en [s]oi », relie l'individu aux générations disparues, inscrivant le trauma dans la matière même : « *c'est pour ça qu'il faut la suivre, pour se mettre à l'écoute de ce qu'elle sait...* » (TSVN 152, souligné par l'auteur). Ainsi, le corps de Thésée n'est plus armé pour le combat : il devient traversé, habité par des présences étrangères. Plus cryptophore que mythique, le corps accueille les spectres, les deuils et les traumatismes qui insistent sans relâche.

La filiation mythique, vidée de sa force originelle, se transforme ainsi en dispositif critique. Le fils n'érige plus de récit fondateur : il interroge les récits hérités, en dévoile les fractures et fait de sa posture fragile une valeur paradigmatique. Habiter la filiation contemporaine, ce n'est plus croire à la continuité, mais assumer la lucidité des ruptures. Dans ce cadre, Thésée devient l'emblème d'une filiation sans fondation, un « h-être » qui persiste au milieu des vestiges, dont l'acte de survivance constitue déjà une forme de résistance. Transformé en veilleur, il incarne une nouvelle éthique filiale : garder les ruines, persister dans la nuit et faire de cette survivance – inscrite jusque dans le corps-mémoire – une forme de lucidité. Cette dimension corporelle ouvre la voie à une lecture transversale du projet hantologique : les hantises historique, familiale et mythique se rejoignent toutes dans l'expérience du corps-mémoire, qui condense les blessures de l'Europe, les silences des lignées et l'ombre du mythe. Le corps devient alors le lieu où s'entrelacent les trois dimensions de la filiation contemporaine, espace de fracture mais aussi, surtout, de revivance.

Cette conception trouve un écho direct dans les propos de Camille de Toledo (le 25 mai 2021), lorsqu'il insiste sur ce retour au « lieu de la blessure » : un travail quotidien d'attention et de méditation qui vise à éclairer la douleur, à la transformer en acte de réparation ou de *tikkoun*. Le corps-mémoire n'est donc pas seulement hanté, il est aussi un espace de tentative d'autopoïèse¹⁰ (TSVN 152, 156, 161), où la

¹⁰ Camille de Toledo (le 16 septembre 2022) reprend dans *Thésée, sa vie nouvelle* le terme neurobiologique d'« autopoïèse » qui désigne « la capacité d'un système vivant – un organisme – à produire la vie, à se régénérer et à réparer ce qui a été abîmé par des chocs, des traumatismes. [...] C'est un fait biologique et il serait

hantise se double d'une puissance fragile de guérison : le fils ne sort pas du labyrinthe de sa généalogie, il revient au centre blessé pour y chercher une autre forme de renaissance.

La dynamique de réparation, toujours inachevée, s'articule étroitement à la logique de la répétition. Comme le souligne l'écrivain (le 25 mai 2021), revenir sans cesse au lieu de la blessure n'équivaut pas à tourner en rond : la répétition devient un « bégaiement qui avance », une claudication qui, tout en reprenant la plaie, ouvre la possibilité d'un pas nouveau. C'est en ce sens que l'on peut rapprocher l'écriture de Toledo du temps cyclique des mythes : chaque retour réactive l'origine blessée, mais au lieu de reconduire l'identique, il amorce une transformation. Dans la tradition juive, « répéter » (*leshonen*) signifie aussi « changer » (*shoné*) : cette logique éclaire le projet toledien, où le cycle mythique se croise avec l'hantologie pour relancer, à partir de la blessure, une transmission toujours inachevée.

Cette logique de reprise et de transformation, de retour et de relance, se reflète jusque dans la structure du roman. Ainsi, la répétition, en tant que principe narratif, relie les trois dimensions explorées – l'histoire collective, la généalogie intime et la mémoire mythique – et les reconfigure dans une temporalité inachevée, toujours relancée. Ouvert par une interrogation biblique, le récit se clôt presque sur le mot « avenir » : « *ce sera alors le début d'une autre histoire / celle d'un avenir relié / réattaché* » (TSVN 252, souligné par l'auteur). Le texte suggère ainsi que la filiation hantée ne peut se résoudre, mais seulement se réactiver, comme « une lettre à venir » adressée aux générations futures (de Toledo le 27 novembre 2020). L'« avenir » ne vient pas clore le récit : il en prolonge la répétition, en laissant circuler la promesse fragile d'une survivance – ou peut-être d'une éthique nouvelle de la filiation.

Conclusion

L'étude de *Thésée, sa vie nouvelle* nous a conduit au cœur d'une question essentielle : comment penser la filiation lorsque l'héritage ne se présente plus comme une continuité mais comme une constellation de spectres ? Camille de Toledo met en scène cette condition contemporaine à travers la figure du fils comme « h-être », contraint de recomposer sa place dans un tissu mémoriel crypté. L'exploration de la filiation

absurde, au nom d'un engagement littéraire, de contester cette dimension qui est l'une des plus belles que nous ayons à contempler. ».

hantologique a montré que l'écriture toledienne articule deuil, spectralité et transmission suspendue, en proposant une redéfinition de l'héritage comme survivance précaire. Cette perspective se confirme à travers les trois dimensions qui ont structuré notre analyse.

Tout d'abord, sur le plan *historique*, l'enquête de Thésée inscrit la mémoire intime dans les ruines de l'Europe. Les exils séfarades, les guerres mondiales, la Shoah et les désillusions générationnelles constituent autant de strates qui façonnent une généalogie fracturée. Le fils survivant n'hérite pas d'une histoire linéaire, mais d'un champ de décombres où chaque époque dépose ses fantômes. Ensuite, sur le plan *familial*, le récit déploie une véritable cartographie des silences et des transmissions cryptées : suicides, disparitions et secrets enfouis resurgissent sous forme d'échos et de répétitions transgénérationnelles. La fratrie contemporaine répond à la fratrie originelle, les lettres bilingues se font miroir de poèmes, les morts s'inversent et se répercutent dans les corps des vivants. Sur le plan *mythique* enfin, la reprise de la figure de Thésée illustre le passage d'une filiation héroïque à une filiation hantologique. Loin du fondateur triomphant de la cité, le nouveau Thésée incarne un survivant errant dans le labyrinthe des généalogies. Le mythe, vidé de sa puissance originaire, devient une scène critique où se réfléchit la fragilité de la transmission.

Autrement dit, par son approche hantologique à trois niveaux, *Thésée, sa vie nouvelle* dessine un paysage contemporain où la filiation se manifeste comme un enchevêtrement de spectres, de silences et de non-dits, mais aussi de survivances. Loin de se réduire à une démarche « archéologique », le récit articule les fractures de l'Histoire européenne, les silences des lignées et l'ombre persistante du mythe. Ce tissu filial polyphonique compose un récit hantologique, une véritable automythobiographie qui engage à la fois la mémoire intime et la mémoire collective, tout en faisant ressurgir une mémoire archaïque où les couches anciennes continuent d'habiter le présent.

Dans ce cadre, les trois dimensions convergent dans l'expérience du *corps-mémoire*, traversé par les deuils et porteur des traces. C'est là que se rejoignent hantises collectives, transmissions intimes et ombres du mythe : dans un corps qui devient archive vivante des fractures. Transformée en *h-êre* – héritier d'ombres, porteur de honte et de hantise –, la figure du fils incarne une subjectivité post-traumatique et post-héroïque. Sa tâche, profondément éthique, consiste à veiller sur les fantômes, à accueillir les revenants et à transformer l'absence en possibilité de lucidité.

De cette posture vulnérable naît pourtant une force critique. Contrairement au modèle héroïque fondateur, ce fils vulnérable relance sans cesse les questions archaïques – « comment vivre, comment habiter ? » (de Toledo le 16 septembre 2022) – et fait de la lucidité et du pardon les conditions mêmes d’une survivance possible. L’exigence de pardon devient dès lors une étape incontournable (de Toledo le 25 mai 2021) : rester enfermé dans la seule logique de la rupture ne permet pas de penser la transmission ; il s’agit plutôt de transformer l’expérience de la perte en possibilité de « revie ». Cette ouverture vers le pardon inscrit le récit dans une dynamique éthique où la filiation hantée, loin de se résoudre, se relance continuellement, comme un travail inachevé de mémoire et de réconciliation.

Dans ce prolongement, se dessine une quatrième forme de filiation, orientée non plus vers le passé mais vers l’avenir. *Thésée, sa vie nouvelle* apparaît alors comme un livre des passages, où la transmission n’est pas un savoir clos, mais une trace laissée en suspens, adressée aux héritiers de demain. La filiation se reconfigure ainsi comme une lettre ouverte, inachevée, qui circule au-delà des ruptures et invite les générations futures à reprendre le dialogue. Dans cette perspective, l’héritage se transmet comme persistance spectrale – une tâche vacillante mais nécessaire, où celui qui « reste », devenu veilleur, garde les ruines visibles pour que l’avenir demeure pensable. Ce faisant, l’œuvre de Camille de Toledo rejoint une génération d’écrivains pour qui la mémoire hantée constitue désormais le seul socle possible d’une filiation ouverte, à venir.

Bibliographie

Textes de références

Corpus primaire

De Toledo, C. 2020. *Thésée, sa vie nouvelle*. Lagrasse : Verdier.

Corpus secondaire

De Toledo, C. 2009. *Le Hêtre et le Bouleau. Essai sur la tristesse européenne*.

Paris : Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle ».

De Toledo, C. 2011. *Vies potentielles, micro-fictions*. Paris : Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle ».

De Toledo, C. 2014. *Oublier, trahir, puis disparaître*. Paris : Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle ».

De Toledo, C., Imhoff, A., Quiros, K. 2016. *Les Potentiels du temps*. Paris : Manuella Éditions.

La Bible. Traduction de Louis Segond. Révision de 1910. URL : <https://Bible-en-ligne.net/> (consulté le 10 septembre 2025).

Ouvrages critiques

- Abraham, N et Török, M. 1976. *Le Verbier de l'Homme aux loups*. Précédé de « Fors » par Jacques Derrida. Paris : Aubier Flammarion.
- Abraham, N et Török, M. 1978. *L'Écorce et le Noyau*, Paris : Aubier Flammarion.
- Ancelin-Schützenberger, A. 1988. *Aïe, mes aïeux ! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d'anniversaire, transmission des traumatismes et pratique du génosociogramme*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Attali, J. 1996. *Chemins de sagesse : traité du labyrinthe*. Paris : Fayard.
- Coyault, S., Jerusalem, C. et Turin, G. (dir.). 2016. *La Revue des lettres modernes*. Série : Écritures contemporaines, no. 12, « Le Roman contemporain de la famille ». Paris : Classiques Garnier. DOI : 10.15122/isbn.978-2-8124-3813-4.
- Deleuze, L. 2022. « „Suivre le fil de la blessure” : Poétique des voix et corporalité de la mémoire dans *Loin D'eux* de Laurent Mauvignier et *Thésée, Sa Vie Nouvelle* de Camille de Toledo ». *Cahiers ERTA*, 31, p. 48-68. DOI : <https://doi.org/10.4467/23538953CE.22.016.16504>.
- Derrida, J. 1933. *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*. Paris : Galilée.
- Fintz, C. 2009. « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée ». *Littérature*, vol. 1, no. 153, p. 114-131. DOI : 10.3917/litt.153.0114.
- Genette, G. 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Gherasim, C. 2023a. « Labyrinthe(s) du traumatisme intergénérationnel dans *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo ». *Agapes francophones*, Actes de la XVII^e édition du CIEFT 2023, Timișoara, Editura Universității de Vest, p. 171-194.
- Gherasim, C. 2023b. « Lecture mythocritique du chronotope dans *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo ». *Dialogues francophones*, nr. 26-27, Timișoara, Editura Universității de Vest din Timișoara, p. 105-121.
- Hirsch, M. 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* [La génération de la post-mémoire. Écriture et culture visuelle après l'Holocauste]. New York : Columbia University Press.
- Jișa, S. 2018. *Questions de filiation littéraire*. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință, coll. « Romanul francez actual ».
- Lacapra, D. 2001. *Writing history, writing trauma* [Écrire l'histoire, écrire le traumatisme]. Baltimore : The Johns Hopkins University Press.
- Laumier, A. 2023. « Ce qui se transmet : fictions et contre-fictions du trauma dans *Thésée, sa vie nouvelle* ». *Itinéraires* 2022-3, « Fables du trauma ». DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.13339>.

- Le Breton, D. 1992. *La sociologie du corps*. Paris : P.U.F.
- Luckhurst, R. 2008. *The Trauma Question* [La Question du Trauma]. Londres : Routledge.
- Moioli, A. 2024. « Traduire le trauma : hantises de Sebald et Celan dans *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo ». *ILCEA* [En ligne], 54 , mis en ligne le 2 mars 2024, consulté le 5 septembre 2025. DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.19041>.
- Thibaudet, A. 2007 [1938, 1924]. *Réflexions sur la littérature*. Édition d'Antoine Compagnon et Christophe Pradeau. Préface d'Antoine Compagnon. Paris : Gallimard, coll. « Quarto ».
- Viart, D. 2016. « Fictions familiales versus récits de filiation. Pour une topographie de la famille en littérature ». In : COYAULT Sylviane, JÉRUSALEM Christine, TURIN Gaspard (dir.), *Le Roman contemporain de la famille*. Paris : Classiques Garnier, p. 17-35. DOI : 10.15122/isbn.978-2-8124-3813-4.p.0017.
- Viart, D. 2019. « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire ». *Cahiers ERTA*, no. 19, p. 9-40. DOI : <https://doi.org/10.4467/23538953CE.19.018.11065>.
- Viart, D. VERCIER, Bruno. 2008. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

Sitographie

- De Toledo, C. 2014. *L'entre-des-langues*. Conférence. Publié le 25 août 2014. URL : <https://miladyrenoir.org/2014/08/25/lentre-des-langues-de-camille-toledo/> (consulté le 10 septembre 2025).
- De Toledo, C. 2017. Entretien. Propos recueillis par Johan Faerber. « Camille de Toledo : « Le vertige, c'est apprivoiser une nouvelle disposition du monde où les liens sont sans cesse en mouvement » ». *Diacritik*. Publié le 4 décembre 2017. URL : <https://diacritik.com/2017/12/04/camille-de-toledo-le-vertige-cest-apprivoiser-une-nouvelle-disposition-du-monde-ou-les-liens-sont-sans-cesse-en-mouvement/> (consulté le 10 septembre 2025).
- De Toledo, C. 2020. Entretien. Propos recueillis par Johan Faerber. « Camille de Toledo : « Compléter la carte de nos blessures » (*Thésée, sa vie nouvelle*) ». *Diacritik*. Publié le 20 août 2020. URL : <https://diacritik.com/2020/08/20/camille-de-toledo-completer-la-carte-de-nos-blessures-thesee-sa-vie-nouvelle/> (consulté le 10 septembre 2025).
- De Toledo, C. 2020. Entretien. Propos recueillis par Mathieu Roger-Lacan. « Thésée, l'Europe et l'histoire longue de nos blessures, une conversation avec Camille de Toledo ». *Le Grand Continent*. Publié le 27 novembre 2020. URL : <https://legrandcontinent.eu/fr/2020/11/27/conversation-camille-de-toledo/> (consulté le 10 septembre 2025).

- De Toledo, C. 2021. Entretien. Propos recueillis par Hassina Mechaï. « Camille de Toledo, «J’aime quand les livres résistent» (Partie I) » ; « Camille de Toledo, «L’écriture est cernée par des impossibilités à dire» (Partie II) ». *Mediapart*. Publié le 23 mars 2021. URL : <https://blogs.mediapart.fr/hassina-mechai/blog/230321/camille-de-toledo-jaime-quand-les-livres-resistent-partie-i> ; <https://blogs.mediapart.fr/hassina-mechai/blog/230321/camille-de-toledo-lecriture-est-cernee-par-des-impossibilites-dire-partie-ii> (consultés le 10 septembre 2025).
- De Toledo, C. 2021. Entretien. Propos recueillis par Stéphane Habib et Delphine Horvilleur. « GRAND ENTRETIEN avec Camille de Toledo ». *Tenoua*. Publié le 25 mai 2021. URL : <https://tenoua.org/2021/05/25/grand-entretien/> (consulté le 10 septembre 2025).
- De Toledo, C. 2022. Entretien. Propos recueillis par Johan Faerber. « Les Mains dans les poches : Camille de Toledo, *Thésée, sa vie nouvelle* ». *Diacritik*. Publié le 16 septembre 2022. URL : <https://diacritik.com/2022/09/16/les-mains-dans-les-poches-camille-de-toledo-thesee-sa-vie-nouvelle/> (consulté le 10 septembre 2025).

Les grands-mères à l'épreuve du temps chez Edwidge Danticat et Léonora Miano

Sandra MEFOUDE-OBIONO

Dartmouth College, États-Unis

Résumé : Passages fugaces, rôles secondaires ou réduits – ainsi se caractérisent les grands-mères du *Cri de l'oiseau rouge* d'Edwidge Danticat et de *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano. En dépit de leur présence limitée dans les deux romans, elles sont omniprésentes, occupant pleinement la place qui leur est réservée – dans les silences autant que dans les non-dits. Personnages discrets, elles n'en constituent pas moins des clés de lecture essentielles de sociétés en crise. Tandis que la grand-mère principale du roman de Miano ouvre une fenêtre sur la misère de sa ville et la rupture du lien familial et social qui régissent désormais les rapports, celle du texte de Danticat plonge le lecteur dans un Haïti rural pris entre le poids des traditions néfastes pour les jeunes filles et les abus du régime duvaliériste. Grand-mères de paradoxes et de surprises, elles offrent un regard renouvelé sur leurs univers, souvent éloigné des clichés de l'aïeule altruiste et protectrice. En examinant leur relation humaine et affective avec leurs petites-filles, cette étude cherche à éclairer le sens de leur présence dans les récits et les espaces qu'elles habitent. Elle vise également à analyser les actes qui les définissent et les rôles qu'elles jouent dans l'histoire, la cohésion et la mémoire familiale, afin de mieux comprendre comment ces aïeules reflètent leurs sociétés, leurs cultures et les manières dont femmes et enfants y sont traités.

Mots-clés : *grand-mères, filiation, mémoire familiale, Danticat, Miano.*

Introduction

Face aux mutations profondes qui traversent la famille contemporaine, la figure de la grand-mère émerge comme un révélateur particulièrement riche de nos sociétés en transformation. Longtemps cantonnée au rôle de gardienne des traditions et de la mémoire familiale, elle devient dans la littérature actuelle ce personnage multiple, dont la présence – ou l’absence – questionne la transmission intergénérationnelle dans un monde en perpétuelle redéfinition. Entre maintien des héritages ancestraux et adaptation aux bouleversements de la modernité, la grand-mère incarne le lieu des tensions qui affectent les liens familiaux : tel un rempart – parfois le dernier contre l’éclatement –, elle est à la fois celle qui perpétue et celle qui doit réinventer son rôle dans une chaîne générationnelle souvent fragilisée.

Les récits de filiation contemporains, tels *Le cri de l’oiseau rouge* (1995)¹ d’Edwidge Danticat et *Contours du jour qui vient* (2006)² de Léonora Miano, explorent cette ambivalence, faisant de la figure archétypale non plus simplement la dépositaire d’une sagesse immuable, mais le prisme à travers lequel se lisent les ruptures et les reconstructions des identités familiales. Rapprochés par l’éventail de figures grand-parentales qui y foisonnent et en justifient le choix, ces deux textes présentent plusieurs autres points de convergence parmi lesquels leur inscription commune dans une littérature postcoloniale qui, au tournant du XXI^e siècle, interroge l’héritage des violences historiques et la manière dont les savoirs, par exemple, sont transmis entre les générations. S’y ajoutent l’écriture originale des deux auteures, mêlant traditions narratives locales et formes romanesques contemporaines pour explorer les traumatismes collectifs et individuels dans des sociétés marquées par la violence politique ; et le positionnement extérieur de Danticat et Miano qui confère aux deux écrivaines un regard particulier – enrichi par la distance, sur leurs sociétés d’origine. En outre, l’analyse croisée de ces textes et de ces régions géographiques différentes où ils émergent permet d’ étoffer la réflexion sur les récits de filiation en l’élargissant à d’autres espaces où la notion est aussi théorisée.

¹ Edwidge Danticat, *Le cri de l’oiseau rouge* [« *Breath, Eyes, Memory* »], Trad. de l’anglais par Nicole Tisserand, Paris, Editions Pygmalion/ Gérard Watelet, 1995. Dorénavant désigné à l’aide du sigle (COR), suivi du numéro de la page.

² Léonora Miano, *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon, 2006. Dorénavant désigné à l’aide du sigle (CJV), suivi du numéro de la page.

Se situant dans une perspective comparative et postcoloniale, notre étude engage le dialogue avec, entre autres, les travaux de Trinh Minh-ha sur la transmission intergénérationnelle féminine et de Gayatri Spivak sur la subalternité qui permettent d'examiner la participation de la grand-mère à la « fouille archéologique » des origines et de l'histoire familiale comme agent et point central, et la transformation de ce personnage en une figure complexe de résistance et de médiation entre tradition et modernité.

Bien qu'apparemment périphériques dans la trame narrative des deux romans, les figures grand-maternelles imprègnent les textes et les paratextes d'une présence discrète, mais aussi fondamentale, comme le suggère leur centralité dans la dédicace de Danticat : « Aux courageuses femmes d'Haïti, grands-mères, mères, tantes, sœurs, cousines, filles et amies, de cette côte et des autres côtés. Nous avons trébuché mais nous ne tomberons pas. » (COR, page de dédicace). Hommage aux femmes haïtiennes et à leur résilience, ces mots s'étendent à des milliers de femmes d'ailleurs, sujettes, elles aussi, aux tourments d'une modernité aux enjeux sans cesse renouvelés, mais complices dans leur goût de durer.

Figures grand-maternelles contrastées, les grands-mères de Danticat et Miano s'inscrivent bien dans ce projet. De même que le cadre troublé où elles évoluent – Haïti des années duvaliéristes et le Mboasu, pays fictif d'Afrique centrale dévasté par la guerre et l'individualisme –, leur apparition dans le récit est aussi le fait de processus difficiles, précisément l'errance de leurs petites-filles en quête de leurs identités. Dans *Le cri de l'oiseau rouge*, Granmè Ifé – confrontée aux défis socio-culturels de la modernité –, est redécouverte par sa petite-fille Sophie Caco, qui tente de reconstituer une filiation marquée par le viol et les traditions oppressives ; dans *Contours du jour qui vient*, c'est à travers le parcours de Musango, rejetée autant par sa mère que par sa grand-mère paternelle et accusée de sorcellerie, que l'on fait la rencontre de Mbambè, sa grand-mère maternelle, le chaînon manquant de son histoire familiale. Alors que la grand-mère paternelle incarne la rupture de l'héritage, l'aïeule maternelle représente la possibilité d'une restitution mémorielle.

L'examen de ces personnages nous permettra de montrer comment l'incertitude socio-politico-économique et les changements sociaux modifient le rôle de la grand-mère et d'interroger comment celle-ci, contrairement au père souvent absent des récits de filiation, peut devenir l'agent catalyseur d'une reconstruction identitaire, même dans des

contextes de violence et de délitement social. Pour ce faire, notre étude s'articulera autour de trois axes : la caractérisation des personnages dans leur contexte socioculturel et leur construction narrative ; le rôle des grands-mères dans le relais générationnel ou la rupture de la mémoire familiale ; et leur fonction dans la reconstruction identitaire des petites-filles.

1. Les représentations de la figure grand-maternelle : nomination, portraits physiques et lieux de vie

Les portraits littéraires de la grand-mère que proposent Edwidge Danticat et Léonora Miano montrent des personnages aussi complexes et divers que les situations qui les ont produits. Comprendre ces grands-mères, c'est aussi comprendre les tensions, entre perpétuation et rupture, caractéristiques de ces contextes postcoloniaux. Ces tensions se révèlent à travers la construction narrative des personnages, depuis la nomination et l'apparence physique jusqu'aux espaces de vie.

Dans le cadre de ces axes sémantiques – auxquels on peut ajouter l'âge et le niveau de vie –, le nom que l'on porte est un révélateur social et familial fort et un indicateur du statut, des rôles et de place que l'on occupe dans certaines sociétés. D'emblée, la façon dont les grands-mères sont nommées, entre tradition et modernité, dans ces deux romans éclaire autant sur le rapport au monde des personnages « nommants » que sur le regard qu'ils portent. Si les dénominations des grands-mères de Danticat et Miano ne donnent pas lieu à des créations langagières singulières, elles n'en renseignent pas moins sur l'identité sociale et collective de ces personnages, sur la qualité du rapport de grand-parentalité – visible tant dans les interactions avec leurs petites-filles que dans la particularité du lien aux autres –, à la communauté. Les trois grands-mères principales sont désignées par leurs petites-filles – ainsi que par leur entourage – par des appellations telles que « ma grand-mère paternelle », Mbambè ou Granmè Ifè, qui reflètent leur statut socio-économique et empruntent aux langues locales ou aux cultures environnantes. Le nom propre de deux d'entre elles, Ifè et Rachel, s'efface au profit de l'appellatif « grand-mère », utilisé soit seul, soit accompagné du prénom de la personne désignée. Cette dénomination souligne leur statut d'aïeule et traduit la déférence qui leur est due. Comme le souligne Philippe Hamon dans *Le personnel du roman*,

« Il y a deux éléments dans un nom : un élément phonétique, un élément logique, une idée. Par là, tout nom frappe à la fois l'imagination et la raison, le sens et l'intelligence. Il n'est donc pas étonnant qu'en entendant prononcer le nom d'un personnage nous en concevions immédiatement une idée plus ou moins favorable, suivant que le sens étymologique du nom est plus ou moins flatteur pour celui qui le porte. » (1983, 107).

Le remplacement des prénoms Ifé et Rachel par le terme « grand-mère » illustre la dualité théorisée par Hamon – l'élément phonétique (le mot « grand-mère ») et l'élément logique (l'idée de statut et de respect qu'il véhicule) – qui éclaire particulièrement la dimension sociale et culturelle de la nomination dans ces contextes postcoloniaux. Quand le terme « grand-mère » est employé, il évoque immédiatement chez le lecteur une « idée favorable », pour reprendre les termes de Hamon, car il fait appel à la fois à la dimension affective (l'imagination) et à la dimension hiérarchique (la raison) de la relation. Le mot « grand-mère » devient non seulement un marqueur de parenté, mais aussi un indicateur de prestige social et de respect communautaire. Par ailleurs, la remarque de Hamon sur l'effet immédiat du nom sur notre conception du personnage trouve un écho particulier dans la manière dont l'effacement du prénom au profit du terme « grand-mère » contribue à construire instantanément une image d'autorité et de sagesse autour de ces personnages féminins.

Dans le roman de Danticat, l'aïeule est connue sous le nom de Granmè Ifé par tous les habitants de Dame-Marie, une appellation qui découle naturellement de son âge avancé et de sa position sociale. Le nom « Granmè Ifé » est une association majeure entre le terme créole traditionnel de respect (« Granmè ») et le prénom personnel, établissant ainsi un équilibre subtil entre la reconnaissance collective du statut d'aïeule et la préservation de l'individualité. Cette double nomination s'avère particulièrement révélatrice dans le contexte haïtien des années 1960, où la violence du régime Duvalier menace de désagréger le tissu social traditionnel. Le maintien de cette forme d'adresse respectueuse témoigne de la résilience des structures sociales traditionnelles qui, malgré la terreur politique ambiante et ses effets déstructurants sur la communauté, continuent d'organiser la vie collective à Dame-Marie. L'usage persistant de « Granmè » comme marqueur de respect suggère que certains fondements culturels résistent aux bouleversements politiques, préservant ainsi des espaces de dignité et de reconnaissance sociale au sein même d'un contexte d'oppression.

En revanche, chez Miano, bien que l'on note quelque affinité entre l'une des grands-mères de *Contours du jour qui vient* et la grand-mère du *Cri de l'oiseau rouge*, il existe un plus grand contraste dans le mode de désignation des deux figures grand-maternelles à l'intérieur de son texte. La formule administrative, distante et aseptisée « la grand-mère paternelle » s'y oppose à « Mbambè », terme local courant élevé au statut de nom propre. Cette différence nominative met en lumière la manière dont ces façons de désigner contribuent à renforcer ou à dissoudre les liens intergénérationnels, et reflète deux rapports opposés à la « modernité » : d'un côté, une « occidentalisation » et une aliénation qui mènent à la rupture des liens traditionnels ; de l'autre, une réinvention créative de ces liens qui s'ajuste au temps et à l'espace. Ainsi que la grand-mère maternelle l'explique elle-même à Musango, sa petite-fille : « personne ne m'appelle [Rachel], ici. Tout le monde m'appelle Mbambè, parce que je suis vieille et que je pourrais être leur grand-mère à tous » (CJV, 242) En faisant de ce terme – qui signifie aussi grand-mère dans une langue du Mboasu – le nom unique de Rachel, on lui assigne une charge affective dont est dépourvu le simple mot « grand-mère », décliné en français par la petite-fille élevée à la ville par des parents auto-identifiés comme modernes. Plus qu'un terme générique, le mot « Mbambè » apparaît dans le contexte précis du quartier populaire et extrêmement divers d'où il émerge. Son usage par tous – locuteurs de cette langue et individus originaires d'autres ailleurs aux langues multiples³ –, est aussi une mise en valeur de la langue locale, la réappropriation d'un patrimoine menacé de dilution par l'assimilation incontrôlable en milieu urbain, mais, surtout la manifestation de l'union et de l'intégration nationale, voire sous-régionale. Si le mot se révèle ici comme une construction de sa société, l'être ainsi paré devient également la propriété de ladite société. Cette transformation du vocable générique local en nom propre traduit une reconnaissance sociale qui dépasse les liens du sang. Ni « Mbambè Rachel », ni « Grand-mère Rachel », la grand-mère maternelle de Musango est, par son altruisme porté comme une cape de super-héros, « la » grand-mère par excellence, accueillant, nourrissant et protégeant, sans distinction. Ceci corrobore l'idée de Claudine Attias-Donfut et

³ L'on peut lire à leur sujet : « Ceux qui s'établirent ici il y a longtemps déjà, n'étaient pas des autochtones de cette plaine côtière du Mboasu. Ils n'étaient pas les fils de l'eau, les descendants des pêcheurs qui régnèrent autrefois sur la Tubé et sur ses environs. C'étaient des paysans venus de l'ouest, du nord, des pays voisins. » (CJV, 240-241).

Martine Segalen selon laquelle « une fois endossée comme un vêtement neuf, et dont la coupe et la matière conviennent aux grands-parents, la nouvelle dénomination dépasse les bornes familiales pour lesquelles elle a été créée » (2007, 94). Dès lors, le nouvel être n'appartient plus uniquement à sa famille immédiate mais à tous ; ce qui est encore plus frappant dans *Contours du jour qui vient* où le nouveau nom de la grand-mère part de l'extérieur du cadre familial – la reconnaissance des autres – vers l'intérieur. En embrassant et habitant complètement ce nom, Rachel embrasse aussi une appellation qui rebute en milieu urbain et bourgeois, à cause de son association au vieillissement, au commun et à la ruralité – perçue ici comme manque de sophistication. Selon Attias-Donfut et Segalen, « Il existe bien sûr un lien entre le mode de dénomination des grands-parents et le groupe social d'appartenance, comme il existe un lien entre un groupe social et prénomination. [...] Certains acteurs sociaux sont parfaitement clairvoyants sur la connotation sociale dont le terme qu'ils portent les vêt » (2007, 92-93).

Les enjeux sociaux de la dénomination sont donc plus larges ainsi qu'il en est avec la deuxième grand-mère, qui appartient à la classe bourgeoise. Elle apparaît uniquement sous des désignations génériques : « grand-mère », « grand-mère paternelle » ou « la mère de mon père », termes qui la réduisent à son lien de parenté mécanique. Le vocabulaire distancié utilisé met en évidence l'absence de proximité affective avec sa petite-fille et signale un refus d'intégration communautaire. Les actes et les omissions – notamment le refus d'hospitalité – confirment cette rupture de la relation que la désignation laissait présager.

La différence entre « la grand-mère paternelle » et « Mbambè » doit se lire non comme un simple choix stylistique, mais comme un révélateur des appartenances et des positionnements sociaux. Malgré l'importance de ne pas réduire cette dernière appellation au milieu populaire qui l'a générée, il n'en demeure pas moins que les appellations « familières » des zones modestes correspondent à une extension de la grand-parentalité vers l'entourage, tandis que la désignation générique de la grand-mère bourgeoise, résidant dans une villa clôturée, marque une double distanciation – familiale et sociale. Il y a une corrélation très forte entre la forme et le contenu de ces noms, de même qu'il existe un lien avec l'apparence des corps décrits.

Les représentations physiques des grands-mères se partagent entre stéréotype et revitalisation. Elles fonctionnent comme des marqueurs

sociaux et culturels et, dans un premier temps, font apparaître des similarités entre les grands-mères les plus visibles. L'archétype de la petite vieille aux cheveux blancs domine dans les récits – comme en témoignent les portraits de Mbambè – « aux yeux jaunes et aux joues creuses [...] petite et sèche » avec ses « cheveux blancs tressés en nattes qui lui courent le long du crâne » (CJV, 239) –, et de Granmè Ifé – dont « la tête arrivait au menton » de Sophie enfant, arborant une « tignasse de cheveux blancs rugueux » (COR, 38). Cependant, les choix vestimentaires introduisent une différenciation importante qui traduit des rapports contrastés aux conventions supposées : « la robe blanche à bretelles et volants » (CJV, 239) de Mbambè s'oppose au noir permanent du deuil de Granmè Ifé, contrainte par la coutume du veuvage à porter « une longue robe noire » (COR, 38) pour le reste de ses jours – perpétuant ainsi une tradition qui l'enferme dans un rôle social défini. La tenue de Mbambè suscite l'étonnement de sa petite-fille Musango : « Je ne l'imaginais pas ainsi [...]. On ne dirait pas qu'elle a eu douze enfants. » (CJV, 239) Cette transgression vestimentaire peut se lire de plusieurs manières : d'abord, comme une remise en question des codes vestimentaires traditionnels imposés aux femmes âgées, comme le suggère la différence entre les deux grands-mères ; ensuite, comme un indicateur socio-économique subtil – la robe légère achetée chez un fripier contrastant avec les grandes robes traditionnelles du Mboasu, sans pour autant réduire le personnage à sa condition modeste ; et, enfin, comme le symbole d'une adaptation – contrainte ou choisie – au marché international de la mode et aux exigences contemporaines.

C'est à une sorte de « musée rénové de la grand-mère »⁴ que le lecteur est introduit avec ce personnage auquel s'ajoute Martine, la mère de Sophie et la fille de Granmè Ifé dans *Le cri de l'oiseau rouge*. À travers elle s'opère un renouvellement profond de la figure grand-parentale : à moins de quarante ans, Martine a déjà accédé à la grand-parentalité, conséquence d'une maternité précoce imposée par la violence des Tontons Macoutes. Peu abordée dans cette étude, elle n'en reste pas moins un élément important par son parcours – du viol à la maternité forcée, puis à une grand-parentalité prématurée et jusqu'au suicide – qui, malgré tout, éclaire les espaces de vie marqués par la violence et l'instabilité, ainsi que les interactions réciproques entre ces lieux et certains personnages.

⁴ Expression empruntée à Renée Bonneau, *Grands-mères au fil des pages*, Paris, Horay, 1997.

De toute évidence, les lieux de vie de Granmè Ifé, Mbambè ou encore « la grand-mère paternelle » constituent un axe central dans la caractérisation de ces personnages avec les changements qui se sont opérés en eux au fil du temps. La temporalité des récits, marquée par la violence politique en Haïti et la guerre civile au Mboasu, situe les figures grand-maternelles dans ce que Homi Bhabha nomme un « tiers-espace », où les repères traditionnels se trouvent bouleversés par les crises contemporaines. Marqueurs sociaux et facteurs importants dans la complétude ou la rupture du lien avec leurs petites-filles et l'univers environnant, les espaces habités par les grands-mères sont aussi, par les transformations sociales à l'œuvre dans leurs sociétés respectives qu'ils incarnent, autant de métaphores sociales.

Dans le texte de Danticat, la demeure de Granmè Ifé se distingue dans le paysage rural de La Nouvelle Dame Marie : « une maison de briques plates et rouges avec de larges fenêtres et un toit de bardeaux. Une clôture en fil de fer bordait les plans de potirons et les pieds de tubéreuse. » (COR, 37) Rénovée grâce aux fonds de la diaspora représentée par Martine, cette maison symbolise l'antagonisme entre ancrage dans le lieu traditionnel des racines – qui est aussi un refuge pour les femmes de cette famille – et influence de l'exil, manifeste dans la nouvelle nature « fortunée » de l'habitation et le glissement dans la classe des nantis qu'il suppose. La résidence de La Nouvelle Dame Marie est un patrimoine dont la mère/grand-mère jouit, tel un proxénète, grâce à Martine, l'exilée du « onzième département »⁵, travaillant sans arrêt pour le bien-être de la famille restée au pays.

Chez Miano, la « grand-mère paternelle » vit dans une villa cachée derrière de hauts murs d'enceinte « plantés de tessons de bouteilles pour décourager les voleurs » (CJV, 31) dans un quartier aisé de la capitale Sombé. Avec ses murs et son entrée gardée pour limiter l'accès aux visiteurs jugés indésirables – parmi lesquels la petite-fille dont l'aïeule ne veut pas –, cette maison représente la séparation d'une communauté que

⁵ L'envoi d'argent à la famille est une pratique courante en Haïti, comme dans de nombreux autres pays en développement, où le membre de la famille résidant à l'étranger transfère régulièrement de l'argent à ceux qui sont restés pour des rénovations de la maison familiale, de nouvelles constructions ou, tout simplement, pour la survie au quotidien. Du fait de sa grande implication dans l'économie du pays, à travers les transferts d'argent et autres investissements, cette diaspora est appelée en Haïti « onzième département » et est frappée d'impôts.

l'on veut tenir à distance. Son architecture « défensive » matérialise une certaine idée de l'occidentalisation, par l'individualisme qu'elle suggère, l'éclatement des solidarités traditionnelles dans le Mboasu contemporain et une rupture avec les valeurs de l'hospitalité africaine. À l'opposé de ces résidences privilégiées, l'habitation de Mbambè est une bicoque à Embényolo, quartier-poubelle dont la symbolique réside dans le fait qu'il y a, comme reversés au quotidien, autant d'immondices et d'ordures du jour précédent que d'êtres humains. Gigantesque décharge à ciel ouvert, le quartier relève de l'inimaginable : la narratrice le décrit comme un lieu qui a depuis longtemps connu les sept fléaux et Armageddon⁶. Pourtant, c'est là où vit cette grand-mère en compagnie de milliers d'autres « exclus des circuits économiques et spatiaux, [...] sous] une violence structurelle qui les prive aussi de leur humanité en les forçant à une existence de vers de terre » (Mefoude Obiono 2016, 99). Cependant, bien que repoussée hors de l'espace habitable et, sans doute, considérée comme « la poubelle » au sens figuré, sa case « donne le dos à la vase malodorante [...elle possède] une cour soigneusement balayée [qui] précède un potager » (CJV, 235). Cette différence entre l'environnement dégradé et l'espace domestique propre et bien entretenu symbolise l'ingéniosité et la résistance de la vieille dame à la déshumanisation urbaine et aux préjugés qui réduisent les habitants des bidonvilles à la saleté et au pourrissement. Dans ce bidonville, témoin d'une urbanisation chaotique où la vie semble impossible (CJV, 97), la grand-mère sans fortune matérielle et forcée dans une position de subalternité s'est fait une oasis où, de surcroît, elle accueille aussi des enfants rejetés par leurs familles, à qui elle redonne leur dignité. Paradoxalement donc, la case dans la décharge devient un lieu de reconstruction identitaire pour Musango, grâce à la présence grand-maternelle, tout comme la maison de La Nouvelle Dame Marie constitue un refuge pour Sophie.

Malgré le long voyage, l'accès difficile à dos d'âne et la menace de la police secrète de Duvalier, le chez-soi de sa grand-mère est le cadre

6 Les sept fléaux apparaissent dans les prophéties révélées dans *Le Livre de l'Apocalypse*. Plus tôt dans son roman, Miano évoque l'invasion de la ville de Sombé et, partant, du Mboasu, par des églises dites d'éveil qui promettent aux populations et à leurs ouailles les châtements les plus terribles si elles ne se convertissent pas. Elle établit ce parallèle avec Embényolo pour souligner l'ironie que seraient des discours sinistres et menaçants à l'égard de ces gens qui « n'ont rien à sacrifier, que leur vie » (CJV, 238-9).

où Sophie, en quête de réponses et de guérison, revient après sa fuite de Providence. C'est un chronotope particulier, où le temps traditionnel de la transmission se trouve confronté à l'urgence de la violence politique. En ce qui est de la petite fille de *Contours du jour qui vient*, elle découvre en l'habitation rudimentaire de Mbambè, « la case originelle, la matrice » (CJV, 235) après que l'accès à la villa cossue de la mère de son père lui est interdite. Ce nouvel espace grand-maternel, tu par honte dans le discours de sa mère et « la source acide où (celle-ci) ne voulait plus tremper les lèvres » (CJV, 235), va représenter plus qu'un objet, un bâtiment ou un repère physique : à travers la bicoque d'Embényolo, elle retrouve des racines, l'appartenance et la conscience qu'« on ne pousse pas sans terre » (CJV, 235). Au-delà de leur fonction comme « contre-espaces » matérialisant les tensions sociales et les mutations culturelles à l'œuvre, les espaces domestiques grand-maternels constituent des refuges, des lieux de dévoilement des histoires familiales et de révélation/renouement des liens identitaires.

2. La relation grand-mère/petite-fille : entre transmission et rupture

Si les représentations des grands-mères révèlent la complexité des mutations sociales à l'œuvre, c'est dans la relation qu'elles entretiennent avec leurs petites-filles que se cristallisent les enjeux les plus cruciaux de la transmission intergénérationnelle. Cette relation, marquée par une dialectique invariable entre protection et oppression, entre parole et silence, devient le lieu privilégié où se négocient les héritages culturels et où s'élaborent de nouvelles formes de solidarité face aux violences de leurs environnements. Les deux romans présentent des conceptions contrastées de la protection grand-maternelle, soulignant la complexité des adaptations aux contextes de violence sociale et politique.

Chez Danticat, Granmè Ifé incarne une protection paradoxale qui se manifeste particulièrement dans les scènes du marché : Dessalines, un marchand de charbon de bois ambulant est violemment battu et tué par la milice de Duvalier, pour avoir marché par accident sur le pied d'un milicien. En présence des Tontons Macoutes et de leur violence, la protection de la grand-mère de Sophie prend une forme physique immédiate : « Elle m'attrapa la main avec une telle violence que

j'en eus mal aux doigts » (COR, 146). Son cri « Tu veux ta part de cauchemar, toi aussi ? » (COR, 146) illustre une transmission forcée des stratégies de survie, notamment le silence protecteur face à la violence d'État. Cependant, ces manifestations exacerbées de protection de sa petite-fille dans l'espace public échouent dans la sphère privée du fait que cette même grand-mère perpétue une violence traditionnelle à travers la pratique ancienne du test de virginité. Sophie subit le test parce que sa mère, sa tante, de nombreuses autres filles d'Haïti et sa grand-mère avant elle y sont passées. Face à la violence de l'acte, la figure de la grand-mère protectrice devient synonyme d'agression et d'échec à protéger les petites filles. Pour Sophie, étrangère aux traditions de la campagne haïtienne, la transmission de la coutume par sa grand-mère est une trahison. Bien que Granmè Ifé ne participe pas directement à l'exploration du corps de Sophie, comme c'est le cas de la grand-mère d'Assèze⁷, du roman éponyme de Calixthe Beyala, elle n'en est pas moins un agent, pour avoir continué le cycle de la vérification à travers ses propres filles. Valorisée pendant longtemps autant en Haïti que sous d'autres cieux, la virginité est la mesure par laquelle la « modestie » de la jeune fille et l'honneur familial sont évalués. La pratique est aussi, comme l'explique Kersuze Siméon-Jones, « un instrument de survivance financière » (Siméon-Jones 2011, 153). Au sujet de ce mélange complexe de protection et d'oppression, Siméon-Jones explique :

« Le corps, la sexualité particulièrement, devient une source financière qui permet à la femme de négocier ses besoins. De cette stratégie, la sexualité de la femme peut être vue comme un objet de pouvoir quoique parfois éphémère, parce qu'en fin de compte l'homme en question décide de la valeur de cet „objet” de pouvoir. [...] Prenant, d'emblée, la notion de l'honneur et de la chasteté en considération, il est clair que l'aspect économique garde une importance significative dans le culte de la virginité parmi les femmes provenant d'une couche sociale défavorisée. Puisque la mère a la charge de former sa fille et de la préparer pour le mariage, elle a donc la responsabilité de la tester quand il le faut, afin de conserver sa chasteté jusqu'à la nuit nuptiale. » (2011, 154).

Malgré l'échec de la virginité dans sa famille – ses deux filles sont célibataires et l'aisance matérielle dont elle jouit vient de celle qui a subi

⁷ Voir Calixthe Beyala, *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994.

des violences sexuelles, Granmè Ifé maintient l'idée que la valeur d'une jeune fille se trouve dans ses mœurs. Elle utilise les contes populaires comme celui de l'alouette et de l'homme qui épousa une jeune fille noire et pauvre parce que vierge, pour justifier ces pratiques traditionnelles. Figée dans une autre époque, la vieille femme ne réalise pas que les temps ont changé, que le stoïcisme et l'acceptation muette ne valident pas la coutume, que cette pratique cause des dégâts autour d'elle et que l'histoire qu'elle raconte est plutôt une tragédie où sa descendance est protagoniste et victime. L'aveuglement de la grand-mère demeure puisqu'elle ne voit pas la destruction physique (la mort physique et littérale de Martine) et psychologique (la mort symbolique d'Atie) de ses filles causées par l'obsession de la virginité. Pourtant, face au désarroi de sa petite-fille, Granmè Ifé manifeste une conscience troublée : « Mon cœur, il pleure comme le fleuve [...] pour la peine que nous t'avons faite. » (COR, 192). La contrition apparente de l'aïeule s'ouvre vers un espace où la parole et le questionnement sont possibles, mais elle n'exprime pour autant pas un investissement dans la protection des futures générations de femmes haïtiennes et l'anéantissement du test.

Pour sa part, la grand-mère principale de *Contours du jour qui vient* développe une protection plus collective qui transcende les liens du sang. Face à la froideur et à l'indifférence de la grand-mère paternelle à l'égard de Musango – « Je ne peux rien pour toi » (CJV, 235), dit-elle à l'enfant de neuf ans alors qu'elle est nue et à la rue –, Mbambè est l'altruisme incarné. Mère de quatorze enfants, dont deux biologiques, la vieille dame a toujours placé la générosité au-dessus du dénuement qu'elle connaît très bien. Dans le « quartier-dépotoir humain » d'Embényolo, Mbambè accueille « les petites filles jetées dans les égouts ou abandonnées au coin des rues alors qu'elles étaient encore en âge de téter leur mère » (CJV, 244). Antithèse de la grand-mère paternelle froide et indifférente, elle réinvente le rôle protecteur traditionnel de telle sorte qu'il réponde aux nouveaux défis de l'urbanisation et de l'éclatement des structures familiales. Son credo est d'aider tous les petits délaissés, condamnés dès leur tendre âge. Théoricienne et praticienne de l'intergénérationnel spontané, la vieille dame offre du *care*⁸ et pratique une solidarité locale

⁸ L'idée de *care* représente une forme de solidarité de proximité qui échappe aux logiques institutionnelles et bureaucratiques. Il valorise les liens directs entre personnes et la capacité des individus, notamment les aînés, à contribuer significativement au bien-être collectif par des gestes d'attention et de soin

non médiée ou manufacturée par des cadres administratifs. En cela, elle fait, de façon authentique, ce que des programmes mis en place par les municipalités et des organismes divers en Occident entreprennent pour pallier l'absence de grands-parents dans certaines familles et leur venir en aide, ou tout simplement pour aider les personnes âgées à échapper à l'isolement ou au sentiment déprimant d'inutilité⁹. Mais contrairement aux grands-parents qui participent à de tels programmes dans ces univers, Mbambè est une grand-mère sans intention cachée sinon celle de porter secours à tout enfant rencontré sur son chemin, même si, sans le savoir, elle comble le vide juridique et social sur la question dans sa société d'origine, bien qu'à une échelle minime. Malgré le contexte mouvant de sa société, résolument tournée vers l'individualisme, la vieille Rachel continue de se porter au secours des abandonnés, se faisant ainsi autant mère que grand-mère de tous, un métier choisi pour conquérir et défendre sa liberté. Grâce à elle, sa petite-fille biologique jamais rencontrée retrouve son humanité, de même que la chance et le privilège d'être de nouveau un enfant : « J'ai une grand-mère qui dit que je suis chez moi et qui chante pour m'endormir... c'est la première fois qu'on chante pour moi. » (CJV, 246) Habitée du rejet, de l'errance et du danger dans les rues de Sombé, Musango reçoit d'elle l'amour, un foyer et l'attention d'un être soucieux : « je m'endors en oubliant ce qu'il y au-dehors, cette mélasse gluante au sol, cette puanteur dans l'air, comme si Nyambey avait mauvaise haleine. » (CJV, 246) Le sentiment de paix que transmettent

qui répondent aux besoins concrets de leur entourage. L'éthique du *care* (ou de la sollicitude) est une démarche qui place la relation et le soin au cœur de la réflexion morale et reconnaît la vulnérabilité et l'interdépendance comme conditions fondamentales de l'existence humaine. Initiée par la psychologue et féministe américaine Carol Gilligan dans les années 1980, cette perspective se construit en opposition aux théories morales dominantes, centrées sur l'application de principes abstraits. Sa portée va au-delà de l'éthique et est critique et politique. Tout en remettant en question la conception libérale d'un sujet autonome et indépendant, cette approche interroge les hiérarchies sociales qui dévalorisent le travail de *care* et questionne la division genrée de ces activités – traditionnellement invisibilisées et souvent assignées aux femmes.

⁹ Quelques exemples de telles initiatives incluent *Le centre communautaire intergénérationnel de Montréal* et le projet *SuperVoisin au Québec*, pour soutenir les personnes âgées et combattre l'isolation, et favoriser la création de liens entre les générations ; *Le Pari solidaire* en Île de France qui crée et offre des situations de cohabitation intergénérationnelle entre personnes âgées et jeunes étudiants universitaires.

les actes de Mbambè dépassent la sécurité d'un toit. Sa protection s'étend même au domaine spirituel, comme en témoignent ses rituels quotidiens pour « conjurer les maléfices » (CJV, 239) qu'elle dit foisonner en milieu urbain et, plus particulièrement, dans ce type de lieux où le paupérisme exacerbe les envies et les jalousies. Par cet acte – en quelque sorte – d'exorcisation, mais aussi par la rencontre de la grand-mère et sa petite-fille, la fin de l'errance de Musango n'est plus uniquement physique, elle est aussi psychologique et spirituelle.

À tout ceci s'ajoutent le transfert des silences et non-dits dont l'analyse montre des différences d'approche narrative face au trauma collectif et individuel. Dans *Le cri de l'oiseau rouge*, le silence de Granmè Ifé face aux violences des Macoutes devient paradoxalement un enseignement de survie. La scène du marché est particulièrement révélatrice : « Tous regardaient dans un silence horrifié. Personne n'a rien dit » (COR, 146) alors que Dessalines est assassiné sous le regard de tous. Ce silence collectif, que Sophie doit apprendre à décoder, constitue un langage de survie dans le contexte de la terreur politique. Le lexique utilisé pour décrire les gestes des personnes présentes traduit la précipitation et l'empressement, expression de la peur ambiante : « elle [Granmè Ifé] s'éloignait rapidement [...] Louise se précipita vers son stand [...]. Ma grand-mère et moi avions hâte d'atteindre le flamboyant et de prendre le chemin de la maison. » (COR, 146) À partir de ces scènes fortuites de sujétion des habitants, la grand-mère initie sa petite-fille à la vie dans l'arrière-pays défavorisé sous la répression, mais aussi à la dérobade et au silence qui protègent des Macoutes (COR, 150), scellant ainsi l'appartenance de cette dernière à l'univers tragique de La Nouvelle Dame Marie. Cependant, ce même silence devient problématique lorsqu'il s'agit des violences liées aux coutumes ancestrales. L'incapacité de Granmè Ifé à reconnaître pleinement la violence du test de virginité se manifeste dans une scène symbolique : Sophie croit « entendre aussi pleurer (sa) grand-mère, mais c'était le crachin qui, succédant à la pluie, tombait sur le toit » (COR, 192). Cette ambiguïté entre larmes et pluie suggère l'impossibilité d'une véritable reconnaissance de la violence transmise.

Dans *Contours du jour qui vient*, par contre, les silences s'articulent différemment. La grand-mère paternelle incarne un silence de rejet, refusant toute reconnaissance de Musango. En revanche, Mbambè rompt progressivement les silences familiaux, notamment autour de la maladie

héréditaire. Sa parole libératrice permet à la petite-fille de comprendre son histoire : « Une petite assez courageuse pour traverser ce marécage afin de venir à ma rencontre peut affronter la vérité. » (CJV, 242).

Cette différence dans le traitement des silences reflète deux approches de la transmission intergénérationnelle : chez Danticat, le silence reste ambivalent, à la fois protecteur et destructeur, tandis que chez Miano, la rupture du silence devient condition de la reconstruction identitaire. Dans les deux cas, cependant, la figure grand-maternelle apparaît dans le rôle stéréotypé de détentrice des clés de la mémoire familiale, même si les modalités de transmission de cette mémoire diffèrent radicalement.

3. Reconstruction identitaire et renouvellement du rôle grand-maternel

Au-delà du rôle d'adjuvants que ces figures grand-parentales jouent dans leur relation parfois privilégiée avec leurs petites-filles, le personnage de la grand-mère apparaît, à quelque exception près et à plusieurs égards, comme porteur d'une continuité familiale et acteur important du maintien de la cohésion familiale. Se distinguant des autres, la grand-mère paternelle du texte de Miano constitue un élément apparent de décohésion familiale. Granmè Ifé et Mbambè sont les socles de leurs familles respectives et les points d'ancrage de lignées qui, fortuitement, se révèlent entièrement féminines. Avec ces personnages, les deux auteures reprennent, comme beaucoup d'autres avant elles, l'idée de la transmission orale et quotidienne de la mémoire par la grand-mère. Le rôle semble tout naturellement leur échoir dans un contexte « schéma classique aux Antilles » selon Maryse Condé où « nous ne savons rien du père. [...] La grand-mère se trouve donc dépositaire de la connaissance du passé et communique son savoir à l'enfant. » (1993, 10-11). L'implication des deux aïeules dans les vies de leurs petites-filles déborde du cadre de la relation privilégiée qu'elles ont avec ces dernières et touche aussi aux rapports entre leurs petites-filles et leurs mères. C'est pourquoi Granmè Ifé pèse de tout son poids, contenu dans les mots, pour réconcilier sa fille et sa petite-fille : « Elle [ta mère] va venir. [...] Elle viendra ici. [...] la vieille femme, sur la cassette, elle dira des mots qui la supplieront de venir arranger les choses entre vous. » (COR, 173), explique Atie, à sa

nièce Sophie, révélant ainsi le pouvoir de la parole de Granmè Ifè. Malgré la distance, les mots de la grand-mère de Sophie portent et permettent de garder l'unité familiale.

Les figures grand-maternelles se caractérisent donc par l'idée consacrée de la transmission des savoirs et des traditions qui se pose différemment dans les deux œuvres, démontrant des approches différentes face à l'héritage culturel. Si l'urgence de savoir, mais aussi de transmettre est le point de départ du rapport qui unit Sophie à Granma Ifè et Musango à Mbambè, c'est par leur truchement que les petites-filles apprennent à connaître leurs mères et leurs histoires. Le lien intergénérationnel ainsi établi, Trinh T. Minh-ha l'articule aussi autour de l'oralité, de la transmission des histoires et des femmes (2022), notamment les grands-mères. Chez le personnage de Granmè Ifè, la transmission varie entre révélation libératrice et reproduction d'une violence intériorisée, tandis que Mbambè opère une transmission plus « sélective » qui s'adapte aux réalités d'une urbanité et d'une « modernité » non pensées. Sa transmission passe d'abord par la reconnaissance d'une histoire commune, notamment à travers la révélation de la drépanocytose familiale, ces « yeux jaunes » qui constituent une marque visible de leur filiation. Elle charge également Musango d'une responsabilité nouvelle : celle de veiller sur une mère fragilisée, transformant ainsi la transmission traditionnelle en un nouveau pacte intergénérationnel adapté aux défis actuels. Dans *Contours du jour qui vient*, la grand-mère est la « destination finale » de Musango. C'est par elle qu'elle pourra atteindre et comprendre sa propre mère. La mission principale de cette grand-mère, comme celle de Granmè Ifè, devient donc de réunir sa fille et sa petite-fille. C'est la pièce manquante au puzzle de la généalogie du patrimoine génétique de la fillette. Contrairement à la grand-mère de Sophie, qui manipule le langage et les siens pour restaurer la cohésion familiale et réconcilier mère et fille, Mbambè établit des rapports sains avec sa petite-fille en la dotant d'outils pour comprendre son univers et se comprendre, mais lui laisse l'opportunité de choisir librement le moment de s'engager. Clairvoyante, cette grand-mère voit en la fillette intrépide et résiliente une digne héritière de sa lignée. La mort de la vieille quelques jours après leur rencontre valide la complétude de la transmission et la croyance selon laquelle la grand-mère ne pouvait pas s'en aller sans avoir accompli sa mission. D'après les modes de pensée locaux, elle s'était accrochée à la vie et avait attendu l'arrivée de celle qu'elle considérait comme sa successeuse légitime et méritante pour lui passer le bâton.

Les grand-mères du *Cri de l'oiseau rouge* et de *Contours du jour qui vient* représentent donc le lieu de la vérité, de la réponse aux questions demeurées sans suite. Elles constituent le nécessaire retour ou détour que les petites-filles respectives doivent opérer pour comprendre leur être au monde et se connaître. Sophie retourne sur le lieu des origines, au point de départ des femmes Caco, non seulement parce que « l'oiseau, il retourne toujours au nid » (COR, 173), ainsi que le répète Granmè Ifé, mais aussi parce qu'il est désormais capital de recréer le lien brisé. Le retour vers la grand-mère s'apparente à un mouvement pour défaire ce qui a été fait et retrouver le moment de l'innocence. En tant qu'aïeule avisée, dépositaire d'un savoir ancien, elle détient les raisons qui rendent la pratique de vérification légitime. Pour Musango de *Contours du jour qui vient*, Mbambè est l'élément qui valide son être au monde, lui donne visibilité et identité, l'inscrit dans une filiation légitime et réelle. En effet, la grand-mère est la mémoire d'une lignée – innommée jusqu'au moment présent – et d'une matrice multiforme dont le déterrement permet la reconstruction et la légitimation de l'identité bâtarde de Musango. Elle est également la voix qui initie à la connaissance de la tradition orale et de l'Histoire du Mboasu.

Conclusion

L'étude comparative des figures grand-maternelles dans *Le Cri de l'oiseau rouge* d'Edwidge Danticat et *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano révèle une transformation profonde du personnage de la grand-mère dans les littératures contemporaines d'Haïti et d'Afrique. Au-delà du simple constat d'une évolution des représentations, l'analyse démontre comment ces autrices utilisent ce personnage pour interroger les mutations sociales profondes de leurs sociétés respectives. À travers trois figures distinctes qui incarnent différentes réponses aux défis de la « modernité », elle montre – comme les textes – l'évolution du rôle social et familial des grands-mères face aux changements sociaux. Non seulement la transformation observée du personnage de la grand-mère invite-t-elle à repenser la transmission intergénérationnelle dans des contextes de crise – où les repères traditionnels n'existent plus ou se trouvent bouleversés – ; elle questionne aussi la capacité de la littérature contemporaine à représenter et à penser ces phénomènes.

D'habitude perçues par rapport à leurs devancières, Man Ya de Gisèle Pineau¹⁰, Reine-Sans-Nom de Simone Schwartz-Bart¹¹ ou encore Caldonia de Maryse Condé¹², les grands-mères des romans *Le Cri de l'oiseau rouge* et *Contours du jour qui vient* se distinguent en ce qu'elles s'éloignent de plusieurs manières de ces clichés véhiculés à l'aube de la littérature des régions d'origine de leurs créatrices. S'agit-il, cependant, de l'émergence d'un nouveau type de grand-mère ? La figure grand-maternelle traditionnelle comme gardienne de la mémoire et des traditions se trouve désormais traversée par les tensions de la vie « moderne » dont l'individualisme, la précarité économique, l'urbanisation anarchique, la violence politique, etc. De la grand-mère paternelle bourgeoise qui rejette toute solidarité familiale à Mbambè qui recrée la grand-parentalité dans un contexte urbain précaire, en passant par Granmè Ifè prisonnière d'une tradition devenue toxique, les grands-mères dépeintes par Danticat et Miano incarnent cette complexité des processus d'adaptation et de résistance caractéristiques des sociétés postcoloniales aujourd'hui. Chacun de ces personnages réinvente, à sa manière, le rôle social et familial des grands-mères. En tournant le dos à sa petite-fille et en se repliant derrière les murs de sa villa, la grand-mère paternelle adopte les codes supposés de la bourgeoise émergente. Si la grand-mère de Sophie maintient certaines pratiques ancestrales à effet destructeur, elle développe parallèlement des stratégies d'adaptation, notamment grâce aux ressources de la diaspora qui lui permettent de rénover sa maison. Son ambivalence même témoigne des difficultés de la transition entre tradition et modernité dans le contexte haïtien. De tous ces différents portraits, celui de Mbambè l'emporte sur tous. La grand-mère de Musango incarne l'émergence d'une figure grand-maternelle nouvelle, capable d'adapter les valeurs traditionnelles de protection et de transmission aux défis contemporains. Prise dans l'étau des maux combinés qui minent la postcolonie étranglée par le néocolonialisme, dans un univers qui, de plus en plus, s'urbanise de manière incontrôlée et s'ouvre à d'autres valeurs, c'est cette grand-mère qui répète à une plus grande échelle et dans un contexte de mixité urbaine un rôle naguère réservé à l'unité familiale et à la communauté clanique, villageoise. Sorte

¹⁰ Voir Gisèle Pineau, *L'exil selon Julia*, Paris, Livre de Poche, 1996.

¹¹ Voir Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Têlémée Miracle*, Paris, Points, 1995.

¹² Voir Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, Paris, Mercure de France, 2006.

de mère Teresa armée uniquement de son cœur, Mbambè réussit grâce à ses actes de charité et de bienfaisance à redonner ses lettres de noblesse au rôle des grands-mères. Son choix d'une « grand-maternité sociale » dans le contexte urbain d'Embényolo représente une réinvention créative du rôle traditionnel. Bien que relégué aux marges du roman de Miano, le parcours de ce personnage symbolise la défiance farouche de ces grands-mères luttant contre les épreuves imposées par le temps et l'endurance des femmes.

À cheval entre le monde ancien, celui de leurs traditions et celui de la mondialisation économique et culturelle, les grands-mères, contraintes comme tous les autres agents et sujets de ce dernier phénomène d'adopter de nouveaux modes de vie, doivent donc s'ajuster pour survivre. Aussi vrai soit-il que « comme toutes les réalités humaines, la mondialisation est porteuse de risques et riche de promesses », ainsi que l'affirmait Michel Camdessus (1999)¹³, il n'en demeure pas moins vrai que d'autres modèles de survie soient possibles. Le personnage de Mbambè l'illustre bien par son choix d'un modèle qui n'impose pas l'aliénation et que l'on se détourne des siens, mais que l'on procède comme dans l'inculturation, en intégrant le contenu de la mondialisation et de l'occidentalisation dans les traditions culturelles particulières. Si cette reconfiguration du personnage ouvre de nouvelles pistes de réflexion sur la transmission intergénérationnelle et la reconstruction identitaire dans des sociétés en crise, elle invite également à repenser la place des figures grand-maternelles dans les littératures postcoloniales contemporaines, au-delà des représentations archétypales héritées des premières générations d'écrivains.

Bibliographie

Textes de références

- Danticat, E., *Le cri de l'oiseau rouge* [« *Breath, Eyes, Memory* »], trad. de l'anglais par Nicole Tisserand, Paris, Éditions Pygmalion/ Gérard Watelet, 1995.
Miano, L., *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon, 2006.

Autres œuvres littéraires citées

- Beyala, C., *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994.
Condé, M., *Victoire, les saveurs et les mots*, Paris, Mercure de France, 2006.

¹³ Michel Camdessus a été Directeur Général du Fonds Monétaire International de 1987 à 2000.

- Pineau, G., *L'exil selon Julia*, Paris, Livre de Poche, 1996.
- Schwarz-Bart, S., *Pluie et vent sur Têlummée Miracle*, Paris, Points, 1995.
- Ouvrages critiques
- Attias-Donfut, C. et Segalen, M., *Grands-parents. La famille à travers les générations*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- Bonneau, R., *Grands-mères au fil des pages*, Paris, Horay, 1997.
- Camdessus, M., « FMI Bulletin », vol. 28, n° 23, 20 décembre 1999.
- Condé, M., *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Hamon, Ph., *Le personnel du roman*, Paris, Droz, 1983.
- Kovess-Masfety, V., *Être grand-mère aujourd'hui*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2023.
- Mugeni Uwamahoro, M. P. ; Mulowa Tshipama, A. ; Zibouh, F. ; Boujour, S. ; Kawayi, S. ; Berguet, J. ; Diouldé Diallo, M. ; Alingabo-Yowali M'bilu, R., *(Grands-)mères en lumière. Huit autrices transmettent l'histoire de leurs aînées afro-descendantes et maghrébines*, Etterbeek, Éditions Maelström, 2024.
- Minh-ha, T. T., *Femme, indigène, autre : écrire le féminisme et la postcolonialité*, trad. par Julia Burtin Zortea et Claire Richard, Montreuil, Éditions B42, 2022.
- Siméon-Jones, K., « Démences, psychoses et liberté psychique dans *Le Cri de l'oiseau rouge* », in Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine*, Paris, Karthala, 2011, p. 149-160.

Sitographie

- Mefoude Obiono, S., *La banalité de l'exclusion. Autopsie in vivo de quelques romans d'auteurs caribéennes et subsahariennes (Condé, Mukasonga, Danticat et Miano)*, Thèse de doctorat, Université d'Oregon, 2016.
- [En ligne] URL : <https://scholarsbank.uoregon.edu/server/api/core/bitstreams/24bf01b4-bc8e-4615-b9a6-979d784a6f00/content>.

Le Cercle d'Antonio Tabucchi et *Toutes les familles* d'Andrea Bajani : rupture de la filiation et question de la stérilité

Malgorzata KOBIALKA
Université de Nanterre, France

*La question n'est jamais ce qui est en train d'arriver
[...] La question de tous les temps est toujours :
Qu'est-ce qui est sur le point de revenir ?
(Pascal Quignard, *Dernier royaume*)*

Résumé : Cet article explore, à travers l'analyse de la nouvelle *Le Cercle* d'Antonio Tabucchi et du roman *Toutes les familles* d'Andrea Bajani, l'hypothèse selon laquelle la littérature agit comme une mémoire collective, où les histoires familiales non transmises ou occultées peuvent ressurgir sous forme de symptômes ou de fantômes intérieurs. En examinant comment la rupture de la filiation ou de la transmission peut affecter le corps et la psyché (jusqu'à entraîner la stérilité), l'étude suit une démarche comparative entre deux récits italiens contemporains pour, afin de montrer comment le geste de redonner une place aux absents et de soigner la mémoire familiale ouvre un chemin de guérison symbolique pour les vivants. Les résultats mettent en évidence que revisiter le passé, accueillir ses ombres et en révéler les traces permet de réparer la transmission interrompue et de transformer une mémoire enfouie en promesse d'avenir.

Mots-clés : *filiation, stérilité, symptôme, fantôme, trace, histoire, mémoire.*

Introduction

Antonio Tabucchi, écrivain italien, traducteur de l'œuvre de Pessoa, a souvent affirmé dans son œuvre que la littérature est une forme de mémoire collective où l'Histoire de l'humanité est sauvegardée. L'auteur insiste sur le fait que « ceux qui ne se souviennent pas du passé sont condamnés à le revivre » (Tabucchi 2006, 79). Tabucchi ajoute également : « L'Histoire est mémoire. Et sans mémoire, il n'y a pas non plus d'avenir » (2006, 79). Ceci est valable aussi bien au niveau macro-historique, politique et social, qu'au niveau micro-familial.

Créer son arbre généalogique, l'analyser, accueillir et reconnaître les absents, puis leur donner – ou plutôt leur restituer – la place qu'ils n'ont pas pu occuper pour diverses raisons au sein de la famille est un geste essentiel pour avancer dans la vie. Pour reprendre le titre d'un excellent ouvrage de Magali Molinié publié en 2006, il s'agit de « Soigner les morts pour guérir les vivants ». Dans *Politique et poétique du témoignage*, Derrida observe que se détourner du passé revient à cesser d'hériter de manière responsable et à prendre des voies détournées, symptomatiques : l'oubli du fantôme prend alors la forme d'un symptôme (2005, 29).

Dans ce qui suit, nous allons explorer deux textes de deux auteurs italiens contemporains : la nouvelle *Le Cercle* du recueil *Le temps vieillit vite*¹ d'Antonio Tabucchi et le roman *Toutes les familles*² d'Andrea Bajani. Entre ces deux auteurs, il y a aussi comme un lien de filiation spirituelle car Tabucchi était pour Bajani une sorte de « père littéraire »³. Dans les deux récits, nous allons questionner l'histoire, les racines, et surtout l'impact de la rupture de la transmission et de la filiation sur le problème de la stérilité.

1. Entre racines et souvenirs

Le récit « Le cercle » évoque une famille suisse attachée aux traditions, à l'image de leur maison « solide » (C, 19), qui organise

¹ Antonio Tabucchi, *Le Cercle*, in *Le temps vieillit vite*, trad. de l'italien par Bernard Comment, Paris, Gallimard, 2009, p. 5-30. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (C), suivi du numéro de la page.

² Andrea Bajani, *Toutes les familles*, traduit de l'italien par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2013. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (TF), suivi du numéro de la page.

³ Dans son son récit dédié à Tabucchi post-mortem *Me reconnais-tu ?* (2014), Bajani évoque leur relation à la fois amicale et littéraire.

une réunion « solennelle » (C, 19) pour la « commémoration » (C, 19) de la mort du grand- père. Tabucchi se sert de nombreuses images très évocatrices qui soulignent et soutiennent cette solidité : les photographies de famille disposées partout ; des albums ; une entreprise créée au XIX^e siècle dans le canton Saint- Gall dont la gestion est transmise de génération en génération (tous les textiles de la maison portent la broderie de Saint-Gall : les coussins de Saint-Gall, les mouchoirs de Saint-Gall, etc.). Il y a ensuite les femmes de la famille – « de lait et de sang » (C, 19) –, les petits-enfants qui courent partout et se disputent des bouts de tarte au chocolat sans encore comprendre qu'ils sont les héritiers. Il s'agit donc d'une temporalité imposante, solennelle et tellement solide qu'elle sent presque une odeur de bois de chêne.

La narratrice, la femme d'un des fils de la famille, est d'origine maghrébine. Elle semble en décalage par rapport aux autres. Contrairement à la stabilité du chêne, elle se sent déracinée. Il est probable qu'enfant, elle a dû partir de son village natal, et n'y est plus jamais retournée. Il y a donc quelque chose d'incertain, de supposé, de flou, de brisé dans sa mémoire :

« Et sa pensée, par elle-même, était retournée à une enfance qui cependant n'était pas la sienne, à un village perdu dans le temps, au pied des montagnes dans un pays [...], on appelait Maghreb comme si ce pays n'avait pas une identité mais appartenait à une géographie abstraite. Quand elle était enfant elle ne savait pas que le lieu où vivaient ses ancêtres s'appelait Maghreb, eux non plus ne le savaient pas, ils y vivaient et c'est tout, pas plus que ne le savait sa grand- mère dont l'image émergea du souvenir comme d'un puits enfoui, c'était vraiment étrange, car ce n'était pas le souvenir d'une personne, c'était le souvenir qu'on lui avait raconté d'une personne, elle n'avait jamais connu sa grand-mère, comment pouvait-elle se rappeler aussi bien le visage qu'elle n'avait jamais vu ? » (C, 19).

Ce que la narratrice appelle les souvenirs sont, en fait, les souvenirs des récits des récits. On lui a raconté son passé, ses origines, les lieux qui par des conjonctures politiques ont acquis une désignation abstraite – Maghreb –, accentuant leur caractère nébuleux et irréel. On peut presque parler d'origines fabuleuses, car faites de récits, mais qui prennent la place des souvenirs ; ils ne sont pas des souvenirs, mais ils le deviennent ; à force de les entendre, la narratrice les fait siens et ils la constituent. Elle a seulement « de vagues souvenirs, des images provenant d'un temps

désert en souvenirs. » (C, 17)⁴. La traduction française joue sur le mot « désert » – elle parle du temps « désert en souvenirs » puisque le désert c’est aussi celui de sa grand-mère, celui où elle avait vécu.

Musicalement, on pourrait parler d’un « temps fort » de la belle-famille suisse, enracinée comme un chêne, et d’un « temps faible », de bouts d’histoires, presque spectraux, « enfouis dans le sable de la mémoire » (C, 18). La narratrice voit un lac devant la maison et pense encore à sa grand-mère qui, une cruche sur la tête, devait faire trois kilomètres jusqu’au puits pour prendre de l’eau, et constate : « vous ne pouvez pas savoir ce que c’est vraiment que de l’eau parce que vous en avez trop. » (C, 19) Par ailleurs, elle a également de « vrais » souvenirs : le cabinet d’avocat de son père dans un immeuble haussmannien, une vie confortable avec son mari dans un grand appartement à Paris. En regardant les enfants de Greta, une inquiétude l’envahit – elle ne s’était jamais posé la question suivante : pourquoi à trente-huit ans n’a-t-elle toujours pas eu d’enfant ? Et elle recommence à penser à l’eau :

« [...] quand il y a de l’eau, ce liquide amniotique qui est à l’intérieur du placenta nourrit le minuscule témoin qui a reçu la transmission de la chair. L’eau. Il lui sembla comprendre que tout dépendait de l’eau et qu’elle ne put s’empêcher de se demander si son corps manquait d’eau, si elle non plus ne réussissait pas à se soustraire au destin des siens qui pendant des siècles avaient lutté contre le désert en résistant au sable qui recouvre tout. » (C, 25).

Il y a quelque chose des temps fossiles dans cette angoisse, une temporalité spectrale et fabuleuse, que la narratrice n’a ni vécue ni vue personnellement, qu’on lui a seulement racontée, pourtant cette temporalité est bien vivante en elle. Elle s’exprime dans son corps et dans son ressenti. L’angoisse de manquer d’eau, la mémoire des générations la travaillent, et se transmettent à travers elle. Le témoignage n’est pas forcément discursif, constate Derrida (2005, 34), « il est parfois silencieux. Il doit engager quelque chose du corps qui n’a pas droit à la parole. ». Les souvenirs, qui ne sont pas de « vrais » souvenirs mais des récits, s’avèrent vrais de manière spectrale et symptomatique ; le fantôme parle à travers le corps et le corps en témoigne.

La narratrice trouve paradoxal que son mari, médecin, travaille à la recherche d’un remède pour sauver des enfants, alors que lui-même n’en

⁴ Cette fois-ci la traduction diverge de l’original.

a pas. À la maison, il se relaxe en écoutant de la musique berbère. On peut imaginer que consciemment ou inconsciemment, il est là, au cœur du problème de sa femme – en a-t-il conscience ? On ne le saura pas.

Antonio Tabucchi donne quand même souvent dans ses textes quelques indices clefs. Ainsi, à un certain moment, la narratrice constate : « la chose la plus naturelle du monde n'existe pas, les choses existent comme tu les veux si tu les penses et si tu les veux, et alors tu peux les guider, sans quoi elles vont pour leur propre compte. » (C, 23). Elle sort prendre l'air, se dirige vers une colline, le plus haut endroit de la région. Ainsi, assise sur cette colline, elle pense à ces quinze années passées avec son mari, un temps qui s'est enfui : « le temps était-il de l'air qu'elle avait laissé sortir par un petit trou minuscule dont elle ne s'était pas rendue compte ? » (C, 23). Réfléchissant à sa vie, plongée dans l'herbe et dans l'éblouissement du soleil, elle aperçoit une monade de chevaux, qui ondulant dans l'air, créent un cercle, et en ronde galopent comme dans une sorte de mystérieux ballet. On dirait que cette image insolite, ou plutôt cette hallucination, est la métaphore de l'éveil d'une mémoire longtemps endormie :

« [...] pendant un instant elle vit des mains qui tapaient sur la peau des tambours, la musique qui arrivait à ses oreilles sortait du sol, comme si la terre tremblait, elle l'entendit, avant d'arriver aux oreilles elle montait des pieds aux jambes, au tronc, au cœur, au cerveau. Et pendant ce temps les chevaux tournaient en cercle, toujours plus rapides, rapides comme ses pensées devenues elles aussi un cercle, une pensée qui se pensait elle-même. » (C, 27-28).

Elle se rend compte que le fait de penser « à rien » fait surgir quelque chose : un ailleurs, une histoire. Elle sent qu'en elle, quelque chose cherche à faire remonter à la conscience cette terre et ce rythme enfouis, que son mari tente peut-être de réveiller en écoutant de la musique berbère. À l'instant même où elle « prit conscience de penser qu'elle pensait » (C, 28), le cercle des chevaux a disparu. On dirait, suivant la pensée de Didi-Huberman (2002, 338), que ces chevaux symbolisent un « résidu vital » tout à coup devenu vivace, « [...] un fossile qui se met à danser ». Elle décide alors de s'étendre sur l'herbe et de continuer de ne penser « à rien ». Mais paradoxalement, ce « penser à rien » n'est pas rien, car cela permet de laisser affleurer des bribes de mémoire, les restes des temps passés, une vie enfouie mais qui « spectre ». « Ça spectre » aurait dit Derrida, mais aussi « ça » demande une

reconnaissance. On peut constater que la stérilité a quelque chose à voir avec l'amnésie. Le cercle formé par le ballet des chevaux et des pensées s'apparente à un tourbillon vital où tous les temps se confondent dans la danse, faisant surgir l'autre, un ailleurs et un jadis. Mais l'écriture de Tabucchi est silencieuse, on peut imaginer tout cela ; elle ne dit rien, elle raconte. C'est donc au lecteur d'imaginer les liens entre les événements, les pensées, les images, et les pas de danse. Ce qui transparait, quand même, c'est la musicalité de ces temps : le temps fort comme un chêne, le temps faible fait des grains de sable de la mémoire, et tous ces temps formant un tourbillon du temps qui danse, en les englobant tous, aussi dense. À travers ce témoignage entre les mots, le lecteur ressent ce quelque chose de flou, de brisé chez la narratrice et un vague pressentiment que le désert où avait vécu sa grand-mère qui manquait d'eau et son désert de mémoire ont un lien subreptice avec sa propre stérilité.

2. Survivances et révélations

« Les temps survivants ne sont pas des temps enfouis, ce sont des temps enfouis juste sous nos pas, et qui resurgissent en faisant trébucher le cours de notre histoire. Dans ce trébuchement résonne encore étymologiquement le mot *symptôme*⁵ » (2002, 239) écrit Georges Didi-Huberman dans *L'image survivante*. Cette phrase pourrait en quelque sorte résumer le roman *Toutes les familles* d'Andrea Bajani où la mémoire de ce qui a été refoulé s'exprime d'une manière symptomatique dans la vie du narrateur.

Pietro est instituteur ; son amie l'abandonne, leur relation s'était défaite peu à peu parce qu'ils n'avaient pas réussi à avoir un enfant. Le jour de son départ, elle lui laisse sur la table un petit mot disant que sa mère a appelé et que « Mario est mort » (TF, 23). Mais qui est Mario ? Il s'avère que c'est le grand-père de Pietro dont personne ne prononçait plus le nom depuis des années et qui n'avait pas le statut du grand-père : « Le père de ma mère était un homme auquel le temps avait soustrait même son visage. Je ne l'avais rencontré que quelques fois, puis il a

⁵ En grec « *sympiptein* » veut dire « rencontrer ». Toujours en grec, « *sumptôma* » signifie « accident », « coïncidence » ; il est constitué à partir des deux mots, à savoir « *sun* », qui veut dire « avec », et « *piptein* », qui signifie « arriver » ou « survenir ». Le *symptôme* est donc, à l'origine, ce qui *survient avec*, ou ce qui *arrive avec*. Et le *symptôme* secret presque toujours la trace d'un autre, d'un fantôme secret souvent oublié de l'histoire.

disparu. Ce n'était pas assez pour mériter le nom de grand-père, mais son absence était trop encombrante pour qu'il ne soit qu'un monsieur passant par-là. » (TF, 34) Mario avait fait la guerre sur le front russe ; il est rentré si traumatisé qu'il n'a jamais réussi à mener une vie normale et a fini ses jours dans une institution spécialisée. Mario, l'image d'un cadavre vivant, dont la famille reniait l'existence, faisant comme s'il était mort. Mario, dont les photographies ressurgissaient parfois des vieux livres. Mario, cet absent dont la famille n'a jamais réussi à effacer la trace.

En réalisant un de ces fantasmes qu'on a tous eu un jour – sonner à la porte d'un appartement où on a vécu dans la jeunesse ou dans l'enfance –, le narrateur fait connaissance d'Olmo, qui devient pour lui une sorte de grand-père prothétique, et qui, comme par hasard, a un vécu semblable à celui de Mario. C'est grâce à lui que le jeune homme va dépoussiérer le passé et découvrir l'histoire longtemps refoulée.

Dans l'écriture d'Andrea Bajani, on sent toujours quelque part l'écho d'Antonio Tabucchi avec qui Bajani était lié d'amitié. Cette notion de filiation dont parle le roman *Toutes les familles* est en effet perceptible à un niveau plus subtil concernant l'inspiration littéraire : la scène du développement des photographies, la relation entre l'image et la parole, la spectralité de l'être comme condition existentielle.

Alors que le personnage de Mario était en quelque sorte exclu de la famille, même s'il était vivant, paradoxalement, c'est seulement après sa mort, lorsque Pietro a commencé à faire des recherches à son sujet, qu'il est devenu présent. Dans la scène de développement des photographies de Mario, on voit toute la famille réunie dans la salle de bain, dans une sorte de rituel silencieux ou de cérémonie ayant un double but : d'un côté, « révéler » Mario, de manière photographique – technique ; de l'autre côté, le « révéler » au grand jour, pour lui donner une place au sein de la famille. Le grand-père absent, qui « sort du bac d'acide » (TF, 128), apparaît donc tel un « fantôme qui sort du noir » (TF, 129) ; et ses photographies, suspendues au-dessus de la table de la cuisine tels des spectres, font en quelque sorte ressurgir le passé, l'histoire, afin d'inscrire sa trace dans le présent.

La question des traces est d'ailleurs très importante dans l'écriture de Bajani. Il s'agit souvent des empreintes qu'on laisse les uns sur les autres ainsi que de l'inscription de la trace des ancêtres en nous. Dans le roman, nous trouvons de belles pages où le narrateur lit sur le visage de sa mère la trace de sa rencontre avec son ancienne compagne actuellement enceinte d'un autre homme :

« [...] mes yeux qui plongeaient dans les siens telles deux mains, je fouillais en elle, je cherchais parmi les siennes les affaires de Sara, les mots qu'elle y avait laissés. [...] Il y avait aussi des traces verbales, des mots que ma mère n'avait jamais employés et qui se retrouvaient soudain dans sa bouche [...] Alors elle a cessé de me dire qu'elle la voyait, moi qui repérais malgré tout des traces de Sara, qui les recueillais et les emportais. » (TF, 138-139).

Tandis que Pietro trouve en Olmo son grand-père prothétique, Sara, qui avait perdu sa mère à l'âge de huit ans, trouve en la mère de Pietro une mère prothétique. Pendant la séparation du couple, tous les deux, en quelque sorte, vivent un processus thérapeutique où une rupture dans la filiation et une blessure qui en résulte tendent à être réparées. Pour pouvoir se retrouver un jour, les deux doivent renouer en eux leurs propre reliance aux racines car leurs brèches individuelles influencent directement leur relation : « Puis avait jailli ce cri, une plainte qui venait de très loin, comme si elle avait escaladé le temps pour se retrouver à l'intérieur de ma mère, surgir de sa bouche et s'en aller. Quand elle avait retiré les mains de son visage, ses yeux étaient comme ceux d'une autre. » (TF, 173).

En effet, tous les personnages du roman de Bajani sont habités par d'autres ; tous sont eux-mêmes et à la fois ces autres dont ils portent l'empreinte en soi, et qui s'expriment parfois à travers eux, et même malgré eux. Ce sont souvent les émotions fortes surgissant brusquement qui révèlent la trace des autres en soi ; la trace de ces autres qui, même si enfuis dans le temps, affleurent sur la surface du temps à travers les vivants, à raz-de-marée.

Pietro part finalement en Russie en tant qu'envoyé spécial qui doit réparer l'histoire : celle de sa mère, d'Olmo, la sienne et toutes ces histoires qui se tisseront et entre-tisseront entre elles, se renvoyant en écho, tel un labyrinthe des souffrances passées et des non-dits. Et puis, vers la fin, comme en hommage à *Amarcord* de Fellini ou à *La poussière du temps* de Théo Angelopoulos, tombe une neige cathartique sur « sur toute la Russie [...] sur notre voiture, sur la route et sur les champs, sur tous les morts qui gisaient sous terre » (TF, 303).

Le titre italien du roman *Ogni promessa* (que l'on pourrait traduire par « Chaque promesse ») évoque la promesse faite à son grand-père par Pietro que celui-ci a pu tenir seulement vingt ans plus tard, tandis que le titre de la traduction française *Toutes les familles* place cette histoire sous

le signe de l'universel : il semble commencer une phrase, puis il la laisse en suspens en quelque sorte. Grâce à ce procédé, il laisse à chaque famille la possibilité de la continuer à sa façon car « toutes les familles » ont un cadavre dans un des placards, des secrets, des non-dits, des filiations rompues qui n'attendent que la métaphorique neige cathartique.

Conclusion

Structurer sa vie et ensuite l'écrire suppose ouvrir une porte entre le présent et le passé, entre le visible et l'invisible. Dans la nouvelle « Le Cercle » de Tabucchi comme dans le roman *Toutes les familles* de Bajani, accueillir les absents et leur redonner une place permet aux vivants de se réconcilier avec leurs racines et de lever les blocages du présent. C'est en donnant voix aux fantômes qu'on guérit la transmission rompue et qu'on transforme la mémoire en promesse d'avenir.

Relire le passé pour guérir le présent devient ainsi un acte de réparation intime et collective, semblable à une danse : un élan qui va des racines aux ailes, et fait du poids de l'héritage une force pour avancer.

Bibliographie

Textes de références

- Bajani, A., *Toutes les familles*, traduit de l'italien par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2013.
Tabucchi, A., *Le Cercle*, in *Le temps vieillit vite*, traduit de l'italien par Bernard Comment, Paris, Gallimard, 2009.

Ouvrages critiques

- Bajani, A., *Me reconnais-tu ?*, traduit de l'italien par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2014.
Derrida, J., *Politique et poétique du témoignage*, Paris, éd. De l'Herne, 2005.
Didi-Huberman, G., *L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002.
Molinié, M., *Soigner les morts pour guérir les vivants*, Paris, Seuil, 2006.
Quignard, P., *Dernier royaume*, tome I, « Les ombres errantes », Paris, Grasset, 2002.
Tabucchi, A., *Au pas de l'oie : chroniques de nos temps obscurs*, traduit de l'italien par Judith Rosa, Paris, Seuil, 2006.

Proscrit, j'avais ton âge : une histoire familiale. *Le Roman de Renart* sous la loupe de la filiation

Ramona MALIȚA

Université de l'Ouest de Timișoara/
Centre d'Études romanes CSRT, Roumanie

*Mon fils, que ces enseignements ne s'éloignent pas de tes yeux,
Garde la sagesse et la réflexion :
Elles seront la vie de ton âme,
Et l'ornement de ton cou.
(Livre des Proverbes 3 : 21-22).*

Résumé : Notre étude s'attarde sur un chef-d'œuvre de la littérature médiévale française, reprise sous le point de vue de la filiation. Corpus littéraire : *Le Roman de Renart*, l'édition publiée sous la direction d'Armand Strubel où primordial est le manuscrit H de la Bnf de l'œuvre canonique en question. Hypothèse de travail : la filiation manifeste dans le *Roman de Renart* est moins biologique que spirituelle, par les implications satiriques relatives aux valeurs prêchées par l'église, dont l'auteur anonyme se moque en empruntant des masques animaliers à ses personnages, ses ambassadeurs. Résultats de la recherche : nous avons identifié trois formes de filiation, correspondant à trois niveaux différents de généralisation : la filiation biologique (avec deux subdivisions : la famille restreinte et élargie) ; la filiation spirituelle (l'héritage immatériel et les 'anti-valeurs' familiales et sociétales, ainsi que les stratagèmes aidant à survivre et à réussir dans la vie) ; la filiation satirique (ironiser et satiriser l'échafaudage axiologique de la société ; l'enchaînement narratif des épisodes appartenant aux branches différentes du texte, repris dans des passages tardifs de l'œuvre).

Mots-clés : *Roman de Renart, filiation, satire médiévale, masque animalier.*

Introduction. Repères théoriques

De plus en plus intéressés dernièrement à la filiation, les scientifiques utilisent ce terme de manière œcuménique dans le sens de décrire les réalités psychologiques, anthropologiques, sociologiques, littéraires, morales, religieuses, etc. de l'individu préoccupé de sa famille (restreinte) ou bien d'autres membres du clan, et, par extrapolation, de la communauté. Les relations interindividuelles à l'intérieur de ces deux cellules – la famille et la communauté – se définissent à l'aide de la filiation qui suppose, par excellence, l'existence d'un mécanisme à double fonction (familiale et communautaire) où chaque membre occupe une place bien précise et remplit un rôle bien clair dans le rouage de l'ensemble, autant pour le présent de sa vie que pour le futur générationnel des deux cellules en question.

L'appartenance à une famille commence par un lien biologique, à savoir la reproduction normale de l'être humain, conformément à laquelle il y a deux géniteurs : un masculin et l'autre féminin. Jean-Daniel Causse (2008, 47) insiste sur la distinction entre « géniteur » et « parent » ; si deux êtres sont géniteurs par l'accomplissement de l'acte physique, les deux peuvent continuer (ou non) par la qualité d'être parent, c'est-à-dire par l'accomplissement d'un acte symbolique, mis en place grâce aux enseignements, aux gestes, aux soins psychologiques, aux rapports intellectuels, etc. établis avec l'enfant. Vue sous cet angle, la consanguinité géniteurs-bébé n'est plus une condition *sine qua non* pour assurer le rôle de parent : celui-ci doit être doublé par une liaison symbolique et émotionnelle avec l'enfant. Cela signifie « être fils de », selon l'explication d'Amadeo Lopéz qui détaille la double signification du syntagme : d'un côté, c'est la nécessité de se rapporter à l'Autre, car l'individu n'est pas une entité unique ; de l'autre côté, c'est l'appartenance de l'individu à une certaine communauté et, par cela, il se retrouve dans un espace-temps bien précis (1997, 5). Autrement dit, la filiation délimite ce que Lopéz appelle « un lieu de reconnaissance », un espace identitaire (1997, 6), représentatif pour la tendance de l'individu de s'affirmer.

La formation identitaire processuelle inclut nécessairement un Autre, par rapport auquel l'individu est mesurable du point de vue psychologique, professionnel, social, moral, etc., voire physique. Pierre Legendre parle, à ce sujet, de l'ancrage de l'individu (1990, 17) sans lequel la filiation est floue. L'enracinement de la personne est repérable, en tout

premier lieu, dans l'arbre généalogique de la famille, puis au sein de la communauté d'appartenance. Connaître les ascendants c'est identifier les racines grâce auxquelles il arrive à se positionner sur l'échelle familiale et à avoir une explication (partielle, il faut l'admettre) sur sa réussite ou sur son ratage social. Appartenant à un groupe familial et/ou social, l'individu sera édifié sur ses origines, conduisant à un certain confort identitaire, impérieusement nécessaire à la poursuite (normale !) de la vie.

Un parcours biographique en dehors de cet ancrage clair est comparable, selon Legendre, « à un arbre sans racines, exposé aux intempéries de l'être-en-dehors » (1997, 6) : c'est l'homme qui cherche à tâtons le chemin vers sa maison, vue autant comme espace physique intérieur que lieu psychologique (les tréfonds), resté(e) enfermé pour lui. Autrement dit, c'est le douloureux constat du déracinement, issu de la nécessité *sine qua non* de l'être humain d'atténir à une cellule communautaire : famille biologique, famille d'adoption, famille spirituelle, société artistique, association professionnelle, les deux dernières vues comme une sorte de seconde famille.

Dans des conditions historiques, sociales, familiales sans hiatus, les générations se succèdent d'une manière lisse, linéaire, continue, en étapes, d'habitude de père en fils ; quand cette chaîne se brise de façon explicable ou non, logique ou non, assumé ou non, alors intervient la rupture intergénérationnelle, dont la conséquence immédiate est le blocage de la transmission familiale, héréditaire, spirituelle, etc. Jean Guyotat s'attarde sur la notion de *filiation* (2005, 117) dans ces termes : elle est prise pour un système d'éléments grâce auxquels l'enfant (même arrivé à l'âge adulte) se connecte à un groupe d'appartenance, à savoir à ses ascendants et à ses descendants, avec lesquels il a (ou non) des rapports réels ; le chercheur mentionné voit en ce lien une riche variété de relations entre deux personnes liées par consanguinité ou non. Filiation biologique, filiation par adoption, filiation littéraire ou filiation spirituelle, ce sont des aspects protéiformes des rapports ascendant-descendant, parent-enfant et maître-disciple, donc des échanges avec l'Autre (dans la plupart des cas, un individu-modèle) dont la recherche engage le sujet dans une relation de type maître-disciple.

Si la filiation biologique place l'union parent-enfant dans la condition *a priori* où parent et enfant n'ont pas la possibilité de choisir l'Autre, car assurée par la naissance, la filiation par adoption ou spirituelle y ajoute la connexion établie avec les autres membres de la famille, plus

éloignés de l'enfant du point de vue biologique. Qui plus est, la filiation spirituelle double la filiation biologique et s'accompagne de l'affection, de la protection et de la transmission des héritages matériels, mais assez souvent immatériels, absolument nécessaires au devenir psychologique de l'enfant.

La verticalité généalogique, à savoir l'étude de la filiation en lignée directe, engage, dans le processus de la construction des liens familiaux, un « vecteur d'ordre » et « recherche [d]es fondations instauratrices » (Noudelmann 2004, 14) dans le but de recevoir des leçons de vie, car ce détenteur de sagesse est un « déroutier des légitimités lorsqu'il retrace l'histoire des refoulements, des exclusions et des taxinomies » (2004, 14). Ce « vecteur d'ordre », cette « fondation instauratrice » – le père, la mère, un ascendant de toute façon – est susceptible d'offrir une explication possible et une solution viable pour la vie de la personne. Après avoir établi la source familiale – « être fils/fille de » –, l'étape suivante vise la transmission de l'héritage familial qui est plus chargée d'importance aux moments de fêlure, d'extrême tension, quand l'individu, avide de s'affirmer devant la communauté, donc à l'extérieur de chez soi, se trouve dans une situation à la limite du supportable et de l'ignorance. Pour anticiper un peu les illustrations littéraires qui vont exemplifier ces aspects théoriques, nous allons analyser comment la littérature met en avant les carences de l'individu sans expérience de vie, essayant de s'enraciner dans sa communauté, qui a nécessairement besoin de faire appel aux liens généalogiques dont le « vecteur d'ordre » détient les secrets des savoir-faire, savoir-être et savoir-vivre qui puissent aider l'enfant à la réussite sociale.

L'étude des liaisons familiales devient plus complexe dans les circonstances défavorables de l'abandon temporaire ou définitif, laps de temps où les géniteurs ou les parents manquent complètement de la cellule familiale, car impliqués dans d'autres relations, souvent adultérines, même si amoureuses ; le père ou la mère devient ainsi le partenaire d'un Autre et le père ou la mère d'un autre enfant, donc c'est une autre « famille ». Or, ces escapades hors-mariage intéressent les écrivains dans la mesure où elles influencent la (dé)construction de l'identité familiale et bloquent le transfert de l'héritage familial vers la personne légitimée à le recevoir.

2. Quelles sont les formes de la filiation dans le *Roman de Renart* ?

Le Roman de Renart est un recueil de récits épisodiques, fragmentaires, composés sur deux siècles (la seconde moitié du XII^e siècle et le XIII^e siècle en entier) et par plusieurs auteurs : la plupart des branches sont anonymes, trois d'entre elles sont attribuées à des auteurs plus ou moins connus : Pierre de Saint-Cloud, Robert de Lison, Prêtre de la Croix-en-Brie. Les références à la famille de Renart et à ses enfants ne sont pas très longues ni très développées, mais elles reviennent régulièrement comme un motif et toujours dans des situations bien marquées quand il s'agit de transmettre des enseignements d'une génération à l'autre. Si la filiation désigne *grosso modo* les relations de parenté, assumées ou non, entre géniteurs et enfants, alors dans le *Roman de Renart*, elle ne se réduit pas forcément à la famille biologique stricte : elle concerne aussi des liens de mentorat, de clan ou des rapports de pouvoir symboliques. Nous trouvons que le thème de la filiation dans le *Roman de Renart* est trivalent. Bien que cette œuvre soit une série de récits animaliers satiriques, elle intègre des éléments de lignée, d'héritage et de relations familiales, souvent détournés ou parodiés pour des effets comiques obliques (à savoir pseudo-rire), critiques ou symboliques. Ce recueil médiéval met en scène des personnages anthropomorphes¹ significatifs pour la compréhension des relations familiales, des dynamiques sociales et des codes moraux implicites du texte.

¹ Les principaux animaux du Roman de Renart : le goupil Renart ; sa femme : Hermeline (Erme ou Ermengart dans les dernières branches ; ses fils : Percehaie, Malebranche et Rovel/Renardet/Renardel ; l'âne : Bernart l'archiprêtre ; le blaireau Grimbert et son cousin Poncet ; le cerf : Brichemer ; le chameau : Musart ; le chat : Tibert ; le cheval de charge : sire Ferrant ; le coq : Chantecler, fils de Chanteclin ; le corbeau : Tiécelin (dans les dernières branches Rohart) ; la corneille : Brune ; l'écureuil : Rousseau (ou Rousselet, Roux) ; la fourmi : Frémond ; le grillon : Frobert ; le hérisson : Épinard ; l'hermine : Blanche ; la jument : Raisant ; le lièvre : Couard (dans certaines branches Galopin) ; le limaçon : Tardif ; le lion : Noble ; la lionne : dame Fièrre ; les loups : Isengrin et son frère/fils, Primaud ; la louve : dame Hersent ; le lynx : dame Once ; la marmotte : dame More ; le mâtin : Rooneel ou Roënel ; le milan : Hubert ; le moineau : Droïn ; le mouton : Belin ; l'ours : Brun (dans les dernières branches Patous) ; le paon : Petitpas ; les poules : Pinte et sa sœur, dame Copée ; le putois : Foinet ; le rat : dom Pelé ; le sanglier : Baucent ; le singe : Cointereau ; la souris : Chauve ; la taupe : Courte ; le taureau : Bruyant.

Les médiévistes réunis dans le projet ArLiMA (Archives de littérature du Moyen Âge) ont dressé une nomenclature des versions françaises et traduites du texte de ce roman (narration, récit en prose ou en vers²) roman (écrit en langue vernaculaire). Il y a également une classification dont le critère est chronologique, à savoir les médiévistes ont rangé les manuscrits et les copies datant des siècles successifs, après le XII^e. Les manuscrits français identifiés par des lettres H, K, k, L, E, F, I, C, B, M, m, A, ont des éditions modernes³ presque tous.

Dans ce qui suit, nous allons regrouper nos remarques sur la manifestation littéraire de la filiation dans le *Roman de Renart* en trois sous-catégories, retraçant des aspects et des nuances détaillées sur ce thème littéraire : filiation biologique (Renart en tant que père qui a des descendants et, par cela, il compose une famille) ; filiation symbolique et (a)morale (transmission des enseignements et des stratagèmes, cette fois-ci, méchants !) ; filiation oblique et satirique (les valeurs héréditaires médiévales ridiculisées).

3. Formes de filiation

3.1. Filiation biologique

3.1.1. La famille restreinte

Selon les branches du récit, Renart est parfois représenté comme fils, parfois comme père qui appartient à la lignée des goupils et qui fait partie d'une généalogie animale implicite. Hermeline (Erme ou Ermengart dans les dernières branches) est sa femme qui lui 'a enfanté' trois renardeaux : Percehaie, Malebranche, Renardel, parfois orthographié Renardet, Renardeau ou bien Rovel. Ce lien de filiation est souvent évoqué pour rendre Renart plus humain, mais aussi pour souligner

² Le roman, appellation utilisée de nos jours dans le sens de récit en langue vulgaire (du peuple) ne relève pas encore, au Moyen Âge, d'une prise de conscience du genre littéraire autonome. Les fabliaux et la poésie courtoise emploient largement cette dénomination qui n'est pas, on le sait bien, appropriée. La désignation de *roman* est au Moyen Âge une création qui se réclame de la fable, de la poésie parodique, satirique et didactique.

³ Dans les lettres roumaines, il y a une traduction réalisée par Teodora Ioachimescu, datant des années 70 du siècle passé et parue chez Dacia, à Cluj-Napoca (1977). Pour cette traduction, Teodora Ioachimescu a utilisé les éditions modernes suivantes : Mario Roques, *Le Roman de Renart*, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 78), 1948, xxvi + 188 p, (manuscrit marqué par le sigle B) ; Michel Cadot, *Le Roman de Renart*, Paris, Librairie Hatier (s.a.).

l'héritage du vice ou de la ruse. La relation fort productive père-fils est un thème secondaire mais significatif, car efficace pour la transmission des 'valeurs familiales'. Dès la branche Ia, intitulée *Le Jugement de Renart*, on identifie une scène familiale décrivant les membres et les relations maritales, filiales et fraternelles existantes dans cette famille 'archétypale' pour le Moyen Âge français. Car menacé, battu, humilié, rattrapé, mais finalement sauvé de ses ennemis qui veulent le condamner à être pendu, Renart réussit à se réfugier à Maupertuis, son château et son fief :

« Maintenant qu'il est dans son essart, il ne craint plus les menaces : si on ne veut l'aimer, qu'on le haïsse ! Sa femme, qui l'aimait et le chérissait tant, vint à sa rencontre. La noble dame avait trois fils : Percehaie, Malebranche et le dernier, Renardeau, qui était le plus beau de tous. Tous les trois vinrent l'entourer, lui tirant le pan de sa tunique. Voyant les plaies qui saignaient, ils poussèrent des plaintes et des gémissements. On les lava avec du vin blanc, puis on le fit s'asseoir sur un coussin et on préparera le repas. [...] La dame lui prépara un bon bain, lui fit poser des ventouses et pratiquer une saignée, si bien qu'il retrouva sa santé de naguère. »⁴

Le fragment est représentatif pour une construction familiale modèle, pour le bonheur familial qu'une telle situation (même critique pour le père) dégage, pour le bon entendement entre les époux et pour les sentiments filiaux sans égal des fils pour leur parent (ici menacé et blessé par ses détracteurs). Nous ajoutons qu'il s'agit d'une famille d'origine noble, aisée, confortablement riche, possesseuse d'essarts et d'un château-forteresse bien équipé en cas de siège, et avec des rapports bien étroits avec la Cour, donc commodément placée sur l'échiquier politique de l'époque. Cela n'empêche pourtant pas que Renart ait une fornication courte et rapide avec la dame Hersent, après avoir humilié la famille du loup : couvrir d'urine, insulter et maltraiter les louveteaux⁵, comme raconté dans la branche Ic, *Renart jongleur*. Donc la lecture

⁴ *Le Roman de Renart*. Édition publiée sous la direction d'Armand Strubel, avec la collaboration de Roger Bellon, Dominique Boutet et Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 43-44. Désormais désigné à l'aide du sigle RR, suivi du numéro de la page.

⁵ Nous donnons en bas la confession de la dame Hersent, 'amie' d'Hermeline jusqu'au moment où la louve raconte à celle-ci l'épisode de son accouplement avec le goupil : « Moi, jamais je n'ai eu une conduite coupable [...], excepté une seule fois, par erreur, avec maître Renart votre mari, après qu'il eut couvert d'urine, insulté et maltraité mes louveteaux. » (RR, 83).

est à rebours, car c'est la parodie d'une famille aristocratique parfaite, ridiculisée par l'auteur anonyme : elle se déclare noble et vertueuse, mais agit de manière vile, contre ses proches auxquels Renart provoque des dégâts irréparables. C'est une noblesse d'esprit à contrefil, car la famille renardienne vole, ment, méprise les autres membres du clan, se moque de l'autorité de l'État, n'obtempère jamais aux lois ou aux règles de la Cour, ni au protocole de politesse : c'est une famille proscrite où le vice est roi. C'est un pastiche de la famille royale corrompue.

Dans un texte renardien⁶ de Rutebeuf, intitulé *Renart le Bestourné*, il est marqué le nom d'un autre fils du goupil, Grimaut, qui se tient souvent près de son père afin d'apprendre les astuces politiques et diplomatiques de la Cour du Noble. Son but est clair : seconder son père dans ses louches 'entreprises' et, plus tard, le remplacer et continuer, à un niveau supérieur, les braves aventures paternelles. C'est une course d'estafette trans-générationnelle et intra-générationnelle à la fois, car Grimaut se trouve en tandem avec Primaut, le fils d'Isengrin, lui aussi présent à la Cour, afin de recevoir des leçons de première importance, livrées par son père : « Isengrin a un de ses fils près de lui, toujours avide de mal faire. Il s'appelle Primaut. Et Renart en a un, qui s'appelle Grimaut. Ils se moquent bien de mes vers, pourvu qu'ils fassent le mal et abolissent les bons usages. » (Rutebeuf, 866). Si dans le quotidien, le loup et le goupil sont ennemis, au contraire, leurs fils sont bien 'amis' et avides de suivre les traces de leurs illustres parents. Et pour cause : les cadets profitent de l'expérience de leurs pères.

Illustratif pour l'époque représentée dans le roman, l'espace familial est une forteresse médiévale bien imposante, ayant un rôle défensif : Renart et sa famille sont hors-la-loi, et, par conséquent, ils sont poursuivis comme dans la guerre :

« Monseigneur Noble, l'empereur, vint au château où Renart s'est réfugié, et constata qu'étaient fort solides l'enceinte, les murs, les tours, les retranchements, les fortifications et les donjons ; un gros trait d'arbalète n'aurait pas pu être tiré si haut ! Tout autour il vit les fossés, profonds, larges et réparés, ; il regarde et voit encore l'eau, le pont-levis et, au-dessus, la chaîne. Le château était construit sur un rocher. » (RR, 45).

⁶ Les textes renardiens ont le même sujet – Renart et ses aventures dans la forêt du Noble, le Roi Lion. Ces récits appartiennent à d'autres auteurs que ceux du *Roman de Renart* et, du point de vue chronologique, ont été écrits plus tard par rapport au *Roman* en question. Exemples : Philippe de Novarre, *Mémoires* ; récit d'un ménestrel de Reims, *Exemple d'Isengrin et de la chèvre* ; Rutebeuf, *Renart le Bestourné*, *Sur Brichefer* ; *Le Couronnement de Renart* ; *Dit de la queue de Renart*.

C'est un lieu bien opulent pour une famille, fruit du travail des quelques générations qui ont ramassé et fait fortune pour leurs descendants. Sur ces héritages matériels nous allons nous attarder dans le sous-chapitre portant sur la filiation symbolique.

3.1.2. La famille élargie

Lorsque le lecteur apprend qu'à la base de cette écriture à maints tiroirs se trouve un conflit, éternellement repris lors des branches différentes, à savoir l'affrontement entre Renart et Isengrin, le même lecteur ne sera pas étonné d'apprendre leur origine familiale commune : ils sont obliquement liés par sang dans une relation oncle-neveu. Il y a des passages dans la branche XXV (intitulée *Les Enfances de Renart*) qui établissent une parenté directe entre Renart et Isengrin : « De la même façon, Isengrin, l'oncle de Renart, était, sachez-le, un grand pillard ; de nuit comme de jour, il se livrait au brigandage. [...] Le loup et lui [Renart] étaient bien tous deux de la même lignée ; même pensées, même caractère. Tous deux étaient des bandits de la même génération. » (RR, 830) ; « Ainsi se traitaient-ils d'oncle et de neveu lorsqu'ils se voyaient. » (RR, 831). Le rôle de cette origine commune serait de structurer la dynamique narrative des deux protagonistes (le goupil et le loup) : la convoitise et le désir profond du neveu d'humilier en toutes circonstances son oncle, quel que soit le gain (plus ou moins riche) du premier par rapport au second.

Toujours de la famille élargie de Renart, fait partie Grimbert le blaireau : ils sont cousins germains ; intelligent et prudent comme son cousin, le blaireau est Docteur ès Lois et défenseur légal (dans le sens d'accepté) du goupil devant Noble, le Roi Lion, et devant la Cour réunie pour juger et condamner Renart à la pendaison. Dans la branche Ib, intitulée *Le siège de Maupertuis*, le narrateur insère une première remarque concernant ce membre de la famille renardienne qui vient au secours de son 'parent' : « Si je le dis, c'est à cause du seigneur Grimbert, qui pleure de voir Renart ainsi mis en pièce : il était son parent et son ami, il le voit enchaîné et captif et ne sait comment lui porter secours... » (RR, 52) ; plus loin, dans la même branche, c'est Grimbert qui confirme la parenté : « Votre fin est proche, et je suis là, moi votre cousin. » (RR, 54). Le texte fournit deux renseignements portant sur la filiation biologique et sur la filiation spirituelle : l'appartenance à la famille élargie

(consanguinité) et le type de relation construite et renforcée le long des années avec Renart (amitié, donc une implication affective plus riche qu'une liaison de sang). La branche Ia du roman met en scène le procès de Renart où Grimbert 'applique' les procédures d'un jugement impartial conformément auquel le principe *Audiatur et altera pars* est toujours valable.

Deux autres membres du clan sont Chantecler le coq et Chanteclin, son père, les deux cousins germains de Renart, comme attesté dans la branche VIIa, intitulée *Chantecler; Mésange et Tibert* : « Chantecler, [...] je suis fort aise de te voir en bonne santé, car tu es mon cousin germain ! [...] Renart dit à son cousin : Te souviens-il encore de Chanteclin, ton cher père, qui t'engendra ? En effet, jamais aucun coq n'a chanté aussi bien ! » (RR, 263). Bien que proches en rapports familiaux, cela n'empêche point Renart d'attaquer Chantecler et de le presque manger, si n'était pas Pinte, la géline, qui a averti « la brave dame du lieu », à savoir la propriétaire de la basse-cour où régnait Chantecler.

Passons du côté adverse voir se manifester la filiation biologique cette fois-ci 'chez l'ennemi', notamment à travers la relation père-fils entre Isengrin et l'une de ses progénitures. Après une attaque de Renart, Isengrin est blessé, mais il appelle son fils à ses côtés. Dans la scène ci-dessus, le fils d'Isengrin vient secourir son parent, montrant explicitement le lien familial : « ...son fils le retrouve : "Ah ! cher père, qui vous a mis en pareil état ? — Fils, c'est Renart le traître, le félon..." » (RR, 757). Isengrin prend son fils par le cou et, soutenu par lui, parvient lentement à rentrer chez lui. Ici, le fils est présent pour soutenir physiquement son père et exprime l'affection filiale malgré la violence subie. C'est l'image parodiée évidemment de la mythologie romaine liée à la fondation de la Cité éternelle : quand Énée soutient son père, Anchise, pour se sauver ensemble de l'incendie de Troie ; puis, ensemble, ils errent jusqu'à ce qu'ils arrivent sur les collines et Énée y fonde Rome. L'image symbolique du soutien du fils à son père illustre dans ce contexte la filiation biologique incarnée dans l'entraide physique, mais celle-ci comporte encore une nuance issue de la déclaration du fils : c'est l'expression de l'attachement et de la moralité filiale, qui sont des valeurs réelles, révélant des relations familiales soudées dont il sera question dans le sous-chapitre suivant.

3.2. Filiation symbolique. Une famille moins exemplaire, mais soudée : la relation entre les membres

À l'époque de la fixation par écrit de ces textes (la seconde moitié du XII^e siècle, les premières branches), le système axiologique familial est formé, d'un côté, des normes marquées dans le code de l'honneur chevaleresque, si loué dans les chansons de gestes, par exemple, ou dans les lais d'amour ; de l'autre côté, des préceptes bibliques conformes au *Nouveau Testament* (les prédications de Jésus-Christ, par exemple, portant sur la famille et sur les rôles de ses membres) ou bien ceux issus de l'*Ancien Testament* (le *Livre des Proverbes*). Ici, lorsque Renart enseigne la ruse à son fils, Renardel, il apparaît comme un père mentor, mais ses leçons sont immorales, ce qui inverse les valeurs chevaleresques, met le code de l'honneur à rebours et les dogmes moraux de l'Église en dérision. C'est l'intention claire de moquerie, car ces scènes soulignent une certaine perversion des valeurs féodales, où la noblesse s'hérite, mais ici, c'est la fourberie qui se transmet.

La famille de Renart agit comme un groupe au sein duquel il y a quatre types de relations : parentales, filiales, fraternelles et maritales. Chaque fois qu'il rentre à Maupertuis (le siège familial – un château médiéval à contreforts, décrit au détail dans la branche Ib), il est accueilli chaleureusement et vivement par Hermeline et les renardeaux, puisque, normalement, il apporte de la nourriture pour les siens. Parfois, au temps de sécheresse, de guerre, de malchance, d'hiver rigoureux, etc., Renart rentre les 'mains' vides et alors toute la famille se réunit pour crier famine en solidarité. Pourtant, les textes indiquent dans maints passages que la famille est riche : Renart a des biens à laisser en héritage à ses fils. Le fragment⁷ de la branche Ib (*Le Siège de Maupertuis*) détaillant le

⁷ Notre étude va faire maintes références à ce passage, c'est pour cela que nous le donnons ci-dessous en entier : « Vous dites vrai, déclare Renart, il est juste qu'ils reçoivent leur part : mon château, qui jamais ne sera pris par un homme vivant, je le lègue à mon fils aîné, mes tours et mes autres forteresses, je les lègue à ma femme aux petits tétins ; et à mon autre fils, Percehaie, je laisse l'essart de Robert Fressaie si riche en souris et en rats qu'on ne trouve autant d'ici jusqu'à Arras ! Quant à mon fils, Renardel, le petit, je lui laisse l'essart de Martin Laiel ainsi que le jardin derrière sa grange, qui recèle mainte poule blanche : il y trouvera de quoi vivre en suffisance et je ne crois pas que la nourriture lui fasse défaut ; avec cela il arrivera bien à subvenir à ses besoins. Je ne sais pas quoi leur distribuer de plus. » (RR, 54).

testament de Renart donne des renseignements sur le sujet de la fortune familiale : captif, le goupil est conseillé de faire son testament, car « vous avez des enfants petits ! » (RR, 54) lui rappelle Grimbert le blaireau, son avocat. Cet héritage matériel (immeubles et périssables) assure de bonnes circonstances aux renardeaux à se développer, à grandir et à suivre, bien sûr, les traces de leurs parents : des essarts, des châteaux, des granges bourrés de souris, de rats et de gélines, etc., bien distribués à chacun de ses fils ainsi qu'à sa femme.

La filiation par sang est moins biologique que symbolique dans ces textes : c'est l'héritage de la malice, de la ruse transmises dans la lignée du goupil ; c'est aussi la transmission des traits de caractère et des stratagèmes nécessaires à la réussite sociale des renardeaux. Cela critique implicitement la société féodale en soulignant l'héritage des comportements mauvais, au sein des groupes. Renart hérite des traits caractéristiques de sa famille (ruse, tromperie, individualisme, plaisir de faire mal) et, par conséquent, il transmet ces valeurs à ses enfants, ce qui souligne une lignée de duplicité. L'intention auctoriale a pour but d'interroger ici le 'modèle' de transmission (im)morale : la ruse devient l'essentiel de l'héritage familial. C'est le comble de l'ironie vis-à-vis de l'une de la plus percutante institution sociétale : la famille. Dans ces termes, la filiation sert de satire de la société féodale en général, de la cellule familiale en particulier, les deux dominées par l'Église catholique. Le thème de la filiation sert aussi à ridiculiser les valeurs héréditaires cruciales du Moyen Âge : noblesse, honneur, lignage. Noble, le Roi Lion, n'incarne pas vraiment une lignée légitime, il est contesté, inefficace, ce qui reflète une vision cynique du pouvoir.

Dans plusieurs branches du *Roman*, on voit Renart parler à ses enfants ou les initier à ses machinations. Les découpages littéraires d'en bas montrent comment Renart transmet « son savoir-faire » de la feinte à ses progénitures, illustrant des scènes de filiation et des relations familiales symboliques. Par exemple, dans la branche XXV – *Les Enfances de Renart* –, il explique comment tromper les autres animaux, montrant que la filiation passe par le transfert des « compétences » de tromperie. Il s'agit, dans ce cas-ci, d'une 'recette' de la dissimulation, alors que l'on a quelque chose, mais on veut feindre de ne pas l'avoir. Renart vient de voler trois jambons et maintenant il fait semblant de ne pas les avoir cachés chez lui, à Maupertuis : « [...] il y a tant de mauvais voisins : l'un d'eux pourrait voir là vos jambons et en voudrait avoir sa

part. Dépendez-les bien vite et dites qu'on vous les a volés. [...] voilà bien ce que vous devez dire ! Si vous dites par toute la rue que vous avez perdu cette viande, ni parents, ni amis ne vous en demanderont par la suite. » (RR, 833-834). On observe qu'il y a toujours un rapport discret entre ce que l'on fait et ce que l'on dit : c'est un stratagème. Les fils de Renart sont initiés aux 'combinaisons', parmi les plus efficaces, pour tromper les autres animaux ; c'est un arsenal d'astuces immorales, en fait, d'anti-valeurs transmises d'une génération à l'autre, qui contreviennent aux dogmes de l'Église, ceux derniers prêchés en vain, car infructueux. Dans l'épisode où Renart explique à ses fils comment duper le bon Noble, le Roi Lion, il enseigne concrètement une méthode d'arnaque : quand on voudrait tromper Noble, il faudrait se montrer humble et soumis, car, faisant cela, il va croire que l'on est un serviteur fidèle, puis on le frappe quand il s'y attend le moins ! C'est une véritable « école » de ruse familiale, un passeur de savoir-faire et de savoir-être, donc un chantier ouvert avec des travaux en cours, vu que le processus de formation est poursuivi plus tard, dans d'autres branches avec le même zèle. Cette scène illustre le modèle familial mais aussi la perpétuation d'un certain « art » de génération en génération. Dans le monde animal, la transmission du pouvoir est aussi absurde que la filiation : on hérite du droit de tromper, de voler ou de dominer.

Passons aux relations entre les membres de la famille élargie, par l'épisode d'Isengrin et la mise en garde familiale. Dans certaines branches, Renart prend une posture paternelle en avertissant ses fils des dangers que représente le loup, souvent présenté comme son ennemi, mais aussi parfois comme une figure quasi « fraternelle » ou rivale : « Méfiez-vous d'Ysengrin, mes fils, car son courage est grand, mais sa bêtise le perdra. Ne vous laissez jamais prendre à ses pièges, car il ne connaît ni la ruse ni la prudence. » (RR, 429). Cette mise en garde souligne une sorte de filiation symbolique, où Renart prépare ses descendants aux conflits familiaux et sociaux. Renart et Isengrin – les éternels rivaux –, on les voit trouvés en complémentarité, car Isengrin, même souvent victime des ruses de Renart, cherche aussi à apprendre quelques-uns de ses trucs ou à l'imiter. C'est une relation plus complexe que les apparences : bien que, à première vue, ils se trouvent sur des positions adverses, en fait, l'oncle Isengrin apprend de son neveu, Renart. On s'attend à ce que le dernier soit l'apprenti du premier, mais le rapport est inversé comme le monde où ils agissent : à rebours. D'ailleurs, le message auctorial

indirect (impitoyable et mordant) serait que la petite société (la famille) est le miroir fidèle de la grande société, formée de ces cellules familiales par milliers et maintenue par celles-ci. De ce point de vue, la relation familiale entre Renart et Isengrin peut être vue comme une forme de filiation symbolique, avec un jeu (assumé des deux côtés) entre maître et élève, d'où le caractère parénétique du texte, illustrant le lien (même tensionnel) entre parent et enfant. Isengrin, presque toujours corrigé aux 'cours de l'art de la tromperie' (tenus et appliqués par Renart), ne se lasse point de le suivre partout et agit comme un crédule incurable, car il n'arrive presque jamais à apprendre comment se défendre contre les attaques de Renart. Il en est toujours surpris par la créativité (à des résultats catastrophiques contre lui-même) de son neveu. Il est provocateur de voir comment la parenté Renart-Isengrin illustre la filiation étendue : neveu/tonton, le moteur de tensions et de rivalités, jamais résolues, mais recrées à l'infini, inlassablement, comme dans les épisodes en séries de dessins animés de nos jours.

3.3. Filiation satirique

Aux visages animaliers, les protagonistes renardiens font la parodie du roman courtois ou chevaleresque, dans le but de se moquer pas uniquement de la société, mais des modèles culturels à grand crédit à l'époque ; c'est le cas d'ironiser les formes littéraires les plus en vogue au Moyen Âge, à savoir le genre sérieux, tel le récit des bravoures et du héros vaillant (le roman chevaleresque, les chansons de gestes, la matière de Bretagne, les romans parénétiques et allégoriques portant sur les thèmes de l'honneur ou de l'amour, etc.) ; cette parodie passe par la dérision de la filiation noble : Renart et ses « cousins » (Isengrin le loup, Grimbert le blaireau, Chantecler le coq) miment une société féodale, avec ses hiérarchies aristocratiques et ses dynasties distinguées et respectables. Mais cette filiation est souvent corrompue, simulée ou niée : on prétend descendre d'un lignage noble, alors que le baltringue de loup ou de renard agit de façon vile.

Ses enfants ne grandissent jamais, lui, il ne vieillit pas : c'est un présent continu, comme un album photo contenant des fragments de vie radiographiés, des instants photographiques des maux et des situations conflictuelles. L'enjeu n'est pas de raconter en suivant un trajet chronologique logique, conformément auquel les personnages évoluent

dans des circonstances plus ou moins favorables : au contraire, le but est d'insister sur l'histoire elle-même et sur le mal y raconté, réalisé par l'éternel Renart le 'bestourné' (selon les dire de Rutebeuf).

La succession et le déroulement de tant d'épisodes si créatifs renvoient à l'imagination sans fin de leurs auteurs qui se servent de ces personnages – 'membres' variés de la famille restreinte ou élargie – et les prennent pour des éléments narratifs afin d'échafauder la construction du récit. Par l'intermédiaire de ces individus à des masques animaliers derrière lesquels l'auteur cache un monde entier, les aventures arrivent à se multiplier et à se renouveler sans cesse et sans égal, de telle manière que le lecteur ait l'impression qu'il y a toujours quelque chose de neuf ; en réalité, il y a une matrice narrative assez souvent repérable dès les premières lignes de l'épisode. Parfois, dans les branches plus éloignées du point de vue chronologique, l'auteur reprend un certain détail et / ou personnage d'une branche afin de le renforcer, l'enrichir ou le nuancer dans une autre branche ou bien dans un autre texte renardien. Un exemple serait le poème de Rutebeuf, *Renart le bestourné*, écrit en 1261 ; par rapport aux branches *Renart et Tiécelin*, *le corbeau*, ou *Renart et la louve*, *la cour de Noble* (comptées parmi les premières branches, datées 1174-1177), ce texte renardien se trouve à une distance d'un siècle à peu près. Un personnage commun, repris après un siècle par les deux textes, est, sans doute, la figure du souverain : Louis VII à l'époque de la seconde moitié du XII^e siècle, respectivement Louis IX à l'époque de Rutebeuf, à savoir la seconde moitié du XIII^e siècle. Noble le lion, incarnant les Louis, ne représente le roi en fonction uniquement, mais tout roi mal conseillé, tout roi abusif. On observe donc une tendance vers une parole universellement valable, et non pas un cantonnement dans l'actualité historique de leur époque contemporaine. Au lieu de stigmatiser une figure historique, régnante à l'époque, les auteurs des deux siècles satirisent des défauts humains généralement trouvables chez l'homme investi de pouvoir politique et financier. Dans ce cas, nous considérons que c'est une portée symbolique de ce lien filial textuel. Ce sont des 'filins narratifs' semblables aux cordes d'un instrument, résonnant comme si un archet provoque leurs vibrations d'une branche romanesque à l'autre, sachant que ce texte à maints tiroirs a été fixé par écrit dans une période de presque quatre-vingts ans (1174-1250). Ces séquences textuelles sont 'accrochées' à un filin, reliées entre elles à l'aide d'une famille et avec une combustion créative sans égal.

Conclusion

Au-delà de l'emploi avec succès de la problématique filiale dans ces textes, l'essentiel est de saisir son enjeu dans l'économie narrative. Nous avons examiné les formes de la filiation dans le *Roman de Renart* et montré comment cela fonctionne au niveau des branches de cette chrestomathie ayant le même et le seul protagoniste commun. Quatre sont nos conclusions portant sur le rôle du thème de la filiation dans le *Roman de Renart*.

Prima. La filiation biologique est mise en œuvre afin de donner plus de crédibilité à son protagoniste au visage animalier. C'est l'effet de réel, consciemment recherché, car un Renart remplissant les rôles de père, fils, mari, neveu, ayant donc une famille, passe pour une personne plausible de la diégèse. La remarque supplémentaire serait que la filiation biologique reste souvent caricaturale ou secondaire, comme dans le plan éloigné du tableau, car le premier plan est tenu par la filiation symbolique et satirique, plus acides, mordantes et accusatrices à l'égard de la société féodale visée (religieuse et laïque).

Secunda. La filiation symbolique fait référence ici à la transmission de la ruse comme modèle de comportement efficace dans les relations avec les autres (amis à garder ou rivaux à évincer) ; autrement dit, la matoiserie est l'héritage familial et sociétal. De ce point de vue, on remarque que c'est la filiation immorale qui remplace la filiation noble. Implicitement développée, la filiation symbolique révèle, à travers le transfert des roublardises de Renart à ses enfants, la dimension didactique du texte, qui montre que la fourberie est une « compétence » apprise et inoculée.

Tertia. La filiation satirique est illustrée par l'exercice parodique de la société féodale – française et pas seulement –, et de ses valeurs héréditaires. Ce type de filiation est aussi une modalité oblique de critique sociale, religieuse et morale, où des traits comme la duplicité et la fausseté se perpétuent et, en plus, aux niveaux politiques élevés.

Quarta. La filiation narrative justifie certains épisodes montrant le lien entre les branches du récit. C'est un outil de construction textuelle grâce auquel les médiévistes ont identifié les connexions narratives entre des branches écrites par des auteurs différents et dans des siècles divers.

Bien que nous arrêtons ici les formes de filiation concernant Renart et sa famille, il ne reste pas moins provocateur de suivre, dans

une autre étude, ces aspects filiaux chez Isengrin, par exemple, son grand rival et compagnon de maux. Examiner la famille du dernier, observer les relations familiales et les rapports père-fils, illustrer dans des textes les valeurs transmises en héritage à ses louveteaux ou bien inventorier les stratagèmes (vérifiés dans des guerres personnelles ou sociales) de celui-ci, inoculés à la génération suivante, etc., ce sont autant de formes déguisées d'invective contre la féodalité vis-à-vis de laquelle l'auctor du roman, quel que soit son nom, se situe en opprobre.

Bibliographie

Texte de références

Le Roman de Renart. Édition publiée sous la direction d'Armand Strubel, avec la collaboration de Roger Bellon, Dominique Boutet et Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, LXXX + 1515 p.

Éditions supplémentaires modernes et traductions

Le Roman de Renart. (Branches I, II, III, IV, V, VIII, X, XV), Chronologie, préface, bibliographie, notes et lexique par Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

Le Roman de Renart. Extraits, avec une note biographique, une notice historique et littéraire, des notes explicatives par Jean Frappier et Marc Boyon, Paris, Larousse, collection « Classiques Larousse », 1937.

Renart Vulpoiul, în românește de Theodosia Ioachimescu, grafica și ilustrațiile de Florin Creangă, Cluj-Napoca, Dacia, 1977.

Rutebeuf, *Renart le Bestourné*, dans *Autres écrits renardiens*, textes établis, traduits, présentés et annotés par Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 845-1495.

Ouvrages critiques

Causse, Jean-Daniel, *Figures de la filiation*. Paris, Les Éditions du Cerf, 2008.

Noudelmann, François, *Pour en finir avec la généalogie*. Paris, Léo Scheer, coll. Non & Non, 2004.

Legendre, Pierre, *Filiation. Fondement généalogique de la psychanalyse* (par Alexandra Papageorgiou-Legendre), Fayard, 1996, collection « Sciences humaines ».

Articles

Guyotat, Jean, « Transmission. Filiation », in *Recherches en psychanalyse*, vol. 3, no. 1/2005, p. 115-119.

Lopez, Amadeo, « La conscience malheureuse dans la littérature latinoaméricaine contemporaine. » (Littérature, philosophie, psychanalyse). L'Harmattan, Paris, 1994. Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH), 45(2), 510–518. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v45i2.2021>

Sitographie

<https://www.arlima.net/qt/renart.html>, page consultée le 6 septembre 2025.

Contraintes

Admirari Marilina Ross

Lula CARBALLO, écrivaine

1.

Elle a dit *Céleste*, articulant en écho, chacune des syllabes :

« Tu portes le prénom d'une grande chanteuse... »

Mon prénom a traversé le fleuve qui séparait nos pays respectifs. Il s'est déposé sur la joue de la chanteuse avant de revenir habiter mon corps dans la cour d'école. J'avais cinq ans, je scrutais les gestes de l'éducatrice pendant notre conversation, convaincue qu'elle était, en fait, ma mère sous couvert. Elle incarnait les mêmes traits que je décelais sur le portrait de la pochette du disque. Trente-quatre minutes de musique que je faisais jouer en boucle, jour après jour, sans comprendre nécessairement le sens des paroles évoquées.

J'étais fascinée par sa voix et par ses yeux qui étaient aussi un peu les miens.

Je croyais, qu'à ma naissance, j'avais été mise en adoption parce qu'elle m'avait eue trop jeune et qu'elle était trop occupée, à l'époque, par sa carrière musicale. Mais qu'après de longues années de tournée, elle était revenue me voir dans la cour d'école et qu'en établissant des conversations anodines avec moi, elle semait des pistes que je devais déceler afin de découvrir ma véritable identité.

Depuis cette première conversation, je la suivais partout. J'observais attentivement ses cheveux. L'éducatrice arborait une coiffure aux cheveux lisses. Ma chanteuse avait des cheveux frisés. Mais l'éducatrice avait des vagues dissimulées sous les mèches de sa coupe carrée. J'étais convaincue qu'elle se camouflait pour que je ne la reconnaisse pas facilement. Mais je

l'ai immédiatement reconnue, ma mère biologique était revenue me voir.

Au retour de l'école, je fermais les lumières de ma maison, je restais seule dans mon salon, allongée sur le plancher du salon, je montais le son de sa musique et je pleurais.

2.

Elle a demandé une table discrète, près du mur. Elle était accompagnée.

J'ai traversé le restaurant pour mieux la voir. Je n'étais pas certaine qu'il s'agissait bel et bien d'elle. C'était peut-être quelqu'un d'autre.

En dix ans, les visages changent. En dix ans, on reconnaît mal un visage figé sur une pochette d'album de musique.

Mais sa voix disait le contraire, sa voix grave qui riait sans retenue en attendant sa commande me confirmait entendre parler ma mère.

3.

J'ai longtemps vécu dans les limbes. Je passais des nuits entières à enquêter sur sa vie.

Sur ma liste de coïncidences :

Nos définitions de l'amour et des mensonges, nos périodes sombres affaissées dans des tunnels de lumière, nos exils forcés.

4.

À travers la trajectoire de mes enquêtes poétiques, j'ai rencontré des amis. J'ai passé des nuits entières à parler de toi et il y en a une qui m'a donné ton numéro de téléphone.

J'ai attendu deux ans avant de t'appeler.

Un jour d'été, j'ai composé ton numéro. Une femme a répondu. Sans doute ton amoureuse. Je lui ai demandé ton nom et, quelques secondes plus tard, ta voix a envahi l'espace du combiné.

Tu savais qui j'étais parce que tu avais déjà lu mes poèmes.

Postface

Marilina Ross (16 février 1943), est une musicienne, compositrice, interprète et actrice d'origine argentine. Elle a incarné des rôles historiques au cinéma, avant d'être forcée à l'exil pendant la dictature argentine. Lorsqu'elle est revenue dans son pays, elle s'est consacrée entièrement à la musique. Ses compositions engagées et poétiques ont marqué plusieurs générations, abordant des sujets sensibles tels que la liberté amoureuse, l'impact des luttes sociales, la protection de l'environnement, etc. J'ai découvert sa musique vers l'âge de cinq ans et tout ce qui est mentionné dans mon texte comporte un lien direct et vrai avec la réalité. Nous partageons le même jour d'anniversaire, nous avons vécu dans différents pays et l'art constitue la voie que nous avons tracée afin d'envisager un avenir possible. Elle constitue mon premier lien filial avec ma pratique artistique.

La fiction à l'épreuve de la mémoire : intertextualité, biographie et héritage littéraire dans l'œuvre de Pierre Assouline¹

Velimir MLADENOVIC

Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

*D'habitudes, les écrivains répugnent à évoquer des détails aussi matériels
qui pèsent pourtant sur leur existence et
donc sur leur œuvre aussi sûrement que l'influence d'un grand maître.*
(Pierre Assouline, *Simenon*)

Résumé : Dans cet article, nous interrogeons la fonction de la citation littéraire dans l'œuvre de Pierre Assouline, en considérant l'intertextualité non comme un ornement mais comme un principe structurant de son écriture. Notre objectif est de montrer comment la citation devient chez cet auteur un outil critique, un geste de filiation et un vecteur de mémoire culturelle. Nous avons délibérément choisi de restreindre notre analyse à l'intertextualité citationnelle de nature strictement littéraire, en laissant de côté les autres domaines (histoire, musique, cinéma) qui participent également de son univers. Notre méthode repose sur l'étude d'un corpus tripartite : les biographies littéraires (Simenon, Hergé, Gaston Gallimard, Albert Londres), qui servent de laboratoire poétique et épistémologique ; les textes identitaires et mémoriels (*Retour à Séfarad*, *Vies de Job*), où la citation articule quête de soi, mémoire juive et souffrance historique ; enfin, les romans historiques (*La Cliente*, *Lutetia*, *Sigmaringen*, *Le Paquebot*, *L'Annonce*), où l'intertextualité accompagne une réflexion sur la transmission, la violence du XX^e

¹ À présent, nous sommes affilié à l'Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie) en tant que chercheur postdoctoral, dans le cadre d'une bourse postdoctorale financée par l'UVT, pour la période allant du 1^{er} octobre 2024 au 30 septembre 2026. La présente étude s'inscrit dans le cadre de ce projet de recherche postdoctorale avancée, mené au sein de l'université mentionnée.

siècle et la responsabilité éthique de la littérature. L'analyse révèle que la citation fonctionne de manière plurielle : elle peut structurer la narration (épigraphes, incises, bibliographies), offrir un ancrage documentaire (références aux archives et aux témoins), nourrir une mise en abyme critique (Proust, Valéry), ou encore ouvrir une dimension spirituelle (Livre de Job, Cioran, Celan). Elle inscrit Assouline dans une généalogie polyphonique, convoquant Hugo, Balzac, Proust, Rilke, Mann, Grossman et bien d'autres. Nous concluons que, chez Assouline, la citation est trace, relais et promesse : trace d'une tradition textuelle, relais entre mémoire individuelle et mémoire collective, promesse de sens face aux catastrophes de l'histoire. Elle fonde une poétique du montage où littérature, mémoire et filiation se rejoignent dans une architecture narrative et éthique.

Mots-clés : *intertextualité, biographie, roman, héritage littéraire.*

1. Une poétique palimpseste : l'intertextualité comme principe d'écriture

Dans l'œuvre de Pierre Assouline², l'intertextualité ne relève ni d'un simple ornement stylistique ni d'un affichage érudit. Elle constitue un principe structurant de l'écriture, étroitement lié à une réflexion profonde sur la mémoire, la transmission des savoirs et les conditions mêmes de production du littéraire. En tant qu'écrivain, biographe et chroniqueur, Assouline produit une œuvre qui tisse constamment des liens entre fiction et savoir, entre invention narrative et archives du réel.

Ainsi, pour comprendre la portée de cette pratique intertextuelle et la manière dont elle innerve l'ensemble de l'œuvre d'Assouline, il convient d'abord de préciser les cadres théoriques qui permettent d'en rendre compte. En introduction, il importe de distinguer deux niveaux souvent confondus. Chez Julia Kristeva, l'intertextualité relève d'un principe fondateur de la textualité : tout texte apparaît comme « une mosaïque de citations » (Kristeva 1974, 146), un carrefour où se rencontrent et s'imbriquent différents discours culturels et littéraires. Cette approche sémiotique et idéologique envisage l'intertextualité comme une condition générale de l'écriture. Gérard Genette, pour sa part, a resserré

² Pierre Assouline, écrivain, biographe et journaliste français, est né en 1953 à Casablanca. Ancien rédacteur en chef du magazine *Lire*, il est l'auteur de biographies marquantes et de romans salués, tels que *Lutetia* (2005). Membre de l'Académie Goncourt depuis 2012, il enseigne à Sciences Po Paris et anime le blog littéraire *La République des livres*.

la notion en l'intégrant dans le cadre plus vaste de la transtextualité, définie dans *Palimpsestes* (1982) à travers une typologie précise de cinq relations textuelles. Sa perspective est moins fondatrice que descriptive et systématique, articulant l'intertextualité à d'autres modalités comme l'hypertextualité, la métatextualité ou encore l'architextualité. À travers ce double horizon théorique – le principe global formulé par Kristeva et la classification opérée par Genette – se dessine une poétique palimpseste, où chaque texte se construit sur les strates d'autres textes, transformés, réécrits ou simplement convoqués par le jeu de la citation, de l'allusion ou de la paraphrase. C'est dans cet entrelacement, à la fois fondateur et typologique, que prend place l'analyse proposée ici.

Chez Assouline, cette dynamique est d'autant plus manifeste que le texte se constitue souvent à partir d'un matériau préexistant : documents d'archives, correspondances, témoignages, biographies. La fiction naît alors d'un travail d'imprégnation, de remaniement et de recomposition, où le récit se double d'une méditation implicite sur l'histoire et ses représentations. Loin de cloisonner l'intertextualité à un registre purement littéraire, Assouline en étend l'usage à tous les domaines du savoir, inscrivant ainsi son écriture dans une tradition critique de la littérature contemporaine.

La pertinence d'une approche transtextuelle dans l'analyse de l'œuvre assoulinienne se justifie d'autant plus que les formes de relation aux textes antérieurs y sont multiples et souvent combinées. Ainsi, l'intertextualité citationnelle – par le biais de citations directes, d'épigraphes ou d'allusions transparentes à des auteurs comme Balzac, Kafka ou Proust – cohabite avec une hypertextualité plus souterraine, qui réécrit ou transpose certains modèles narratifs dans un autre contexte. C'est le cas, par exemple, du roman *Golem* (2016), où la figure de Kafka devient un motif spectral autour duquel se reconstruit une fiction hantée par les incertitudes du XX^e siècle. Le paratexte chez Assouline oriente également de manière décisive la lecture et la réception de ses œuvres. Dans *Retour à Séfarad*, la dédicace, l'épigraphe et la table des matières fragmentée inscrivent le récit dans un horizon identitaire et mémoriel, tandis que les « Reconnaissances de dettes » et la bibliographie finale en accentuent la dimension documentaire. De même, *Lutetia* s'ouvre et se clôt par un Prologue et un Épilogue, conférant au roman une allure quasi-historique, renforcée par les listes d'archives et de témoignages. Ces dispositifs, à la fois gages d'authenticité et stratégies de scénographie, traduisent une hybridité où se croisent l'autorité du chercheur et la liberté

du romancier. Plus largement, titres, notes et avertissements s'inscrivent dans un jeu réflexif que Laurent Jenny (2013) définit comme une critique du texte par lui-même.

Par ailleurs, l'analyse de romans tels que *Lutetia* (2005), *Sigmaringen* (2014) ou *La Cliente* (1998) révèle la densité intertextuelle qui caractérise l'œuvre de Pierre Assouline. Dans *Lutetia*, les archives de l'hôtel servent de point de départ à un récit saturé de mémoire, de témoignages et de discours, où le narrateur devient archiviste du sensible. Cette archéologie narrative fait du texte un vecteur critique de transmission du passé. *Sigmaringen* poursuit ce geste, mêlant satire et fresque historique autour de Pétain, à partir de sources variées (journaux, récits, biographies). Mais l'intertextualité chez Assouline ne se limite pas à un effet réaliste, elle devient réflexive. Ses personnages, souvent écrivains, journalistes ou lecteurs, questionnent la narration et la mémoire. Son roman *La Cliente* illustre cette mise en abyme, à travers la figure d'un écrivain fantôme confronté à la fabrication d'une autobiographie, posant la question de la légitimité narrative et de la frontière entre fiction et témoignage. En outre, dans les textes de Pierre Assouline, les références à Kafka, Zweig, Aragon, Malraux ou Proust ne servent pas à valider un récit, mais à inscrire la mémoire dans un réseau de discours collectifs. *Le Portrait* (2007), en particulier, rejoue une méditation proustienne sur l'art et le souvenir, à travers la commande d'un portrait où se mêlent introspection, mémoire involontaire et écriture sinueuse.

Dans le cadre de cette étude, nous avons choisi de concentrer notre analyse sur une seule forme d'intertextualité présente dans l'œuvre de Pierre Assouline : l'intertextualité citationnelle de nature strictement littéraire. Si l'on observe chez cet auteur une intertextualité plurielle, incluant des références au cinéma, à la musique, à la culture populaire ou encore à l'histoire, nous avons délibérément restreint notre investigation aux citations explicites relevant du champ littéraire stricto sensu. Ce choix méthodologique vise à proposer une lecture approfondie et ciblée d'un aspect central de l'écriture assoulinienne, tout en laissant à de futurs travaux le soin d'explorer les autres réseaux culturels à l'œuvre dans ses textes. L'analyse sera menée à partir d'un corpus structuré en trois volets, correspondant aux principales strates de la production d'Assouline : d'abord les certaines biographies littéraires (*Simenon*, *Hergé*, *Gaston Gallimard*, *Albert Londres*), qui posent les fondements d'une poétique de la filiation et du témoignage ; ensuite les textes centrés sur la mémoire et l'identité (tels que *Retour à Séfarad*, *Vies de Job*) ; enfin, les romans

d'inspiration historique (*La Cliente*, *Lutetia*, *Sigmaringen*, *Le paquebot*, *L'annonce*), dans lesquels la citation littéraire fonctionne comme vecteur de mémoire, outil critique et matrice narrative. Cette approche nous permettra de montrer comment, chez Pierre Assouline, la citation littéraire n'est jamais décorative mais pleinement signifiante, qu'elle agit comme un principe structurant du récit, un geste de reconnaissance et un mode de transmission des héritages textuels.

2. Figures tutélaires et généalogie littéraire : la biographie comme matrice romanesque

L'œuvre de Pierre Assouline s'inscrit dans une constellation littéraire dense et signifiante, nourrie par des lectures fondatrices, des filiations assumées, mais aussi par des confrontations critiques avec certaines figures majeures du patrimoine littéraire européen. Ces écrivains admirés, questionnés ou réinventés irriguent son univers romanesque, agissant comme des voix souterraines qui modèlent son style, son imaginaire, et l'éthique de son récit.

Dans cette perspective, la biographie littéraire n'apparaît pas comme un simple exercice documentaire ou un genre secondaire, mais comme un véritable laboratoire poétique et intellectuel. Elle prolonge et approfondit la réflexion narrative du romancier, en lui offrant un espace d'expérimentation autour des thèmes majeurs qui traversent son œuvre : la mémoire, le secret, l'identité narrative, la transmission du savoir, la justice. Le choix même de certains de ses sujets : Georges Simenon, Hergé, Gaston Gallimard, ou encore Albert Londres et Alfred Nakache (Mladenović 2025) témoigne d'un lien étroit entre admiration littéraire et quête de vérité. En écrivant leurs vies, ce biographe interroge aussi la sienne ; en retraçant leurs parcours, il affine sa propre posture d'auteur. Ainsi, certaines figures qu'il admire au point de leur consacrer une biographie deviennent aussi des personnages récurrents ou des présences implicites dans ses fictions, renforçant la porosité entre savoir biographique et création romanesque. Ce travail d'enquête, rigoureux mais sensible, se donne comme un discours second sur la littérature, une manière d'entrer dans l'intimité de l'écriture en adoptant un regard oblique, celui du biographe. Ce regard nourrit directement la poétique romanesque d'Assouline, en particulier dans les romans où apparaissent des figures d'écrivains, de narrateurs fantômes ou d'historiens du sensible.

Sur le plan théorique, la biographie assoulinienne peut être lue comme une mise en pratique d'une « poétique de la filiation », au sens où l'entend Dominique Viart : non pas la reproduction d'un modèle, mais une relecture critique des héritages. (Viart, 2005) Assouline ne se contente pas de célébrer ses maîtres ; il les interroge, parfois les contredit, et les réinscrit dans un système de relations dynamiques où le passé devient matière de création. Ce processus relève d'une écriture de la mémoire active – non cumulative, mais reconstructive – qui rejoint les réflexions de Paul Ricœur sur la mémoire narrative : raconter, c'est toujours ré-ordonner le passé pour lui donner sens. (Ricœur, 1983) La biographie devient ainsi, chez Assouline, une forme de mise en intrigue du savoir et de la mémoire, un lieu où la filiation se transforme en invention.

Dans sa biographie de Georges Simenon (*Simenon*, 1992), Assouline explore le lien complexe entre vie et fiction, entre l'auteur et ses doubles narratifs. Il met au jour la mécanique d'écriture simenonienne, son rapport à la vitesse, à l'intuition, à la solitude. Cette analyse fine du style et de la posture d'écrivain réapparaît dans plusieurs de ses romans, notamment *La Cliente* ou *Le Portrait*, où les figures d'auteur, réels ou fictifs, deviennent des personnages ambigus, habités par les tensions entre vérité et invention. De même, dans *Golem* (2016), la présence spectrale de Kafka peut être lue comme un prolongement de cette réflexion sur l'écrivain comme figure hantée par ses propres récits.

Dès les premières pages de la biographie sur Simenon, on trouve la citation de Federico Fellini : « On a envie de l'applaudir comme on applaudit au cirque le courage, l'audace du jongleur, de l'acrobate » (1992, 11) ; cet extrait introduit une tension entre admiration spectaculaire et banalisation médiatique. Assouline s'en sert pour questionner l'image publique de Simenon, réduite à un phénomène, et amorcer sa revalorisation littéraire. La voix du cinéaste devient ici celle d'un témoin complice et critique. La richesse de l'intertextualité chez Assouline s'affirme donc surtout dans les échos littéraires. En rapportant les propos de Simenon sur Maupassant – « Maupassant est victime en France d'une injustice » (1992, 222) –, Assouline inscrit son sujet dans une filiation réaliste et psychologique, fondée sur l'observation des passions humaines. Dans sa biographie de *Simenon*, Pierre Assouline met en relief la figure d'André Gide comme médiateur symbolique et tuteur littéraire dans le parcours de légitimation de l'écrivain. L'intérêt que Gide porte à Simenon agit comme une double force : il consacre tout en orientant, il reconnaît

tout en prescrivant. Cette reconnaissance, décisive dans la trajectoire de Simenon, s'accompagne d'un projet d'élévation esthétique – Gide l'invite à s'émanciper du roman populaire pour rejoindre le champ de la littérature « pure ». Mais Assouline révèle, derrière ce geste de consécration, une dialectique subtile d'admiration et de domination. Gide cherche à façonner un écrivain selon les canons de la haute littérature, tandis que Simenon, fidèle à son instinct narratif et à son rapport viscéral à la réalité, oppose une résistance discrète mais tenace à toute tentative d'enrôlement. Le biographe transforme ainsi cette relation en scène paradigmatique des tensions qui traversent le champ littéraire moderne : entre la légitimation institutionnelle et l'autonomie créatrice, entre l'appel du modèle et la fidélité à soi. En inscrivant Simenon dans une lignée qui va de Maupassant à Gide, Assouline fait émerger un motif central de son œuvre critique et romanesque : celui de la *médiation littéraire*. Ce motif désigne le moment où l'auteur contemporain redéfinit son identité à travers un dialogue conflictuel ou fécond avec ses prédécesseurs. La biographie devient alors, au-delà du portrait d'un écrivain, une réflexion sur la transmission et la réinvention du geste d'écrire – là où l'héritage n'est plus simple filiation, mais espace de tension, d'interprétation et de liberté.

D'une figure d'écrivain à une figure du récit dessiné, le regard d'Assouline se déplace, sans rompre avec sa quête de généalogie narrative. Avec une biographie consacrée à Hergé (*Hergé*, 1996), le père de *Tintin*, Assouline interroge un autre rapport à la fiction : celui du récit graphique, du travail de la ligne claire et du mythe en images. Bien que Hergé ne soit pas écrivain au sens strict et classique, Assouline traite son œuvre comme un roman dessiné, construit avec des codes narratifs d'une grande complexité. Il explore en profondeur les strates intertextuelles et les filiations narratives qui nourrissent à la fois l'œuvre et son auteur. Dès les premières pages, il souligne l'importance fondatrice de certaines lectures d'enfance de Hergé : Huckleberry Finn, *L'Île au trésor* ; David Copperfield, *Sans famille* ; mais aussi les contes d'Andersen ou les fables illustrées de Benjamin Rabier « dont les illustrations des fables de *La Fontaine* l'émerveillent, notamment celles de *Le Corbeau et le Renard* reproduites au dos de cartes postales. » (Assouline 1996, 20) Ce panthéon n'est pas tant constitué d'auteurs que de figures romanesques et de situations archétypales, révélant ainsi une filiation littéraire où l'imaginaire se transmet de manière oblique, par réminiscence,

détournement ou recreation. Dans cette perspective, *Tintin* apparaît comme un palimpseste d'aventures antérieures ; il est à la fois l'héritier de la littérature de jeunesse du XIX^e siècle et le véhicule d'un langage universel. Assouline insiste d'ailleurs sur le fait que l'univers hergéen dépasse le simple cadre de la bande dessinée pour constituer un véritable « langage international » (1996, 14), capable de transformer durablement nos réflexes culturels et nos représentations collectives.

Le parallèle qu'établit Assouline avec Georges Simenon, autre figure tutélaire des lettres belges, permet de penser la production d'Hergé dans une logique d'intertextualité vivante : Tintin, comme Maigret, excède son créateur et entre dans la mémoire collective en tant qu'archétype : « Ils sont indissociables car ils se doivent tout. C'est moins évident qu'il y paraît : pour ne citer que lui, Georges Simenon a eu une autre vie d'écrivain, bien plus riche même, sans le concours du commissaire Maigret qui a pourtant assuré sa célébrité. » (Assouline 1996, 13) À travers ce rapprochement entre Hergé et Simenon, Assouline, en tant qu'admirateur de ces deux auteurs, s'inscrit lui-même dans une filiation littéraire, tout en mettant en évidence la singularité de son œuvre-vie, indissociable de ses propres fractures biographiques.

Ainsi, dans cette biographie sur Simenon, l'écrivain ne vise pas seulement à révéler l'homme derrière les planches ; elle propose une lecture croisée où l'œuvre éclaire la vie, et où la mémoire littéraire, celle des livres, des images, des héros passés, devient le véritable foyer de la création. Derrière la clarté apparente du trait et la linéarité du récit, se déploie une structure cachée fondée sur la symétrie, la répétition, le rythme interne et l'économie du récit. Assouline parle d'« une précision d'horloger » (1996, 321) dans la composition, où chaque élément trouve sa place dans un tout silencieusement orchestré. Cette inclination d'Assouline à explorer les strates cachées du récit, à instaurer une tension entre ce qui se donne à voir et ce qui demeure implicite, s'exprime pleinement dans ses romans. Ceux-ci fonctionnent souvent comme des constructions à plusieurs niveaux – à la fois récit et analyse du récit – où chaque intrigue s'ouvre sur une autre, plus profonde, porteuse de sens. À la manière d'enquêtes visuelles, ces textes invitent le lecteur à regarder sous la surface, à déchiffrer les signes, les documents et les indices qui mènent vers une vérité toujours partiellement voilée. On peut penser ici à *Sigmaringen*, dont la construction romanesque repose sur une mise en scène historique méticuleuse, presque scénarisée, où chaque décor agit comme une case dessinée.

La biographie de Gaston Gallimard (*Gaston Gallimard, un demi-siècle d'édition française*, 1984) permet à Assouline de déplacer le regard : il n'y est plus question d'un écrivain, mais de celui qui met les écrivains au monde, l'éditeur. À travers Gallimard, le biographe réfléchit sur le pouvoir institutionnel de la littérature, sur les dynamiques d'inclusion ou d'exclusion du canon, sur les coulisses du champ littéraire. Cet enjeu traverse également ses romans, où apparaissent régulièrement des figures d'éditeurs, de journalistes, d'archivistes : autant d'alter ego ou de masques de l'auteur qui questionnent la fabrique du récit et ses médiations. Dans *Lutetia*, l'hôtel devient un lieu d'édition de la mémoire, un espace de publication symbolique où les histoires individuelles croisent la grande Histoire.

Enfin, la biographie d'Albert Londres (*Albert Londres : vie et mort d'un grand reporter (1884-1932)*) place au centre la figure du journaliste comme écrivain du réel. Assouline s'intéresse à la manière dont Londres transforme l'information en récit, le reportage en littérature, l'événement en émotion. Cette frontière poreuse entre journalisme et fiction est capitale dans les romans de cet écrivain, où l'on retrouve souvent une dimension documentaire intégrée à la narration. Dans *Lutetia* ou dans *Les Invités* (2009), la fiction absorbe les faits historiques sans les diluer, leur donnant une forme sensible, subjective, critique. L'écrivain devient ainsi un biographe imaginaire du monde, traversé par des voix multiples et des archives diffuses. À ce titre, Albert Londres, figure tutélaire du reportage littéraire, devient un lien vivant entre le réel et la fiction, réactivé dans le roman *Le paquebot* (2022), où son spectre journalistique irrigue la trame narrative (Mladenović, 2024).

Nous pouvons donc affirmer que les biographies d'Assouline agissent comme matrice épistémologique de ses romans. Elles forment une école de regard, un atelier de style, mais aussi un terrain d'expérimentation narrative. Les tensions entre réalité et invention, mémoire et imaginaire, y sont mises à l'épreuve, puis réinjectées dans la fiction, sous des formes plus libres mais tout aussi exigeantes. La biographie n'est pas seulement le lieu d'un discours sur l'autre : elle devient prélude à un roman, ou plus encore, à un roman de formation de l'auteur lui-même.

3. Mémoire, identité, judaïcité : le récit au prisme de la citation

Retour à Séfarad (2018) et *Vies de Job* (2020) de Pierre Assouline sont deux textes unis par une même quête des origines – identitaires, culturelles et spirituelles. Bien que très différents dans leur forme – essai autobiographique pour le premier, méditation littéraire pour l'autre –, ils posent les mêmes questions sur l'héritage, la mémoire et la transmission. Dans *Retour à Séfarad*, Assouline part de la loi espagnole offrant la nationalité aux descendants des Juifs expulsés en 1492 pour entamer un retour symbolique en Espagne. Ce retour opéré par l'écriture prend tour à tour la forme d'une quête de lieu et d'une quête de figure. Il s'agit donc de revisiter une appartenance enfouie, d'interroger les silences de la généalogie par le prisme d'un territoire d'exil et de mémoire. Avec *Vies de Job*, le déplacement se fait vers une figure archétypale – celle de Job, incarnation de l'homme éprouvé, confronté à l'injustice et à l'énigme du mal. Ces deux textes, entre intime et universel, déploient une même dynamique du retour : retour à une mémoire occultée, à une parole empêchée, que l'écriture cherche à réinscrire dans le tissu du présent comme geste de réappropriation et de réparation symbolique.

Dans *Retour à Séfarad*, Pierre Assouline met en place un récit mémoriel et identitaire où l'intertextualité, à la fois explicite et allusive, joue un rôle central. Elle ne constitue pas un simple ornement littéraire mais une véritable stratégie de positionnement à la croisière des traditions juive, française et espagnole. Le texte déploie un réseau dense de références littéraires, poétiques, musicales et historiques, participant à la reconstitution d'une identité séfarade à la fois imaginaire et revendiquée. On relève ainsi la présence explicite de poèmes de Luis Cernuda, en particulier « Pèlerin », qui offre une méditation poignante sur l'exil et le retour impossible, miroir de l'itinéraire de Pierre Assouline : « Ne pense pas rentrer,/ mais rester libre désormais,/ [...] sans Ithaque qui attende et sans Pénélope » (Assouline 2019, 35). Antonio Machado, Fray Luis de Leon, Pedro Salinas ou encore Federico Garcia Lorca, tous convoqués textuellement, inscrivent eux-aussi le récit dans un panthéon littéraire espagnol, comme pour revendiquer un héritage spirituel aussi légitime qu'effacé. Quant au poème de Lorca « La maison de Bernarda Alba », il résonne comme une mise en écho de la douleur enfouie des femmes

juives (Assouline 2019, 194). Pour ce qui est des mots de René Char, poète et résistant français – « les traces font rêver » (2019, 21), ils offrent à Assouline une justification à sa quête à la fois documentaire et affective : « Et tant mieux si ce que je trouve m'apprend ce que je cherche. Ne dit-on pas que le souvenir inconscient est la force motrice de l'imagination ? » (2019, 21).

Assouline utilise aussi le répertoire citationnel pour se mettre en scène. Ainsi, la figure de Don Quichotte, héros désaxé et « marrane improbable »³ (Assouline 2019, 162), est détournée pour servir de double narratif. L'auteur cite également Samuel Beckett pour interroger la conscience tragique d'un peuple déraciné : « Combien de malheureux le seraient encore plus s'ils avaient su à quel point ils l'étaient » (2019, 184). Il convoque aussi Philip Roth en se comparant à Nathan Zuckerman, obsédé par les origines, confirmant une intertextualité judéo-littéraire assumée. Enfin, il paraphrase Paul Morand : « Plus beau que l'Espagne, il y a la nostalgie de l'Espagne » (2019, 33).

Parallèlement, l'intertextualité allusive enrichit le récit d'une tonalité ironique et contemporaine. Assouline convoque Pedro Almodóvar et son film *Volver*, dont le titre aurait pu servir à son propre ouvrage pour tisser des liens entre mémoire, retour et spectacle : « Lui Volver, moi Vuelvo, nous sommes tous les deux dans la mélancolie du retour » (Assouline 2019, 33). Il cite ensuite Carlos Gardel, Julio Iglesias et Estrella Morente pour dire, par la musique, la complexité des identités et des retours : « Enfin, plutôt comme Penélope Cruz avec la voix d'Estrella Morente, tout de même, je vous en prie... » (Assouline 2019, 33). La « remontada » du FC Barcelone devient une métaphore

³ Ici Pierre Assouline convoque la figure de Don Quichotte qu'il qualifie de « marrane improbable et séfarade approximatif ». L'expression est paradoxale : le héros de Cervantès n'est nullement un *marrane* au sens historique du terme, mais Assouline en fait un emblème symbolique de l'identité double, dissimulée et parfois contradictoire. Le terme « marrane », qui désignait à l'origine de manière péjorative les Juifs convertis de force au christianisme et soupçonnés de pratiquer leur foi en secret, devient ici une métaphore d'une appartenance incertaine, d'un héritage spirituel ou culturel qui ne se laisse pas saisir pleinement. Le qualificatif « improbable » souligne ce décalage ironique, tandis que l'« approximatif » rappelle la distance, l'incomplétude et la fragilité de toute filiation. En mobilisant cette figure citationnelle, Assouline ne se contente pas de rendre hommage à Cervantès : il met en scène, sur un mode à la fois ludique et mélancolique, ses propres questionnements identitaires liés à la mémoire séfarade et à la transmission.

de son propre cheminement identitaire : « La remontada, c'est quand Barcelone remonte miraculeusement au score [...] Alors vous... » (Assouline 2019, 32). Ce dispositif intertextuel a une triple fonction : d'abord mémorielle, en réactivant une culture séfarade dispersée ; ensuite politique, en interrogeant les discours nationaux sur le retour, l'identité et la réparation ; enfin littéraire, en inscrivant le narrateur dans une lignée d'écrivains juifs européens hantés par la question des origines. Ce travail de réécriture érudit confère à *Retour à Séfarad* une densité qui dépasse le simple projet autobiographique : c'est un acte littéraire de remémoration, où la citation est à la fois preuve et poésie, allégorie et ancrage.

Dans ce texte, Assouline cite aussi *Torquemada*⁴(1882), le drame peu connu de Victor Hugo pour souligner la permanence du traumatisme lié à l'Inquisition espagnole et à l'expulsion des Juifs en 1492. Cette intertextualité n'est ni décorative ni anecdotique, elle joue un rôle central dans la construction de la mémoire tragique que mobilise le récit. Cette référence met en relief l'image hugolienne du peuple juif comme porteur d'une mission spirituelle universelle, marchant dans les ténèbres de l'Histoire mais tendu vers la lumière divine. Elle prend tout son sens dans le cadre du retour séfarade : si l'Espagne contemporaine propose la nationalité, elle porte encore l'ombre de Torquemada, symbole de la persécution religieuse. En intégrant les extraits de Hugo dans son récit, Assouline inscrit explicitement sa démarche dans une filiation littéraire et historique. Il hérite de Hugo une vision morale et dramatique de l'Histoire : le théâtre devient ici une forme de témoignage sur la violence symbolique et sur la survie d'un peuple. Le recours à *Torquemada*, drame composé dans la phase ultime de la vie de Victor Hugo, constitue un choix hautement signifiant ; il s'agit d'un texte mémoriel et vindicatif, rarement porté à la scène, mais d'une indéniable puissance prophétique.

Dans *Vies de Job*, Assouline recourt à une intertextualité citationnelle abondante et plurielle, mêlant textes bibliques, pensées philosophiques, extraits littéraires et propos d'écrivains. Ces citations explicites construisent un espace de réflexion où le discours sur Job

⁴ *Torquemada* est un drame en vers de Victor Hugo, qui dénonce avec véhémence les ravages de l'Inquisition espagnole et le fanatisme religieux, à travers la figure historique du Grand Inquisiteur Tomás de Torquemada, transformé ici en symbole de l'intolérance meurtrière.

devient également un discours sur l'écriture⁵, la mémoire et l'épreuve. En guise d'épigraphe, l'auteur place deux citations qui tracent dès l'abord une ligne de tension entre l'intime et le fictif. La première, empruntée à Cioran (*De l'inconvénient d'être né*), affirme : « On ne devrait écrire des livres que pour y dire des choses qu'on n'oserait confier à personne. ». La seconde, tirée d'Aragon (*Henri Matisse, roman*), brouille les contours du récit : « Ce n'est rien. Ni un récit ni un discours. Pardonnez-moi. Je l'ai appelé roman sans doute afin qu'on me le pardonne. » Ces deux citations programment une posture d'écriture où la fiction est un refuge pour dire l'indicible, où l'auteur emprunte une voix narrative pour mieux faire résonner une vérité intime.

L'ouvrage *Vies de Job* d'Assouline témoigne d'une densité remarquable et d'une variété d'allusions intertextuelles explicites au *Livre de Job*, qui en constitue non seulement le noyau thématique, mais aussi l'ossature structurelle. Dès le prologue, la famille du narrateur remarque son identification obsessionnelle au juste souffrant de la Bible, exprimée sur un ton ironique : « Tu te passionnes pour Job parce que tu te crois Job ! Le juste souffrant, c'est tout toi. » (Assouline 2011, 13) Cette remarque inaugure un long dialogue intérieur et érudit entre le narrateur et la figure de Job, qui deviendra bientôt un guide moral, presque une conscience incarnée : « Je sais déjà que je vais régulièrement me surprendre à me demander ce qu'aurait fait Job en telle circonstance. » (Assouline 2011, 14) Le narrateur n'hésite pas à se confronter à cette image en la retournant contre lui-même : « Moi non plus. N'est Job que celui qui naît Job. On ne le devient pas par décret. » (Assouline 2011, 14) Job n'est donc pas un simple modèle éthique, mais une condition existentielle inaliénable, inscrite dans la chair et dans l'histoire. L'évocation du jésuite Surin, qui s'approprie « les ténèbres de Job » et « s'enveloppe de ses nuits »,

⁵ Pierre Assouline considère la *Bible* comme le « premier livre » et souligne qu'elle l'a toujours accompagné. Bien qu'il ne la lise pas quotidiennement, il la mentionne fréquemment et l'utilise comme référence. Il est fasciné par l'histoire de la Bible et a suivi de nombreux cours et séminaires consacrés à son contenu. Après avoir travaillé sur le *Livre de Job* à l'École biblique de Jérusalem, Assouline a noué une amitié avec les dominicains et a été sollicité pour collaborer au projet « La Bible en ses traditions ». Bien qu'il ait décliné une participation directe, faute de disponibilité, il apporte parfois un soutien médiatique au projet. Il comprend également partiellement l'hébreu ancien, mais pas l'hébreu moderne utilisé en Israël (Voir Assouline 2021, URL : https://www.youtube.com/watch?v=-7pOn0BdiFM&ab_channel=KTOTV)

tout comme la figure du pape Grégoire le Grand, auteur du premier commentaire intégral du *Livre de Job* dans la tradition latine, renforcent la portée historique et mystique. Job devient alors une figure tutélaire, un compagnon d'errance spirituelle : « Je partirai... sur les traces de Job, là où il a vécu et où il vit encore... » (Assouline 2011, 17), écrit le narrateur, qui s'engage dans une quête à la fois géographique, littéraire et existentielle. À l'image du chercheur David Wolfers, « fou de Job », ou du narrateur lui-même, qui voit en Job son « saint patron », le texte construit une relation de familiarité, presque d'intimité avec le personnage biblique. Ce lien se traduit aussi par un rêve où le narrateur découvre une collection de lettres de Job à vendre : « vente exceptionnelle d'un lot de lettres de Job, „mon” Job » (Assouline 2011, 17), conférant à la figure biblique une épaisseur fictionnelle renouvelée. Job devient ainsi l'objet d'une quête herméneutique : « il aura connu la grâce d'effleurer le sens caché du Livre de Job » (Assouline 2011, 21). Cette tension entre interprétation et respect, appropriation et distance, traverse tout le récit.

Le narrateur convoque ensuite de prestigieux lecteurs : André Gide, marqué dès l'enfance par la lecture solennelle du Livre de Job que son père lui faisait entendre ; Julien Green ; ou encore François Nourissier, qui attire l'attention sur la diversité des adresses que Job réserve à Dieu.

De nombreux extraits bibliques sont incorporés au texte : Job 33 :14–18 (« Dieu parle une fois, même deux fois... ») ; Job 19 :20–27 dans la traduction de Lemaître de Sacy (« Je sais que mon Rédempteur est vivant... je verrai mon Dieu dans ma chair ») ; Job 7:7 et 9:28–31 (« Souviens-toi que ma vie est un vent... »). Ces citations ne sont pas décoratives : elles sont intégrées dans le mouvement de la réflexion du narrateur, qui les confronte à sa propre douleur ou à celle des autres. Le texte d'Assouline se réfère également à la tradition juive : « Le Talmud nous apprend que le grand prêtre avait coutume de lire le Livre de Job juste à la veille de Kippour... Il est récité par les séfarades le jour anniversaire de la destruction des deux Temples... » (2011, 51)

Le *Livre de Job* occupe une place centrale dans la réflexion du narrateur, non seulement comme texte biblique, mais comme source fondatrice, matrice de sens et d'interrogation morale. Son importance ne tient pas uniquement à son ancienneté ou à sa portée religieuse, mais à sa capacité à résister à l'oubli, à traverser les âges et à interroger les consciences. Il est perçu comme un texte universel, au statut presque mythique, à la fois œuvre poétique, légende intemporelle et énigme herméneutique. Cette œuvre d'Assouline, dense et symboliquement

chargée, exige du lecteur un effort d'interprétation, un engagement intellectuel et spirituel. Le narrateur du texte d'Assouline s'inscrit ainsi dans une véritable filiation avec le *Livre de Job*, qu'il convoque comme fondement éthique et modèle narratif. En s'y référant, il affirme une fidélité à une tradition de pensée où la souffrance, la foi désintéressée et la dignité humaine face au silence divin deviennent des piliers d'une interrogation existentielle. Si *Vies de Job* s'inscrit dans une quête spirituelle et généalogique, les romans historiques d'Assouline, quant à eux, investissent la mémoire collective dans ses manifestations politiques et sociales les plus vives.

4. La fiction comme archive critique : le cas des romans historiques⁶

Dans son œuvre romanesque, Pierre Assouline explore la grande Histoire à travers des récits où des lieux emblématiques deviennent des personnages à part entière. Les romans *La Cliente* (1998), *Lutetia* (2005), *Sigmaringen* (2014), *Le paquebot* (2022) et son dernier texte *L'annonce* (2025) ont en commun leur ancrage dans des contextes de crise, guerre, exil, mémoire et leur capacité à révéler les zones grises de l'existence humaine.

Le roman *La Cliente* plonge le lecteur dans la quête obsessionnelle d'un biographe confronté aux zones d'ombre de l'Occupation française et à un secret de famille inattendu. L'intertextualité, par le biais de citations et d'allusions à des œuvres littéraires et philosophiques, est un mécanisme narratif fondamental qui enrichit les thèmes et la psychologie des personnages, transformant le récit en une méditation profonde sur la mémoire, la vérité et la nature du mal. Dès l'épigraphe, le ton est donné par une citation de T. S. Eliot, extraite de *Little Gidding* : « Nous continuerons à explorer sans trêve / Et le terme de toutes nos explorations / Sera d'arriver à notre point de départ / Et de le connaître pour la toute première fois. » Cette référence annonce une quête non linéaire, où la compréhension

⁶ Ces romans ne relèvent pas à proprement parler du genre du roman historique, une telle classification pourrait d'ailleurs faire l'objet de discussions. Néanmoins, l'histoire y est d'une présence indéniable. Les événements historiques y sont décrits avec rigueur et fidélité. C'est pourquoi nous choisissons d'employer ce terme dans le cadre de notre analyse.

véritable réside dans une relecture du connu, une transformation de la perception qui mène le narrateur à une vérité douloureuse sur son passé familial et la nature du mal. Le narrateur, plongé dans ses recherches anxieuses, trouve aussi un écho à son malaise dans une phrase attribuée à Shakespeare : « quand fond la neige, où va le blanc ? » (Assouline 1998, 88) Cette question métaphorique symbolise la fugacité de l'innocence et la nature insaisissable de la vérité, reflétant l'angoisse du narrateur face à la disparition des repères moraux et des vies. Monsieur Adret, le miroitier, est un personnage clé pour les réflexions sur la mémoire et le reflet. Il cite un moraliste du XVII^e siècle qui « tenait la mémoire pour le miroir où nous regardons les absents. » (Assouline 1998, 123) Cette idée est renforcée par la citation de Saint Paul, que le narrateur lui envoie : « *Per speculum in aenigmate* » (À travers un miroir, obscurément), que le narrateur explique ainsi : « Saint Paul voulait dire par là que nous voyons toute chose à l'envers [...] On se demande si l'on est vraiment ce que l'on croit être. » (Assouline 1998, 185) Ces références transforment le miroir en un instrument de confrontation avec le passé et la culpabilité, soulignant que la vérité est souvent fragmentée et déformée. Monsieur Adret, avec son humour, critique également Proust pour « avoir un peu exagéré en consacrant dix-huit volumes à sa famille », et s'approprie une phrase de Paul Valéry : « Ne faites pas attention à ce que je dis : je ne suis pas souvent de mon avis. » (Assouline 1998, 72) Ces échanges caractérisent Adret comme un intellectuel autodidacte qui joue avec le savoir, tout en soulignant la difficulté de saisir une vérité absolue. Le narrateur mentionne également que Monsieur Adret aurait pu lire *Le Traité des excitants modernes* de Balzac, ce qui ancre davantage le personnage dans une culture littéraire éclectique. De même le narrateur s'identifie à une figure biblique, exprimant sa profonde détresse morale : « Inconsciemment, je me prenais pour le juste souffrant, à la fois craignant Dieu et blasphémateur. » (Assouline 1998, 153) Cette comparaison avec Job met en lumière la souffrance existentielle du narrateur face à l'horreur qu'il découvre, le transformant en une figure aux prises avec l'injustice et le mal absolu. Le roman expose par ailleurs la dimension administrative du mal à travers des termes comme « arianisé » et des allusions à « Nacht und Nebel »⁷ (Assouline 1998, 35), révélant comment le mal

⁷ Le décret « Nacht und Nebel », promulgué par le haut commandement nazi en décembre 1941, visait à faire disparaître dans le plus grand secret les résistants et opposants politiques des territoires occupés, en les soustrayant à toute procédure

peut être normalisé par la bureaucratie et le coût psychologique de la confrontation avec une telle réalité. L'intertextualité dans *La Cliente* n'est pas un simple artifice, mais une structure narrative qui permet d'ancrer le récit dans une tradition intellectuelle riche. Elle universalise les thèmes de la dénonciation, de la culpabilité et de la mémoire, tout en approfondissant la psychologie des personnages.

Dans *Lutetia* (2005), l'intertextualité citationnelle se manifeste de manière explicite par des références littéraires intégrées dans le corps du récit, participant pleinement à la construction d'un univers historique, intellectuel et émotionnel autour de l'hôtel parisien éponyme. On repère tout d'abord une citation placée en exergue du roman : « Si je partais sans me retourner, je me perdrais bientôt de vue », extraite du recueil *Obscurité du jour* de Jean Tardieu. Cette citation place d'emblée le texte sous le signe du vertige identitaire et du regard rétrospectif, deux axes majeurs de la narration mémorielle d'Édouard Kiefer, protagoniste et narrateur. Au fil du récit, le narrateur évoque directement des écrivains ou des œuvres littéraires, dans une logique d'érudition incarnée. L'un des exemples les plus frappants concerne la mention explicite de *La Mort à Venise* de Thomas Mann. Le narrateur raconte avoir récupéré l'ouvrage dans une chambre d'hôtel, laissé par un client nommé Aschenbach qui porte le même nom que le personnage principal du roman de Mann. Ce jeu citationnel produit un effet de miroir et brouille la frontière entre fiction et réalité, tout en soulignant les thèmes de la décadence, du désir et de la mort, également présents dans *Lutetia*. Assouline mentionne aussi Roger Martin du Gard, Prix Nobel de littérature (1937), venu séjourner à Lutetia pendant les répétitions de sa pièce *Le Testament du père Leleu*. L'auteur insère ici une référence explicite à une œuvre dramatique, en l'ancrant dans la réalité du lieu et en accentuant la dimension documentaire de son roman. En outre, la bibliographie présente à la fin du roman *Lutetia* fonctionne comme une extension citationnelle du texte : elle répertorie les ouvrages consultés ou mentionnés, de James Joyce à Cartier-Bresson, en passant par des travaux historiques ou mémoriels sur l'Occupation et les déportations. Cela renforce l'effet de vérité du récit et souligne la portée documentaire de la fiction. Ainsi, l'intertextualité citationnelle dans

judiciaire visible. Il constitue un instrument paradigmatique de la terreur d'État et de la politique d'anéantissement par la disparition, incarnant une violence bureaucratique où l'effacement des corps s'accompagnait de l'effacement des traces.

Lutetia n'est pas ornementale, mais fondamentalement structurante. Elle sert à inscrire le roman dans un réseau de textes historiques et littéraires, tout en mettant en scène la mémoire européenne, la culture humaniste et la conscience morale face à l'Histoire.

Dans *Sigmaringen* (2014), Pierre Assouline tisse un dense réseau d'intertextualités explicites, qui confèrent à son récit une profondeur historiographique et une densité littéraire remarquables. Dès l'incipit, deux épigraphes – l'une empruntée à Louis-Ferdinand Céline⁸, l'autre à Jules Renard – viennent inscrire le roman dans une dialectique entre mémoire historique et fiction littéraire. La formule de Renard, en particulier, éclaire avec acuité le projet de l'auteur : « Quand la vérité dépasse cinq lignes, c'est du roman. » Cette assertion aphoristique interroge les frontières mouvantes entre l'histoire et la littérature, en soulignant que toute mise en récit, dès lors qu'elle dépasse le témoignage brut, relève déjà d'un processus de fictionnalisation. L'histoire, ici, n'est jamais donnée, mais toujours rejouée, réécrite, retravaillée à travers le prisme du récit. Ce travail d'écriture s'accompagne d'un jeu de références culturelles qui relie *Sigmaringen* à une filiation littéraire européenne. Ainsi, une scène à tonalité burlesque révèle les usages idéologiques de la lecture, à travers une annonce affichée dans la bibliothèque du château : « La personne qui a emprunté *La Terre* de Zola par *Rougon-Macquart* est priée de le restituer. » (Assouline 2014, 52) Cette note, corrigée ironiquement par Marcel Déat, opère comme un clin d'œil acide à Zola, père du naturalisme et symbole d'un engagement social et littéraire que les collaborateurs réfugiés à Sigmaringen défigurent dans leur confusion morale et intellectuelle. Plus troublant encore est le détournement d'une célèbre maxime de Nietzsche tirée de l'ouvrage *Le Crépuscule des idoles* – « Ce qui ne me tue pas me rend plus fort. » (Assouline 2014, 146) –, utilisée par la presse collaborationniste française lors du centenaire de la naissance du philosophe. Assouline en dénonce l'usage cynique et paradoxal, révélateur d'une perversion idéologique qui tente de s'enrober d'un vernis culturel.

Dans un registre plus satirique, le roman *Sigmaringen* évoque également des figures emblématiques du monde littéraire vichyste telles

⁸ Le roman est riche en références intertextuelles à l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline, que nous n'avons pas analysées dans le cadre de cette étude. Une exploration approfondie de ces échos fera l'objet d'un travail ultérieur, tant leur densité et leur complexité exigent un traitement spécifique et un espace d'analyse dédié.

que Paul Morand, Jacques Chardonne ou Robert Brasillach, dont les noms sont disséminés dans le récit à travers des chansons, apartés moqueurs ou anecdotes d'indignation. La mention de Rainer Maria Rilke, présenté comme l'objet d'un culte esthétique de la part de l'ambassadeur nazi Otto Abetz, introduit une note ambiguë de raffinement, où l'amour de la poésie devient un masque dérisoire posé sur le visage d'un pouvoir infâme. Ces citations explicites ne constituent pas de simples ornements textuels, elles participent pleinement d'un système sémiotique qui articule mémoire, responsabilité et filiation culturelle. En exposant les détournements, récupérations et perversions de la tradition littéraire européenne dans le contexte de la collaboration, Assouline propose une réflexion subtile et critique sur le rapport entre culture et pouvoir, sur la transmission des récits et la fabrique collective de l'Histoire.

Dans *Le Paquebot* (2022), Pierre Assouline recourt à une intertextualité citationnelle significative pour ancrer la fiction dans une mémoire partagée. Ces citations, insérées avec soin, font dialoguer l'histoire du paquebot avec la littérature et la pensée européennes du XX^e siècle. Le roman s'ouvre sur une citation de Saint-Exupéry : « Ce n'est pas d'avoir été déçu qui me tourmente, mais d'avoir tant espéré. » Cette phrase sert de clé de lecture au roman tout entier, annonçant la tension tragique entre espoir et désillusion qui parcourt l'ouvrage. Une autre présence essentielle est celle de Primo Levi, cité notamment pour sa réflexion sur la mémoire des camps. Son nom figure parmi les sources documentaires en fin de volume, dans la reconnaissance explicite d'Assouline envers les témoins et écrivains ayant nourri sa recherche. Ce recours à Levi ne se limite pas à un hommage : il établit un pont entre les passagers du paquebot, notamment les rescapés, et la mémoire de la Shoah. James Joyce apparaît également de manière citationnelle, à travers l'évocation de *Ulysse* et du « Bloomsday », inscrit dans une scène où un personnage cherche à rencontrer l'écrivain un 16 juin, date emblématique du roman de Joyce. Cette citation s'ancre dans une mise en abyme littéraire, où le personnage fictif rend hommage à un écrivain réel devenu figure mythique. Dans ce roman, Assouline évoque également Thomas Mann et son œuvre monumentale *La Montagne magique*, avec laquelle *Le Paquebot* entretient un dialogue intertextuel subtil. La présence de multiples citations et références littéraires y dessine un véritable itinéraire érudit, un voyage à travers la mémoire culturelle et les strates de l'histoire littéraire (Mladenović, 2024).

Alors que les romans historiques d'Assouline scrutent la mémoire européenne du XX^e siècle, *L'annonce* (2025) actualise cette interrogation dans un contexte israélien contemporain, où l'Histoire heurte de plein fouet l'intime.

5. L'annonce : un roman du retour et de la blessure historique

Pierre Assouline inscrit son dernier roman – *L'annonce* (2025) – dans une tradition littéraire où les citations explicites, empruntées à d'autres œuvres, jouent un rôle fondamental. Il ne s'agit pas simplement d'effets de style ou de culture, mais d'un mode de pensée dialogique, où l'acte d'écriture s'appuie sur les mots d'autrui pour construire une parole à la fois singulière et réflexive. Le roman se déroule à deux périodes clés de l'histoire israélienne : la guerre du Kippour en 1973 et l'attaque du 7 octobre 2023. Le récit suit le parcours du narrateur, jeune volontaire français en 1973, et sa quête, cinquante ans plus tard, des traces de son passé et d'une femme aimée, Esther. Cet ancrage temporel double est essentiel pour comprendre la construction narrative et thématique du roman.

Le roman s'ouvre sur une citation de David Grossman, qui sert d'épigraphe : « Tragiquement, Israël n'a pas réussi à guérir l'âme juive de sa blessure fondamentale, la sensation amère de ne pas se sentir chez soi dans le monde ». Cet extrait pose d'emblée le ton du déracinement existentiel et d'une blessure profondément ancrée au sein de l'âme juive, thème central exploré à travers les expériences du protagoniste en Israël. Plus tard, le narrateur se souvient comment Grossman a appris la mort de son fils Uri lors de la guerre du Liban en 2006, un officier lui ayant annoncé la nouvelle à sa porte au milieu de la nuit. La mise en exergue de Grossman en début de roman établit un cadre thématique de la blessure juive fondamentale. La mention ultérieure de la mort de son fils et du roman consacré à l'annonce du décès ne constitue pas une simple référence. Elle fonctionne comme une véritable mise en abyme, qui redouble et approfondit le motif central de l'œuvre d'Assouline : l'articulation entre l'intime et l'universel, entre l'expérience personnelle de la perte et sa transposition littéraire. Le fait que Grossman, écrivain israélien contemporain, ait personnellement vécu la perte d'un enfant au

combat et ait écrit sur le fait de « fuir l'annonce » crée un lien direct et poignant avec l'expérience d'Esther et du narrateur. Cela suggère que le traumatisme de la guerre et le fardeau de l'annonce de la mort sont des expériences récurrentes et quasi structurelles de l'existence israélienne, transcendant les générations et les conflits spécifiques (1973, 2006, 2023). Cela indique une cyclicité du traumatisme et de l'annonce, où l'histoire se répète et les expériences individuelles reflètent une souffrance collective.

Assouline cite aussi Rainer Maria Rilke et sa *Neuvième élégie* : « Une fois chaque chose, seulement une fois » (2025, 159). Cet extrait souligne l'unicité et l'irremplaçabilité des expériences vécues, en particulier celles qui sont intenses et formatrices comme le volontariat en temps de guerre. Elle met en lumière la valeur singulière de chaque instant. La citation de Rilke met en évidence la nature irremplaçable et unique de chaque événement. Cela contraste fortement avec le thème récurrent de la cyclicité des guerres et des traumatismes en Israël (1973 contre 2023). Alors que l'histoire semble se répéter, l'expérience individuelle, même si elle s'inscrit dans un schéma plus large, conserve sa singularité et son intensité. Cette tension entre l'unique et le répétitif est au cœur de la réflexion du narrateur sur le sens de son engagement et de sa vie.

Le narrateur reprend également une question de Paul Verlaine : « Qu'as-tu fait, ô toi que voilà / Pleurant sans cesse, / Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà, / De ta jeunesse ? » (Assouline 2025, 171) Cette auto-interrogation marque le retour du narrateur en Israël cinquante ans plus tard. Elle symbolise une profonde introspection sur le sens de sa vie et de ses choix passés, notamment ceux liés à son engagement de jeunesse. La question de Verlaine n'est pas seulement une réflexion personnelle sur une jeunesse perdue ; elle est le moteur du « pèlerinage » du narrateur en Israël. Elle transforme son retour en une quête existentielle pour comprendre l'impact de son passé sur son présent. L'intertextualité sert ici à universaliser cette question sur le temps qui passe et les chemins non empruntés, tout en l'ancrant dans le contexte spécifique d'une vie marquée par la guerre et l'engagement.

On retrouve également une citation de Paul Celan : « La mort est un maître venu d'Allemagne » (Assouline 2025, 171). Cet extrait est invoqué par le narrateur pour décrire l'horreur de l'attaque du 7 octobre 2023, la comparant à une nouvelle manifestation du mal absolu. La citation de Celan est une référence directe à l'Holocauste et à la violence génocidaire. En l'appliquant à l'attaque du 7 octobre, le narrateur établit une continuité historique et symbolique entre la Shoah et le pogrom

contemporain. Cela suggère que la menace existentielle pour les Juifs n'a pas disparu avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais se manifeste sous de nouvelles formes, rendant le traumatisme historique permanent et toujours actuel pour les Israéliens.

Dans *L'Annonce*, Victor Hugo est convoqué à travers les propos tirés du roman *Les Misérables* : « Chaque homme dans sa nuit s'en va vers sa lumière » et « étonner la catastrophe » (Assouline 2025, 196). La première citation introduit une lueur d'espérance au cœur de la tragédie de l'annonce de la mort, tandis que la seconde, finalement rejetée par le narrateur du roman d'Assouline comme une formule trop simpliste, met en évidence la tension entre l'idéalisme romantique et la rudesse de l'engagement. Cette invocation de Hugo traduit la quête de sens et de dignité dans la souffrance, et aussi son rejet souligne la maturité acquise par l'expérience de la guerre : face à la brutalité du réel, les abstractions littéraires s'effacent, rappelant que certaines vérités ne se découvrent qu'à travers l'épreuve vécue.

Le narrateur du roman *L'Annonce* compare son expérience à vingt ans à celle de Paul Nizan en 1926, qui ne supportait pas l'idée que ce soit « le plus bel âge de la vie » (Assouline 2025, 18). Cette comparaison permet au narrateur de réfléchir à la nature de la jeunesse et à la manière dont les expériences extrêmes (la guerre pour lui, l'engagement politique pour Nizan) peuvent façonner la perception du monde. La référence à Nizan établit un dialogue sur le sens de la jeunesse. Le narrateur, confronté à la guerre à vingt ans, est contraint de mûrir rapidement, en contraste avec la perception de Nizan. Cela suggère que les événements traumatisants peuvent accélérer une compréhension profonde de la vie, transformant l'insouciance de la jeunesse en une conscience aiguë des réalités existentielles.

Malgré l'admiration autrefois portée aux *Réflexions sur la question juive*, une profonde déception s'exprime à l'égard de Jean-Paul Sartre, en particulier face à sa justification du massacre de Munich. Cette critique de Sartre révèle une évolution dans la pensée du narrateur, passant d'une adhésion intellectuelle à une confrontation avec les implications morales et politiques des idées, surtout dans un contexte de conflit :

« Sartre, je lui en voulais à mort. C'est qu'il m'avait fasciné, l'intellectuel numero uno, par son refus de poursuivre une carrière universitaire et même de soutenir une thèse. Jusqu'à ce que l'on me

dessille sur ses séduisants paradoxes. D'abord il m'avait trompé, moi qui portais aux nues entre autres ses *Réflexions sur la question juive* ; son explication de l'antisémitisme selon laquelle le Juif n'existe que par le regard de l'antijuif m'avait semblé lumineuse avant de découvrir à quel point elle était fumeuse. Et puis, l'impardonnable, ce qu'il avait dit en 1972, sa justification du massacre des athlètes israéliens (tous des soldats, après tout !) par un commando palestinien aux olympiades de Munich, à savoir que le terrorisme est certes une arme terrible mais que les opprimés n'en ont pas d'autre... Exit ! Mais mon admiration pour un sartrien demeurait intacte. » (Assouline 2025, 28).

La déception envers Sartre est un point de rupture. Elle montre comment l'expérience vécue (la guerre, le terrorisme) peut remettre en question des figures intellectuelles vénérées et leurs théories. La justification par Sartre du massacre de Munich est perçue comme une faillite morale, soulignant la responsabilité des intellectuels dans l'interprétation des événements et la nécessité d'une éthique de la pensée.

Conclusion

L'étude menée montre que, dans l'œuvre de Pierre Assouline, la citation littéraire ne relève pas d'un geste décoratif, mais constitue une véritable matrice de sens. Son usage systématique révèle une poétique de la filiation, où mémoire, fiction et savoir se tissent en un palimpseste vivant. Pour en saisir toute la portée, il convient de classer les citations relevées dans le corpus selon plusieurs critères. Du point de vue des auteurs convoqués, l'éventail est large : Hugo, Proust, Balzac, Kafka, Rilke, Celan, Roth, Eliot, Verlaine, Mann, Tardieu, Gide. Ces voix inscrivent Assouline dans une généalogie polyphonique, où s'entrelacent maîtres du XIX^e siècle, modernistes du XX^e et écrivains contemporains.

Quant aux origines culturelles, elles reflètent l'horizon pluriel de l'auteur : littérature française (Hugo, Proust, Valéry), allemande (Mann, Rilke, Celan), espagnole (Cernuda, Machado, Lorca), juive et biblique (Livre de Job, Talmud), ou encore contemporaine israélienne (Grossman). Ce réseau d'héritages multiples inscrit son écriture dans une tradition européenne et méditerranéenne ouverte, traversée par la mémoire juive. Les périodes littéraires convoquées couvrent un spectre allant du romantisme et du réalisme du XIX^e siècle (Hugo, Balzac, Verlaine) aux grandes voix du modernisme (Proust, Mann, Eliot), jusqu'aux écrivains et

penseurs de la mémoire au XX^e et XXI^e siècles (Celan, Roth, Grossman). Les courants littéraires représentés – romantisme, réalisme, modernisme, littérature judéo-européenne, poétique existentielle – traduisent une recherche de cohérence entre profondeur historique et interrogation contemporaine.

Du point de vue thématique, la citation sert à repenser l'histoire (Shoah, guerres, exils), l'identité (juive, séfaraïte, européenne), mais aussi la condition de l'écrivain (Simenon, Gide, Hergé) et la transmission des héritages. Les fonctions de la citation sont elles-mêmes plurielles : structuration narrative (épigraphes inaugurales, bibliographies en fin de roman), ancrage documentaire (références aux archives, à Levi, à Joyce), commentaire méta-littéraire (Valéry, Proust), registre ironique (Morand, Brasillach), ou encore relais réflexif et spirituel (*Livre de Job*, Cioran, Aragon). Les formes sont variées : épigraphes, incises narratives, dialogues rapportés, paraphrases, allusions. Chacune contribue à densifier le récit et à le relier à une mémoire partagée.

En définitive, la citation chez Assouline est à la fois trace, relais et promesse : trace d'une tradition textuelle, relais critique entre passé et présent, promesse de sens face aux blessures de l'histoire. Elle fonde une poétique du montage où chaque fragment hérité est réinscrit dans une architecture narrative et mémorielle. Ainsi, l'œuvre d'Assouline illustre combien la littérature, par le travail de la citation, peut assumer une fonction éthique : porter la mémoire des catastrophes, questionner la filiation culturelle et offrir au lecteur un espace de lucidité et de responsabilité.

Bibliographie

Textes de références

- Assouline, P., *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Seuil, 1984.
- Assouline, P., *Simenon*, Paris, Julliard, 1992.
- Assouline, P., *Hergé*, Paris, Plon, 1996.
- Assouline, P., *La Cliente*, Paris, Gallimard, 1998.
- Assouline, P., *Albert Londres. Vie et mort d'un grand reporter (1884-1932)*, Paris, Gallimard, 2005.
- Assouline, P., *Retour à Séfarad*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019.
- Assouline, P., *Le paquebot*, Paris, Gallimard, 2022.

- Assouline, P., *L'annonce*, Paris, Gallimard, 2025.
Assouline, P., *Vie de Job*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011.
Assouline, P., *Sigmaringen*, Paris, Gallimard, 2014.

Ouvrages critiques

- Genette, G., *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
Jenny, L., *La vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013.
Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
Mladenović, V., « La vie d'Alfred Nakache, une inspiration inépuisable pour les biographies », in *Qvaestiones Romanicae*, vol. XII, n° 2, 2025, p. 64-79.
Mladenović, V., « *Le Paquebot* de Pierre Assouline, une vraie métaphore de(s) voyage(s) », in *ELLIC*, vol. 8, n° 2, 2024, p. 87-98.
Ricœur, P., *Temps et récit, tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
Viart, D., *Figures de l'héritage. Filiation et transmission dans la littérature contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

Sitographie

- Assouline, P., « La Bible m'a toujours accompagné » Entretien avec KTOTV, YouTube, KTOTV, 2021. URL : https://www.youtube.com/watch?v=7pOn0BdiFM&ab_channel=KTOTV

L'écriture de soi au prisme des récits de filiation : l'autobiographie de Colette Fellous, entre dette et héritage

Faten BEN ALI

Institut Préparatoire aux Études Littéraires et de
Sciences Humaines de Tunis, Tunisie

Résumé : Dans notre contribution, nous proposons d'explorer l'écriture autobiographique de Colette Fellous à travers les récits de filiation, en mettant en lumière la manière dont l'autrice judéo-tunisienne reconstitue son identité à partir d'un héritage familial fragmenté. L'étude s'inscrit dans une problématique centrale : comment l'écriture de soi peut-elle devenir un acte de mémoire et de transmission dans un contexte de silence générationnel et d'exil culturel ? Notre objectif est de démontrer que l'autobiographie, chez Fellous, dépasse l'introspection individuelle pour s'inscrire dans une dynamique collective de réparation et de réappropriation. L'autrice interroge les silences familiaux, notamment ceux du père, et redonne vie à des figures absentes ou méconnues, comme le grand-père maternel, à travers des objets-reliques, des souvenirs reconstruits et des récits fragmentaires.

Mots-clés : *héritage, collectivité, identité, famille, filiation.*

Introduction

Écrivaine judéo-tunisienne, Colette Fellous est l'auteure de plusieurs récits qui convergent vers un même point d'ancrage : la Tunisie. Cet attachement à son pays d'origine lui permet d'effectuer une quête d'un vécu ancestral afin de reconstituer les morceaux des existences

parentales qui s'éparpillent dans les souvenirs intermittents. À cinquante ans, âge qu'elle considère comme celui de la maturité, elle décide de « rendre le monde qui [lui] a été donné » (Fellous 2001, 9). Ainsi, elle manifeste la capacité d'être emportée par la collectivité « pour les sauver et se sauver dans un même geste » (Fellous 1999, 39). Le choix d'une telle modalité renvoie pour Fellous à cette thérapie que constitue le fait de s'ancrer dans un collectif. Pour ce faire, l'écrivaine relate dans ses textes – *Quelques Fleurs*¹ (2024), *Pièces détachées*² (2016), *Plein été*³ (2007), *Aujourd'hui*⁴ (2005) et *Avenue de France*⁵ (2001) – des événements qui ont eu des conséquences directes sur l'avenir de la famille, notamment l'acculturation de son grand-père et l'incompatibilité sociale entre ses parents. De fait, l'enquête menée par Colette Fellous constitue-t-elle la restitution d'un dû ?

1. L'identité culturelle : un héritage grand-paternel

Pour mener son investigation à bon escient, l'autrice procède à une collecte de traces héritées, provenant soit de sa famille, soit de documents publics issus de ses propres recherches. Ce tropisme testimonial, iconographique et archivistique est une tendance qui accompagne particulièrement l'autobiographie contemporaine, et permet la mise en récit des interactions entre la *grande* et la *petite* histoire ainsi que de leurs répercussions sur l'individu. Colette Fellous tente de parler d'elle à travers un héritage en se rapportant à ses ascendants directs, remontant le cours des générations jusqu'à son grand-père maternel.

Issue d'une famille judéo-tunisienne où l'on parlait le judéo-arabe, l'écrivaine a pourtant reçu, avec ses frères, le français comme langue de transmission. D'où provient alors cette assignation ? Dans *Avenue de France*, Colette Fellous évoque une séquence anecdotique vécue par son grand-père maternel encore enfant et qui s'est avérée décisive pour toute

¹ Colette Fellous, *Quelques Fleurs*, Paris, Gallimard, 2024. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (QF), suivi du numéro de la page.

² Colette Fellous, *Pièces détachées*, Paris, Gallimard, 2016. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (PD), suivi du numéro de la page.

³ Colette Fellous, *Plein été*, Paris, Gallimard, 2007. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (PE), suivi du numéro de la page.

⁴ Colette Fellous, *Aujourd'hui*, Paris, Folio, 2005. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (A), suivi du numéro de la page.

⁵ Colette, Fellous, *Avenue de France*, Paris, Gallimard, 2001. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (AF), suivi du numéro de la page.

sa famille. Celui-ci a décidé d'adopter la langue française au détriment de la langue arabe qui était la sienne, lors de sa rencontre avec un colon à l'âge de quatorze ans. Cette décision a fait que la langue maternelle de Colette Fellous soit la langue française non pas en tant qu'héritage ethnique ou religieux mais plutôt par incidence :

« En 1879, grand-père vient d'avoir quatorze ans, il se promène sur l'avenue de France, il voit une pomme tomber des bras d'un homme. On reconnaît que l'homme est français, [...]. Mon grand-père court ramasser la pomme et la tend à l'homme [...] votre pomme, monsieur, elle était tombée de votre panier. C'est ce qu'il ne dit pas. Il tend juste la pomme au monsieur très élégant, sans un mot. C'est un enfant. Dans cette scène, il est aphasique. L'homme a couru aussi vers la pomme. Mon grand-père l'a ramassé avant lui, il la lui tend donc, l'homme dit merci. [...]. Mon grand-père le regarde, ne comprend pas le français. Il entend la voix basse de l'homme, mais un doute soudain entre dans ses yeux : est-ce que ce mot à peine chuchoté veut dire merci ou voleur ? En quatre secondes, une grande passion se lève aussitôt en lui. Une passion, une colère et une révolte liées pour un même feu. La décision est prise. Dans le regard qu'il adresse à cet homme, on peut lire qu'il apprendra le français dès ce soir, qu'il ne pourra plus rester avec ses yeux d'ignorance devant tous ces nouveaux venus qui ont l'air de trouver ce pays bien agréable et qui vont sans doute s'y installer pour longtemps. Merci ou voleur ? Ce doute est insupportable. » (AF, 108-109).

En effet, le mot « merci », proféré par le colon, entraîne un changement radical dans la vie du grand-père de l'écrivaine. Ce coup de théâtre le rend « aphasique », puisqu'il ne parvient ni à comprendre ce qui est dit par le colon, ni à répondre dans la langue de l'autre, le français. Néanmoins, lors de cette situation dramatique, une réaction de fragilité et de déperdition de la langue induit une réaction où la langue cède la place au langage corporel. Or, le grand-père a exprimé son désarroi par un geste, parce qu'il n'a pas un autre moyen pour communiquer avec celui qui partage le même territoire mais pas la même langue : de fait, il « le regarde, ne comprend pas le français [...] un doute soudain entre dans ses yeux » (AF, 109). C'est là qu'il abandonne la langue arabe au profit de la langue française dans le but d'intégrer la nouvelle société, au moment de l'installation du colon. Car comme le souligne Albert Memmi dans son essai *Portrait du colonisé*, au moment où il est « muni de sa seule langue, le colonisé est un étranger dans son propre pays » (1973, 135). Également

le grand-père de Colette Fellous voulait offrir à sa descendance un monde meilleur où sa filiation pourrait vivre librement et en harmonie avec cette nouvelle donne sociale : « [...] c'est pour toi que je vais apprendre le français, pour te comprendre, pour mieux voir ce que tu vas devenir, pour ne plus être un étranger, pour que toi non plus tu ne sois pas une étrangère, pour que tu sois libre, vraiment libre. » (AF, 111).

Bien qu'elle n'ait pas connu son grand-père et que « le mot même de grand-père ne [lui] [dise] rien. Il était né au temps des beys, en 1825 » (AF, 103), l'autrice dispose de plusieurs objets qui lui permettent de mieux le connaître et de reconstituer une partie de son vécu – des objets qui ont été gardés soigneusement par sa mère, signe d'amour paternel, légués par la suite à Fellous. Ils sont évoqués dans *Avenue de France* en tant que synecdoques substitutives de l'individu :

« Les lunettes cassées de mon grand-père sont dans cette boîte de Rouen, dans un étui de cuir marron où je déchiffre à grand-peine la trace du mot *ottica*, le reste est trop effacé, je ne cherche même pas de loupe, peut-être ses initiales, mais j'en suis pas sûre. C'est la seule chose que ma mère a pu garder de lui, ces lunettes. Et les dix cartes postales de Baden-Baden, Strasbourg, Londres, Venise, Cologne, Hambourg, Paris, Vienne, Berlin [...]. » (AF, 226).

Ces objets transgénérationnels, altérés par l'usure, dont Fellous hérite, n'ont plus de valeur matérielle ; ils sont désormais conservés comme des traces affectives de ses ascendants. Ils correspondent à ce que l'on désigne comme des « objets-reliques ». Parmi ces objets-reliques transmis par le grand-père figure un bien doté d'une grande valeur affective, ayant appartenu à un aïeul singulier et représentant pour l'autrice un véritable point d'ancrage dans son pays natal : un immeuble édifié en plein centre-ville de Tunis, mentionné notamment dans son dernier ouvrage *Quelques fleurs*. La « Maison Fleurie » (dont la photo est insérée à la page 55 dans ce récit rassemblant les « fleurs » qui l'ont accompagnée depuis son enfance⁶), présente une symétrie soignée, des balcons ornés de ferronneries, des volets blancs et une alternance de tons chauds (ocre, rouge brique) qui contrastent avec la végétation mauve des arbres en fleurs au premier plan. Cet immeuble perdure jusqu'à aujourd'hui ; d'une

⁶ La photo devient ainsi un prolongement de l'écriture, un support visuel qui matérialise l'enquête mémorielle que l'autrice mène.

part, il rappelle l'existence de la famille maternelle de Fellous à une époque bien déterminée ; d'autre part, il renvoie au goût raffiné de son grand-père qui a eu l'idée d'embellir la façade de l'immeuble par un bouquet fleuri taillé dans le roc. Un tel héritage ne peut s'estomper de sa mémoire et il lui procure un tel sentiment de fierté et d'appartenance de sorte que la narratrice du récit *Quelques fleurs* le considère comme le « Bouquet témoin » (QF, 54) de la *petite* et de la *grande* histoire :

« Cet immeuble revient régulièrement dans mes nuits. Mon grand-père l'avait fait construire en 1923 ou 1924, au centre de Tunis, dans l'Avenue de Paris, à cet endroit qu'on appelle Le Passage. [...] La chose insolite, c'est qu'il ait tenu à faire inscrire ces deux mots sur la façade, au dernier étage, gravés dans la pierre : MAISON FLEURIE [...]. C'était son caprice, sa touche, son petit comme ça [...]. Cet immeuble est toutefois resté ancré en moi, je ne savais pas qu'il pourrait m'aimer à ce point. Il est ma peau. Il me raconte ce que je n'ai pas pu voir. Il est une maison que je dois fleurir et fleurir encore. Que je dois raconter et raconter encore, quitte à me répéter. » (QF, 53-54).

Ainsi, à travers ces objets-reliques, et plus particulièrement la « Maison Fleurie », Colette Fellous fait de l'héritage grand-paternel le socle sensible de sa quête identitaire, prouvant combien la mémoire familiale peut devenir le terreau vivant où s'enracine toute une écriture de soi.

2. Le secret dévoilé

Comme « [...] le récit de filiation inverse la chronologie : on ne va plus d'un ancêtre à sa descendance, mais d'un héritier problématique et inquiet vers une ascendance » (Demanze 2008, 6), Colette Fellous pallie le manque de transmission en retraçant la trajectoire de son grand-père, notamment sa vie privée, limitée, qui permet de mieux comprendre le quotidien de sa famille ainsi que les réactions qu'il suscite.

L'écrivaine décide donc de restituer les pièces manquantes de son puzzle. Cette décision provient entre autres du besoin d'« affronter le silence existentiel » (Demanze 2008, 98) dans lequel elle vit et de comprendre les conséquences qu'il a eu sur sa destinée puisqu'elle a quitté son chez-soi sans se poser de questions : « je ne savais pas encore

que je changeais définitivement de terre. Je ne savais pas non plus ce qu'était un „pays” » (AF, 61). En France, où elle arrive en 1967, à l'âge de 17 ans, elle n'a jamais vécu dans la peur d'être partie sans avoir la chance de revenir, étant plutôt enthousiaste à l'idée de rejoindre ses frères et de continuer ses études. Le déplacement est ainsi vécu par l'écrivaine comme une expérience avant tout libératrice. De plus, les sollicitations de son père à l'égard la décision de ce départ ne l'alarment pas. Mais Colette Fellous, « Lolly [son] nom courant pour les intimes » (AF, 13), a compris qu'elle « n'aurai[t] plus jamais le même regard sur les choses. Le monde serait désormais toujours déplacé. Tous les objets les plus familiers [lui] apparaîtront pour la première fois » (AF, 61). Le lecteur peut dès lors comprendre sa décision de « fabriquer[r] [sa] vie à la main » (AF, 61). Cette conscience a permis à Fellous d'affronter un passé tissé de silences sur l'origine, silences qui proviennent de sa famille et singulièrement du père dont le rôle est normalement de transmettre à ses enfants l'H/histoire. Ce rôle lui est attribué car il symbolise l'autorité et le savoir social ; mais le père de la narratrice s'en est volontairement abstenu dans le but d'éviter à ses enfants l'appréhension d'une possible menace qui pourrait entraver leur quiétude. Lors de la table ronde « Écrivains juifs aujourd'hui », animée par Esther Benbassa, à laquelle ont participé Colette Fellous, Brigitte Peskine, Henri Raczymow et Gilles Rozier, Fellous avoue :

« Mais ils ne m'ont donné que des traces d'éducation juive, fondatrices sans doute. J'ai eu surtout une éducation française. On m'a mise à l'école française, ma langue maternelle est le français, et on a essayé d'effacer un peu l'histoire pour me pousser vers la France. [...] tout le chemin de mon enfance et de mon adolescence, c'était la France, la littérature. Sans avoir vu la France avant l'âge de dix-sept ans, j'étais en France dans ma maison et de l'espace autour de moi me disaient : tu es juive. C'était évident, mais on ne me donnait pas d'informations, il fallait que je les trouve moi-même. » (Attias et Gisel 2004, 268).

La conscience du poids de ce silence sur la mémoire familiale n'apparaît que très tard : « je vais dîner avec mes frères [...] On ne parle jamais du passé » (AF 65). Cette attitude n'est pas uniquement familiale, elle concerne également la collectivité qui, elle-même, a opté pour le mutisme face à l'héritage collectif : « C'est un drôle de pays qui a grandi dans ce silence. On regarde ce silence, on est étonnés, on ne comprend pas. Il nous arrive d'avoir peur de ce silence autant que de

cette langue qui est là, tout près, mais qu'on doit toujours tenir à distance. Personne ne nous dit rien pourtant, ce n'est pas une langue interdite, on ne la parle pas, c'est tout. » (AF, 165). Cette prise de conscience est le point de départ d'une thérapie mémorielle et d'un hommage rendu à toute une communauté car « [la littérature] nous dit que le silence n'est pas simplement personnel ni familial, qu'il est plus vaste : social, historique. Qu'il induit une conscience spécifique du temps sur laquelle notre époque et sa littérature (sans doute aussi, plus largement, sa culture) reposent » (Viart 2009, 8).

Colette Fellous incorpore une caméra à son regard pour enregistrer soigneusement le comportement des personnages, particulièrement ceux qui ont marqué sa vie. Elle s'intéresse alors au quotidien de sa famille, celle-ci jouant le rôle de personnage principal dans ses écrits autobiographiques. L'écrivaine se concentre et enregistre les moindres gestes et détails effectués par son père, dans le but de construire progressivement son personnage tout au long de l'œuvre. Celui-ci prend progressivement du relief. Le père est dès lors traité comme un acteur se distinguant par plusieurs qualités, il est empreint de lyrisme et d'humour, de gaieté et de silence. Particulièrement, quand il se prépare pour sa fameuse sortie du dimanche, il se transforme en un véritable acteur qui cherche à rassurer sa famille par son comportement :

« Alors, forcément, quand il se prépare, je guette, je ne laisse rien passer, ni le mouvement des sourcils, ni le sourire, ni la voix, ni les plaisanteries, ni le tricot de peau, ni le caleçon, ni le savon à la lavande, ni le rasoir, ni la mousse blanche, ni la petite blessure qui saigne sur le menton, j'examine tout, je suis cachée dans tous ses gestes, je les devance, un par un, je brouille les pistes, je pose des questions idiotes, je tends des pièges. » (AF, 169-170).

À travers ce gros plan, la narratrice tente d'intégrer le lecteur dans son monde intime, notamment dans le rituel dominical d'un père qui se déguise intentionnellement, comme acteur amateur, ne maîtrisant pas convenablement sa supercherie : « [...] calmez-vous un peu, à ce soir tout le monde. Il va vers la porte en disant bon, ne vous inquiétez pas, les enfants, je vais et je viens. Il referme la porte très bizarrement, on voit bien qu'il ne connaît pas son rôle par cœur, qu'il hésite. Il répète, ne vous inquiétez pas, à ce soir tout le monde. » (AF, 171). Cette maladresse est la résultante d'un mal-être envers sa famille qui ignore sa double vie. Puis

dès son retour, « c'est sûrement un acteur qui prend sa place et qui refait très méticuleusement tous ses gestes » (AF, 169). Par conséquent, le père n'est plus considéré comme un personnage du récit, mais plutôt comme un acteur jouant son propre rôle, la narratrice nous présentant deux corps pour une seule voix.

En effet, le père se présente à travers ses actions comme une personnalité complexe englobant de multiples traits hétérogènes. Ce nœud ne se dénoue qu'au moment où il décide de faire des aveux à sa fille sur sa vie, aveux que l'auteure décide de révéler dans *Pièces détachées*, en introduisant la séquence par le présentatif « voici ». Celui-ci permet de mettre sous les yeux du lecteur ce que la narratrice veut lui donner à voir : « Voici ce que m'a dit mon père, un été, à Cannes, au café de la Plage, il était neuf heures du matin. [...] J'avais vingt-sept ans. Il pouvait maintenant me parler parce que j'étais une femme et que je comprenais la vie. » (PD, 80). De plus, elle décrit minutieusement la figure paternelle dans le but de mettre son lecteur/spectateur face à une scène émouvante : « il portait un Lacoste rouge, il n'a pas quitté ses lunettes de soleil mais je voyais très bien ses yeux. Nos deux mains étaient posées l'une sur l'autre près des tasses, c'était la première fois que nous étions seuls comme ça, en France au milieu du mois d'août. [...] on aurait pu nous prendre pour des amoureux, mais non c'était mon père. » (PD, 80). Et c'est à travers une longue tirade qu'il révèle son secret tout en avouant son amour et son attachement à sa famille :

« Avant tu étais ma petite sauvageonne, je ne pouvais pas t'expliquer les choses, mais maintenant c'est le bon moment, peut-être je vais mourir bientôt et je ne voudrais pas que tu me prennes pour un autre. [...] Je ne vous ai jamais trompés, j'ai aimé ma femme, beaucoup beaucoup je l'ai aimée, je l'admire encore parce qu'elle sait beaucoup de choses, elle est une artiste, elle est très cultivée, mais elle a une maladie, elle n'a jamais aimé l'amour. Je l'ai expliqué aux enfants au début de l'été, je voulais que vous sachiez tous la vraie vérité. [...] Elle n'a jamais aimé, elle disait que ça la dégoûtait, elle trouvait que j'avais les mains sales, elle ne voulait pas que je la touche, on se disputait pour rien, elle répétait qu'elle aimait l'hygiène et que moi, je ne savais pas ce que ça voulait dire. Je vais te dire une chose mais il ne faut pas il ne faut pas que tu te choques, j'ai toujours aimé les femmes, depuis que j'ai quinze ans, c'est comme ça, je ne peux me priver, j'aime la vie, j'aime la fête, j'aime rigoler. Je n'ai pas eu de chance avec maman, je croyais que ça passerait avec le temps, mais c'était encore pire. [...] Alors je l'ai respectée, je ne

l'ai plus touchée, mais j'ai été obligée de trouver une autre façon, c'est tout, je ne vous ai pas trompés. Je ne pouvais pas vous le dire avant, c'est tout. » (PD, 80-81).

Les propos du père sont renforcés par les allusions faites par la narratrice, particulièrement tout au long de la trilogie. Elle signale ce hiatus entre ses parents en évoquant les seuls moments où ils sont ensemble soit lors de la première rencontre, soit au cinéma.

D'ailleurs, cette inadéquation définissant le couple parental, est explicitée par le biais d'un adage exprimé différemment selon la culture. Pour son père, l'adage sera : « la vie, c'est une cigarette » (PD, 47), expression qui reflète métaphoriquement une philosophie de la vie où celle-ci est assimilée à une cigarette dont le détenteur éprouve, tout simplement, avec chaque bouffée, un certain épanouissement. Fumer est alors un rituel certes. Lors de la première rencontre de ses parents, « [son] père n'a pas hésité, il a sorti une cigarette R.T. » (PD, 44) dans le but d'acquiescer le choix de la marieuse de sa prétendante. Cet accessoire est révélateur car opter pour une telle marque de cigarettes tunisiennes pourrait être le reflet d'un patriotisme et d'une fierté d'être *tounsi*⁷. Cet indice social est également un signe de virilité dans la mesure où les cigarettes sans filtre ne sont généralement fumées que par les hommes, tandis que sa mère fumait des cigarettes américaines raffinées, « les cigarettes Laurens » (A, 106). Ainsi, la cigarette déterminera la destinée de la narratrice, « je suis née aussi d'une cigarette » (AF, 121), déclare-t-elle. Le père vit au jour le jour tout en considérant que tout est accidentel et éphémère et que tout dépend du hasard :

« La vie, c'est une cigarette, nous répétait mon père presque tous les jours. En lisant les journaux, en écoutant les nouvelles à la radio, en enveloppant les petits chats morts dans du papier journal, en évoquant Hitler, en apprenant la mort d'un cousin ou en découvrant un accident de vélo sur la route de Carthage. Et il prenait à chaque fois ses mêmes yeux philosophes. » (AF, 47).

Néanmoins, à cette expression idiomatique répond une locution latine ayant le même sens : « Carpe diem » (AF, 47), traduite en français par « cueille le jour présent sans te soucier du lendemain », édictée par

⁷ *Tounsi* renvoie au natif de la Tunisie qui selon Paul Sebag, « [...] constituait la grande masse de la population juive » (1991, 96).

sa mère « qui voulait marquer sa légère supériorité » (AF, 47). De cette différence, nous déduisons un conflit socioculturel régissant la relation parentale, conflit accentué par une mésentente affective, comme en témoigne la narratrice : « [j'aime mon père] et je ne sais pas qui il est au juste, je ne sais rien de ces parents qui me regardent grandir et qui ne s'aiment pas eux » (AF, 169).

Cette déclaration nous amène à revoir comment est présenté le personnage de la mère. Celle-ci est déterminée depuis son enfance jusqu'à sa mort par des traits très particuliers, marquant son individualité. De même, ce personnage est représenté d'une manière diffractée. La narratrice a d'ailleurs consacré un récit à la vie de sa mère, *Rosa Gallica* (1989), écrit bien avant *Avenue de France*.

En effet, sa mère se singularise aussi par son caractère maniaque, ce qui la rend intransigeante avec son entourage, comme en témoigne un ami d'enfance de la narratrice : « [...] et tu te rappelles quand ta mère t'avait fait un scandale parce que tu avais pris un bain chez nous avec mon frère et ma petite sœur, elle trouvait que c'était très sale et elle t'avait frottée partout pour enlever les microbes, elle était spéciale ta mère quand j'y repense. Oui, c'est vrai, très spéciale, j'ai répondu. Ma Bice » (A, 137). Son comportement vis-à-vis de son mari se singularise également par le rejet de celui-ci, à cause de son métier :

« Et toi, va d'abord te laver les mains avant de parler, ne me touche surtout pas, les enfants non plus ne les touche pas, tu es tellement dégoûtant avec tes tracteurs, tu as toujours été sale, c'est toi qui m'as rendue malade, c'est toi ma maladie, tiens, prends la savonnette bleue, pas le savon vert je te l'ai dit mille fois que c'était pour le linge celui-là, tu as toujours tout mélangé et tu ne fais attention à rien, venez mes petits, comment voulez-vous que je guérisse avec un homme pareil ? » (PE, 36).

Ainsi, à travers cette lente déconstruction des silences familiaux et des non-dits, l'autrice révèle non seulement la complexité de ses origines, mais aussi la nécessité d'une écriture mémorielle qui répare et donne voix à ce qui fut longtemps tu.

Conclusion

L'œuvre autobiographique de Colette Fellous s'impose comme une quête intime et collective, où la reconstitution de l'héritage familial devient un acte nécessaire pour affronter le silence et les blessures du passé. À travers le prisme de la mémoire transmise par les objets, les récits et les silences, l'écrivaine explore les fractures et les réconciliations identitaires nées de l'histoire judéo-tunisienne. Sa démarche littéraire illustre combien la recherche des racines, loin d'être une simple nostalgie, est un véritable acte de résistance et de résilience. En se confrontant à ses origines, Fellous ne restitue pas seulement un héritage oublié, elle redonne voix à une communauté tout en construisant son propre récit, et, ce faisant, elle invite le lecteur à réfléchir à la complexité du lien entre mémoire, identité et transmission.

L'autrice se remet donc au monde à travers l'acte d'écriture, que nous pouvons considérer comme un acte de mise au monde de soi par soi, pareil à « une nouvelle vie invisible en [elle], qui ne [lui] avait rien demandé, et qu'[elle] ne sentai[t] pas encore » (PE, 18). De fait, l'auto-engendrement s'effectue dans l'espoir d'une renaissance communautaire : « [...] ce jour-là, nous avons été poussés dehors, nous avons signé notre disparition. » (A, 85).

Selon Fellous « écrire, c'est toujours inventer » (A, 96), au sens étymologique du terme. Créer du nouveau est par conséquent un acte sous-jacent à son processus scripturaire. Animée d'un vrai élan de loyauté familiale et patrimoniale, elle revoit et ratisse méticuleusement l'H/histoire dans le but de réhabiliter une communauté qui se distingue par le sentiment de désenchantement lié au fait que les communautés ne sont plus intégrées les unes aux autres et que leur relation se caractérise par un clivage et même des conflits. Elle « offre [ces récits] à tous ceux qui [...] se sont tus, croyant protéger leurs enfants. Tous ceux qui ont caché en eux-mêmes leur souffrance, qui ont fait comme si ce n'était rien de partir et de laisser ce qu'on avait construit lentement, de génération en génération » (PD, 144).

À travers son œuvre profondément ancrée dans la mémoire familiale et la quête identitaire, Colette Fellous nous rappelle que raconter son histoire, c'est avant tout se réconcilier avec les silences du passé et avec les fragments d'un héritage éclaté. En revisitant les blessures intimes et les tensions culturelles qui traversent sa famille judéo-tunisienne, elle fait

œuvre de transmission non seulement pour elle-même, mais aussi pour toute une communauté souvent confrontée à l'effacement et à l'oubli. Son écriture, entre témoignage et thérapie, devient alors un acte de résistance poétique face à l'amnésie historique. Plus largement, elle invite chacun à interroger ses propres racines, dans un monde où les frontières identitaires continuent de se redessiner, parfois douloureusement, mais toujours avec l'espoir d'un « bouquet témoin » capable de fleurir à nouveau.

Bibliographie

Textes de références

- Fellous, C., *Quelques Fleurs*, Paris, Gallimard, 2024.
Fellous, C., *Pièces détachées*, Paris, Gallimard, 2016.
Fellous, C., *Plein été*, Paris, Gallimard, 2007.
Fellous, C., *Aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2005.
Fellous, C., *Avenue de France*, Paris, Gallimard, 2001.

Ouvrages critiques

- Attias, J.-Ch. et Gisel, P., *De la Bible à la littérature*, Genève, Labor et Fides, 2004.
Demanze, L., *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.
Memmi, A., *Portrait du colonisé*, Paris, Payot, 1973.
Sebag, P., *Histoire des juifs de Tunisie. Des origines à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1991.
Viart, D., « Le silence des pères au principe „du récit de filiation” », in *Études françaises*, Volume 45, n°3, 2009, p. 95-112.

Au nom du Père... Avec Rembrandt, Au-delà des collines, à la recherche de la pertinence du texte biblique, aujourd'hui¹

Constantin JINGA

Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère.
(Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*)

Résumé : Dans cette étude, nous nous attardons sur la façon dont le thème biblique du fils prodigue est utilisé de manière isotopique dans les milieux de réception séculiers et sans doute anticléricaux. Nous analysons l'emploi et la fonction du fragment de *Luc 15 : 17-32*, dans le tableau *Le retour du fils prodigue* de Rembrandt, et dans des films tels que : *Solaris* (Andrei Tarkovski), *Au-delà des collines* (Cristian Mungiu) et *Au nom du père* (Jim Sheridan). Enfin, certaines considérations sont soulevées pour démontrer la pertinence du texte biblique dans une ère post-paradigmatique (Bauman). Une réponse possible à ce problème est à être recherchée en dehors de notre zone de confort exégétique.

Mots-clés : *Fils prodigue, critique de réception, isotopie, peinture, film, séculier, post-paradigmatique.*

¹ Le texte a été d'abord publié en roumain sous le titre « În Numele Tatălui... cu Rembrandt, După Dealuri, căutând relevanța textului biblic, azi » dans *L'Annuaire de la Faculté de Théologie Orthodoxe « Patriarche Justinien » de Bucarest*, 2020, p. 393-413.

1. Considérations préliminaires

L'analyse que nous proposons est atypique, par rapport à ce que l'on voit souvent dans la critique et/ou dans la littérature de spécialité. Nos opinions représentent, en quelque sorte, notre réaction à un certain nombre de questions soulevées lors de la réunion des membres de la *Société des biblistes orthodoxes roumains* (SBOR), qui a eu lieu à Alba-Iulia, les 13 et 14 mai 2019. Nous sommes heureux de pouvoir révéler que la beauté de ces rencontres réside autant dans le fait que les participants ont l'occasion de partager leurs expériences, que dans la nature des discussions toujours effervescentes, souvent provocantes et, en tout cas, stimulantes qui en découlent. En fin de compte, le charme réside dans ces discussions sans fin. Dans le domaine biblique, la recherche est continue, puisque la Sainte Écriture ne propose pas un texte figé dans une seule lecture, avec des significations clouées à une interprétation unique, mais possède justement le pouvoir de déconstruire toute forme de stéréotypie, en invitant chaque lecteur disposé à s'engager dans un dialogue réel avec la richesse des significations de la parole biblique.

Le thème de la rencontre d'Alba-Iulia a été « Dieu le Père dans la Sainte Écriture » ; les organisateurs ont choisi comme image emblématique de l'événement le célèbre tableau intitulé *Le Retour du fils prodigue*, de Rembrandt Harmenszoon van Rijn, le maître de l'âge d'or hollandais, toile inspirée de la parabole biblique de *Luc* 15. La reproduction de la pièce maîtresse de Rembrandt, centrée sur l'image de la paternité absolue, a orné l'affiche, les classeurs et les badges de l'événement en discussion. Cette image, devenue ainsi représentative, était accompagnée partout d'une citation tirée du livre de l'*Exode* : « Le Seigneur, Le Seigneur, Dieu miséricordieux et bienveillant, lent à la colère, plein de fidélité et de loyauté ... » (*Exode* 34 : 6). Comme on pouvait s'y attendre, ce choix a suscité une certaine réserve : ne pouvait-on pas trouver autre chose ? Peut-être une œuvre entièrement peinte selon les règles canoniques de l'herméneutique byzantine ? Bien entendu, ce moment a été dépassé avec un certain amusement bienveillant. Cependant, la référence au tableau de Rembrandt a été reprise au cours des débats, engendrant, jusqu'à la fin de la réunion, une série récurrente d'arguments significatifs, dont certains se retrouvent exposés dans les études du volume *Annuaire de la Faculté de Théologie Orthodoxe « Patriarch Justinian »* (2020).

C'est pour cela qu'il nous semble intéressant de remettre en question cet aspect, en essayant un examen de près d'une problématique récurrente : la manière dont le thème biblique du retour du fils prodigue est développé en tant qu'isotopie dans des contextes qui ne sont pas du tout ecclésiaux, non canoniques et, parfois, ouvertement anticléricaux. Dans notre contribution, nous tenterons d'esquisser une réaction aux défis constants et persistants que les prêtres Constantin Coman et Stelian Tofană, enseignants et spécialistes en études bibliques, s'efforcent inlassablement de lancer, avec audace et pertinence, à la nouvelle génération de biblistes orthodoxes roumains, formée au cours de la dernière décennie. Même si nos mentors se situent dans des perspectives exégétiques différentes, l'un comme l'autre part de la même constatation : les textes bibliques ont été enrichis, au cours des deux derniers millénaires, par des histoires d'une diversité étonnante. En traversant différentes cultures, la parole biblique a connu des formes de réception particulières, dont beaucoup dépassent les limites de la tradition ou des approches exégétiques consacrées. Dans ces conditions, la pertinence du texte biblique semble être altérée. Cette altération serait-elle le signe d'un déclin ? Le symptôme d'une perte ou bien d'un dysfonctionnement ? Ou serait-elle, plutôt, le résultat d'un fonctionnement naturel, congruent à ce que l'on pourrait considérer comme un vrai code génétique intrinsèque, propre aux Écritures Saintes ? En quoi le texte biblique est-il pertinent aujourd'hui ? Ne devrait-on pas chercher une réponse à cette question précisément en dehors de notre zone de confort exégétique, en explorant les occurrences du texte biblique là où l'on s'attend le moins à les trouver ?

Nous allons essayer d'esquisser quelques idées en ce sens, à partir du tableau même de Rembrandt.

2. Le retour du fils prodigue, Rembrandt van Rijn (1666-1669)

La plupart des biographes de Rembrandt estiment que le maître aurait commencé à travailler *Le Retour du fils prodigue* vers l'année 1666 ; il l'aurait achevé en 1669, l'année même de sa mort. Il est probable qu'il ait travaillé en parallèle deux toiles : *Le Retour du fils prodigue* et *Siméon avec l'enfant Jésus* (œuvre inachevée). En automne 1668,

Rembrandt fut marqué par la mort prématurée de son fils, Titus van Rijn, âgé de vingt-six ans².

Le Retour du fils prodigue (huile sur toile) a des dimensions considérables (262 x 205 cm) ; il fait partie aujourd'hui de la collection du Musée *Ermitage* à Saint-Pétersbourg. Ce tableau s'inscrit dans la vaste production d'œuvres d'inspiration biblique, réalisées par le maître hollandais. Comme on le sait bien, Rembrandt a souvent été considéré comme un peintre biblique, par excellence. Au cours de sa vie, il a produit plus de trois cents œuvres (tableaux, gravures, eaux fortes) et plus de cinq cents esquisses et croquis d'inspiration biblique, tirés à la fois de l'Ancien et du Nouveau Testament, sans éviter les thèmes ou les personnages des livres deutérocanoniques. Cela malgré le fait que les thèmes bibliques n'étaient pas nécessairement prédominants, en général, dans les préoccupations des peintres des Pays-Bas du XVII^e siècle et qu'ils ne constituaient pas non plus une demande majeure sur le marché de l'art de l'époque. En synthèse, nous pourrions dire que, dans l'ensemble, les artistes contemporains de Rembrandt étaient orientés davantage vers la représentation des portraits, des paysages naturels, des scènes de la vie populaire et des natures mortes, qu'ils abordaient dans une perspective non seulement décorative, mais aussi symbolique³. Ils ne recherchaient pas particulièrement des sujets à thématique religieuse explicite.

Sans être en décalage avec son temps, Rembrandt s'écarte de ce « canon ». La plupart de ses œuvres d'inspiration biblique évitent les grandes scènes spectaculaires, à fort impact émotionnel, ou les illustrations idylliques et sentimentales de passages de la Sainte Écriture. Il se concentre davantage sur les relations interpersonnelles entre les personnages représentés, sondant les profondeurs de la condition humaine. D'une part, l'artiste révèle les ressorts intimes de la foi et, d'autre part, il dévoile, avec une sincérité presque cruelle, l'influence de la parole biblique sur le moi. Il semble, en effet, que la Bible n'ait pas représenté pour Rembrandt une simple collection de livres religieux anciens, importants pour leurs messages ou contenus spirituels, mais qu'elle ait constitué, tout au plus, le livre dans lequel il se retrouvait lui-même, il lisait dans ses tréfonds et se

² Les informations concernant Rembrandt et le tableau intitulé *Le Retour du fils prodigue* sont tirées de *Nouwen* 2017 (*passim*), et *Nouwen* 1992 (p. 65-66, *passim*). Évidemment, nous avons également utilisé Gombrich 2012 (420 *et suiv.*).

³ Voir Segal et Snethlage 2012.

découvrait, jusque dans les recoins les plus cachés de son âme (Durham 2005 ; Mayor 1979, 5-6).

Dans *Le Retour du fils prodigue*, Rembrandt s'inspire de la parabole éponyme narrée dans l'*Évangile selon Luc* 15 : 17-32, valorisant des éléments d'exégèse biblique et y ajoutant d'importantes touches personnelles. Le thème de la miséricorde divine est abordé avec une grande finesse et profondeur, ce qui témoigne à la fois d'une solide documentation préalable et d'une implication subjective profonde de l'artiste, probablement marqué par la perte de son fils. Une allégorie de la foi, de l'espérance, de l'amour, de la quête de Dieu, de l'attente d'un retour, du désir d'une rencontre, d'une réconciliation. Certains exégètes de l'œuvre de Rembrandt considèrent que cette pièce maîtresse représente le testament artistique du peintre.

Dans ce tableau, Rembrandt utilise la technique du clair-obscur, entourant les contours de certaines figures humaines d'une irisation lumineuse, qui les distingue de l'ombre environnante. Les trois personnages principaux – le père aimant, le fils retrouvé et le fils aîné – sont projetés dans une lumière discrète, sur un vaste arrière-plan ombragé, où les visages d'autres protagonistes se distinguent à peine. En contraste, les pieds nus et blessés du jeune homme revenu de son errance, ses vêtements en lambeaux, son crâne chauve caressé par les bras de son vieux père, dont les manches rouges semblent traverser et s'approprier à envelopper de manière guérissante l'ocre maladif du fils, sont subtilement représentés.

Contrairement à d'autres approches picturales de ce thème, le tableau de Rembrandt est conçu comme un arrêt sur image. Le peintre capte un instant suspendu entre le temps et l'éternité. L'artiste semble représenter un groupe sculptural, dans lequel il grave la solennité de la miséricorde divine et la profondeur du repentir, du retour, ainsi que la joie des retrouvailles, mais non comme des émotions passagères, plutôt comme des états de la condition humaine, des vertus qui donnent à l'instant son contenu et sa noblesse. Le caractère statique des personnages, les transitions délicates de la palette d'ocre-jaune vers des tons rougeâtres, le jeu des lumières et des ombres, le clair-obscur qui enveloppe l'ensemble pour ne laisser entrevoir que l'essentiel des choses, tout cela émane une sérénité particulière, où même les mots deviennent superflus, car seul le silence exprime tout.

Rembrandt réussit, par le biais de la chromatique, des formes, des volumes, des postures corporelles des personnages et des transitions

subtiles entre lumières et ombres, à rendre cette sérénité éloquente, à créer un espace libre dans la conscience du spectateur. Et dans cet espace libre de la pensée du spectateur résonne l'écho des paroles – « Père, j'ai péché envers le ciel et contre toi ... » (*Luc* 15 : 21) –, étouffées dans les bras accueillants du père, qui sont en eux-mêmes un langage silencieux. Dans le tableau, le père ne s'est plus jeté « à son cou » (*Luc* 15 : 20), mais il est saisi dans l'instant où il se relève, juste avant de se préparer à donner l'ordre : « Vite, apportez ... » (*Luc* 15 : 22). C'est ce moment précis que l'artiste immortalise dans le tableau : un interstice, le silence entre deux répliques.

Nous observons que le fils aîné est également présent à ce moment de retrouvailles ; il n'est pas « aux champs », comme le dit le texte évangélique (cf. *Luc* 15 : 25). Rembrandt prend la liberté de faire du fils aîné un témoin de la rencontre, de l'amener sur scène, vêtu d'un manteau en pourpre, tout comme le père, dans une posture complexe. Les bras croisés, appuyé discrètement sur un bâton qui lui confère une certaine distinction, soulignant sa droiture intérieure et servant éventuellement de fondement à une dignité maintenant menacée, le frère aîné observe la scène d'en haut, mais avec retenue. Bien qu'il ne comprenne pas et qu'il ne puisse s'empêcher d'esquisser un rictus réprobateur, il reste calme. Le bâton semble ne pas lui appartenir légitimement, même s'il met en valeur ses qualités. Comme on l'a souvent suggéré, ce serait le bâton du père, qui le lui confie naturellement et avec amour, pendant qu'il accueille les bras ouverts le fils retrouvé. La posture des mains du frère aîné est suggestive : elles ne reposent pas sur le bâton, mais l'entourent avec une attention particulière. Il sait que ce bâton lui est confié pour prendre soin de lui, ce qui l'honore et atteste de l'estime dont il jouit de la part de son père.

En véritable maître de son art, Rembrandt parvient à représenter le regard du frère aîné, englobant à la fois le père et le fils retrouvé. Ce regard enveloppant pourrait être assimilé à une étreinte chaleureuse, pleine d'empathie, s'il n'était pas trahi par la posture corporelle néanmoins rigide du personnage et, surtout, par le rictus de sa bouche, révélant des tensions contradictoires et son agitation intérieure. On le voit flatté par la confiance que lui accorde son père, un sentiment qui l'enchanté, mais également quelque peu soulagé par le retour de son frère. Cependant, il ne partage pas pleinement la joie du père ; il juge même son effusion excessive. Il aurait probablement souhaité voir son frère un peu plus réprimandé et se prépare sans doute à gronder son frère dès qu'il en aura l'occasion. Il y a un contraste que Rembrandt a expressément voulu peindre : le geste

d'accueil glacial, parcimonieusement accordé et indiquant l'agitation du frère aîné et l'étreinte profonde et pleine de joie du père.

Quelque part, presque au même niveau que le frère aîné, mais dans la pénombre, deux personnages, deux serviteurs, sont représentés en train d'assister à la scène. L'un regarde avec un mépris non dissimulé, tandis que l'autre semble secouer la tête en murmurant des paroles peu flatteuses. Rembrandt capte cette attitude, dont les deux seront rapidement détournés par l'ordre impératif du maître : « Vite, apportez ... » (*Luc 15 : 22*).

Et dans la zone la plus obscure du tableau, quelque part dans la partie supérieure gauche, on distingue difficilement un personnage féminin aux traits à peine esquissés, mais expressifs outre mesure. Serait-ce la mère ? Venant précipitamment de quelque part, les cheveux défaits, presque sans âge, elle aussi surprise, mais rayonnant de joie. Pourrait-elle être une allégorie de la joie, de la miséricorde, des retrouvailles ? Pourrait-elle être une synthèse de tout ce qui n'est pas visible, mais que Rembrandt parvient néanmoins à représenter ? Une représentation iconique des interstices dans la texture du tableau, que le spectateur est invité à remplir, tout comme le tableau lui-même se révèle une lecture du texte de *Luc 15*, dont les espaces blancs sont remplis par le peintre.

Nous le voyons clairement, la composition du tableau est simple, et c'est précisément grâce à ce trait que l'impact visuel est si puissant, marquant la conscience. L'image devient, dans son ensemble, un symbole du retour chez soi, de l'existence humaine embrassée par la douceur divine, des faiblesses et des aspirations humaines trouvant guérison et repos dans la miséricorde de Dieu, dont le pardon apparaît, en fin de compte, comme une bénédiction divine. Et tout cela est figé en un seul instant, précisément au moment où la *catharsis* s'est déjà produite.

Rembrandt ne se contente pas d'illustrer la parabole biblique de l'*Évangile selon Luc 15*, mais invite à une nouvelle lecture, dans laquelle il se reflète lui-même. On retrouve Rembrandt dans le personnage du père, tout d'abord. Comme nous l'avons déjà noté, à l'automne 1668, l'artiste avait perdu son fils unique, Titus. Ses autres enfants étaient morts bien plus tôt, en bas âge. Rembrandt se reconnaît dans ce père, heureux qu'un de ses fils ait toujours été à ses côtés, et qu'à présent, voici que l'autre, l'errant, soit revenu à la maison. Il était vivant, lui aussi, et le père pouvait le prendre dans ses bras. Que pouvait-il désirer de plus ? C'est pourquoi le visage du père dans la toile de Rembrandt exprime

bien plus que le pardon : c'est le visage d'un homme comblé de bonheur. Par ailleurs, l'artiste se retrouve également dans le personnage du fils retrouvé. Il projette dans cette image pathétique toute la fatigue des années passées, tout le vide intérieur des aspirations inassouvies, des blessures accumulées, des impuissances inexorables. À travers le père pardonnant et le fils retrouvé, Rembrandt exprime le même besoin profond de consolation, de caresse, d'acceptation, de repos. Mais l'artiste se reflète aussi dans le personnage du frère aîné, par lequel il traduit l'incapacité humaine à comprendre, à saisir le mystère insondable de l'amour divin et de la miséricorde. Sans la présence du frère aîné, que la narration biblique ne mentionne pas dans cette scène (cf. *Luc* 15 : 25), le tableau aurait été réduit à une illustration superficielle, pieuse et moralisatrice. Mais Rembrandt plonge dans le texte et y découvre, en outre l'infini dévoilé par le mystère divin, la limite tourmentée de l'humain, qu'il restitue avec empathie à travers ce personnage d'une complexité extraordinaire : le frère aîné ne comprend pas le mystère de la divinité, mais il l'accepte, le reçoit, le contemple.

La lecture de Rembrandt est subjective, comme cela a souvent été remarqué, dans le sens où l'artiste se retrouve lui-même dans le texte ; puis il se donne la liberté de remplir les espaces interstitiels du texte et projette sa propre lecture dans un langage différent, sur une toile qui, à son tour, invite le spectateur à une double démarche : reconsidérer le texte et se reconsidérer soi-même (Ouaknin 1994, 274). Le peintre ne se contente pas de combler une série de vides dans le texte biblique, mais attire également l'attention sur d'autres. Il peint le silence, le calme qui précède la parole que le spectateur prononce à son tour, s'appropriant ainsi le sens de la narration. Rembrandt parvient à créer lui-même une œuvre ouverte.

Ce n'est pas par hasard que le tableau de Rembrandt est devenu iconique pour le monde occidental, et que la parabole du fils prodigue, racontée dans *Luc* 15 est presque involontairement associée, dans la religiosité occidentale, à cette image. En abordant sans détour une réalité universelle et particulièrement complexe, mais en même temps intime, unique et profondément personnelle, comme celle du retour, du pardon et de la miséricorde, la toile de Rembrandt produit de nouvelles possibilités de sens. Avec *Le Retour du fils prodigue*, l'artiste ne prétend pas s'approprier ou figer les significations du texte biblique dans une forme ou un langage précis. Bien au contraire, il démontre une fois de plus l'ouverture du texte

à une multitude de lectures, de compréhensions, de significations⁴. Car, il faut l'admettre, on ne pardonne jamais de la même manière. Le pardon est un acte intime, personnel, dépendant de chaque individu et de chaque circonstance. L'une de nombreuses leçons possibles de ce tableau est que, si l'on doit pardonner soixante-dix fois sept fois, on le fera certainement de soixante-dix fois sept manières différentes.

Ainsi, à la suite de Rembrandt, nous pouvons conclure que le tableau *Le Retour du fils prodigue*, tout comme le passage biblique extrait de l'*Évangile selon Luc 15*, peuvent être lus et compris d'au moins soixante-dix fois sept façons différentes.

3. Solaris, Andreï Tarkovski (1972)

Il est naturel que le tableau de Rembrandt ait été cité dans un nombre considérable d'œuvres d'art au fil du temps. Parfois, il apparaît dans des contextes inattendus, comme dans *Solaris* (1972) d'Andreï Tarkovski⁵. La séquence raconte le retour du personnage principal, Kris Kelvin, dans la maison de son père, après une longue errance interstellaire inscrite dans l'effort faustien de l'humanité pour conquérir et dominer, par la raison et la science, l'univers tout entier. Tarkovski réinterprète le tableau de Rembrandt dans un langage cinématographique et dans un contexte moderne, adapté à la situation des deux personnages du film. La mise en scène, le décor et les vêtements des personnages sont spécifiques à l'époque où se déroule l'action du film. Mais, chez Rembrandt, le décor et les costumes ne sont-ils pas également propres au XVII^e siècle hollandais, et non au I^{er} siècle de la Judée ? En outre, dans la séquence du film, les gestes, les postures corporelles et, plus généralement, tout ce qui relève du jeu non verbal des acteurs renvoient, sans ambiguïté, aux personnages de Rembrandt. La maison, sur les marches de laquelle se déroule la scène finale du film de Tarkovski, est une datcha russe. Comme on l'a déjà remarqué, la datcha représente, dans l'œuvre de Tarkovski, un chronotope : « Acasă, orice ar însemna acest lucru din punct de vedere spațial, este locul în care omul se întoarce la sine, către originile sale sacre, iar depărtarea de acest microunivers are consecințe fatale din

⁴ C'est, d'ailleurs, l'un des effets importants des représentations artistiques inspirées de textes bibliques. Voir Joynes 2009, 161-162.

⁵ Environ les six dernières minutes du film. La scène commence à 02:40:00. La séquence discutée commence à 02:45:00.

punct de vedere spiritual. »⁶ (Pătru, le 20 mars 2014). Quant au chien qui apparaît dans la scène cinématographique, il s'agit également d'un lieu commun tarkovskien, chargé d'une valeur symbolique. Mais dans ce cas précis, il est possible qu'il soit aussi inspiré par la gravure de Gustave Doré, où deux chiens, l'un blanc et l'autre noir, courent joyeusement à la rencontre du fils revenu chez lui⁷.

Il est intéressant de souligner que la station planétaire, où se déroule la majeure partie de l'action du film, a des murs ornés de reproductions de peintures célèbres, et que certaines pièces contiennent plusieurs artefacts renvoyant à une mémoire ancestrale de l'humanité et à des conceptions philosophiques souvent présentes dans les dialogues entre les personnages. Ainsi, parmi les éléments du décor, on trouve une reproduction de la Vénus de Milo, puis une autre d'un buste représentant Socrate, et la caméra effectue des panoramiques ou des focalisations sur des reproductions, en particulier de tableaux de Pieter Bruegel l'Ancien. Tous ces éléments constituent un fécond paratexte, traçant une frontière permissive entre le tableau de Rembrandt, le film et le spectateur éventuel, de sorte que, par les interstices de cette ligne de démarcation, la subjectivité du récepteur puisse se filtrer sans cesse.

L'une des raisons pour laquelle Tarkovski cite expressément ce tableau réside dans la nécessité d'éliminer la référence directe au texte biblique, problématique pour la censure soviétique dans les années 1960-70. En Union Soviétique, c'était précisément la période où Léonid Brejnev réinstaurait, bien que partiellement, certaines orientations staliniennes dans la politique intérieure. La valorisation d'une œuvre d'art universellement reconnue, pour contourner les rigueurs de la censure et faire ainsi indirectement référence à la *Bible* ou à un autre texte interdit, était une méthode fréquemment utilisée sous les dictatures communistes athées d'Europe de l'Est. Cependant, Tarkovski, tout comme Rembrandt, réécrit le texte biblique dans un langage différent, transcendant les circonstances politiques. Dans la séquence finale, Andreï Tarkovski utilise *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt principalement pour

⁶ « La maison, quoi que cela signifie spatialement puisse signifier en tant qu'espace ?, c'est le lieu où l'homme se replie vers ses tréfonds, retourne à ses origines sacrées, et l'éloignement de ce micro-univers a des conséquences fatales sur le plan spirituel. » [n.t.]. Pour une analyse détaillée, voir Dulgheru 2014, 92 *et passim*.

⁷ <https://www.gutenberg.org/files/8710/8710-h/8710-h.htm#link075> (consulté le 21.12.2019).

faire allusion au récit biblique de *Luc* 15 et souligner ainsi le caractère universellement humain et profondément subjectif, intérieur et personnel du retour et du pardon.

Il est déjà connu que le cinéaste s'inspire du roman éponyme, *Solaris*, publié en 1961 par le Polonais Stanislaw Lem, abordé comme une allégorie philosophique sur le rapport entre la technologie, la raison, l'éthique et la nature humaine. Mais Tarkovski dépasse la problématique, en quelque sorte spécifique aux débats de ces décennies-là, sur les implications philosophiques et éthiques de la technologie. Il comble les lacunes du texte romanesque par diverses allusions à des œuvres de référence, parmi lesquelles les références bibliques occupent une place importante. Cela se manifeste probablement de la manière la plus évidente dans la séquence finale.

D'ailleurs, cette séquence constitue en elle-même une lecture personnelle de Tarkovski du roman de Stanislaw Lem. En réalité, le roman s'achève avec la décision de Kris Kelvin de rester sur la station planétaire et de poursuivre ses recherches. De plus, il entreprend un voyage en solitaire hors de la station, survolant « l'océan » et passant même un certain temps sur une structure appelée « l'île du vieux mimoïde », après avoir eu une discussion théologique profonde avec Snaut, un personnage clé du roman. Cette discussion porte sur la possibilité de l'existence d'un Dieu imparfait, en lequel Kris Kelvin, selon ses dires, pourrait croire précisément parce que pour un tel Dieu « la condition divine est une situation sans issue – et, ayant compris sa situation, il se désespère » (Lem 2002, 305) et parce qu'un tel Dieu « a créé des systèmes, ou des mécanismes, servant à des fins définies, mais qui ont dépassé ces fins et les ont trahies » (Lem 2002, 304).

Le Dieu en lequel Kris Kelvin pourrait croire est assimilable, chez Stanislaw Lem, plutôt au fils prodigue de la parabole biblique, tandis que Kevin, l'homme, se trouverait dans la position de pardonner. C'est pourquoi, lorsqu'il contemple « l'océan » depuis l'île du vieux mimoïde, Kelvin médite : « Immobile, le regard fixe, je m'enfonçais dans un univers d'inertie jusqu'alors inconnu, je glissais le long d'une pente irrésistible, je m'identifiais à ce colosse fluide et muet – *comme si je lui avais tout pardonné, sans le moindre effort, sans un mot, sans une pensée.* » (Lem 2002, 319).

D'une certaine manière, Lem semble renverser la parabole biblique, en la façonnant dans les formes de l'humanisme de la Renaissance et du nihilisme du XX^e siècle. La créature est celle qui pardonne à son créateur,

perçu comme un demiurge fragile, vulnérable. En réalité, dans le roman de Lem, le dieu de Kelvin est façonné par ce dernier selon ses aspirations personnelles ; par cela, la narration semble bouclée et transformée en un cercle vicieux. L'homme façonne un dieu névralgique et friable, qui ne peut se sauver que par l'intermédiaire de l'homme.

Nous retrouvons cette idée reprise dans le film d'Andreï Zviaguintsev, *Le Retour* (*Возвращение, Vozvrashcheniye, The Return*)⁸. Considéré comme un continuateur ou même un épigone de Tarkovski, Andreï Zviaguintsev reprend cette discussion en la projetant dans l'histoire d'un père qui revient chez lui après une absence inexplicable de douze ans et part avec ses deux fils préadolescents pour une excursion de pêche sur une île située au milieu d'un lac. Zviaguintsev poursuit dans son film la perspective inversée sur la parabole biblique de *Luc 15*, où c'est le père qui revient. Primé (Venise, 2003) et nominé dans plusieurs festivals internationaux, *Le Retour* réécrit en miroir la parabole du fils prodigue. Les deux fils, Ivan/Vania et Andreï, se retrouvent confrontés à la situation d'accueillir leur père, qu'ils ne connaissent que grâce à une vieille photographie conservée dans le grenier, dans un coffre, entre les pages d'une *Bible* illustrée⁹. Le livre appartient à la catégorie des éditions *Petite Bible* avec illustrations, assez répandues jusqu'à la moitié des années 1990 et destinées principalement aux enfants, reproduisant des images de la *Bible de Leipzig* (1860). Il est à noter qu'ici, la photographie se trouve à la page représentant le sacrifice d'Abraham (*Genèse 22 : 1-18*), anticipant, d'une certaine manière, le dénouement du film. D'ailleurs, le film regorge de scènes bibliques, parfois trop évidentes, comme le moment où les deux garçons voient leur père endormi. L'image du père dormant, allongé au lit, la tête légèrement inclinée sur le côté, la taille recouverte d'un drap, reproduit presque le tableau de l'artiste de la Renaissance Andrea Mantegna, *Le Christ mort* (vers 1480)¹⁰. Cette scène est suivie de près par une reconstitution de la Cène ou, peut-être, du repas d'Emmaüs¹¹.

⁸ Pour plus d'informations sur le film *Retour* et les réactions ou critiques, voir <https://www.imdb.com/title/tt0376968/> (consulté le 14.01.2020) et <https://www.cinemagia.ro/filme/vozvrashcheniye-intoarcerea-18234/> (consulté le 14.01.2020).

⁹ La scène de la photo, à 00:10:44-00:10:52.

¹⁰ La scène du père endormi, à 00:09:30-00:10:00.

¹¹ Voir 00:11:30-00:12:55.

Les deux garçons sont, bien sûr, le frère aîné et le fils prodigue. Cependant, chez Andreï Zviagintsev, le « frère aîné » est heureux du retour de son père, recherche sa compagnie, l'accueille, en un mot ; tandis que le « mauvais fils » reste toujours méfiant, exige des explications, défie et provoque. Il est évident que le vide laissé dans son âme par l'absence du père est une blessure difficile à guérir – et qui, d'ailleurs, ne pourra se refermer qu'à travers la mort du père. « Optica Paștelui constă în a trece prin moarte și a învia în privirea Celui care te iubește și te iartă. »¹², affirme Marko Rupnik (1998, 98).

Revenant à *Solaris*, nous constatons que la séquence finale du film de Tarkovski s'avère d'une complexité extraordinaire, car elle met en dialogue les idées du livre de Stanislaw Lem, à travers le tableau de Rembrandt et la parabole biblique de *Luc 15*. En réalité, tout au long du film, Kris Kelvin incarne ce fils prodigue aux tendances faustiennes. Kris Kelvin croit fermement au pouvoir de l'homme d'utiliser sa raison pour connaître, comprendre et maîtriser. En même temps, il se retrouve déconcerté face au mystère, dont il perçoit les vulnérabilités comme des imperfections, tout en en pressentant le sens et l'ouverture vers la communication. Ainsi, la confusion que Tarkovski met en évidence (qui est celui qui pardonne ? qui est celui qui est pardonné ?) souligne le drame des personnages. Le fils parti dans une aventure faustienne et le père resté à attendre dans un royaume suspendu deviennent des figures universelles, synthétisant et exprimant à la fois le drame profond du roman de Lem et la réalité que le retour et la réconciliation deviennent possibles, éternels et répétables, au-delà des frontières terrestres, au-delà des limites extérieures de l'humain, en plongeant dans les abîmes les plus profonds de l'homme, là où tout devient possible. En lisant le roman de Lem dans la perspective biblique ouverte par la parabole du fils prodigue, Tarkovski propose, en réalité, une méditation ontologique. Ainsi, le cercle vicieux trouve sa résolution.

Le film de Tarkovski est, à son tour, une œuvre ouverte. Par exemple, c'est le spectateur qui décide, à la fin, si le retour de Kris Kelvin est réel (dans le contexte du film, bien sûr) ou s'il représente plutôt soit la projection des aspirations du personnage, resté lui aussi captif sur la station solarienne, soit une création de « l'océan », façonnée à partir des impressions les plus enfouies de Kelvin, mais sans comprendre ce que

¹² « La perspective pascalienne consiste à passer par la mort et à ressusciter dans le regard de Celui qui t'aime et te pardonne » [n.t.].

ces images signifient pour lui (Lem 2002, 302). En réalité, le mouvement de la caméra et le changement complet de perspective proposé au spectateur dans la séquence finale projettent la scène dans une dimension aux limites abolies, de sorte que le spectateur lui-même devienne une partie intégrante et fonctionnelle de cette scène. Ainsi, Kris Kelvin n'a plus besoin de revenir physiquement, car il découvre que les réalités intérieures, profondément marquées de sa propre subjectivité, ont une valeur de vérité. Pour lui elles sont réelles.

Nous dirions que, d'une certaine manière, Tarkovski lit le roman de Stanislaw Lem au prisme de l'Évangile et découvre d'autres espaces interstitiels à la fois dans l'écriture de la narration biblique de *Luc 15* et dans *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt. Le texte biblique de *Luc 15* est, dans ce cas, utilisé comme un langage de synthèse, comme un repère et une mesure de l'humain. Ensemble, ces éléments sont présentés au récepteur contemporain, que Tarkovski invite à remplir de sa propre subjectivité, afin de se retrouver lui-même, de s'orienter en lui-même et de revenir à soi (cf. *Luc 15* : 17).

4. *Au-delà des collines [Dincolo de dealuri]*, Cristian Mungiu (2012)

Une dernière référence à ce tableau, sur laquelle nous allons nous attarder, apparaît dans un film controversé en Roumanie, malheureusement reçu avec de nombreux complexes, notamment dans certains milieux ecclésiastiques. *Au-delà des collines [Dincolo de dealuri]*, un film produit et réalisé par Cristian Mungiu, inspiré des romans non-fictionnels de Tatiana Niculescu-Bran, *Confession à Tanacu* [Spovedanie la Tanacu] (2006) et *Le Livre des Juges* [Cartea Judecătorilor] (2007), film sorti en 2012 ; il a remporté plusieurs prix, la même année, au *Festival international du film* de Cannes.

Ce film contient une séquence chargée d'un dramatisme puissant, bien qu'elle n'apparaisse à l'écran que quelques secondes¹³. Pourtant, cette séquence a été choisie pour l'affiche du film en Roumanie¹⁴. La

¹³ Séquence située entre 00:29:19-00:29:22 environ.

¹⁴ Pour plus d'informations sur le film, voir <https://www.imdb.com/title/tt2258281/> (consulté le 21.12.2019) et <http://www.mobrafilms.ro/beyond-the-hills/> (consulté le 21.12.2019) Pour l'affiche du film, voir <https://www.imdb.com/title/tt2258281/mediaviewer/rm3463249920> (consulté le 21.12.2019)

séquence retenue est une relecture en miroir du tableau *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt. Elle surprend un moment particulièrement tendu de la narration cinématographique : Alina refuse les exhortations des religieuses et les appels du prêtre à la repentance et à la prière, consciente d'être sans cesse rejetée. Elle vit dans un monde où il n'y a pas de place pour elle : ayant grandi dans un orphelinat, elle est contrainte par la loi de le quitter à dix-huit ans. Entrée dans une société opaque, sans alternatives, où des étiquettes lui sont imposées, l'existence ordinaire lui est refusée, même au niveau bureaucratique. Arrivée dans un monastère, Alina perçoit les règles de cet endroit par le prisme de sa propre expérience de vie. Les gestes des religieuses et du prêtre, aussi bienveillants soient-ils, sont interprétés par le personnage comme une accumulation de violences contre son être intime. C'est pourquoi, dans cette scène, Alina apparaît comme un animal traqué et acculé ; elle se jette dans les bras de Voichița, le seul refuge où elle espère trouver de la protection, de la miséricorde et du réconfort (le nom du personnage est à cet égard révélateur, car l'anthroponyme « Alina » en roumain renvoie au verbe « a alina », à savoir « caresser », « calmer »).

Andrei Gorzo, Roxana Pavnotescu, Mircea Deacă et Claudia Cojocaru figurent parmi les rares critiques qui ont analysé attentivement *Au-delà des collines* ; ils ont souligné avec justesse que le film de Cristian Mungiu est loin d'être antireligieux ou anticlérical, comme il a malheureusement été perçu dans certains milieux¹⁵. Le film est une représentation de l'incapacité humaine à communiquer, du manque d'horizon et de l'opacité créée par l'hyper-codification et la rigidité de l'existence et des conceptions. L'exagération de certains actes et gestes finit par rendre l'œuvre de charité non pas impossible, mais dépourvue de sens. Cette remarque est valable pour tous les personnages du film (Gorzo 2012). Tous sont animés de bonnes intentions : médecins, policiers, travailleurs sociaux, visiteurs du monastère, religieuses et prêtre. Mais tous sont trop profondément ancrés dans des structures sociales, bureaucratiques, rituelles ou coutumières, sur lesquelles ils fondent leurs vies et projettent leurs espoirs. Ces structures deviennent pour chacun un écosystème total et clos, empêchant toute éclosion. Les relations entre les personnages sont réglées par des systèmes eux-mêmes absolutisés et hermétiques, bloquant toute intersubjectivité.

¹⁵ Voir Pavnotescu 2012, Cojocaru 2012, Deacă 2013.

Leur existence, aussi dynamique et bien intentionnée qu'elle soit, est en réalité entropique (Rupnik 1998, 53). Les religieux du monastère, M. Valerică, les médecins, les infirmières, les policiers, la pharmacienne, l'enseignante, etc., utilisent un langage fait de mots préfabriqués et neutres, qui, inébranlablement, altèrent leur humanité. Ils continuent néanmoins à se nourrir de l'illusion d'un bien possible, tangible et accessible, mais jamais réalisé (Ouaknin 1994, 294-295). Le langage institutionnel figé des personnages trahit un monde entropique peuplé d'individus devenus unidimensionnels (Marcuse 1991). Les personnages de Mungiu semblent dépourvus de vie intérieure ; tout se passe à l'extérieur. Tous sont experts pour résoudre les problèmes de l'autre, et tout est projeté dans le social. Même l'introspection, comme préparation à la confession, se fait le crayon à la main, de manière schématique, à partir de questionnaires préconçus. D'une manière ou d'une autre, tous ressemblent au frère aîné, qui ne dépasse point l'autorité du père, mais il oublie qu'il pourrait, après tout, se réjouir lui aussi du veau gras, à tout moment, avec ses amis (*Luc* 29 : 32). De même, tous sont des fils prodiges en quête d'un horizon qui ne se trouve pas dans les tribulations et conventions régissant, d'une certaine façon, le quotidien. Cet horizon est à chercher, selon les dires d'Andrei Pleșu (2013), ailleurs, justement « au-delà des collines ».

Alina, avec son apparente irrationalité, représente pour les autres une véritable mise en abîme : elle possède la naïveté donquichottesque de percevoir les paroles des autres personnages comme vivantes et porteuses de sens. Les réactions d'Alina semblent étranges, disproportionnées ou inappropriées, car elle se réfère aux significations vivantes des mots, et non à leurs sens préfabriqués. Par exemple, elle se précipite vers l'autel non pas pour le profaner, mais pour toucher l'icône dont elle a entendu parler faire des miracles et accomplir les désirs ; pour Alina, les mots sont des descripteurs d'une réalité tangible et testable. Cette scène est particulièrement importante dans l'économie du film, car elle met en évidence l'absence de contenu des mots et le caractère neutre du langage.

Le long du film, le prêtre et les religieuses sont présentés comme pauvres, s'efforçant à faire face à une pauvreté volontairement assumée, travaillant le sourire sur le visage pour soutenir un orphelinat ; ils sont les seuls à accueillir Alina parmi eux, même s'ils ne la comprennent pas et la jugent à travers leurs propres schémas de pensée. D'ailleurs, la communauté monastique est formée des personnages engagés dans un projet constructif, même s'il est plutôt pratique : la construction de

l'édifice du monastère et de ses bâtiments adjacents. Cependant, les schémas de pensée qui assurent l'ordre et l'organisation de la communauté ne comportent ni fissures ni interstices. L'existence de la communauté monastique repose davantage sur la volonté d'accomplir toutes les tâches « à la lettre », avec une scrupuleuse conformité aux coutumes, qui intègre également l'œuvre de miséricorde. Les religieuses s'efforcent sincèrement d'aider les personnes démunies et les enfants orphelins, mais elles le font de manière institutionnelle, c'est-à-dire socialement codifiée. Elles livrent leurs dons alimentaires aux représentants institutionnels, et non à des individus ; leur contact avec les personnes aidées est socialement et institutionnellement médiatisé, ce qui l'intègre dans un système ritualisé et coutumier qui vide les gestes de leur sens et restreint la possibilité d'intersubjectivité, d'ouverture interpersonnelle, de reconnaissance de l'autre, de communion.

En outre, cette unidimensionnalité (au sens d'Herbert Marcuse), qui devient l'attribut des personnages, limite drastiquement la zone d'intersection entre la vie de la communauté monastique et les textes de référence qui sont fondamentaux pour ses rites et coutumes. La communauté monastique est habituée à lire la parabole de *Luc 15* lors du trente-quatrième dimanche après la Pentecôte, qui est aussi le deuxième dimanche de la période du Triode et est appelé précisément « Dimanche du retour du fils prodigue ». Il est à noter que l'action du film se déroule justement à la veille du début du Grand Carême, autour de ce dimanche¹⁶. Ainsi, la lecture du texte biblique se produit dans un contexte codifié et ritualisé, dont l'objectif principal est d'accomplir l'acte liturgique avec une conformité canonique stricte. Le lien entre les significations du texte et la réalité vécue est lui-même hyper-codifié et devient unidimensionnel. En valorisant ici la terminologie de Paul Ricœur (1985, 284 *et passim*), on peut observer que « le monde du texte » biblique contribue à l'organisation des rythmes liturgiques de la communauté monastique, mais le point d'intersection dans le quotidien entre « le monde du texte » et « le monde du lecteur » a un impact existentiel très difficile à percevoir. C'est pour cela que les réactions d'Alina, atypiques pour la communauté, sont scrupuleusement interprétées selon la grille des règles profondément codifiées, et Alina est perçue non pas comme une fille prodigue, cherchant

¹⁶ Cf. la scène à table à 00:08:40 et suivantes, en particulier la réplique : « Intrăm acuşica în Postul Paştelor » (« Le Carême de Pâques commence bientôt » [n.t.]) à 00:11:28-00:11:32.

du réconfort tout en portant le poids et les réflexes d'une personne profondément traumatisée, mais plutôt comme une femme possédée.

De même, du point de vue d'Alina, ses raisonnements, façonnés par une expérience de vie rude, ne connaissent pas non plus d'interstices. La jeune femme est une personne trop blessée pour percevoir la douceur ou la bienveillance venant d'étrangers ; ces sentiments sont pris par elle pour des formes subversives de la même exclusion qu'elle a vécue toute sa vie. D'ailleurs, Alina n'est pas revenue « chez elle », car pour elle, ce « chez soi » n'existe pas. Elle ne demande pas pardon, car, orpheline, elle n'a personne à qui s'adresser pour le faire. Elle est revenue pour retrouver son amie et partir avec elle. Par conséquent, la seule « fissure », à la fois dans la communauté monastique et dans la perception d'Alina, est Voichița – qui, d'un côté, n'est pas encore pleinement intégrée à la vie monastique et, de l'autre, est son amie d'enfance. Alina se jette naturellement dans les bras de Voichița, cherchant refuge et manifestant, par un comportement contradictoire, son incapacité à assimiler les appels à la confession et à la repentance, selon les règles de la communauté.

Le film réécrit ainsi *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt en miroir, et la séquence retenue pour l'affiche est véritablement une mise en abîme. Le drame du film de Mungiu se déroule entre le tableau de Rembrandt et son reflet dans la séquence où Alina, effrayée, cherche refuge dans les bras de Voichița. Au-delà de l'évidence que les personnages de la séquence cinématographique sont féminins, une observation attentive révèle que leur disposition est inversée : la personne agenouillée se trouve à droite, tandis que celle debout est à gauche. Alina (le personnage agenouillé) porte un vêtement en pourpre, alors que dans le tableau de Rembrandt, le vêtement rougeâtre appartient au père. La lumière inonde le côté droit, pas le gauche, comme dans le tableau, et l'arrière-plan, sombre chez Rembrandt, est baigné d'une lumière artificielle dans *Au-delà des collines*, soulignant le tragique de la scène au premier plan. Toujours en miroir, dans le film de Mungiu, le « fils prodigue » (Alina) est accueilli sans condition par le « frère aîné » (Voichița), tandis que le « père » (le prêtre, que les religieuses appellent « Père ») impose des conditions. Enfin, si les relations entre les personnages du tableau *Le Retour du fils prodigue* expriment une interaction incluant le spectateur, la scène d'*Au-delà des collines* traduit plutôt l'absence de communion ; même l'étreinte des deux protagonistes est, en réalité, une incompréhension, excluant toute subjectivité. Mungiu semble vouloir dire que le miroir est opaque et dépourvu de profondeur.

Par sa référence à Rembrandt, Cristian Mungiu renvoie indirectement à la parabole biblique de *Luc 15*. Ce lien avec la *Bible* est indirect pour des raisons qui, cette fois, ne relèvent plus de la censure, comme dans le cas de Tarkovski, mais plutôt du langage utilisé par les deux artistes. Bien que reléguée au niveau du sous-texte, la parabole biblique n'est qu'apparemment déconstruite. Seul le tableau est déconstruit, justement pour suggérer que le passage de *Luc 15* est introduit dans le film comme une clé offerte au spectateur pour dépasser l'opacité de sa propre condition et pour débloquent le dialogue des subjectivités. Chez Cristian Mungiu, *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt est le miroir, tandis que le texte biblique est le concept, la norme à laquelle on devrait nous rapporter dans notre introspection ; le même texte biblique constitue également la lecture qui pourrait nous aider à sortir de sa rigidité existentielle (Ouaknin 1994, 294).

En Roumanie, *Au-delà des collines* a suscité des réactions révélatrices d'une certaine incapacité à assumer un état devenu endémique. Les critiques de film ou les textes de réception que nous avons consultés s'efforcent soit d'accuser, soit de disculper, soit de diagnostiquer quelque chose ; bien souvent, ce « quelque chose » se trouve en dehors du domaine de l'auteur. C'est assez rare que les critiques osent abandonner le masque d'une objectivité professionnelle pour assumer la subjectivité de leurs commentaires et se regarder dans les miroirs proposés par le film. Notre analyse prend ce film pour pertinent concernant les mutations qui commencent à se produire lorsque le texte biblique est cantonné dans un culte, encapsulé culturellement, objectivé spirituellement, et en conséquence, presque totalement ignoré sur les plans subjectif, personnel et pratique. Dans le film de Cristian Mungiu, le texte biblique est une constante omniprésente, perçue par tout le monde, mais à éviter à tout prix.

5. *Au nom du père*, Jim Sheridan (1993)

On peut relever une autre exploitation particulièrement poignante du motif du retour du fils prodigue, qui mériterait d'être mise en lumière à travers le film *Au nom du père* [In the Name of the Father], réalisé par Jim Sheridan (1993)¹⁷. L'accent y est mis sur des aspects qui, à première vue,

¹⁷ Pour plus d'informations sur le film, voir <https://www.imdb.com/title/tt0107207/>, <https://www.cinemagia.ro/filme/in-the-name-of-the-father-in-numele-tatalui-3593/>, <https://filme-carti.ro/filme/in-the-name-of-the-father-1993-2103/> (consultés le 20.01.2020)

pourraient être considérés comme auxiliaires au texte biblique, dans la mesure où le film de Jim Sheridan est moins une méditation philosophique ou même théologique sur la condition humaine qu'un manifeste politique. *Au nom du père* s'inspire d'un fait réel, d'un événement historique, réécrit cinématographiquement dans toute sa dimension dramatique : sociale, politique et humaine. Si les références bibliques ou religieuses, en général, sont quasi absentes du film, en tout cas, elles ne sont pas explicites. Les plus évidentes apparaissent plutôt dans des expressions idiomatiques, propres au langage courant ou, plus discrètement mais de manière significative, dans le langage corporel des acteurs¹⁸.

Le scénario, signé par Terry George et Jim Sheridan, s'inspire de l'autobiographie de Gerard (alias Gerry) Conlon (1954-2014), intitulée *Proved Innocent: The Story of Gerry Conlon of the Guildford Four*¹⁹. Cette autobiographie, rédigée avec la collaboration du journaliste d'investigation David Pallister, a été publiée en 1990, peu après la libération de Conlon.

Gerry Conlon est né à Belfast, où il a grandi dans un quartier ouvrier à une époque marquée par des troubles politiques, des violences et des atrocités. Son père, Patrick « Giuseppe » Conlon, était ouvrier, et sa mère travaillait comme agente de service hospitalier. Dans les années 1970, les jeunes de Belfast avaient peu de chances de se construire un avenir. Le chômage atteignait des taux élevés et les conflits religieux et interethniques entre les Irlandais et les Anglais avaient déjà conduit à des actes de terrorisme et à des représailles souvent sanglantes. Dans ce contexte, Gerry vit son adolescence et sa jeunesse comme un fils prodigue : sans emploi, il erre dans les rues, vole et s'amuse. Pour éviter tout problème avec les combattants de l'IRA en ville, son père l'envoie loin de chez lui. Gerry part pour Londres en 1974, espérant y trouver du travail. En réalité, il rejoint un groupe de hippies et continue son vagabondage commencé à Belfast. Après avoir volé une prostituée et obtenu ainsi une importante somme d'argent, il retourne à Belfast en automne 1974. À la suite des circonstances malheureuses, il est arrêté le 30 novembre 1974. À l'issue d'une enquête judiciaire marquée par des erreurs et des inexactitudes délibérées, il est accusé de terrorisme. Il fait

¹⁸ Par exemple, les postures corporelles en forme de croix du personnage Gerry, à 00:40:00-00:41:00.

¹⁹ Gerry Conlon et David Pallister, *Proved Innocent: The Story of Gerry Conlon of the Guildford Four*, Hamish Hamilton, 1990. Les informations biographiques du paragraphe suivant sont tirées de ce livre.

face à trente-trois chefs d'accusation lors d'un procès célèbre, celui des *Guildford Four*. Principalement, il est accusé d'avoir organisé, avec trois complices, l'attentat terroriste du 5 octobre 1974, lorsque des membres de l'IRA ont fait exploser des bombes dans deux pubs de Guildford (Royaume-Uni), ayant comme conséquences cinq morts et soixante-cinq blessés. Le père de Gerry, Giuseppe, se rend également à Londres, espérant trouver un bon avocat pour prouver l'innocence de son fils. Mais il est arrêté aussi, ainsi que les membres de la famille Maguire. Tous sont accusés et condamnés pour complicité dans l'attentat du 5 octobre 1974. Les informations ayant conduit aux condamnations ont été obtenues sous la torture, et les éléments aidant à prouver l'innocence des accusés ont été délibérément dissimulés. La plupart des accusés a été condamnée à perpétuité. Giuseppe Conlon meurt en détention environ trois ans après son incarcération, tandis que les autres purgent quinze ans de prison avant d'être finalement libérés, grâce aux efforts de Gareth Peirce, avocate et militante des droits humains. Gerry Conlon est libéré en octobre 1989 et se lance dans une intense campagne visant d'abord à prouver l'innocence posthume de son père. Mais ses démarches trouvent un écho bien plus large. Il devient un militant important pour l'amélioration du système judiciaire, afin d'éliminer totalement les erreurs. Jusqu'à sa mort, en 2014, Gerry Conlon se consacre entièrement à cette cause, participant à de nombreux événements et donnant des conférences et des séminaires dans des universités prestigieuses au Royaume-Uni, aux États-Unis, en Australie, etc.²⁰.

Le scénario de Terry George et Jim Sheridan place les récits du livre dans une matrice biblique. Dans la première partie du film, Gerry Conlon est présenté comme un véritable fils prodigue : il erre dans les rues de Belfast, vole dans les magasins, arrache des plaques de plomb des toits et des tuyaux de descente pour les revendre au marché noir, provoque gratuitement les combattants de l'IRA et déclenche des interventions musclées de l'armée britannique. Un détail intéressant du film est à remarquer : ce n'est pas le fils qui décide de partir, mais le père

²⁰ Les nécrologies consacrées à Gerry Conlon dans la presse de l'époque sont intéressantes du point de vue de la réception de sa biographie et de son activisme : <https://www.theguardian.com/uk-news/2014/jun/22/gerry-conlon>, <https://www.theguardian.com/uk-news/2014/jun/22/gerry-conlon-dies-freed-guildford-four> et <https://web.archive.org/web/20140623233926/http://www.theglobeandmail.com/news/world/gerry-conlon-wrongfully-imprisoned-for-ira-attack-dies-at-60/article19302678/#dashboard/follows/> (consultés le 20.01.2020)

qui organise son départ, dans une tentative désespérée de protéger Gerry des intimidations de plus en plus dangereuses de la part des membres de l'IRA. C'est là une première inversion des rôles. Une seconde inversion, ayant le rôle de mise en abîme, similaire au miroir dans le film de Cristian Mungiu, se produit lors de la rencontre entre le père et le fils en prison²¹. Ce moment est une licence biographique assumée par Terry George et Jim Sheridan, car selon l'autobiographie *Proved Innocent*, Gerry et Giuseppe Conlon n'ont pas été incarcérés dans la même cellule, mais dans des prisons différentes.

Cependant, dans le film de Jim Sheridan, cette rencontre entre père et fils constitue l'un des points clés de l'intrigue, ainsi qu'une référence subtile, mais profonde, à la parabole biblique de *Luc 15*, que le film reflète. Bien que le père ressente la joie de retrouver son fils, ce dernier est extrêmement irrité par leurs retrouvailles. Dans une séquence profondément dramatique, Gerry accuse son père de toutes ses frustrations, mais son flot de reproches ne parvient pas à ébranler la joie et l'amour paternel de Giuseppe. Ainsi, la cellule où ils se retrouvent devient un véritable creuset où Giuseppe et Gerry Conlon reconstruisent leur relation perdue père-fils. La mort de Giuseppe devient pour Gerry un moment de retrouvailles avec lui-même, de consécration et de découverte du sens de sa vie.

Le père échoue dans sa tentative de sauver son fils : Giuseppe est lui aussi emprisonné avec Gerry, mais il meurt en prison. Cependant, Gerry poursuit la lutte de son père. En prouvant son innocence, il restaure également la mémoire de son père et, par cela, regagne non seulement sa propre liberté, mais aussi celle d'autres détenus condamnés avec lui. De plus, son militantisme conduit à des réformes importantes dans les systèmes judiciaires britannique et européen, visant à éviter de telles erreurs.

En plaçant le scénario dans une matrice biblique, le monde des protagonistes – Gerry, Giuseppe et les autres – s'entrecroise avec le monde de la *Bible* et, par extension, avec celui du spectateur. Par le renvoi à la parabole de *Luc 15*, George et Sheridan soulignent le caractère universel d'un drame humain, politique et social. Le scénario ne cherche ni à rendre fidèlement la biographie de Gerry Conlon, ni à en offrir une lecture en clé biblique. Dans *Au nom du père*, le texte biblique remplit la fonction de mise en abyme, similaire à *Au-delà des collines*, mais

²¹ Séquence à 00:44:00-00:48:20.

dans ce dernier cas, il ne reflète plus la réalité. Chez George et Sheridan, c'est plutôt la réalité biographique qui devient un miroir potentiel du texte. En d'autres termes, chaque réalité biographique peut être vue comme un reflet du texte biblique. Gerry Conlon, son père Giuseppe, l'activiste Gareth Peirce, la famille Maguire, et les amis de Gerry arrêtés et condamnés avec lui sont, tour à tour, des fils prodiges, des frères aînés et des pères pardonnants. Les rôles sont dynamiques et parfois se chevauchent. Il y a pourtant un personnage statique, sans évolution ni changement : c'est l'officier de police Robert Dixon. Il reste constant, enfermé dans ses certitudes, convaincu d'avoir défendu l'honneur d'un système judiciaire dont il incarne précisément les failles par son attitude immuable. À l'exception de Dixon, les autres protagonistes pourraient être perçus comme des reflets subjectifs et personnels de la dynamique de la parabole de *Luc 15*. Dixon défend l'honneur d'un système, tandis que Giuseppe Conlon meurt en prison luttant pour prouver l'innocence de son fils. Gerry Conlon, quant à lui, consacre sa vie à la mémoire de son père, aboutissant à établir des changements significatifs et positifs dans le système que Robert Dixon cherchait à protéger.

Au nom du père n'est pas un film religieux. Biblique non plus. Il ne prétend pas illustrer un texte sacré ni transposer une parabole biblique dans le contexte des troubles Nord-irlandais des années 1970. Ici, le texte biblique agit comme un produit de contraste, révélant la complexité des relations humaines, la profondeur du drame vécu par chaque personnage, et constitue l'arrière-plan psychologique et idéologique du film, tout comme l'échafaudage²² sur lequel reposent les démarches menant à la vérité, à la liberté et à la restauration de la dignité humaine.

Conclusion

La parabole du fils prodigue a sans aucun doute connu, au fil du temps, de nombreuses reprises, réécritures, adaptations et représentations. Le fragment extrait de *l'Évangile selon Luc 15 : 17-32* est l'un des passages bibliques qui ont traversé différentes cultures. Reçu de manière spécifique dans divers contextes, il a dépassé les frontières des traditions religieuses et les limites des interprétations confessionnelles classiques. Il n'est donc pas surprenant que des spécialistes de l'exégèse biblique aient

²² Nous utilisons ce terme dans le sens établi par l'ouvrage de Gérard Genette (1994, *passim*).

proposé de déplacer l'accent vers le rôle joué par le père des deux fils et de la renommer « Parabole du père aimant/miséricordieux ».

Pour Rembrandt, ce passage biblique est bien plus qu'une source d'inspiration, c'est un moyen grâce auquel l'artiste se redécouvre lui-même. En représentant le texte biblique dans un langage pictural, Rembrandt expérimente subjectivement la parole biblique et, ce faisant, il découvre progressivement l'histoire de sa propre vie. Andrei Tarkovski et Cristian Mungiu exploitent la disponibilité interprétative du tableau de Rembrandt et, implicitement, du texte biblique. *Solaris* prolonge le chef-d'œuvre de Rembrandt et transpose la parabole de *Luc* 15 : 17-32 dans un autre langage, celui du cinéma, aboutissant à une profonde méditation sur la condition humaine dans un monde dominé par la pensée nihiliste. Dans cet univers, le subjectivisme et l'imagination, apparemment libérés des contraintes religieuses, entraînent des réflexions portant sur des abîmes de la conscience d'où des archétypes universels et fondamentaux de la foi semblent émerger, à la manière de Jung presque. Dans le film *Au-delà des collines*, la parabole biblique devient un miroir qui reflète fidèlement les réalités fragmentées où les personnages vivent, ainsi que leur incapacité à se réunir dans une histoire homogène et porteuse de sens. Le film constitue également un scénario à rôle identitaire, délimitateur et défensif, derrière lequel l'homme cherche son Salut. Mais, lorsque le texte est assumé avec rigidité, il reste extérieur à toute lecture significative. Il devient une métaphore morte (Ricœur), mais il ne cesse point de révéler la vérité, reflétant le fait que la réalité du texte et celle du lecteur ne se croisent qu'à la surface et restent en dehors de la profondeur. Enfin, chez Jim Sheridan et Terry George, le texte biblique semble totalement absent. Pourtant, dans *Au nom du père*, la parabole de *Luc* 15 : 17-32 est présente dans sa trame, comme une réalité inébranlable, presque ubiquiste, comme une atmosphère. Dans ce cas, le texte n'est plus le miroir qui reflète objectivement le phénomène, mais il agit comme un liquide qui s'infiltre dans les fissures du miroir, dans les espaces fragmentés, dans les interstices de la réalité. L'histoire des personnages glisse à son tour, imperceptiblement, dans les structures du texte, et celui-ci devient la forme syntaxique à travers laquelle les événements révèlent leur sens.

L'une des plus belles leçons de ces créations artistiques est que, dans le monde d'aujourd'hui, le texte biblique reste pertinent, car il fait partie de notre tissu, de notre ADN. Cependant, sa pertinence est

différente par rapport à ce que nous étions habitués. Le texte biblique reste pertinent, non nécessairement sur le plan institutionnel, ni par des formules prescrites, ni par des significations toujours repérables dans des exégèses consacrées. Dans un contexte qui semble avoir dépassé la postmodernité, nous sommes peut-être déjà à la fin de ces démarches qui ont extrait du texte une multitude de significations, justes et utiles sans aucun doute, dont les résultats ont déjà été codifiés dans des croyances, des gestes et des symboles, des formes rituelles exercées liturgiquement, des modèles de comportement adoptés, et des réalités institutionnelles aux fonctions bien définies, tant spirituelles que sociétales. Mais de nos jours, le texte biblique est déjà hors institution.

Au début de ces réflexions, notre opinion était que la Sainte Écriture ne propose pas un texte figé dans une seule lecture, accompagnée par des significations immuables. L'une des fonctions essentielles de la Bible réside précisément dans sa capacité à déconstruire tout stéréotype, en engageant chaque lecteur prêt à entrer dans un dialogue authentique avec la richesse des significations de la parole biblique et avec la multitude de niveaux interprétatifs qu'il peut choisir d'explorer ou de mettre de côté. Maintenant, à la fin de ces remarques, nous constatons que cette caractéristique du texte biblique a des implications plus larges et plus profondes par rapport à ce que nous étions prêts à accepter au départ. Les tableaux, la littérature, le cinéma, l'art en général offrent des moyens de compréhension pertinents concernant l'évolution de la réception du texte biblique dans la culture postmoderne où la liberté de choisir les sources et de manipuler des fragments du passé, issus de l'héritage religieux et culturel existant, est illimitée. Selon la formule consacrée de Zygmunt Bauman, le contexte culturel actuel ne repose plus sur des normes, mais sur des offres et des opportunités. Ce contexte est « omnivore », car toute circonstance est susceptible, temporairement au moins, de jouer le rôle de « foyer » pour un phénomène culturel préexistant. Selon Bauman (2011, 13-14), il ne s'agit pas simplement d'un changement de paradigme, mais plutôt d'un passage d'une ère de pensée paradigmatique à une ère post-paradigmatique, les deux saisissables dans l'histoire de la culture. Dans ce contexte, il y a des fragments bibliques qui sont souvent exploités par des auteurs qui, selon Hugh S. Pyper (2012, 3), ont probablement été éduqués dans une culture imprégnée de contenus scripturaires, mais qui n'ont jamais lu un seul passage biblique, à vrai dire. Ainsi, même un regard superficiel, comme le nôtre, sur certaines productions

cinématographiques, révèle que la *Bible* est présente dans la culture contemporaine, plus que ne l'on imagine, sous des formes d'expression et dans des contextes souvent surprenants, parfois niés ou répudiés (Pyper 2012, 79). Ce rejet, que nous avons signalé dans le cas du film *Au-delà des collines*, est motivé, d'un côté, par notre tendance de considérer la *Bible* comme un lien avec un univers référentiel spécifique et, d'autre côté, par notre préjugé que l'exégèse serait une répétition des solutions interprétatives déjà consacrées. En même temps, nous constatons que, lorsque le texte biblique est extrait de cet univers référentiel, il semble se liquéfier, mais il ne cesse pas d'offrir des solutions exégétiques. Et cette constatation, il faut l'admettre, nous trouble.

Cela signifierait donc que le texte biblique a perdu sa pertinence aujourd'hui ? Ou bien, le fait qu'il soit ainsi reçu et exploité pourrait-il indiquer que cette diversification des perceptions et des usages constitue une altération ? Pourtant le texte biblique reste fonctionnel, même s'il n'a plus nécessairement un sens solide, canonique ou normatif. Il semble influencé par la manière dont il est lu, sans doute façonné en fonction de la coopération du lecteur, et, par conséquent, il entre dans un état paradoxal. Il aide le lecteur à se retrouver, à repenser sa condition, à découvrir ses faiblesses et à retrouver ses structures internes. Apparemment, cette perspective ne contredit pas la tradition *largo sensu*, mais le texte biblique est lui-même en mouvement continu. Comme tout langage, il est caractérisé par une certaine fluidité et, comme la force de l'eau qui coule, il transforme le lieu traversé tout en préservant la mémoire de ce lieu²³ : il clarifie.

Notre conclusion est valable pour les œuvres artistiques analysées ci-dessus et, probablement, par extension, pour d'autres œuvres similaires. Cependant, *Le Retour du fils prodigue*, *Solaris*, *Le Retour*, *Au nom du père*, et même *Au-delà des collines* se situent toujours dans notre zone de confort exégétique. Pourtant, une production comme *La Vie de Brian*, une parodie cinématographique provocatrice, lancée en 1979 par le groupe humoristique Monty Python²⁴, comment l'inclure dans notre analyse ? Ce film raconte la biographie imaginaire d'un personnage fictif, Brian de Nazareth, né en même temps que Jésus-Christ et constamment confondu avec le Messie par les Juifs et les Romains, malgré ses efforts pour prouver le contraire. Ce *quiproquo* donne lieu à une série de situations comiques fort chargées de sous-entendus. Dans les années 1980, le film a été

²³ « Le langage humain a une liquidité, un débit... » (Bachelard 1947, 22).

²⁴ Pour plus d'informations sur le film, voir <https://www.imdb.com/title/tt0079470/> (consulté le 20.01.2020)

vivement critiqué et boycotté par les milieux ecclésiastiques britanniques, qui le prenaient pour un blasphème. Cependant, la parodie *La Vie de Brian* a été récemment réévaluée dans un cadre chrétien, académique et théologique intégratif et, par conséquent, un dialogue ouvert avec les réalisateurs et les acteurs principaux du film a révélé les ressorts et, surtout, les effets profondément évangéliques de cette comédie²⁵. Sans aucun doute, la discussion là-dessus reste ouverte.

Bibliographie

Peinture de référence

Rembrandt van Rijn, *Le retour du fils prodigue*, 1666-1669, huile sur toile, 262 x 205 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

Texte de référence

La Bible. Traduction Œcuménique. 1988. Paris : Éditions du Cerf.

Films de référence

Au nom du père, 1993, réalisé par Jim Sheridan.

Au-delà des collines, 2012, réalisé par Cristian Mungiu.

La Vie de Brian, 1979, réalisé par le groupe humoristique Monty Python.

Solaris, 1972, réalisé par Andreï Tarkovski.

Ouvrages critiques

Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, J. Corti, Paris, 1947.

Bauman, Z., *Culture in a Liquid Modern World* [La culture dans un monde moderne liquide], trad. par Lidia Bauman, Polity Press in association with the National Audiovisual Institute, Cambridge, 2011.

Conlon, G. et Palliseter, D., *Proved Innocent: The Story of Gerry Conlon of the Guildford Four* [Innocenté : L'histoire de Gerry Conlon des quatre de Guildford], Hamish Hamilton, 1990.

Dulgheru, E., *Tarkovski, filmul ca rugăciune. O poetică a sacralului în cinematograful lui Andrei Tarkovski* [Tarkovski, le film comme prière. Une poétique du sacré dans le cinéma d'Andreï Tarkovski], 4^e éd., Éd. Arca Învierii, Bucarest, 2014.

²⁵ En juin 2014, le Père Richard Burrige, alors doyen de King's College de Londres et titulaire de la chaire de *Nouveau Testament*, a organisé un symposium sur le thème « Jesus & Brian », suivi d'une rencontre mémorable avec John Cleese et Terry Jones, membres du groupe Monty Python. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=CspatcnNWSg&t=412s> (consulté le 20.01.2020)

- Durham, J. I., *The Biblical Rembrandt: How Rembrandt Experienced the Bible* [Le Rembrandt biblique : Comment Rembrandt a vécu la Bible], Mercer University Press, 2005.
- Genette, G., *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 2004.
- Gombrich, E. H., *Istoria artei* [Histoire de l'art], trad. Nicolae Constantinescu, Éd. Art, Bucarest, 2012.
- Joynes, Ch. E., « Visualizing Salome's dance of death: The contribution of art to biblical exegesis » [Visualiser la danse de mort de Salomé : La contribution de l'art à l'exégèse biblique], In: *Between the text and the canvas. The Bible and art in dialogue* [Entre le texte et la toile. La Bible et l'art en dialogue] (réd. J. C. Exum, E. Nutu), Phoenix Press, Sheffield, 2009, p. 145-163.
- Marcuse, H., *One-dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* [L'homme unidimensionnel : Études sur l'idéologie de la société industrielle avancée], Beacon Press, 1991.
- Mayor, H., *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* [Bulletin du Metropolitan Museum of Art], vol. 36, no. 3, « Rembrandt and the Bible » [Rembrandt et la Bible], 1979.
- Nouwen, H. J. M., *Fiul risipitor. Povestea unei întoarceri acasă* [Le fils prodigue. L'histoire d'un retour à la maison], trad. par Monica Broșteanu, Humanitas, Bucarest, 2017.
- Nouwen, H. J. M., *The Return of the Prodigal Son: A Meditation on Fathers, Brothers and Sons* [Le retour du fils prodigue : Une méditation sur les pères, les frères et les fils], Longman and Todd, Darton, 1992.
- Ouaknin, M.-A., *Bibliothérapie. Lire c'est guérir*, Seuil, Paris, 1994.
- Pyper, H. S., *The Unchained Bible. Cultural Appropriations of Biblical Texts* [La Bible déchaînée. Appropriations culturelles des textes bibliques], T&T Clark, 2012.
- Ricoeur, P., *Temps et récit*, t. III, Seuil, Paris, 1985.
- Rupnik, M. I., « Parabola Tatălui milostiv » [La parabole du Père miséricordieux], in : *Cartea fiului risipitor. O parabolă biblică în 6 lecturi pentru omul contemporan* [Le livre du fils prodigue. Une parabole biblique en 6 lectures pour l'homme contemporain] (réd. Diac. Ioan I. Ică Jr.), Éd. Deisis, Sibiu, 1998.
- Segal, S. et Snethlage, H. F., *Belief in nature: flowers with a message* [Croire en la nature : des fleurs avec un message], Bijbels Museum, Amsterdam, 2012.

Sitographie

- Cojocaru, C., « După dealuri – locul unde ficțiunea devine realitate » [Au-delà des collines – quand la fiction devient réalité], in *Cultura*, n°398, le 22 novembre 2012 [En ligne] URL : <https://revistacultura.ro/nou/2012/11/dupa-dealuri-locul-in-care-fictiunea-devine-realitate/> (consulté le 21.12.2019)

- Dalby, D., « Gerry Conlon, wrongfully imprisoned for IRA attack, dies at 60 » [Gerry Conlon, emprisonné à tort pour un attentat de l'IRA, meurt à 60 ans], in *The New York Times News Service*, 2014 [En ligne] URL : <https://web.archive.org/web/20140623233926/http://www.theglobeandmail.com/news/world/gerry-conlon-wrongfully-imprisoned-for-ira-attack-dies-at-60/article19302678/#dashboard/follows/> (consulté le 19.12.2019)
- Deacă, M., « *După dealuri* – de la icoana Sfintei Familii la arta abstractă » [*Au-delà des collines* – de l'icône de la Sainte Famille à l'art abstrait], in *Cultura*, n° 408, le 19 mars 2013 [En ligne] URL : <https://revistacultura.ro/nou/2013/03/03/dupa-dealuri-de-la-icoana-sfintei-familii-la-arta-abstracta/> (consulté le 19.12.2019)
- Gorzo, A., « Noua lovitură a lui Mungiu – *După dealuri* » [Le nouveau succès de Mungiu – *Au-delà des collines*], 2012 [En ligne] URL : <https://agenda.liternet.ro/articol/15002/Andrei-Gorzo/Noua-lovitura-a-lui-Mungiu-Dupa-dealuri.html> (consulté le 21.12.2019)
- Mcdonald, H. et Townsend, M., « Guildford Four's Gerry Conlon dies of cancer in Belfast, aged 60 » [Gerry Conlon, de Guildford Four, meurt d'un cancer à Belfast, à l'âge de 60 ans], *The Guardian*, 2014 [En ligne] URL : <https://www.theguardian.com/uk-news/2014/jun/22/gerry-conlon-dies-freed-guildford-four> (consulté le 21.12.2019)
- Pătru, A., « O hermeneutică a nostalgiei în cinematografia lui Andrei Tarkovsky » [Une herméneutique de la nostalgie dans le cinéma d'Andrei Tarkovski], le 20 mars 2014, (1) et (2) [En ligne] URL : <https://www.filmreporter.ro/20-03-2014-o-hermeneutica-a-nostalgiei-in-cinematografia-lui-andrei-tarkovsky-2/> et <https://www.filmreporter.ro/16-03-2014-cronotopul-firul-ariadnei-in-labirintul-de-intelesuri-tarkovskian-1/> (consultés le 21.12.2019)
- Pavnotescu, R., « *După dealuri*. Corespondența de la New York Film festival » [*Au-delà des collines*. Correspondance du festival du film de New York], in *Cultura*, n° 394, le 28 février 2012 [En ligne] URL : <https://revistacultura.ro/nou/2012/10/dupa-dealuri/> (consulté le 14.01.2020)
- Peirce, G., « Gerry Conlon obituary » [Gerry Conlon nécrologie], in *The Guardian*, 2014. [En ligne] URL : <https://www.theguardian.com/uk-news/2014/jun/22/gerry-conlon> (consulté le 21.12.2019)
- Pleșu, A., « Există ceva după dealuri? » [Y a-t-il quelque chose au-delà des collines ?], in *Dilema veche*, n° 475, les 21-27 mars 2013. [En ligne] URL : <https://dilemaveche.ro/sectiune/situatiunea/articol/exista-ceva-dupa-dealuri> (consulté le 21.12.2019)
- Schnorr Von Carolsfeld, J., *Die Bibel in Bildern* [La Bible en images], Wigand Verlag/ Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1852. [En ligne] URL : https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schnorr_von_carolsfeld1852bd1/0044/image (consulté le 21.12.2019)

Filmographie

Beyond the Hills. IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt2258281/>

Beyond the hills. Mobrafilms.ro. <http://www.mobrafilms.ro/beyond-the-hills/>

In the Name of the Father. Cinemagia.ro. <https://www.cinemagia.ro/filme/in-the-name-of-the-father-in-numele-tatalui-3593/>

In the Name of the Father. Filme-carti.ro. <https://filme-carti.ro/filme/in-the-name-of-the-father-1993-2103/>

In the Name of the Father. IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt0107207>

Întoarcerea. Cinemagia.ro. <https://www.cinemagia.ro/filme/vozvrashcheniye-intoarcerea-18234/>

Monty Python's Life of Brian. IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt0079470/>

The Return. IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt0376968/>

Résumés en anglais

Laura NICOLAE

Abstract: Winner of the 2024 *Robert-Cliche Award for the First Novel*, *Rue Escalei* positions itself within the landscape of Quebec literature as a work rooted in a hybrid literary lineage. By transcending the story of a small community on the outskirts of Bucharest through the lens of magical realism, the novel pays tribute to the author's grandparents, a generation deeply scarred by the historical and political upheavals of the twentieth century. Writing such a story in French, while evoking everyday life in 1970s Bucharest, reflects a commitment to a literary and personal heritage.

Keywords: *magical realism, intertextuality, heritage, Bucharest, Quebec literature.*

Ana M. ALVES

Abstract: This paper offers an in-depth analysis of Annie Ernaux's writing as an ethical, political and sociological approach, exploring individual and collective memories that are often weakened, humiliated, or forgotten. The aim of this research is to show how Ernaux, by adopting a singular style of writing that is both distanced and embodied, succeeds in rehabilitating marginalised lives and questioning the structures of social and symbolic domination. Far from narcissistic autofiction, her work is constructed as a critical commitment, in the tradition of Bourdieu and of the involved writer. Her writing aims to give voice to those 'beneath literature', in Ernaux's words, by restoring their memory within a literary space traversed by sociology, history and subjectivity. In her case, writing thus becomes an act of testimony and truth, a tool of resistance against forgetting, shame, and the invisibilization of working-class communities. The common thread running through our approach lies in the will to interweave the intimate and the collective, rejecting literary artifice in favour of a form of sensitive objectivity. By detaching herself from the 'I' and adopting 'we' or 'us', Ernaux gives her narrative a universal scope, offering a shared memory of social history, gender, filiation and inheritance.

Keywords: *involved writing, filiation, memory, sociology, intimate, collective.*

Andreea DOBRESCU

Abstract: The biological filiation, as a connection between predecessors and successors defined in terms of proximity or distance, identification or non-identification, represents the constituent of an individual's personality, shaping their behavior and responses. From this perspective, the biological filiation accounts for an individual's natural predispositions, as they inherit a psychological legacy that is further shaped by their family environment. Through the depiction of filiation in Jean-Luc Coatalem's work, one observes a dynamic shaped by the parent-child relationship, establishing (dys)functional interactions in which the Other serves as either a model or an anti-model. Accordingly, by focusing on two of Coatalem's books - *Suite indochinoise: Récit de voyage au Vietnam* (1999) and *La part du fils* (2019), we will examine the figure of the (grand)father as the cornerstone of family life and the most iconic figure in an offspring development. We will then focus on a particular case – the decline of filiation caused by the absence of male figures. More specifically, we will explore the physical or psychological absence of the (grand)father, which disrupts the offspring genealogical ties to their lineage. The final section of our analysis will address the theme of the family (in)quest as a mechanism to fill in genealogical gaps and to overcome transgenerational traumas in an effort to restore familial bonds.

Keywords: Jean-Luc Coatalem, filiation, intergenerational bond, transmission, hereditary trauma.

Ioana MARCU

Abstract : This article explores how displacement and the search for origins influence identity construction in two contemporary Francophone novels: *La Mer Noire dans les Grands Lacs* by Annie Lulu and *Loin de mon père* by Véronique Tadjo. Through the figures of Nili and Nina, two narrators confronted with the absence or silence of the father, these narratives depict a hollowed-out filiation that triggers an intimate and memorial investigation. Displacement - geographical, symbolic, and temporal - becomes a key mechanism of restitution, allowing the protagonists to reconstruct a fragmented family memory and to reinsert themselves into a lineage. By intertwining individual memory and collective history, these novels offer a reflection on transmission, repair, and self-redefinition. Far from being mere travel narratives, they engage in a dynamic of identity reconstruction, where speech, inquiry, and memory become tools of resilience in the face of inherited silence.

Keywords: filiation, displacement, (re)construction of identity, memory, father's absence.

Claudiu GHERASIM

Abstract: This article reads Camille de Toledo's *Thésée, sa vie nouvelle* (2020) through the figure of the son as "h-être," (a term coined by the author, contraction of *hantise/honte* and *être*) an heir to a past that resists transmission and to a mythic name emptied of its heroic power. Building on Derrida's hauntology, alongside Abraham and Török's notions of the "crypt" and the "phantom," it explores how filiation falters on three intertwined levels: historical (a European memory fractured by wars, exiles, and collective fears), familial (suicides, silences, and encrypted transmissions), and intertextual (the reconfiguration of the myth of Theseus). Tracing the domino effect of History, the buried secrets of family lines, and the spectral shadow of myth, the novel unfolds as a haunted automythobiography: an intimate topography of ruins and mourning, where the son, heir to a spectral legacy, embodies a post-traumatic, post-heroic subjectivity grounded in an ethics of forgiveness and survival.

Keywords: *hauntology, filiation, son, myth, Theseus.*

Sandra MEFOUDE OBIONO

Abstract: Fleeting appearances, secondary or reduced roles – this is how grandmothers are portrayed in *Cri de l'oiseau rouge* by Edwidge Danticat and *Contours du jour qui vient* by Léonora Miano. Despite their limited presence in both novels, they are omnipresent, fully occupying the spaces assigned to them, through silences and what remains unspoken. These discreet characters serve as essential keys to reading societies in crisis. While the main grandmother in Miano's novel offers a window onto the misery of urban life and the breakdown of familial and social ties, the grandmother in Danticat's work introduces the reader to rural Haiti, caught between harmful traditions imposed on girls and the abuses of the Duvalier regime. Paradoxical and surprising, these grandmothers offer renewed perspectives on their worlds, often challenging the clichéd image of the altruistic and protective matriarch. By examining the grandmothers' emotional and intergenerational relationships with their granddaughters, this study seeks to uncover the meaning of their presence in the narratives and the spaces they inhabit. It also analyzes the actions through which they define themselves and the roles they play in terms of history, cohesion, and family memory, in order to better understand how these figures reflect their respective societies, cultures, and the treatment of women and children.

Keywords: *grandmothers, lineage, family memory, Danticat, Miano.*

Malgorzata KOBIALKA

Abstract: This article explores, through the analysis of Antonio Tabucchi's short story *Le Cercle* and Andrea Bajani's novel *Toutes les familles*, the hypothesis that literature functions as a form of collective memory, where

untold or concealed family histories can resurface as symptoms or inner ghosts. By examining how the rupture of filiation or transmission can affect both the body and the psyche (even leading to sterility), the study adopts a comparative approach between two contemporary Italian narratives to show how the act of restoring a place for the absent and healing family memory opens a symbolic path of healing for the living. The findings highlight that revisiting the past, welcoming its shadows, and revealing its traces make it possible to repair interrupted transmission and transform buried memory into a promise for the future.

Keywords: *filiation, sterility, symptom, ghost, trace, history, memory.*

Ramona MALIȚA

Abstract: Our study focuses on a masterpiece of medieval French literature, revisited from the perspective of filiation. Literary corpus: *Le Roman de Renart*, the edition published under the direction of Armand Strubel, in which the H manuscript of the Bnf of the canonical work in question is paramount. Working hypothesis: the filiation in *Le Roman de Renart* is less biological than spiritual, due to the satirical implications relating to the values preached by the church, which the anonymous author mocks by giving his characters the animal masks. Research results: we have identified three forms of filiation, corresponding to three different levels of generalization: biological filiation (with two subdivisions: the ‘small’ family and the extended family); spiritual filiation (immaterial heritage and family and societal “anti-values”; the good strategies for survival and success in life); satirical filiation (irony and satire of society’s axiological framework; the narrative sequence of episodes belonging to different branches of the text, repeated in later passages of this medieval masterpiece).

Keywords: *Roman de Renart, filiation, animal mask, medieval satire.*

Velimir Mladenović

Abstract : In this article, we examine the function of literary quotation in the work of Pierre Assouline, considering intertextuality not as an ornament but as a structuring principle of his writing. Our objective is to show how quotation becomes, for this author, a critical tool, a gesture of filiation, and a vector of cultural memory. We deliberately chose to restrict our analysis to strictly literary citation-based intertextuality, leaving aside other domains (history, music, cinema) that also shape his universe. Our method is based on the study of a tripartite corpus: literary biographies (Simenon, Hergé, Gaston Gallimard, Albert Londres), which serve as a poetic and epistemological laboratory; identity- and memory-focused texts (*Retour à Séfarad*, *Vies de Job*), where quotation articulates self-inquiry, Jewish memory, and historical suffering; and finally, historical novels (*La Cliente*, *Lutetia*, *Sigmaringen*, *Le Paquebot*,

L'Annonce), where intertextuality supports reflection on transmission, the violence of the twentieth century, and the ethical responsibility of literature. The analysis reveals that quotation operates in multiple ways: it can structure narration (epigraphs, insertions, bibliographies), provide documentary grounding (references to archives and witnesses), nourish a critical *mise en abyme* (Proust, Valéry), or open a spiritual dimension (the Book of Job, Cioran, Celan). It situates Assouline within a polyphonic genealogy, invoking Hugo, Balzac, Proust, Rilke, Mann, Grossman, among others. We conclude that, in Assouline's work, quotation is trace, relay, and promise: a trace of textual tradition, a relay between individual and collective memory, and a promise of meaning in the face of historical catastrophes. It establishes a poetics of montage in which literature, memory, and filiation converge within a narrative and ethical architecture.

Keywords: *intertextuality, biography, novel, literary heritage.*

Faten BEN ALI

Abstract: In this paper, we aim to explore Colette Fellous's autobiographical writing through the lens of narratives of filiation, highlighting how the Judeo-Tunisian author reconstructs her identity from a fragmented family heritage. The study addresses a central question: how can self-writing become an act of memory and transmission in a context of generational silence and cultural exile? Our objective is to demonstrate that autobiography in Fellous's work goes beyond individual introspection and engages in a collective dynamic of repair and reappropriation. The author investigates family silences, notably those of the father, and revives absent or little-known figures, such as the maternal grandfather, through relic-objects, reconstructed memories, and fragmentary narratives.

Keywords: *legacy, community, identity, family, filiation.*

Constantin JINGA

Abstract: This essay examines the use of the biblical theme of the Prodigal Son in secular and potentially anticlerical contexts. The analysis focuses on the application and function of the passage from *Luke 15:17-32* in Rembrandt's painting, *The Return of the Prodigal Son*, and in films such as *Solaris* by Andrei Tarkovski, *Beyond the Hills* by Cristian Mungiu, and *In the Name of the Father* by Jim Sheridan. The essay concludes with reflections on the significance of the biblical text in a post-paradigmatic era (Bauman), suggesting that addressing this issue might require exploration beyond our exegetical comfort zone.

Keywords: *Prodigal Son, reception criticism, isotopy, painting, film, secular, post-paradigmatic.*

Ont contribué à ce volume collectif :

Ana Maria ALVES est enseignante-chercheuse au Département de langues étrangères de l'École Supérieure d'Éducation de l'Institut Polytechnique de Bragança et au Centre de Recherche en Langues, Littératures et Cultures à l'Université d'Aveiro, Portugal. Depuis 2005, elle est membre de la Société d'études céliniennes et participe aux colloques internationaux consacrés à l'étude de l'ensemble de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline. En 2003, dans le cadre du Master en Culture Française, elle soutient une thèse intitulée *De l'antisémitisme chez Louis-Ferdinand Céline*, à l'Université de Aveiro. En 2009, elle soutient, dans la même université, sa thèse de Doctorat en Culture : *Guerre et Exil chez Louis-Ferdinand Céline*. À la Faculté des lettres de l'Université de Porto, elle s'est consacrée à deux projets postdoctoraux : le premier portait sur les écritures migrantes, sous l'intitulé « Écrivains cosmopolites et passeurs de frontières » (2022) ; le second visait à mettre en lumière des auteurs situés « entre exil choisi et exil subi, mémoire des oubliés et des invisibles » et leurs « récits de vies traumatiques » (2023). Ses centres d'intérêt portent sur : les études de mémoire, la littérature de l'holocauste, les littératures française et francophones contemporaines, les études culturelles. Elle est également membre de la direction de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF) et éditrice de la revue *Carnets. Revue électronique d'Études Françaises*. (amalves@ipb.pt)

Faten BEN ALI est Docteur en Littérature, Langue et Civilisation françaises et enseignante-chercheuse à l'Institut Préparatoire aux Études Littéraires et de Sciences Humaines de Tunis (IPELSHT) (Tunisie). Elle est membre du laboratoire Intersignes – FSHST et autrice de

plusieurs articles parus dans des revues internationales : *Œuvres & Critiques*, XLIII, 1, 2018 ; *Arabeschi*, n° 16, 2020 ; *Oltreoceano*, n° 20, 2020, etc. (benali.mbh@hotmail.fr)

Lula CARBALLO est originaire de l'Uruguay et vit au Québec depuis l'âge de 15 ans ; elle écrit, traduit, offre des ateliers de création et présente des manifestations performatives de ses textes à travers des résidences, des conférences et des rencontres publiques. Publications : récit *Créatures du hasard* (paru chez Cheval d'août, Montréal, 2018, finaliste au Prix littéraire des collégiens 2019), *Ensemble nous voyageons* (album jeunesse, co-écrit avec Catherine-Anne Laranjo et illustré par l'artiste Kesso, paru chez Dent-de-Lion, Montréal, 2021), *Maquina* (roman publié chez Leméac, Montréal, 2024), *Post-espoir* (recueil de poésie, publié chez Noroît, Montréal), *Offrandes. Recueil poétique collectif* (publié chez Dent-de-lion, 2025). (contact@lulacarro.com)

Andreea DOBRESCU est Docteur ès Lettres, avec la mention *Summa cum laude*, dans le cadre de l'École Doctorale des Sciences Humaines de Université de l'Ouest de Timișoara. Sa thèse doctorale, intitulée *Poétique de la filiation dans les récits (auto)biographiques de Jean-Luc Coatalem*, a été rédigée sous la direction de Mme Ramona Malița. Elle a enseigné des cours de français à l'Université de l'Ouest et est membre du Centre des Études Romanes de Timișoara. Ses domaines de recherche portent sur les littératures française et francophones réaliste, naturaliste et contemporaine, avec un intérêt particulier pour les thématiques de la filiation, de l'identité et de la guerre, notamment pour le rapport entre la macro-histoire et la micro-histoire. Elle a participé au concours national *Liste Goncourt : Choix Roumain* aux éditions 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023 et 2024. Elle a publié de nombreux articles et comptes rendus scientifiques dans des revues et des actes des colloques nationaux et internationaux : *Quaestiones Romanicae*, *Analele Universității de Vest din Timișoara*, *Agapes Francophones*, *Études sur la région méditerranéenne*. Volumes co-coordonnés : *Prix Goncourt à la carte : essais sur l'extrême contemporain français et francophone* (dir. Ramona Malița, Claudiu Gherasim, Andreea Dobrescu et Valentina Goje, Timișoara, Éd. Mirton, 2023, ISBN 978-973-52-2062-4) et *Agapes francophones* (dir. Ioana-Maria Marcu, Ramona Malița, Claudiu Gherasim et Andreea Dobrescu, Timișoara, EUV, 2023, ISSN 2810-5230, ISBN 978-630-327-036-4). (andreea.dobrescu@e-uvr.ro).

Claudiu GHERASIM est Assistant universitaire à la Faculté des Lettres, Histoire, Philosophie et Théologie et doctorant à l'École doctorale des Sciences Humaines de l'Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie). Il prépare actuellement une thèse de doctorat sur l'approche mythocritique de la « figure du fils » dans la littérature française et francophone contemporaine. Il est membre du Centre d'Études Romanes de Timișoara, Centre d'Études Francophones et du CODHUS (Centre for Corpus Related Digital Approaches to Humanities), affiliés à la Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest de Timișoara. Ses principaux domaines d'intérêt sont la littérature française contemporaine, la littérature francophone contemporaine et la mythocritique. Il coordonne, en collaboration avec Ramona Malița, le cénacle de littérature française « La Pléiade ». Il participe annuellement au concours national *Liste Goncourt : Choix Roumain*, au Colloque International d'Études Francophones (CIEFT) ainsi qu'au Colloque International Communication et Culture dans la Roumanie Européenne (CICCRE). Il a publié des articles et des comptes-rendus dans les revues *Dialogues francophones*, *Agapes francophones* et *Quaestiones Romanicae*. Il a coordonné et édité deux volumes : *Prix Goncourt à la carte : essais sur l'extrême contemporain français et francophone* (en collaboration avec Ramona Malița, Andreea Dobrescu et Valentina Goje, Timișoara, Éd. Mirton, 2023, ISBN 978-973-52-2062-4) et *Agapes francophones* (en collaboration avec Ioana-Maria Marcu, Ramona Malița et Andreea Dobrescu, Timișoara, EUV, 2023, ISSN 2810-5230, ISBN 978-630-327-036-4). (claudiu.gherasim@e-uvt.ro).

Malgorzata KOBIALKA est doctorante à l'Université Paris Nanterre où elle rédige une thèse de doctorat intitulée *Fantôme et symptôme : la psychosomatique de la mémoire et l'hospitalité au spectre dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi* sous la direction de Christophe Mileschi. Elle est membre du Centre de recherches italiennes de l'Université Paris Nanterre. Ses sujets de recherche de prédilection sont en lien avec la philosophie, la métaphysique, le visible et l'invisible. Elle a présenté des communications à des colloques internationaux : « Nocturne tabucchien à deux violoncelles » (Colloque international « Genres littéraires et formes musicales. Convergences, combinaisons, contaminations », les 26-28 novembre 2009, Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l'Homme ; « Le fantôme et la révélation photographique dans l'écriture d'Antonio Tabucchi » (« Crédibiliser l'invisible » : fotografia e letteratura tra

naturalismo e spiritismo in Francia e in Italia », Università di Macerata, les 7-8 novembre 2023) ; « De Derrida à Tabucchi : fantôme et symptôme : la psychosomatique de la mémoire et l'hospitalité au spectre » (« Phantoms in Rites, Myths, and Discourse », Université Lyon2, les 13-14 février 2025), etc. Elle a publié plusieurs articles dans des revues internationales : « Le Minotaure. Les personnages tabucchiens à l'épreuve du labyrinthe », in *Cahiers d'études romanes*, n°. 29, 2014, p. 69-83, etc. (margot_pl@yahoo.fr).

Constantin JINGA est Maître de conférences à la Faculté des Lettres, Histoire, Philosophie et Théologie de l'Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie). Titulaire d'un doctorat en philologie obtenu dans le même établissement, il a soutenu une thèse portant sur la valorisation littéraire de motifs bibliques entre tradition et modernité. Il détient également des licences en théologie orthodoxe et en philologie. Auteur de nombreux articles et chapitres d'ouvrage sur l'exégèse biblique, la philosophie antique et la réception des textes sacrés dans la culture moderne. Il s'intéresse particulièrement à l'interprétation des textes bibliques dans leur contexte éducatif et spirituel, ainsi qu'à l'influence de la tradition antique sur la pensée moderne. Domaines de recherche : Bible hébraïque et Proche-Orient ancien, herméneutique biblique, réception des textes bibliques dans l'art et la culture contemporaine, Bible et littérature. (constantin.jinga@e-uvt.ro).

Ramona MALIȚA, Professeur des universités HDR, Université de l'Ouest Timișoara. Docteur ès Lettres (thèse de doctorat portant sur Madame de Staël). Enseigne des cours de littérature française du Moyen Âge, de la Renaissance et du XIX^e siècle. Intérêts de recherche : littérature française du XIX^e siècle, littérature médiévale, études francophones, traductions littéraires, didactique du texte littéraire. Rédacteur en chef de la revue *Agapes francophones*, fondateur et directeur du centre de recherche CSRT Centre d'Études Romanes. Membre de la Société des études staéliennes, Genève, membre SEPTET (Société d'Études des Pratiques et Théories en Traduction), membre SLIR (Société de Linguistique Romane). Publications : plusieurs ouvrages, études et articles portant notamment sur le chronotope romanesque, la transgénéricité, la narratologie, le chromatisme en littérature, l'herméneutique littéraire, etc. ; elle a co-dirigé les numéros annuels

de la revue *Agapes francophones* 2006-2023 (réunissant les actes du CIEFT Colloque International d'études francophones) ; a co-dirigé les numéros annuels de la revue réunissant les actes du CICCIRE (Colloque International Communication et Culture dans la Romania européenne) : *Quaestiones Romanicae* 2013-2024 ; co-organisatrice des colloques mentionnés. Elle est traductrice : Madame de Staël, Rutebeuf, *Roman de Renart*, traductions des documents historiques du XVII^e siècle. Cours donnés à l'étranger : à l'Université d'Oslo, Norvège ; à l'Université « Via Domitia » de Perpignan, France ; à l'Université de Silésie, Katowice, Pologne, à l'Université de Turin, Italie. Co-responsable du Lectorat français de l'UOT. Co-responsable du Centre de Réussite Universitaire de l'Université de l'Ouest de Timișoara. (ramona.malita@e-uvt.ro).

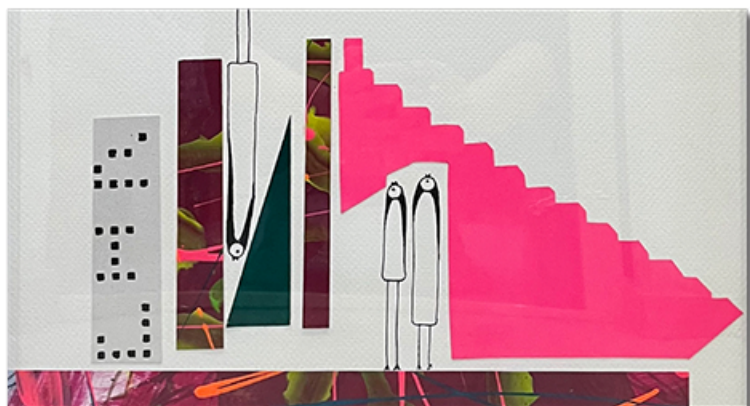
Ioana MARCU est Maître assistante à la Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie). Elle est docteur de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis en littérature française (thèse soutenue en 2014 portant sur *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangères » des années 1990-2008*). Ses recherches portent sur la littérature issue de l'immigration maghrébine, les littératures francophones (Maghreb et Afrique Noire), l'écriture féminine, la littérature du déplacement, la littérature urbaine. Elle a publié une trentaine d'articles dans des revues nationales et internationales/actes des colloques. Elle est auteur de l'ouvrage *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intranger.e.s »* (L'Harmattan, 2019). Elle a coordonné avec d'autres collègues des actes de colloque et des numéros thématiques de revue. Elle est rédactrice en chef adjointe de la revue *Dialogues francophones*. Elle est responsable du Centre de Réussite Universitaire (AUF) de l'Université de l'Ouest de Timișoara. (ioana.marcu@e-uvt.ro).

Sandra MEFOUDE OBIONO est Senior Lecturer à Dartmouth College (États-Unis) où elle enseigne la langue française, les cultures francophones et la littérature comparée. Ses centres d'intérêt portent sur : les littératures et cultures francophones des XX^e et XXI^e siècles, la théorie de l'exclusion sociale, les études sur le génocide, les études migratoires, les humanités environnementales, les humanités médicales. (Sandra.S.Mefoude.Obiono@dartmouth.edu)

Velimir MLADENOVIC est diplômé de la Faculté de Philosophie de Novi Sad, où il a soutenu un mémoire sur le thème de la guerre chez Vercors, Aragon et Éluard. Lauréat d'une bourse du Faculté pour étrangers de Pérouse (2012) et du gouvernement français (2017-2022), il a mené une thèse en cotutelle entre les Universités de Novi Sad et de Poitiers. Il a participé au programme scientifique AUF IFA TRANSITELL et collabore avec plusieurs laboratoires internationaux : Forellis (Poitiers), ITEM-CNRS / Équipe Aragon-Triolet, ERITA et EUR'ORBEM (Sorbonne Nouvelle). En 2018, il a organisé à l'École normale supérieure de Paris un séminaire consacré à Aragon et Elsa Triolet. Lauréat de plusieurs prix, dont la Charte de Saint-Sava de la ville de Smederevo (2013) et le Prix du meilleur jeune chercheur de la Faculté de Philosophie de Novi Sad (2021), il est actuellement boursier et chercheur postdoctoral à l'Université de l'Ouest de Timișoara, où il étudie la représentation de la guerre nucléaire dans la littérature française contemporaine. (velimir.mladenovic@e-uvt.ro)

Laura NICOLAE est une écrivaine montréalaise d'origine roumaine. Ses personnages et ses thèmes de prédilection rejoignent autant le fond culturel est-européen que les expériences postmodernes des littératures française et nord/sud-américaines. Elle a récemment publié *Rue Escalai* chez VLB Éditeur, œuvre couronnée du prix *Robert-Cliche* du premier roman 2024, qui présente une communauté vivant selon ses propres règles en marge de la capitale roumaine vers la fin du XX^e siècle. En tant que membre de l'Union des écrivaines et des écrivains québécois, Laura Nicolae a participé à plusieurs tables rondes, clubs de lecture et salons du livre. Elle est titulaire d'une maîtrise de l'Université de Bucarest et d'un doctorat de l'Université Laval en Études littéraires, et enseigne la littérature française au Collège Vanier à Montréal. (niculael@vaniercollege.qc.ca)

Imprimat la
Tipografia Universității de Vest din Timișoara
Calea Bogdăneștilor nr. 32A
300389, Timișoara
E-mail: editura@e-uvv.ro
Tel.: +40 - 256 592 681



Corina NANI, *Cages urbaines* (détail)

Dans un monde où les silences, les absences et les fractures de la mémoire familiale laissent des traces profondes et traumatisantes, *Filiation protéiforme. Restitutions. Devoirs. Contraintes.* explore la manière dont la littérature contemporaine recompose les lignées brisées et redonne voix aux héritages dissimulés. En interrogeant la problématique de la filiation dans sa pluralité (biologique, symbolique, élective), les contributions réunies ici montrent comment l'écriture devient un geste de restitution, un acte éthique et une forme de réparation.