

HISTOIRES FRANCOPHONES DE FAMILLES
LE FAMILIER, L'INQUIÉTANT ET LE LOUFOQUE

études rassemblées par Sylviane Coyault et Zuzana Malinovská

Département de langue et de littérature françaises
de l'Institut de philologie romane et de philologie classique
de la Faculté des Lettres de l'Université de Prešov
2013

Cette publication s'inscrit dans le cadre du projet VEGA 1/0666/11 L'image de la famille dans la littérature contemporaine française et écrite en français

Cette publication s'inscrit dans le cadre du projet APVV SK-FR 0011-11 La famille et le roman / Stefanik 26325PB.

Zborník pôvodných vedeckých štúdií je výstupom z projektov **VEGA 1/0666/11 OBRÁZ RODINY V SÚČASNOM ROMÁNE PÍSANOM PO FRANCÚZSKY** a **APVV SK-FR 0011-11 ROMÁN A RODINA**.

Recenzenti: Prof. Dr. Arzu Etensel Ildem, PhD.
Doc. Dr. Timo Obergöker, PhD.

© Sylviane Coyault – Zuzana Malinovská (eds.)
Návrh obálky: © Ing. arch. Viktor Malinovský, PhD.
© Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove v roku 2013

ISBN 978-80-555-0912-9

Table de matières

INTRODUCTION : DES FAMILLES OU DÉ-FAMILLE Zuzana Malinovská – Sylviane Coyault	7
POUR UNE FAMILLE « LIQUIDE » : LE CAS DE <i>NIKOLSKI</i> DE NICOLAS DICKNER Petr Kyloušek.....	12
DÉMESURE, TRAIT INTRINSÈQUE DES HISTOIRES QUÉBÉCOISES CONTEMPORAINES DE FAMILLE Zuzana Malinovská.....	29
LES FILIATIONS DE CATHERINE MAVRIKAKIS Veronika Černíková.....	40
L'ÉTREINTE EN BLANC DE LA FAMILLE SELON PHILIPPE FOREST Julie Crohas Commans.....	55
DE LA MORT DE L'INDIVIDU À LA MORT DE LA FAMILLE ET DE LA COMMUNAUTÉ Ján Drengubiak.....	71
TROUBLES DANS LA FAMILLE, TROUBLES DANS LA PHILOSOPHIE Pierre Jean La Vergne	83
HISTOIRES DE FAMILLES DANS LA <i>VIE ET DEMIE</i> DE SONY LABOU TANSI Petr Vurm	113
RETOUR DU FILS PRODIGE AU PAYS NATAL : MABANCKOU OU LE ROMAN PALIMPSESTE DE LA FAMILLE Laurence Olivier-Messonnier.....	127
LA LOI SUR LES INDIENS ET LA FAMILLE ANISH-NAH-BE Petra Stražovská	147
<i>INSOUPÇONNABLE</i> DE TANGUY VIEL OU « DANS QUELLE FRATRIE VÉREUSE ON AVAIT MIS LES PIEDS » Frédéric Clamens-Nanni.....	157
QUAND LES FAMILLES DÉMÉNAGENT Sylviane Coyault	174

LUCIE CECCALDI VERSUS MICHEL HOUELLEBECQ : GUERRE FAMILIALE DES « POSTURES LITTÉRAIRES »	
Eva Voldřichová Beránková	190
LA FAMILLE (DE J.-PH. TOUSSAINT) CHEZ J.-PH. TOUSSAINT	
Jovanka Šotolová.....	203
LA FAMILLE DANS L'ŒUVRE DE FRANÇOISE GIROUD	
Katarína Kupčihová	220
LA LANGUE EST-ELLE LE REFLET DE RAPPORTS FAMILIAUX ? (<i>LA PUISSANCE DES MOUCHES</i> DE LYDIE SALVAYRE)	
Daniel Vojtek.....	228

INTRODUCTION : DES FAMILLES OU DÉ-FAMILLE

Zuzana Malinovská

Université de Prešov

Sylviane Coyault

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

Certes, la famille va mal, mais peut-être pas plus mal que dans les décennies ou les siècles précédents. La promotion de la vie privée, aussi bien dans les sciences humaines que dans les médias oriente le projecteur sur ses dysfonctionnements. Le discours sociologique est prudent, ou contradictoire, allant du pessimisme alarmiste à l'optimisme candide. Les médias de leur côté ont un intérêt de scandale à soulever les crimes en tous genres, liens pervers, aliénations et psychoses. Cet environnement médiatique, faussement ou véritablement scientifique, constitue le matériau du romancier. C'est donc non pas à la famille comme réalité mais comme puissant élément de fiction que nous allons nous intéresser. Or les conditions mêmes du récit romanesque obscurcissent peut-être autant la compréhension de cette entité qu'elles ne l'éclairent.

Un ouvrage collectif a fait un premier état des lieux à propos de la littérature française contemporaine. Nous partirons donc des conclusions qui ont été établies dans cette somme, résultat d'un colloque tenu à Clermont-Ferrand en 2009 (Coyault et *alii* éd., 2013)¹. Il sera question ici à nouveau d'histoires de familles, sous l'angle du « familial », mais surtout de « l'inquiétant » et du « loufoque ». Le mot même « famille » permet en français une grande variété de créations verbales trahissant les faillites qui menacent de l'intérieur, concentrant les paradoxes et aberrations qui les habitent. Jean Bellemin-Noël traduit avec bonheur « *Unheimlich* » par « *infamiliarité* ». Christophe Honoré intitule un récit « *Infamille* » ; Dominique Rabaté parle de « *défamiliarisation* », et pastiche Gide en « *fa-milles je vous haime* » (2013). La famille « *s'abîme* », et « *s'aby-me* »

¹ Cette introduction reprend les grandes lignes du bilan établi dans cet ouvrage.

(Martin-Achard, 2013). Mais la déflagration n'est jamais qu'une étape provisoire vers de nouveaux amalgames ; des recompositions insolites se reforment aussitôt... Les liens horizontaux (fratries / couples) et verticaux (filiations) se substituent les uns aux autres, ou se brouillent joyeusement : les exemples foisonnent, que l'on songe simplement dans la littérature française à Marie NDiaye, Anne-Marie Garat, Marie Redonnet et dans la littérature québécoise à Suzanne Jacob, Michel Tremblay, Mairé-Claire Blais. On notera également que les deuils sont souvent les révélateurs des feux qui ont couvé sous la cendre. Ils déclenchent dès lors d'abondants récits familiaux.

Loufoque, étrange, infamilier : c'est peut-être le moyen qu'invente aujourd'hui le roman pour relayer, interroger, et surtout distancer les représentations communes, en recourant souvent à l'hyperbole. Poussée jusqu'à ses conséquences les plus absurdes – du fantastique au loufoque –, l'hyperbole est une des figures de prédilection dans le roman de la famille², exhibant des monstruosités en tous genres. Ainsi, Régis Jauffret, Christophe Honoré, pour le volet français, et Gaétan Soucy du côté québécois, ne lésinent ni sur la férocité de la langue ni sur le cynisme du regard. Est désignée alors une animalité fondamentale dans les rapports humains, précisément observés en « *Rapport aux bêtes* » : tel est le titre particulièrement éloquent d'un roman de l'écrivain suisse, Noëlle Revaz. Cette monstruosité repose souvent sur la sexualité au sein des familles : celle des parents principalement et les secrets y afférents constituent la première source de l'effroi qui motive la création romanesque, la fascine, voire la méduse au risque du ressassement.

Une autre cible favorite de ces réquisitoires romanesques est à coup sûr la mère, et sa « *passion gloutonne* » (Jérusalem, 2013) dont on ne cesse de renverser l'imagerie mièvre ou pathétique. Enfin, il n'est sans doute pas indifférent que la Gorgone paraisse si souvent en filigrane, comme concentré d'effroi, de féminité et de sexualité. Dans tous les cas, la frontière entre le monstre et la victime est mince : la mère est tantôt *mater dolorosa* ou ogresse (*Ibid.*)... Ailleurs, la mère se dérobe ou fait défaut. Dans toutes ces défaillances maternelles, se profile d'ailleurs un malaise vis-à-vis de la procréation, compensée par des amours adoptives ;

² Voir Turin, 2013.

dès lors, *la relation mère enfant est dissociée de la question des origines et de l'engendrement* » (Dangy, 2013).

Conséquence ou non de la désertion maternelle – ou parentale –, se dessine donc un renforcement des relations horizontales, en particulier de la fratrie. Celle-ci connaît en effet une promotion flagrante dans un grand nombre de romans, de Marie NDiaye à Marie Redonnet, de Richard Millet à Sylvie Germain ; il faudrait aussi penser à Tanguy Viel, et à Catherine Mavrikakis. Il n'en résulte pas pour autant des relations apaisées car la fratrie, entretient des rapports tout aussi ambivalents : conflictuels et fusionnels à la fois, souvent pathologiques. Viol, haine, inceste, y voisinent avec gémellité rassurante ou protectrice.

Il ne s'en dessine pas moins une ligne de partage assez inattendue entre les récits relativement optimistes et les œuvres définitivement cyniques ; si Honoré, Carrère, Jauffret, NDiaye, Redonnet ou Viel peignent un monde d'une cruauté sans appel, des éclaircies humanistes se dessinent ailleurs. Et –la chose est assez rare pour être soulignée– aux côtés de Richard Millet et de Sylvie Germain, de Louise Desjardins et de Nicolas Dickner, un François Bon entr'apercevrait un possible « *vivre ensemble* » : il tiendrait ici à une confiance dans les familles matrilineaires, mieux adaptées à la société contemporaine (François Bon, Suzanne Jacob), là à une compassion sororale (Richard Millet). Le salut par les femmes ? Vieux cliché, que les “cyniques” balaièrent sûrement avec ironie...

En revanche, puisque Albert Thibaudet et Marthe Robert ont montré que le destin du roman a manifestement partie liée avec celui de la famille, il y a lieu d'être optimiste à son sujet. L'aptitude de celle-ci aux métamorphoses et adaptations ou adoptions promet une longue descendance (ou re-production) à un genre lui-même protéiforme, et prêt, lui aussi, à toutes les adoptions.

Bibliographie

Textes narratifs :

- ARCAN, N. : *Putain*, Paris, Seuil, 2001.
- BON, F. : *L'Enterrement* (Paris, Gallimard, « Folio », 1998 [1992]).
- BLAIS, M.-C. : *Soifs*, Montréal, Boréal, 1995.
- BOUCHARD, H. : *Mailloux. Histoires de novembre et de juin*, Montréal, e Quartanier, 2002.
- CARRÈRE, E. : *La Classe de neige*, Paris, Gallimard, 1995.
- DESJARDINS, L. : *So long*, Montréal, Boréal, 2005.
- DICKNER, N. : *Nikolski*, Québec, Nota bene, 2005.
- GARAT, A.-M. : *Photos de famille*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1994.
- GERMAIN, S. : *L'Enfant méduse*, Paris, Gallimard, 1991.
- GODARD, A. : *L'Inconsolable*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
- HONORÉ, C. : *L'Infamille*, Point Seuil, 2005 [Paris, Éditions de l'Olivier, 1997].
- JACOB, S. : *L'Obéissance*, Paris, Seuil, 1991.
- JACOB, S. : *Rouge, mère et fils*, Paris, Seuil, 2001.
- JACOB, S. : *Fugueuses*, Montréal, Boréal, 2005.
- JAUFFRET, R. : *Asiles de fous*, Paris, Gallimard, 2005.
- MAVRIKAKIS, C. : *Fleurs de crachats*, Montréal, Leméac, 2005.
- MILLET, R. : *Le Goût des femmes laides*, Paris, Gallimard, 2005.
- NDIAYE, M. : *Mon cœur à l'étroit*, Paris, Gallimard, 2007.
- REDONNET, M. : *Splendid hôtel*, Paris, éditions de Minuit, 1986.
- REVAZ, N. : *Rapport aux bêtes*, Paris, Gallimard, 2002.
- SOUCY, G. : *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998.
- TREMBLAY, M. : *La Traversée du continent*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2007.
- VIEL, T. : *Paris-Brest*, Paris, Minuit, 2009.

Essais :

- THIBAUDET, A. : *Réflexion sur la littérature*. Paris, Gallimard/ Quatro, 2007.
- ROBERT, M. : *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972,
- SAINT-MARTIN, L. : *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Québec, Nota bene, 1999.

Ouvrage collectif :

- COYAULT, S., JÉRUSALEM, C., TURIN, G. (éds.) : *Le roman contemporain de la famille*, Paris, Minard, (à paraître 2013).

MALINOVSKÁ, Z., COYAULT, S., LANGEVIN, F. (éds.) : *Histoires de familles et de territoires*, Prešov, FF PU, 2012.

Articles :

DANGY, I. : « Mères, tantes et sœurs dans l'œuvre d'Anne-Marie Garat », in COYAULT, S., JÉRUSALEM, C., TURIN, G. (éds.) : *Le roman contemporain de la famille*, Paris, Minard, (à paraître 2013)

GAUVIN, L. : « Filiations matrilineaires dans la littérature québécoise : quelques pistes de réflexions à travers les romans », in MALINOVSKÁ, Z., COYAULT, S., LANGEVIN, F. (éds.) : *Histoires de familles et de territoires*, Prešov, FF PU, 2012.

JÉRUSALEM, C. : « Coucher du cœur sur le carreau : mère et fils dans l'œuvre d'Anne Godard et Marie NDiaye », in COYAULT, S., JÉRUSALEM, C., TURIN, G. (éds.) : *Le roman contemporain de la famille*, Paris, Minard, (à paraître 2013)

RABATÉ, D. : « La gloire de l'infamille », *Ibid.*

MARTIN-ACHARD, F. : « Deuil et reconfigurations familiales dans deux récits de François Bon », *Ibid.*

TURIN, G. : « Devenir escargot : L'hyperbole comme axiologie de la représentation familiale chez Marie NDiaye et Régis Jauffret », *Ibid.*

POUR UNE FAMILLE « LIQUIDE » : LE CAS DE NIKOLSKI DE NICOLAS DICKNER

Petr Kyloušek

Université Masaryk de Brno

Abstract: The terms “liquid modernity” or “liquid life”, coined by the sociologist Zygmunt Bauman, may apply to Nicolas Dickner’s novel *Nikolski* both in their literary and sociological senses. The metaphor of liquidity permeates the text through several recurring themes, which illustrate, in narrative form, the main sociological problems pointed out by Bauman, predominantly the social liquefaction which the characters try to face. The crucial question to be asked is the representability of such a liquefied literary universe. However Dickner adopted a different strategy in comparison with François Bon or Michel Houellebecq, probably a less radical one, more romantic and open, his novel calls for a thorough reflection, beyond the theme of filiation and family, on the relationship between memory, time and space, between freedom and necessity, a reflection that involves the question of the possibility of writing.

Keywords: Nicolas Dickner – “roman de filiation” – liquid modernity – space and time memory

Les termes du sociologue Zygmunt Bauman « modernité liquide » (« liquid modernity ») ou « vie liquide » (« liquid life »)¹ peuvent s’appliquer au roman de Nicolas Dickner *Nikolski*² à la fois au sens littéraire et sociologique. La métaphore de la liquidité imprègne le texte au moyen de plusieurs thèmes récurrents constitués en réseaux. Les mers et les océans sont omniprésents : golfe du Saint-Laurent, mer des Caraïbes, Océan Pacifique; vagues ondoyantes des champs de blé de la Saskatchewan. Les lieux où l’action est située sont insulaires : Île-de-Montréal, Tête-à-la-Baleine, île Providence, New Providence, île Margarita, île

¹ BAUMAN, Z. : *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, 2002. BAUMAN, Z. : *La vie liquide*. Rodez : Le Rouergue-Chambon, 2006.

² DICKNER, N. : *Nikolski*. Montréal : Alto, 2007.

Stevenson, archipels jumeaux des Antilles et des Aléoutiennes où se situe le village de Nikolski. Les poissons décorent les papiers muraux des chambres; un des personnages, Joyce, gagne sa vie à la Poissonnerie Shanahan du marché Jean Talon, elle est originaire de Tête-à-la-Baleine comme son oncle Jonas Doucet. L'évocation de la baleine, à connotation biblique et littéraire, métaphorise la description de la chaudière souterraine de la maison du personnage-narrateur (Dickner, p. 261-263). C'est une des nombreuses allusions aux baleines, à Léviathan et au roman de Herman Melville *Moby Dick* (Dickner, p. 31, 41, 154, 267). Les grands changements sont signalés par des pluies diluviennes (Dickner, p. 161 sqq., 287 sqq.) qui renvoient au prénom du personnage de Noah Riel: ce dernier a grandi dans une roulotte-bateau appelée *Granpa* (Dickner, p. 34, *passim*), au milieu des plaines de l'Ouest, et son sommeil est hanté par la carcasse du yacht *Granma* (Dickner, p. 237); il s'agit non seulement d'un clin d'oeil malicieux au glorieux bateau de la révolution cubaine, mais surtout de la référence au thème dominant du roman qu'est la famille et le récit de filiation.³

En effet, ces métaphores et images récurrentes narrativisent la problématique sociologique de Bauman : celle de la liquéfaction sociale à laquelle les personnages tentent de faire face. La question que la critique doit se poser est celle de la représentabilité littéraire de l'univers liquéfié. Si Dickner a adopté une stratégie différente d'un François Bon⁴, d'un Jean Rouaud⁵ ou d'un Michel Houellebecq⁶, moins radicale sans doute, plus romanesque et ouverte, elle n'en engage pas moins une réflexion approfondie qui, au-delà de la thématique de la filiation et de la famille,

³ Voir MALINOVSKÁ, Z. : Rodiny Nicolasa Dicknera. In MALINOVSKÁ, Z. – COYVAULT, S. A. – LANGEVIN, F. (eds.) : *Histoires de familles et de territoires*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2012, p. 111-120.

⁴ Voir DYTRT, P. : Les non-lieux de François Bon: une anthropologie esthétisante des lieux post-modernes. In OBERGÖGER, T. (ed.) : *Les Lieux de l'extrême contemporain*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2011, p. 175-182.

⁵ Voir DYTRT, P. : La remémoration chez Jean Rouaud : de la recomposition d'une mémoire familiale au roman à la mémoire nationale. In BEDNÁROVÁ, K. – TRUHLÁŘOVÁ, J. : *Famille et relations familiales dans les littératures française et francophone*. Bratislava: Slovak Academic Press, 2008, p. 249-260.

⁶ DYTRT, P. : Permanentní provokace versus apokalyptické vize zániku západní civilizace. In *iLiteratura*, 2007, 18.6. 2007. ISSN 1214-309X. Disponible sur: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/21187/houellebecq-michel-moznost-ostrova-2>. (Consulté le 12 mars 2013.)

investit la relation entre la mémoire, le temps et l'espace, entre la liberté et la nécessité, une réflexion qui pose, aussi, la question de la possibilité de l'écriture.⁷

Une filiation problématique

Le roman embrasse une décennie – 1989-1999 – de la vie de quatre jeunes, tous nés entre 1970 et 1973, qui se retrouvent à Montréal, habitent le même carré de rues à proximité du marché Jean Talon. Trois d'entre eux sont liés, sans le savoir, par des liens de sang, ils se croisent au hasard des rencontres, enregistrent la présence l'un l'autre, mais dans l'anonymat ou presque.

Cette absence de liens, non de parenté biologique, mais de famille, est la conséquence de la décomposition de la famille traditionnelle. La mère du personnage du bouquiniste – le seul qui se raconte à la première personne, dont on ignore le nom et qui esquisse son histoire en même temps que celle des autres – appartient à la génération qui a vécu son heure de liberté dans les années 1960. À vingt ans elle avait fui sa famille pour en trouver une autre dans les communautés hippies de la Colombie Britannique. Elle retourne à Montréal, enceinte, et s'enferme pour le reste de sa vie dans un bungalow de banlieue et un emploi de bureau. Le père du bouquiniste est Jonas Doucet qui, à quatorze ans, en 1960, quitte sa trop nombreuse famille pour se faire marin et écumer les océans avant de chercher fortune sur la terre ferme. Chemin faisant, il devient non seulement le géniteur et le père absent du bouquiniste, mais aussi de Noah Riel que sa mère, une chipeweyane en rupture avec sa tribu et son mari éphémère, élève sur les routes du Manitoba et de la Saskatchewan, dans un stationwagon Bonneville, appelé *Granpa*. Les deux demi-frères qui s'ignorent sont, par Jonas interposé, cousins de Joyce, originaire de Tête-à-la-Baleine. Sa situation est à la fois symétriquement opposée et com-

⁷ Ce sont ces composantes, mémorielle et existentielle, qui problématisent l'interprétation « optimiste » des (non-)relations familiales par Isabelle Boisclair dans une excellente étude à laquelle par ailleurs nous souscrivons. Voir BOISCLAIR, I. : Trois poissons dans l'eau. Les (non-)relations familiales dans Nikolski de Nicolas Dickner. In CLÉMENT, M. L. – VAN WESEMAEL, S. (eds.) : *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 277-285.

plémentaire. Dans le cas de Joyce, ce n'est pas le père qui manque, mais sa mère qui l'a quittée peu après sa naissance. Joyce déteste sa nombreuse parenté paternelle à laquelle elle préfère son grand-père maternel Lyzandre Doucet et c'est la mémoire de la lignée des Doucet qu'elle entend poursuivre en adoptant comme faux nom sur la facture de l'Hydro-Québec le nom de famille Doucette (Dickner, p. 283). Les trois ont grandi dans des familles incomplètes, monoparentales où le grand-père semble plus important que la mère ou le père. C'est aussi le cas du quatrième personnage Arizna Burgos Mendez, élevée, après la mort des parents, par son grand-père.

Une faille sépare la génération des géniteurs de leurs enfants. La représentation de la famille traditionnelle n'est pas absente du roman. Tel est le cas de la grande famille Guzman, immigrée de la République Dominicaine (Dickner, p. 89), qui organise encore ses *jututos*, grands rassemblements de la famille et des amis (Dickner, p. 98, 149-150). Tel avait aussi été le cas de la famille Doucet :

Il était [Jonas Doucet] le septième rejeton d'une famille abondante : huit frères, sept soeurs, cinq cousins, deux oncles, une tante, une paire de grands-parents – au total, trois générations de Doucet entassés dans une cabane minuscule.

C'est cette grande famille que Joyce se prend à détester à l'instar de son oncle, devenu une légende :

Cette famille était-elle donc inépuisable?, se demandait Joyce en levant les bras au ciel. Lui faudrait-il fuir jusqu'à Vladivostok afin d'échapper à cet arbre généalogique tentaculaire. (Dickner, p. 97)

La présence corporelle de la famille est remplacée par une famille imaginaire :

Pour faire contrepoids à l'envahissante famille paternelle, Joyce disposait de la famille de sa mère – une famille invisible, absente, qui se

réduisait désormais à un seul membre : son grand-père Doucet. (Dickner, p. 54)

Dans le cas de Noah, la parenté n'est qu'une virtualité :

Sarah [mère de Noah] y ajouta bientôt [aux indications de la carte] quelques noms de réserves indiennes – tels que Opaskwayak, Peguis ou Keeseekoowenin – en précisant lesquels de ses arrière-grands-oncles ou petits cousins germains vivaient là. Curieusement, elle ne proposait jamais d'aller visiter cette parenté invisible. Noah n'insistait pas. Son arbre généalogique était comme tout le reste : une chose fuyante, qui fuyait avec le paysage. (Dickner, p. 36)

Et le bouquiniste de faire une constatation semblable :

Va savoir. Mon père était marin, il avait sans doute une femme dans chaque port – Hambourg, Shanghai, le Callao... Si ça se trouve, j'ai des douzaines de frères et de sœurs éparpillés à la surface du globe. Mais je ne le saurai jamais, puisque les lettres ont disparu. Elles ont peut-être été brûlées, ou jetées au dépotoir, ou enterrées avec mon père. (Dickner, p. 270)

Ces paroles du bouquiniste sont révélatrices en plusieurs points. Elles sont prononcées au cours d'une conversation prolongée, confidentielle, avec Joyce. Les deux cousins se rencontrent et se parlent, apprennent leurs histoires respectives, sans identifier leur parenté. Fuyant la police, Joyce disparaît le lendemain en direction de la République Dominicaine sans que le je-narrateur le sache. L'absence de la mémoire familiale est soulignée, dans l'extrait cité, par le thème des lettres disparues.

Les rencontres et les reconnaissances manquées du bouquiniste, de Noah et de Joyce tissent un fin canevas narratif. Il y en a cinq : deux entre le bouquiniste et Joyce, une entre le bouquiniste et Noah et deux entre Joyce et Noah. Ces deux derniers sont en plus reliés, à trois reprises, par des personnages interposés. Noah habite chez Maelo Guzman dans la poissonnerie duquel Joyce travaille (Dickner, p. 210) ; d'autre part Joyce rencontre le professeur d'archéologie de Noah, Thomas Saint-Laurent au

cours de leurs pillages nocturnes des poubelles de Montréal : si l'une est à la recherche du matériel informatique, l'autre y étudie la composition des déchets (Dickner, p. 112-113). Joyce et Noah se croisent dans la rue (Dickner, p. 106), puis se côtoient et se parlent dans le hall de l'aéroport de Newark chacun en attendant son avion (Dickner, p. 289), enfin Noah est présent, sans savoir qu'il s'agit d'elle, au coup de téléphone par lequel Joyce informe Maelo de son arrivée en République Dominicaine (Dickner, p. 296-297).

La paternité (maternité) absente ou fautive est largement thématisée. Révélateurs sont les passages où Noah se voit dénier la paternité de Simón. Son effort insistant et qui est à l'opposé du comportement de son père, être sans visage et dont les manifestations se sont réduites à quelques cartes postales sporadiques, se heurte au refus d'Arizna :

De tout temps, la paternité a constitué un concept volatil. Au contraire de la maternité, que le caractère spectaculaire de la grossesse légitime *de facto*, la paternité manque de tangibilité [...]. Le statut de père n'a réellement touché la terre qu'avec l'apparition des tests d'ADN, une consécration somme toute peu glorieuse puisque le géniteur, en recourant à ce procédé pour ainsi dire judiciaire, admet son incapacité à faire reconnaître son statut par la diplomatie traditionnelle. En brandissant les résultats d'analyse, il consolide sa paternité biologique mais sacrifie, dans la foulée, sa paternité sociale.

Voilà pourquoi Noah n'a jamais tenté de s'accaparer la paternité de Simón : au matérialisme tapageur d'ADN, il aurait préféré un simple aveu d'Arizna. Or cette dernière, maintes fois interrogée sur la question, nia, contesta, réfuta répétitivement toute intervention d'un gamète chipeweyan dans la conception de son fiston. « Simón est 100% vénézuélien, » affirmait-elle avec fermeté. Les yeux de l'enfant démentaient magistralement cette affirmation, mais Noah préférait ne pas trop insister : Arizna tenait à cette drôle d'indépendance et il devrait la respecter – si, du moins, il voulait éviter la déportation sur quelque lointaine île des Aléoutiennes. (Dickner, p. 211)

L'allusion à l'archipel des Aléoutiennes est significative : c'est là que le père de Noah s'était retiré et où il est, probablement, enterré. Pourtant, à force de patience, Noah finit par obtenir gain de cause : au moment

où la situation politique et économique de la famille Burgos est compromise au Venezuela, Arizna lui confie, officiellement, leur enfant et expédie tous les deux au Canada (Dickner, p. 277 sqq.).

Si Noah réussit à constituer une situation familiale, la complicité qui lie son demi-frère et sa cousine n'aboutit pas à la constatation du lien de parenté. La longue soirée qui les rapproche (V 252-271) et qui se prête aux confidences est aussi un échec dans la mesure où les secrets qu'ils taisent les empêchent de s'identifier comme membres de la même famille. Le bouquiniste montre à sa cousine ignorée la photo qui porte l'empreinte de son père :

Joyce se lève afin d'étudier le cliché de plus près. Ma mère est toute seule sur une batture de galets, cheveux ébouriffés par le vent de la mer, visiblement transie malgré son épais duvet militaire. Derrière elle, des centaines d'ossements de baleines javalisés jonchent le paysage. Un peu plus loin on devine une baraque de tôle flanquée d'une antenne de radio à ondes courtes.

– Où est ton père?, demande Joyce en fronçant les sourcils.

– Tu vois la grosse tache floue à droite? C'est son doigt qui déborde sur l'objectif. Il tenait l'appareil photo.

Cette trace du père du bouquiniste est aussi celle de l'oncle de Joyce. Sans la parole, la trace reste muette. L'histoire de la famille reste incomplète, fragmentaire. La métaphore des îles que sont les individus dans les archipels de la société moderne renvoie à la présence/ absence de l'autre, aux virtualités qu'une communication (indiquée sur la photo par l'antenne de la radio) peut concrétiser.

Retrouver les traces, reconstituer le tissu

La vie moderne, selon Bauman, renouvelle le nomadisme. La mobilité sociale brise l'ancienne sédentarité; l'identification avec un lieu et sa mémoire s'efface; les familles se dispersent, se perdent de vue.

La dichotomie sédentarité/ nomadisme est largement thématifiée : dispersion de la famille Doucet (Dickner, p. 55-60), migration de la famille Guzman (Dickner, p. 89 sqq.), migration de la tribu des Garifunas

(164, 222-224), opposition entre la période hippie et sédentaire de la mère du narrateur (Dickner, p. 15-17), l'opposition entre l'enfance nomade de Noah et l'enfance sédentaire du bouquiniste, la décision finale du bouquiniste de s'arracher à sa vie sédentaire (Dickner, p. 303), etc. Elle est aussi liée au thème récurrent de la recherche des traces qu'est l'archéologie :

Le cours auquel Noah s'était inscrit (*Ordre et désordre : une nouvelle lecture de la sédentarité*) s'ouvrait sur deux grands principes : 1. Tout est déchet. 2. Le champ d'étude de l'archéologie commence hier soir à l'heure du souper. (Dickner, p. 129)

Et interprétant les paroles de son professeur Thomas Saint-Laurent, Noah explique à Arizna :

En règle générale, les archéologues ne s'intéressent pas tellement aux nomades. Plus une population voyage, moins elle laisse de traces. On préfère étudier les civilisations qui s'installent, construisent des villes et produisent beaucoup de déchets. [...] Les déchets dévoilent ce que tout le le reste tente de cacher. (Dickner, p. 144)

La question que les personnages du roman se posent est au fond celle de la mémoire, liée à l'identité individuelle et sociale et, corollairement, à la perception du temps et de l'espace. Car on sait que la liquéfaction de la vie sociale et la mobilité / nomadisme moderne tendent à effacer la mémoire en instaurant un présent perpétuel.⁸ Comment se repérer dans la réalité liquide, fuyante, insaisissable, où trouver des points d'appui solides?

Chacun des personnages offre une solution personnelle. Celle de Joyce procède par l'imaginaire. Fascinée par le récit de son grand-père maternel Lyzandre Doucet, Joyce cherche à perpétuer la mémoire des innombrables « Doucet, Doucett, Douchette, Douchet, Douchez, Douçoit, Duchette, Ducette, Dowcett, Ducett, Ducit ou Dousette » (Dickner, p. 56),

⁸ Voir TAGUIEFF, P.A.: *L'effacement de l'avenir*. Paris : Galilée, 2000; AUGÉ, M. : *Où est passé l'avenir ?*. Paris : Seuil, 2011.

tous pirates issus d'Acadiens déportés et dont elle voit la continuation dans la piraterie informatique, à l'instar de Leslie Lynn Doucette, arrêtée à Chicago en 1989, et qu'elle veut venger (Dickner, p. 74, 230-231). Aussi adopte-t-elle, de manière quasi officielle, le nom de celle-ci (Dickner, p. 283).⁹ Toutefois le lecteur n'apprendra jamais le vrai nom de famille de Joyce. Par contre il est bien renseigné sur la fausse identité qu'elle se fabrique (Dickner, p. 229-230) au moment de prendre le large (Dickner, p. 282), après avoir piraté des comptes bancaires à l'aide du matériel informatique patiemment bricolé à partir des vols dans les poubelles de Montréal. La construction de ses propres engins informatiques auxquels Joyce donne les noms des pirates célèbres – « William Kidd », « Barbe-rousse (n° 42) », « Edward Teach (n° 42) », « Samuel Belamy, Francis Drake, François L'Ollonois, Benjamin Hornigold – respectivement numérotés 03, 09, 13 et 24 » (Dickner, p. 125) ou bien « Jean Lafitte (n° 54) » et « Henry Morgan (n° 52) » (Dickner, p. 197) – confère aux activités de Joyce une dimension maternelle, génitrice, qui complète, par une descendance virtuelle, son ascendance imaginaire. C'est cette filiation pirate, basée sur un récit, qui constitue un ancrage mémoriel, une amarre fictive dans la mouvance perpétuelle du présent.

Le bouquiniste et Noah trouvent d'autres appuis, complémentaires. Tous les deux sont passionnés par les cartes géographiques qui, dans *Nikolski* figurent l'espace transformé en représentation graphique et écriture, autrement dit un univers intelligible, dominé, et où on peut se repérer. Le bouquiniste possède une collection cartographique dans sa librairie (Dickner, p. 164).¹⁰ Quant à Noah, qui grandit dans une roulotte au milieu des prairies, les cartes routières font partie de son apprentissage du monde : « *La boîte à gants de Granpa contenait tout l'univers connu, soigneusement plié et replié sur lui-même.* » (Dickner, p. 36). C'est en les déchiffrant qu'il apprend à lire. Pour les deux personnages le repérage

⁹ Voir LEBEL, P.-M. : Métaphore de la piraterie et mobilité métropolitaine dans le Montréal de *Nikolski*. In *Études canadiennes / Canadian Studies*, 2008, vol. 64, p. 159-165.

¹⁰ Sur l'organisation spatiale et la cartographie de *Nikolski* voir OBERGÖKER, T.: *Nikolski* de Nicolas Dickner – américanité, archéologie, intertextualité. In MALINOVSKÁ, Z. – COYAULT, S. A. – LANGEVIN, F. (eds.) : *Histoires de familles et de territoires*. Prešov: Filozofická fakulta prešovskej univerzity, 2012, p. 53-69.

spatial est lié au temps et à la mémoire.¹¹ Le compas que le bouquiniste porte à son cou est l'unique cadeau jamais reçu de son père. Ce gadget pour enfants pointe en direction de Nikolski, dans les Aléoutiennes, ultime séjour de Jonas Doucet. Le compas et Nikolski sont les points de repère fixes de l'univers qui offrent un sentiment de sécurité, un axe d'orientation.

La lecture et l'écriture sont un autre type de repérage, tant au sens spatial que temporel. C'est dans les cahiers du journal de sa mère que le bouquiniste apprend ses origines (Dickner, p. 15-18). Il y a aussi les lettres et les cartes postales que Jonas Doucet, jusqu'à sa disparition, envoie à sa parenté et qui tissent le réseau précaire des relations familiales. Ce sont ces cartes, « *punaisées aux murs de la cuisine* » de son grand-père qui font rêver Joyce et l'incitent à quitter Tête-à-la-Baleine (Dickner, p. 64-67). Les échanges du courrier sont particulièrement importants pour la mère du bouquiniste et surtout pour celle de Noah :

Sarah et Jonas Doucet avaient échangé des lettres pendant quelques années. Cette correspondance constituait un monumental pied de nez à la logique la plus élémentaire – car Jonas [...] ne s'était jamais fixé où que ce soit. [...] Pendant ce temps, Sarah et Noah traversaient la Saskatchewan en zigzags, arrêtaient travailler à Moos Jaw, revenaient hiverner en banlieue de Winnipeg.

L'addition de ces deux errances rendait tout échange de courrier hautement improbable, et Sarah avait dû élaborer un système postal particulier. [...]

Le simple bon sens suggérerait que jamais une seule missive envoyée selon ce système fantaisiste n'atteindrait sa cible. Pourtant, ils parvenaient à échanger, bon an mal an, une lettre par mois. (Dickner, p. 38-40)

¹¹ Une comparaison s'impose avec le roman de Michel Houellebecq *La carte et le territoire* (2010) qui, plus que Dickner, problématisé la représentation cartographique ou autre (signifiant) et la réalité (réfèrent-signifié). Voir l'analyse de VURM, P. : *Mapy zajímavější než území*. In *iLiteratura*, 2012, 1.2.2012. ISSN 1214-309X. Disponible sur : <http://www.iliteratura.cz/Clanek/29481/houellebecq-michel-mapa-a-uzemi>. (Consulté le 12 mars 2013.)

C'est ce système, élaboré par Sarah, que Noah applique dès son arrivée à Montréal. À l'aide d'une carte il détermine les points de repère de l'itinéraire hypothétique de sa mère pour lui donner, régulièrement, de ses nouvelles : « *Il a écrit plus de cinq cents lettres à sa mère pendant les quatre dernières années et il connaît par coeur le code postal du moindre bureau de poste situé entre le Lac des Bois et Whitehorse* ». (Dickner, p. 135) Or, pas une de ses lettres n'aboutit à la destinataire, toutes reviennent « *unclaimed* » (Dickner, p. 119).

L'attachement fantomatique qui maintient l'illusion de la présence maternelle est corrélatif de celui que le bouquiniste ressent en portant à son cou le fétiche paternel, « le compas Nikolski ». Les deux liens symboliques s'évanouissent au moment où Noah et le bouquiniste trouvent un ancrage réel. Pour Noah c'est la reconnaissance de sa paternité par Arizna qui le libère :

[...] il jaillit de sa chaise, rafle tout ce qui recouvre la table – enveloppes, timbres, carte routière de la Saskatchewan – et envoie tout voler à la poubelle dans une avalanche de paperasse et de poussière. (Dickner, p. 278)

Le bouquiniste ressent une libération analogue au moment où le compas tombe dans le trou d'aération de son appartement pour être « avalé » par la chaudière-Leviathan de la maison qui ainsi reprend son Jonas (Dickner, p. 258-263). Le deuil du père absent est accompli, le bouquiniste se détache de sa bouquinerie, part à la découverte du monde qu'il se contentait, jusque-là, de prospecter à travers cartes et livres.

« Livre sans visage », « Livre à trois têtes »

Les cartes sont le simulacre spatial du monde comme le courrier l'est du réseau social qui y est superposé. Leur dimension temporelle, propre au récit, est réduite. Or, l'exigence d'une épaisseur temporelle est nécessaire à la constitution d'une mémoire. À preuve le journal de la mère du bouquiniste ou bien la décision de Joyce de poursuivre le métier de pirate de ses ancêtres putatifs. Car il faut s'inscrire dans le temps, se sentir chaînon d'une lignée, d'une tradition, au sens étymologique de transmission.

Nikolski traite cet aspect du récit de filiation à l'aide du thème récurrent d'un livre emblématique qui circule en reliant les personnages. C'est un livre bizarre, hétéroclite, assemblant trois fragments différents :

[...] pages 27 à 53 : une très ancienne monographie sur les îles aux trésors; pages 71 à 102 : un traité vaguement historique sur les pirates des Caraïbes; pages 37 à 61 : une biographie d'Alexandre Selcraig, naufragé sur une île déserte. Cet énigmatique bouquin rassemble, sous l'anonymat d'une même reliure – ou ce qu'il en reste -, trois destins jadis éparpillés d'une bibliothèque à l'autre, voire d'un dépotoir à l'autre. (Dickner, p. 169)

L'allusion à la solitude de Robinson ou à la composition du roman de Dickner et à ses trois protagonistes est évidente et peut sembler banale, moins importante en tout cas que le pouvoir « géniteur » des récits contenus dans le livre. C'est une autre trace laissée par le père absent. En effet, on peut supposer que c'est Jonas Doucet qui avait raconté ou fait lire ce livre dans sa famille avant de l'emporter. En tout cas, les histoires des pirates Doucet que le grand-père Lyzandre raconte à Joyce fascinée s'y rattachent. Le livre a été ensuite abandonné par Jonas dans la roulotte de Sarah. C'était

[...] l'unique ouvrage de la bibliothèque familiale [...]. On l'appelait le Livre sans visage, car sa couverture avait été arrachée depuis la nuit des temps. [...] Le livre était rédigé en anglais et en français, parsemé de mots de marine bizarres et de tournures vieillottes. [...] Il lui fallut [à Noah] près d'un an pour venir à bout du Livre sans visage, et cette héroïque lecture laissa une empreinte indélébile en lui : jamais plus il ne saurait distinguer un livre d'une carte routière, une carte routière de son arbre généalogique, et son arbre généalogique de l'odeur de l'huile à transmission. (Dickner, p. 36-38)

C'est ce livre, sa seule généalogie, que Sarah donne à son fils au moment où ils se quittent à jamais (Dickner, p. 49). Le livre voyage ainsi à Montréal. C'est Arizna qui ensuite emporte le livre de chez Noah et qui l'abandonne à la librairie du bouquiniste (Dickner, p. 165-167). Seule

reste à Noah la carte des Caraïbes (Dickner, p. 178). Le bouquiniste sur-nomme l'opuscule bizarre *Livre à trois têtes* avant de l'emporter chez lui et l'abandonner dans la cave à côté de la chaudière-Leviathan. C'est là qu'il le redécouvre plus tard, en compagnie de Joyce, qui ne reconnaît pas toutefois dans le compte rendu du bouquiniste les récits de son grand-père. Le *Livre à trois têtes* se retrouve de nouveau à la bouquinerie où le bouquiniste le présente à Noah :

– Vous savez, il lui manque des plumes, à votre unicum.

Je lève le sourcil interrogatif. En guise de réponse, il tire de son portefeuille un petit papier plié en quatre et le dépose délicatement sur le Livre à trois tête. [...] Je déplie le petit papier, intrigué. Il s'agit de la carte des Caraïbes. [...] J'approche la carte du Livre à trois têtes, comme la dernière pièce d'un casse-tête. Mon intuition s'avère exacte : la déchirure s'ajuste parfaitement à la reliure. [...] Je considère ce drôle de puzzle, médusé. Voilà une découverte qui contribue à obscurcir la question plutôt qu'à l'éclaircir. Tout ne peut pas être parfait. Je souris, hausse les épaules et, après avoir recollé la carte des Caraïbes à sa place, remets Le livre à trois têtes dans la boîte de liquidation. (Dickner, p. 307-308)

Ainsi, le lien thématique de la transmission du récit, c'est-à-dire de la *tradition* au sens étymologique, constitue une sorte de filiation, une parenté entrevue, mais non assumée, non révélée. C'est une filiation plutôt « horizontale », spatiale, car dépourvue d'une véritable épaisseur chronologique, à l'instar des cartes géographiques. De plus le récit du *Livre à trois têtes* est discontinu, composite, fragmentaire, fait de juxtapositions. Sa causalité, élément corollaire de la temporalité, est affaiblie : les brèches et les blancs sont autant de marques du hasard. Le mot « *liquidation* » qui clôt le passage cité et le roman est significatif par sa polysémie. Il désigne la fin d'une étape dans la vie du bouquiniste, mais aussi la suite de la transmission-tradition du récit sous forme de vente, avec un clin d'oeil au lecteur : « *Car les livres doivent voyager.* » (Dickner, p. 251). Par l'image qu'il évoque, le mot renvoie, surtout, à la précarité identitaire des personnages, en mal d'histoire, qui tentent de recoller les

bribes de leur passé incertain pour trouver des points de repères dans le monde fuyant, liquide.

Identité

Le roman retrace une décennie dans la vie de trois, voire quatre jeunes gens, qui, à vingt ans, débarquent à Montréal pour se faire une raison de vivre : bouquiniste (je-narrant), étudiant en archéologie (Noah), pirate informatique qui poursuit la lignée d'ancêtres imaginaires (Joyce), journaliste (Arizna). Les problèmes de famille et de filiation engagent l'identité, souvent associée à l'espace : « *Le territoire ne se mesure pas en kilomètres carrés. [...] Le territoire, c'est surtout l'identité.* » (Dickner, p. 143). C'est aussi pour cette raison que « *[l']affligeante épopée des Garifunas* », une population révoltée et déportée d'île en île (Dickner, p. 222-224), devient l'objet d'un questionnement identitaire, car « *[...] personne, pas même les plus grands ethnologues, ne comprend bien le subtil mécanisme grâce auquel ces orphelins ont pu, malgré les déracinements et l'exil, préserver leur identité.* » (Dickner, p. 225) Pourtant, le changement d'identité est une affaire de quelques minutes, comme le prouve Joyce : « *Une odeur de vinyle en fusion envahit aussitôt la pièce – parfum habituel des changements d'identité. La machine recrache la carte, chaude et lustrée comme de la kératine.* » (Dickner, p. 229-230)

L'identité se joue entre l'inconsistance et la nécessité. Entourée de sa famille artificielle d'ordinateurs qu'elle a construits et baptisés de noms de pirates, Joyce observe ses voisins d'en face, mère et petite fille, en éprouvant « *l'impression de vivre en marge d'un monde précieux et insaisissable* » (Dickner, p. 233) : ce sentiment est dû au manque de filiation, à la carence d'une généalogie réelle, biologique et sociale. À l'opposé, cette généalogie est présentée comme un poids, une limitation de la liberté : l'archiviste de l'île Margarita veut réunir « *toutes les familles de Margarita en un seul arbre généalogique* » pour « *prédire l'avenir de l'île* » (Dickner, p. 245). Le problème de la dichotomie détermination/liberté est vivement ressenti par le bouquiniste :

La plupart des gens ont une opinion tranchée au sujet du libre arbitre : le destin (peu importe comment on le nomme) doit exister *ou* ne pas exister. [...] Cette hypothèse me semble simpliste. [...] Pour ma part, je souffre d'une carence : je suis bouquiniste sans histoire, sans trajectoire propre [...]. (Dickner, p. 162)

La question fondamentale est là : comment s'assumer ? Le bouquiniste trouve la solution en quittant sa librairie « *qui lui manquera sans doute un peu* », mais, comme il dit « *il importe davantage de trouver mon propre destin, ma petite providence à moi* » (Dickner, p. 303). Comme Joyce qui rêve de l'Île Providence, « *le repaire mythique* » des pirates (Dickner, p. 60, *passim*).

En guise de conclusion

Comme dans la tragédie antique, mais sur un ton léger, fluide, presque badin, et en tout cas non-héroïque, le roman traite des questions existentielles urgentes. L'affrontement de la nécessité et de la liberté est différent de la grandeur tragique. Car c'est du manque de nécessité que les personnages de Dickner souffrent. Le monde auquel ils s'affrontent leur oppose une résistance par le vide ou par le manque d'épaisseur.¹² La spatialité l'emporte sur la temporalité. Si la géographie fournit certains repères, elle reste limitée à la surface. Les rhizomes identitaires évitent la profondeur et ne donnent pas la certitude d'un enracinement. La carence de la temporalité est ressentie comme une carence de la causalité, de la logique qui s'imposerait à un destin. Les personnages de Dickner sont à la recherche non pas de la liberté, qui a été acquise et qui leur a été léguée par la génération de leurs parents, mais de la nécessité. C'est une recherche précaire, compromise par une société installée dans le présent perpétuel d'une réalité fluide où les individus ressemblent à des îles isolées qui cherchent à se constituer en archipels. L'éducation sentimentale de Nico-

¹² La question du vide existentiel est traitée par Zuzana Malinovská dans MALINOVSKÁ, Z., : La représentation de la famille dans *Nikolski*, un roman sur le mode du récit de filiation. In MALINOVSKÁ, Zuzana (ed.): *Cartographie du roman québécois contemporain*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2010, p. 183-192.

las Dickner est bien plus fragile et bien moins certaine que celle des personnages balzacien ou flaubertien.

Bibliographie

- AUGE, M. : *Où est passé l'avenir ?* Paris: Seuil, 2011.
- BAUMAN, Z. : *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, 2002.
- BAUMAN, Z. : *La vie liquide*. Rodez : Le Rouergue-Chambon, 2006.
- BELL, K. : Collectionneurs et chasse aux trésors dans *Nikolski* de Nikolas Dickner. In *Québec Studies*, 2009, vol. 47, p. 39-56.
- BIRON, M. : De la compassion comme valeur romanesque. In *Voix et Images*, 2005, vol. 31, p. 139-146.
- BOISCLAIR, I. : Trois poissons dans l'eau. Les (non-)relations familiales dans *Nikolski* de Nicolas Dickner. In CLEMENT, M. L. – VAN WESEMAEL, S. (eds.) : *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 277-285.
- DICKNER, N. : *Nikolski*. Montréal : Alto, 2007.
- DYTRT, P. : La remémoration chez Jean Rouaud : de la reconstitution d'une mémoire familiale au roman à la mémoire nationale. In BEDNAROVA, K. – TRUHLAROVA, J. : *Famille et relations familiales dans les littératures française et francophone*. Bratislava: Slovak Academic Press, 2008, p. 249-260.
- DYTRT, P. : Les non-lieux de François Bon: une anthropologie esthétisante des lieux post-modernes. In OBERGÖGER, T. (ed.) : *Les Lieux de l'extrême contemporain*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2011, p. 175-182.
- DYTRT, P. : Permanentní provokace versus apokalyptické vize zániku západní civilizace. In *iLiteratura*, 2007, 18.6.2007. ISSN 1214-309X. Disponible sur : <http://www.iliteratura.cz/Clanek/21187/houellebecq-michel-moznost-ostrova-2>. (Consulté le 12 mars 2013.)
- LEBEL, P.-M. : Métaphore de la piraterie et mobilité métropolitaine dans le Montréal de *Nikolski*. In *Études canadiennes / Canadian Studies*, 2008, vol. 64, p. 159-165.
- MALINOVSKA, Z. : La représentation de la famille dans *Nikolski*, un roman sur le mode du récit de filiation. In MALINOVSKA, Zuzana (ed.) : *Cartographie du roman québécois contemporain*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2010, p. 183-192.

- MALINOVSKÁ, Z. : Rodiny Nicolasa Dicknera. In MALINOVSKA, Z. – COYAUULT, S. A. – LANGEVIN, F. (eds.) : *Histoires de familles et de territoires*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2012, p. 111-120.
- OBERGÖKER, T. : *Nikolski* de Nicolas Dickner – américanité, archéologie, intertextualité . In MALINOVSKA, Z. – COYAUULT, S. A. – LANGEVIN, F. (eds.) : *Histoires de familles et de territoires*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2012, p. 53-69.
- TAGUIEFF, P. A. : *L'effacement de l'avenir*. Paris : Galilée, 2000.
- VURM, P. : Mapy zajímavější než území. In *iLiteratura*, 2012, 1. 2. 2012. ISSN 1214-309X.
- Disponible sur : http://www.iliteratura.cz/Clanek/29481/houellebecq-michel-mapa-a-uzemi_ (Consulté le 12 mars 2013.)

Petr Kyloušek

Université Masaryk, Faculté des Lettres

Arna Nováka 1, 602 00 Brno, République Tchèque

kylousek@phil.muni.cz

DÉMESURE, TRAIT INTRINSÈQUE DES HISTOIRES QUÉBÉCOISES CONTEMPORAINES DE FAMILLE¹

Zuzana Malinovská

Université de Prešov

Abstract: Most of the contemporary novels written in French treat the family as something non-familiar, or even pathological. The writers are influenced by the discourse on family spread by the media that focuses mostly on its dire side to attract audience, but they also take into account the opinions of the social scientists who speak of the crisis of the family. The writers use often hyperbole that may apply to multiple elements in the text, e.g. the concept of the character, the construction of the conflict, hyperbolizing narrator, excessive use of linguistic features etc. On the example of two Quebec texts: Gaetan Soucy's *The Little Girl who was too fond of Matches* and Jean-Francois Beauchemin's *The Day of crows*, we wish to show that hyperbole as a means of expression does not necessarily lead to a lower artistic value of the text.

Keywords: contemporary – fiction – family – Québec – pathologic – hyperbole

Le point de départ de ma réflexion sur les représentations contemporaines de la famille est le sentiment qu'une bonne partie des textes québécois publiés les trois dernières décennies appréhendent la famille comme un espace pathogène, infamilier. Cette vision extrême est souvent présentée sur un mode d'exagération perceptible à tous les niveaux du texte, construction du conflit, conception des personnages, exubérance de la narration, excès de langage, etc. Pour illustrer mes propos, plusieurs exemples pourraient être cités. Les personnages hors norme de Suzanne Jacob vivent souvent dans une « désobéissance » exagérée, telle la mère dans *Obéissance* (1991) qui entraîne sa fille vers la mort, telle Nathe,

¹ L'article s'inscrit dans le cadre du projet VEGA 1/0666/11 Figure de la famille dans le roman contemporain d'expression française et APVV SK-FR 0011-11 Famille et roman.

« monstre sanguinaire d'une violence démesurée » (Jacob, 2005, p. 41) des *Fugueuses*, roman où les histoires d'abus et d'amour excessif se répètent d'une génération à l'autre. La démesure régit la représentation des relations parents-enfants, celle de la féminité et de la maternité (je renvoie p. ex. à *La grosse femme à côté est enceinte* (1978) où Michel Tremblay traduit la maternité par la corpulence). Dans *Putain* (2000), Nelly Arcan crée une mère passive et invisible, « une larve » qui passe sa vie à dormir. Catherine Mavrikakis invente dans *Fleurs de crachat* (2005) une mère-poule anxieuse qui transmet à ses enfants son lourd héritage d'angoisse et de folie. Le titre-oxymore, formule de choc, signale d'emblée une pratique de radicalisation dans le roman – « crachat » où exubérance et excès caractérisent le récit de Flore : La « guerrière », « indigne fille de feu Violette Hubert (...) » (Mavrikakis, 2005, p. 11) se présente en jouant sur l'effet sonore, accumulant et juxtaposant les verbes : « je pourris tout (...) je saccage, ravage, ruine, pulvérise » (Mavrikakis, 2005, p. 11).

Pour réfléchir sur la démesure dans la fiction narrative, ses manifestations, sa fonction et son efficacité esthétique, je m'appuie sur deux textes contemporains québécois reliés par une vague parenté, *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy et *Le Jour des Corneilles* de Jean-François Beauchemin, publiés à six ans d'intervalle, en 1998 et 2004. Les deux auteurs mettent en relief la question du père – très importante dans la fiction contemporaine québécoise – en représentant les relations pathologiques entre les pères et les fils (ou faux fils). Le conflit construit par J.-F. Beauchemin débouche sur un parricide particulièrement sordide et c'est cette mise à mort du père, dévoilée à la fin du roman, qui déclenche la narration maladroite du fils. Placé dans l'incipit de *La Petite fille qui aimait trop les allumettes*, le suicide du père, qui met fin à l'ordre immuable de la maison, constitue « l'élément perturbateur » de l'histoire et devient moteur de la narration.

Les deux histoires, marquées par un excès thématique, sont détachées de tout cadre spatio-temporel précis. Quelques rares indices indirects permettent toutefois de les situer et les dater : elles se dérouleraient au Québec, très probablement avant la Révolution tranquille. Gaétan Soucy imagine un grand domaine laissé à l'abandon, lugubre, coupé du village et de la civilisation. Dans cette sinistre habitation, dépourvue de

confort, de chaleur et d'affection, un *pater familias*, patriarche impitoyable, fait la loi. Ce père, tel Dieu tout puissant, impose à ses deux fils « les douze articles du code de la bonne maison ». (Soucy, 1998, p. 14). Il s'agit d'une véritable caricature de règlement (heures des repas fixées avec une précision maniaque, interdiction absolue de franchir la pinède, privation de nourriture, manque de compagnie et de jouets, etc.) dont la moindre transgression est excessivement punie : ainsi, la réprimande paternelle peut-elle entraîner « trois jours au lit à gémir sur son sort » (Soucy, 1998, p. 28). Le père, qui tient ses enfants dans l'ignorance totale des choses de la vie, est présenté comme un excentrique au comportement imprévisible, tour à tour excessivement indifférent (il refuse de donner des prénoms à ses enfants pour les distinguer) ou extrêmement violent, sadique et sadomasochiste, un fou tourmenté, obsédé par la faute et le manquement. Mais c'est dans la représentation du fils², le protagoniste de *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* que l'exagération thématique atteint son comble. À la fois narrateur de cette histoire familiale, ahurissante et peu plausible, il se présente, du moins dans la première partie du roman, sous l'identité masculine du fils de son père, formant avec son abruti de frère une fratrie indissociable : « Mais au fait comment t'appelles-tu ? Frère m'appelle frère et père nous appelle fils ». (Soucy, 1998, p. 81) Il s'agit cependant d'une fausse identité, comme le laisse deviner la répétition de certains détails (ses « enflures », le sang que le personnage « jette », etc.). Car le narrateur sans prénom est une narratrice qui dès la seconde partie du roman affiche son identité féminine : elle s'identifie comme étant Alice, sœur jumelle d'Ariane, demi-morte séquestrée dans la propriété familiale. Cette féminité bafouée à l'outrance, annulée par la domination masculine poussée à l'extrême, « enchaînée » comme est enchaînée Ariane, constitue la démesure thématique la plus spectaculaire du texte. Mais G. Soucy semble ne pas craindre les effets nocifs de l'exagération, car pour caricaturer l'emprise absolue du masculin sur le féminin, il cumule toute sorte de pathologies familiales : l'inceste entre le frère et la sœur, sa grossesse, le traitement parti-

² Voir l'article d'Eva Voldřichová-Beránková intitulé « Alice, le plus intelligent des fils. Sexuation et sexualité dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », in Art, pensée et imaginaire identitaire de l'espace canadien – Nations, ethnies, groupes, individus, Actes du colloque, Brno, Université Masaryk, 2008, pp. 137-144.

culièrement cruel, sadique infligé par le père à Ariane, réduite à l'état de bête ou de légume, qui doit payer sa faute, comme indique son surnom Juste Châtiment.

Le Juste tenta une rampette vers sa boîte où il passe le principal de ses jours, en poussant et en tirant péniblement de son avant bras en gueulilles, mais ça ne va jamais chier loin avec lui, le pauvre n'a que le tic-tac et l'erre d'aller, et encore, et encore. De toute façon il ne pourrait pas se déplacer bien loin à cause de la chaîne qu'il a autour du cou et qui le retient au mur. Il a une sorte de sac aussi, j'allais oublier de le dire, autour du ventre et des fesses, pour les fois où il voudrait se vider le trou. (Soucy, 1998, p. 149)

Une histoire stupéfiante dans un hors-monde peu vraisemblable, un enchaînement de situations excessives, des personnages insolites, excentriques, conçus comme des caricatures et l'entassement de menus détails amplifiés sont des traits typiques de la représentation de la famille chez Gaétan Soucy mais aussi chez Jean-François Beauchemin. La famille monoparentale de *Jour des corneilles* réside dans une cabane en pleine forêt à l'écart de toute civilisation. Le père Courge et son fils (les personnages n'ont pas de prénoms) déploient toute leur énergie à leur survie dans des conditions inhumaines. Sales, vêtus de peaux de bête, vivant de la cueillette et de la chasse, ignorants, taciturnes, sauvages, figures *par excellence* de la nature (« de la race des bêtes », « les bêtes sauvages font ainsi. Pas les gens », cf. Beauchemin, 2004, p. 45), ils ressemblent un peu aux personnages de G. Soucy, notamment au frère de la narratrice, une brute violente, violeur et assassin.³ Le père Courge rappelle le père créé par G. Soucy : d'abord par ses crises de folie et ses excès de colère, son « courroux géant » (il souffre de la « folie du casque », oblige le fils soumis à accomplir « les missions les plus insensées » « démentielles »), mais surtout par le même sentiment de manquement et de faute (il est « traversé d'épouvantes », « visité par les macchabées »). Malgré son apparence bestiale, le fils Courge est un tendre. Soumis, obéissant, le fils maltraité vénère son père et cherche par tous les moyens à gagner son amour. Tous

³ Il tue l'inspecteur des mines, le prince charmant d'Alice et met ainsi fin à tout espoir de sa sœur de mener une vie ordinaire.

ses efforts sont vains, comme dans la scène finale où il découpe méthodiquement le corps du père pour essayer de trouver l'endroit « où se terre donc son amour » (Beauchemin, 2004, p. 129) mais ne voit que « bidoches tièdes et sirupeuses, sans la moindre trace du plus infime sentiment » (Beauchemin, 2004, p. 142). Le traitement hyperbolique de l'épisode casse toute illusion réaliste du roman. Par son spectaculaire grossissement caricatural, cette scène vise à souligner la portée métaphorique, allégorique du texte qui, tout en racontant une histoire de famille, cache – comme le roman de G. Soucy – également un second degré.

Les deux écrivains choisissent une stratégie narrative semblable qui consiste à donner la parole à la principale victime de la sordide histoire familiale : dans *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* c'est Alice, la sœur jumelle élevée comme un garçon, qui raconte, dans *Le Jour des corneilles* le fils Courge est obligé de faire sa déposition au juge. Opposée au mutisme qui marque les relations familiales dans les deux textes, la parole se substitue aux actes violents et signale le passage de la barbarie à la civilisation, de la nature à la culture, de la mort à la vie. Car la prise de parole est la condition d'auto-affirmation et de libération des personnages, le signe de leur désir de mettre fin à l'enfer familial. « Heureux, heureux les parleurs. Car ils avancent sur la vie et reculent l'horizon de la mort, peuplée de taiseux » (Beauchemin, 2004, p. 150). Il me semble donc que par le biais des histoires familiales, les écrivains thématisent moins la famille dans toute son horreur que la parole dans toute son importance, notamment quant à l'émanicipation de l'individu. Les deux histoires de famille traitées sur un mode voyant, tapageur, cacheraient ainsi une thématique moins visible mais urgente, celle de la naissance de l'écrivain en quête d'une « voix », d'une langue et aussi d'une famille littéraire. La recherche sur la langue opérée par les deux auteurs ainsi qu'un réseau intertextuel d'une grande densité qui alimente les deux textes pourraient justifier mon hypothèse. Vu mon sujet, je me limiterai à quelques remarques pour donner à voir l'usage hyperbolique de l'intertextualité et le travail excessif de la langue pratiqué par les deux écrivains.

Le titre de *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* renvoie au conte de Hans Christian Andersen *La Petite fille aux allumettes*. L'auteur québécois recourt à une amplification thématique des segments du texte-

modèle. Il s'empare du personnage du père de l'hypotexte (il oblige sa fille à gagner sa vie en vendant des allumettes) pour grossir ses traits et en faire un monstre. G. Soucy modifie également la symbolique du feu : chargé de valeurs positives dans le texte-modèle (signalant la vie, la chaleur, le bonheur, le bien-être, ne serait-ce que passager, le tout symbolisé par la grand-mère morte que la petite fille voit dans son rêve avant de mourir de froid dans la rue), le feu chez Soucy - comme chez Beauchemin - est dévastateur, ravageur. À l'origine de deux drames familiaux et de la folie des pères, le feu évoque la mort : chez G. Soucy, Ariane, âgée d'environ quatre ans, (elle-même victime de l'incendie qu'elle aurait provoqué) aurait mis le feu à la robe de sa mère ayant entraîné sa mort ; le père Courge, tout jeune, est empêché par les villageois de porter secours à ses parents brûlés vifs dans l'incendie de la maison, d'où sa haine des humains et sa réclusion. Mais c'est avant tout l'hyperbolisation stylistique dans l'hypertexte qui attire l'attention. La narratrice, sans aucune éducation (elle apprend à lire et à écrire avec les livres de la bibliothèque familiale qu'elle appelle dictionnaires), manie la langue comme elle peut. Sa langue est celle du désordre, opposée à la langue de l'ordre de son père. Marquée par le flottement syntaxique (*je déguerpissions*), sémantique (*cornemuse* à la place d'*arquebuse*), parfois orthographique (noms propres écrits sans majuscule, comme *éthique de spinoza*), cette langue démesurée ignore la norme. Le monologue d'Alice mime l'oralité dont l'expressivité est renforcée par plusieurs procédés : le grand nombre d'onomatopées, d'interjections, (« peuh » cf. Beauchemin, 2004, p. 27, 77, 102, 159 ; « et zou » cf. Beauchemin, 2004, p. 79, 98, 115, 123, 155, 167), la présence de quelques pataquès, ces fautes grossières de langage venant d'une mauvaise liaison entre les mots (*chaise en crotin* au lieu de *chaise en rotin*, cf. Beauchemin, 2004, p. 118), des jeux de mots (*l'inspecteur de mauvaises mines*, cf. Beauchemin, 2004, p. 145), la recherche d'effets rythmiques et sonores (*chuter, chuinte*). Les segments de phrases qui imitent le style écrit, châtié (imparfait du subjonctif, inversions rhétoriques, etc.) atténuent l'effet d'oralité recherché et soulignent en même temps le caractère incongru, excessif de la narration.

Pour raconter sa vie et sa propre « faute », la narratrice est en incessante quête de mots qu'elle doit parfois, tel un « secrétaire » à la hauteur, inventer : p. ex. *secrétaire*, *ramentevoir*, *figette*, *rampette*, *des étoi-*

les inerrantes, etc. Car « un secrétaire, un vrai, ne recule jamais devant le devoir de donner un nom aux choses » (Soucy, 1998, p.157). Son lexique hautement coloré qui feint l'ancienneté (*preux*, « je me demandais ce qui allait advenir de nous », cf. Soucy, 1998, p. 116) est composé de mots usuels, parfois utilisés dans un sens particulier ou à contre-sens, de vulgarismes (*couille*), de mots familiers chargés d'émotions (*frerot*, *sæurette*, *la biblio à bibi*, etc.) ainsi que quelques expressions typiquement québécoises (*garrocher*). Les nombreuses métaphores sont basées sur l'amplification d'un trait qui accentue une valeur ou un jugement moral (ainsi les femmes sont appelées soit *putes* soit *saintes vierges*). La narration est pimentée par les proverbes et des expressions toutes faites modifiées ou déformées : « prendre le courage à deux jambes » (Soucy, 1998, p. 90), « on apprend pas à un vieux signe de faire de la théologie », (Soucy, 1998, p. 45), « depuis lurette », (Soucy, 1998, p.14), « j'invente la poudre à canon », (Soucy, 1998, p. 120) et par des associations incongrues qui créent des images saugrenues (« je faisais en marchant un effort particulier pour que mes fesses aient l'air de quelqu'un de bien » cf. Soucy, 1998, p. 147). Tout en hésitant sur le sens des mots, Alice fait confiance à la parole, car les mots, ces « poupées de cendres », « finissent toujours par dire ce qu'ils ont à dire » (Soucy, 1998, p. 142). Elle ne conçoit plus son existence sans la parole libératrice : « que serais-je sans les mots, je vous le demande un peu ». (Soucy, 1998, p. 152)

On peut constater que Gaétan Soucy effectue un perpétuel travail sur la langue (que certains⁴ considèrent comme peu original, rappelant la parenté entre *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* et *L'Avalée des avalées* de R. Ducharme). Mis à part l'ambition commune de tout écrivain de trouver une langue originale, inimitable, le souhait de G. Soucy est probablement aussi la recherche d'une légèreté, d'une drôlerie dans et par cette langue excessive. Même si parfois un peu démesuré, l'effet comique fonctionnant comme catharsis est souvent obtenu : p. ex. « père était en costume d'ève » (Soucy, 1998, p. 31), « l'intelligence c'est comme les enflures, on ne décide pas d'en avoir comme on veut » (Soucy, 1998, p. 168), « les perdrix, que voulez-vous, elles s'affolaient, c'est humain » (Soucy, 1998, p. 43). Il faudrait donc noter que la démesure qui

⁴ Propos entendus lors d'échanges avec des spécialistes canadiens de littérature québécoise.

caractérise la fiction au point qu'elle abolit tout effet de réel est le signe intrinsèque également de la narration dans le roman de G. Soucy. La manifestation la plus flagrante de cette démesure consiste dans l'adoption d'un seul point de vue pour raconter l'horreur familiale, celui d'Alice qui présente toute seule l'histoire familiale, sans qu'on entende la voix du père, ne serait-ce qu'une fois. Toutefois, c'est cette voix expressive d'Alice, loufoque dans son excès, qui assure le succès du roman, appelé aussi conte philosophique. Car, en présentant des événements, le double fictionnel de Soucy sait garder une certaine mesure : il dose bien le dit et le non-dit et joue habilement sur la tension et la détente pour tenir le lecteur en haleine.

C'est la situation de communication du narrateur de J.-F. Beauchemin, obligé de déposer devant le tribunal, qui commande sa narration : le fils sauvage, pourtant « pauvre du vocabulaire » (Beauchemin, 2004, p. 23), « aussi analphabique qu'un putois » (Beauchemin, 2004, p. 39), s'efforce de trouver une langue qu'il considère adaptée à la narration des événements atroces, pour lui banals, quotidiens. Dans sa volonté de convaincre – beaucoup moins pour se justifier en vue d'une peine moins lourde que pour expliquer les circonstances et les antécédents du meurtre – le narrateur recourt à l'exagération. Il cherche et agence soigneusement des mots pour imiter une langue sublime, écrite, littéraire. Il recourt ainsi à l'usage du passé simple, aux différentes figures discursives et aux inversions rhétoriques, expressives de l'ordre de mots dans les phrases, p.ex. « oui, je me trouvai, ce jour là, troublé comme peu le furent », (Beauchemin, 2004, p. 111). Son souci d'une langue châtiée et d'un style qu'il imagine supérieur est d'autant plus comique que le narrateur « peu enseigné de vocabulaire » (Beauchemin, 2004, p. 130) ignore complètement le code : il confond les genres des substantifs, pratique l'omission des articles, déforme les mots. Il crée aussi des néologismes comiques par les préfixations ou suffixations insolites (p.ex. *soupiasse* au lieu de soupe, *vitement* à la place de vite) qu'il combine avec des mots archaïques et des tournures archaisantes (« Advint le jour que le ménestrel quitta notre abord »), etc. Ce mélange de registres dans la narration dans laquelle le fils rapporte aussi les rares manifestations verbales de son géniteur, « de coutume guère parleur » (Beauchemin, 2004, p. 61) ne fait que renforcer l'aspect expressif de son discours « bancroche et béquillard » (Beauche-

min, 2004, p. 149) qui se veut soutenu, littéraire. Tout prête à penser que le narrateur transgresse les lois de la communication ordinaire pour parler comme un livre : dans l'incipit il précise d'ailleurs qu'il va « ouvrir le livre de la vie de père » (Beauchemin, 2004, p. 9). L'expression est d'autant plus saugrenue qu'elle émane d'un narrateur-personnage, signe de la nature et de la barbarie qui vit isolé de toute culture. Il se crée ainsi un décalage entre le narrateur barbare, un « sous-parleur » (Beauchemin, 2004, p. 149) et le ton solennel, pathétiquement livresque sur lequel il s'efforce de raconter sa vie. Tout ce marquage expressif, mis au service du grotesque et du caricatural, ne fait que mieux ressortir le côté tragique des événements racontés en particulier, et de l'être dans le monde, en général.

Qui es-tu ? qui es-tu ? bruissait la nuit. Et qui étais-je, en effet ? Moi, qui roupillais aisément sous étoiles, qui ne se lassais guère du frémissement des choses. Et je songeais encore : Quel est-ce bourgeois gitant aux creux de mes chairs et se sentant chez lui sous les arbres, sous l'azur, parmi les bêtes ? Par nuits, quand nous restions à échauffer nos membres auprès du feu, il m'arrivait de m'ouvrir à père de ces pensées, et d'autres encore. Tel était mon dire : Père, toi qui vécus, dis-moi : sous cieux et sur Terre, qui sommes-nous véritablement ? Oui, quelle sorte de bête est donc l'humanité ? Et d'où vient que, lorsque les soirs paraissent, notre casque s'embue de la songerie de ces choses-là, ci-devant l'immensité nombreuse des astres en cieux ? (Beauchemin, 2004, p. 25)

À la recherche d'une langue d'écriture, l'écrivain s'est glissé dans la peau du fils Courge. Le caractère livresque de sa narration, la fréquence de certaines tournures archaïsantes (*tel fut son dire, telles furent ses pensées, ainsi parla père, ainsi parla-t-il*, etc.), mais surtout le travestissement caricatural, parodique des passages bibliques seraient ainsi de gros clins d'œil complices au livre des livres. *Le jour de corneilles* serait ainsi la réécriture « hyperbolisante » des grands mythes fondateurs de la civilisation occidentale.

Conclusion

Comment expliquer ce goût des romanciers pour l'excès qui se manifeste aussi bien sur le plan thématique que formel ? Par les modifications considérables du référent, l'évolution de la société québécoise traditionnelle et conservatrice vers une société moderne ? Les écrivains inquiets de ce passage trop rapide veulent-ils tirer la sonnette d'alarme ? Les raisons sont-elles plutôt à chercher dans la littérature où la « normalité » constitue un sujet littéraire à l'attraction perceptionnelle faible, doublée de la difficulté de représentation ?

Les réponses ne sont pas simples car plusieurs facteurs entrent en jeu. Il est certain que la famille contemporaine, éloignée du modèle nucléaire et patriarcale, connaît des formes variées : éclatée, recomposée, monoparentale, homoparentale, etc. Ses modes actuels de fonctionnement, qui s'écarterent de la « norme », si celle-ci existe par ces temps de pluralité revendiquée, peuvent inquiéter voire heurter quelques sensibilités. Mais ce n'est pas uniquement la famille en tant que telle qui conduit les écrivains à des représentations catastrophiques. Je pense que les auteurs sont également sous l'impact des discours contemporains sur la famille : le discours médiatique, en premier lieu, qui dans le souci d'attirer le grand public met en relief tout ce qui relève de l'insolite, de l'excentrique ; puis le discours d'une partie des spécialistes des questions familiales, qui dénoncent les dysfonctionnements et les pathologies de la famille contemporaine « en crise » (Dagenais, 2000, OS, 2011). En choisissant une matière familière devenue *infamilière*, en la traitant sur le mode hyperbolique, les romanciers québécois contemporains ne font que signaler leur malaise grandissant devant cette « inquiétante étrangeté » qu'est le monde contemporain dont la cellule de base continue à être, malgré tout, la famille, aussi insolite, loufoque et infâme soit-elle.

Bibliographie

Sources :

BEAUCHEMIN, J.-F. : *Jour des corneilles*. Montréal : Les Allusifs, 2004.

SOUCY, G. : *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. Montréal : Boréal, 1998.

Études générales

DAGENAIS, D. : *La Fin de la famille moderne. Significations des transformations de la famille*. Ste Foy : Presses universitaires de Laval, 2000.

DE SINGLY, F. : *Le soi, le couple et la famille*. Paris : Armand Colin, 2005.

Prežívame krízu rodiny ? in *OS. Občianska spoločnosť*. n. 3 (15), 2011. 205 p.

VOLDŘICHOVÁ-BERÁNKOVÁ, E. : « Alice, le plus intelligent des fils. Sexuation et sexualité dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », in *Art, pensée et imaginaire identitaire de l'espace canadien – Nations, ethnies, groupes, individus*, Actes du colloque, Brno, Université Masaryk, 2008, pp. 137-144.

Zuzana Malinovská

Université de Prešov, Faculté des Lettres

17. novembra 1, 080 78 Prešov, Slovaquie

zuzana.malinovska@ff.unipo.sk

LES FILIATIONS DE CATHERINE MAVRIKAKIS

Veronika Černíková

Université Masaryk de Brno et Université de Bohême de l'Ouest

Abstract: Catherine Mavrikakis reflects in her novels the two of her families. The first one is a dead family: the beloved mother in *Fleurs de crachat*, the apparition of grandparents exterminated in Auschwitz alternating with the whole narrator's burned family in *Le ciel de Bay City*, the murdered family in *Les Derniers jours de Smokey Nelson*. On the contrary, the second family is quite alive because living in the literature, through the literature: Réjean Ducharme or Hubert Aquin, Marguerite Duras or Nicole Brossard. This second family is the chosen one.

Keywords: Mavrikakis – dead family – intertextuality – history and memory

Etant née d'une mère française et d'un père grec, comme on ne cesse de le répéter ; étant née à Chicago aux Etats-Unis et ayant passé la plupart de sa vie à Montréal au Canada, Catherine Mavrikakis est à la constante recherche de ses origines. Ses personnages sont hantés par les histoires familiales, par l'Histoire qui leur est transmise par la parenté, souvent contre leur gré. La « der des der », le Débarquement, Auschwitz, Pearl Harbour, Bloody Sunday, Sida, Betsy et Katrina, tout y passe. Dans ses romans, les « morceaux de passé [...] se baladent, se transmettent de génération en génération, de parent à enfant, de frère à sœur » (Mavrikakis, 2005, p. 42). Dans l'entrevue radiophonique réalisée à l'occasion du festival America qui a eu lieu en France en septembre 2012, Catherine Mavrikakis l'affirme clairement : « Tôt ou tard, tout finit par nous revenir. [...] Le passé n'a jamais dit son dernier mot » (Broue, 2012). Or le passé est habité par la mort, avec le passé c'est la mort qui revient, les fantômes des proches décédés récemment mais aussi les fantômes des aïeux que les personnages n'ont connu que par les récits familiaux. Néanmoins, la fiction de Mavrikakis n'est pas remplie seulement des morts qui empêchent de vivre, elle l'est également des morts en devenir

qui vivent encore mais qui vivent en sursis, comme nous tous d'ailleurs, seulement le degré de conscience peut être différent. Le monde que l'auteure nous présente est un monde absurde qui n'a pas de sens malgré les quêtes éternelles effectuées dans le domaine depuis toujours par l'humanité entière. Sapho-Didon, la narratrice de son deuxième roman *Ça va aller*, le résume bien : « Je pense que la vie, c'est d'aller chercher du sens là où il n'y en a peut-être aucun » (Mavrikakis, 2002, p. 149).

L'ensemble des romans de Catherine Mavrikakis tourne autour de l'héritage du passé. Mais celui-ci n'est pas représenté seulement par l'histoire familiale qui se confond souvent avec l'Histoire tout court. L'héritage du passé, c'est aussi un héritage intellectuel, culturel, poétique. Un filet intertextuel qui se tisse ainsi relie les romans de Mavrikakis avec la culture québécoise, française, américaine. La quête des origines dépasse les liens du sang, c'est une recherche plus profonde des origines culturelles parmi lesquelles prime la filiation littéraire. Si Catherine Mavrikakis se pose dans ses romans l'éternelle question « Qui suis-je ? », cette question se reflète au niveau du texte qui se la pose également. Si l'homme ne peut pas exister sans sa filiation, sans ce lien de parenté qui l'attache à ses ascendants, le texte lui non plus ne peut pas exister sans sa filiation, sans ce lien (inter)textuel qui l'attache à son ascendance littéraire ce qui est d'autant plus vrai chez Catherine Mavrikakis qui construit ses textes d'une manière bien consciente. Dans la présente contribution, nous tenterons de présenter ces deux familles, ces deux filiations de Catherine Mavrikakis qui nous mènent respectivement vers l'Histoire en passant par les histoires familiales et vers la Littérature en suivant les fils intertextuels. Parfois, les deux familles se parlent comme dans *Ça va aller* (2002) et *Les Derniers jours de Smokey Nelson* (2011) ; parfois un mur de silence les sépare ce qui est le cas des *Fleurs de crachat* (2005) et du *Ciel de Bay City* (2008).

Dans le premier roman de Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques* publié en 2000, la narratrice revisite « les morts de sa vie », membres d'une famille largement conçue. Ce n'est que dans son deuxième roman, *Ça va aller*, que la famille joue un rôle magistral. Et il faut préciser que la parenté littéraire de la narratrice-écrivaine, Sapho-Didon Apostasias, efface d'abord la parenté consanguine mais le dénouement du livre renversera cette situation. Le roman pivote sur deux

personnages emblématiques de la littérature québécoise : Réjean Ducharme y apparaît sous le nom de Robert Laflamme, Hubert Aquin comme Hubert Aquin. Le premier représente la figure de l'amant dont la narratrice ne veut pas : « Je ne comprends pas du tout l'admiration qu'on leur porte, à Laflamme et à ses semblables, à ces avatars de Réjean Ducharme, à ces idolâtres de l'enfance qui font du Québec une terre d'éternels mioches impuissants » (Mavrikakis, 2002, p. 16). Elle devient son amante malgré elle, elle se sent volée, elle se sent violée. C'est qu'elle se reconnaît dans Antigone Totenwald, l'héroïne des deux romans de Laflamme *Allez, va, alléluia* et sa suite *Ça va aller*. Elle refuse cet héritage d'Antigone, elle réclame le sien, celui qui lui vient de Sappho et de Didon : « Je suis pas un personnage de roman : je suis un mythe, je suis des légendes, je suis à moi seule le génie de la poésie grecque et un opéra anglais, je suis l'éternité et pas cette petite salope d'Antigone Totenwald, cette grande démodée [...] » (Mavrikakis, 2002, p. 14). À Robert Laflamme, Sappho-Didon préfère nettement Hubert Aquin : « Il n'y a qu'Hubert Aquin. [...] Je pourrais mourir en récitant *Prochain épisode*, comme ma dernière prière à Dieu. [...] Je pense à celui qui a inventé la mort, mais qui ne nous a pas permis d'inventer la vie. Je pense à Aquin. Je dévore le corps de ses œuvres, je communie dans la défaite » (Mavrikakis, 2002, p. 46). Hubert Aquin symbolise la figure du père qui n'en est pas un. Il est mort, il n'a pas laissé et il ne laissera plus de progéniture : « [il] ne [fit] même pas de nous des orphelins, nous ne sommes que des bâtards » (Mavrikakis, 2002, p. 93). En devenant amante de Robert Laflamme, Sappho-Didon accomplit le destin que Laflamme lui a attribué dans son dernier roman *Ça va aller*. Mais en la laissant mourir à la fin du roman sous les roues d'une voiture, il lui a volé sa vie et Sappho-Didon décide de se venger : « Tu m'as volé ma vie, mon-Laflamme-de-mes-amours ; je te vole l'écriture, je te vole ta chair » (Mavrikakis, 2002, p. 112). Elle le quitte enceinte sans lui avouer sa paternité. Après la naissance de sa fille, Savannah-Lou, Sappho-Didon reconnaît l'héritage d'Hubert Aquin : « Ma vie s'est écrite sans moi, à travers les 450 pages pensées par un autre, à travers une histoire québécoise qui me file entre les doigts. Je pourrais la récupérer, ma vie, en me donnant un suicide grandiose » (Mavrikakis, 2002, p. 90). Sappho-Didon se suicide en ne laissant à sa fille aucun testament. Elle la débarrasse de tout héritage pé-

nible, de son père Laflamme dont elle ne connaîtra jamais le nom mais aussi de la filiation aquinienne : « Tu n'as rien d'Hubert Aquin, mon enfant. Tu ne dois pas t'inscrire dans cette lignée-là. Tu n'auras pas à connaître le suicide. Tu es le commencement des commencements. [...] Tu ne seras pas une héroïne dont la vie est déjà toute écrite. Tu t'inventeras » (Mavrikakis, 2002, p. 150-1). La naissance de Savannah-Lou porte en elle la métaphore de l'enfantement d'une œuvre littéraire, le début d'une nouvelle littérature débarrassée d'un legs trop lourd à porter. Le nom de la narratrice-écrivaine a également une portée symbolique. Sappho renvoie à la poésie, à la création ; Didon, à un nouveau commencement ; Apostasias, à l'abandon d'une religion, d'une doctrine pour une autre. Sappho-Didon promet à Laflamme de lui voler non seulement la chair de sa chair mais aussi son écriture et Mavrikakis ne fait que le confirmer en employant les procédés intertextuels : « En fait peut-être Ducharme est un modèle, mais alors il faut le penser autrement : pas comme un père mais autrement, à travers la contamination, le plagiat, l'intertextualité. Repenser le modèle » (Lévesque – Cummings, 2003). Les deux héroïnes, Antigone Totenwald de Laflamme et Sappho-Didon Apostasias de Mavrikakis, ressemblent fort à Bérénice Einberg de *L'avalée des avalés* ducharmienne par le parallélisme de leurs noms, de leurs caractères et de leurs propos : « tout m'épuise » d'Antigone/Sappho-Didon ne peut pas être pensé sans « tout m'avale » de Bérénice. Sappho-Didon se sentant avalée par Antigone, la suicidaire mythique, les pratiques intertextuelles instaurent le troisième degré de la fiction où la seule solution possible est vue dans le suicide à l'instar d'Hubert Aquin. La voie qui s'ouvre à elle, et par son intermédiaire à la littérature actuelle, est celle de l'auto-engendrement ; à la façon du phœnix, elle doit mourir, elle doit s'*avaler* pour pouvoir ensuite renaître des flammes (*sic*) rénover car seulement après s'être avalée, *ça va aller*.

Fleurs de crachat, troisième roman de Catherine Mavrikakis paru en 2005, ne parle que de la famille. La narratrice, chirurgienne Flore Forget, nous crache son monologue ininterrompu d'une Bérénice Einberg adulte qui pleure la mort de sa mère aimée et le retour de son frère fêlé. Malgré le nom hérité de son père québécois, Flore Forget n'est pas capable d'oublier ni le décès récent de sa mère, ni le Débarquement en Normandie vécue par cette dernière quand elle était petite : « ma mère me parlait

toujours de la Deuxième Guerre mondiale, en Normandie, des corps pourris croisés durant l'exode, de l'ablation d'un rein à sa sœur aînée et de la cervelle, sur la chaussée, de madame Muchembled que son propre mari avait dû remettre dans la boîte crânienne, après avoir essuyé les éclats d'obus... » (Mavrikakis, 2005, p. 29). Sa vie est habitée par le fantôme de sa mère morte et par la Seconde guerre mondiale qu'elle lui a transmise tout en l'appelant « ma petite fille d'Auschwitz » (Mavrikakis, 2005, p. 56) : « [...] ma mère avait tout oublié [...] et la guerre, elle me l'a donnée, elle m'en a contaminée... je suis la Deuxième Guerre mondiale... je suis un champ de bataille en Normandie... je suis un camp d'extermination en Allemagne ou en Pologne... » (Mavrikakis, 2005, p. 41). Depuis son tendre enfance, les morts et les morceaux des corps éclatés vient habiter ses rêves. « Déjà petite, [elle] voulais[t] recoudre tous ces corps qui venait [la] travailler la nuit, [elle] voulais[t] rapiécer l'histoire, tout coudre de fil blanc » (Mavrikakis, 2005, p. 30). C'est pourquoi elle choisit la profession de chirurgien et qu'elle refuse l'héritage éclaté de sa grand-mère Flora symbolisé par la transmission du prénom d'une génération à l'autre. Flore ampute le « a » de « Flora » pour y greffer un « e ». Elle n'aime pas cette Normande morne peu sympathique et elle ne veut surtout pas de son héritage normand. Le destin de son frère Florent est encore plus tragique. C'est un psychotique qui se prend pour son grand-père qui a été amputé de sa jambe durant la Première Guerre mondiale et mort durant la Deuxième. Florent n'a jamais rencontré ce grand-père mais il le connaît bien des histoires racontées en famille. Assez jeune, il part pour l'Europe où il vit avec une Autrichienne, il étudie l'ennemi, il se prépare pour une contre-attaque. Il boite comme s'il portait une prothèse, il vit dans la Deuxième Guerre mondiale et il décide d'y périr, de se sacrifier pour sa patrie. Dans *Fleurs de crachat*, Catherine Mavrikakis réinvente le mal du siècle vécu par les héros romantiques, elle le transforme et le transpose au tournant des 20^e et 21^e siècles. Flore et Florent en sont tous les deux contaminés : « j'ai pensé que ma maladie, c'était la Deuxième Guerre mondiale... maladie du siècle passé, maladie de ma mère, de ma mère française, cette fille d'Europe, cette fille de la guerre... je me suis toujours fait l'effet d'une Allemande... je n'ai jamais pu liquider l'histoire... ce n'était pas la mienne, pourtant... même pas la mienne... » (Mavrikakis, 2005, p. 40).

Flore se prend pour la petite Juive, pour la petite Anne Frank mais à 16 ans son frère lui vole sa maladie en devenant le fou de la famille, le psychotique, en disparaissant pour une trentaine d'années. Après le départ de son frère, sa mère se remarie et Flore vit pour un moment avec son père québécois qui la protège de la guerre, grâce à lui elle peut oublier. Avec la mort de sa mère et le retour de son frère tout lui revient, les morts, les membres, les morceaux des corps envahissent de nouveau ses rêves. Elle souffre « du poids de ce qui ne s'efface pas » (Mavrikakis, 2005, p. 71) car « la mémoire ne s'efface pas » (Mavrikakis, 2005, p. 88). Ce n'est qu'avec la mort de son frère qu'elle est finalement libérée de la guerre, de son histoire familiale, de l'Histoire tout court. Ce n'est qu'avec la mort de sa famille que l'Histoire meurt en elle avec toutes ses atrocités. Mais comme le dit Mavrikakis elle-même : « tôt ou tard tout finit par nous revenir [...] le passé n'a jamais dit son dernier mot » (Broue, 2012). Un jour, Flore écoute sa fille Rose parler de la Guerre froide et de Gagarine dans la Luftwafe et elle se dit : « C'est l'enfance de Florent, c'est la mienne en conserve. L'Allemagne, l'URSS, le temps fond, se confond » (Mavrikakis, 2005, p. 150). L'histoire de Flore commence à remplir l'enfance de sa fille Rose comme celle de sa propre mère a rempli la sienne. Tout se répète. Le caractère cyclique de l'Histoire est souligné par les prénoms des personnages qui renvoient au monde floral : Violette, la mère, Flore, la fille, Florent, le fils, Rose, la petite-fille. Les fleurs qui se fanent et se meurent rapidement mais qui repoussent au printemps comme le souligne la pierre tombale de Violette : « Tout meurt. Tout fleurit. / Tout fleurit. Tout meurt. » (Mavrikakis, 2005, p. 63). L'histoire se répète. Mais les enfants sont là « pour nous parler de l'avenir, du futur qui sonne toujours faux, qui résonne comme un glas, mais qui ouvre les bras » (Mavrikakis, 2005, p. 168).

Dans *Le ciel de Bay City* les deux familles sont bien présentes mais un mur de silence les sépare, elles ne communiquent pas directement. D'un côté, il y a la famille juive de la narratrice Amy avec ses quarante-huit membres morts asphyxiés et incendiés à Auschwitz ou ailleurs dans les camps nazis ; il y a aussi son père, immigré américain qu'elle ne connaît pas et dont elle ne sait pas grand-chose. De sa famille morte, Amy a hérité les troubles respiratoires dont elle souffre dès sa naissance et les rêves remplis de la mort et de la souffrance. « Les âmes des juifs se

mêlent dans [s]on esprit à celles des Indiens d'Amérique exterminé ici et là, sur cette terre. Ils sont tous là présents en [elle], parce que l'Amérique, du Michigan au Nouveau-Mexique, c'est cela. Le territoire hanté par les morts d'ici ou d'ailleurs [...] » (Mavrikakis, 2008, p. 53). Amy est née à Bay City au Michigan où elle vit avec sa mère et sa tante juives, avec les fantômes des grands-parents morts à Auschwitz qui s'installent un beau jour dans le sous-sol de la maison familiale. Mais Amy doit se débarrasser de ce lourd fardeau qu'est pour lui l'histoire familiale. C'est son grand-père mort qui lui conseille de tout mettre au feu et Amy en bonne petite-fille suit sa volonté : elle incendie sa maison natale, le jour de son dix-huitième anniversaire, le jour de la fête nationale *Independence Day*. Elle veut tout brûler, tout enterrer : son passé, sa famille, elle-même. Elle incendie l'histoire, transforme son foyer en brasier, sa famille en cendres mais elle rate son propre assassinat. Elle déménage au Nouveau-Mexique, à un lieu chargé de l'histoire américaine, non loin du désert de Los Alamos où la bombe atomique est née, non loin des villages navajo où vivent les amérindiens transformés en soldats lors de la Deuxième Guerre mondiale, lors de la guerre d'Irak. L'histoire se répète et il n'est pas facile de la tuer. Après le déménagement, Amy enfante une fille et parcourt le ciel d'Amérique en tant que pilote de grands avions. Elle dote sa fille du nom de Heaven et d'un père amérindien de la tribu Cherokee. Or, les Cherokees, eux non plus, sont loin d'être innocents, purs. En 2007, ils chassent de leur tribu tous les métis. « La pureté de la race hante encore le ciel américain. L'Europe est là est rugit à nos portes » (Mavrikakis, 2008, p. 211). Amy croit que sa fille est libre, qu'elle « n'a rien hérité de l'histoire » (Mavrikakis, 2008, p. 213). Mais elle se trompe puisqu'il « faut des siècles pour se remettre de l'histoire de sa famille » (Mavrikakis, 2008, p. 243). Un jour, Heaven découvre dans le sous-sol de leur maison son histoire, toute la famille morte à Auschwitz ou partie en fumée dans le ciel de Bay City, et Amy finit par l'accepter :

Les miens sont tous là autour du lit de ma fille, de mon Heaven. Je voudrais crier. Hurler de douleur. Ma fille chérie habite elle aussi l'histoire.

Le ciel mauve de Bay City a gagné la guerre.

Un long temps, je reste appuyé contre la porte. Je me décide enfin. J'enjambe les corps sans les réveiller. Je me couche à même le sol parmi les chiens et les humains. » (Mavrikakis, 2008)

L'autre famille relie Amy à trois écrivains : Hubert Aquin, Nicole Brossard, Marguerite Duras. Un filet intertextuel se tisse d'une manière implicite entre *Le ciel de Bay City* et les trois romans au personnage de l'écrivain : *Prochain épisode*, *Le désert mauve*, *Le vice-consul*. Les trois intertextes ont beaucoup en commun : outre la mise en scène du personnage écrivain, c'est l'alternance de plusieurs niveaux narratifs, l'assassinat par un coup de revolver au paroxysme du récit, la mise en question de l'Histoire, etc. Dans *Le ciel de Bay City* aussi bien que dans les trois romans mentionnés, le récit s'étale sur plusieurs niveaux narratifs qui alternent. Le premier niveau relate les événements avant l'incendie qui a pulvérisé la maison familiale d'Amy en engloutissant toute la famille de la narratrice. Le second niveau de l'après incendie traite du voyage d'Amy enceinte au bord du Gange où elle se nettoie du passé, où elle efface d'elle toutes les traces de l'histoire. Les niveaux alternés se trouvent reliés vers la fin du récit par un passage transitoire : immédiatement après l'incendie, Amy est internée dans un hôpital psychiatrique où, incapable de parler, elle se met à écrire son histoire. L'écriture devient un processus thérapeutique qui aide l'héroïne à se réapproprier la parole. Le premier niveau fait allusion au *Désert mauve* non seulement par la mise en évidence de la couleur mauve du ciel de Bay City mais aussi par sa diégèse qui suit le déroulement de l'intrigue du « Désert mauve » de Laure Angstelle : le narrateur est dans les deux cas une adolescente (Mélanie de quinze ans, Amy de dix-sept ans) qui adore la vitesse, qui tente vainement d'échapper à l'histoire (l'explosion de la bombe atomique visualisée à plusieurs reprises par l'homme long et commémorée par l'omniprésence du désert chez Brossard ; la Shoah, chez Mavrikakis, qui hante Amy surtout par le biais des fantômes de ses grands-parents, morts dans le camp d'extermination d'Auschwitz) et dont l'histoire culmine par un meurtre (d'Angela Parkins tuée par un coup de revolver par l'homme long chez Brossard ; de toute la famille d'Amy dans l'incendie chez Mavrikakis). Le deuxième niveau renvoie surtout au *Vice-consul* par les baignades purificatrices dans les eaux du Gange et par le thème de

l'accouchement à la fin du pèlerinage. Et finalement, l'écriture à l'hôpital psychiatrique est un motif important tiré du *Prochain épisode*. L'analyse des noms propres découvre un jeu intertextuel complexe. Dans la lettre initiale d'Amy résonne celle d'Angstelle, auteure fictive du « Désert mauve », et celle d'Aquin. Le nom de la sœur morte d'Amy, Angie, est une variante du nom Angela, porté par la femme tuée dans *Le désert mauve*. Les noms de la mère et de la tante d'Amy reflètent les noms de deux écrivaines dont les textes sont questionnés par *Le ciel de Bay City*. Tante **B**abette fait penser à **B**rossard, à la guerre, à l'explosion de la bombe atomique représentée dans *Le désert mauve* ; mère **D**enise renvoie à **D**uras, plus précisément à son côté juif et à son *Hiroshima mon amour*. **D**avid, l'amant et l'ami juif d'Amy, fait aussi penser à Duras, surtout à son roman du cycle juif *Abahn Sabana David*. Amy veut exterminer l'Histoire en détruisant sa propre histoire, en l'incendiant. Même si cette entreprise se révèle vaine, Amy arrive finalement à l'accepter grâce à l'accouchement symbolique du récit de son **h**istoire ainsi qu'à celui de sa fille **H**eaven. Le « **H** » initial de son nom renvoie à l'Histoire et à l'Holocauste mais aussi à ses incarnations : l'**h**omme long qui tue doublement dans *Le désert mauve* par un coup de revolver et par l'invention de la bombe atomique ; Jean-Marc de **H**., l'ex-vice-consul à Lahore qui a tiré avec une arme à feu sur les mendiants ; **H**. de **H**eutz, personnage tué dans la deuxième version de la fin de *Prochain épisode*. Les « **h** » symbolisent l'Histoire qui tue, l'Histoire qu'il faut tuer ou accepter.

Dans son dernier roman, *Les derniers jours de Smokey Nelson* publié en 2011, Catherine Mavrikakis trace les derniers jours d'un condamné à mort et puisque la peine de mort ne touche pas seulement le condamné, Catherine Mavrikakis a opté pour un roman polyphonique, pour une fugue qui développe quatre voix indépendantes appartenant à quatre personnages, tous dotés d'une famille. Que cette famille soit vivante ou morte, consanguine ou spirituelle, elle est toujours présente. La première voix appartient à Sydney Blanchard, un nègre au nom blanc, à la voiture blanche et surtout à la chienne blanche qu'il adore et à qui il adresse souvent son monologue. Sa vie est marquée par trois ouragans : Betsy, Katrina et Jimi. Sydney est né en 1970 après Betsy qui a frappé le Sud des États-Unis : « Mais mes parents m'ont tellement cassé les oreilles avec elle... Betsy est devenue familière. Comme une vieille tante ou une

grand-mère... [...] Les gens parlaient toujours de Betsy durant ma petite enfance... 'Betsy a fait ceci, Betsy a fait cela. Mais ça, c'était avant Betsy.' » (Mavrikakis, 2011, p. 113), dit Sydney à sa chienne Betsy. Dans ses rêves, l'ouragan prend le visage d'une femme blanche, rousse, séduisante : « Petit, j'imaginai une femme magnifique, qui avait des seins énormes, qui se mettait en colère en bougeant sa chevelure rousse dans tous les sens et qui avançait vers moi, vers la Louisiane, pour nous engouffrer tous en elle... Betsy ! » (Mavrikakis, 2011, p. 113-4). Mais l'ouragan qui a vraiment marqué la vie du Sud, c'est Katrina, de loin plus forte que Betsy. Et c'est Katrina qui fait fuir Sydney vers le Nord où il se rend compte que sa vie ne vaille pas grand-chose puisqu'il l'a consacrée à un mort. Sydney est né le jour de la mort de Jimi Hendrix et toute la famille le prend pour sa réincarnation, il joue d'ailleurs de la guitare comme un dieu. Sydney porte en lui ce mort et c'est un lourd fardeau. Au moment où il décide de se débarrasser de ce frère spirituel, de trouver son propre chemin, de revenir chez sa famille à la Nouvelle-Orléans, il est arrêté par un noir drogué : il se fait « descendre » avec sa chienne, à cause de sa chienne au nom symbolique comme si Betsy, l'ouragan incarnant l'Histoire du Sud des Etats-Unis, était la cause de tout le mal. Quelle ironie du sort : Sydney qui avait été accusé du crime commis par Smokey Nelson il y a dix-neuf ans et qui aurait pu être exécuté à sa place, ne lui survit pas, il meurt quelques heures avant lui. De plus, la mort de Smokey Nelson n'est pas la seule à être annoncée, celle de Sydney l'est dès le début du livre où Sydney entre au cimetière de Seattle pour y rendre hommage à son « frère » Jimi. Sydney et Jimi sont tous les deux gauchers, tous les deux guitaristes, tous les deux tués jeunes par la drogue même si de manière indirecte. La mort de Sydney est ainsi mise en abyme par les allusions intertextuelles à Jimi Hendrix mais aussi au film culte *Easy Rider* dont les protagonistes « se font descendre à la fin sur la route... Eux aussi se font emmerder par des *honkies*¹, des horribles *red necks*² ! Ils sont même pas noirs, les gars dans le film, mais y a pas de place pour les marginaux dans ce pays de merde ! Y en a jamais eu... Y en a que pour les *hillbillies*³ qui vous suppriment à coups de pistolet !

¹ L'expression américaine raciste pour désigner les blancs.

² Un péquenaud américain.

³ Un péquenaud américain.

Pan ! Pan ! Prend ça entre les dents, sale négro... ‘Born to be wild...’ » (Mavrikakis, 2011, p. 201), comme le raconte Sydney à sa chienne peu avant leur mort. Ils n’écouteront plus leur chanson préférée « Voodoo Child » de Jimi Hendrix, chanson qui parle de la mort et du rencontre dans l’au-delà.⁴ « Je suis un ‘Voodoo Child’, mais je sais même pas ce que ça signifie... » (Mavrikakis, 2011, p. 201), avoue Sydney qui ne connaît pas la suite de son histoire personnelle dont la fin a pourtant été déjà écrite.

La deuxième voix des *Derniers jours de Smokey Nelson* est partagée par Pearl Watanabe et sa fille Tamara. C’est un discours semi-direct à la troisième personne, une fugue à deux voix alternées qui montre l’incompatibilité des mondes et des vies de ces deux personnages. Pearl est née en 1947 d’un père japonais et d’une mère américaine, elle est née à Pearl City et son nom, elle le tient « de la ville et de la guerre » (Mavrikakis, 2011, p. 50). Pearl aime se substituer au guide de l’hôtel où elle travaille et « mêler ses souvenirs personnels à l’histoire d’Honolulu » (Mavrikakis, 2011, p. 54). Elle a passé toute sa vie à Hawaïi excepté la période de cinq ans qu’elle a vécu à Atlanta en Géorgie où elle est devenue le témoin du crime commis par Smokey Nelson. Après le procès, elle est revenue à Hawaïi et s’est promis de vieillir et de mourir « devant le Pacifique », océan au nom symbolique. Pourtant, sa fille qui vit à Chattanooga au Tennessee la persuade de venir passer un mois chez elle ne se doutant pas qu’il s’agit du mois de l’exécution de Smokey Nelson. Avec ce retour en Amérique, tout lui revient, la guerre dont elle a hérité le nom, sa vie à Atlanta, le crime mais surtout elle se rend compte qu’elle a « vécu depuis vingt ans avec des spectres... » (Mavrikakis, 2011, p. 244), qu’elle a vécu depuis vingt ans en prison avec Smokey Nelson et qu’elle doit mourir avec lui. Comme lui, elle n’est qu’une morte en sursis. Tamara, elle, se sent abandonnée par sa mère qui s’est enfermée dans sa solitude depuis le crime affreux. L’adolescence de Tamara, ce n’est pas la guerre, c’est l’assassinat. Notre enfance est toujours marquée par les

⁴ I didn’t mean to take you up all your sweet time / I’ll give it right back to you one of these days / I said, I didn’t mean to take you up all your sweet time / I’ll give it right back to you one of these days / And if I don’t meet you no more in this Word / Then I’ll, I’ll meet you in the next one / And don’t be late, don’t be late / ‘Cause I’m a voodoo child / Lord knows I’m a voodoo child / I’m a voodoo child

traumatismes hérités de nos parents : « En 1989, Mara avait en quelque sorte perdu sa mère chérie [...]. La mère de Tamara était morte en 1989 ! Et voilà dix-neuf ans que Tamara se comportait comme si rien n'avait eu lieu, comme si sa mère lui appartenait encore et ne faisait pas partie des assassinés du 20 octobre 1989 ! » (Mavrikakis, 2011, p. 147-8). Et Pearl va mourir encore une fois, à Atlanta, quelques jours après Smokey Nelson dont elle était amourachée pour un bout de temps, avant la découverte de son crime atroce. Elle se promet de le rencontrer et elle n'a qu'une seule possibilité : « Elle se mit à avaler les petites pilules colorées en les arrosant de rhum... [...] Depuis 1989, elle s'était promis cette rencontre. La seule possible... Cela allait marcher... Choo ! Chooo ! » (Mavrikakis, 2011, p. 247). Et elle part au rendez-vous accompagnée de la chanson joyeuse « Chattanooga choo choo » sur laquelle ses parents dansaient avec tant de bonheur dans les années 1940, chanson qui raconte le voyage en train de New York à Chattanooga et qui finit par les mots « Chattanooga choo choo / won't you choo choo me home ». Pour rentrer chez elle, elle ne prend pas l'avion comme prévu, elle préfère « le train pour l'ailleurs » (Mavrikakis, 2011, p. 247). Chattanooga est d'ailleurs une ville emblématique de l'histoire états-unienne où a eu lieu la bataille de Chattanooga marquant la victoire des Nordistes d'Abraham Lincoln lors de la Guerre de Sécession. Malgré une lutte acharnée contre ses racines états-uniennes qui lui sont sans cesse rappelées par sa fille très américaine, Pearl finit par succomber à son rêve américain qui a tourné au cauchemar il y a dix-neuf ans. L'Amérique, cet assassin séduisant, finit par l'avoir.

La troisième voix appartient à Dieu qui s'adresse à Ray Ryan, père de Samantha assassinée avec son mari et leurs deux enfants par Smokey Nelson. Ray Ryan est un blanc raciste, intolérant, médiocre, un autre représentant typique du Sud des Etats-Unis. Depuis la mort de sa fille adorée, Ray Ryan ne vit que pour la vengeance, pour le moment de l'exécution. Lui non plus ne survit pas de beaucoup à son assassin. Le dieu de Ray lui ressemble, il est vengeur et vaniteux, préoccupé par des choses sans importance ; c'est comme si un lien de sang unissait ce père céleste à son fils bien-aimé. Ray Ryan lui ressemble plus qu'à son propre père, le « soldat du Satan » qui a osé commettre un suicide. Ce dieu, il l'a hérité de sa mère dévote et il l'a transmis à toute sa famille. Le trauma-

tisme que Ray Ryan lègue à ses enfants vient de la Bible, il est hérité de Job et de Noé, c'est le péché originel.

La quatrième voix qui clôt le livre dans un discours indirect libre est attribuée à Smokey Nelson, le condamné à mort. C'est un homme noir plutôt ordinaire, sympathique et lui aussi est doté d'une famille : d'une mère bigote qui depuis l'assassinat ne fait que prier pour lui et d'une sœur qui malgré son crime n'a cessé de l'aimer et de le visiter. Pourtant la véritable famille de Smokey Nelson est ailleurs, il appartient à une famille nombreuse des condamnés à mort. Avec lui nous parcourons les histoires personnelles des condamnés à mort, l'histoire des exécutions aux Etats-Unis, le changement de la chaise électrique contre l'injection dont la pratique est décrite avec une précision scientifique. Smokey Nelson est un condamné consciencieux, il consacre son temps libre aux études des récits géographiques, historiques et scientifiques. Il veut comprendre, il veut savoir ce qui l'attend. Par contre, le lecteur ne saura jamais la motivation précise de son crime. La quête du sens paraît être inutile car « l'univers n'[a] aucune réelle intelligence ou projet pénétrable » (Mavrikakis, 2011, p. 302). Malgré l'impossibilité de comprendre Smokey Nelson, il est possible de percevoir sa valeur symbolique. Smokey Nelson renvoie à une période importante de l'histoire états-unienne : il est né à Selma, « petite ville noire à l'ouest de Montgomery, bien connue pour la marche du Bloody Sunday du 7 mars 1965 » (Mavrikakis, 2011, p. 286) et pendant la jeunesse de Smokey toujours hantée par le fantôme de Martin Luther King. Depuis son enfance, Smokey rêve d'aller à Atlanta, « la légendaire ville de Sud » (Mavrikakis, 2011, p. 286) et en même temps la ville natale de Martin Luther King. Mais « Smokey avait commis ses crimes avant même d'avoir pu voir la cité de ses rêves, l'interdite » (Mavrikakis, 2011, p. 287). Smokey Nelson, l'assassin, réfère par son origine à la lutte non militante pour les droits civiques des Noirs et contre la violence raciste qui tourne à la fin au massacre. Son voyage raté à Atlanta symbolise l'impossibilité de parachever l'œuvre commencée par Martin Luther King, lui-même assassiné. Le Sud des Etats-Unis reste un lieu rempli de la haine, raciale et autre. Même ici le rêve américain tourne au cauchemar. Pourtant *Les derniers jours de Smokey Nelson* offrent un espoir. Smokey Nelson est exécuté lors de l'élection présidentielle 2008 où pose sa candidature Barack Obama, le premier Afro-Américain élu

président des Etats-Unis qui a dans son bureau les portraits d'Abraham Lincoln et de Martin Luther King et qui a utilisé la Bible personnelle de ce dernier pour prêter son serment sur elle.

Dans les romans de Catherine Mavrikakis, la famille biologique passe par l'Histoire qui représente en même temps son seul legs. Elle évolue d'une famille purement québécoise de *Ça va aller* vers une famille québécoise aux origines françaises nettement prononcées des *Fleurs de crachat*. *Le ciel de Bay City* range la famille dans un contexte plus large, américain ce qui se manifeste encore davantage dans *Les derniers jours de Smokey Nelson* d'où toute trace québécoise a disparu. En tant que l'incarnation de l'Histoire, la famille biologique est souvent une famille morte mais jamais silencieuse. C'est d'ailleurs le point commun des deux familles, elles ne se taisent jamais. Et également la famille culturelle se transforme. D'une famille littéraire et québécoise dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat*, elle glisse vers la littérature québécoise et française qui est concurrencée par la musique états-unienne et anglaise dans *Le ciel de Bay City*, pour se débarrasser finalement des relations francophones et littéraires dans *Les derniers jours de Smokey Nelson* où Mavrikakis actualise avant tout les intertextes musicaux et cinématographiques américains. Dans son dernier roman, Catherine Mavrikakis arrive à rompre avec ses origines européennes et à devenir la citoyenne de l'Amérique du Nord, d'un continent très promettant où on peut encore rêver du demain. Or, il ne faut jamais oublier que même en Amérique la vie est absurde et le rêve tourne très facilement au cauchemar. C'est elle-même qui nous le rappelle.

Bibliographie

- MAVRIKAKIS, C. : *Ça va aller*. Montréal : Leméac, 2002.
MAVRIKAKIS, C. : *Fleurs de crachat*. Montréal : Leméac, 2005.
MAVRIKAKIS, C. : *Le ciel de Bay City*. Montréal : Hélio-trope, 2008.
MAVRIKAKIS, C. : *Les derniers jours de Smokey Nelson*. Montréal : Hélio-trope, 2011.
BROUE, C. : *Entretien avec Catherine Mavrikakis, romancière, auteur de « Les derniers jours de Smokey Nelson »* (réalisé le 26 septembre 2012 pour la radio France culture) [en ligne] [consulté le 16/03/2013]. Disponible sur :

<http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-2eme-partie-entretien-avec-catherine-mavrikakis-romanciere-auteur-de-les-de>.

LÉVESQUE, J.-S. – CUMMINGS, J.: Repenser le modèle: une entrevue avec Catherine Mavrikakis. In *Le Concordia Français*, 2003, n 5 [version électronique] [consulté le 16/03/2013].

Disponible sur : <http://jslevek.blogspot.cz/2006/05/repenser-le-modle-une-entrevue-avec.html>.

Veronika Černíková

Université de Bohême de l'Ouest, Faculté des Lettres
19 rue Sedláčkova, 306 14 Plzeň, République tchèque
vecernikova@email.cz

L'ÉTREINTE EN BLANC DE LA FAMILLE SELON PHILIPPE FOREST

Julie Crohas Commans

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand et Université de Lausanne

Abstract: Origin and subject of the narration, the story of the lost little girl states the conditions for the writing of Philippe Forest. All begins with “the first snow” which sets the unspoiled family intimacy in the wintry whiteness. Every new novel is the resumption and the pursuit of “a walk in the white” which inescapably brings back characters, author and reader by the side of the child. Cyclic temporality, maze’s and oblivion’s patterns mislead the unremitting father-narrator of all the novels. This way he testifies that all the stories are only one: his embrace-writing allows him to “keep one’s word”.

Keywords: father – child – white – embrace - writing

Dans chaque roman de Philippe Forest, le père se charge de la narration. À la première personne, il reprend une histoire qui réunit invariablement à ses côtés sa femme et sa fille, comme si son récit n’était possible que dans cette étreinte familiale. Pourtant le « désastre de la vie »¹, autobiographique et fictionnel, est avéré : sa fille, Pauline, est morte. À l’origine de l’écriture se trouve cette disparition dont l’auteur fait le sujet de son premier roman, *L’Enfant éternel*, en 1997². Deux ans après, le père témoigne à nouveau de « l’impossible » (TN, 75) et Philippe Forest publie *Toute La Nuit* (1999), dont le narrateur-écrivain affirme qu’il s’agit d’une « reprise »³:

¹ Le narrateur parle de « désastre sans merci de la vie » dans son deuxième roman, *Toute La Nuit* (1999, p. 305). Désormais abrégé en TN.

² Désormais abrégé en EE.

³ La « reprise » est une formule que Philippe Forest emprunte au philosophe danois Kierkegaard et que Maïté Snauwaert résume ainsi : « [l]a reprise est une façon manifeste, tantôt l’élargissant, tantôt l’abrégeant, de renouveler le récit, d’en refaire un point de départ plutôt qu’une fin, une origine de l’écriture qui la justifie et la fonde » (2012, p. 196).

Il n'y a pas de différence : tout le premier roman pourrait tenir à l'intérieur du second, et ainsi de suite à l'infini. L'image est toujours là. Rien ne peut la laisser s'effacer. Chaque texte la place en son centre. Il la dispose bien en évidence et pourtant elle reste un secret.⁴ (TN, 189-190)

Il en sera ainsi de la succession des romans accumulés autour de Pauline ; celle-ci est désormais, selon la formule d'Anne Pons, la « petite fille ensevelie par son père dans le linceul des mots » (1997), dans ce blanc, semblable à un écrin, dans lequel le narrateur peut déposer son histoire. Si la couleur blanche est « la couleur des enfants qui meurent » (EE, 392), « la couleur dans laquelle on enterre les enfants morts » (EE : 396)⁵, elle est aussi, comme l'explique Anne-Marie Christin dans *Poétique du blanc*, « la couleur d'une énigme » (2009, p. 7) : elle « échappe au réel » et « peut être indifféremment interprétée comme vide [...] ou pleine »⁶ (2009, p. 8). Elle est ainsi la clef qui permet d'entrer dans le récit, dans ce « conte de terreur et de tendresse » qui « contient en lui tous les livres que nous lisons » (EE, 152).

Dans un premier temps, la couleur blanche envahit le roman parce qu'elle est l'objet d'une quête que le narrateur entreprend avec sa famille : celle de la neige. Mais cette quête n'est qu'un prétexte pour préserver l'intimité familiale, et bientôt l'écriture succède à la blancheur hivernale. La succession des cycles d'histoires est alors inévitable et les romans s'accumulent autour de l'étreinte initiale : la famille ne peut poursuivre son existence que dans cette mise en scène à l'intérieur du blanc, seul lieu où, finalement, le père trouve sa place auprès de sa fille afin d'y poursuivre l'histoire autrefois commencée.

« La première neige » : écrin du roman de la famille

« Étrangement, j'ai su très vite que si elle s'écrivait, l'histoire commencerait par l'éblouissement blanc de ces images » (EE, 32), déclare le

⁴ En italique dans le texte.

⁵ Dans *Le Roman, le réel et autres essais*, l'auteur avoue en concevoir « le symbolisme excessif » (2007, p. 300).

⁶ En italique dans le texte.

père-narrateur dès les premières pages de *L'Enfant éternel*, et effectivement ce roman s'ouvre sur une partie intitulée « La première neige », celle que Pauline découvre pour la première fois, entourée de son père et de sa mère. Mais le roman se clôt aussi sur une scène à la blancheur similaire, puisque la dernière partie, « Une promenade dans le blanc », rassemble à nouveau la famille au moment de la mort de l'enfant. Le récit se replie sur lui-même, enfermant comme pour les protéger les trois protagonistes dans une étreinte blanche.

Tout commence par une formule de conte de fées – « Ainsi, il était une fois l'hiver dernier » (EE, 15) – qui introduit l'histoire et sa narration. Une fois que l'hiver a investi les premières pages du roman, le temps n'existe plus ; la vie réelle est entre parenthèses. « La vie nous reprendrait seulement après » (EE, 15), affirme le narrateur. Ensemble, père, mère et enfant partent en quête de la neige, car pour protéger l'intimité familiale, il leur faut s'« étourdir ensemble de blanc » (EE, 16), « pénétrer [...] dans le blanc » (EE, 16). Lorsqu'enfin, parvenus à un sommet, ils découvrent et franchissent « une ligne [...] au-delà de laquelle commençait la neige » (EE, 17), c'est ensemble qu'ils sont pris au piège. Immédiatement la neige les accueille et les oppresse. « Dans la poudreuse, nous nous enfions jusqu'aux chevilles » (EE, 17), raconte le père. Elle réduit l'univers dans lequel ils évoluent et les contraint tous les trois à se rapprocher. « Fatiguée, au bout de quelques pas » (EE, 17), Pauline monte sur les épaules de son père. Insensiblement, la blancheur hivernale les prépare à ce que le narrateur appelle le « désastre de la vie ». La menace est présente, à peine perceptible : la neige est « crissante, épaisse sous le pied » (EE, 17). « Les brindilles craquaient sous nos pas et les cristaux, accrochés aux ronces et aux branches, se défaisaient à mesure que nous avançons. C'était un doux saccage » (EE, 17). En outre, autour d'eux, les repères disparaissent : sous le soleil « remarquablement lumineux » (EE, 18), les formes s'effacent, « le sentier se perd [...] dans les volumes blancs » (EE, 18). Tous les trois n'ont déjà plus que les mots pour se rassurer à l'intérieur de la blancheur hivernale ; ils chantent « des chansons d'enfant. On se promène dans les bois et l'on rit, car le loup n'y est pas et puisqu'il n'y est pas, il ne nous mangera pas » (EE, 17-18). Finalement, le narrateur achève le récit de « la première neige » sur ces quelques mots : « Nous nous sommes assis tous les trois. Puis, avant de prendre le

chemin du retour, nous avons fermé les yeux au soleil » (EE, 18). La scène pourrait se poursuivre indéfiniment. Hors du temps et de la réalité, les personnages ont pris place dans ce que la voix paternelle décrit comme « l'abri miniature de ce rêve d'altitude et d'oubli » (TN, 185).

En pénétrant dans le blanc, la famille entre dans l'espace et le temps du récit. Leur existence ne dépend plus d'eux-mêmes, mais de l'histoire qui s'écrit. Avant de raconter cet épisode, le narrateur a d'ailleurs pris soin dans les premières lignes du roman de se mettre en scène en train de travailler à son bureau. Le récit de la « première neige » est pour lui l'occasion de faire de chacun de ses proches un « être de papier » (EE, 399). Sur le blanc de la page, ils vont désormais laisser leurs traces et le narrateur pourra les suivre indéfiniment. C'est bien là le but avoué de Philippe Forest, tel qu'il l'énonce dans *Le Roman*, le réel et autres essais : il tente « d'approfondir, de retenir, de remettre en mouvement (de reprendre donc) par le récit une expérience du réel dont [il est] seulement le témoin sidéré et inquiet » (2007, p. 103). L'auteur éprouve en effet le besoin d'être « fidèle » (2007, p. 105) à cette image de la famille : la narration se raconte sans fin. Les personnages, piégés dans le blanc, ne redescendent jamais du sommet enneigé : il n'y a pas de retour en arrière possible. La seule issue envisageable est la fuite en avant. Le chapitre qui succède immédiatement à cet épisode s'ouvre sur la formule « [d]ésormais, nous dévalons la pente délayée du temps » (EE, 19), mettant ainsi en évidence le passage dans un univers régi par d'autres lois.

Dès lors la « promenade dans le blanc » se poursuit. Le père-narrateur doit recourir à son « imagination » et sa « mémoire » (EE, 65) pour inventer de nouvelles histoires et persister à promener « la petite fille fiévreuse dans des paysages blancs d'oubli » (EE, 65). Le motif de la blancheur, illustrant ce lieu de protection, envahit l'atmosphère quotidienne et tout particulièrement les anecdotes intimes⁷. La neige est envisagée comme « un chaud manteau d'invisibilité, un drap paisiblement tiré » (EE, 51) sur les personnages. Or, dans le roman, le motif du drap protecteur est récurrent ; il vient régulièrement recouvrir l'enfant et ses parents, leur offrir l'espace familial rêvé des jeux et des baisers, de

⁷ Dans les livres d'enfant que le père lit à sa fille, il est question de flocons de neige qui recouvrent à l'envie des paysages de papier (EE, 48, 51 et 65). La neige y protège et apaise parce qu'elle est maîtrisée.

l'insouciance et de l'oubli, puisque, sous les draps, comme l'explique le père :

Le monde n'existe plus, on l'efface du revers de la main et on se retrouve tous les trois, dans le blanc où plus rien ne nous atteint, où plus rien ne nous concerne. (EE, 21)

Le blanc est donc le moyen de revenir à l'état initial qui ouvre le roman et qui se caractérise par l'ignorance des débuts. Pourtant, selon la parole paternelle, le drap blanc du lit est aussi le « gai linceul des songes » (EE, 21), prémonition de la fin. Au sein de la neige, le narrateur a découvert un refuge pour sa famille, mais un refuge qui les condamne en se refermant sur eux : « [n]ous ne pouvions deviner quelle main de glace s'était crispée autour de notre poignet et comment nous serions entraînés vers un monde nouveau » (EE, 37). Dans la tête du narrateur « un disque blanc, une sorte de comptine folle et rudimentaire » (EE, 120) tourne de manière obsédante : la menace du blanc se précise et c'est finalement dans la dernière partie de *L'Enfant éternel* qu'elle se réalise dans toute sa violence.

Le roman se referme sur l'ultime « promenade dans le blanc » qui coïncide avec l'agonie de l'enfant. Les dernières heures débutent dans la « grande explosion blanche du matin » (EE, 388). L'écrin de neige se transforme en chambre mortuaire. Pauline est morte : dans son pyjama blanc, elle repose « dans une chambre dallée de blanc, du plancher jusqu'au plafond » (EE : 394). Alors que la sensation de froid était absente de la première partie, elle est ici définitive. « Le givre s'est maintenant couché sur la peau » (EE, 393). Le père ne peut que « pose[r] sa veste sur l'enfant pour lui épargner la douleur du gel » (EE, 394).

Après l'enterrement, le narrateur replie le récit sur lui-même et y trouve refuge, reprenant la rumeur des mots qui avaient ouverts *L'Enfant éternel* :

Tout est pris dans le blanc. [...] Tous les trois, ils gravissent pour toujours un chemin rugueux de neige. Ils sont dans la lueur lavée du soleil et se tiennent par la main. [...] Ils ont choisi de fredonner un refrain d'enfants. Ils se promènent dans les bois. Et le loup n'y est pas.

Derrière ses dents, il couve sa salive et humecte ses babines. Ils ne savent pas. Ils ne se souviennent pas. Le loup est là. Il ne les mangera pas. (EE, 398)

De cette manière, le père emprunte à nouveau le chemin de « la première neige ». « Comme si nous n'avions pas quitté ce paysage de neige, comme si en réalité nous nous y trouvions ensemble à jamais. Et à partir de là, tout pourrait recommencer indéfiniment »⁸ (TN, 189).

Dès lors le père ne peut s'empêcher d'écrire « qu'il neige », puisque c'est pour lui le moyen d'« aboli[r] toute cette fatigante géométrie de mort et d'ennui » (TN, 185). Le retour du blanc signifie le perpétuel (re)commencement de l'histoire. Pourtant parce que « le cercle [est] fermé » (TN, 126), l'innocence initiale de L'Enfant éternel est abolie. Alpha et oméga de l'histoire se confondent. Puisque la « petite fille [est] perdue » (EE, 396), le père-narrateur n'a d'autre choix que de s'effacer à son tour définitivement dans le blanc, c'est-à-dire, désormais, dans l'écriture.

Tours et détours de l'écriture en blanc

Seule l'écriture peut encore offrir à la famille le lieu d'une étreinte, hors du temps et de ses menaces. Elle reproduit donc les circonstances et conditions de « la première neige ». Dans son bureau, le père-narrateur retrouve le « vide » et le « silence »⁹ du décor de montagne qui ouvrait L'Enfant éternel ; la surface de la table est blanche et « son apparence de neige [est] hypnotiquement chargée (à force d'être observée) de la somme possible de toutes les formes surgissant en elle » (TN, 187). Le temps de l'écriture est à nouveau suspendu : les mots eux-mêmes acquièrent une « lenteur nouvelle. [...] Les phrases s'étirent, elles deviendraient presque immobiles »¹⁰ (TN, 75), à la manière des trois protagonistes assis sur le sommet enneigé. Sur la blancheur de la page, Pauline peut être « l'enfant éternel ». Si elle reste « l'enfant sur qui tombe la neige » (TN, 181), l'histoire se poursuit. Il faut donc que les cycles se multiplient et se chevauchent, jusqu'à construire un solide écheveau dans lequel re-

⁸ En italique dans le texte.

⁹ « Dans ce vide et ce silence, je me suis mis à écrire » (TN, 110).

¹⁰ En italique dans le texte.

pose pour toujours la petite fille ; c'est ainsi que, comme le narrateur l'affirme dans le dernier roman en date de Philippe Forest, *Le Chat de Schrödinger* (2013)¹¹ : « [o]n croit raconter une histoire et c'est une autre qu'on raconte à la place » (CS, 303).

Ce phénomène est en œuvre dès *Toute La Nuit*. Le père reprend¹² le récit de la maladie et de la mort de Pauline et l'entremêle de nouveau au processus d'écriture. Ces histoires s'étirent cependant en de nouveaux épisodes qui évoquent la survie des parents. Les paragraphes se succèdent, seulement séparés par des blancs plus ou moins longs qui offrent un nouvel espace, où il est possible de « faire jouer autrement l'expérience irréversible du temps » (2007, p. 296). Ce processus, que l'auteur explique dans *Le Roman*, le réel, se trouve également illustré par une autre particularité de *Toute La Nuit* : des passages se distinguent par l'italique. Ce sont des dialogues qui encadrent chacune des parties du roman. Ceux-ci mettent en scène, non plus Félix et Alice, les parents de Pauline¹³, mais leurs doubles atténués, « Elle » et « Lui », isolés dans le temps de l'écriture. Chaque échange commente le récit qui précède. On y découvre le rythme de leur existence : chaque soir Alice emmène les feuillets que Félix a rédigés dans la journée et elle les lit. Un nouveau cycle est ainsi mis en place qui structure le reste du récit. A cela s'ajoute un autre cycle : toutes ces suspensions du récit sont des dialogues, à l'exception de la première et de la dernière qui donnent, pour l'une, la parole au père et, pour l'autre, fait unique dans l'œuvre de Philippe Forest, seulement à la mère de Pauline. Père et mère se répondent d'une extrémité à l'autre du roman, évoquant tous les deux leur réveil au milieu de la nuit. Ils se placent ainsi chacun d'un côté de Pauline et de son histoire, reproduisant une fois encore l'étreinte initiale.

¹¹ Désormais abrégé en CS.

¹² La narration de ce deuxième roman revient d'ailleurs en écho sur les derniers mots de *L'Enfant éternel*. Le premier roman s'achève sur : « Au matin, elle m'appelle de sa voie [sic] gaie du réveil. [...] Et une fois encore, vers la vie, nous descendons les marches raides de l'escalier de bois rouge » (EE, 399), et *Toute La Nuit* s'ouvre sur : « *Personne, là-bas, ne nous appelle au matin de sa voix douce du réveil. Personne, avec prudence, ne descend une à une les marches rouges de l'escalier de bois* » (TN, 11, en italique dans le texte).

¹³ Pseudonymes utilisés dans le roman à la place de leurs vrais noms, Philippe et Hélène.

Pauline et son histoire sont comme l'explique Maïté Snauwaert, « la coordonnée centrale¹⁴ de l'œuvre et de la vie » (2012, p. 196), et c'est autour d'elles que s'enroule la narration, selon le processus expliqué dans *Toute La Nuit* :

Il y a cette boucle, mais elle prend place dans une boucle plus large qui lui interdit de se refermer complètement sur elle-même. Chaque nouveau livre ajoute un cercle aux précédents. Il en fait la somme, et cela devient une sorte de spirale qui nous emmène plus loin, mais en nous faisant toujours passer par les mêmes points.¹⁵ (TN, 189)

Au début de chaque roman, le personnage-écrivain ne sait pas, ou feint de ne pas savoir, où l'écriture va le conduire. Il suit aveuglément « le fil des mots dans un labyrinthe qui [lui] appara[ît] d'autant plus radieux qu'aucune issue n'y [est] pensable » (TN, 111). En résulte une errance qui se traduit dans les textes par la présence de ce motif dédaléen à la fois « banal, étranger et familier » (CS, 325). La campagne vendéenne, puis plus tard des espaces plus lointains, en Asie ou en Afrique, forment ainsi des labyrinthes au sein desquels le père se perd afin de retrouver Pauline¹⁶.

La profusion des commentaires et des digressions accentuent également ce motif en tissant une narration elle-même labyrinthique. Sarinaga-

¹⁴ En italique dans le texte.

¹⁵ En italique dans le texte.

¹⁶ Il faut du temps au narrateur pour prendre conscience de ce vers quoi le ramène continuellement sa longue errance sur les routes de Vendée :

la tombe de notre fille exerçait continuellement sur nous son attraction d'aimant. Pendant plusieurs jours la voiture a continué à tracer ses cercles invisibles dans le pays des collines et de vignes [...]. Un compas lui dictait sa route dont la pointe était plantée là où les cendres avaient été déposées. (TN, 86)

Et lorsque lui et sa femme entrent dans le labyrinthe de pierre du temple de Borobudur, en Indonésie, espérant se perdre définitivement, alors même qu'ils marchent « au hasard [...], prenant le premier passage qui s'offrait à [eux], revenant sur [leur] pas » (TN, 292), le narrateur se rend compte qu'il en sera ici comme partout ailleurs ; au cœur du labyrinthe, insensiblement il reprend sa place aux côtés de Pauline :

Dans ma tête, j'improvisais ces récits auxquels je ne croyais pas comme si Pauline avait été là pour les écouter. J'ai compris qu'en toute absurdité je pensais qu'elle nous accompagnait. Nous marchions ensemble dans ce temple. Elle donnait la main à Alice ou je la portais sur mes épaules. Elle s'amusait surtout à gravir et dévaler les escaliers [...]. (TN, 293)

ra (2004)¹⁷, troisième roman de Philippe Forest, est peut-être le texte le plus caractéristique. Dès l'incipit le narrateur déclare s'être engagé dans son écriture « au hasard : comme on s'enfonce dans un rêve » (S, 26), dans le but affirmé de se perdre : « [j]e pensais que n'importe quel récit me délivrerait, me conduisant loin de moi » (S, 27). Ce roman mêle le récit d'un voyage au Japon et l'histoire des vies de trois artistes japonais qui ont connu comme le père l'expérience de l'irréversible. Au fil de ces histoires, nous suivons le cheminement physique, temporel mais aussi réflexif du narrateur : pourquoi avoir choisi le Japon, si ce n'est pour découvrir quelque chose ?¹⁸ Un premier indice est donné à Tokyo, alors qu'il découvre avec sa femme la floraison des cerisiers : les flocons de la dernière neige de la saison recouvrent la scène et accusent intensément le sentiment de l'éphémère. Immédiatement la scène en appelle une autre et engendre une nouvelle boucle dans le récit : « Nous sommes revenus à l'intérieur de la carte postale, heureux d'y être un instant, avec tout ce blanc joyeux qui, de partout, pleure¹⁹ sur nous » (S, 228). Un deuxième indice est enfin offert lors de la visite de Kobe. Au début de l'année 1995, cette ville japonaise est détruite par un tremblement de terre ; au même moment, le narrateur apprend la maladie de sa fille à Paris : la catastrophe naturelle est aussitôt oubliée. C'est seulement cinq ans après, lorsqu'il se rend dans cette ville, que l'anamnèse a lieu et que le père se trouve à nouveau aux côtés de sa fille. Ce mécanisme mémoriel émeut le narrateur :

mon enchantement tenait au sentiment soudain de revenir vers le lieu le plus vif de ma vie, un lieu invraisemblablement nouveau et inconnu, qui aurait dû ne pas exister, où l'histoire ancienne se répétant mais se répétant soudainement ailleurs et autrement, tout allait inexplicablement pouvoir recommencer. Une boucle se bouclait et, tout en s'enroulant fidèlement autour de l'œil noir et fixe du néant, elle ouvrait sur l'infini du temps. (S, 344)

¹⁷ Désormais abrégé en S.

¹⁸ Le roman est d'ailleurs présenté comme une énigme à travers la question du « Sarinagara », le dernier mot d'un poème de Kobayashi Issa, écrit alors que celui-ci vient de perdre son unique enfant. L'affirmation se trouve sur la quatrième de couverture de l'édition « Folio » de *Sarinagara* : « [c]ette énigme est l'objet du roman ».

¹⁹ Je souligne.

Le père entrevoit une issue à l'énigme du blanc qui le préoccupe depuis *L'Enfant éternel* : « il ne s'agissait plus de choisir entre le souvenir et l'oubli [...] l'oubli devenait la condition mystérieuse et nouvelle du souvenir » (S, 344). Les cycles d'écriture trouvent ainsi leur légitimation.

À Sarinagara succède donc inévitablement un autre roman : *Le Nouvel Amour* (2007)²⁰. Alors qu'il tombe amoureux d'une jeune femme, Lou, le père ne peut se résoudre à s'éloigner de l'histoire familiale, à quitter Alice et à abandonner ce qui reste de son histoire avec Pauline ; d'autant plus que Lou, dont il partage désormais la vie, a elle-même une fille et, lorsque finalement il se sépare de celle-ci, il est aussi contraint de quitter l'enfant. Il est alors renvoyé à son histoire et à ses ressassements avec la « certitude [...] de ne jamais voir grandir près de [lui] une petite fille passant le cap de ses quatre ans » (NA, 165-166). Le « nouvel amour » devient le symbole de l'irrémédiable processus circulaire.

Dans *Le Siècle des nuages* (2010)²¹, cinquième roman de l'auteur, le narrateur raconte la vie de son père et fait commencer le récit avec le siècle, en 1903. Pourtant d'anecdotes en digressions, mêlant histoire individuelle et collective, le récit revient inévitablement auprès de la « petite fille perdue » : il trace un cheminement au long d'un siècle dont l'aboutissement n'est autre que la mort de Pauline. Le roman, ses désillusions et sa fatalité, ne mènent qu'au grand-père « mort de rien », de « fatigue, de chagrin, de détresse » (SN, 506). La formule « mort de rien » n'est pas sans rappeler l'expression japonaise notée dans Sarinagara pour désigner le roman : *shôsetsu*. Pour le narrateur, ce terme rappelle « que le roman est une parole de rien, une parole pour rien, un mot qui sort du cœur des hommes » (S, 118), où existe le « désir [...] que ne soit pas tout à fait abandonnée au silence la longue histoire de la vie » (S, 118). Les romans de Philippe Forest sont ces paroles de rien, qui n'ont de sens que parce qu'elles permettent au père de « Tenir parole », de « dire l'histoire jusqu'au bout » (CS, 62) comme il en avait fait la promesse à sa fille.

²⁰ Désormais abrégé en NA.

²¹ Désormais abrégé en SN.

Le sens de l'écriture-étreinte : tenir parole

Dans *Le Chat* de Schrödinger, le père-narrateur affirme que c'est au moment de la maladie de Pauline, alors qu'il ne l'avait jamais fait avant, qu'il s'est « mis à parler. [...] Simplement pour l'accompagner avec les mots d'une voix amie. Incapable de faire autre chose pour elle ». Il dit n'avoir « pas cessé depuis » (CS, 62). Ce récit sans cesse renouvelé a pour but d'affirmer la réalité d'une existence – celle de Pauline – et d'en justifier une autre – celle du père.

Ce sont les mots écrits sur le blanc de la page qui font la preuve de l'identité paternelle. C'est pour cela que le « Je romanesque », même s'il est « la somme toujours ouverte de ses variantes fictionnelles » (Forest, 2007, p. 197), est invariablement un père²². Être père-narrateur est le seul moyen de ne pas abandonner Pauline au silence. Seule compte désormais cette identité telle qu'il l'exprime dans *L'Enfant éternel* : « Je reste anonyme. Écrivain, moi ? Non, vous devez confondre... Vous savez bien, je suis le papa de Pauline » (EE, 262). L'oubli et l'égarement que mettent en scène les romans soulignent en effet la disparition paternelle. Son nom lui a été enlevé en même temps que sa fille :

« Maman », « Papa ». Ces noms étaient puérils bien sûr mais, parce qu'ils nous unissaient à notre fille, nous en avons fait nos vrais noms et ils nous avaient été ôtés. [...] Chacun de nous était privé de la capacité de rendre à l'autre son nom car celui-ci, la mort de Pauline en avait fait s'évanouir sans appel l'usage. (TN, 209)

C'est tout le sujet du *Chat* de Schrödinger. Ce félin a été imaginé par le chercheur du même nom qui souhaitait illustrer le « principe de superposition » de la physique quantique, consistant à considérer « [q]u'une chose puisse à la fois être et²³ ne pas être » (SC, 18). Si, derrière la silhouette du chat, il est facile de distinguer celle de l'enfant perdue, le chat cache également le père. L'un et l'autre sont aussi difficile à discerner,

²² Maïté Snauwaert parle d'une « voix continue des textes, qui les fait verser en boucle les uns dans les autres » (2012, p. 61).

²³ En italique dans le texte.

puisque leur « disparition précède [leur] apparition » (CS, 32). D'ailleurs dans ce dernier roman, le narrateur joue sur son identité ; il affirme qu'il n'est ni Félix, ni Philippe et propose de se renommer tour à tour Schrödinger ou bien Félix Sylvestre. Mais au-delà de ce jeu sur le nom, il est ce « Je » tel que Philippe Forest l'avait défini dans *Le roman*, le réel : « Je est toujours un autre, un personnage. Autant dire "personne" » (2007, p. 88), et il s'en amuse constamment dans ce dernier roman :

Je dis : Je. Je dis : Il. Je dis : Elle. Je dis : Elle, encore. Je dis : Nous. On ne sait pas qui parle et de qui [sic] Juste des voix, comme celles dont j'ai parlé, qu'on entend dans la nuit et dont rien n'interdit de supposer que leur conciliabule se poursuit au soleil.

Moi ? Si vous voulez. Mais qui moi ? (CS, 113)

La question de l'identité est obsédante et se concrétise dans *Le Chat de Schrödinger* avec ce que le narrateur nomme son « histoire parfaite »²⁴ : un homme part à la recherche de la maison qui occupe continuellement ses rêves. Lorsqu'enfin, après une longue errance, il la découvre, la femme qui lui ouvre la porte lui explique qu'il ne pourra l'acquérir parce que la maison est hantée, qui plus est par lui-même. Pour le lecteur de Philippe Forest, cette histoire rappelle toutes celles qui tissent son œuvre. « L'histoire parfaite » met ainsi en abîme l'histoire racontée à l'ouverture de *Sarinagara*. Petit garçon, le père rêvait chaque nuit qu'il se perdait dans une ville inconnue. Parfois le rêve se poursuivait et le ramenait sur le seuil de la maison familiale. Il découvrirait alors que personne ne le reconnaissait et comprenait qu'il n'avait plus sa place, qu'il était désormais un « fantôme errant dans le néant coloré d'une vie dont il avait été exclu pour toujours » (S, 20). « L'histoire parfaite » est aussi un écho à celle Peter Pan, autre petit garçon qui a perdu sa place auprès de sa famille et dont le narrateur raconte l'histoire à Pauline dans *L'Enfant éternel*.²⁵

²⁴ Titre du chapitre 17 du *Chat de Schrödinger*, p. 182 et suivantes. L'histoire parfaite se trouve au centre du roman (à la fin de la deuxième partie, sur les quatre que comporte le texte).

²⁵ Ce texte de James Barrie « inaugure le façonnement intertextuel » (Snauwaert, 2012, p. 126) de l'œuvre de Philippe Forest. Cette histoire est la préférée de Pauline, tout particulièrement parce que comme l'explique son père :

Cette « histoire parfaite » et ses déclinaisons sont la clef du fonctionnement romanesque. Le père est ce « revenant » (2007, p. 101), personnage central des trois histoires, qui suit les traces de son existence passée selon une errance labyrinthique, vivant « parmi des mots » (EE, 13) dans le seul espoir, comme il le formule de s'« en revenir vers l'oubli » (EE, 75). Dès l'incipit de *L'Enfant éternel*, le narrateur se décrit dans un présent atemporel :

J'habite maintenant ce point du temps. Chaque soir, je pose rituellement le volume rouge sur la table de bois qui me sert de bureau. Je fais la somme des jours : j'ajoute, je retranche, je note, je lis. (EE, 13)

Au fil des romans, il illustre parfaitement cette figure du « revenant », qui « comme le veut la légende – est celui dont l'image manque au miroir » (2007, p. 103) :

Si je m'approchais du miroir, j'y voyais mon visage et j'étais surpris par le fait qu'il ne signifiait rien. [...] Surtout, j'étais perturbé par le fait que mes traits, mes yeux m'apparaissaient sans histoire (je veux dire : sans passé). Je ne parvenais pas à vieillir. [...] Je cherchais sur moi une marque tangible et irréfutable (physique) de ce que j'avais vécu, de celui que j'avais été. Mais mon apparence n'avait pas changé. (TN, 239)

Pour Philippe Forest, le romancier est un « revenant » méthodique : « [u]n romancier est quelqu'un qui s'en revient sans cesse vers les images de sa vie, qui ne s'accommode pas de leur inexorable dissolution dans le temps » (2007, p. 300). Or, pour que l'histoire de Pauline ne soit pas dissoute et qu'elle puisse se poursuivre, elle doit être partagée. Le narrateur du *Chat de Schrödinger* a conscience de la fragilité de son histoire. « Si je n'y crois pas, qui d'autre le fera à ma place ? Et si personne n'y croît,

le Peter Pan qu'a connu Pauline n'appartenait qu'à elle. Les aventures racontées par Barrie n'avaient fourni qu'un prétexte depuis longtemps oublié. Chaque soir, un nouveau chapitre devait être écrit. (EE, 370)

La déclinaison de l'histoire du garçon perdu annonce la « reprise » de l'histoire de la petite fille.

alors qu'en restera-t-il ? » (CS, 330) demande-t-il à son lecteur. Il annonce ainsi la nécessité de renouer la transmission dont il a été privé :

Celui qui perd son enfant se découvre projeté dans la même solitude affolante que celui qui, tout petit, se retrouve privé de ses parents. Autour de lui se défait toute possibilité de filiation et il se met à flotter dans un vide étrange, hors de toute référence pensable à autrui. (TN, 203)

C'est pourquoi il n'a de cesse de donner une famille littéraire à Pauline. Dans Sarinagara, les trois artistes japonais deviennent des parents proches à qui l'on confie l'histoire de l'enfant et qui en partagent le deuil. Anatole et Léopoldine, les enfants disparus de Stéphane Mallarmé et de Victor Hugo deviennent, par l'entremise de l'écriture, le frère et la sœur de Pauline²⁶. Mais cela ne suffit pas : si le père souhaite tant disparaître dans le labyrinthe de la narration, c'est pour nous faire prendre place aux côtés de Pauline et assurer de cette manière une nouvelle filiation. Philippe Forest laisse entendre qu'il n'a écrit d'autres romans après *L'Enfant éternel*, « qu'afin de faire en sorte qu'on lise encore celui-ci et que ne s'achève pas tout à fait l'histoire qu'il raconte » (2011, p. 82). Or depuis les premières pages, l'intimité familiale est offerte. Le narrateur l'affirme dès le début de son premier roman, c'est « notre histoire » (EE, 14) qu'il raconte, celle de sa famille, mais aussi la nôtre, et comme il l'a fait auparavant avec Pauline, il tente constamment de nous prendre au piège de son récit²⁷. Il le sait, comme elle, nous ne pourrions pas « résister » à ces histoires « faite[s] de toutes [leurs] aventures », (EE, 152). L'« énonciation singulière »²⁸ de ce père-narrateur « revenant » rassemble ainsi personnages et lecteur dans le blanc de la page, continuant l'étreinte initiale de *L'Enfant éternel*.

²⁶ La cinquième partie de *L'Enfant éternel* est dédiée à Anatole et Léopoldine : elle porte leurs noms et raconte leur histoire.

²⁷ L'appel est lancé tant à Pauline qu'au lecteur dans les derniers mots du premier chapitre de *L'Enfant éternel* : « Et tout commence encore, écoute-moi, puisqu'il était une fois... » (EE, 14).

²⁸ Formule empruntée à Dominique RABATÉ (2010, p. 110).

« Écrire avait été ma façon de partir, de disparaître en plein jour. Et j'avais réussi. J'avais réussi au-delà de toutes mes espérances » (S, 25), déclare le narrateur au début de *Sarinagara*. Ce jeu de cache-cache auquel se livre le père au fil des romans n'en est pas un ; il est au contraire un des multiples avatars de ce que Philippe Forest nomme une « poétique de l'empreinte », qui consiste à « créer [...] l'espace où la parole puisse perpétuellement se reprendre et, dans la fidélité au réel dont elle procède, produire sans fin la possibilité d'une même histoire vivante » (2007, p. 106). L'un de ces espaces est celui que configure l'étreinte en blanc de la famille. Dans une temporalité cyclique, où s'impriment les motifs du labyrinthe, les romans successifs s'enroulent autour de l'enfant « perdue » dans un oubli salvateur. De l'effacement à la revenance, le père fait de cet oubli le moyen de se souvenir. C'est ainsi qu'il parvient finalement à s'imposer à la place si personnelle et pourtant universelle qui lui revient : celle de père-narrateur. Aux côtés de son enfant et de son lecteur, il peut désormais « tenir parole ».

Bibliographie

- CHRISTIN, A.-M. : Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet. Paris : Vrin, [2000] 2009.
- FOREST, P. : L'Enfant éternel. Paris : Gallimard, [1997] 2007.
- FOREST, P. : Toute La Nuit. Paris : Gallimard, 1999.
- FOREST, P. : *Sarinagara*. Paris : Gallimard, coll. « Blanche », 2004.
- FOREST, P. : Le Roman, le réel et autres essais. Nantes : Cécile Default, 2007.
- FOREST, P. : Le Nouvel Amour. Paris : Gallimard, [2007] 2008.
- FOREST, P. : Le Siècle des nuages. Paris : Gallimard, 2010.
- FOREST, P. : Le Chat de Schrödinger. Paris : Gallimard, 2013.
- FOREST, P. : La panoplie littéraire. In *Décapage*, automne-hiver 2011, n°44. Paris : Editions de la Table Ronde, p. 69-113.
- PONS, A. : Peter Pan et la fée Pauline. In *L'Express*, 20 mars 1997, [version électronique] [consulté le 19/02/2013]. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/philippe-forest_621381.html.
- RABATE, D. : Le Roman et le sens de la vie, Paris, José Corti, 2010.
- SNAUWAERT, M. : Philippe Forest. La Littérature à contretemps. Nantes, Cécile Default, 2012.

Julie Crohas Commans

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II

et Université de Lausanne

29 Boulevard Gergovia, 63037 Clermont-Ferrand, France

julie@commans.fr

DE LA MORT DE L'INDIVIDU À LA MORT DE LA FAMILLE ET DE LA COMMUNAUTÉ¹

Ján Drengubiak

Université de Prešov

Abstract: Four novels of a contemporary French author, Richard Millet, written between 1995 and 2003 are considered as his masterpieces. Their common feature is the portrayal of the traditional and universal values that are on the brink of extinction in the contemporary world. However, there are several axes of development that can be followed when considering all the four novels: once the interchangeability between the individual and the community is well established, the reader can follow a consistent tendency, where the death of an individual in the first novels is replaced on the thematic level by the death of the community as a whole. Meanwhile, collective narrators located in Siom are replaced by individualized ones who can trace their origin back to the community, but who are at the same time more and more distancing themselves from the community.

Keywords: Richard Millet – contemporary French novel – family – individual – tradition

Richard Millet, écrivain français contemporain qui compte aujourd'hui plus de cinquante livres, reprend constamment les mêmes thèmes. Pour envisager l'évolution de l'ensemble de son œuvre, il faut prendre en considération certains thèmes qui dominent les différentes étapes de son évolution.

Ainsi, dans les premiers romans, l'enjeu principal est la langue. Après la résolution provisoire des problèmes que la langue² et son usage

¹ This contribution/publication is the result of the project implementation: *Retrofitting and Extension of the Center of Excellence for Linguaculturology, Translation and Interpreting* supported by the Research & Development Operational Programme funded by the ERDF.

L'article s'inscrit dans le cadre du projet VEGA 1/0666/11 *Figure de la famille dans le roman contemporain d'expression française (Obraz rodiny v súčasnom po francúzsky písanom románe)* et APVV SK-FR 0011-11 *Famille et roman (Rodina a román)*.

² La nature problématique de la langue est suggérée par exemple par Marin Blaho (2009).

entraînent, Richard Millet interroge la figure de l'artiste et de son œuvre³. Ensuite, dans les romans écrits au tournant du millénaire, les romans de la trilogie siomoise, *La gloire des Pythre* (1995), *L'amour des trois sœurs Piale* (1997), *Lauve le pur* (2001), ainsi que le roman que Millet écrira plus tard, *Ma vie parmi les ombres* (2003)⁴, les enjeux personnels cèdent la place à des souvenirs qui prennent la forme de légendes et de mythes du pays natal⁵. En même temps, les romans approfondissent des réflexions sur les valeurs traditionnelles et lorsque c'est la famille dont le rôle est de conserver et de transmettre ces valeurs (Kyloušek, 2008, p. 261), on s'étonne peu que la famille soit un des motifs dominants dans les quatre romans. En fait, on réfère souvent à ces romans comme à des sagas familiales (Coyault-Dublanchet, 2002). Toutefois, il est nécessaire de souligner une particularité de la famille villageoise chez Millet. D'une part elle a un « caractère communautaire [...] qui dépasse les limites du noyau familial restreint » (Kyloušek, 2008, p. 262), mais en même temps on ne peut pas en exclure les individus, parce que c'est leur sort qui détermine celui de la famille et, en fin de compte, celui de toute la communauté. L'individu, la famille et la communauté sont ainsi chez l'auteur tellement liés que parler de l'un implique les autres. Néanmoins, l'importance accordée aux éléments de cette triade change constamment dans l'œuvre de Millet et son évolution est retracée dans la présente analyse. En effet, le développement peut être abordé sur plusieurs niveaux : sur le plan de la stratégie narrative, ainsi que sur le plan des histoires que ces narrateurs racontent. Ces deux niveaux sont cependant complémentaires. On note qu'avec l'affaiblissement du rôle du narrateur collectif et son déplacement vers l'individu et vers Paris, leur intérêt change de l'individu et de sa mort vers la désintégration de la famille et la disparition de la communauté.⁶

³ Cette interrogation se retrouve dans la « Petite trilogie noire » qui contient les romans *L'angélus* (1988), *La chambre d'ivoire* (1989) et *L'écrivain Sirieix* (1992).

⁴ Parfois on réfère à ces romans comme à une « tétralogie » (Malinová 2010 : 115).

⁵ Finalement, dans les récits plus récents comme *Dévoration* (2007) ou *Le cavalier siomois* (2004) – pour ne pas mentionner la production encore plus récente – Millet se détourne du passé et vise le présent et l'avenir. Millet y exploite les implications que la mort de la France rurale entraîne pour l'avenir de la société.

⁶ L'importance de l'interprétation minutieuse des œuvres littéraires est affirmée aussi dans l'expérience des traducteurs. Klaudiva Bednářová-Gibová par exemple dit que la manière *comment* l'histoire est racontée est plus importante que ce qu'on raconte et que pour cette raison le tra-

L'histoire du premier tome, *La gloire des Pythre* (1995), se déroule exclusivement à la campagne et l'une des rares références à la vie moderne est la mort du protagoniste dans la lumière bleuâtre qu'émet la télévision à la fin du roman. Dans ce roman, Millet emploie une stratégie narrative qui apparaît chez lui pour la première fois. Il confie la narration au narrateur collectif, au « chœur de femmes » (Coyault-Dublanchet, 2002, p. 37) siomoises. Ce procédé exclut toute individualisation des opinions. Les Siomoises agissent toujours comme une seule entité en opposition aux Pythre, les protagonistes du roman. Les seuls témoignages directs sont ceux de Jean Pythre, mais il les exprime seulement en s'adressant au collectif villageois. Il relate certaines histoires ajoutant son point de vue à celui des Siomoises à la fin du troisième et au début du quatrième chapitre. Sa voix est trop faible pour vraiment contredire les Siomoises et elle est supprimée aussi vite qu'elle entre dans la séquence narrative. La fin du roman est gérée uniquement par le chœur des femmes. Sous ce chœur, il faut comprendre la communauté de femmes qui « s'est longtemps racontée à elle-même dans les cuisines » (Coyault-Dublanchet, 2002, p. 34). Ce narrateur collectif raconte une histoire qui s'étend du début du 20^e siècle jusqu'à sa fin. Le roman commence par la mort de la mère d'André Pythre alors qu'il n'a que treize ans et se termine par la mort du plus jeune fils d'André, Jean, le dernier descendant masculin de la famille. Ces deux événements identifient les deux personnages principaux autour desquels se déroule toute l'histoire. Mais, malgré l'apparence que le roman se concentre sur André et Jean, deux individus dominant le récit, tout au long du roman, on retrace l'émergence de la famille, son apogée et son déclin.

Le roman commence à Prunde, village natal d'André Pythre devenu orphelin, où le personnage reste jusqu'à l'âge adulte. Il quitte Prunde avec sa femme Aimée Grandchamps pour aller vivre à la ferme de Veix pour y fonder une famille. Le village est inondé après la Deuxième Guerre mondiale, à la suite de la construction d'un barrage. Seule la maison de Pythre tient encore debout. Aimée accouche d'un enfant mort et elle-même meurt peu de temps après. André se marie de nouveau. C'est

ducteur devrait traduire le style de l'original (Bednárová-Gibová, 2012, p. 22). Voir à ce propos aussi Adriana Koželová (2011, pp. 26-8) ou Daniel Vojtek qui souligne l'influence « des deux contextes culturels, langagiers et littéraires » (Vojtek, 2010, p. 212).

avec Pauline qu'il a deux enfants, un garçon Médée et une fille Suzanne. Ils adoptent encore deux garçons, Michel et Jean. Les villageois racontent que Michel, fils de Blanche Queyroux, a été engendré par André Pythre. Pour eux la parenté est suffisamment prouvée par le fait que Michel est introduit à la maison. Jean, le dernier fils d'André est engendré lors de la grossesse de Pauline avec une servante, Jeanne Roche, âgée de 14 ans. Celle-ci laisse le nouveau-né devant la porte des Pythre. Une fois la famille au complet et leur maison détruite par le feu, les Pythre sont obligés de déménager à Siom, comme les autres villageois l'ont fait auparavant. Un après l'autre, les membres de la famille s'enfuient, André et Jean exceptés. Après la mort d'André, c'est finalement sur Jean que le récit se concentre et dont la mort conclut le roman en achevant la décomposition de la famille.

La mort physique des individus n'est pas le signe unique du déclin de la famille. La détérioration graduelle de l'aspect sexué des personnages est annoncée par le motif du feu intérieur. André Pythre dont l'aspect sexué est le plus fort est également le seul qui maîtrise son feu intérieur. Or, les flammes s'éteignent avec le temps ainsi que la dimension sexuée des enfants d'André. Le premier enfant est né mort, parce qu'il a été engendré avec Aimée l'innocente quand André est encore trop viril et son feu trop violent. Michel, le deuxième fils d'André survit, mais son feu intérieur est encore si violent que tout le monde le repousse. Les deux enfants légitimes d'André ne souffrent à première vue d'aucune anomalie. Pourtant, Médée cherche à employer son tempérament agressif à la guerre et Suzon se retire dans le silence. Tout comme son père, elle se jette dans des aventures sexuelles. Malgré l'intensité des passions qu'elle provoque, la sexualité de Suzon n'atteint jamais une ampleur comparable à celle de son père. Elle ne devient jamais violente ni n'engendre d'enfant. La sexualité s'affaiblit davantage chez le dernier né d'André qui s'appelle Jean. Jean est le résultat d'une liaison adultérine avec une jeune servante et il est complètement dépourvu de pulsions sexuelles. Son « feu intérieur » ne le consume pas comme ses frères et sœurs, il brûle à peine. Pendant toute sa vie, il n'a fait l'amour qu'une seule fois avec une femme de 50 ans qui ne pouvait plus avoir d'enfant. Jean se montre le plus tranquille et obéissant des Pythre. Un des rares instants où on lui confie la parole, il s'identifie comme « le petit, le dernier » (Millet, 1995, p. 187)

et lorsqu'il est « mort vierge et martyr » (Millet, 1995, p. 374), la famille Pythre disparaît avec lui.

Cependant le sort que le narrateur collectif croit réserver aux Pythre, à savoir, la mort et l'oubli, est également le sort des Siomois. Malgré l'apparence que la voix du chœur de femmes est fort et la communauté se porte bien, après l'enterrement de Jean qui sert de recensement de la population, « il ne rest[e] à Siom, qu'une trentaine d'âmes » (Millet, 1995, p. 329). La mort de l'individu devient ainsi le présage de l'approche de la mort de toute la communauté.

Le deuxième tome, *L'amour des trois sœurs Piale* (1997), met en scène le narrateur qui habite en ville, non loin de Siom, mais qui relate l'histoire de la famille Piale. Toute l'histoire est composée à partir des fragments, que lui racontent trois femmes: ces trois femmes – sa maîtresse, sa mère et Yvonne Piale qui aurait pu être sa grand-mère – composent un entrelacs d'histoires, parfois contradictoires, que Claude doit déchiffrer et mettre en ordre. Pour ce faire, il orchestre les trois voix féminines⁷. On a à faire à un narrateur collectif, où les voix des femmes sont discernables au début du roman et présentées dans un ordre chronologique. Plus tard, la chronologie s'efface ainsi que s'effacent progressivement les voix individuelles des femmes. Par exemple, Claude écoutant un soir la version de sa mère pense à ce que lui disait Sylvie quelques heures auparavant, mais il anticipe également sur le commentaire fait par Yvonne. À la fin du roman, les voix des femmes sont tellement mélangées qu'elles cessent d'être identifiables. Alors, s'impose la voix individuelle de Claude qui remplace la voix collective des trois femmes.

L'histoire du roman commence un « matin d'octobre » (Millet, 1997, p. 21), quand Claude Mirgue âgé de 24 ans visite pour la première fois Yvonne Piale. Yvonne, une ancienne institutrice, partage sa maison avec sa sœur simple d'esprit, Lucie. Elle a eu encore un frère Pierre, mort à l'âge de six ans, et une sœur, Amélie. C'est l'histoire d'Amélie qui intéresse Claude. Bien qu'elle soit morte, le souvenir d'Amélie hante Claude dès l'âge de dix ans. Un jour il l'aperçoit à la terrasse d'un hôtel

⁷ Sylviane Coyault-Dublanche indique que *L'amour des trois sœurs Piale* rappelle une composition musicale (par exemple : Coyault-Dublanche, 2002, pp. 36-7). On peut dire que la musique est la plus universelle des formes artistiques (Kopčáková, 2012, p. 1)

et il tâche « de recomposer le corps tout entier de la disparue » (Millet, 1997, p. 266). Bien que son objectif original soit d'apprendre uniquement l'histoire d'Amélie, il est obligé de relater également celle du déclin de la famille entière.

Amélie est exceptionnelle dès sa naissance : « La troisième des Piale, [...] avait à peine six ans, une enfant, mais [...] déjà paraissait réunir en elle ce que les deux aînées possédaient séparément : la raison et la beauté » (Millet, 1997, p. 107). Elle éveille l'intérêt des jeunes Siomois qui sont déterminés à attendre sa maturité. Éric Barbatte, qui est de treize ans son aîné et l'héritier du château où les Piale ont travaillé, ne fait pas exception. Il tente de s'attacher Amélie en lui confiant la gestion du château et de la terre. Amélie devient la maîtresse du château Montheix à l'âge de dix-neuf ans, quand Éric déménage en ville pour revenir occasionnellement au village. Bientôt, elle se fait « couper les cheveux à la garçonne » (Millet, 1997, p. 231) et trouve un « travail d'homme » (Millet, 1997, p. 232) à la fabrique. Elle imagine que sa propre odeur peut « ressembler à celle des hommes » (Millet, 1997, p. 233). Son refus de se plier aux exigences et d'abandonner ce travail lui a valu la réputation d'être « une tête de mule » (Millet, 1997, p. 274), « une sauvageonne » (Millet, 1997, p. 274, 289), et la « plus sauvage » (Millet, 1997, p. 255) des nymphes. Elle est surnommée aussi la « Diane chasserresse à vélomoteur » (Millet 1997, 258) et la « forestière » (Millet 1997, 286, 291) grâce à son moyen de transport préféré et grâce à son attachement à la chasse et à la forêt (Millet, 1997, p. 271). Toutes les activités qu'elle exerce sont plus propres à un homme qu'à une femme. Alors qu'elle poursuit des activités masculines, un soir un accident survient : ses jambes sont écrasées par un tronc. Le même accident qui rend Amélie paralysée des deux jambes semble lui avoir donné « un surcroît de beauté » (Millet, 1997, p. 299). Amélie cesse d'être une éternelle adolescente. Elle se marie, mais le mariage n'a pas une fin heureuse. Son mari, un ancien légionnaire, n'est bon à rien d'autre qu'à remplacer le « cheval qu'Amélie rêvait alors d'acheter » (Millet, 1997, p. 327). Tout effrayant que ce légionnaire soit, il a peur de sa femme et finit par s'enfuir. Il est loin d'être le seul à éprouver de la peur devant Amélie. Pensons à Thaurion, « l'homme à tout faire du vieux Barbatte » (Millet, 1997, p. 213). Le nom Thaurion, ressemblant au taureau, est une allusion évidente à son caractère d'animal

redouté ; pourtant, il n'approche « son mufle de vieux taureau » (Millet, 1997, p. 221) d'Amélie qu'une seule fois. Dans l'instant, Amélie lui assène un coup de serpette à l'épaule. Thaurion, ce cyclope et Minotaure, se change en « vieux sanglier grisonnant » (Millet, 1997, p. 275), dompté. Amélie, qui est parfaitement lucide du désir qu'elle fait naître, bannit tout le monde de son entourage. Elle résiste même aux tentatives de son mari. Amélie acquiert la réputation d'une femme chaste qui aura toujours « quelque chose de la grande vierge primordiale » (Millet, 1997, p. 209), mais en tant que telle, elle lègue la famille à la disparition.

Il en va de même des autres sœurs Piale. Les trois peuvent être envisagées comme un seul être et Claude le dit explicitement : « il était impossible de penser à l'une et ne pas songer aux trois » (Millet, 1997, p. 314), voire, il fait parfois référence à la « trinité de sœurs » (Millet, 1997, pp. 312, 328), le sort d'une des sœurs est celui des autres. On s'étonne peu qu'Yvonne et Lucie n'engendrent jamais d'enfant. On dit qu'« elles n'étaient pas faites pour l'homme ni pour l'amour, du moins pas pour l'ordinaire de l'amour » (Millet, 1997, p. 275). Yvonne n'a jamais « été susceptible de se faire aimer d'une autre façon qu'en rapport de forces, une tension épuisante qui vous les donne bientôt détester ou à oublier » (Millet, 1997, p. 93). Le mari d'Yvonne, un personnage à l'allure d'Apollon, qui s'appelle Alain Firmigier, meurt un an après le mariage et laisse Yvonne veuve à l'âge de 23 ans. Finalement, Lucie « qui n'était jamais sortie de l'enfance » (Millet, 1997, p. 282) – parce que simple d'esprit – ne connaît pas l'amour. Même si Yvonne et Lucie ne sont pas encore mortes, la famille Piale n'aura plus de continuation, pareillement à celle des Pythre.

L'histoire de *Lauve le pur* (2000) se déroule à Siom où le protagoniste, depuis longtemps installé à Paris, rentre pour l'enterrement de son père. Pendant ce temps, il raconte pendant sept jours les aventures de sa vie parisienne ainsi que son enfance passée à Siom. Il adresse sa narration aux femmes siomaises qui ne se contentent pas d'écouter. Elles racontent et complètent à leur tour la version de Thomas, ajoutant des détails que le narrateur ne peut connaître. Mais, leur rôle est plutôt de « corriger » certaines imprécisions qui pourraient se produire. Et, si on ajoute que leur parole est toujours séparée de celle de Thomas par les tirets, on en

conclut que Thomas est l'un des rares personnages-narrateurs individualisés dominant tout le récit. Un autre indice flagrant annonce l'évolution de la stratégie narrative du collectif vers l'individu. À la différence de Claude du roman précédent, la voix de Thomas est la même quand il commence à raconter et quand il se tait. Ce qui est bouleversé est l'homogénéité du narrateur collectif. Il ne s'agit plus d'un bloc compact : même pendant les sept jours, Thomas remarque que certaines femmes se retirent, d'autres reviennent, mais finalement il n'en reste que quelques-unes. Le septième et en même temps le dernier soir que Thomas raconte sa vie, les femmes admettent qu'elles n'étaient « plus que trois ou quatre à l'écouter » (Millet, 2000, p. 349).

Tout au long du récit on apprend que la famille Lauve, qui est d'ailleurs la plus petite de toutes les familles de Millet, s'est vite décomposée peu après la naissance de Thomas. Anne-Marie, la mère du protagoniste, n'a jamais apprécié la vie à la campagne et elle abandonne son mari et fils pour aller vivre à Paris. Ses traces y disparaissent. Le roman retrace ainsi l'évolution de la relation entre le père et le fils. La figure du père représente « l'activité, l'énergie, le courage physique et moral, la rationalité, l'autorité, c'est-à-dire un ensemble d'attributs ayant traditionnellement trait à la virilité » (Malinovská, 2005). Thomas Lauve, en revanche, semble être dès le début le contraire de son père. Il est représenté comme craintif, chétif, timide, enfermé sur lui-même et féminisé. Pareilles opposition et complémentarité peuvent être observées également dans le couple Apollon et son fils Orphée auxquels les deux protagonistes sont constamment associés. Le vieil Apollon – Jacques Lauve meurt à la fin du roman et s'approprie les attributs de son fils tels qu'ils étaient au début du roman quand celui-ci, pris de colique dans le métro parisien, se change en « statue d'excréments » (Millet, 2000, p. 30). Jacques, obsédé pendant sa vie par la pureté, pue sur son lit de mort « pire que le diable » (Millet, 2000, p. 320). Au moment de sa mort, il expire « le bruit d'une étoile morte » (Millet, 2000, p. 319), tandis qu'il « semblait se contempler et se recomposer dans le visage filial » (Millet, 2000, p. 320). Thomas « devient le père de son propre père, selon un de ces mystères par lesquels il nous est possible de continuer à vivre après la mort d'un père [...] par un de ces renversements qui nous font reconsidérer les rêves paternels... » (Millet, 2000, p. 322). Il est certain que « son père n'allait cesser de gran-

dir en lui » (Millet, 2000, p. 321), jusqu'à ce que tous les attributs ne soient renversés, à part un. Il n'aura pas d'enfant. Et même s'il parvenait à changer son mépris pour la vie familiale, il ne reviendrait jamais à Siom. Avec son départ, la famille Lauve cesse d'exister à Siom.

Finalement, *Ma Vie parmi les ombres* (2003) est le roman qui clôt et conclut le cycle siomois⁸. Le narrateur Pascal ne quittera point son appartement à Paris. Il est le seul à diriger le cours de l'histoire racontée sans recours au collectif correctif. Il raconte ses souvenirs à une jeune fille d'origine siomoise, mais qui aussi a depuis longtemps quitté son village natal pour ne jamais revenir. La composition du roman est une des plus complexes, parce qu'on y retrouve trois couches temporelles. Dans le « présent » du roman se déroule l'histoire de l'amour entre Pascal et sa jeune maîtresse Marina. Cette strate temporelle est inévitablement chronologique et produit le point de référence où tous les fragments d'histoires individuelles se réunissent. La deuxième strate ramène Marina et le lecteur à l'enfance du narrateur et la troisième dans le passé le plus reculé, celui des légendes qui constituent l'histoire de la famille de Pascal. C'est dans cette troisième couche dont il ne reste que quelques fragments d'histoire racontés par d'« obscures femmes d'autrefois » (Millet, 2003, p. 151) et parce que la mémoire volontaire elle-même n'arrive pas à relier ces fragments, le narrateur doit s'appuyer sur les objets tels que la photographie de sa tante.

Dans ce roman, on rencontre les protagonistes de la trilogie, mais aussi les personnages secondaires d'autres romans. Siom est de plus en plus peuplé et les personnages entrent dans des relations de plus en plus compliquées. Aux familles des Pythre, Lavalps, Lauve ou Piale, Millet ajoute les 20 membres de la famille Bugeaud, répartis en quatre généra-

⁸ Le roman peut être interprété comme un roman mode d'emploi pour le cycle entier. Il est le plus explicite des romans analysés et ce qui est ailleurs suggéré, le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* dit d'une manière directe. Cela rend ce roman esthétiquement le moins convaincant de l'ensemble analysé. Josef Fulka, par exemple, considère ce qui ne peut pas être déterminé dans le texte comme le moteur de la narration : « Snaha prolomit zdi textu [...] je snahou zacelit [...] textové jizvy, ale ne tak, že ji vyplní pozitivní zjištění – proto je tato touha nenaplnitelná [...], ale stejnou měrou i nepřekonatelná; kdyby se jí vyprávění neživilo, samo by vykrvácelo » (Fulka, 2009, p. 452). Il parle à ce propos de l'hésitation qui rend les interprétations presque inépuisables (Fulka, 2009, p. 453).

tions successives. C'est la première fois que Millet présente au début de son œuvre l'arbre généalogique de la famille. Toutefois, en ce qui concerne le passage de l'individu vers le collectif, le roman est à la fois l'achèvement et le mode d'emploi pour la trilogie. Le narrateur y déclare explicitement ce que les autres narrateurs de la trilogie ne remarquent point, à savoir que le récit sur la mort de l'individu – ou des individus, parce que le narrateur y traite le sort de tous les membres de la famille un après l'autre – traduit en même temps le « déclin de la famille Bugeaud » (Millet, 2003, p. 424). Le narrateur, faisant partie de cette illustre famille siomoise est bien conscient qu'il est le dernier et le dit explicitement : « Je mourrai sans descendance. Je suis un témoin, une sorte de veilleur funéraire. J'aurai passé plus de temps avec les morts qu'avec les vivants, ou avec ces intermédiaires entre les vivants et les morts que sont certaines femmes » (Millet, 2003, pp. 192-3). Par les femmes, le narrateur renvoie à ses grand-tantes et à sa grand-mère. Marie et Louise sont devenues veuves très jeunes, et la benjamine, Jeanne, « vendait discrètement, parcelle après parcelle, bradant ce que les Bugeaud avaient mis près de cent ans à acquérir, parachevant l'inexorable déclin de cette famille, puisqu'elle n'avait, comme Marie, pas de descendant » (Millet, 2003, p. 115). Le manque de descendance à chaque reprise d'un autre individu de la famille, mais en fin de compte, la répétition de cette absence est comme un refrain, parce que tous font partie du corps collectif de la communauté. Le sort du corps individuel est inséparable de celui du corps collectif et vice versa. Cette réciprocité est illustrée dans plusieurs passages du texte. C'est flagrant dans le passage où le narrateur parle de sa mère « qui trouvait son nerf dans le fait d'être une Bugeaud, jusque dans le déclin et, plus tard, dans cette période de décadence où il semble qu'on finisse par tirer une sorte de plaisir à rester soi-même tout en accompagnant, ou en accroissant, la décomposition d'un ordre, d'un corps social, d'une famille » (Millet, 2003, p. 392), ainsi que dans le passage sur son oncle Jean Bugeaud qui « suivit son frère aîné et ses sœurs dans la voie du mariage, épousant en 1924 une fille d'Ussel, d'excellente famille ainsi qu'on disait encore en ce temps où on pouvait juger des familles comme des individus, la notion même d'individu comptant moins que l'honneur familial, et le corps collectif étant aussi vivant que le corps personnel » (Millet, 2003, p. 123).

Si le corpus analysé de quatre romans ne représente que huit ans de l'œuvre de Millet écrite pendant une trentaine d'années, il s'agit cependant d'un choix représentatif. On y observe l'accomplissement du développement qui conduit les romans de la mort de l'individu à la mort collective que ce soit celle de la famille, ou celle de toute la communauté. L'auteur lui-même l'affirme dans l'entretien publié sous le titre *Le harcèlement littéraire*, « [i]l a fallu que je me confronte d'abord à la mort individuelle avant d'en venir à la mort collective — laquelle m'a en fin de compte plus bouleversé que les morts individuelles » (Millet, 2005, p. 119). Il est emblématique que, parallèlement à cette évolution vers la mort collective, les quatre romans témoignent du déplacement progressif que les protagonistes accomplissent de la campagne vers Paris en même temps que des narrateurs collectifs sont remplacés par les narrateurs de plus en plus individualisés. Ce développement est d'ailleurs logique, parce que, si le collectif s'évacue des romans, il n'y a plus que des individus qui puissent porter un témoignage sur la disparition des familles et de la communauté.

Bibliographie

- BEDNÁOVÁ-GIBOVÁ, Klaudia : *Translation Procedures in the Non-literary and Literary Text Compared (based on an analysis of an EU institutional-legal text and novel excerpt "The Shack" by William P.Young)*, Nordstedt : BOD GmbH, 2012.
- BLAHO, Martin : Jazyk (krivé) zrkadlo reality : In: *Hľadanie ekvivalentnosti IV.*, Prešov: FF PU, 2009.
- BRODŇANSKÁ, Erika : *Gregor z Nazianzu – Listy vo veršoch*. Prešov : Filozofická fakulta PU, 2012.
- COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane : *La Province en héritage*. Genève : Droz, 2002.
- FULKA, Josef : Touha, slast a komunikace. *Filozofia*, 64 (5), 2009, pp. 443-453.
- KOPČÁKOVÁ, Slávka : Geomelecké a geopolitické hranice – hudba vo vývojových procesoch ich reprezentácie, prelínania a prirodzeného zániku. In : *Jazyk a Kultúra*, 11 (III), 2012, pp. 1-7.
- KOŽELOVÁ, Adriana : Kultúrna antropológia a preklad. In : L. Adamcová (ed.) *Cudzie jazyky a medzikultúrna komunikácia – 1: Vzťahy, súvislosti a perspektívy*, Bratislava : Z-F Lingua, 2011.

- MALINOVSKÁ, Zuzana : *Lauve le pur – un masculin pur ou un féminimascu-
lin ?* In : K. Modrzejewska *La condition masculine dans la littérature fran-
caise*. Opole : Wydawstwo naukowe, 2005, pp. 129-134.
- MALINOVSKÁ, Zuzana : *Puissances du romanesque. Regard extérieur sur
quelques romans contemporains d'expression française*. Clermont-Ferrand
: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.
- MILLET, Richard : *La gloire des Pythre*, Paris : Éditions Gallimard, 1995.
- MILLET, Richard : *L'amour des trois sœurs Piale*, Paris : Éditions Gallimard,
1997.
- MILLET, Richard : *Lauve le Pur*, Paris : Éditions Gallimard, 2000.
- MILLET, Richard : *L'angélus – La chambre d'ivoire – L'écrivain Sirieix*, Paris :
Éditions Gallimard, 2001.
- MILLET, Richard : *Ma vie parmi les ombres*, Paris : Éditions Gallimard, 2003.
- MILLET, Richard : *Le cavalier siomois*, Paris : La table ronde, 2004.
- MILLET, Richard : *Le harcèlement littéraire*, Paris : Éditions Gallimard, 2005.
- MILLET, Richard : *Dévoration*. Paris : Éditions Gallimard, 2007.
- MILLET, Richard : *Arguments d'un désespoir contemporain*. Paris : Hermann,
2011.
- VOJTEK, Daniel : Traduire les belles lettres : besoin ou passion ? In : *Les pas-
sions de l'âme*. Bratislava : Aleph, 2010.

Ján Drengubiak

Université de Prešov, Faculté des Lettres
17. novembra 1, 080 78 Prešov, Slovaquie
drengubiak@yahoo.com

TROUBLES DANS LA FAMILLE, TROUBLES DANS LA PHILOSOPHIE

Pierre Jean La Vergne

Abstract: The troubling questions the contemporary philosophy articulates today go back to the fundamental issues concerning the family, notably the divide between Nature and Artificiality. The dismissal of the Nature in the debate over Gender by means of the Deconstructionist language, however twisted and sophisticated its language becomes, cannot conclude the discourse against the Nature. A puritan deconstruction of the sexuality and family leaves the individual with no other issue than either the commitment to the artificiality of the aesthetic signs, or the reclaiming of the rights of self-protection, guaranteed by law and backed by the endowment to determine one's own life. Along with the obsession with the themes like Domination, Norm and Gender, it is not only the Nature that vanishes, but equally the Policy and the questioning of the Justice, representative of the world that has been here before the present generation, the world born of the radically dual nature of the humanity.

Keywords: artificiality – animal – existence – contract – couple – family – fiction – genre – justice – law – marriage – naissance – nature – lie – world – death – divide – politics – gender

Introduction

La naissance est incarnation, et destination à la mort. (La naissance abandonnée du nouveau né, déposé sous un porche, confié au fil de l'eau dans un berceau d'osier, ou pieds percés et liés, livré à la forêt, est une énigme). Naître pour les humains est non seulement venir à la vie mais venir au monde, dans une famille, une parenté, recevoir un nom, un bien, un pays. Le nom, le pays, le bien n'ont de sens que s'ils durent, survivent aux personnes et donnent forme à la réalité sensible de l'espace et du temps. Le monde est donc un héritage de pays, langage et paysages, de saisons, de savoir-faire, de chemins et routes, lignes de toits et noms

de lieux, de voisinages ; hériter en donne l'usage et la jouissance, mais au risque de l'usurpation. « Mien, tien : “ce chien est à moi”, disaient ces pauvres enfants, “c'est là ma place au soleil”, voilà le commencement et l'image de l'usurpation de toute la terre ». (Pascal, *Pensées*, Fragment *Misère*, 13/24). Le monde est plein, continûment renouvelé par la mortalité ; il est nécessaire et juste que tous les nouveaux venus puissent y trouver leur place. Ainsi sans cesse le monde demeure et change. Le sentiment de la justice naît de l'obligation de partage du monde, pas seulement de son héritage. S'il est dans la nature des choses que le monde patrimonial de la famille soit protégé, à portée de corps et d'âme, il est dans la nature des choses qu'il soit reversé au monde, par essence monde commun. Le souci de l'héritage et de la transmission ne doit prévaloir ni sur le bien de chacun, ni sur le bien de tous. La famille concentre toutes ces lignes de tension entre la nature qui se joue de l'éphémère de la vie, et le monde humain qui requiert la durée ; tension également entre la propriété que conserve la lignée rare des noms et des tombes (gens) et qu'exploite la maison nombreuse des berceaux (domus), et la justice qui exige le renouvellement et le partage (Carbonnier, 1969, p. 178).

Pour la philosophie, la question de la famille est aussi la question politique et morale de la justice et du partage du monde. La philosophie hérite de l'idée de justice, comme de l'idée de monde, c'est son patrimoine immatériel ; elle est confrontée à l'engendrement charnel de l'existence matérielle dans la famille, selon le régime du propre dans le lieu et le temps. La famille est un signe de contradiction pour la philosophie. Les générations et les parentés sont la substance du monde humain, la trame et la chaîne où se tissent les existences singulières, elles résistent à la généralité du concept de justice, comme à son abstraction. L'ordre ou les désordres de la vie réelle troublent l'idéal philosophique d'une cité juste et pacifiée, comme ils troublent l'idéal de souveraineté d'un individu séparé. Les intérêts patrimoniaux de la philosophie et de la famille convergent et s'opposent, et se mettent mutuellement à l'épreuve. Que vaudrait une philosophie qui substituerait à la texture colorée, opaque et diverse des vies familiales, une idéalité abstraite faite d'individus souverains ou de monde commun idéal ? Mais que vaudrait la génération matérielle du monde si elle restait étrangère au sentiment du commun et à toute idée de justice ? En naît l'inquiétude du conflit entre le bien patri-

monial et le bien commun, entre l'éphémère de la vie individuelle et la durée des générations.

La philosophie ne délivre pas de l'inquiétude du monde ni ne résout vraiment la question de la justice. Apaiser et résoudre, c'est affaire de droit, de religion, de politique, de morale. C'est dans le monde matériel que ces choses se font. Dans le meilleur des cas, la philosophie peut contribuer à éclaircir le jeu entre possible et nécessaire, et rappeler aux conditions communes du dialogue. Alors quelles sont les ressources de l'institution humaine de la famille, à se produire dans un monde partagé et à le conserver selon la justice ? Les philosophies se doivent de rappeler l'élémentaire de leur réflexion.

Pour l'essentiel, le différend philosophique porte sur la notion de loi naturelle. Il oppose les doctrines naturalistes qui conçoivent comme d'un seul tenant la nature et la société humaine, et qui cherchent dans cette continuité un enseignement, aux doctrines artificialistes qui considèrent que le monde humain est un artefact, une construction de l'arbitraire individuel ou collectif, disponible à l'exercice de la volonté et du droit. Pour les premières, la notion de nature est ce qui préserve de l'arbitraire, pour les secondes, la notion de nature est une fiction oppressive, qui prétend interdire l'accès à d'autres fictions, libératrices. Pour les unes l'existence singulière est transition, entre passé et futur, pour les autres elle est commencement radical, porteur d'évidences nouvelles. La dispute trouve son point critique dans la natalité, jonction entre le temps biologique et le temps social : le sexe, la naissance, la mort sont de nature, mais sont aussi une histoire de famille.

*Une génération s'en va, une autre vient,
et la terre subsiste toujours (Ecclésiaste, I, 4)*

I : Puissances de la loi naturelle

A. Un monde où naître

Les humains ont besoin de monde, de venir au monde et pas seulement de naître. L'animal jouit de la sécurité de l'espèce, il est tout entier dans ce qu'il est. L'espèce lui est une forme d'éternité, menacée, ce qu'il sait obscurément : le plus infime des animaux défend obstinément sa vie. L'instinct, ferme le cercle de la vie. L'animal n'a pas de monde, ou peu, tant il coïncide avec la vie organique. Il est tout ce qu'il peut être, son existence s'accorde à son possible, atteint à la perfection de sa forme. Il n'en va pas ainsi des humains qui ne peuvent vivre sans monde et dont l'essence est incertaine. Assignés à l'obligation d'exister, ils sont à la peine, au travail, à la guerre. L'un, jeune, meurt de sa propre violence, l'autre reste, vivant oublié des dieux. Le travail, l'usure, la maladie, la mort violente, sont la part des hommes, des femmes aussi et pour elles seules, la mort parturiente.

(1) Anthropologie

Sur sa large trame, la vie tire la chaîne, jette ses fuseaux de côté pour relier les formes, en inventer de nouvelles, mondes d'êtres relatifs et non relatifs, infinité de combinaisons harmoniques et contraires, perpétuité de destructions et de renouvellements (Lévi-Strauss, 1986 ; Préface, p. 13, citant Buffon). La nature a sa logique et fait ses calculs, elle divise la vie en mâle et femelle, invente le sexe et la mort aux fins qui lui sont propres, produire de la nouveauté et se disséminer par la contrainte de fécondité (Jacob, 1970, p. 330). La mort et le sexe sont naturels, la vie se risque en des êtres mortels, indivis et séparés. La division sexuelle fait obligation de lutte avec la mort par la natalité. Les femelles reçoivent la semence et portent la vie dans leur corps propre, étrange et redoutable invention mammifère, qui fait du milieu interne, placentaire, le premier ou l'ultime abri de la vie. Chez les humains la gestation et la naissance sont de fai-

blesse ; au plus haut point la vie se risque à la mort et exige le soin d'une attention consciente. Ainsi s'élèvent les abris provisoires, que les uns et les autres, homme, femme, enfant, devront habiter, pour un temps. Foyers, parentés, noms, c'est tout cela que l'on appelle familles : abris matériels, abris dans les signes du langage, de la vie intelligente, de l'action concertée faite de mémoire et d'anticipation. La vie s'est risquée dans l'individuation de la différence sexuelle, dans la séparation en deux de son principe ; le tout de l'espèce humaine est d'avoir fait sienne cette invention et tenté d'y porter remède. Se marier ou mourir, dit l'anthropologue (Lévi-Strauss, Ibid. p. 11), chaque accouplement est originaire, il est fondation d'un monde qui ne peut advenir que dans un monde déjà présent, monde fait de relations réelles et symboliques, de réseaux de contraintes qui le distinguent de la simple nature et témoignent de l'œuvre propre des hommes.

L'alliance : La famille, dans la génération, est continuité de l'espèce naturelle, mais aussi entité symbolique, reliée à d'autres par le symbole, prête au démantèlement que requiert l'alliance avec une autre famille. Le couple se redouble, se généralise en se divisant (Lévi-Strauss, Ibid.), de deux familles, trois et ainsi de suite, créant un réseau complexe de parentés qui va s'élargissant, et se perd sans disparaître : organisation à la fois ramifiée et extensive, pulsation de l'espèce humaine en l'espèce des individus et des familles qui la composent, pulsation extensive dans le temps et l'espace, elle relie le proche et le lointain, le passé le futur, les corps et les âmes, jusque dans leur disparition. Les dimensions du monde humain sont contenues, dès l'origine, dans le jeu de ces obligations.

La mort n'est pas pour la famille la pure et simple extinction de la vie, le retour à l'indifférencié naturel, mais révélation du monde humain. Le culte, les rituels, gardent la mémoire de la lignée et consolident la parenté, témoignent de la capacité à prendre soin des vivants et des morts, confirment la prévoyance, le sens de la promesse et de la retenue. La mort est elle aussi, à la fondation du monde.

La naissance : Il y a dans la procréation, la nécessité de l'espèce naturelle et l'obligation particulière du genre humain. Il faut à la délivrance les gestes sûrs de l'accouchement : couper, nouer le cordon ombilical, aider au premier cri, au premier souffle. Né à la vie, l'enfant naît au monde et reçoit un nom ; il appartient dès lors à la parenté, qui lie les

morts et les vivants. Le nouveau né entre dans l'alliance des vivants par un rituel de séparation qui signe le renoncement à l'immortalité maternelle. Par le rituel il entre dans le cercle des humains. Les hommes sont les mortels. C'est la condition, et la sagesse. La famille porte la nature humaine, par sa capacité de tenir le monde et son incessante nouveauté dans le langage et la sollicitude.

Comment les hommes ont su reconnaître leur dépendance à la nature, à la naissance, dont la condition est le sexe et la mort, et y porter remède par la société, on ne sait... « [...] mais c'est la consigne : poursuivre la marche !² [...] des familles dans la société, on peut dire, comme des pauses dans un voyage, qu'elles sont sa condition et son éphémère négation » (Lévi-Strauss, 1983, p. 92).

(2) Politique

[...] il est nécessaire que s'unissent par couple les êtres qui ne peuvent exister l'un sans l'autre, tels la femelle et le mâle, en vue de la génération, ce n'est pas là l'effet d'un choix, mais comme chez les animaux et les plantes, c'est une loi naturelle que la tendance à laisser derrière soi un autre pareil à soi même. Dans la rencontre des sexes l'intention et la volonté n'ont guère de place, mais le désir et le besoin. (Aristote, Politique, I, 1, 4).

Mais chez les humains, la condition de nature est incomplète : la famille (*oikos*), « association naturelle de tous les instants » (Aristote, Ibid., I, 1, 6) est imparfaite. Le voisinage (*kome*) où l'on se nourrit du même lait, ouvre à la communauté élargie, la cité (*polis*) où les hommes peuvent vivre et vivre bien ; c'est la différence entre la communauté imparfaite de la famille, nécessaire à la vie, mais non suffisante à vivre bien, et la communauté plus parfaite de la cité. Dans la cité les humains peuvent aspirer à une vie bonne qui convienne aux êtres doués de raison. Le lien est suivi, mais change de nature, entre l'économique (domaine de la famille, de l'*oikos*) et le politique (domaine de la *polis*, de la cité). La cité est de nature, comme la famille, mais accomplit une finalité plus haute. En cela elle n'est pas une forme étendue de la famille, car elle délivre de la nécessité et du besoin en donnant accès à une vie proprement politique par laquelle les hommes existent les uns pour les autres, dans l'exercice

partagé de la puissance d'être tout ce qu'ils sont. La connaissance, l'action, la poésie, le service des armes, les métiers, tous les genres de vie conformes à la destination naturelle de l'homme supposent la cité. La nécessité du sexe et l'aspiration à la reproduction du semblable n'en sont plus la seule raison. L'avènement de la cité promeut la vie morale, accomplit la finalité rationnelle de l'homme, le porte vers la perfection de sa forme, et ne laisse pas en friche ses dispositions à un genre de vie proprement humain :

Chez les animaux rien de tel que la cité, les sons de leur voix expriment la douleur et le plaisir [...] mais la parole est faite pour exprimer l'utile et le nuisible et par suite le juste et l'injuste. Tel est le caractère distinctif de l'homme en face de tous les autres animaux : seul il perçoit le bien et le mal, le juste et l'injuste et les autres valeurs ; or c'est la possession commune de ces valeurs qui fait la famille et la cité (Aristote, *Politique*, I, 2, 11)

La famille de désir et de besoin, se verse sans cesse dans le monde commun, dans le monde politique où s'exprime pleinement la nature rationnelle de l'homme, d'être ou d'exister en vue de la justice. Et à son tour celui-ci reverse à la famille les valeurs humaines qu'il rend possibles, et révèle qu'elle est communauté de justice par quoi, elle aussi, s'élève au-dessus des simples nécessités de la vie. La famille s'invente dans les conditions naturelles de la nécessité, sous le joug du sexe et de la mort. Mais avec cette invention humaine, la nature accède à la liberté. Dans la famille, la nécessité devient langage, éducation, soin, sentiment de l'obligation réciproque et du partage. L'économie y est politique. Le monde habité par la famille, l'œcoumène, est le monde.

(3) De la loi de la nature à la loi de la cité

La réversion de la justice de la cité dans la famille, découvrir ce que la simple nature de celle-ci recèle de nature humaine. C'est la famille qui pratique la loi naturelle de l'hospitalité : la maison a un seuil qui marque la limite du pouvoir du monde. L'étranger y trouve un abri pour sa sécurité, sa fatigue et sa faim. N'est-ce pas que la naissance par nature, dans la famille, est provocation à l'hospitalité de ceux qui l'attendent, et qu'ils lui

doivent un abri sûr ? Elle est le premier lieu d'accueil du plus proche et du plus étranger, le nouveau né. Ainsi la famille naturelle est comprise dans la finalité de la vie bonne et la comprend. Elle dépasse, par l'accueil de la naissance et par l'hospitalité, aussi bien la nature que la cité particulière. Et c'est là le sens sûr et immédiat de l'idée de justice (les malheurs de la cité de Thèbes commencent quand Laïos commet l'injustice contre la naissance dont l'oracle de Tirésias le menace : il renvoie, pieds liés et percés, le nouveau né à la sauvagerie de la forêt : Œdipe sera pour Thèbes le redoutable Invité). La famille recèle en puissance la possibilité humaine d'exister selon une loi naturelle qui passe la nature, comme elle passe la loi de la cité particulière, ou celle de toute religion. L'échange et la réversion entre nature, famille et cité, ne requiert pas d'autre justification. Par l'invention du seuil, la famille donne un sens concret et matériel à la justice dans la nature comme dans la société.

Le seuil d'une maison hospitalière témoigne de ce que la famille connaît, par soi, et corporellement, la cité universelle. Mais on ne peut manquer, par delà la famille, d'interroger idéalement la cité universelle, la République, et de poser la question générale de la justice.

B. Quête de la Justice

La République de Platon met en scène un dialogue sur la justice, longuement poursuivi, entre Socrate et quelques amis. Celui qui le rapporte est Socrate lui-même. Le caractère de Socrate, son démon ou sa méthode, c'est l'ironie. Donc on ne dira rien de la pensée de Platon, et l'on prendra garde à l'ironie de Socrate. C'est ce à quoi invite Léo Strauss (Strauss, 1964). Les réflexions qui suivent sont librement inspirées de son œuvre.

(1) L'idéal

Socrate descend en compagnie de Glaucon, frère de Platon, vers le Pirée où l'on doit célébrer la fête d'une divinité nouvelle. Il rencontre Céphale ; le vieil homme incarne la piété traditionnelle de la cité et déclare à Socrate son intention de se mettre en règle avec les dieux des injustices qu'il a pu commettre. Ainsi commence le dialogue sur la justice.

Mais il n'est nul besoin pour Céphale d'en discuter longuement ; sa piété et les inquiétudes de l'âge, de la mort qui vient, le poussent à se consacrer paisiblement aux rituels de conciliation. La justice est pour lui motif d'espérance et de sérénité. Le dialogue se poursuit dans la maison de Polémarque, fils de Céphale, où l'on rencontre ses frères, Lysias et Euthydème, accompagnés d'Adimante, frère de Glaucon (et de Platon, l'absent). Polémarque est fidèle à la conception paternelle de la justice mais comprend qu'elle ne suffit plus. Malgré la tradition, la justice s'est perdue dans l'âme des hommes comme dans la cité. On rencontre aussi chez Polémarque un grand sophiste, Trasymaque, au discours emporté. Il tient que la justice est l'avantage du plus fort et dit tout haut la pensée profonde de la cité : la force, celle du grand nombre ou celle de qui est capable de s'emparer du pouvoir, est justice. La thèse est réaliste mais selon Socrate, elle ne suffit pas à parer à l'injustice du désordre et de la violence. Pour connaître ce qu'est la Justice, Socrate se propose de la lire d'abord dans les grandes lettres d'une cité idéale, inventée, avant de la lire dans les petites lettres de l'âme (il suppose une analogie entre l'âme et la cité). Il imagine son apparition par l'hypothèse d'une forme simple et frugale de cité, où chaque famille assure la satisfaction de ses besoins élémentaires et proportionne sa natalité à ses ressources. La cité est saine et la justice sans usage pour ces mangeurs de pois chiches et de fèves. Sur la demande pressante de Glaucon auquel il faut de la viande, Socrate pousse son développement à l'hypothèse d'une cité qui aura ses bouchers, éleveurs, cuisiniers, ses artisans et commerçants et se partage en tâches diverses. Les tâches sont divisées, les rôles inégaux, la fièvre et l'inquiétude croissent, et avec elles le désir du plein, pléonexia. Le désir du plein est peur du vide : avidité. Avec la cité fébrile naît le besoin de justice, car l'avidité pousse chacun à réclamer plus que son dû, et cela est injustice contre la nature et contre tous les autres. Pour progresser vers la cité juste, il faut résoudre le problème de l'avidité. C'en est fini de la famille simple et de la cité saine, c'est la famille avide qui, dans la cité fébrile, est désormais l'obstacle à la justice dont cependant elle suscite le besoin. Il faut des gardiens à la sécurité et à l'ordre de ce troupeau fébrile, qui ne peut durer sans la protection d'un camp d'armes. La justice sera à charge des gardiens. Comment concevoir que le bien propre des gardiens en charge de la cité soit le bien de tous, et qu'ils soient délivrés de

l'avidité ? Socrate propose l'ironique hypothèse : ils devront renoncer à la famille.

La famille pousse à s'enrichir, au-delà des nécessités de la subsistance et de la mesure ; la famille fait craindre pour soi, rompt les réciprocitys, suscite les conflits d'intérêts privés, alors que la cité exige unité et communauté d'intérêt. La famille est close sur elle-même, refermée sur l'intimité des femmes ; son commandement domestique est en sécession avec celui de la cité. Dans la famille, les rôles sont divisés selon le sexe, intérieur et extérieur, les femmes envoient les hommes à l'extérieur représenter l'intérêt sur lequel elles veillent à l'intérieur. Ainsi se projette sur l'espace commun la sécession de la famille. Le travail et la parole des hommes dans l'espace public sont les instruments de l'avidité familiale. L'espace public en devient une sorte d'extension du monde privé des femmes. L'économique domine le politique. Le rôle des femmes dans la famille révèle leur pouvoir de domestication, littéralement, du masculin. Elles sont gardiennes de la maison, de la famille, de son bien, de sa durée. La famille est domestication par les femmes de l'espèce errante des hommes, domination habile du plus fort par le plus faible ; le moyen (et le prix) en est pour les femmes l'enceinte de la maison. Le cercle que les hommes tracent autour d'elles les assigne à leur condition, mais c'est ainsi qu'elles maintiennent les hommes dans la sujétion de la famille. Elles ont mis les hommes au service de l'économie et font prévaloir la valeur privée et intime de la vie naturelle et familiale ; cela est contraire aux nécessités de la vie politique. Le pire est à craindre, d'abord la violence qui se lève entre les familles, la stasis, peste qui détruit les cités. Mais il y a un mal plus profond. A distinguer, le tien du mien, le monde commun de la cité est menacé. Les femmes, les familles, ne laissent pas les fils partir, la guerre est leur grand chagrin, et le sentiment familial fait préférer la vie de celui-ci, qui est mien, à celle de celui-là, qui est tien. Mais à qui refuse la guerre ou la craint, la mort ne sera pas épargnée et les femmes connaîtront la servitude. Les choses humaines sont terribles, la ronde des maux n'est pas près de cesser. La sagesse de la cité doit être une sagesse armée, qui assume rationnellement la possibilité de la guerre (ces choses sont familières aux lecteurs athéniens, ils connaissent la leçon des Tragiques).

Comment détendre le ressort de la tragédie, préserver le monde humain de la puissance de division des familles et faire valoir l'égalité de la justice devant la guerre, qui ne reculera plus ? Il faut à l'utopie politique quelques mensonges, sans lesquels le bien n'est pas accessible. Les interlocuteurs de Socrate l'ont admis.

(2) D'un mensonge à l'autre

L'hypothèse de l'abolition de la famille suppose d'abord abolir la différence sexuelle, la possession mutuelle et intime des hommes et des femmes, la parenté, la propriété, le nom, les biens. Cela se fait en vagues successives, étranges, au point que parfois Socrate hésite à les envisager. Ce n'est pas cependant pure spéculation ; il y a à l'horizon du dialogue et de ses hypothèses une cité ennemie, cité de camp d'armes, qui approche du modèle, Sparte. Il s'agit donc de soustraire les gardiens de la cité, garçons et filles, à la division des sexes d'où vient la pléonexia, le pouvoir séparatif de la maison, et la domination de l'économique sur le politique. Il est nécessaire, dit Socrate, d'inverser les choses de la cité naturelle et de politiser les femmes pour éteindre les effets de la division sexuelle : pas de propriété pour les gardiens, ils seront nourris par la cité ; pas de mariage, communauté des hommes, des femmes et des enfants ; pas de nom, ni de lignée ; d'une classe d'âge à l'autre, chacun tiendra chacun pour père et mère, ou fils et fille ; enfin seront élevés ensemble, au gymnase et à la palestra, filles et garçons, nus pour la lutte. Dans la cité idéale, chacun est tout entier à la vie politique et tous à toutes, plus d'assignation au genre, à l'évidence, ni au statut et pour tous le même rôle.

Fonder la justice, nécessite, pour tous, le noble mensonge de l'égalité naturelle : les citoyens sont frères, autochtones, nés d'une même mère ; la Terre. Selon le noble mensonge, les hommes sont frères, dans l'oubli des parentés et des filiations réelles. Du père il ne sera pas question. Mensonge encore, faut-il le dire, que si chacun se consacre à la cité selon son rang, gardien, artisan, agriculteur, c'est sans rupture de l'égalité, conformément à la nature voulue par les dieux. Mais l'idéal de la justice suppose un mensonge plus radical encore, celui de l'abolition de la différence sexuelle des hommes et des femmes. Il s'agit donc de

poser l'égalité politique des femmes et des hommes devant la chose la plus haute de la politique : la guerre. Celle-ci exige le renoncement au propre, au plus haut point celui de l'enfant, et l'acceptation du combat. La politisation des femmes exclut la pudeur, l'intimité sexuelle, façonne leur corps et leur caractère, égalise leurs attachements. Leur ventre ne doit plus rien au désir naturel, le sentiment maternel est aboli dans le politique. Elles peuvent faire face à la guerre, mais au prix du déni de la différence radicale de nature entre hommes et femmes, celui de la grossesse et de l'accouchement. C'est le plus haut mensonge, sur lequel Socrate fait silence, car de l'abri de leur ventre et de l'inconcevable assentiment des femmes à la maternité dépend la natalité, c'est-à-dire la famille et la cité... (La thèse politique se répète encore parfois, en des temps d'obscurité intellectuelle et sous couvert de méthodologies incertaines, que le sentiment maternel est une invention sociale). Le mensonge s'étend au politique, et la complicité d'un secret est nécessaire : puisqu'il s'agit de justice, la gestion du parc humain doit prendre pour la cité l'apparence de l'égalité, être couverte du voile d'ignorance qui permet à chacun de croire qu'il peut accéder selon les hasards de la naissance et le mérite, de la condition de gardien à celle de gouvernant. Cela n'est pas exclu, mais il faut veiller à la production ordinaire des gardiens et suppose un eugénisme, une maîtrise rationnelle de leur reproduction. Un nombre idéal de la naissance doit régler les cycles de continuité et de renouvellement par le contrôle strict des accouplements reproductifs (pas de bâtards et liberté sexuelle pour ceux et celles que l'âge soustrait à la fécondité), et par la transparence totale des relations sexuelles sous le sceau d'obscurs secrets politiques.

Les interlocuteurs de Socrate sont trop impatients de voir se profiler la cité idéale, aucune énormité ne suspend leur assentiment à l'hypothèse.

(3) Épilogue

La cité idéale requiert l'injustice du mensonge et le déni de la nature ; l'institution violente d'un artifice politique prend le masque de la Loi. Le retrait de la vie privée, ou personnelle, le retrait de la maison ou de l'âme lui sont obstacles, comme le sont le seuil, le sexe, l'intimité et la pudeur. Elle doit abolir l'idée et le sentiment du propre, dont la famille

est le plus haut point. La Cité Juste doit dominer le ventre des femmes, le sentiment maternel et le pouvoir errant d'éros dont le dénuement et l'ingéniosité sont inlassables. L'idéal a besoin d'une humanité nouvelle. La fondation en ce monde de l'idéal, suppose que l'on dispose d'individus passés au blanc, d'enfants saisis et élevés à l'écart de la cité réelle. Sinon, il faut imaginer que pour un temps suffisant au renouvellement des hommes, cesse la ronde mélangée des biens et des maux. Rien de tout cela n'est dans la nature des choses, constate Socrate, et bien des hasards devraient concourir pour qu'une telle cité puisse entrer dans l'existence. Et même à supposer la réunion de tels hasards, cela n'y suffira pas : le nombre de la naissance est irrationnel et abolit les savants calculs, le désir s'en mêle. La circulation du désir est irréductible à la volonté, l'irrationalité de la naissance engendre sans cesse du nouveau, mais aussi de la ressemblance, et vient mettre le désordre. On se cherche, on se reconnaît, père, mère, fils et fille, alors on se cherche encore. La confusion des générations menace, la quête obscure des généalogies et des parentés, l'inquiétude de l'inceste font le reste. Le temps de la naissance, de la vie et de la mort, le temps commun aux animaux et aux hommes, rend impraticables les plans parfaits de la philosophie politique. L'irrationalité panique du désir et de la naissance préservent, contre le règne de l'idéal, la malheureuse possibilité d'exister humainement dans l'imperfection. La cité parfaite dont Socrate fait l'hypothèse révèle par la négative ce qu'est et ce que peut la famille. L'idéal de Justice exige l'impossible abolition de la différence sexuelle. La différence des femmes et des hommes rappelle à la loi naturelle de la natalité, du sexe et de la mort. Elle rappelle à la Loi. Le monde humain est soumis au jeu errant du désir, aux attachements de la parenté et de la filiation, au seuil de la maison. Il n'y a pas naissance au monde hors du souci de la justice. Mais l'artifice politique qui, pour la Justice, veut la naissance d'humains libres de la différence du sexe, libres de la famille, de la filiation, et de la propriété, ne fait pas un monde où vivre et mourir. La fiction vient échouer sur la femme et l'homme, sur la famille, lieu d'hospitalité de l'humanité imparfaite.

Polémarque sera une victime des Trente Tyrans qui ont pris le pouvoir par la force au nom de l'idéal de la Justice. Leur volonté déclarée de

mettre fin à la corruption démocratique et au déclin de la cité, a révélé leur caractère d'hommes violents et injustes : l'opinion court dans Athènes que l'aspiration tyrannique des Trente fut inspirée par les doctrines de philosophes favorables à Sparte, le procès de Socrate et sa condamnation doivent à ce soupçon. La famille du pieux Céphale sera détruite et ses fils subiront la mort, la perte ou l'outrage. Dans la maison de Polémarque, on entend les fils de Céphale dialoguer paisiblement avec Socrate, ainsi qu'avec les frères de Platon. Le lecteur athénien sait à quoi s'en tenir. Pour finir, Socrate fait le récit du mythe d'Er le Pamphylien. Descendu aux enfers, Er a vu les âmes choisir leur nouvelle destinée terrestre, que tissent les fuseaux de la nécessité et de l'oubli. Il a vu le plus intelligent des Grecs, le plus chargé d'expérience, le rusé Ulysse, dernier appelé à choisir sa destinée, trouver à son goût une vie sans prestige, délaissée par tous, et obscure : épilogue étrange d'un dialogue consacré tout entier à l'idéal de la vie politique. L'entretien dans le retrait partagé de la maison du fils de Céphale, rappelle que la justice ne peut être le seul dépôt de la famille et de ses dieux, ni l'avantage de la force politique, fut-elle l'idéal et ferait-elle le droit ; mais aussi que la famille juste de Céphale sans le soutien de la force paiera le prix du politique dévoyé.

Le dialogue révèle les apories de l'obligation impossible de la justice, non qu'il faille y renoncer. La destruction réelle de la famille de Céphale souligne en silence ce que les hypothèses politiques de l'idéal de justice ont d'absolument injuste et violent. Mais cela n'abolit pas le souci que chacun, dans la famille et au-delà d'elle, garde de la politique puisque celle-ci est, malgré tout, souci du monde : La République est un tombeau pour Polémarque.

*Il n'y a plus ni Juif ni Grec, ni esclave
ni homme libre, ni homme ni femme
(Paul, Épîtres au Galates 3, 28)*

II : Puissances de l'artifice

A. Exister

L'existentialisme est un Humanisme,... Il n'y a pas de nature humaine... L'existence précède l'essence... nous sommes condamnés à la liberté... Les échos de la conférence que Sartre fit à Saint-Germain des Près et son intrépide déclaration d'athéisme, en 1945, n'en finissent pas de résonner.

« Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, il les créa homme et femme » (Genèse, I, 27). L'athéisme est purificateur : s'il n'y a pas de Dieu créateur, il n'y a pas d'image de l'homme, pas de ressemblance de l'homme. Aucun concept, aucune essence ne peuvent le définir : la revendication d'une essence est chute dans le renoncement à l'authenticité, quand on joue un rôle au lieu d'être, et que la liberté se fige dans un donné social ou historique. Dès lors l'artefact social ou historique se fait passer pour de la nature. Or il n'est rien de tel que la nature, elle est le masque de l'artefact. Toute l'essence (ou nature) de l'homme, si l'en est une, est d'exister, l'homme est liberté. L'ouvrage séminal de Simone de Beauvoir, le Deuxième Sexe, publié en 1949, développe les formules mais leur donne un tour original et décisif. La question de la philosophie est celle du sexe de la femme car par la femme et son sexe est posée la question d'une différence essentielle. On connaît la réponse : on ne naît pas femme on le devient. Le malentendu menace, on veut entendre qu'il n'est ni homme ni femme. Or Beauvoir ne récuse pas la différence sexuelle, fondatrice de l'expérience du corps, de son propre corps, et du corps de l'autre. Elle ne nie pas la femme, ni la féminité, mais cherche les voies d'accès à une libre altérité de l'homme et de la femme, délivrés des rôles et statuts prédéterminés, dans le devenir tel ou tel, dans une historicité qu'il s'agit de remettre en mouvement.

Le malentendu sera durable. Le trouble dans la philosophie moderne de la nature lui doit beaucoup, radicalisé par le constructivisme social et culturel.

(1) Épiphanie des corps

La philosophie existentielle de Judith Butler prend en considération la vulnérabilité des corps invivables ou illisibles de ces corps qui comptent, et qui ne sont pas interprétables au sein de la norme sociale du genre, masculin et féminin (Butler, 1993). Norme oppressive de l'hétérosexualité obligatoire, c'est la formule, le mot de passe. Par sollicitude et sentiment d'égalité, la philosophe porte attention à toutes les formes de vie, soutient sa sollicitude pour toutes les formes, croit-elle, sans limite de forme. En chacun, le regard de la pensée doit saisir l'émergence d'un individu, qui précède sa manifestation dans les signes socialisés. Voir et penser la pure singularité de l'existant : l'existant est. Il est d'avant toute essence et se maintient dans cette précession, serait-ce sous le travesti d'un genre assigné. En chacun persiste le moment d'acte pur d'une liberté qui refuse la détermination, ou revendique de s'y soustraire. Le sexe, la différence sexuelle n'est pas de Nature mais de Norme. Le sexe est le point critique de la norme, qui cache son arbitraire sous le mensonge de la nature. La norme en tire sa puissance oppressive : chacun est assigné à son sexe par le genre, socialement déterminé et doit en tenir le rôle. Ce n'est donc pas le sexe qui fait du genre une élaboration culturelle, mais le genre, élaboration culturelle, qui fait du sexe une entité naturelle. La culture, oppressive, invente la nature, moyen idéologique de l'oppression. La philosophe argumente sur les marges que ce monde laisse apparaître hors de la norme, existences de douleurs et d'inventions, exposées au destin ou à la fatalité d'être ce qu'elles sont sommées d'être : pour la philosophe, le Drag-queen est comme un idéaltype, acteur méthodique d'une phénoménologie qui provoque les normes du genre à se révéler. La performance théâtralisée et burlesque du Drag est parodie de l'incorporation du genre. Elle se fait mise en scène carnavalesque de la façon dont chacun accomplit son genre dans la forme du corps (Butler, 1990). Plus subtilement, la parodie du Drag laisse filtrer la discordance entre ce à quoi il aspire et ce par quoi il doit apparaître. La douleur et

l'invention de telles existences sont celles de corps qui montrent ce qu'ils cachent. La mise en scène des marges introduit à la fois l'idée de la discordance et celle de la variation infinie des existences. Le tissu serré du réel, chaîne et trame, est rendu à la frange. Le Drag, posant sur le masque un autre masque, laisse filtrer aux yeux de qui sait voir l'aspiration à la pure existence. A travers, lui, le phénoménologue existentiel cherche le point de vue originel sur la question humaine. Il doit voir l'être comme tel, délivré de l'obligation sociale du genre et de la division sexuelle, délivré des grammaires de la langue (masculin / féminin). Être n'est pas être homme ou femme dans l'image et la ressemblance, mais être dans la singularité de l'existant. L'image et la ressemblance sont signe d'oppression. A travers les masques du Queer filtre un regard amont, vers le temps d'avant le temps de l'histoire, d'avant la chute de la nature pure dans le travestissement social. Les rituels familiaux de la culture sont une injustice faite à la liberté d'être.

Tiré hors de l'abri oppressif du donné historique ou naturel, qui est le masque d'un construit social, l'individu est une existence que rien ne précède, ni le sexe ni la mort, ni la naissance. Il est, dans l'évanouissement du monde, disponible sans condition à l'invention de soi. Tous les partages redeviennent possibles. Ainsi paraît l'être de l'existant, délivré de toute autre détermination que le pur paraître du corps sans la couture du sexe.

(2) Du sexe des âmes

Le peu-commun (le Queer) de l'orientation sexuelle révèle la contrainte de la norme la plus forte, chargée d'évidence, la norme de la différence sexuelle. Le cas marginal se fait révélation critique de l'oppression commune. Il s'agit donc de déconstruire le genre, le contrat de croyance selon lequel il y a dans l'alternative du masculin-féminin un fait de nature ou d'essence : la norme du genre n'est pas fait de nature mais artefact social oppressif. L'existentialisme Queer veut se délivrer aussi bien de l'identité féminine que de sa différence, contreforts de la norme de l'hétérosexualité obligatoire, y mettre fin en supprimant les concepts d'homme et de femme pour inventer de nouveaux genres fondés sur la variation des orientations sexuelles (Je n'ai pas d'utérus, déclare

Monique Wittig, les femmes ne seraient pas opprimées s'il n'existait pas un concept de femme). Dans la vie ordinaire, comme le Drag, chacun doit mettre en scène son appartenance au monde social, doit incorporer la Norme du Genre auquel il a été assigné, puisqu'à chacun est faite l'injustice de naître dans un monde déjà humanisé. La famille sociale contraint l'enfant à exister dans un corps essentialisé sur le mode du sexe par la Domination. Selon l'assignation, les modèles masculin et féminin doivent être reproduits, imités par une discipline violente des corps. La discipline des corps est oppressive de l'âme à qui ne peut y entrer, mais celui qui ne peut y entrer révèle l'oppression de l'âme de tous. A vouloir que la différence sexuelle de l'homme et de la femme soit déterminante, la société met l'âme aux fers d'un corps en représentation, selon les rôles distribués par la domination patriarcale (autre nom de la famille, dans la doctrine). L'essence précède l'existence, c'est là l'injustice : il sera garçon ou elle sera fille, homme ou femme. Le monde patriarcal se refuse à un nouveau partage. Le phénoménologue Queer, de masque en masque, suit la diversité des genres, les multiplie en variation jusqu'à leur évanouissement lumineux dans l'Un très pur de l'âme, de l'être sans précession. Puis, reprenant le chemin de la matière, il déconstruit les genres dans le Multiple jusqu'à leur ultime degré de matière obscure, le sexe assigné au corps. Le sexe et sa division en deux, avouent alors qu'ils sont l'ignoble mensonge par lequel l'artefact de la domination patriarcale se fait passer pour nature. Les deux mouvements dialectiques sont sans reste. Tout est entré dans les catégories du construit- déconstruit. L'idée de nature subit une réduction phénoménologique radicale, et tout autant celle de culture. Par sa sollicitude pour les corps et les genres marginaux, la philosophie existentielle cherche le signe d'une possibilité nouvelle de vie spirituelle. Le style de vie remplace les statuts et les rôles : il s'agit désormais de partager les codes et les fictions, de performer, seul au milieu de tous, son âme singulière.

L'évangéliste Queer par les signes du corps, confie au monde visible l'orientation sexuelle de son âme. L'âme enveloppera le corps et lui communiquera son sexe. La parousie sexuelle de l'âme ne sait plus rien de la mort, du sexe des animaux et de la naissance impure qu'elle lui doit. Milan Kundera appelait cela le Kitsch.

(3) Solitudes

Idéalement, la déconstruction aboutit à l'affirmation de la pure et simple existence d'individus initiateurs de leur vie. Le Queer vise à la dépression de l'anthropologique et du politique : les mœurs sexuelles, de haute teneur culturelle, entrent dans l'ordre du droit ; le politique est converti à l'esthétique de la jouissance individuelle, communautairement partagée, de signes intensément sexualisés. Entre l'individu qui revendique son droit à l'artifice de sa vie et l'État qui lui garantit le pouvoir de l'exercer, le donné naturel se dissout. Pas de monde commun qu'interroge la justice, ni de retrait dans l'intimité hospitalière de la famille. La question est réglée. La sollicitude et le principe d'égalité imposent de produire du semblable dans le différent, du différent dans le semblable. La classe des Hétérosexuels Reproducteurs Obligatoires, produits de la Norme et de la Domination, voit s'élever contre elle la classe évangélique et libertaire des LGBT (Lesbiennes, Gays, Bisexuels, Transsexuels), ou celle, messianique, des Queer. Sous l'obsession existentialiste du refus de la norme et de l'essence prolifèrent les classifications de vies sous acronymes, essentialisées par un comportement sexuel. Par effet d'inversion, l'existentialisme Queer multiplie les Normes et les Essences, les fixe, de catégories en sous catégories. La volonté de se libérer de tout donné historique ou naturel conduit à la multiplication de l'artifice et à l'obsession normative. Vouloir son être propre échoue sur le narcissisme de l'infime différence par l'incessante production de signes, les romans autopornographiques de Guillaume Dustan (Dustan, 1996) en donnent le pathétique témoignage. La volonté produit non de l'être, mais de l'être tel. Le singulier se dérobe sans cesse et laisse la forme vide d'une essence, retournement maléfique dans une esthétique de la répétition indéfinie du pareil au même. La volonté est impuissante à parvenir à l'individuation, dont l'artefact se multiplie et prolifère sous l'étiquetage, les normes et les signes. En 1964 à la Factory, Andy Warhol explore toutes les ressources esthétiques de l'impuissance à résorber le singulier dans le concept et en 1995, Jean Baudrillard enquête sur le crime parfait de la disparition du réel (Baudrillard, 1995)

Que dire, quand invité de la maison d'un Polémarque contemporain, l'on est un interlocuteur dégrisé de l'utopie, sinon que chacun a dû naître,

doit vivre, et devra mourir, vaille que vaille. La classe des Hétérosexuels Reproductifs Obligatoires, n'existe ni en soi ni comme sujet de droit, puisqu'il n'y a de ce point de vue que des êtres humains, hommes et femmes. L'invention de la classe des HRO, est en miroir de la fiction de celle des LGBT, ou du Queer, fictions dont la vie se joue. La vie sous acronyme, orientée sexuellement en HR ou LGBT, ou Queer, est une fiction conceptuelle de communauté, dont seuls demeurent les individus que le chagrin, le désamour, la vieillesse, la maladie, la pauvreté rendront à leur solitude. Un jour, vivre est s'en aller, en se retournant, désorienté. Et quoi de plus singulier, traversier, qu'une existence normale ; il y a des hommes et des femmes, des femmes et des hommes, de corps et d'âme, sans autre destination que de vivre. Le rôle n'est pas choisi, il doit être tenu, par naissance. Nul n'aura droit à l'illusion de le pouvoir jouer sans le vivre. Dans le rôle, chacun naît vit et meurt pour son propre compte, laisse parfois un nom, deux dates, quelques pouces de terre pour tout patrimoine. Parfois rien : sous le travesti du malade imaginaire, Jean Baptiste Poquelin, dit Molière, mourra et sera inhumé « sans aucune pompe et hors des heures du jour ».

B. Léviathan

Le trouble dans le genre, comme le trouble dans la philosophie, ouvrent à de nouvelles possibilités d'existence et de pensée, délivrées de l'univocité du genre et de l'idée oppressive de nature humaine : si l'unité de l'espèce humaine se manifeste dans la dualité de genre, homme et femme, dont la résolution est la pluralité de la procréation, ce n'est pas par Nature mais par effet de Domination. La Justice exige que l'on y mette fin. Le trouble dans le genre est donc un trouble anthropologique et politique dans l'idée de nature humaine. La fiction intellectuelle est saisissante. A quel prix politique, juridique et moral les interlocuteurs de Butler, soucieux d'utopie et de justice individuelle et sociale, devront-ils y consentir ?

L'ontologie de la philosophie existentielle d'un individu sans monde est en analogie avec celle dont Hobbes donne la formule, en 1651, dans son Léviathan. Les conséquences politiques vont par le Contrat, de l'Individu au Léviathan (le très grand homme artificiel, selon l'image de

Hobbes), dont l'autorité symbolique et la puissance matérielle assurent l'égalité de droit et la sécurité de tous les individus contractants. François de Singly, (Singly, 1993, p. 33) insiste sur le déport des fonctions symboliques et matérielles de la paternité vers l'état social, par quoi s'explique la destitution de la paternité existentielle dans la famille moderne. Le Léviathan est le simulacre d'une paternité égalitaire qui efface la présence réelle des corps de nature du père. C'est le noble mensonge de l'utopie moderne. Dans l'ontologie fondamentaliste du Queer, rien ne demeure qui soit père, mère, au masculin et féminin, cité ou famille. Les individus sont contractants d'un Léviathan tout puissant et invisible. Le Droit désormais consigne les revendications individuelles, instaure comme norme fondamentale le droit indéfini de l'individu au droit. Le Queer est un libéralisme libertaire, adossé à une revendication de reconnaissance juridique soutenu par un pouvoir sans autre fin qu'eux mêmes. Le narcissisme de l'infime différence et le ressentiment contre l'injustice d'être né tel ou tel s'expriment sous la protection matérielle et juridique du Léviathan, qui ne doit pas être mise en défaut sous peine de révéler l'inconcevable stérilité d'un être privé de monde, héritier vindicatif, sans succession ni partage.

(1) Prolifération de la fiction

Le recul de la mortalité selon Paul Yonnet (P. Yonnet, 2006) pousse à croire que le sexe et la mort sont conjurés ; la nature est surmontée, le réel est aboli et vient le règne terminal de la fiction, l'empire du sentiment. Pour la philosophie existentielle, la manifestation du Queer est le signe prophétique d'une humanité nouvelle. Le Léviathan moderne doit à tous, non la République imparfaite dans le monde des mortels, mais l'éternité et la transhumanité dans l'univers gazeux des Particules Élémentaires ; le Droit et le Pouvoir enfin domestiqué garantissent à chacun d'inventer librement les attendus de sa fiction... Immortalité pour tous, transhumanité pour tous, avec La possibilité d'une île, Michel Houellebecq trouve la formule. Or malgré tout, l'utopie du couple insiste et comme on dit Champagne ! C'est Mariage pour tous ! Chacun veut encore faire famille dans l'ombre du Léviathan, et signer un contrat de so-

ciété. Devrait-on, encore, ne pas vouloir mourir ? La loi de Nature, loi du désir et du besoin ne céderait-elle pas ?

Contracter : dans l'empire du sentiment, l'amour est la justification du mariage contractuel. Il promet à l'individu la romance du couple électif. Le couple contractuel d'individus-comme-tels, possède bien une altérité, mais pure et simple altérité. Aussi intense que soit la tension amoureuse entre les corps et les âmes, impénétrables, chacun est pour soi, séparément ensemble. Le couple d'individus comme tel, ne dit rien d'autre que d'être l'un ou l'autre, altérité de sensation qui cherche l'accord, altérité esthétique orientée par le sentiment ou la sexualité. Or ce qui fait la prégnance de l'image du couple, est l'ineffaçable du sexe, de la division sexuelle. Le couple n'est pas celui des jumeaux, ou des amis ou des amants. Le couple de nature, de sexe et de procréation, donne le modèle du couple contractuel. Le couple des êtres qui ne peuvent exister l'un sans l'autre (Aristote, supra) est une forme prégnante, signe de contradiction dans l'espèce, du même et de l'autre, de l'un et du multiple. Ce que dit le couple sexuel, c'est que l'Un, le Genre humain, séparé en anamorphose, en le même et l'autre, par la forme décisive du sexe, ne peut se reconstituer comme Un dans le couple, mais exige de lui sa résolution dans le Multiple, la procréation d'un être à la ressemblance humaine de l'un et de l'autre, de naissance ou d'adoption : le genre humain, le seul genre, divisé est inaccessible aux femmes et aux hommes, mais présent à tous dans le sexe cicatriciel de leur séparation ; il s'accomplit dans la natalité. La simple dualité esthétique dans le partage amoureux du sensible, se découvre vie éthique dans l'expérience de l'impossible unité que révèle la nécessité naturelle du sexe : partage de la vie et de la mort pour la naissance. La prévalence du modèle du couple sexuel comme condition d'accès à la vie éthique est telle, que l'image s'en forme, pour emprunter à Leibniz, dans la monade sans fenêtre de l'individu utopique qui prétend être un et tout. En lui persiste le reflet de la nature au sein même de l'artifice dans lequel il contracte, ce qui rend intelligible son aspiration, et lui révèle son ineffaçable insuffisance.

Concevoir : Le couple contractuel prend sens par extension de la finalité éthique du couple naturel. Cependant, le contrat de l'individu moderne pose que la famille est une construction du Droit, qui valide le désir subjectif, individuel, d'avoir en propre une descendance. Tant pour la

forme que pour les fonctions, l'artifice mime le naturel. La figure du Léviathan se substitue à la présence du monde. Le droit individuel subjectif au mariage, pose que le couple ainsi formé est en droit couple parental, non selon la nature, mais selon la libre capacité à concevoir un projet d'enfant. Concevoir n'est pas ici procréer mais manifester la puissance du concept et la liberté de la volonté. La fécondité du couple contractuel n'est pas un fait de nature, elle tient à la puissance juridique et matérielle du Léviathan. Celui-ci protège l'adoption réciproque d'un enfant : la naissance n'est pas nature, mais réquisition du pouvoir biologique en vue de satisfaire un droit. L'allégeance de la nature au droit est supposée selon le pouvoir de dominer la vie. Dans le contrat, l'enfant ne naît pas du sexe, il ne naît pas, il n'y a pas de sexe : il est conçu selon l'accord contractuel des individus. L'infécondité est constitutive du contrat, et affirme la domination du droit sur la nature. (Incidemment, le contrat public de couple se fait déclaration performative de la sexualité lorsque le couple contractant est par nature infécond. Appelé mariage, le contrat produit un effet parodique dans le rituel social. La parodie est le révélateur méthodologique de la norme, selon le Queer (Butler 1990, Conclusion). Dans le contrat, la filiation repose sur la construction juridique indépendante des conditions naturelles de la naissance. Le projet d'enfant est exercice d'un droit individuel, garanti par la sécurité matérielle et juridique du Léviathan que le mariage vient valider, forme ultime du biopouvoir dont s'inquiétait Michel Foucault.

L'irrévocable : puisqu'il y a mariage, la comédie du remariage reste un genre bruyant, qu'accompagne en silence celui de la recomposition indéfinie des parentés. Il s'agirait désormais de jouer, dans la fiction de soi, la scène infiniment sincère du désir parental. La liberté (de la volonté et du concept) doit endosser le rôle de la nécessité (du désir et du besoin). Le temps fictionnel du droit mime le temps naturel. Vérité inattendue de la doctrine du Queer : l'individu est dans la performance de son propre rôle, et l'enfant en projet devient la matière indéfinie du récit parental, un moment d'une histoire, composée, recomposée, faite, défaite, abandonnée. Le nœud de la fiction est l'affirmation d'une suspension de l'arbitraire du jeu de soi avec soi, affirmation d'une volonté irrévocable de vouloir qui feint librement la nécessité du désir et du besoin : « Nous souhaitons baser le droit de la filiation sur l'éthique de la responsabilité, en valori-

sant l'établissement volontaire de la filiation et en fondant celle-ci sur un engagement irrévocable » déclare dans son Rapport de décembre 2011, le Groupe de travail Nouvelles Familles (Homosexualité et Socialisme). La fiction se fait performative, dans l'oxymore. Si l'irrévocable est ce sur quoi on ne peut revenir, ce que l'on ne peut rappeler à l'être, au recommencement, que signifie le déclarer ? Nul n'a jamais décidé de l'irrévocable, et une déclaration chasse l'autre. La liberté de la volonté est de vouloir silencieusement l'irrévocable et vouloir ce qui est ou ce qui a été, non se déclarer vainement le maître des mots. Dans la nature, la mortalité ferme le cercle de la nécessité et du besoin. La naissance est une entrée dans l'irrévocable de la vie et de la mort. Elle a déjà eu lieu. L'expérience partagée de l'irrévocable dans la naissance d'un enfant, est une expérience fondatrice. Il n'y a pas eu de contrat, on finit toujours par l'apprendre. Il n'est pas de la condition humaine de passer contrat avec l'être et le temps. L'enfant est au risque de la mort, image et ressemblance dans l'Inconnu qui vient au monde.

Feindre : Si la fiction juridique est utile comme moment intermédiaire dans l'élaboration d'un droit, elle ne peut tenir si elle est pure et simple invention, fiction au sens de mensonge. La famille naturelle est en vue de la naissance, et l'institution sociale de la famille accorde à la naissance la sécurité du monde, la suppose, et l'affirme : le monde dure, au-delà de nous. La naissance n'est indemne ni de sexe ni de mort, sinon pour une imagination dévastée. Un enfant, quelle qu'en soit l'histoire, est dépossession de qui l'a conçu. Son existence est, désormais, au risque de l'être et du temps, confiée au monde. Cela n'entre en aucun contrat, et résiste à toutes les fictions. La fiction individuelle est mise à l'épreuve par une histoire de la vie plus ancienne qu'elle, comme est mise à l'épreuve la fiction politique : le noble mensonge de la paternité du très grand homme artificiel nécessaire à l'égalité et la sécurité de tous les contractants de l'individualisme contemporain. Malgré tout, le réel insiste et l'inquiétude du réel prévaut sur l'imaginaire, ce qui accroît, en vain, l'importance des discours de fiction, pousse à en multiplier les attendus sentimentaux et juridiques. La comédie humaine de l'état civil joue sans retenue avec les puissances du romanesque. Comme l'écrivain de l'intime se fait écrivain public, à qui le travail ne manque pas, l'individu contractuel doit, pour lui-même et pour tous se justifier sans fin de l'anecdote de

sa vie, de ses amours, de ses désirs, de ses droits. Mais le burlesque, le loufoque l'emportent et ruinent le genre du roman de famille, alors qu'en silence, le drame court toujours.

(2) Être est sans raison

Horizon : l'horizon du monde reste hors de vue de l'individu comme tel, alors même qu'il en fait l'expérience la plus éprouvante dans la maladie et la mort. Le roman de l'homosexualité et du SIDA en est l'archive et le témoignage pathétique, de Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, en 1991, à Guillaume Dustan, *Dans Ma Chambre*, en 1996. À la perte de l'horizon du monde ou à son attente, au-delà du désespoir, ne peut suppléer le contrat. Il est cependant une obligation de justice dans ce qui reste de réel, dans la cité et la famille, que chacun étende à tous sa sollicitude. « La vie est le support du droit naturel elle en est aussi la juste limite (Baranès, 1994, p. 76) ». Malgré la puissance de l'artifice et la prolifération de la fiction, la nature a lieu : les hommes jouent sous le regard des choses qui ne cèdent pas. L'individu qui vient est, veut-il croire, délivré de naissance, de nom, de bien, de pays et libre d'inventer les attendus de sa vie. Il est, sans justice ni injustice, ne reçoit rien qu'il ait à partager, ou à remettre. Individus passés au blanc, enfants séparés et sans origine, ou cessation des maux, l'utopie existentielle veut la dissolution de la notion de monde au profit de celle de l'individu, dans l'ombre d'un pouvoir. Or chacun, obsédé de son désir d'être, est en quête de la preuve de lui-même, et la réclame de tous les autres. Si le lien électif est l'amour et si la naissance doit être réalisation de désir, comment en donner la preuve ? Le désir comme volonté libre de nécessité et de hasard doit précéder l'être, chacun aspire à en recevoir témoignage. Pourquoi t'opposes-tu à mon désir, puisque tu m'as désiré ? dit l'un. Pourquoi m'opposer à son désir puisque je l'ai désiré ? songe l'autre. La question sans réponse établit l'empire du sentiment sur les vies des uns et des autres, rend impraticable le partage, et le maintien de la limite, qui est réciprocité, sens commun, acceptation du réel et éducation, formes premières et familiales de la justice. Le pacte social de droits subjectifs en miroirs les uns des autres, ne produit pas du politique, pas plus que ne produit du social l'empire du sentiment. Entre l'Individu et le Léviathan, le monde est en solution, en

manque de nécessité, et la question de la justice est suspendue. L'inversion artificialiste de l'anthropologie moderne assigne à sa vanité l'homme sans monde et le livre à l'ombre grandissante de son ombre. L'insécurité est totale, celle des uns et des autres, et sans issue. Pas de réponse aux questions, l'existence n'entre jamais dans nos prévisions, ni nos serments. Elle ne se contracte pas. Et seul demeure le réel. Cruels revers, être est sans raison. Mais c'est aussi ce qui préserve. L'existence n'est pas soluble dans le concept, selon la formule de Kant, non plus que dans le sentiment. L'existence est sans concept, être n'est pas être-désiré mais être. L'existence précède l'essence proclame la philosophie existentielle, mais la naissance précède l'existence. La nature a lieu, le sexe et la mort précèdent l'individu. Aucune existence n'est justifiée si elle n'est confiée au monde.

Nocturne : la famille suppose le retrait dans le non droit d'une intimité où se nouent les liens du destin de vies à la fois partagées et solitaires. La nuit sexuelle, le temps nocturne, est (éternité, nature) convertie par le jour en (temps, éthique). Le droit se limite lui-même et permet au couple d'instituer son intimité sensible et morale, de réciprocité, de sollicitude, exercice mutuel d'un accord consenti. La famille met le droit hors jeu, sous le couvert du droit, antinomie apparente de la réalité intime de la famille et du droit (Carbonnier, 1967, p. 46, sqq.). Nocturne, elle retourne à son monde propre, diurne elle est dans la vie éthique d'un monde partagé. Mais si on demande au droit de protéger les fictions personnelles, d'inventer un simulacre de nocturne dont on puisse tenir le discours diurne, en l'espèce du droit à l'orientation sexuelle, c'est dire qu'au Nocturne on met fin, et qu'il n'y aura jamais assez de puissance dans l'artifice, ni de fictions communes, pour en soutenir la disparition. Ainsi le Droit fait-il intrusion de façon plénière dans le domaine de l'intimité, afin de protéger, vaille que vaille, les contrats fictionnels de l'individu nouveau, en désir de faire famille. La filiation contractuelle exige la reconnaissance d'une obligation corrélatrice de droit à l'enfant, adoption ou gestation pour autrui. L'exercice d'un tel droit requiert un animal humain procréateur, et exige de lui qu'il abandonne la vie qu'il a donnée ou qu'il porte. Le seuil est aboli, il n'est plus l'universel de la condition humaine, l'abri que la naissance requiert. Le Léviathan le franchit et obtient l'avance de l'intimité ultime du ventre d'une femme.

Apocalypse du désir qui suppose violemment ce qu'il prétend nier, le propre du féminin. L'égalité juridique abstraite, délivrée de la division naturelle du genre, doit justifier une injustice et une violence absolues, sur un être, au féminin. On arguera du consentement, du dévouement à une juste cause, ou du libre marché, à moins que l'eugénisme libérateur et égalitaire de l'utérus artificiel ne mette fin à l'Empire du ventre (Iacub, 2004).

(3) Épilogue

Le Léviathan moderne n'est pas la fiction de République de Socrate, mais l'utopie du Bien qu'il promeut exige les mêmes obscurs mensonges. Mais contre, reste ceci : le sexe est organique, la mort est naturelle, et la naissance. Le sexe est l'archive biologique de la division du genre humain, la division de l'Un est le principe métaphysique de l'humanité. Ce n'est pas l'orientation sexuelle des individus qui fait le monde, ni la sexualité, mais le sexe, celui qu'elle a en commun avec les animaux (Picq, 2009), le sexe de la chair, signe de vie et de mort. Le sexe est l'ineffaçable couture du corps et de l'âme, la cicatrice qui referme la division sexuelle de l'un en deux. L'ineffaçable sexuel de la division est le principe de la ressemblance et de la parenté, de qui est né, d'homme et de femme ; la recherche de l'image et de la ressemblance, de l'homme et de la femme, est en chacun irrépressible. La fiction juridique de filiation suppose la nature, serait-ce dans sa dénégation au risque de la supposition d'enfant. Car l'enfant lui-même devra inventer ses origines, c'est un besoin d'humanité d'image et de ressemblance. Sa naissance et son histoire ne peuvent tenir dans la pure et simple fiction du projet de ses parents contractuels. La passion indéracinable du récit originel vient mettre le trouble et s'oppose à la dissolution constante du monde dans la fiction juridique. La prohibition de l'inceste indique que le lien biologique est en soi symbolique. L'enfant du contrat, est par pure fiction enfant trouvé : signe du retour du tragique ou du religieux ? Religion ou tragédie sont-elles les prémisses d'un monde nouveau ? On attend l'Invité.

Conclusion

La contrainte vitale de l'espèce naturelle, c'est le sexe, c'est-à-dire la différence des sexes. L'espèce humaine fait de la chose la plus éruptive, errante, chaotique un puissant principe d'ordre, ordre que tout aussi puissamment elle menace. C'est la leçon de Sigmund Freud, méditant en l'été de l'année 1929 sur le Malaise dans la civilisation. A prolonger sa méditation, la valeur méthodique de la figure du Queer prend un relief inattendu. En 1953, le peintre irlandais Francis Bacon, tente de saisir ce que Vélasquez a vu dans le regard du pape Innocent X. Bacon peint le portrait laissé par Vélasquez en 1650, encore et encore, en cherche la vérité, à son tour, robes et dentelles, et en deçà du regard attentif et lucide de l'homme travesti, en équilibre entre soi et le monde, il peint son cri et sa chute dans l'épouvante. La figure Queer du pape Innocent X est le signe d'autres épouvantes que Bacon veut dire. Le XXe siècle est le siècle des parades burlesques d'êtres étranges, jouant leur rôle grotesque et terrifiant sur la scène du monde. Quand la culture se défait ou desserre son pouvoir de retenir, les hommes jouent, aveugles au monde, livrés à la puissance de mort. Le long travail des femmes est perdu, pour un temps, car éternellement sous l'écume du monde luttent la vie et la mort, Éros et Thanatos. Le sexe, la division sexuelle, est la forme de l'expérience de la forme, il est aussi puissance de chaos, c'est l'œuvre de la civilisation de domestiquer l'espèce humaine, de lui donner une loi qui la délivre. Qu'il y ait l'un et l'autre sexe, que la vie divise l'espèce humaine en deux parties essentiellement incomplètes, peut apprendre que chacun n'est pas le tout de l'espèce, peut guérir du vertige de la volonté, donner accès à la vie lucide. Il n'y a d'être au monde que s'il y a le monde. Le signe sensible et mystérieux de sa présence, de la confiance en sa durée, c'est la sollicitude paternelle. La nativité signifie à l'homme, au masculin, universellement, ce qui est à protéger, ce qui interdit la violence sexuelle, le meurtre. Elle lui fait découvrir la retenue, la considération, le soin. Le signe mystérieux est le plus commun. Rien ne dit que puisse s'exténuer la puissance de ces formes.

La vie humaine est vie d'horizon, l'horizon de la naissance et de la mort trace le cercle, on ne peut l'atteindre, quelque chose dure, malgré tout. La mort n'est pas le dernier mot, mais nous ne le saurons pas. Le

premier mot est venu trop tôt et nous a échappé. La naissance unit le monde humain à la vie animale, en commun, au plus près ; l'abandon d'une femelle qui nourrit ses petits et le regard qu'elle lève sont troublants. Quelque chose, un instant, va d'un regard à l'autre, entre nature et sens, entre l'animal et l'humain, regards croisés des origines. Toute naissance est nativité, elle revient à l'en deçà du monde constitué, épiphanie de la rencontre, aux confins de l'existence dans le voisinage de l'animal et des dieux. Là commence le désir de recommencer, de vouloir encore ce qui sera, d'aller dans le il y a du monde, dans l'irrévocable, et se décide le renoncement à demeurer dans le propre. C'est l'élément de la Justice. L'homme, la femme ne seront plus seuls, il y a le monde où tout désormais peut leur être donné et repris, tout, bien plus que la vie.

Bibliographie

- ARISTOTE : *Politique*. [350 ?] J. Tricot. Paris : Vrin, 1964.
- BARANÈS, W. : *Le Droit naturel*. In BARANÈS W. et FRISON-ROCHE, M.-A. : *La Justice ; l'obligation impossible*. Paris : Éditions Autrement, 1994.
- BAUDRILLARD, J. : *Le Crime parfait*. Paris : Galilée, 1995.
- BUTLER, J. : *Trouble dans le genre*. Paris : La Découverte, [1990] 2005.
- BUTLER, J. : *Ces Corps qui comptent*. Paris : Éditions Amsterdam, [1993], 2009.
- CARBONNIER, J. : *Flexible Droit*. Paris : Pichon et Durand-Auzias, 1969.
- De BEAUVOIR, S. : *Le Deuxième Sexe*. Paris, Gallimard, 1949.
- De SINGLY, F. : *Sociologie de la famille contemporaine*. Paris : Armand Colin, 1993.
- DUSTAN, G. : *Dans Ma Chambre*. Paris : P.O.L. 1996.
- FREUD, S. : *Malaise dans la civilisation*. [1929]. J. Odier. Paris : P.U.F. 1971.
- GUIBERT, H. : *Le Protocole compassionnel*. Paris : Gallimard, 1991.
- HOBBS, *Léviathan*. [1651], F. Tricaud. Paris : Dalloz, 1999.
- HOUELLEBECQ, M. : *La Possibilité d'une île*. Paris : Fayard, 2005.
- HOUELLEBECQ, M. : *Les Particules élémentaires*. Paris : Flammarion, 1998.
- IACUB, M. : *L'Empire du ventre : pour une autre histoire de la maternité*. Paris : Fayard, 2004.
- JACOB, F. : *La Logique du vivant*. Paris : Gallimard, 1970.
- LÉVI-STRAUSS, C. : *Histoire de la famille*. Paris : Armand Colin, 1986, *Préface*.
- LÉVI-STRAUSS, C. : *Le Regard éloigné*. Paris : Plon, 1983.

- PICQ, P., BRENOT, P. : *Le Sexe, l'Homme et l'Évolution*. Paris : Odile Jacob, 2009.
- PASCAL, B. : *Pensées*. Paris : première édition [1670], Edition Lafuma. Paris : Seuil, 1963.
- PLATON, *La République*. [_430 ?] L. Robin. Paris : Gallimard, Pléiade, 1966.
- SARTRE, J.-P. : *L'Existentialisme est un Humanisme*. Paris : Gallimard, [1945] folio essais, 1996.
- STRAUSS, L. : *La Cité et l'Homme*. [1964], Paris : Agora, 1987.
- YONNET, P. : *Famille Tome1 : Le recul de la mort ; l'avènement de l'individu contemporain*. Paris : Gallimard, 2006.

	Pierre Jean La Vergne	
	Éducation Nationale	
	la.vergne@orange.fr	

HISTOIRES DE FAMILLES DANS LA VIE ET DEMIE DE SONY LABOU TANSI

Petr Vurm

Université Masaryk de Brno

Abstract: This article deals with the complexities of the families in the work by the Congolese writer Sony Labou Tansi, *La vie et demie*. Family in his novel takes on a concrete, usual meaning as well as a symbolic one, close to the concept of a nation discussed in Benedict Anderson's *Imagined Communities*. Proceeding from the initial violent extermination of the family of Martial, symbolic father of the nation, it tries to show how this "trigger" event leads to a complex narrative plot where the family plays a crucial role. The father/daughter relationship between Martial and Chaïdana is also discussed in the context of the turmoil of the newly independent African countries.

Keywords: Sony Labou Tansi – *La vie et demie* – family – father – dictatorship – Kongo – Africa

Né au Congo en 1947, Sony Labou Tansi assiste à 13 ans à la proclamation de l'indépendance de son pays. Tout au long de sa vie, il a grandi au milieu des soubresauts d'un pays qui cherche à se construire ; la participation à une société en plein trouble et gestation a formé le caractère d'écrivain qu'est Sony Labou Tansi. Il n'a pas connu les débats sur la négritude de Senghor et de Césaire, il se trouve dès le début de son écriture aux prises avec sa condition d'homme, il prend la parole pour réclamer le respect de la vie et pour annoncer son humanisme. Selon Fernando Lambert, Labou Tansi « opère un retour à l'essentiel, au fondamental, mais son trajet passe par des voies où l'homme est sans cesse menacé, dominé, méprisé, aussi bien par le pouvoir intérieur que par les puissances étrangères. »¹ Et Labou Tansi d'ajouter: « Je suis écrivain, que voulez-vous que j'y fasse, les choses viennent du ventre. » (Kadima-Nzvji,

¹ Lambert, Fernando, <http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1216367/46438ac.pdf>

1997, p. 28) Il n'est pas étonnant que son écriture universelle épouse toutes les formes : poésie, roman, nouvelle, théâtre. Cependant, à travers les genres, une chose est commune à tous, c'est qu'elle n'est jamais désespérée, au contraire, malgré la violence et les abus du pouvoir, Labou Tansi garde l'espoir en l'homme et la vie: « La vie est un scandale, mais elle n'est pas un drame. » (Kadima-Nzvji, 1997, p. 31)

L'œuvre de l'écrivain congolais est étonnante, agaçante, voire absurde parce qu'elle n'utilise pas des codes habituels. Il y a une forte présence théâtrale dans son écriture, que ce soit son décor ou même les dialogues qui pourraient immédiatement aborder le public d'une salle de théâtre. L'aspect non négligeable de son écriture est représenté par le caractère insolite de sa langue. Sony Labou Tansi étant né au Congo Belge, son éducation se faisait en kikongo, langue du Kongo, conformément à la politique culturelle belge. Il a commencé à apprendre le français seulement lorsque son oncle a décidé de le transférer au Congo Brazza-ville, où vivait sa famille maternelle. Plus tard, lors d'un entretien, il dira :

Là, moi qui ne connaissais pas un mot de français, j'ai découvert un ami : le « symbole ». C'est-à-dire qu'aux enfants qui parlaient leur langue maternelle ou qui faisaient des fautes de français, on accrochait autour du cou une boîte de « merde » pour les punir. Ils la gardaient jusqu'à ce qu'un autre la mérite. J'étais un spécialiste du « symbole », la cible préférée, bien que j'essayais de me taire le plus possible. Je passais beaucoup de temps aux toilettes parce qu'au moins là, on me laissait tranquille... Petit à petit, j'ai fini malgré tout par apprendre...²

Même s'il fréquente une école du type occidental, l'éducation informelle de Labou Tansi se passe en kikongo. De ses premières années passées au village, au contact des anciens, Sony a hérité d'une grande maîtrise du kikongo, de son usage symbolique et crypté, de ses tournures métaphoriques et oraculaires complètement hermétiques pour le locuteur pratiquant la langue comme un simple outil de communication.³ Comme vestige de cette éducation, nous pouvons observer son attachement à la culture kikongo qui paraît évident, et une fascination par l'imaginaire qui

² Krzywicki, Janusz, <http://www.orient.uw.edu.pl/home/jkrzywicki/ecriture.html>

³ *ibid.*

se laisse sentir dans ses oeuvres, proches du conte. C'est également à la culture traditionnelle que Sony Labou Tansi doit probablement l'art de suggérer ce qu'il y a au-delà du langage. Comme il le dira: « [...] dans la langue de ma mère est posé sous le langage un sous-langage, sous le dire un sous-dire qui agit de la même manière que le sucre dans l'amidon: il faut mâcher fort pour qu'il sorte... »⁴

Sony Labou Tansi représente donc un écrivain aux (res)sources culturelles multiples. Il se situe à l'intersection de différents espaces culturels: celui des traditions de l'ancien Kongo, du Congo et de l'Afrique actuelle, celui de la France et des différents prolongements de la culture dite occidentale.⁵ En analysant son écriture ainsi que les aspects de la famille dans *La vie et demie*⁶, nous devrions donc tenir compte du fait que même les mots les plus ordinaires, *famille, père, mère, fille*, peuvent adopter des significations complexes liées à ces différents espaces culturels. Comme Sony Labou Tansi a déménagé au Congo Brazzaville avec l'accession du pays à l'indépendance, le français n'était plus pour lui la langue de la colonisation, mais celle d'une culture. Comme il a avoué à B. Magnier

[c]'est par la littérature et non par la colonisation que j'ai rencontré la France. C'est peut-être pour cela que je ne suis pas très violent. Je ne suis pas haineux. Je n'ai pas perdu l'espoir. C'est par le livre que j'ai rencontré l'homme. (Magnier, 1986, p. 14)

Or, comme nous venons de le constater, l'avantage de Labou Tansi est de se trouver au carrefour des grands événements historiques, cette Histoire *avec sa grande hache* (pour faire allusion à Perec); c'est pourquoi ses histoires personnelles, locales, celles avec la petite hache nous parlent avec autant de force. Et, si nous parlons des familles, nous ne pouvons pas éviter la problématique de la décolonisation et du postcolonialisme, et de la création de la Francophonie comme une grande famille de Francophones à la fin des années 1960, ni les considérations politiques

⁴ *ibid.*

⁵ *ibid.*

⁶ Abrégé comme VD dans les références

de l'époque amère des Indépendances dans les pays africains. C'est donc la création de la Francophonie qui pour certains critiques est considérée comme la continuation de la politique coloniale française par d'autres moyens, adaptés à la nouvelle situation, politique d'ailleurs très différente de celle du Commonwealth de la Grande Bretagne. Dominique Combe (Genesis, 2011, p. 15) mentionne dans ce contexte également la communauté imaginée de Benedict Anderson, la Francophonie au sens politique imposée comme une grande supnation, modelée sur une famille où tous les Francophones seraient des cousins, qu'ils proviennent des Antilles, de l'Afrique ou du Canada. Et le père de cette immense famille, siégerait à... Paris, bien sûr.

Ceci dit, pour revenir à l'écriture de Labou Tansi, elle est complexe et polyphonique et l'on peut l'aborder de beaucoup de perspectives. Dans l'espace culturel de l'Afrique peut-être encore plus qu'ailleurs, il est impossible de séparer la vie quotidienne de la vie politique et de la vie spirituelle ou religieuse, tout comme il s'avère impossible de séparer l'écriture en tant qu'espace fictionnel de la vie quotidienne bien réelle aux apparences funestes : de la violence et de la mort. Le reproche qui a souvent été fait aux critiques de la littérature francophone est celui qu'on oublie l'aspect esthétique contenu dans ces ouvrages, acceptant la littérature francophone comme un document-témoignage. Chez Labou Tansi, c'est sans doute un contraste paradoxal. L'œuvre est grotesque, farfelue, ubuesque à tel point qu'on oublie que derrière le littéraire, il peut y avoir aussi une grande part de la vérité. C'est comme si le lecteur européen se retrouvait en face d'un réalisme au « second degré » ou si le réalisme africain était faussement interprété d'un point de vue européen : ce que le lecteur européen y lit lui paraît si étrange qu'il croit lire une œuvre de fiction pure, sans soupçonner d'autres interprétations possibles, ou même sans essayer de migrer vers d'autres cadres de la pensée. Cependant, si le lecteur occidental vivait en Afrique, la fiction d'un *Allah n'est pas obligé* de Kourouma ou de *La vie et demie* de Labou Tansi lui semblerait peut-être encore peu réaliste, comparé à la réalité pour ainsi dire « réelle ».

Si nous résumons, la question est avant tout celle de la langue française mais aussi celle de la position difficile d'un lecteur européen ou occidental et du public visé par l'auteur. Il faut tenir compte du décor et de la société, aborder avec précaution et très humblement le récit, cons-

cient de cette impasse épistémologique imposée par la distance énorme entre l'Europe et l'Afrique. C'est avec cette réserve que nous abordons l'œuvre de Labou Tansi en tant que lecteurs européens, tout en sachant que cette oeuvre nous vise après tout, Labou Tansi servant ici de passeur, de médiateur entre plusieurs cultures. D'ailleurs, c'est peut-être à travers une écriture comme la sienne qu'un lecteur occidental peut pénétrer le plus près vers l'imaginaire de cette partie de l'Afrique.

Ce qui nous intéressera dans cette communication, ce sera avant tout la manière dont la famille est constituée dans *La vie et demie* et de ses significations plus immédiates ou symboliques dans l'oeuvre même et dans le contexte historique et politique des Indépendances. Nous parlerons de la famille biologique de Martial, de la famille comme communauté imaginée et du clan du père de la nation représenté par le Guide Providentiel, pour aboutir sur la famille symbolique. Dans cet espace limité, d'autres questions corollaires à celle de la famille vont surgir lors de la lecture *La vie et demie*.

Famille démembrée

La vie et demie est une satire féroce de la dictature et de la politique fondée sur la torture, le meurtre et le culte de la personnalité se déroule dans un pays fictif de la Katamalanasia, nom sous lequel le lecteur peut s'imaginer à peu près n'importe quelle dictature africaine aux dirigeants corrompus qui se succèdent à force de coups d'Etat plus ou moins permanents, provoqués par une instabilité constante. Au fond, c'est l'histoire d'une famille assez nucléaire, du père Martial (notons aussi ce symbolisme guerrier du nom) et de sa fille Chaïdana. Il s'agit d'une famille démembrée dès le début, démembrée au plein sens du mot, comme nous le lisons dans l'extrait suivant :

S'approchant des neuf loques humaines que le lieutenant avait poussées devant lui en criant son amer « voici l'homme », le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de la viande vendue aux Quatre Saisons, le plus grand magasin de la capitale, d'ailleurs réservé au gouvernement. La loque-père sourcillait tandis que le fer dis-

paraissait lentement dans sa gorge. Le Guide Providentiel retira le couteau et s'en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu'il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté. Le sang coulait à flots silencieux de la gorge de la loque-père. Les quatre loques-filles, les trois loques-fils et la loque-mère n'eurent aucun geste, parce qu'on les avait liés comme de la paille, mais aussi et surtout parce que la douleur avait tué leurs nerfs. Le visage de la loque-mère s'était rempli d'éclairs ténébreux, comme celui d'un mort dont on n'a pas fermé les yeux, deux larmes ensanglantées nageaient dans les prunelles. (VD, p. 11)

Dans cette scène d'une violence presque insoutenable pour un lecteur européen, portant en plus une référence possible vers un récit biblique mis à l'envers, dans lequel au lieu du saint Père et du saint Fils nous avons un loque-père, trois loque-fils et quatre loque-filles, toute une « loque-famille » en fait, nous constatons que la famille de Martial est démembrée au sens littéral ET au sens figuré, c'est-à-dire, elle n'existe plus dès l'entrée dans l'histoire, sauf Chaïdana, fille de Martial, qui représentera la continuation en chair et en os de la progéniture de Martial à travers le récit. A un niveau plus spirituel, cette famille continue à travers le récit dans la figure paternelle de Martial, véritable fantôme revenant, incapable de disparaître et de mourir, littéralement et symboliquement indélébile. D'ailleurs, c'est un phénomène fréquent chez Labou Tansi - que l'aspect symbolique est souvent associé de près à quelque symbole bien tangible, symbole au sens grec, un objet qu'on peut montrer (une effigie, un voodoo) comme c'est le cas ici de l'encre indélébile à la cuisse de Chaïdana ou de la couleur noire par laquelle Martial marque ses ennemis. Cette encre symbolise le crime atroce : elle ne peut pas être effacée, tout aussi comme le crime, ne peut pas être effacé, oublié ou pardonné :

Le Guide Providentiel attendit sa femme pendant trois jours de plus. Puis son impatience s'était changée en lourde folie : on avait cherché, on avait encore cherché, on avait mis le pays sens dessus dessous, et comme les cartes d'identité n'inspiraient pas tout à fait confiance, le Guide Providentiel forma le Corps autonome des intimes, trois mille bérêts, formés par des officiers d'une puissance étrangère. La formation avait duré six mois. Deux mille trois soldats seulement avaient pu résister à la dureté de la formation. Le Guide Providentiel entretint les

sortants pendant deux heures et leur expliqua leur mission, leur faisant comprendre le danger qu'une espionne qu'ils reconnaîtraient à une croix tracée à la racine de la cuisse droite, faisait courir à la République et au PPUdT. Ce fut à cette époque qu'on créa, devant les marchés, magasins et places publiques, des isoloirs où les femmes montraient la racine de leur cuisse. Le petit peuple donna aux soldats du Corps autonome des intimes le nom de garde-culs. (VD, p. 61)

Or, Martial joue ce double rôle capital dans toute l'histoire : étant le père de Chaïdana, il est son mentor, il revient et la punit dès qu'elle ne respecte pas les principes de la famille ; en même temps, dans cette famille imaginaire qu'est la nation de la Katamalanassie, Martial devient le vrai père fondateur de la nation, gardien de la vérité symbolique et guide spirituel dont la mémoire il est impossible d'éradiquer, quel que soit le moyen : physique ou psychique.

La relation entre Martial et Chaïdana est complexe elle aussi, parce qu'elle repose sur bien des niveaux à partir de la famille ordinaire jusqu'à celui de la famille symbolique. Nous y trouvons des éléments de l'amour filial au sein d'une famille, lié à l'obligation familiale envers ses prédécesseurs.

Mais c'est aussi la présence paternelle gênante que Chaïdana n'arrive pas à refouler, à faire sortir de ses entrailles. « Elle écoutait l'odeur de son père dans ses entrailles : c'était une odeur innommable, immonde, forte, qui se mettait entre elle et la décision » (VD, 72).

Chaïdana, à son tour, est la fille qui doit venger son père tout en assurant la postérité de sa lignée familiale. Ces deux tâches sont en quelque sorte incompatibles, vu qu'elle décide que ce sera l'objet de sa vengeance, le dictateur nommé Guide Providentiel, qui sera en même temps le père de ses enfants. Ce qui posera bien des problèmes, sans aucun doute. Au niveau pratique, ce n'est pas tout à fait impossible si l'on fait les choses dans le bon ordre (la procréation avant l'assassinat) ; au niveau symbolique pourtant, cela crée un conflit entre la famille « immaculée » de Martial et la famille « corrompue » du Guide Providentiel, entraînant la famille de Chaïdana dans une hybridation à des conséquences fort complexes.

Père de la nation

La violence fortuite du début du roman représente aussi un acte symbolique pour la nation indépendante de la Katamalanasie. Le père spirituel Martial est remplacé par un père-substitut, le Guide Providentiel, qui aspire, par cet acte de violence, à affirmer son autorité dans la famille élargie qu'est la nation. Le Guide Providentiel est bien conscient du fait qu'à part le droit du plus fort, il n'a aucun droit naturel sur cette nation qu'il tentera de subjuguier. Il emploie donc des stratégies de beau-père.

Quelques analogies s'imposent ici entre l'image d'un père de famille et celle d'un père de nation en tant qu'une communauté imaginée: C'est une constatation historique assez banale de dire que bien des dirigeants d'Etat se sont autoproclamés des pères de la nation, attirés par cette figure autoritaire universelle. Il suffit de penser à « batyuchka » Stalin ou à tous les « pères » finissant en – basi, par exemple Turkmenbasi (père des Turkmènes). Mentionnons aussi, à l'autre pôle de l'appréciation collective, le diminutif positif *tatíček* (père) Masaryk. En suggérant le titre générique de père de nation, nous renvoyons encore à la notion de la communauté imaginée de Benedict Anderson, donc d'une communauté dont la plupart de membres ne se connaîtront jamais même si c'est une communauté à laquelle on se sent très attaché. Dans les dictatures africaines, des nouveaux États créés *ad hoc*, de façon peu historique, il s'agit de reserrer encore davantage les liens imaginaires entre les membres de cette grande famille nationale, autour de la figure autoritaire paternelle qui veille sur ses enfants-citoyens.

Certes, la figure du père est archétypale dans toutes les structures du pouvoir (pensons au pape pour l'église catholique), mais c'étaient surtout les dictateurs particulièrement cruels qui ont de manière proche du cynisme insisté sur un autre élément lié à un père de famille, celui du papa bienveillant et condescendant, papa-bonhomme fumant une pipe ou ayant une autre petite lubie qui le rend plus humain aux yeux de ses enfants symboliques. Car, le bon papa aime ses enfants, tout comme le Guide Providentiel: « [...] qui, malgré les hautes et écrasantes charges de l'Etat, savait prouver de quel paternel amour il aimait ses très humbles sujets » (VD, p. 52).

Comme dans chaque famille patriarcale, le dictateur est porteur de l'autorité imposée par sa force, il est celui qui décide sans devoir expliquer ses décisions, qui punit les mauvais enfants-citoyens et qui récompense les enfants-citoyens sages. En plus, en tant que chef de famille, c'est lui qui peut prendre la parole à n'importe quel moment, surtout et d'abord aux occasions spéciales. Bref il est porteur de pouvoirs suprêmes comme chez Labou Tansi :

Ici, personne ne me résiste. Personne. Je distribue le droit et l'oxygène. J'écrase tout le monde. Mais il faut me comprendre. Cette soif de puissance, j'en ai besoin pour fabriquer ma propre manière de respirer; j'en ai besoin pour fonctionner. Oui ! Toute ma chair et tout mon sang me prient de suffoquer les autres. (Tansi, 1981, p. 96)

À la différence d'un père de famille, dans cette communauté imaginaire, la plupart des enfants symboliques n'auront jamais la chance de voir leur père en chair et en os, il est donc nécessaire que le père soit *rendu* omniprésent – par des portraits, des effigies, des statues et des biographies officielles, d'où le sentiment de familiarité subconsciente ou inconsciente chez les sujets (encore cette *familiarité*), comme s'il s'agissait d'un père biologique d'une famille ordinaire.

Hybridation, bâtardise et multiplication

Comme nous l'avons vu, l'histoire du roman tourne autour d'une lutte pour le pouvoir de deux pères: le père spirituel et le père dictateur. Cette lutte se déroule sur un plan réel et un plan symbolique. Des situations les plus grotesques sont liées à ces collisions réelles et symboliques entre les deux pouvoirs. Il est inévitable que les deux familles des deux pères incompatibles se rencontrent un jour, ce qui sera la source de beaucoup de situations loufoques chez Labou Tansi. D'où la constatation (européenne) que la transgression de l'interdit et l'inceste mène à l'hybris, et par extension, à l'hybridité. Ce qui est intéressant du point de vue de l'intrigue, c'est que le Guide Providentiel est probablement plus malheureux que Martial, comme il n'arrive pas à devenir le père de plein droit, lors de la nuit de noces du dictateur et de Chaïdana :

Il bandait tropicalement, mais sur le lit où il s'était tropicalement jeté, ses yeux encore embués de vapeur de champ agne providentiel, ses premières caresses rencontrèrent non le corps formel de sa femme, mais simplement le haut du corps de Martial saignant noir et frais sur son linge de noces. Il en devint malheureux et retomba dans son vieil air de supplication :

– Tu devais déjà mourir, Martial. Tu devais déjà trouver une mort qui te suffise. (VD, p. 55)

On ne sait pas si c'est Martial qui commet l'inceste avec sa fille ou si c'est la relation entre Chaïdana et le Guide Providentiel qui est incestueuse dans ce cas – une fille de la nation ayant des relations avec le père de la nation. Quoi qu'il en soit, l'acte sexuel entre Chaïdana et le Guide Providentiel ne peut jamais être consommé, n'était-ce qu'à cause de l'impuissance sexuelle du dictateur (sinon omnipuisant), mais aussi à cause de la présence gênante de Martial à cet acte où d'habitude les parents n'assistent pas.

Lors d'une autre tentative d'acte sexuel, c'est Chaïdana qui est punie à son tour par Martial : « Martial entra dans une telle colère qu'il battit sa fille comme une bête et coucha avec elle, sans doute pour lui donner une gifle intérieure » (VD, p. 69).

Les abus liés à l'inceste initial déclenchent un autre phénomène lié à l'hybris grec, c'est celui de la multiplication, de la prolifération et de la procréation incontrôlée, presque cancéreuse. Pour un des Guides Providentiels, une autre stratégie comment battre Martial est la « revanche des berceaux » (ici nous nous permettons d'employer un terme plutôt canadien-français), c'est-à-dire de fonder toute une nouvelle famille légitimée par l'Etat, qui peuplera la nation. C'est pourquoi le Guide Providentiel entreprendra cette expérience unique de procréation que nous nous permettons de citer dans son ampleur :

C'était dans la chambre rouge, la seule du palais des Miroirs qui ne fût pas bleue, et où le guide passait ses deux semaines annuelles de méditation ininterrompue. On y apprêta cinquante couvertures bleues, cinquante draps bleus, cinquante serviettes, cinquante robes de nuit, cinquante paires de nu-pieds, cinquante gants de toilette, cinquante mas-

seurs et enfin cinquante tablettes. On fit entrer cinquante vierges choisies parmi les plus belles du pays, fraîchement baignées, massées, parfumées [...] La scène fut radiodiffusée et télévisée malgré l'intervention du pape, de l'ONU et d'un bon nombre de pays amis [...] ; c'est ainsi que naquit la semaine des Vierges, en remplacement des deux semaines de méditation annuelle du guide. On déshabilla les vierges, on les coucha sur le lit dont le numéro correspondait à celui écrit sur le ventre juste au-dessus du nombril. Le guide portait le numéro 1, les vierges étaient numérotées de 2 à 51. Jean-Coeur-de-Pierre but une sève que son père lui aurait recommandée et commença sa retraite. Il accomplit son premier tour de lit en trois heures vingt-six minutes et douze secondes. Et l'émission « Le guide et la production » eut la même durée pendant tout le règne de Jean-Coeur-de-Pierre. Treize mois et sept jours après la première émission « Le guide et la production », les cinquante vierges donnèrent la vie à cinquante garçons pesant tous quatre kilos cent sur la balance de la maternité Saint-Jean-Coeur-de-Père, construite à leur intention; tous avaient les yeux verts, la peau cuivrée et douze dents dont six sur chacune des mâchoires. On fêta cette première série des Jean pendant la journée du Nom. Le guide Jean-Coeur-de-Pierre se donna la promesse de ne jamais faire la chose-là qu'on fait avec les femmes, en dehors de la semaine annuelle des Vierges. Il tint cette promesse, et c'est ainsi que naquirent à la maternité Saint-Jean-Coeur-de-Père les deux mille petits Jean qui, à neuf ans, devaient procéder au choix de leur nom suivant une lettre de l'alphabet choisie par leur père.

La radio nationale donna les noms des cinquante premiers-sortis-des-reins-du-guide. C'étaient des Jean Coriace, Jean Calcaire, Jean Crocodile, Jean Carbone, Jean Cou, Jean Cobra, Jean Corollaire, Jean Criquet, Jean Carnassier, Jean Convexe, [...]. On eut dans la seconde série des Jean Valet, Jean Vaurien, Jean Vautour, Jean Ventru, Jean Velu, Jean Vipère, Jean Vérole, Jean Veto, Jean Vétiver, Jean Vide, Jean Vide-Cave, Jean Vinaigre, Jean Vocabulaire, Jean Vulvani...

Puis c'étaient des Jean Sournois, Jean Soupe, Jean Soupape, Jean Sous-Alimenté, Jean Soupirant, Jean Saoulot, Jean Soutien... et des Jean Grabat, Jean Grade, Jean Graffiti, Jean Graille, Jean Gratte-Cul, Jean Goret... Les quatorze dernières séries, à cause de l'épuisement des lettres de l'alphabet, comportaient des Jean chiffrés : Jean 93, Jean 76, Jean 47, Jean 1461...

[...]

Jean-Sans-Coeur était de la série S des Jean. Il avait curieusement les yeux de ceux de la série C, semés comme deux oeufs de lézard au milieu d'un visage plutôt vaste. (VD, p. 154)

Par ce processus eugénique de clonage institutionnalisé, on entre dans l'exubérance loufoque, bien proche du réalisme magique de *Cent ans de solitude* de Márquez, lorsque les identités assurées par un nom unique s'estompent dans une multitude collective de la famille aux noms similaires, assurant de cette façon une pérennité à un clan familial, fait qui n'est pas envisageable pour un seul dictateur. Comme dans chaque dictature corrompue, cette prolifération génétique et démographique va de pair avec l'effet de multiplication financière et des implications politico-économiques, contribuant ainsi à créer une oligarchie de « tontons » riches, originaires de la famille du Premier Guide Providentiel :

Chacun fonda une petite industrie : Jean Coriace monta une tannerie, Jean Calcaire commença à exploiter avec une compagnie belge le fer, le plomb, l'aluminium et l'uranium de Darmellia, et fonda le port de Granita [...] Jean Caoutchouc créa l'International Hévée, Jean Case devint le patron de la West Construction des Ponts et Bâtiments, Jean Calcium monta la West Research, Jean Chlorure la Continental of Wood and Vegetation. (VD, p. 153)

Mais, plus tard, l'inévitable arrive, trait typique pour chaque famille ordinaire : au sein de la famille comme clan, une lutte pour la domination des rejetons individuels du père commence :

Le nouveau maître déclara à la radio nationale que son père avait trahi les aspirations du peuple par ses abus de pouvoir et sa soif de sang, qu'il avait volontairement donné un tiers du territoire national à trente bâtards, créant ainsi cette région du lac à la mer qui se comportait en véritable Etat dans l'Etat. (VD, p. 157)

Or, comme cela arrive dans chaque famille ordinaire, nous pouvons nous attendre à des luttes intestines entre le « tontons » au sein de la même nation. Le cercle symbolique se referme. Le Guide Providentiel,

après avoir tué Martial, devenient un père symbolique à son tour. Ensuite c'est le tour à ses enfants, réels ou imaginaires, de mener le combat, réel ou symbolique, pour le remplacer.

Conclusion

Comme il a déjà été dit, il faudrait tenir compte de la réalité et de la culture africaines et du Congo pour comprendre pleinement l'oeuvre de Sony Labou Tansi. Nous avons également souligné l'importance de la langue et du contraste entre le concept linguistique de la *famille* et de ses composantes en français et en kikongo pour l'analyse d'un tel roman. Mais comme c'est l'auteur lui-même qui a souscrit de sa pleine volonté aux canons littéraires de l'Occident, nous nous sommes permis d'adopter un des points de vue possibles sur le roman et nous avons observé la famille dans *La vie et demie* d'une perspective littéraire, plutôt européenne, négligeant les détails sociologiques et historiques de la famille. Ce faisant, nous avons pu comprendre quelles stratégies narratives l'auteur utilise pour passer d'une famille nucléaire et démembrée à un clan national qui peuple un pays africain d'après les Indépendances. Nous avons également essayé de démontrer qu'au niveau symbolique, le fonctionnement de la famille élargie au niveau national ressemble au fonctionnement de la famille quotidienne.

Bibliographie

- ANDERSON, BENEDICT : *Imagined Communities*, Verso : London, 2006.
COMBE DOMINIQUE : « Afrique-Caraïbe » in *Genesis*, no. 33, 2011, p. 15-25.
KADIMA-NZVJI, M. (éd.) : *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, L'Harmattan : Paris, 1997.
KOUROUMA, AHMADOU : *Allah n'est pas obligé*, Seuil : Paris, 2000.
LABOU TANSI, SONY : *Je soussigné cardiaque*, Hatier : Paris, 1981.
LABOU TANSI, SONY : *Une vie et demie*, Seuil : Paris, 1979.
MAGNIER, BERNARD : 1986, « Un citoyen de ce siècle. Entretien recueilli par Bernard Magnier », *Equateur*, 1, 1986.

Webographie :

- KRZYWICKI, JANUSZ : « L'écriture romanesque de Sony Labou Tansi.

L'œuvre littéraire dans l'environnement francophone » [consulté le 22/4/2013] Disponible sur <http://www.orient.uw.edu.pl/home/jkrzywicki/ecriture.html>

LAMBERT, FERNANDO : « Sony Labou Tansi : L'écriture de l'imaginaire » in *Québec français*, no. 54, 1984, p. 34-36 [version électronique] [consulté le 22/4/2013], disponible sur <http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1216367/46438ac.pdf>

Petr Vurm

Université Masaryk, Faculté des Lettres
Gorkého 7, 602 00 Brno, République Tchèque
vurm@phil.muni.cz

RETOUR DU FILS PRODIGE AU PAYS NATAL : MABANCKOU OU LE ROMAN PALIMPSESTE DE LA FAMILLE

Laurence Olivier-Messonnier

Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand

Abstract: The prodigal son returns to his native land: Mabanckou or the palimpsest novel about the family concept.

It is through the prism of Alain Mabanckou's works that we will study the representation of the family from the perception of the exile. The Congolese author offers an original vision in four of his books: *Mémoires de Porc Epic*, *Black Bazar*, *Demain j'aurai vingt ans*, *Lumières de Pointe-Noire*. Among the notions of the nuclear family, the natural group and the tribal clan, the reader has to untangle the unfading memory of a mythical territory of the family from the real familial ties subject to the passage of time. From 1980 to 2013, the vision of the family is presented through the viewpoint of young Michel in an autobiographical novel or through the protagonists' polyphony in *Black Bazar* or through the narration of the memoirist *Porc Epic*. The final publication of *Lumières de Pointe-Noire* illuminates the family relationships in a notebook about Mabanckou's return to his homeland in which he declares that "the family cannot be found there any longer".

Keywords: Congo – parents – myth – polyphony – memory

Introduction

*Seul le voyage sans billet de retour
Peut nous sauver de la famille, du sang
Et de l'esprit de clocher.
(Laferrière, 2009, p. 42)*

Si celui qui a été chassé de son pays peut aspirer à une coupure salutaire du cordon ombilical familial, qu'en est-il de l'exilé volontaire ? Quels liens entretient-il avec la famille restée au pays natal ? C'est au

prisme de l'œuvre d'Alain Mabanckou¹, que nous voulons étudier la représentation de la famille « de » et « par » l'exilé. Le Congolais parti à dix-neuf ans de Pointe-Noire pour suivre ses études en France livre une vision originale de la famille africaine dans quatre de ses livres : *Mémoires de Porc-épic*, *Black Bazar*, *Demain j'aurai vingt ans*, *Lumières de Pointe-Noire*. Echelonnée de 1980 à 2012, la vision de la famille se décline en roman autobiographique sous la voix du jeune Michel, ou bien à travers le roman polyphonique des protagonistes de *Black Bazar*, ou encore par le biais de la narration animalière du mémorialiste Porc-épic, ce double animal affublé de son *alter ego* Kibandi. L'ultime publication autobiographique de *Lumières de Pointe-Noire* en janvier 2013 éclaire les relations intrafamiliales par le cahier du retour au pays natal : curieusement « la famille ne s'y retrouve pas », déclare l'auteur. Le filtre romanesque serait-il un gage d'authenticité ? Un révélateur au sens photographique ? Nous entendons examiner la famille sous l'angle sociologique et anthropologique du groupe primaire, dans son étalement au groupe élargi ; la famille congolaise offre une image spéculaire de la famille politique du Congo pendant vingt ans ; enfin les secrets de familles congolaises sont éclairés à la lumière des rites ancestraux et des coutumes qui font l'objet d'une nouvelle fable du 21^e siècle née des légendes africaines. La fresque familiale romanesque se lit comme un palimpseste.

Vision anthropologique et sociologique de la famille

La famille est une réalité biologique et sociale dont les membres sont unis par des relations de sang ou d'assujettissement si l'on s'en réfère à l'acception latine de « *familias* ». Ses infinies variantes culturelles trouvent une illustration singulière dans les récits d'Alain Mabanckou.

¹ Né au Congo-Brazzaville en 1966, Alain Mabanckou a grandi à Pointe-Noire et est venu faire ses études de droit en France à dix-neuf ans. Depuis 2001, il enseigne la littérature francophone aux Etats-Unis à Los Angeles.

***Un secret divulgué à la manière des Faux monnayeurs*² ?**

La transposition romanesque de la famille de l'auteur présente l'intérêt d'ériger la mère en figure référentielle et en modèle paradoxale d'indépendance et de croyances superstitieuses, le père en initiateur et découvreur, détenteur de l'autorité coutumière et divulgateur de la pensée moderne. Autour du noyau cellulaire exceptionnellement composé d'une trinité – maman Pauline, papa Roger père adoptif, le fils unique – gravitent des satellites indispensables aux interactions parentales et à la préservation des secrets ou tabous familiaux, les oncles, leurs épouses, les cousines et les aïeuls.

Le fils prodigue porte un regard amusé, tendre et sans concession sur sa famille, se remémorant un passé mythique à l'aune du réel occidental. Les dédicataires des quatre ouvrages étudiés attestent de cette conception étroite du noyau familial : Pauline Kengué, la mère apparaît dans trois ouvrages sur quatre et inonde de son *aura* le dernier, *Lumières de Pointe-Noire* ; Roger Kimangou est le second destinataire en nombre et en place dans *Demain j'aurai vingt ans*. La mention de Dany Laferrière parmi les dédicataires de cet ouvrage place ces écrits sous le sceau de la poésie de l'exilé. Il est alors légitime de se demander quelle place occupe exactement la mère dans cette famille. Assurément prépondérante, elle supprime un patriarcat désuet. Maman Pauline est une figure cardinale de l'œuvre de Mabanckou, à tel point que son fils éprouve une admiration sans faille pour elle et une jalousie quasi oedipienne aussi. Michel (alias Alain) fils unique de maman Pauline est un enfant roi au sein d'une famille polygamique. Cette focalisation sur l'enfant unique trouve un écho dans la fille unique que Fessologue a eue avec Couleur d'origine dans *Black Bazar*.

Œdipe-roi ou le fils prodigue

L'universitaire qu'est devenu Alain Mabanckou, nonobstant son intégration occidentale, reconnaît volontiers cette force indestructible de la

² Titre inspiré du roman autobiographique de Philippe Grimbert, *Un secret*, paru en 2004 et du roman d'André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, paru en 1925.

croyance en la mythologie africaine, une croyance « protégée par une révérence réfractaire à la tentation de la raison. » (Mabanckou, 2010, p. 18).

Le chronotope du berceau natal influe sur la pensée de celui qui revient aux sources et revoit la mère. Le petit Michel de *Demain j'aurai vingt* ans éprouve un amour débordant et un instinct possessif pour cette mère courage déchirée. À l'adoration pour la mère biologique s'ajoute la tendresse pour maman Martine, la première épouse de papa Roger. L'amour filial s'accompagne d'un transfert d'émotions censées être éprouvées par le père. Capable de bouder des jours entiers après une « infidélité » maternelle, le fils de dix ans « répudie » celle qu'il a promis d'épouser, la jeune Caroline car elle a tressé des nattes à sa mère, nattes qui la rendent encore plus séduisante. « Je ne suis jamais de bonne humeur quand maman Pauline se fait belle » (*ibid*, p. 42) déclare Michel. L'enfant devient le gardien du temple maternel. Se posant en héros, le sauveur devient possessif et se substitue au père en empêchant sa mère de sortir : il est alors difficile de faire la part de l'amour filial de l'ascendance des mentalités masculines.

La fragmentation narrative qui accompagne le récit des premières amours de maman Pauline avec le père naturel de Michel et celui de la première vue avec papa Roger est significative du parcours chaotique de la mère malmenée et de la souffrance mêlée d'amour qu'elle éprouve pour cet enfant né de la violence. La scène de première rencontre de maman Pauline et de son premier mari est aux antipodes des scènes énamourées des romans de Madame de Lafayette ou de Rousseau : le ton lapidaire employé présage de la sécheresse d'une relation univoque et de la désillusion qui suivra.

Ce lâche a laissé maman Pauline se débrouiller à l'hôpital alors que c'est lui qui l'avait épousée depuis Louboulou, le village de ma mère. Ce type était gendarme là-bas, avant d'emmener ma mère vivre dans le district de Mouyondzi où on l'avait affecté. Maman Pauline n'était qu'une petite fille devant lui. Et voilà que ce gendarme a dit, juste deux ans après leur mariage : Maintenant je fais ce que je veux, je sors quand je veux, je prends plusieurs femmes si je veux, je vais te renvoyer dans ta brousse si tu n'es pas d'accord avec moi. Si tu ouvres ta

gueule de villageoise de Louboulou, je mets ta famille en prison jusqu'à la fin du monde. (*ibid*, p. 96)

L'omnipotence masculine ainsi signifiée doublée d'un mépris pour la femme épousée attise la répulsion et la haine de l'enfant envers son géniteur et démultiplie le désir de protéger celle qui a été blessée et trompée. Le berceau natal est celui qui a été choisi, non celui que le hasard et la coercition avaient imposé. Le refus de retour au lieu originel est symptomatique d'un rejet de la tyrannie paternelle : « Je ne souhaite pas mettre les pieds dans ce coin-là jusqu'à ma mort » (*ibid*, p. 100), déclare le narrateur. La matrice originelle n'est pas celle imposée par l'accouchement : « on est originaire de l'endroit où on a reçu les premières gouttes de pluie. » (*ibid*, p. 101). Le rejet du lieu de naissance est lié à l'image de sévices infligés par le père et généralisés à l'ensemble de la population par l'enfant dans son raisonnement inductif : « dans ce district abandonné il y a d'autres enfants qui n'ont pas de père et beaucoup d'autres mères qui vivent seules avec leurs enfants » (*ibid*, p. 100) – la syllepse est significative de la généralisation opérée. Il n'est donc pas étonnant que Pointe-Noire soit considérée comme le lieu de lumière et de renaissance. Ce déplacement de la matrice originelle est également lié à la présence du père adoptif que l'enfant encense.

« Au nom du père... »

Le père adoptif est adulé. Pour l'enfant peu importe les liens du sang, seul compte celui qui l'a choisi. Choqué par l'expression « père nourricier » utilisé par tonton René pour qualifier papa Roger, le jeune Michel s'insurge contre cette injure et dit préférer « père adoptif » car cela signifie une volonté délibérée d'aimer l'enfant élu au sens étymologique.

Le rejet du père naturel est catégorique car sa reconnaissance conduirait à accepter sa lâcheté et la légitimité de l'abandon. « Papa Roger est mon père, un point c'est tout. Je ne veux pas savoir si j'ai un *vrai* père quelque part. Je ne veux pas voir l'image de ce monsieur que je ne connais pas et qui serait mon *vrai* père. » (*ibid*, p. 96). Le roman dévoile

ce que l'autobiographie ne révèle pas grâce à la voix narrative enfantine qui explique le mystère du patronyme qui ne correspond ni à celui de la mère, ni à celui du père adoptif. Cet aspect renvoie à la conception de la famille africaine comme lignage : un ensemble de parents issus d'une même souche commune, les individus qui descendent d'un même ancêtre commun par la filiation unilatérale. Ainsi nonobstant l'adoption par papa Roger, le choix du patronyme est lié à des coutumes ancestrales et ethniques comme le rappelle le narrateur de *Demain j'aurai vingt ans* : « Comme dans notre ethnie on donne souvent aux enfants le nom des oncles, ma mère m'a donné celui de tonton René alors que ce n'est pas lui mon père. Mon oncle était très content de voir que sa sœur l'avait choisi à la place de leur grand frère tonton Albert Moukila qui travaillait à la compagnie d'électricité. » (*ibid*, p. 102). Il existe un potentat exercé par les oncles, respectés en fonction de l'âge et du prestige social.

La vénération du père adoptif est patente. « Roger le Prince », séducteur invétéré « était le plus grand danseur de la région de la Bouenza. On le respectait à Ndounga son village natal. » (*ibid*, p. 244). Malgré sa petite taille, papa Roger séduit et entre dans la légende congolaise lorsqu'il danse à plus de dix centimètre au-dessus du sol et ravit littéralement celle qui deviendra maman Martine. Cette dernière rappelle cette scène de première vue dans une anamnèse réjouissante qui la transporte vingt-cinq ans en arrière, au temps de cette « maigrichonne de Kinkosso » qui a suivi « Roger le Prince » à la ville après avoir défié ses ancêtres et dansé la danse de suspension ; elle avait reçu « un signe du grand-père de nos grands-pères », le destin, « oui, c'est ça qu'on appelle le destin. » (*ibid*, p. 252). Ce séducteur est érigé en thaumaturge par sa première épouse.

Au-delà de l'image mythique entretenue par la mémoire, il y a aussi celle laissée par « l'employé le plus important du Victory Palace » (Mabanckou, 2013, p. 48). Réceptionniste dans le plus bel hôtel de Pointe-Noire, papa Roger se targue d'être l'homme de confiance de Madame Ginette la propriétaire et d'être le détenteur du savoir. L'initiation dispensée par papa Roger, si elle diffère de celle offerte par la tradition comme dans *Mémoires de Porc-Epic*, n'en est pas moins symbolique de l'espoir entretenu : « *initiare* » en latin signifie « entrer dans ». Avec les romans de Mabanckou, l'initiation prend deux aspects : traditionnel lorsqu'il s'agit d'emmener son fils dans la forêt et de lui divulguer les secrets de la

maturité par l'absorption du *mayamvumbi* à base de vin de palme et qui dévoile son double animal. La version moderne de l'initiation apparaît dans *Demain j'aurai vingt ans* et *Lumières de Pointe-Noire* par la bibliothèque que se constitue papa Roger pour sa retraite, la radiocassette dont un client de l'hôtel lui a fait cadeau et qui permet de faire découvrir Georges Brassens et le chêne son *alter ego*³. « La maison des contes » éponyme du pénultième chapitre de *Lumières de Pointe-Noire* est aussi le lieu de l'initiation culturelle, « c'était l'unique bibliothèque de la ville » (*ibid*, p. 269).

La culture apparaît dès lors comme le défi familial à relever. Les scènes à ce sujet sont d'ailleurs comiques car maman Pauline est illettrée mais ne peut s'empêcher de feindre la lecture des journaux apportés par papa Roger : « Elle ressemblait à *La Liseuse* de Jean-Honoré Fragonard. » (*ibid*, p. 50). S'engage une rivalité entre les deux parents afin d'attirer l'attention du fils sur le lecteur au travail : « elle était concentrée, vérifiait du coin de l'œil que, comme mon père, elle parvenait à capter mon attention. » (*ibid*, p. 51). Cependant elle tient le journal à l'envers comme le lui fait remarquer son fils. Et de répliquer : « Tu crois que moi Pauline Kengué, fille de Grégoire Moukila et d'Henriette Ntsoko, je suis folle au point de lire un journal à l'envers ? Je l'ai fait exprès pour voir ta réaction. » (*ibid*, p. 51). La scène revêt une signification capitale pour comprendre la structure de la famille nucléaire caractérisée par l'intimité, la complicité qui transmettent le sens du partage, la soumission à l'autorité parentale, la discrétion. La famille apparaît alors comme le lieu de l'épanouissement physique et intellectuel. La mentalité du groupe familial élargi génère un primat du groupe sur l'individu, comme le monde politique et la société exercent un primat sur les membres qui les composent.

³ La chanson de Georges Brassens « *Auprès de mon arbre* » revient en leitmotiv dans le roman, comme un fil rouge symbolique de la dualité intrinsèque de chaque membre de la famille.

Duplication politique À l'Échelle familiale

La vision naïve du jeune Michel est enrichie des rumeurs du monde portées par la radio et les voyous qui prennent les surnoms d'Amin Dada ou de Bokassa I^{er}. « Le pays des tyrans domestiques est aussi celui des tyrans politiques, ministres, présidents, immortels, qui sont pour le petit Michel des reflets à peine exagérés de sa propre famille » (Le Clézio in Mabankou, 2010, p. 11). L'imagination gonflée des souvenirs autobiographiques permet de se dédouaner de toute censure et focaliser sur les travers d'une société que le narrateur n'hésite à fustiger par le biais de la famille : il n'a de cesse de nous rappeler que le verbe préside à la naissance de toute société, familiale ou non. Au-delà de ce microcosme familial ponténégrin, demeure l'appel du large, de l'Europe, de la S.A.P.E. acronyme de la « Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes » (Mabankou, 2009, p. 42)⁴.

« Au commencement était le verbe... »⁵ mais aussi « le sujet et le complément d'objet direct, [...] l'homme a introduit par méchanceté le complément d'objet indirect. » (*ibid*, p. 99)

Cette entreprise d'illumination du passé aboutit à la confrontation finale avec la famille retrouvée dans *Lumières de Pointe-Noire*. Mabankou dote ses personnages d'une bonne dose d'humour qui dédramatise les situations les plus tendues comme celle de la naissance de la fille de Fessologue, Henriette. Alors que Paul du grand Congo rappelle à ce dernier qui vient de lui présenter fièrement son enfant, que la femme est le lieu exact de notre naissance et que l'on ne peut polémiquer éternellement sur la source paternelle, Pierrot le Blanc interrompt la conversation pour ajouter son commentaire sur la parole biblique originelle, signalant l'existence « du complément d'objet indirect » en plus du « verbe » : le jeu de mots se double innocemment d'une intention métaphysique sur la méchanceté intrinsèque des hommes.

⁴ L'expression apparaît à de multiples reprises dans *Black Bazar* dont le héros, narrateur-personnage, est un sapeur.

⁵ Prologue de l'Evangile selon Saint Jean

Le verbe a un rôle fédérateur auprès de la famille ; c'est ce que montrent le choix des prénoms des enfants : Henriette est le prénom donné au nouveau-né en hommage à la grand-mère du narrateur « Henriette Ntso-ko, une femme qui a compté pour [son] enfance, une femme qui [lui] manque beaucoup » (*ibid*, p. 94). Le verbe s'affirme ainsi comme un passeur de témoin familial, il a des vertus palingénésiques et mémorielles. Ainsi Louboulou revient dans tous les romans de la famille car c'est le lieu de naissance de la mère, et c'est aussi le nom donné à une rue de Pointe-Noire à l'instigation de tonton Albert :

Du fait de la concentration de notre famille dans cette rue, tonton Albert obtint des autorités qu'on la rebaptise rue de Louboulou, rappelant ainsi ce coin de la région de la Bouenza, dans le sud du pays, dont notre grand-père Moukila Grégoire fut le chef dès le milieu des années 1900. (Mabanckou, 2013, p. 72)

Mabanckou, admirateur de Modiano, dessine les espaces géographiques de la famille.

« La carte et le territoire »⁶

Si le narrateur de *Black Bazar* revendique son appartenance au « petit Congo », c'est pour mieux souligner son attachement au pays natal certes mais aussi pour exprimer sa fierté nationale d'être originaire du

tout petit Congo, 342 000 kilomètres carrés de lopin de terre avec une fenêtre qui donne sur l'océan Atlantique et un fleuve qui est parmi les plus grands du monde, pays qu'il ne faut surtout pas confondre avec le Congo d'en face qui est plus grand et qui fut propriété privée du roi des Belges. (Mabanckou, 2009, p. 217)

⁶ Titre emprunté à l'ouvrage de Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Flammarion, 2010.

Le pays prend les allures d'une maison familiale par ses dimensions humaines et sa situation géographique, confortée par la métaphore de la fenêtre sur océan.

Ainsi Pointe-Noire est-elle vue à travers le quartier Rex et en particulier l'Avenue de l'Indépendance et la rue de Louboulou. L'auteur de *Lumières de Pointe-Noire* utilise le terme féodal de « fief » pour désigner le domaine concédé par le seigneur à son vassal, autrement dit par « tonton Albert, fonctionnaire à la Société nationale d'électricité, [...] le premier à émigrer du village de Louboulou à Pointe-Noire » (Mabanckou, 2013, p. 72) à ses frères et sœurs.

L'on assiste au passage du groupe primaire que constitue à la base la famille au groupe large tels que les définissent les sociologues Anzieu et Martin (1986, p. 36-37) : le groupe primaire se caractérise par un nombre restreint de membres tel que de nombreux échanges interindividuels puissent avoir lieu ; ces caractéristiques sont présentes dans la famille initiale de Mabanckou avec la fratrie de la branche maternelle regroupée dans une même rue, devenue foyer de pas moins de dix couples (Mabanckou, 2013, p. 72)⁷.

Toutefois, rien n'est jamais absolument traditionnel dans cette famille élargie puisqu'il existe une brebis galeuse, désireuse de s'émanciper, Pauline Kengué. Cette dernière décide d'acheter une parcelle, et « la parcelle de maman Pauline » est devenue « le château de ma mère » dans l'autobiographie finale. Il s'agit d'un petit territoire que maman Pauline a acquis avec les deniers hérités de sa mère et de ses marchés⁸.

Pauline vit avec son fils et son mari dans un studio loué dans le quartier Fonds Tié-Tié ; elle achète son bien en catimini et l'annonce à son époux le jour de l'emménagement. Avant même de construire l'habitation, il faut indiquer la propriété par une plantation de maïs et confirmer par

⁷ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, *op.cit.* p. 72 : En effet, maman Pauline « ramena le dernier de leur filiation, tonton Mompéro. Et comme [le] grand-père maternel Grégoire Moukila était polygame – douze femmes avec plus d'une cinquantaine d'enfants - , tonton Albert les faisait venir dans la rue de Louboulou au fur et à mesure que sa situation professionnelle se précisait. » L'oncle Matété, né du même père que maman Pauline, sera le dernier à rejoindre la fratrie.

⁸ *Ibid.* p. 98 : A cet anticonformisme individuel s'ajoute une empreinte politique communiste : la misérable cabane du quartier Voungou n'a pas été clôturée contrairement à ses voisines, car c'était l'époque où l'on expliquait que « tout appartenait au peuple, rien que pour le peuple. »

l'édification d'un foyer familial, ce que fait le frère cadet de Pauline, tonton Mompéro, qui monte en une semaine une cabane de planches dans laquelle maman Pauline se charge de la distribution des pièces ; une cuisine, un salon et deux minuscules chambres. Elle a besoin d'un territoire personnel qui lui confère une identité locale, elle dont le mari officieux – car papa Roger n'a jamais épousé officiellement maman Pauline – alterne les semaines chez les deux épouses. La branche maternelle se retrouve dans cette parcelle Kengué. La restitution romanesque du foyer familial permet l'extension des rêves en dépit de l'exiguïté des lieux où ils sont nés : « Oui, je dormais là-dedans. Les rêves n'étaient pas aussi étriqués que l'espace de cette habitation. »⁹ Cependant le « revenant » n'est plus tout à fait reconnu par les siens.

La société postcoloniale au miroir de la famille

Le jeune Michel de *Demain j'aurai vingt ans* porte un regard naïf et émouvant, rempli de vérités,

sur les délires et les contradictions de la société postcoloniale tout entière à travers le cercle familial : le capitalisme débridé qui s'est revêtu des oripeaux de la lutte marxiste, la cupidité des riches sentencieux, ou de l'absurde nostalgie du mythe des condamnés de la terre. (Le Clézio in Mabanckou, 2010, p. 11)

La voix de l'enfant critique ouvertement le régime marxiste instauré¹⁰. Il n'est donc pas étonnant de rencontrer de nombreuses allusions de Michel au communisme en vogue, à l'opposition systématique de tonton René au capitalisme.

Là se noue le lien entre le macrocosme sociétal et le microcosme familial, dont le second duplique le premier dans l'idéologie divulguée par les pères/pairs de la nation congolaise : les réunions de famille chez

⁹ *Ibid.* p. 105.

¹⁰ Depuis 1963, Massamba-Débat engage le pays sur la voie socialiste et dans la période 1969-1977, sous l'impulsion de Marien Nguabi, le pays devient République Populaire du Congo et resserre ses liens avec la Chine et les pays du Pacte de Varsovie.

l'oncle René se déroulent sous le regard d'un « vieux Blanc qui s'appelle Lénine [...] Il y a aussi la photo de Karl Marx et d'Engels. » Le prosélytisme va bon train et le bourrage de crâne fait son œuvre, à travers la filiation politique établie par l'oncle qui « a également accroché au mur la photo de notre Immortel, le camarade président Marien Nguabi [...]. » (Mabanckou, 2010, p. 21). Le raisonnement éclairé de l'enfant trahit la parole auctoriale adulte de celui qui avait conscience de la fêrle de l'avunculat équivalent familial de l'autocratie de Denis Sasso-Nguesso devenu président de la république à la suite de l'assassinat de M. Nguabi.

La famille politique essaime jusque dans la famille resserrée puisque, selon maman Pauline, sous prétexte du droit d'aînesse masculin, tonton René s'est accaparé la maison de l'oncle Albert Moukila mort, après en avoir chassé les enfants de son frère. Les souvenirs renaissent à l'ombre des parcelles retrouvées, à la lumière des visages reconnus, au son des mots qui blessent plus qu'ils ne caressent. Il faut tenir la gageure d'une écriture célinienne ou oulipienne pour décliner les désinences familiales à travers les strates romanesques des quatre récits de Mabanckou.

L'Écriture palimpseste de la famille

Chaque nouvelle écriture paraît actualiser la famille, la rendre plus proche de la réalité aux yeux du lecteur alors selon les mots de l'auteur à propos de l'ultime autobiographie, « la famille ne s'y retrouve pas »¹¹. Comment expliquer cette différence d'appréhension du lecteur et des membres de la famille eux-mêmes ? Dans cette histoire sans cesse réécrite d'une famille recomposée, polygame, mais aussi nucléaire, le palimpseste efface pour mieux réécrire et reconstituer.

Le chien, le coq et le porc-épic : la famille au miroir de la fable africaine

Mémoires de Porc-Epic nous plonge dans le croyance africaine congolaise qui attribue à chaque être humain un double animal neutre ou

¹¹ Interview d'Alain Mabanckou par François Bunuel, La Grande Librairie, émission télévisée France 5 du jeudi 14 février 2013.

nuisible. La famille est alors envisagée à l'aune de l'animisme. Porc-Epic, double animal de Kibandi, un enfant victime de l'atavisme assassin paternel, décrypte les pulsions incontrôlables et l'orgueil destructeur des hommes devenus inhumains. L'histoire du coq rapportée par Petit-Piment dans *Demain j'aurai vingt ans* a des allures d'apologue : le coq *alter ego* du grand-père préserve la sagesse du clan familial jusqu'au jour où, malgré les mises en garde de l'ancêtre, le volatile est tué pour être mangé. Quelques jours plus tard, le grand-père meurt.

Les mémoires animaliers mettent en exergue une vision psychanalytique de la famille soumise aux trois instances freudiennes du « moi », du « ça » et du « surmoi ». Se tracent en filigrane de subtiles correspondances romanesques qui font résonner violence mythique du double nuisible et désir meurtrier de se débarrasser du membre honteux de la famille : Porc-Epic tue quatre-vingt-dix-neuf fois à la demande de son *alter ego* le jeune Kibandi, soucieux d'évincer tous ceux qui le contredisent ou lui sont redevables, forme paroxystique d'expression du « ça ».

Dans *Demain j'aurai vingt ans*¹², le narrateur initial Michel/Alain Mabanckou est alors remplacé par le sage Petit-Piment, le grand-père Moukila par le grand-père Massengo, tous deux morts à cause de la cupidité d'un oncle Loubaki/ Matété qui avait décidé de tuer le coq solitaire, double du grand-père, pour la fête du nouvel an : « Le 2 janvier aux alentours de 10 heures du matin, mon oncle alla frapper à la porte de grand-père. Il le trouva étendu par terre les bras en croix. Il y avait autour de lui toutes les plumes du coq solitaire. »¹³ La transsubstantiation animale témoigne de l'immortalité du lien familial et de la persistance des croyances animistes qui scellent le destin d'un homme au sein de sa famille : le meurtre se décline innocemment pour mieux dénoncer la cupidité des hommes envers les leurs. Ils veulent inconsciemment « tuer le père »¹⁴.

Le déni de paternité est sanctionné par l'absence de reconnaissance filiale, forme de mort assénée au père naturel ; les meurtres successifs accomplis par Kibandi par le biais de Porc-Epic son double ressemblent à

¹² Cet apologue est une reprise de *L'histoire du coq solitaire* racontée par Alain Mabanckou dans *Le Magazine Littéraire* n°485 d'avril 2009, p. 65, preuve de cette incessante écriture palimpsestueuse de la famille.

¹³ *Ibid.* Voir également *Demain j'aurai vingt ans*, op. cit. p. 334.

¹⁴ Titre repris au roman d'Amélie Nothomb, *Tuer le père* paru en 2011.

des actes manqués réalisant le désir refoulé de tuer le père honni. La mère demeure intouchable et est cette matrice génétique que le temps romanesque épargne afin d'en préserver « le souvenir immarcescible » (Mabanckou, 2013, p. 12). Elle assène les derniers mots avant l'exil : « Deviens ce que tu voudras et garde ceci en mémoire : l'eau chaude n'oublie jamais qu'elle a été froide. » (*ibid*, p. 34) Ne jamais oublier ses racines, ses origines, telle est la leçon métaphorique de maman Pauline.

Les récits animaliers s'apparentent à des paraboles et signifient aussi la croyance en l'existence d'une vie après la mort qui signe la cohésion familiale.

« Il existe une antique tradition dont nous gardons mémoire selon laquelle les âmes [...] naissent à partir des morts »¹⁵ : déclaration d'une palingénésie universelle.

Selon les fétiches, « tu es un enfant le jour et une grande personne la nuit, avec des cheveux blancs. » (Mabanckou, 2010, p. 321). Bien que le jeune Michel ne croie pas à cette assertion, il trouve ses doubles dans la fratrie issue du premier mariage de papa Roger avec maman Martine ou bien dans les âmes mortes des Sœur Etoile et Sœur-Sans-Nom dont il croit au retour par métempsychose. Maman Pauline dispose tous les soirs deux assiettes de nourriture sur le seuil de sa porte pour ses deux filles qui viendront manger la nuit. Le quiproquo évoqué par le narrateur de *Lumières de Pointe-Noire* serait risible s'il n'était sous-tendu par une immense tendresse :

« Tu n'as pas remarqué que tous les soirs je laisse deux assiettes remplies de nourriture à l'entrée de la porte ?

– Je croyais que c'était pour Miguel [...]

– Non ce n'est pas pour notre chien [...] » (*ibid*, p. 39-40).

La scène devient pathétique au petit matin lorsque l'enfant découvre les assiettes intactes et le fait remarquer à sa mère : « C'est normal... Tu

¹⁵ Platon, *Phédon*, 70 c.

crois qu'il y a de la nourriture dans ces assiettes, mais en réalité, il n'y a rien dedans, elles sont vides. » (*ibid*, p. 39-40). Le fantasme d'enfants est le plus fort et ressortit à l'hallucination visuelle ou à la force mentale de croyance en une vie dans l'au-delà. L'enfant voit ses sœurs : « Y en avait une qui portait une robe jaune et l'autre une chemise verte [...] » (Mabanckou, 2013, p. 39). Lorsque le fils confie ce secret à son père, lui faisant promettre de ne rien dire à sa mère, l'enchantement est brisé car l'engagement n'est pas tenu et la révélation suspend cette ingénuité qui permettait de naviguer entre réalité et imaginaire, et de « mêler deux mondes sans être paralysé par le mur du doute qui relevait plutôt du domaine adulte. » (*ibid*, p. 42). La remémoration de la famille est subordonnée aux mêmes conditions : l'affabulateur doit l'emporter sur l'autobiographe afin de se dédouaner des carcans réalistes. Le processus créatif ne doit pas être paralysé.

Pourtant le face-à-face avec la nuit demeure redoutable puisque, lorsque Alain Mabanckou, étudiant à Paris, apprend la mort de sa mère en 1995, il refuse de se rendre à son enterrement.

En réalité je redoutais le face à face avec le corps de cette femme que j'avais laissée souriante, pleine de vie. Mon appréhension de la revoir inanimée était nourrie par une attitude qui remontait à l'enfance. (*ibid*, p. 28)

Toute nouvelle écriture, *de facto* toute nouvelle lecture de la vie familiale, s'enrichit des apprêts autobiographiques de l'inventeur d'histoires Mabanckou avant tout désireux de s'effacer, condition *sine qua non* de réussite du roman de la « smala »¹⁶.

***La smala*¹⁷ au miroir du palimpseste**

L'analyse des duplications des membres de la famille de Mabanckou et de leurs relations se fait au filtre du palimpseste.

¹⁶ « Smala » provient de l'arabe « zamala » désignant l'ensemble de la maison d'un chef arabe, avec ses tentes, ses serviteurs et ses équipages.

¹⁷ *La Smala* est un film humoristique réalisé en 1984 par Jean-Loup Hubert et dont le titre restitue la tonalité et le nombre des personnages recensés ici par Alain Mabanckou, grand cinéphile, comme en témoigne son dernier ouvrage dont chaque chapitre porte un titre de film.

Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du *palimpseste*, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. (Genette, 1982, p. 556)

Ainsi la mère apparaît-elle sous la figure romanesque de Maman Kibandi soumise à son époux et protectrice de son voyou de fils unique dans *Mémoires de Porc-Epic*. Elle devient la mère de Fessologue dans *Black Bazar*, épouse brimée et mère de deux garçons. Elle apparaît sous le nom de maman Pauline, mère courage indépendante dans *Demain j'aurai vingt ans*, revêtant alors le patronyme authentique de Pauline Kengué, mère d'Alain Mabanckou. Elle atteint une pleine autonomie et génère une admiration filiale sans borne, une reconnaissance indéfectible dans *Lumières de Pointe-Noire*. Après l'indifférence de Kibandi, viennent le rejet et le mépris de Fessologue dans *Black Bazar*, l'amour possessif de Michel dans *Demain j'aurai vingt ans*, la tendresse exclusive dans *Lumières de Pointe-Noire*. La succession des avatars du fils prodigue alias Alain Mabanckou révèle au sens photographique une image extatique de l'enfant devant Pauline Kengué, devenue épïcêtre de la fresque romanesque familiale.

Le style consacré à la mère évolue pour en faire le personnage central grâce à une émotivité du verbe, une maîtrise de la truculence et un jeu pervers de l'amour et du hasard. La familiarité marque le pas et le concept de « familialité » est mis à mal cédant la place à une familiarité en mineur. Comment ne pas sourire tendrement à la confusion linguistique de maman Pauline appelant « Engels » « Angèle », ce qui redouble la fureur de tonton René, fervent défenseur marxiste, ou bien de cette méprise sur le « Chah d'Iran [...] devenu un vagabond qui va de pays en pays » (Mabanckou, 2010, p. 164) qu'elle prend pour un chat et au sujet duquel elle ne comprend pas que papa Roger s'émeuve lorsqu'il hurle : « On a renversé le chah d'Iran ! » ; et maman Pauline de déclarer furieuse : « Y a vraiment rien d'intéressant à la radio ? En plus c'est même pas un chat de chez nous [...] » (*ibid*, p. 164).

L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune : lecture *palimpsestueuse*. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre : si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois. » (Genette, 1982, p. 557)

Chaque roman apporte un éclairage supplémentaire sur une famille tour à tour nucléaire, anomique¹⁸, communautaire confinant au clan¹⁹, comme c'est le cas dans l'autobiographie finale. L'auteur n'y épargne pas les siens et peint une famille avide, dont il dit : « Ils ont fait de moi ce que je suis »²⁰.

Le rapport à l'argent y est violemment et crûment éclairé : le narrateur s'y montre littéralement racketté par les siens, venant lui réclamer qui un repas, qui « au moins cinq mille francs CFA » (Mabanckou, 2013, p.166), qui des sandales, qui des bonbons, qui une voiture « comme pour les grands » (*ibid*, p. 134). Le chapitre « Les enfants du paradis » de *Lumières de Pointe-Noire* consacré au défilé des cousins et neveux inconnus n'ayant de cesse de réclamer de l'argent à leur oncle laisse un goût amer :

Même lorsque les liens familiaux sont incertains, ils m'appellent tous “tonton”, et cela ne gêne personne, encore moins leurs parents. Pour moi qui n'ai pas eu de frère ou de sœur, cela me procure une fierté dont je ne peux expliquer les raisons. Je ne les connais pas, et j'oublierai le visage de beaucoup d'entre eux lorsque je reprendrai l'avion. (*ibid*, p. 134-135)

¹⁸ La famille nucléaire absolue repose sur une relation libérale entre parents et enfants et offre un modèle qui relève d'une affirmation de l'autonomie et de la personnalité. C'est ce qu'entend proposer papa Roger à son fils par les notions d'obéissance et de développement de la curiosité intellectuelle (ce que ne manque pas de faire le jeunes Michel en s'abreuvant à la source poétique de Rimbaud et de Brassens). La famille anomique est un type de famille nucléaire faiblement structurée dont les membres sont peu encadrés et traduisent parfois un problème d'intégration sociale. C'est ce que reflète le personnage narrateur de Fessologue dans *Black Bazar* ou l'*alter ego* de Porc-Epic, Kibandi le meurtrier impulsif.

¹⁹ Ce sont les échos palimpsestueux qui résonnent de *Demain j'aurai vingt ans* jusqu'à *Lumières de Pointe-Noire* à travers la vision exacerbée des membres faillibles de la famille

²⁰ Interview d'Alain Mabanckou par François Bunuel, La Grande Librairie, émission télévisée France 5 du jeudi 14 février 2013.

La dernière mouture du palimpseste aboutit à la résolution lumineuse du retour à l'enfance et aux origines dans le bel oxymore numineux de *Lumières de Pointe-Noire* : Alain Mabanckou fait effectivement l'expérience affective du sacré familial lors de son arrivée à Pointe-Noire dans le prolongement de ce que faisait maman Pauline pour ses deux filles disparues à la naissance.

Lors de la réunion familiale organisée pour fêter mon arrivée, j'ai remarqué deux chaises vides en face de moi et deux verres remplis de vin de palme posés devant chacune d'elles. [...] Une cousine m'a chuchoté dans l'oreille, d'un air embarrassé :

– C'est ta mère et ton père qui sont assis sur ces deux chaises. Toi tu crois qu'elles sont vides, mais elles sont occupées... (*ibid*, p. 97)

Le simulacre de vie entretient la mémoire des disparus dont beaucoup reposent au cimetière de Mont-Kamba, mais permet surtout de souligner la subordination à un ailleurs, un « tout autre » qui regroupe en son sein ici les parents de l'auteur. « La porosité des cloisons entre les régimes tient surtout à la force de contagion, dans cet aspect de la production littéraire, du régime ludique. » (Genette, 1982, p. 557). La lucidité autobiographique donne l'impression de s'effacer devant la ludicité qui structure le livre en chapitres cinématographiques.

Conclusion

Rien de ce qui est tabou et humain n'est étranger à Mabanckou : maman Pauline mère abandonnée et indépendante, liée par union tacite avec papa Roger, père adoptif polygame découvreur de livres, oncles véritables chefs de tribu soucieux de l'honneur familial, substituts du *paterfamilias*... l'arborescence de la branche maternelle et du greffon paternel revendiqué par l'auteur donne lieu à un roman protéiforme de la famille sans cesse réécrit, tel un palimpseste couronné par *Lumières de Pointe-Noire*. A la variété des déclinaisons romanesques s'ajoute la stratification temporelle. Pour celui qui revient sur la terre de ses ancêtres vingt-trois ans après l'avoir quittée, une seule certitude – l'union libre

contractée avec sa famille –, une interrogation sans réponse : « quand reviendrai-je encore à Pointe-Noire ? ».

Le retour aux origines de l'exilé n'est pas nostalgique, il est vivifiant comme si les racines ancestrales faisaient barrage à l'anéantissement, et que les membres retrouvés d'une famille que l'occidental qualifierait de « recomposée » permettaient de revivifier les énergies qui circulent entre les vivants et les morts. Voilà l'enjeu d'une œuvre qui renoue avec le sacré par delà la « famil-hilarité » et rappelle le moteur de la création.

Le roman de la famille par Alain Mabanckou révèle une famille de romans célèbres le noyau matriciel indéfiniment décliné, dont les images rejaillissent à chaque nouvelle œuvre pour mieux souligner l'existence d'une palingénésie universelle. Au-delà des liens traditionnels, au-delà de la transmission ancestrale fabuleuse des contes animaliers et de la polyphonie des voix qui hantent le fils prodigue, la duplication infinie de la famille prouve que la littérature est inépuisable pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est.

Ce livre, il ne faut pas seulement le relire, mais le récrire [...]. Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle – perfusion transtextuelle – [...] et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. (*ibid*, p. 558-559)

Bibliographie

Romans et essais :

- ANZIEU, D. – MARTIN, J.-Y. : *La dynamique des groupes restreints*. Paris : P.U.F., 1986.
- GENETTE, G. : *Palimpsestes La littérature au second degré*. Paris : Editions du Seuil, 1982.
- GIDE, A. : *Les faux-monnayeurs*. Paris : Editions Gallimard, 1925.
- GRIMBERT, P. : *Un secret*. Paris : Grasset, 2004.
- HOUELLEBECQ, M. : *La carte et le territoire*. Paris : Editions J'ai lu, 2010.
- LAFERRIERE, D. : *L'énigme du retour*. Paris : Grasset, 2009.
- MABANCKOU, A. : *Mémoires d'un porc-épic*. Paris : Seuil, 2006.
- MABANCKOU, A. : *Black Bazar*. Paris : Seuil, 2009.
- MABANCKOU, A. : *Demain j'aurai vingt ans*. Paris : Gallimard, coll. Blanche, 2010.

MABANCKOU, A. : *Lumières de Pointe-Noire*. Paris : Seuil, 2013.

NOTHOMB, A. : *Tuer le père*. Paris : Editions Albin Michel, 2011.

Article dans une revue :

MABANCKOU, A. : L'histoire du coq solitaire. In *Le Magazine Littéraire*, avril 2009, n° 485, p.65.

Émission télévisée consultable sur Internet :

Interview d'Alain Mabanckou par François Bunuel dans La Grande Librairie, France 5, émission du 14 février 2013. www.france5.fr/la-grande-librairie/

Laurence Olivier-Messonnier

Lycée Mme de Staël

1 rue Mme de Staël, 03100 Montluçon, France

laurence.messonnier@orange.fr

LA LOI SUR LES INDIENS ET LA FAMILLE ANISH- NAH-BE

Petra Stražovská
Université Masaryk de Brno

Abstract: The present paper deals with the influence of the *Indian Act* on the lives of Indians in Quebec as it is reflected in the novel *Nipishish* by Michel Noël. The novel's eponymous hero is in a specific situation as his father was Indian and his mother was a white woman. For that reason, he can't be considered as an Indian and even the Indian society accepts that rule. The *Nipishish's* pursuit of the identity is related to different places. He can't live among the white people, but the Indian community doesn't accept him either. The answer for his identity quest lies in the traditional ancestral way of life, including hunting and living on its own in the vast northern territory.

Keywords: *The Indian Act* – identity – Indian – territory – eradication

La Loi sur les Indiens qui date du 1876 a défini qui est et qui n'est pas un Indien. Le modèle était simple : un recensement a été effectué et ceux qui ont été recensés, ont obtenu le statut de l'Indien et le numéro d'appartenance à la bande. Ce numéro leur permettait entre autres de vivre dans la réserve et de toucher l'allocation de l'aide sociale grâce à laquelle ils devraient avoir la possibilité de vivre selon le mode de vie traditionnel autochtone. Pourtant, dès le début, cette loi était discriminatoire en ce qui concerne le mariage et le métissage parce que la femme autochtone qui a épousé un non-Autochtone a perdu son statut d'Indienne à cause de ce mariage tandis que si un homme autochtone a épousé une femme non-Autochtone, celle-ci pouvait obtenir le numéro de bande et devenir ainsi une Indienne. Les enfants issus de ce type de mariage n'avaient pas le droit à ce statut.

De l'autre côté, cette loi a instauré la relation de tutelle entre les Amérindiens et le gouvernement canadien parce que les Autochtones ont été pris pour des mineurs. Ainsi, ils ont été obligés d'envoyer leurs en-

fants aux pensionnats spécialisés où ils recevaient l'éducation selon le modèle des Blancs.

La Loi sur les Indiens a subi plusieurs transformations dont la plus importante est celle de 1985 – la loi C-31 – qui a aboli la partie discriminatoire de la loi et qui a permis de rattraper le statut de l'Indien à ceux qui l'ont perdu à cause de leur mariage et aux enfants issus des mariages mixtes. Pourtant au moment où le gouvernement préparait le projet du Livre blanc qui devrait abolir la loi en sa complexité, c'étaient les Autochtones qui ont protesté contre ce projet vu qu'ils se sont déjà habitués à cette loi qui les protégeait d'une certaine manière.

L'espace

Le personnage principal éponyme du roman Nipishish, écrit par Michel Noël, est un jeune adolescent. Son père était Algonquin (anish-nah-be dans sa langue), sa mère était blanche. Comme ses parents sont morts pendant sa jeunesse, Nipishish est un orphelin et Métis en même temps. C'est un parallèle presque symbolique puisque selon la Loi sur les Indiens, les Métis sont les orphelins d'une certaine manière n'étant ni Indiens ni Blancs. D'autant plus si nous considérons la relation de tutelle entre le gouvernement canadien et les Amérindiens.

Le récit se déroule au cadre de trois espaces – la réserve, la ville et le territoire. Le pensionnat est aussi mentionné mais seulement au niveau des remarques, pas en tant que l'espace où l'intrigue se déroule. Le parcours initiatique du personnage commence à la réserve. D'une certaine façon, il s'agit du territoire neutre. Les Blancs et les Indiens s'y rencontrent et cohabitent. Les Indiens adoptent partiellement le mode de vie des Blancs en vivant dans les maisons et ils touchent l'allocation d'aide sociale. Au cas où ils acceptent les règles des Blancs, ces derniers leur permettent de vivre plus ou moins selon leurs traditions. Dans la réserve, la vie de Nipishish est liée avec Manie, la sœur de son père, qui l'a adopté après la mort de ses parents biologiques. Manie comprend la famille de la manière traditionnelle, cela veut dire que toutes les créatures de ce monde sont les frères et sœurs donc une grande famille y compris

les animaux, les plantes et les pierres. Ainsi est-il naturel pour elle d'adopter et élever son neveu sans vouloir en profiter. Elle tient au mode de vie amérindien ; par conséquent, elle refuse d'accepter les nouveautés imposées par les Blancs. Après avoir obtenu la maison, construite par les Blancs, Manie invite toute sa vaste famille à y habiter. Il est remarquable que sa famille n'est jamais définie, sauf sa relation avec Nipishish et son frère Sam. Les autres sont juste les hommes et les femmes, cependant, ils sont invités à vivre dans un foyer commun. Pour que l'ambiance soit plus authentique, elle assimile sa nouvelle maison à sa demeure précédente – elle fait abattre les murs intérieurs, apporter sa tente et faire un trou dans la maison pour que la fumée du feu puisse échapper. Toute la famille est ainsi rassemblée dans une maison-wigwam. Il s'agit non seulement de la façon dont Manie se moque des Blancs, mais aussi d'un certain compromis entre les deux cultures. Manie ne lutte pas contre les Blancs à tout prix. Elle adopte les différents éléments de la culture de l'autre, s'il est possible de les réconcilier avec sa propre culture. Cette attitude ouverte est typique pour elle.

Après avoir quitté l'espace familial de la réserve, Nipishish tente sa fortune en ville. La famille d'adoption y est différente. Mona et Méo Paradis sont les antipodes de Manie. Ils représentent toute la corruption liée avec la ville car ils acceptent Nipishish seulement pour l'argent. En parlant avec ses amis, Mona prétend d'avoir adopté Nipishish par la charité, cependant lorsqu'elle parle avec Méo, elle avoue de l'avoir fait juste pour l'argent. « Ça, ça ne te regarde pas, c'est mon affaire. C'est moi qui ai eu l'idée, c'est moi qui ai tout organisé. J'ai bien le droit d'être payée. » (Noël, 2004, p. 95) La famille fondée sur l'argent ne fonctionne pas bien et Nipishish ne se sent à l'aise en ville que chez son ami Millet. Ce garçon vit seulement avec sa mère, une serveuse qui amène chaque nuit un autre « mononcle ». Elle ne tient pas à l'éducation de son fils (et lui non plus) et elle ne s'occupe pas trop de lui. Pourtant, la mère et son fils aiment l'un l'autre. Dans le foyer presque sans argent, où l'argent n'est pas important, leur amour est leur bien unique. Ce modèle de la famille est beaucoup plus proche à Nipishish que celui de Mona et Méo qui ne cherchent qu'à gagner de l'argent.

L'attitude de Mona envers Nipishish reflète bien l'attitude des Blancs envers les Amérindiens en général. Elle se moque de lui, elle l'humilie et elle cherche à lui faire oublier ou au moins dissimuler ses origines. Avant sa première journée à l'école, Mona donne des conseils à Nipishish :

Mon Pierre, tu commences l'école demain matin. Si on te demande comment tu t'appelles, dis Pierre Larivière. Si on te demande ton adresse, dis 531, rue de la Madone, appartement I. Pour ce qui est de téléphone, dis que tu ne le sais pas. Si on te demande chez qui tu habites, tu réponds chez mon oncle Méo et ma tante Mona Paradis. Si quelqu'un veut savoir d'où tu viens, tu dis de Maniwaki... Si on te demande si t'es Indien, tu fais mieux de ne pas en parler ou dis-leur que, comme tous les Canadiens, un de tes lointains ancêtres était peut-être Indien. (Noël, 2004, p. 94)

Mona ne l'appelle jamais de son vrai nom et elle lui ordonne d'utiliser le nom qu'il a reçu au pensionnat. Selon elle, il est nécessaire d'assimiler Nipishish dans la société des Blancs. Méo au contraire s'intéresse à la culture amérindienne. Il pose des questions à Nipishish et écoute ses explications.

Une fois rentré de la ville à la réserve, Nipishish veut fonder sa propre famille mais il se heurte contre la famille de son amour – Pinamen. Élevée seulement par sa mère après la mort de son père, Pinamen ne peut pas (et ne veut pas en même temps) épouser un non-Amérindien. La mère de Pinamen, qui a épousé l'homme choisi par ses parents, veut choisir le mari pour sa fille elle-même. Ce refus est un stimulant efficace pour Nipishish qui s'avère assez courageux pour affronter les Blancs et sauver ainsi la pinède sacrée pour la culture des Algonquins. Grâce à cette « prouesse », la mère se met de son côté non seulement physiquement lors de la défense contre les Blancs, mais aussi spirituellement en lui permettant de vivre avec sa fille. À cause de la loi, Nipishish et Pinamen ne se marient jamais, cependant l'adoption des valeurs traditionnelles permet à Nipishish de devenir le membre de la famille sans aucune cérémonie officielle.

Après être devenu le membre de la « famille » des Algonquins, Nipishish adopte leur mode de vie traditionnel et il part avec Pinamen pour le territoire pour y vivre de la manière des ancêtres en chassant. Au cours de l'hiver, Nipishish quitte le territoire pour aller à la ville. Il y rencontre une femme qui a connu son père. Cette dame lui parle de son père et des circonstances bizarres de sa mort. Enfin, elle lui donne une boîte avec les photos et les lettres de son père. Grâce à cette femme et sa boîte, toute la famille de Nipishish peut se réunir pour le Noël – ses parents sur la photo, Manie et Sam avec sa famille et sa femme Pinamen avec son enfant pas encore né.

Le déracinement

Le livre est divisé en 3 parties qui correspondent à 3 espaces, cités ci-dessus, de même qu'à 3 étapes de la vie de Nipishish et à 3 problèmes différents qui concernent la famille. La première partie, correspondant au séjour à la réserve, parle du début et des origines du déracinement du personnage, la crise identitaire culmine dans la deuxième partie qui se déroule en ville et la dernière partie raconte la quête identitaire étroitement liée à la quête de la famille sur le territoire, au sein de la nature.

Tout le déracinement commence au pensionnat où il doit aller à cause de la loi des Blancs. Il s'agit d'une période mystérieuse, d'une expérience traumatisante pour tous ceux qui l'ont vécue, d'un certain tabou respecté par les personnages.

William est un peu plus vieux que moi. Il y a entre nous deux une grande sympathie et une gêne profonde qui nous rendent mal à l'aise. Nous avons lui et moi fréquenté des pensionnats différents. Nous n'abordons jamais ce sujet. Nous préférons oublier ces années noires de notre enfance. Je suis certain qu'il en souffre autant que moi. Alors, nous nous fréquentons très peu et, dans la mesure du possible, nous évitons. (Noël, 2004, p. 68)

Cette notion du tabou est soulignée par la stratégie narrative puisque en fait le narrateur ne parle pas directement de cette expérience. Elle n'est

mentionnée que sous la forme des rares rétrospectives dans les monologues internes ou dans une lettre.

C'est la première fois que j'ai le courage d'en parler. Au pensionnat, j'ai été humilié, battu, tripoté par des mains sales jusqu'à regretter d'être né, jusqu'à avoir honte d'être Indien, jusqu'à renier mes ancêtres, ma langue, mes coutumes,... Oh, j'ai appris à lire et à écrire, à parler français, mais à quel prix ! (Noël, 2004, p. 130)

La crise identitaire est approfondie lorsque ses parents sont morts au cours de son séjour au pensionnat. Le fait d'avoir une famille, même si elle est loin, donnait le sentiment de la sécurité à Nipishish. Tout en devenant orphelin, Nipishish perd cette sécurité.

Chronologiquement le récit commence au moment où Nipishish rentre du pensionnat. Nous rencontrons ce personnage au milieu de la réserve sans être capable de voir le drame vécu. La seule possibilité de se douter d'un problème s'ouvre si le lecteur s'aperçoit du changement du point de vue de Nipishish sur la réserve. Comme le pensionnat a ravagé tout ce qui lui était familier, il a détruit aussi l'image de la réserve en tant qu'un lieu traditionnel et harmonique. Nipishish voit donc la décadence – alcool, fainéantise, désespoir et corruption d'argent. Il pense à ce que le directeur du pensionnat lui a dit une fois :

C'est ça, Larrivière, disparaîs de ma vue ! Je sais ce qui t'attend. Tu vas t'écraser dans ton trou à ne rien faire à te soûler et bientôt à battre ta femme et tes enfants, à nous faire honte. Vas-y ! Vas-y, si c'est ça que tu veux. Je les connais, les Indiens. Ce sont des bons à rien ! (Noël, 2004, p. 12)

La situation dans la réserve qui reflète vraiment l'image présentée par le directeur, provoque chez Nipishish les réflexions. Il se demande s'il veut s'identifier avec la vie piteuse à la réserve ou non.

Pendant cette crise identitaire et existentielle, il est adopté par la famille de la sœur aînée de son père – Manie. Cette adoption signifie pour

Nipishish une chance de trouver une famille et ses racines. Pour cette raison, il se décide à vivre à la réserve. Même si la vie là-bas est loin d'être idyllique, il peut au moins vivre parmi les siens. Pourtant, la loi intervient de nouveau parce que Nipishish qui n'a que 17 ans doit encore fréquenter l'école. Ainsi, il rentre pour la deuxième fois à la ville à cause de la loi pour y faire ses études, travailler et essayer d'adopter le mode de vie des Blancs. Mais même s'il cherche à nier son identité indienne, même s'il travaille dur à l'école, même si son meilleur ami est un Blanc, même s'il va au travail, bref même s'il fait de son mieux, il n'arrive pas à s'assimiler. La société des Blancs ne l'accepte pas malgré son effort. Étant de plus en plus désespéré, Nipishish commence à boire de l'alcool et après être trompé par son patron blanc, il se bat, il détruit la salle de bowling et il est emprisonné. Persuadé que la prédiction du directeur du pensionnat était vraie, il l'accepte parce qu'il ne croit pas avoir assez de force de se révolter. Symboliquement, il perd en prison le couteau qui était le seul héritage de son père.

Après cet incident, il subit la dernière humiliation lors de la remise des bulletins de fin d'année. Comme il a obtenu les pires notes de toute la classe, le directeur jette son bulletin dans la poubelle. La crise du personnage est la plus profonde, il pense à se suicider. Abâtardi et désespéré, Nipishish quitte l'école et la ville. Il s'agit d'un certain déjà vu. Le personnage principal se trouve de nouveau à la réserve après un échec énorme dans le monde des Blancs qui refuse d'adopter un Métis. Il semble que le cercle se referme. Pourtant, cette fois-ci la crise est encore plus grave car Nipishish n'est pas bienvenu ni même à la réserve :

Si j'avais un conseil à te donner, Nipishish, un seul, ce serait de retourner là-bas en ville. Il n'y a pas de place pour toi ici. Le ministère des Affaires indiennes aime les Indiens tranquilles, et toi, tu a toutes les raisons du monde pour te faire oublier. (Noël, 2004, p. 197)

et en plus la femme qu'il aime, refuse leur mariage :

Tu n'as pas de numéro de bande. Si nous nous marions, Nipi, je perdrai le mien. Je deviendrai une Blanche : c'est la loi du ministère des Affaires indiennes. Toutes les femmes indiennes qui ont épousé un

Blanc ont été rejetées de la réserve et leurs enfants son des Blancs, sans statut amérindien. Comprends-moi. Je ne veux pas qu'on me vole mon identité, ni celle de mes enfants. (Noël, 2004, p. 176)

Nipishish se heurte de nouveau contre la loi qui l'a arraché de sa famille, qui l'a jeté dans la ville hostile et qui lui défend de fonder sa propre famille.

De même qu'un animal chassé au coin, Nipishish commence à lutter. La narration change significativement – le discours est divisé en chapitres brefs, le rythme des phrases accélère, tout se passe vite. Remarquons que le changement se déroule à la fin du deuxième tiers du récit ce qui correspond avec la division du récit en trois parties. L'importance du chiffre 3 va plus loin : Nipishish obtient trois objets « magiques » qui ont une certaine symbolique : 1) La lettre de son professeur et des autres élèves de l'école de la ville. Le professeur lui envoie le livre *Louis Riel, le Métis rebelle* qui l'inspire à la révolte¹. 2) Le deuxième objet est le couteau, l'héritage de son père. Nipishish l'a perdu en prison à la ville et il le retrouve au moment propice de son retour vers la vie traditionnelle de ses ancêtres. Cela évoque la pensée que le couteau représente la clé de son identité indienne. 3) Le dernier cadeau est la lettre de son amante qui lui donne du courage. Grâce à ces trois objets, Nipishish est capable d'initier sa quête d'identité. La première étape est le cambriolage de l'édifice du conseil de bande. Nipishish y vole les documents concernant lui-même et son père. En violant les règles des Blancs, il libère lui-même et son père de l'influence du gouvernement et surtout de la maudite Loi sur les Indiens. Après, il décide de partir vers le territoire et vivre selon le mode de vie traditionnel car la nature maternelle est pour un Indien la meilleure protection contre la domination des Blancs. Il s'intègre ainsi à la famille au sens mythologique amérindien, en tant que la société de toutes les créatures dans le monde entier. En luttant contre les bûchers blancs, il gagne aussi la permission d'épouser la fille indienne qu'il aime et de devenir ainsi le membre d'une famille indienne concrète; en plus,

¹ Louis Riel est un politicien canadien d'origine métisse du 18^e siècle qui a organisé la rébellion de la rivière Rouge. Grâce à cette rébellion contre les Canadiens anglophones, la province de Manitoba a été fondée.

il est demandé de devenir le chef de la tribu ce qui confirme son statut au sein de la communauté amérindienne. Un moment vraiment symbolique survient ensuite. La police qui suspecte Nipishish d'avoir cambriolé l'édifice du conseil de bande, vient au territoire pour l'arrêter. Mais comme les policiers ne connaissent pas assez bien la nature, un policier se noie et l'autre est sauvé par Nipishish.

C'est bien lui, MacDonald, à genoux, qui s'est traîné jusque sur le peron. Il tombe, la moitié du corps dans la cabane. J'empoigne la corde et le tire jusqu'au poêle. Ses yeux sont hagards, ses sourcils et ses cheveux de glace. (Noël, 2004, p. 350)

La nature est plus forte que les lois des Blancs et le policier part, après être sauvé par Nipishish, traîné à la corde et agenouillé devant le Métis. Nipishish vainc enfin la loi maudite, personnalisée par le policier qui a hanté lui-même, sa famille et tous ses proches.

La quête identitaire du personnage du roman de Michel Noël est étroitement liée avec la famille et la Loi sur les Indiens en est le pire obstacle. Premièrement, cette loi arrache l'enfant à ses parents et au milieu familial de la réserve parce qu'elle impose aux parents autochtones de faire éduquer leurs enfants dans des pensionnats hostiles, menés par les Blancs, qui cherchent à élever les Indiens comme le font les Blancs. Deuxièmement, Nipishish subit toute une série d'humiliations par les Blancs en ville où il est envoyé par la Loi en tant que mineur de 17 ans qui doit suivre une autre année d'éducation. Troisièmement, il est ostracisé par les siens qui ont peur de quelqu'un qui a passé une année en ville, qui y a été emprisonné et qui est déjà imprégné par la culture hostile des Blancs. Dernièrement, la loi l'empêche de se marier puisque la femme indienne Pinamen perdrait son statut d'Indienne et ainsi son identité à cause d'un mariage avec un Métis et elle serait probablement exclue de sa famille. Le seul refuge contre cette loi est le retour aux ancêtres, vers le territoire et la chasse, loin de l'argent et du pouvoir des Blancs.

Bibliographie

NOËL, Michel : *Nipishish*. Montréal : Hurtubise HMH, 2004.

GATTI, Maurizio : *Être écrivain amérindien au Québec : indianité et création littéraire*. Montréal : Hurtubise HMH, 2006.

Petra Stražovská

Université Masaryk, Faculté des Lettres

Arna Nováka 1, 602 00 Brno, République Tchèque

strazovska@mail.muni.cz

INSOUPÇONNABLE DE TANGUY VIEL OU « DANS QUELLE FRATRIE VÉREUSE ON AVAIT MIS LES PIEDS »

Frédéric Clamens-Nanni

Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand

Abstract: Based on a crime plot, Tanguy Viel explores the relationships established with a « fratrie véreuse » composed of Edouard and Henri Delamare. The adjective “véreux” is to be understood in two different ways. Figuratively, it defines a brotherhood made of crooked businessmen to which the Delamare brothers belong and whose main interest is money. Henri’s wealth is the motive of a plot by clandestine lovers Lise and Sam, the latter being the narrator of the novel. The young woman married Henri by calculation and presented him as if he were her brother. The literal meaning of the adjective “véreux” describes a fruit with a rotten part hidden under the flawless skin which suggests “infami(e)liarité” of relationships. Sam loses control of the story and the confusion leads to the intrusion of evil. The story is overshadowed by original crimes seen in tragedies such as incest and fratricide. *Insoupçonnable* is then an antiphrastic title.

Keywords: crime plot – brothers – brotherhood – “infami(e)liarité” – original crimes

*la FATALITÉ ne connaît point de trêve :
Le ver est dans le fruit
Paul Verlaine*

Le chapitre 7 d'*Insoupçonnable* de Tanguy Viel s'ouvre sur ces mots :

Je n'ai pas tout compris, Lise. Mais j'ai pensé à toi, j'ai pensé à tout ce qu'on ne savait pas dans cette histoire, dans quelle fratrie véreuse on avait mis les pieds, cet argent si poussiéreux et ce frère si absent. Et

pour la première fois j'ai pensé comme toi, que maintenant c'était trop tard, qu'on ne pouvait plus reculer. (2006, p. 61)¹

Il s'agit du moment où l'intrigue bascule. Jusque-là, Sam, le narrateur, contrôle à la fois le récit et l'intrigue : avec la complicité de sa maîtresse Lise, il a élaboré un plan crapuleux. La jeune femme a rencontré Henri Delamare, un notable veuf bien plus âgé qu'elle. Séduit, il lui a demandé de l'épouser. Elle lui a alors présenté Sam comme son frère. Le récit s'ouvre sur la cérémonie du mariage, événement qui sous-tend le faux-enlèvement de Lise. En effet, les deux amants veulent obtenir une rançon du mari pour refaire leur vie aux États-Unis.

Or à la fin du chapitre 6, Sam se rend compte que la famille dans laquelle ils se sont introduits a un passé trouble. Ils doivent composer avec Edouard, « ce frère si absent ». Ils sont désormais pris au piège. Leur complot échouera. Ils n'obtiendront pas de rançon et Sam tuera Henri involontairement. Pour faire croire à une disparition, il le jettera à la mer. Mais le panama de Sam, oublié dans la Jaguar d'Henri, fournira à Edouard une pièce à conviction susceptible de le confondre et lui permettra de le faire chanter. Pour gagner son silence, Sam lui abandonnera Lise.

Tanguy Viel utilise les ressorts de la fiction policière afin d'interroger la famille. Lors d'un entretien avec Roger-Michel Allemand, il déclare que « le roman policier [est] une bonne manière de faire des romans familiaux sans que ça se voie trop. » (Allemand, 2008, p. 313) Pour sonder les relations entre le couple d'amants, référent du pronom « on », et la fratrie, nous explorerons l'adjectif « véreux » dans sa double acception. Au figuré, il qualifie des notables peu scrupuleux. Dans cette perspective, nous verrons que les rôles sont distribués par l'argent. Au propre, il s'applique à un fruit dont la partie gâtée se dissimule sous la peau intacte. A partir de cette dernière acception, nous montrerons que l'« infami(e)lier » et le diabolique s'insinuent dans les relations entre les protagonistes.

¹ Dans la suite de l'article, seuls les numéros de pages seront indiqués après les citations.

Amants, époux, fratries, confréries : des rôles distribués par l'argent

De prime abord, les relations ne semblent pas conditionnées par l'argent. Forte de ses valeurs aristocratiques, la famille remplit une fonction intégratrice.

Henri avait demandé la main de Lise en raison de son attachement à des principes de « pruderie, de moralité et de bienséance », principes d'un « siècle ancien » (p. 27) où la jeune fille se mariait en blanc pour symboliser sa virginité.

Par le mariage, Lise devient membre à part entière de la famille Delamare. Elle acquiert ainsi légalement le statut d'épouse, ce qui lui donne droit à la fois à un nom et à une maison. Ces nouvelles prérogatives sont scellées par une double inscription : la signature devant le maire et l'étiquette sur la boîte aux lettres du domicile conjugal. Quand le dimanche suivant le mariage Lise accueille Sam sur le perron, elle est effectivement la maîtresse des lieux : « Et c'est Lise qui m'a ouvert. Mais ce n'était plus Lise ce jour-là pour moi, non, c'était Madame Delamare. » (p. 33)

Le couple Delamare est promesse d'avenir parce qu'il pourra compléter l'arbre généalogique d'une lignée prestigieuse. Dans le salon de la maison sont exposés portraits et photographies des aïeux qui ont bâti la fortune et la réputation de la famille. Henri défend haut et fort la fierté comme valeur aristocratique suprême qu'il lie au courage et oppose à la peur.

La famille accueille aussi le frère de l'épouse. Le soir des noces, Sam devient le beau-frère d'Henri. Le trait d'union dans le nom composé « beau-frère » symbolise le lien de parenté. Sam est alors un frère par alliance.

Cependant les intentions d'Henri Delamare ne sont pas aussi nobles qu'il y paraît. Elles sont à l'image de la nappe qui recouvre la table le jour des noces. Sa blancheur se trouve rapidement souillée par les taches de nourriture et de vin. C'est sur cette description que s'ouvre le roman : « Il y avait la nappe blanche qui recouvrait la table et dont avec effort on

pouvait se souvenir qu'elle avait été blanche [...]. » (p. 7) Ce détail en dit long sur les relations familiales réelles. Les valeurs aristocratiques ne sont qu'une façade qui dissimule mal la vulgarité bourgeoise.

L'argent distribue les rôles. Dans cette optique, la fratrie est à envisager au sens large : les Delamare, tous deux commissaires-priseurs, font partie d'une même confrérie d'hommes d'affaires qui ont fait fortune. Le narrateur en dresse la liste : « les professions libérales et les chefs d'entreprise, les vendeurs de voiture et les banquiers souriants » (p. 19), « les élus de la ville et les vieux riches autour, les parvenus et les bandits locaux » (p. 20). Cette société répond « à l'image archétypale, parfaitement établie, de l'argent sale et du stupre. » (p. 20)

Elle a ses signes de reconnaissance, qu'elle exhibe en certaines circonstances, tel le mariage. Sam parle du « faste affiché de cette bourgeoisie de province » (p. 8) : la fierté, notion très ambivalente en français, traduit l'arrogance de ceux qui pensent appartenir à une élite sociale. Ce monde fermé est caractérisé en creux par la description de la rangée des serveurs :

Combien étaient-ils, les invités en ce jour de fête, qui avaient commencé par promener dans le jardin leurs coupes de champagne proposées dès l'entrée par une haie de serveurs en vestes blanches, si raides et impassibles qu'on ne savait plus si c'était à leurs corps ou à leurs vestes elles-mêmes qu'il fallait accorder ces adjectifs, raides et impassibles, présentant chacun leurs plateaux remplis de coupes à demi-pleines, incapables de sourire, dressés pour servir, et disant seulement ce bonsoir aimablement sec à chaque fois qu'une main se tendait vers eux pour se saisir d'un verre. (p. 7-8)

Leurs gestes d'automates rappellent fortement ceux du garçon de café que Sartre donne comme archétype du rôle social dans *L'Être et le néant* :

Considérons ce garçon de café. Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses

yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la commande du client, enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sait quel automate tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule, en le mettant dans un équilibre perpétuellement instable et perpétuellement rompu, qu'il rétablit perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main. Toute sa conduite nous semble un jeu [...]. Cette obligation ne diffère pas de celle qui s'impose à tous les commerçants : leur condition est toute de cérémonie, le public réclame d'eux qu'ils la réalisent comme une cérémonie, il y a la danse de l'épicier, du tailleur, du commissaire priseur, par quoi ils s'efforcent de persuader à leur clientèle qu'ils ne sont rien d'autre qu'un épicier, qu'un commissaire priseur, qu'un tailleur. (1943, p. 94)

La cérémonie qui se joue lors du mariage montre que chacun se doit d'occuper la place qui lui est assignée : il ne saurait y avoir d'alliances entre les castes. Dès lors, un personnage comme Sam ne peut pas être accepté par les Delamare. Il aurait plutôt sa place parmi les serveurs. C'est avec une intention ironique qu'Henri n'a de cesse de le présenter comme son beau-frère notamment le jour des noces :

Plusieurs fois dans la soirée, me prenant par le bras, il n'a pu s'empêcher de me présenter autour de lui : Je vous présente mon beau-frère, disait-il en tirant sur son cigare, le frère de Lise, Sam, il s'appelle Sam, hein Sam ? (p. 12)

Ce rituel accompli avec ostentation traduit le mépris d'Henri qui voit en Sam un faux frère, un frère illégitime incapable de jouer correctement au golf, loisir réservé à une élite sociale. C'est sur le ton de la raillerie qu'il se plaît à raconter ses maladresses :

Vous savez qu'il joue de mieux en mieux ? quand pour la quarantième fois il allait raconter la même blague de golfeur, sa blague préférée quand la politesse et même la condescendance l'avaient déserté depuis longtemps, sa blague préférée que bien sûr il ne se priverait pas de placer ce soir, en une occasion pareille. Et pour une fois, il y avait des gens qui ne la connaissaient pas. (p. 12)

La plaisanterie provoque le rire – « Et pour la quarantième fois elle a fait rire tout le monde sauf moi, sa blague » (p. 13) –, rire à la fois de connivence et d'exclusion. Sur le terrain de golf, Henri accentue la distance irréductible entre lui et son beau-frère : « c'est quand même une chance pour toi, Sam, de pouvoir côtoyer des golfeurs comme nous. » (p. 47)

Cette société a aussi sa vie secrète. Dans les bars de nuit, elle s'encanaille auprès de filles de petite vertu. Elle forme alors la « franc-maçonnerie du désir [...] où entre frères on ne craint pas d'être trahis. » (p. 24) A la faveur de la nuit « s'effac[e] pour quelques heures l'infranchissable séparation des mondes » (p. 20). C'est dans l'un de ces bars glauques qu'Henri a rencontré Lise, habituée à aguicher les hommes. Au vu de son passé, la blancheur de sa robe de mariée est un trompe-l'œil que souligne l'oxymore « effrontément virginale » (p. 10).

Dans la caste des notables, la morale n'est qu'un vernis : tout se monnaie. En témoigne l'ambiguïté du verbe « valoir » utilisé dans une syllepse lexicale, au moment où Henri tient la valise contenant la rançon d'un million d'euros pour « payer le prix qu'elle vaut, Lise, parce qu'[elle] valai[t] bien ça, Lise, bien plus que cela. » (p. 76)

À l'instar des bourgeois dépeints dans les romans réalistes du XIX^{ème} siècle, Henri a le pouvoir de l'argent et ne s'embarrasse d'aucun scrupule, lui « qui vendrait sa mère aussi bien qu'un fauteuil » (p. 64). Sa réussite repose sur des transactions douteuses dont les plus juteuses sont effectuées après des décès. Il est un « charognard » (p. 48). Quant à la lignée ascendante, elle a fait fortune « sur le dos des esclaves noirs dans le port de Nantes, ou des ouvriers tués à la tâche dans quelque usine de la révolution industrielle » (p. 37). L'arbre généalogique est véreux des racines aux fruits. L'ersatz de particule que fait résonner le nom des Delamare n'est en aucun cas un signe d'appartenance à l'aristocratie.

L'argent crée la toute-puissance de la famille dans laquelle sont entrés Sam et Lise. Ce même argent est le mobile de leur complot contre Henri. Ils agissent clandestinement à la fois par leur machination et la liaison qu'ils entretiennent.

C'est par amour que Sam a suivi la jeune femme dans sa combine, qu'il a épousé son rêve de « changer de vie » (p. 94). *Insoupçonnable* n'est pas un roman social dans lequel les héros aspireraient à rétablir une certaine justice. Obnubilée par l'argent, Lise veut aller aux « States », comme elle se plaît à le répéter. Ce désir est on ne peut plus banal chez une femme de son milieu et de son époque. Pour réaliser son rêve, Sam supporte patiemment les vexations répétées d'Henri :

Mais la vraie question que j'ai oublié de me poser plus d'une fois, c'est ce que moi je faisais là, Lise, sur un terrain de golf, de dimanche en dimanche gaspillés à perdre et compter les coups en trop, c'est vrai qu'il fallait que je t'aime, Lise, pour vouloir à ce point changer de vie. (p. 44)

Le couple amoureux constitue l'envers de la famille bourgeoise. Avant le début du récit, les deux protagonistes vivent en union libre. Figure du loser, Sam passe ses journées sur le canapé à regarder distraitemment la télévision. Lise seule gagne l'argent du couple.

Ce sont des marginaux qui continuent à entretenir une liaison alors que le mariage a été célébré. Le soir même, ils font l'amour à l'écart des convives dans le jardin, lieu ouvert sur la mer, sur un horizon au-delà duquel se trouvent les « States ». Dans le roman, la chambre de Sam, espace clos, est un autre lieu de la transgression :

[...] on se retrouvait, elle et moi, derrière les persiennes de fer qu'on fermait l'après-midi pour se faire croire que c'était la nuit, qui dans leur seul grincement éveillaient nos désirs et nous jetaient dans les bras l'un de l'autre. (p. 64)

L'obscurité est symbolique de cette échappée hors de la famille. Durant ces « heures volées » (p. 65), les amants renforcent leur intimité par un rire de connivence, revanche sur le rire d'humiliation que subit régulièrement Sam. Trompé, le mari est surnommé « Henri Bovary Delamare » (p. 82). Déjà le soir des noces, il est

trop occupé à se pavaner, ce mari fantoche et piètre qui nous ferait rire tous les deux longtemps, pire qu'un Charles Bovary, pensais-je, me souvenant de ce regard plat et satisfait de lui, de son impuissance béate, et c'était pareil pour lui, non pas Charles mais Henri, largué dès les premiers regards, assez naïf ou voulant l'être pour laisser le soir de son mariage deux êtres au fond d'un jardin défaire frénétiquement les vêtements l'un de l'autre, et profiter de l'obscurité à peine, d'un buisson à peine pour se laisser tomber l'un sur l'autre et s'embrasser et rire et plus encore. (p. 15)

Il est ridicule par son manque de lucidité, aveuglé par sa réussite et les signes extérieurs qu'il en donne. Son autosatisfaction confine à la bêtise. Il ne se doute pas que sa femme complotte contre lui. Il ne comprend pas non plus que Sam est un faux frère, en l'occurrence un traître. Face à la mort, il perd fierté et dignité. Le rapport de forces entre les deux hommes s'inverse :

Maintenant il va falloir y aller, lui ai-je dit comme si j'avais parlé à un homme alerte, lui qui gisait là, comme un poisson qui sursaute dans le fond d'un chalutier et trouvait encore la force de pleurer et d'implorer pitié. Mais la peur de mourir, Henri, c'est comme la peur au golf : il faut être fier devant la mort, Henri. (p. 88)

Les relations envisagées jusqu'à présent s'articulent autour de l'argent et participent d'une intrigue policière avec ses ingrédients traditionnels : un faux mariage, de vrais amants, un époux assassiné. Certes, les liens familiaux sont marqués par la condescendance, le mépris, la tromperie, mais ils ne sortent pas du familier parce que le lecteur est en terrain connu. Il sait à travers Sam. À partir du moment où ce dernier n'est plus le maître du jeu, le récit bascule dans l'« infami(e)lier ».

Configurations « infami(e)lières » ou l'ombre jetée du soupçon

Le soupçon découle de la méconnaissance du narrateur qui, étymologiquement, est celui qui sait. Rappelons-nous le début du chapitre 7 :

« j’ai pensé à tout ce qu’on ne savait dans cette histoire » (p. 61), histoire qui renvoie à la fois au contenu narratif – l’intrigue policière – et à la narration elle-même. Le « je » se retrouve confronté à des zones troubles, impénétrables, sans contours nets.

L’une de ces zones est occupée par Edouard : « C’est quand même étrange, ai-je fini par [dire à Lise], l’absence d’Edouard au mariage, c’est étrange tu ne trouves pas ? » (p. 36)

L’intrusion de l’étrange conduit à considérer la « fratrie véreuse » sous un autre angle : il ne s’agit plus seulement de malversations motivées par le profit mais de relations viciées au sein de la famille.

Les combinaisons entre les personnages se construisent dans l’espace resserré du huis clos. Les confrères, les familiers, les serveurs, forment des ensembles indifférenciés. De même, la lignée des ancêtres se réduit à quelques figures stéréotypées : « le père, le grand-père, l’arrière-grand-père, le grand-oncle missionnaire et la grand-tante austère, jusqu’à l’aïeul fondateur réduit à l’antique formule familiale de « celui qui a fait fortune » [...]. » (p. 37)

Dans *Insoupçonnable*, les relations familiales horizontales convergent vers la fratrie. Le huis clos est un piège que figure le mouvement centripète effectué par Edouard avec son bras tandis qu’il s’adresse à la veuve :

Maintenant tout ça est à toi.

Et il faisait comme un arc de cercle avec sa main dépliée, de cette façon qu’il aurait eue de tout y ramasser, dans sa main. (p. 108)

Les signes contredisent les paroles, créant ainsi une inquiétante étrangeté. Celle-ci préfigure des combinaisons aléatoires de couples que suggèrent les pronoms personnels : « [Edouard] ne laiss[a] plus subsister entre elle et lui, entre elle et moi, entre lui et moi, rien d’autre que cette expression qui tombait comme une sentence : tout ça est à toi. » (p. 109)

Lise occupe également une zone d’ombre. Au fil de l’histoire, elle entretient une relation avec les trois hommes : elle est la maîtresse secrète de Sam, l’épouse d’Henri et la compagne d’Edouard quand se clôt le

récit. Pour reprendre les termes de Tanguy Viel lors d'un entretien accordé à Nadine Sautel, elle est le « centre creux de tout. » (2006, p. 69)

La confusion est exacerbée le jour où elle présente Sam à son futur époux :

Cela, je ne sais pas ce qui t'a pris, Lise, ce qui a traversé d'un point à l'autre ton esprit ce jour où tu m'as présenté Henri, quand au lieu de tout ce qui était prévu et parfait elle a dit : Je te présente mon frère. Elle ne devait pas dire ça, elle devait dire « je te présente un ami », elle a dit « mon frère ». Et moi j'ai bien entendu, aussi incongru que ce fût, aussi délirant, j'ai bien entendu « mon frère » et dans ma tête j'ai fait l'opération lentement, tellement il fallait penser de choses à la fois, saluer sans ciller, sourire, trouver une formule et en même temps réfléchir qui si j'étais son frère, alors elle, Lise, elle était ma sœur. (p. 35-36)

Cette substitution inattendue de l'ami par le frère est loin d'être anodine. Elle fait vaciller la raison, participant ainsi de l'« infami(e)lier ».

Les couples aléatoires ne sont pas les seules configurations envisagées. Le roman est également hanté par les « visages du double », expression de Pierre Jourde et Paolo Tortonese (1996).

Bien qu'ils ne soient pas jumeaux, les frères Delamare se ressemblent de façon troublante. Après le meurtre se produit un jeu de substitution. Ainsi, lors de la « veillée funèbre avec le corps manquant » (p. 105), Edouard devient le maître d'un lieu qui n'est pas le sien :

Il y avait du silence cet après-midi là dans la maison du mort, et c'était normal parce que Lise était veuve, et que cela, ai-je ressassé, il ne faut pas l'oublier. C'est Edouard qui a servi à boire, comme s'il était chez lui, et parce qu'il l'a dit aussi, que c'était un peu chez lui. (p. 105)

L'indétermination qui s'exprime à travers la locution adverbiale « un peu » entre en résonnance avec d'autres expressions, énoncées plus tôt dans le récit par Henri au moment où il s'apprête à révéler à Sam un se-

cret de famille : « Tout ça n'est pas complètement à moi, Sam » (p. 58), « tout ça est aussi à Edouard » (p. 59), à ce frère qui en outre aurait dû épouser la première femme d'Henri. Mais l'aveu, incomplet, crée la suspicion au lieu d'élucider le mystère.

Le caractère « infami(e)lier » de la substitution d'un frère par un autre est redoublé par les liens troublants entre Lise et la première épouse d'Henri, dont la photo trône sur le piano :

Alors je ne sais pas pourquoi je me suis levé, j'ai pris le cadre dans mes mains et je me suis dit que oui, que d'une femme à l'autre il y avait des ressemblances, pensais-je en alternant mes regards depuis Lise jusqu'à l'image, de l'image jusqu'à Lise, aussi vite interrompu par la gêne de Lise, la terreur peut-être de Lise, disant : Sam, n'y touche pas, et laissant presque entendre que de ce seul geste sacrilège j'aurais pu, me suis-je dit depuis, réveiller une morte. (p. 38)

Le réveil de la morte est un motif de la littérature fantastique du XIX^{ème} siècle. L'imaginaire de Tanguy Viel se nourrit des textes d'Edgar Poe et de Conan Doyle (Allemand, 2008, p. 302). Son projet initial était d'ailleurs d'écrire un roman gothique comme ceux d'Ann Radcliff. Il déclare à Nadine Sautel (2006, p. 69) : « il en est resté les fantômes : des personnages habités par des doubles ».

Ces derniers ont en effet des caractéristiques spectrales. Edouard, nous l'avons vu, se définit d'emblée par son absence troublante. Lise est également une figure de l'absence qui se construit à la croisée de la littérature fantastique et de la fiction policière hitchcockienne. Si son kidnapping justifie sa disparition de la maison, l'auteur crée une atmosphère singulièrement angoissante. De retour chez lui, Henri a l'intuition qu'un fait inhabituel s'est produit. Il entend des « bruits étranges, comme trop longs pour être de simples craquements, trop clairs pour être le vent » (p. 52) et,

quand il a ouvert la porte, au lieu d'elle sous les draps les yeux clos et heureuse de ses rêves, il y avait seulement le vent qui faisait battre la fenêtre, le rideau qui volait à l'intérieur de la chambre, poussé, on au-

rait dit par le diable devenu vent sous la lumière du réverbère dehors, et l'absence d'elle, l'absence d'elle dans le lit, Lise. (p. 52)

L'absence est palpable :

Lise n'était plus là, ni là ni tout près, a-t-il compris quand il s'est assis sur son lit, qu'il a posé la main sur son oreiller avec encore le creux de sa tête formé dedans, et qu'il est resté un moment là, à attendre quoi de la nuit finissante et du vent diabolique, rien, rien que la stupeur comme alliée d'un soir. (p. 54)

Le creux, présence-absence, est aussi inquiétant que celui laissé par le corps de la mère dans le lit, corps en creux filmé par Hitchcock dans *Psychose* (1960).

Les doubles sont évanescents. Dans la maison du mort, Edouard devient un « fantôme tremblant rivé aux vitres, aux carreaux remplis de ciel noir » (p. 107). Il en est de même pour Lise après qu'Edouard a proposé de l'échanger contre son silence :

Je me souviens de ton visage ce matin-là, Lise, nous deux accoudés à la balustrade, le port au loin qui empêchait la ville de se noyer. Et je n'en finissais pas de te dévisager. Mais c'était comme si j'avais vu un fantôme malgré l'éclat de ton teint, malgré ta jupe rouge et ton sourire très frais, quelque chose comme un spectre quand tes yeux, surtout tes yeux, semblaient ne plus t'appartenir. (p. 122)

Lise et Edouard appartiennent à la catégorie des doubles objectifs externes selon la typologie établie par Pierre Jourde et Paolo Tortonese : ils prennent la place d'autres personnages de l'histoire.² Cette catégorie est indissociable du diabolique :

Avec le double objectif naît le soupçon d'une loi, d'un mécanisme secret produisant des objets identiques. [...] Il effraie parce qu'il sem-

² Le double objectif se distingue du double subjectif interne qui correspond à la confrontation du narrateur-personnage à son propre double, ce qui donne lieu à un dédoublement de personnalité.

ble toujours qu'une intention précise préside à son apparition. Si la nature fabrique des différences rassurantes, seul un artifice ou une déformation monstrueuse paraît capable de faire apparaître l'identité. On sent dans le double objectif une intention ironique, qui répète et qui singe, qui égare dans la ressemblance et l'illusion. La répétition a toujours quelque chose de diabolique. (Jourde – Tortonese, 1996, p. 100)

Edouard est le seul à ne par rire quand il est en compagnie de ses confrères mais arbore un sourire méphistophélique dans la salle des ventes au moment où il met aux enchères le panama de Sam : « Et pour la première fois j'ai vu Edouard sourire. Méchamment mais il souriait. » (p. 127) C'est surtout le jour de la veillée funèbre que l'analogie est saisissante : « Va-t'en, priai-je, va-t'en, et pour moi c'était comme si j'avais voulu chasser le diable de la maison. » (p. 109) Ces paroles révèlent la puissance transgressive du Malin qui menace la maison-refuge. Il doit « franchir le seuil dans l'autre sens » (p. 109) si l'on ne veut pas sombrer dans la folie parce qu'il « symbolise toutes les forces qui troublent, assombrissent, affaiblissent la conscience et la font régresser vers l'indéterminé et l'ambivalent [...] ». » (Chevalier – Gheerbrant, 1982, p. 352) Il est le Mal auquel fait référence Tanguy Viel dans son entretien avec Nadine Sautel : « J'avais en tête aussi le visage du Mal, comme une ombre qui s'étendait sur le livre. » (p. 69)

Lise a également des relations ambiguës avec le diable. Son rire semble parfois maléfique, notamment lorsqu'elle réagit aux reproches de Sam, ahuri d'avoir été présenté comme son frère :

Et elle seulement elle rigolait, elle disait que c'était plus drôle comme ça, et moi je lui ai dit que je n'avais pas trouvé ça drôle, qu'il aurait suffi de pas grand-chose pour que ça se voie sur ma tête, pour tout faire rater et que non, ça n'avait rien de drôle. (p. 36)

Le rire est ce qui désunit le couple dans cette scène. Or le *diabolo*s est un principe diviseur.

Les doubles sont des êtres insaisissables qui agissent dans l'ombre, transformant subrepticement l'espace du récit en une scène de tragédie.

Lorsqu'il relate le mariage, Sam utilise une métaphore pour figurer l'espace de la transgression que symbolise le jardin à l'écart des convives : « Mais dans toutes les soirées il y a un angle mort. Dans toutes les soirées, il y a des choses que l'on peut faire et que personne ne saura jamais. » (p. 14) Dans l'« angle mort », on peut tirer les ficelles comme l'ont fait Sam et Lise aux dépens d'Henri. Mais à partir du moment où l'intrigue échappe au narrateur, c'est lui qui devient le jouet d'un destin dont Edouard est le maître dès le soir des noces. Pour excuser son absence, Henri emploie une formule convenue : « Il est avec nous par la pensée. » (p. 11) Rétrospectivement, le lecteur mesure l'ambiguïté de cette phrase : on peut soupçonner Edouard d'avoir contrôlé à distance l'intrigue qui se noue par le mariage. Il est celui à qui rien n'échappe comme le suggère Henri lorsque Sam cherche à la dissuader de parler du kidnapping à son frère : « Il le saura, il le saura forcément. Tu ne connais pas Edouard, il a dit. » (p. 62) Lors de la veillée funèbre, il « semblait orchestrer de sa présence jusqu'à la circulation de nos regards » (p. 105) ; il agit « comme s'il avait programmé déjà que tout s'écroulerait bientôt » (p. 109). Il est celui à qui Sam aurait voulu tout révéler du complot et du meurtre, conscient de son emprise redoutable. Il aurait avoué

devant l'épaisse fumée montante de ses cigarettes incessantes pour que toute cette affaire qu'il aurait regardée de si haut, de si loin, depuis ce fauteuil de cuir sur lequel il se serait forcément installé, que dans sa main ferme il la tienne, notre histoire, et qu'il nous écrase avec. Il aurait mieux valu, Lise. (p. 110-111)

Dans la salle des ventes, le regard du commissaire-priseur est comparé au « souffle de Dieu qui se pose sur vous et vous remplit en chiffres, d'un simple index porté sur soi » (p. 129).

Lise, quant à elle, présente des points communs avec les femmes fatales de la tradition populaire qui « incarnent le signe du destin » (Delestré – Desanti, 2010, p. 274), nécessairement funeste. Elle a séduit Henri en femme qui « appelle et refuse le sexe » (Delestré – Desanti, 2010, p. 277) pour mieux l'enchaîner à elle :

Alors il y a cela de curieux et de mathématique dans le désir des hommes, que la résistance au lieu de rabattre l'ambition la fait plus

grande encore, et par quelle loi physique explique-t-on cela : ce qui s'est passé à force d'être éconduit, c'est qu'il a fini par vouloir plus que son corps refusé. Il a fini par l'aimer, cet imbécile. (p. 26)

Sam ajoute que « ce n'était pas de chance au fond, pas de chance pour lui, Henri, d'être tombé sur elle. » (p. 26) Son destin est scellé le jour où il la rencontre. Enfin, c'est elle qui est à l'initiative du complot. « C'était ton idée, Lise » (p. 124), rappelle le narrateur à l'ouverture du chapitre 15, phrase qui reprend en écho la clôture du chapitre 14 : « C'était mon idée, Sam. » (p. 125)

L'ombre portée du destin fait basculer le récit du côté de la tragédie. Selon Sjef Houppermans, le roman donne à voir « substitution et vengeance, 'primitive' violence entre frères ennemis, comme ceux de l'Ancien Testament et de la tragédie grecque. » (2012, p. 99-100) Sous l'angle tragique, la trahison du faux frère revêt un caractère hyperbolique. En effet, si Edouard est un agent du destin, la mort d'Henri peut être interprétée comme un fraticide par procuration : Sam, le beau-frère, serait la main qu'Edouard contrôlerait à distance. Lise aurait comploté dès le départ avec Edouard qui serait alors l'amant véritable. L'ombre d'un autre crime, tabou universel, plane sur le récit : l'inceste. Dans le jardin, Lise se plaît à cultiver l'équivoque :

Sam, je suis ta sœur, laisse-moi, en même temps qu'elle prenait ma tête dans ses mains et qu'elle rapprochait de sa bouche, qu'elle continuait de m'étreindre en la serrant sur la mienne pour être sûre qu'elle ne s'en aille pas, ma bouche, de la sienne.

Mais ça, c'était sûr que ça n'arriverait pas, selon cette loi infaillible du mélange de désir et d'alcool capable d'étouffer n'importe quelle autre loi dite morale, n'importe quelle forme de pudeur [...]. (p. 15)

Ces transgressions, non avérées, sont fondamentalement « infami(e)lières ». Lise et Sam ne sont pas en réalité incestueux, Henri a été tué par un homme qui n'est pas son beau-frère. Mais le soupçon crée une atmosphère profondément malsaine. Comme le narrateur, le lecteur est incapable de trancher : le dernier mot du roman est « peut-être » (p. 138). Cette impossibilité d'asserter trouve son pendant dans les questions

qu'énonce l'auteur lui-même : « Pourquoi Sam a-t-il besoin d'écrire ce récit ? Est-il simplement un jeune loser amoureux ? Le commissaire-priseur Edouard est-il le grand manipulateur ? Ou bien Lise, sa possible maîtresse ? » (Sautel, p. 69)

Insoupçonnable est un titre antiphrastique. Il renvoie à la machination de Sam et Lise contre un notable aux activités peu recommandables. Mais l'adjectif « véreux » s'applique à la fratrie, s'introduit dans la sphère du privé. L'étrange vient gangréner le familier. Le rire, véritable *leitmotiv* dans le récit, est le symptôme de ces relations véreuses : il expose la connivence malintentionnée, la revanche des médiocres, les intentions diaboliques qui sabordent la famille comme refuge.

Qu'elle soit de sang ou d'alliance, la fratrie traverse toute l'œuvre de Tanguy Viel. Le frère est toujours un faux frère, le narrateur toujours trahi. Dans *L'Absolue perfection du crime* (2001), la fratrie s'inscrit dans un clan mafieux et le narrateur se vengera de Marin, son faux frère. Dans *Paris-Brest* (2009), le narrateur est trahi par son frère véritable et entretient des relations obscures avec un avatar de frère, le diabolique fils Kermeur. Viel fait constamment surgir « l'infami(e)liarité » dans la famille, laquelle concentre connivences malsaines et trahisons. Si Sam note que dans « clandestin [...], il y a destin » (p. 94), il occulte le premier terme, le mot « clan », à savoir la famille, inéluctablement fatale, intrinsèquement véreuse.

Bibliographie

- ALLEMAND, R.-M. : Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier. In *@analyses* [en ligne] [consulté le 12/03/2013]. Disponible sur : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/705/606?id=1217>.
- CHEVALIER, J. – GHEERBRANT, A. (éd.) : *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Laffont, 1982.
- DELESTRE, S. – DESANTI, H. (éd.) : *Dictionnaire des personnages populaires de la littérature, XIXe et XXe siècles*. Paris : Seuil, 2010.
- HOUPPERMANS, S. : Tanguy Viel : de la parole à l'image. In *RELIEF* [en ligne] [consulté le 12/03/2013]. Disponible sur : <http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/798/841>.

- JOURDE, P. – TORTONESE, P. : *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris : Nathan, 1996.
- SARTRE, J.-P. : *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943.
- SAUTEL, N. : L'ombre du joueur joué. In *Le Magazine littéraire*, avril 2006, n°452, p. 68-69.
- VIEL, T. : *L'absolue perfection du crime*. Paris : Les Editions de Minuit, 2001.
- VIEL, T. : *Insoupçonnable*. Paris : Les Editions de Minuit, 2006.
- VIEL, T. : *Paris-Brest*. Paris : Les Editions de Minuit, 2009.

Frédéric Clamens-Nanni

Université Blaise Pascal, UFR Sciences et Technologies
24 Avenue des Landais, BP 800 26, 63171 AUBIÈRE CEDEX
Frederic.CLAMENS-NANNI@univ-bpclermont.fr

QUAND LES FAMILLES DÉMÉNAGENT...

Sylviane Coyault

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

Abstract: The literary works analyzed in the article (Lydie Salvayre *La Compagnie des spectres*, Régis Jauffret, *Asiles de fous*, Tanguy Viel, *Paris-Brest* et Luc Lang *Mother*) are emblematic when thinking of the tendencies of the contemporary novel on families. The novels published between 1997 and 2012 share a common denominator, they all embrace the motif of lunacy. Even another ever present notion of “displacement”, in its literary and figurative meaning, is going as far as identifying family as a “lunatic asylum”. It might seem that this hyperbolic and carnivalesque representation of the family is a reaction to the proliferation of the novels on family and autobiographies in the contemporary fiction.

Keywords: family – mothers – family novel – displace – lunacy – Viel – Jauffret – Lang – Salvayre

Le mot « déménager » convient tout à fait au sujet qui nous occupe. Déménager, dans un premier sens, signifie ou bien aller habiter ailleurs, ou bien déplacer les meubles de la maison, c’est-à-dire tout chambouler. Le mot revêt aussi le sens figuré ou familier de « perdre la raison ». Enfin, il s’emploie parfois plus familièrement encore pour « susciter l’intérêt en bousculant, en excitant » (par exemple : « ça déménage »). Le mot n’est-il pas composé d’un préfixe dé- qui indique l’action contraire, l’éloignement, la séparation- et ne suggère-t-il pas aussi l’idée d’un ménage *décomposé*... ?

Il s’agissait alors de chercher tout à la fois des histoires de familles qui *déménagent* tant au sens propre qu’au sens figuré, et de ce fait se décomposent. Or la littérature contemporaine en offre un large éventail. Les familles heureuses *ne font pas* d’histoires ; il faut semble-t-il quelque singularité, bizarrerie, monstruosité pour produire du roman ; les faits divers fournissent un matériau abondant pour les fictions, fait de crimes ou incestes ; que l’on songe dans les dernières années à *L’Adversaire* ou

La Classe de neige de Emmanuel Carrère à *Claustria* de Régis Jauffret, ou au *Cimetière des poupées* de Mazarine Pingeot... Les textes choisis ici concernent au contraire des familles ordinaires, certes avec leur lot de séparations et de recompositions, mais sans violence physique, ni crime, ni maltraitance caractérisée. La violence y est plutôt psychique, verbale, et si le sang ne coule pas, on déverse des torrents de mots. C'est en effet au sein du familial le plus anodin que les excentricités se déclarent et prolifèrent, justifiant la citation de Jauffret en quatrième de couverture : « Vous avez dû trouver cette famille étrange, mais plus encore que les histoires d'amour, toutes les familles sont des asiles de fous ». L'autre caractéristique tient à la tonalité humoristique de ces romans entre burlesque et humour noir. Enfin tous sont écrits depuis 2000, à l'exception du récit de Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres* qui date de 1997.

Des familles banales d'abord, et surtout à petit effectif ; la configuration la plus fréquente est celle, stéréotypée, du trio œdipien : le père, la mère et le fils, adulte toujours, auxquels s'ajoutent ici une grand-mère et un frère (Tanguy Viel dans *Paris-Brest*), là une belle-fille (Régis Jauffret, *Asiles de fous*). Seule Lydie Salvayre met en scène uniquement une mère et sa fille (également adulte). Mais dans tous les cas la mère joue le premier rôle, comme l'indique le titre éponyme de Luc Lang, *Mother*, et c'est elle qui constitue la *déménageuse* la plus active¹.

Après avoir observé les modalités de ces déménagements successifs, nous étudierons le théâtre de la folie, et ses conséquences sur le traitement du « roman familial »².

Le motif du déménagement prend appui sur l'importance fantasmatique de la « maison familiale ». Tout lecteur de Bachelard – et de sa *Poétique de la rêverie* – connaît la valeur maternelle, anthropomorphique de la maison – surtout celle de l'enfance – dans l'imaginaire. Elle est souvent la métaphore de la famille, si bien que les histoires de famille sont souvent des

¹ Les mères folles ou monstrueuses ne manquent certes pas en littérature, de Mme Lepic (Jules Renard) à Folcoche (Hervé Bazin) – après Médée, Phèdre ou les marâtres de comédie –, mais le début du millénaire semble marqué par une affluence inédite ou un regain d'intérêt pour le phénomène.

² Les guillemets sont utilisés ici dans le même esprit que semble le faire Tanguy Viel dans *Paris-Brest* soulignant la distance ironique prise avec l'expression de Freud.

histoires de maison. Enveloppe, abri, – « asile » donc –, elle donne à la tribu son unité, sa cohérence ; elle *contient* et *rassemble* les membres éparés. Tout bouleversement de son ordre – ou désordre – habituel est perçu comme un signe inquiétant ; les violences psychiques qui s'exercent se traduisent souvent par des intrusions dans l'espace domestique, ou inversement des abandons fracassants de domicile, des branlebas de meubles. Et les lits, tables, frigos, armoires, valises et cartons font partie des accessoires symboliques que la crise fait valser.

Habiter chez Luc Lang a un sens très fort : on habite son nom (2012, p. 19), on habite son corps comme on habite la maison. L'habitat stable³ est une question de survie mentale, une nécessité existentielle qui remonte à un trauma d'enfance. En effet, Andrée, la mère, abandonne son fils dès sa naissance et pendant dix-huit mois chez des amis, afin de courir une amourette. Puis elle le reprend auprès d'elle jusqu'à ce qu'elle rencontre et épouse un Robert qui sera « le père » (par opposition à Jacques, dit « le géniteur »). Or le « bouturage » prend (Lang, 2012, p. 19), le père et le fils s'adoptent réciproquement. Le trio habite alors dans la « maison corps de Robert » « tant l'un s'identifie à l'autre ». Le *topos* de la maison maternelle se renverse clairement ici, puisque le père est identifié à la demeure familiale. « C'est dans les années 60 que Robert installe chez lui Andrée et le fils *recomposé* » (Lang, 2012, p. 47). Le mot *recomposé*, souligné dans le texte, dit bien le rôle que joue la « maison corps » dans la (re)construction de l'enfant et d'une famille. Cette « maison corps » sera toujours la forteresse où père et fils se retranchent et où se restaure l'équilibre psychique ; mais elle est aussi le lieu – et l'objet – de toutes les destructions et reconstructions d'Andrée. En effet, Mother tombe régulièrement amoureuse d'un Serge, d'un Jean-Pierre ou d'un Michel, et dans ce cas « notre maison » devient « cette baraque » où « elle n'a pas l'intention de laisser sa peau » (Lang, 2012, p. 48, 67) ; « tu comprends, Trésor, j'en peux plus, faut que je parte, sinon, sinon, j'en peux plus, ...va me faire crever [...] [je] ne peu[x] plus vivre avec "ce mec" ». Elle entasse alors tous ses effets dans des cartons qui encombrant peu à peu l'espace domestique, le transformant en labyrinthe, en attendant (souvent des années) que Serge, Jean-Pierre ou Michel soit divorcé,

³ Le personnage principal conçoit une aversion caractérisée pour la caravane !

prêt à l'accueillir, guéri d'une hémiplegie ou d'une sclérose en plaques... puis la menace du Serge-Jean-Pierre-Michel s'éloigne et la masse des cartons se dégonfle. Parfois la mère finit tout de même par déménager réellement, avec des épisodes de réintégration du « corps maison ». D'appartement en appartement, elle déplace ainsi (avec l'aide du père et du fils) les cartons qu'elle ne prend même plus la peine de déballer au prétexte que « ces choses matérielles, [elle s]'en tape » (Lang, 2012, p. 80). Ainsi, les piles de cartons « constituent l'altimètre de l'état mental d'Andrée » qui *déménage* en effet de plus en plus au sens figuré. On a compris que ses amours sont imaginaires, mais jusqu'à sa mort, à quatre-vingts ans passés, elle s'invente encore des « amants furtifs » ; le dernier en date, qui doit venir un dimanche soir avec son camion, étant désigné comme « l'amant déménageur » (Lang, 2012, p. 83, 87). Finalement, le fils tente de la faire emménager dans un long séjour, car

[d]eux nuits déjà les pompiers ont ramassé Andrée errant dans les rues, en chemise de nuit, parce que les cartons qui jonchent et encombrement tel un éboulis de roche, tel un charnier de mémoire, son appartement, elle les balance à présent par les grands vasistas, ils explosent dans la cour presque deux étages plus bas [...] elle les jette par les velux, elle les envoie littéralement dans l'espace, dans le vide intersidéral. (Lang, 2012, p. 93-94)

La maison de *Paris-Brest*, n'est « familiale » que par dérision : l'expression figure toujours entre guillemets dans le texte ; il s'agit d'une maison en granit, à l'allure gothique : le théâtre idéal de la démence familiale, « comme dans un roman anglais du 19^{ème}, comme *Les Hauts de Hurlevent* » (Viel 2009, p. 73). Avant de l'acquérir, on emménage et déménage beaucoup. Le récit commence en effet par un grand *turn over* : d'abord la grand-mère s'installe dans les cent soixante mètres carrés avec vue sur la rade de Brest (Viel 2009, p. 10) dont elle hérite en plus des dix-huit millions d'actif, lorsque meurt le riche octogénaire qu'elle a épousé sur le tard : « au moment où il avait prononcé le mot "légataire", ou le mot "héritière", ou peut-être le mot "fortune" son cœur avait dit oui » (Viel 2009, p. 26-27). Or, le jour de l'enterrement, le père du narrateur démissionne de la vice-présidence du stade brestois, car on vient de dé-

couvrir un trou de dix-huit millions dans la caisse. « Concomitance troublante » (Viel 2009, p. 46), s'étonne le fils : y aurait-il entre les « quatorze millions négatifs du père et les dix-huit millions positifs de la grand-mère », des vases communicants ? C'est alors que la famille éclate et se disperse : pour échapper à la honte publique, les parents font leurs cartons et s'exilent à Palavas-les-Flots, derrière le camion des « déménageurs bretons » (Viel 2009, p. 45) ; la mère y fonde un commerce de cartes postales. Le fils refuse de les suivre et s'installe dans le même immeuble que la grand-mère.

Quelques années s'écoulent au cours desquelles la fortune tourne, au propre comme au figuré : sur la suggestion du « fils Kermeur »⁴ le narrateur dérobe une partie du magot que la grand-mère cachait dans l'armoire⁵. Et les chassés-croisés reprennent : le commerce de cartes postales à Palavas-les-Flots dépose le bilan... Voilà donc le père et la mère de retour à Brest, provoquant la fuite du fils à Paris, avec son butin et ses cartons de livres. C'est à ce moment-là que les parents acquièrent la fameuse « maison familiale »⁶, avec l'argent de la grand-mère... qu'ils relèguent dans un grenier aménagé pour elle. Ainsi, les déménagements coïncident avec la circulation du magot, mais aussi avec celle du « grand sac familial » (Viel 2009, p. 59) que le fils transporte avec lui ; or il « vide » son sac dans les 175 pages de ce qu'il appelle justement son « roman familial »⁷.

L'histoire se termine quand le fils vient passer Noël en Bretagne avec, dans sa valise, le fameux manuscrit dont on imagine le fiel. Tous sont maintenant réunis quasiment en huis clos dans la nouvelle « maison de famille », avec ses « armoires pleines de si lourdes archives » (Viel 2009, p. 155) : « tout était là comme reconstitué, oui reconstitué a dit ma mère, enfin la famille reconstituée » (Viel 2009, p. 150). Le tableau vaut qu'on le présente tel que le narrateur l'immortalise :

⁴ Rejeton peu reluisant de la « mère Kermeur », la domestique qui faisait partie du lot laissé en héritage par Albert.

⁵ Tout finit bien puisque c'est le fils Kermeur qui écope de la prison : on n'accuse pas le petit fils d'une famille bourgeoise.

⁶ Guillemets dans le texte.

⁷ Également entre guillemets dans le texte.

C'était comme si on avait toujours vécu là, dans cette maison de famille, avec mon frère et ma mère clignotant devant le sapin électrique [...] avec ma mère si bizarrement aimable, et mon père si assis toute la sainte journée. (Viel 2009, p. 62)⁸

Pourtant « en reconnaissant l'odeur familiale et la couleur familiale » le narrateur se dit qu'il « aurait dû se méfier » ; en effet, et on verra pourquoi, « ça sent le brûlé » : il y a de la vaisselle cassée, des portes claquées, et bien sûr, on découvre le pot aux roses. Un froid s'installe quand la mère déclare lors du repas (« de famille ») : « il paraît que tu écris des choses sur nous » (Viel 2009, p. 156). En fouillant (« rien ne peut être en sécurité dans une maison familiale », Viel 2009, p. 152) elle trouve le manuscrit et le narrateur la surprend au moment où elle en achève la lecture : « ...elle m'a dit que j'arrivais au bon moment, qu'elle terminait à peine, que c'était très instructif, elle a dit, oui très instructif ». Et là, elle sort un briquet, met le feu au roman, « en ajoutant que bien sûr, elle ne pouvait pas laisser sortir ça de la maison ».

On déménage donc bien « en famille » dans cette maison pour « mouettes rieuses et corbeaux malveillants » (Viel 2009, p. 73-74) : « Quelquefois mon père se mettait à la fenêtre et quand le vent soufflait fort se mettait à rire comme un fou [...] ». Pourtant la mère et la grand-mère maternelle sont, du logis, les folles les plus notoires, pareillement hystériques (Viel 2009, p. 170). La mère, d'abord, qui voudrait envoyer ses fils chez un psychothérapeute – peut-être avec quelque raison – ; elle est elle-même sujette à de fréquentes crises nerveuses : « la seule chose à faire, disent les médecins, c'est de se mettre un sac plastique sur la tête et de respirer dedans, c'est la seule chose à faire pour la calmer... (Viel 2009, p. 17).

Asiles de fous débute aussi par une série de déménagements en tous genres. Ce sont les mots de Gisèle (la belle-fille) qui ouvrent le roman : « Il faut que je change de lit, de canapé, de fauteuils [...] les tapis finiront sur le trottoir, le téléphone et le téléviseur aussi. Il faut que je déménage. »

⁸ Voir aussi, *Ibid.* p. 182.

La raison : Damien (le fils), vient de quitter Gisèle, et manifestement elle *déménage* déjà un peu, comme en témoignent ses propos contradictoires :

Il faut que je me débarrasse des enfants, trois ou quatre, aujourd'hui je ne sais plus. Des enfants que nous n'avons pas eus, des enfants tenaces, dont je serai toujours enceinte, même s'ils occupaient les pièces, [...] s'ils étaient si turbulents qu'il n'y avait plus un bibelot entier. [...] ils avaient dû rentrer mouillés, honteux d'être obligés d'avouer que leur sœur s'était noyée, ou qu'ils s'étaient aperçu soudain qu'elle n'existait pas. (Jauffret, 2005, p. 10)

Finalement après un chapitre de semblables élucubrations, Gisèle décide de ne plus déménager (Jauffret, 2005, p. 24), mais de raconter leur histoire. Gisèle et Damien se sont rencontrés... lors d'une pendaïson de crémaillère. Ils ont d'abord mené dans leur deux-pièces une vie « intime » : « les murs étaient un vêtement » (Jauffret, 2005, p. 27). Puis un jour où Damien s'est absenté, on sonne : c'est le beau-père (François, alias Joseph) qui s'incrute dans l'appartement sous prétexte de changer un robinet ; en réalité son fils l'a envoyé annoncer à Gisèle qu'il la quitte :

Il aurait pu vous en parler lui-même mais il avait peur de votre charin, de vos pleurs. Il craignait une crise de nerfs [...] cette rupture est son dernier cadeau, il vous la laisse avec la bague en vermeil qu'il vous a offerte pour votre fête. (Jauffret, 2005, p. 46-48).

Après cette déclaration pleine de délicatesse, le père entreprend de déménager l'armoire : « puisque tout est terminé entre vous, il n'y a aucune raison que vous conserviez ces reliques » (Jauffret, 2005, p. 69) ; voilà donc l'armoire dans l'escalier, et comme le beau-père craint pour son cœur, c'est Gisèle qui la pousse toute seule et la charge dans la camionnette : « Vous l'avez abîmée, déjà qu'elle n'était pas très belle » et « de toute façon cette armoire est invendable, je n'aurai que la peine de la transporter à la décharge ». Par la suite, prétendant vouloir atténuer sa souffrance, le père, mais surtout la mère persécutent Gisèle soit par télé-

phone, soit en faisant intrusion de force dans l'appartement ; et si la belle-fille refuse d'ouvrir, on appelle un serrurier... On l'a compris, dans cet « asile » familial, tout le monde déraile. Le fils (un pleutre ivrogne et complètement apathique), le père, et bien sûr, comme toujours, la mère. Pour preuve on lira seulement ces deux échanges savoureux entre le fils et sa mère, qui accablent les femmes en général et les mères en particulier : « Tu es folle / Non je suis ta mère » (Jauffret, 2005, p. 172-174). [...] « Tu es folle / Non, je suis une femme »⁹ !

La dernière mère délirante est celle de *La Compagnie des spectres* qu'imagine Lydie Salvayre. Tout commence ici avec l'intrusion d'un huissier de justice dans l'appartement où la mère et la fille vivent recluses : il entend procéder à l'inventaire des biens avant saisie, et les deux femmes sont menacées d'expulsion. Aussitôt la mère surgit glapissante, « dans sa chemise de nuit sale, ceinturée par un horrible sac banane » (Salvayre, 1997, p. 11) ; pour une fois, la démence maternelle a une origine traumatique bien identifiée : pendant la Seconde Guerre mondiale, son frère a été assassiné par des miliciens, et depuis elle vit avec sa fille dans « la compagnie de ses spectres », « retranchée dans sa chambre comme dans un bunker » (Salvayre, 1997, p. 52) ; c'est pourquoi elle prend l'huissier pour un suppôt du Maréchal Pétain et en conséquence l'insulte copieusement. La fille, qui est aussi la narratrice, semble quant à elle saine d'esprit et tente d'endiguer les délires de sa mère ; cependant, elle donne parfois aussi quelques signes de dérangement. L'état de l'appartement en témoigne : le désordre indescriptible des lieux¹⁰ et surtout l'usage incongru des pièces. La salle de bains a été transformée en cabinet de lecture et la baignoire sert « à la fois d'armoire à rangement et de bibliothèque » (Salvayre, 1997, p. 175). Dans la cuisine, où tout n'est baudelairiennement que « désordre et saleté, crasse, indigence et pauvreté » (Salvayre, 1997, p. 181), les deux femmes ont transformé le four de la cuisinière en clapier afin d'y élever un lapin. Pendant que la mère raconte son histoire de guerre, et que la fille tente de la calmer, l'huissier poursuit placidement son inventaire. L'histoire se termine en queue de

⁹ Jauffret se souvient peut-être ici d'une réplique de *Une femme est une femme*, film de Godard (1961) : « Tu es infâme. / Non, je suis une femme ».

¹⁰ « Un foutoir, monsieur l'huissier, que vous pouvez constater de vos yeux », (Salvayre, 1997, p. 153).

poisson quand la mère « empoigne brutalement l'huissier » : « il n'y a pas de madame, explosa ma mère, il n'y a qu'une dingue qui va te mettre en bouillie ». Contre toute attente, la fille vient alors lui porter main forte et toutes deux jet[tent] l'officier dehors (« dans l'ouragan ») en riant aux éclats.

Ces romans rassemblent une collection de scénographies familiales qui relèvent souvent du grand-guignol. Un seul exemple en témoignerait, tel le crêpage de chignon entre la mère et la grand-mère dans *Paris-Brest* :

Alors c'est monté d'un coup ma grand-mère est devenue toute rouge et elle s'est avancée vers ma mère [...] elle a commencé à la traiter de vermine, les sourcils blancs et tassés comme jamais [...] et d'un coup elle s'est mise à frapper sa fille, à la taper, oui, comme une furie. [...] Tout ça [...] se jouait comme un combat codifié entre une mère et une fille, comme cela s'était toujours joué dans l'histoire de l'humanité, [...] elles n'y dérogeraient ni l'une ni l'autre, l'une à la violence maternelle et primitive, l'autre à devenir une mégère sénile et hystérique. [...] Après les choses sont allées très vite. Les pompiers sont venus. Ma grand-mère courait en chaussons dans l'appartement. Elle était comme une poule que des enfants essaient de coincer dans un coin [...] puis la porte ouverte du camion rouge, le gyrophare bleu, les cris toujours et la piqûre de calmants. (Viel 2009, p. 119-121)

Il faudrait ajouter les caricatures –surtout maternelles– avec leurs attributs immanquables : le serre-tête de la mère bourgeoise dans *Paris-Brest*, et lorsque la démence gagne : le laisser-aller vestimentaire (jogging ou chemise de nuit, robe de chambre et pantoufles). Les mères de Luc Lang et de Régis Jauffret surtout sont des reines de théâtre, trônant volontiers en *Madone à l'enfant*, ou en *Immaculée conception* : le père de *Mother* qui adopte « le Fils » (de la fille mère) est explicitement comparé à Joseph (Lang, 2012, p. 35-37) ; et c'est la mère dans *Asiles de fous* qui rebaptise en « Joseph » son François de mari (Jauffret, 2005, p. 91) ; elle aussi qui affirme à propos des femmes : « le bonheur n'est rien, c'est la maternité qui leur apportera le règne, la puissance et la gloire » (Jauffret,

2005, p. 109). Quant à Andrée elle joue encore dans sa vieillesse à la *mater dolorosa* « les yeux vides, prostrée dans l'attente douloureuse d'une femme chienne éconduite. » (Lang, 2012, p. 283).

Surtout, la théâtralité des romans tient à la prépondérance de la parole qui influe sur les choix narratifs. L'écriture de *Paris-Brest* recourt ainsi très souvent au style oralisé, même lorsqu'il ne s'agit pas de retranscrire des conversations, comme ici :

Peut-être elle a pleuré de douleur quand il est mort, Albert. Peut-être elle a fini par l'aimer à force qu'ils discutent, à force qu'ils regardent la mer en écoutant Beethoven. (Viel 2009, p.31)

L'ensemble du récit est fait d'un entrelacs de propos : ceux du fils Kermeur, du père et surtout de la mère, mêlés à ceux du fils ; mais les dialogues ne sont délimités ni par des guillemets, ni par des tirets, seulement signalés par l'incise « disait ma mère », ou « disait le fils Kermeur » etc. La fréquence du verbe dire, faisant fi de l'aversion française pour les répétitions, les relances de la phrase avec l'adverbe « oui », ainsi que bien d'autres marques de l'oral accusent cette impression globale de scène conversationnelle : une narration pittoresque que le fils adresserait au lecteur.

Le procédé est comparable dans *Mother*, qui commence par ces mots, prononcés devant le mari et l'enfant :

Elle lui dit : c'était un amant merveilleux, très doux c'est lui qui m'a éveillée à... il m'a appris véritablement à... Elle lui dit devant l'évier en écosant les haricots frais [...] elle insiste : j'avais le corps froid, desséché, raide... elle était incapable de faire l'amour... Traumatisée par son premier mariage avec un certain La Roque, oui La Rocque, comme le colonel des Croix de feu, elle avait 19 ans !

Non seulement Luc Lang supprime les guillemets, mais il passe sans préambule du style direct au style indirect libre ; très souvent, comme dans l'exemple précédent, les phrases restent en suspens. Ici, la mère est quasiment la seule à parler : « elle déroule son récit que personne ne ré-

clame » (Lang, 2012, p. 264) ; père et fils écoutent médusés et vivent enveloppés du discours maternel, soumis à son évangile¹¹.

Dans *La Compagnie des spectres* on assiste à une sorte de joute verbale entre la mère – intarissable sur son passé – et sa fille, qui tente de l'endiguer, mais raconte elle aussi d'abondance, devant l'huissier quasiment muet. Là encore, il s'agit d'un *roman parlant* (Meizoz, 2001) où les fins de chapitres semblent arbitraires, impuissantes à interrompre le flux verbal : le chapitre rebondit sur les derniers mots du précédent ; ou encore une phrase inachevée se poursuit dans le chapitre suivant.

Le procédé le plus original est peut-être celui qu'utilise Régis Jauffret pour *Asiles de fous*. De nombreux chapitres sont uniquement constitués de répliques en séries, introduites par un tiret ; il ne s'agit pourtant pas de dialogues, car c'est toujours le même personnage (le père ou la mère) qui s'exprime, ou plutôt déverse un flot d'insanités sur Gisèle (elle subit sans y répondre le harcèlement verbal de la belle-famille). Mais bien sûr, comme dans les autres romans, c'est la mère qui a le plus de caquet, et « vide son cerveau comme un grenier » (Jauffret, 2005, p. 67). Dans la vision du fils, elle n'est plus qu'une bouche ouverte :

Elle articulait si démesurément que j'apercevais sa luette, elle me faisait penser à un clitoris hypertrophié pendu entre ses amygdales glabres [...] elle parlait et Gisèle surnageait à la surface de sa logorrhée.

Elle parlait et je me demandais si d'aventure elle ne m'avait pas accouché par la bouche [...] lors d'un dîner elle m'avait discrètement éructé lettre à lettre en se cachant derrière sa serviette, et croyant qu'elle avait le hoquet, mon père avait cherché à lui faire peur en poussant le hurlement du loup. Elle était tombée de sa chaise, évanouie sur le sol où je me trémoussais déjà, prénom braillard dont sitôt à l'air libre le corps s'était constitué. (Jauffret, 2005, p. 135-137)

Les femmes règnent par la parole dont chaque auteur dénonce à la fois l'indécence, la brutalité et le caractère intrusif : la rouerie rhétorique » » de Mother, « sa fougue de tribun, sa repartie foudroyante et mortelle »

¹¹ Cet évangile est daté années 1960 : la nourriture végétarienne, les médecines douces, les religions orientales, la non-violence...

(Lang, 2012, p. 95) sont un « jet d'acide à la figure de l'homme et de l'enfant, un acte de guerre d'une violence et d'une intelligence que seule son intuition de la mort et de la mise à mort peut conduire » (Lang, 2012, p. 258). On n'y échappe pas, quoiqu'on fasse. Oukases, invectives, agressions frontales, les paroles chez Régis Jauffret relèvent encore plus clairement du viol, d'autant qu'elles sont accompagnées d'intrusions effectives dans l'appartement de Gisèle.

Reproduisant la jactance maternelle, l'écriture est contaminée par la logorrhée des personnages : phrases échevelées, cumulatives, ou brutalement suspendues ; images excentriques, usage de l'hyperbole¹² : les récits mettent ainsi en œuvre un véritable festival du langage. Ils jouent sur tous les registres de langue, du style le plus familier aux marques ostensibles de la littérarité. La narratrice de Salvayre fait alterner de grossières et copieuses insultes avec des citations cultivées : Pascal, Suétone, Caton l'ancien... sans compter la référence à Baudelaire. Chez Régis Jauffret « ça déménage » pour de bon ! Il use volontiers du scatologique sexuel le plus outrancier, assorti de joyeuses inventions métaphoriques qui s'auto-engendrent sans frein. Dès le début, il donne le ton. C'est Gisèle qui ironise sur un potentiel amant prenant son petit déjeuner dans son « espèce de loft dont il était fier comme d'une bite supplémentaire » (Jauffret, 2005, p. 12):

Sa bite, une bite ridicule au poil ras, fine comme une queue de rat [...] sa bite qu'il prenait pour un étendard lorsqu'elle se dressait dans le lit avec la vulgarité de ces gens qui croient distingué de mettre leur petit doigt en l'air en saisissant la tasse de thé quand ils sont en visite chez une fausse duchesse la peau fanée, flétrie, pourrie comme le parquet de leur boudoir fait de planches de cercueils exhumées après trois siècles de caveau.

En concluant le récit par « Je suis une femme verbale, quelqu'un d'imaginaire », et « Damien est enfermé dans le langage » (Jauffret,

¹² Voir à ce propos l'article très éclairant de Gaspard Turin, « Devenir escargot ». L'hyperbole comme axiologie de la représentation familiale chez Marie NDiaye et Régis Jauffret, à paraître dans *Le Roman contemporain de la famille*, Sylviane Coyault, Christine Jérusalem, Gaspard Turin éd., Paris, Minard, 2013.

2005, p.213) la narratrice d'*Asiles de fous* met à la fois l'accent sur le roman parlant, et sur la volonté délibérément antiréaliste du récit.

La loufoquerie du théâtre familial et cette jubilation langagière conduisent à considérer ces romans comme une fantaisie de triomphe, sur les mères certes – « ces fléaux », pour reprendre un titre récent de Catherine Siguret (2013) mais peut-être plus encore sur les « romans familiaux » qui encombrant la littérature contemporaine.

On règle d'abord leur compte aux mères, et à leur « amour asphyxiant » (Lang, 2012, p. 257). Luc Lang dont le roman se termine par un hommage vibrant au père adoptif, joue sur un registre tantôt humoristique, tantôt amer, ou compassionnel dans son évocation du « couple délétère mère fils » (Lang, 2012, p. 257). Quand la mère meurt, le fils « mesure véritablement sur quel fil il a dansé sa vie au-dessus de l'abîme de sa mère », et sait bien que « sa mère l'attend, sa mort l'attend, il dévisse, se débat... » (*Ibid.*). Régis Jauffret en revanche n'abandonne jamais le ton de l'humour noir, ni l'hyperbole, et surenchérit sur l'amour dément de la mère, que Solange formule en ces termes :

Damien, moucheron, morpion perdu dans ma fourrure [...] Avant lui je n'avais jamais aimé [...] À sa naissance j'ai flanqué à la gueule de Damien mon amour comme une paire de claques. Si je l'avais davantage aimé, il en aurait été assommé, écrabouillé comme un poussin sous la godasse d'un paysan colérique. Amour lourd, infernal que l'amour d'une mère. [...] Enfants endettés jusqu'au cou dès la conception. Vous ne pourrez jamais payer les traites, les mères vous tiennent par les couilles, par les lèvres de la chatte, notre amour vaut de l'or... (Jauffret, 2005, p. 115)

Quant au « récit de famille », deux tendances semblent ici mises en cause. D'une part se trouve bousculé le cliché de l'indicible, du secret de famille et des traumatismes de l'histoire grande ou petite (Perec, Duras...) qui sollicitaient une écriture minimaliste : la norme était de faire part au silence, au non dit, à l'apophyse. A cette tendance, Régis Jauffret, Lydie Salvayre et Luc Lang opposent l'inflation du dire, le déferlement verbal, la logorrhée intarissable. L'autre tendance consiste en autobiographies crûment

réalistes, étalant la sphère privée sur le modèle de Christine Angot, Camille Laurens ; Salvayre, Jauffret et Lang y répondent en forçant le trait de l'exhibitionnisme : ainsi, Andrée détaille sans vergogne devant mari et fils les prouesses sexuelles de ses anciens amants ; Louisiane (la narratrice de Salvayre) décrit complaisamment ses séances de masturbation, et bien sûr, la palme de la caricature va à Régis Jauffret qui vide littéralement les « cartons ». Assurément, le matériau psychanalytique et les doxas des années 1960-70 concernant le complexe d'Œdipe, la libération sexuelle, l'exposition du corps féminin, sont pris dans le même tourbillon carnavalesque chez tous ces auteurs. On lira pour preuve les cauchemars de Damien sur le corps de sa mère : « [...] maman était allongée au plafond comme sur un sofa. Ses seins pendaient comme des lanternes, sa vulve était avachie au point d'englober la table, de gober les chaises, d'effrayer mon père qui se réfugiait dans le placard à balais » (Jauffret, 2005, p. 146). Par la suite, tout y passe : aussi bien le fantasme de coucher avec la mère, que celui de « se faire enculer par son père ».

Dès lors, ne pourrait-on voir dans ces romans (dont les titres sont tous un tant soit peu ironiques, ou décalés) la volonté d'en finir avec une époque, qui se manifeste par une distance marquée à l'égard du récit familial. Il n'est pas anodin que le narrateur de Tanguy Viel évoque avec ironie son « roman familial », auquel la mère met peut-être salutairement le feu. Il l'intitule *Paris-Brest*, renvoyant certes au trajet SNCF ou routier, mais aussi à une pâtisserie bien française, garnie de crème mousse-line... Une tarte à la crème, en somme ! Luc Lang dérive vers la satire sociologique ; mais en réutilisant ostensiblement le même matériau dans des fictions successives – *Mother* est en partie un *remake* des *Indiens* – il désigne le jeu possible avec les cellules autobiographiques¹³. Surtout, le fait d'employer l'anglais *Mother* (sans déterminant) suppose déjà une forme de distance à l'égard du mot clé de la langue maternelle, et destitue la mère sacro-sainte quasiment à la manière d'un sobriquet. À la fin d'*Asiles de fous*, la narratrice raconte qu'elle a « convaincu un écrivain d'écrire à sa place son prochain roman, une histoire d'amour triste et hurluberlue [...] tant à cinquante ans il était déjà vidé de sa substance

¹³ Il a déjà utilisé ce procédé, analysé par Jean Kaempfer, dans « Devenir Africain, Luc Lang, *La Fin des paysages* », in *Roman 20/50* n°51, juin 2011, p. 2-9.

comme un vieux poulpe de sa dernière goutte d'encre. Il était si apathique, qu'il signerait l'ouvrage dont vous parcourez la fin en ce moment sans prendre la peine de le lire » (Jauffret, 2005, p. 205). Quant à *La Compagnie des spectres* dont le titre pourrait renvoyer à toutes les histoires de famille, et cite implicitement la « Chambre double » de Baudelaire (in *Spleen de Paris*), il fait intervenir un huissier-spectre, représentant de la loi qui est symboliquement mis hors jeu à la fin dans un grand éclat de rire libérateur. Ce récit propose aussi une autre manière de traiter le récit de mémoire entre drame et parodie.

Bibliographie

Corpus :

JAUFFRET, R. : *Asiles de fous*. Paris : Gallimard, 2005.

LANG, L. : *Mother*. Paris : Stock, 2012.

SALVAYRE, L. : *La Compagnie des spectres*. Paris : Seuil, 1997.

VIEL, T. : *Paris Brest*. Paris : Minuit, 2009.

Lectures complémentaires :

BAZIN, H. : *Vipère au poing*. Paris : Grasset, 1948.

CARRÈRE, E. : *La Classe de neige*. Paris : POL, 1995. *L'Adversaire*. Paris : POL, 2000.

NDIAYE, M. : *La Sorcière*. Paris : Minuit, 1996. *Rosie Carpe*. Paris : Minuit, 2001. *Mon cœur à l'étroit*. Paris : Gallimard, 2007.

PINGEOT, M. : *Le Cimetière des poupées*. Paris : Julliard, 2007.

RENARD, J. : *Poils de carotte*. Paris : Mercure de France, 1894.

Monographies :

MEIZOZ, J. : *L'âge du roman parlant, 1919-1939*. Genève : Droz, 2001.

SIGURET, C. : *Ma mère, ce fléau*. Paris : Albin Michel, 2013.

MALINOVSKA, Z. : *Puissances du romanesque*. Clermont-Ferrand : PUBP, 2010.

Article dans une revue :

KAEMPFER, J. : Devenir Africain, Luc Lang *La Fin des paysages*. In *Roman 20/50* n°51, Lille : PUL, juin 2011.

Articles dans des actes :

- TURIN, G. : « Devenir escargot ». L'hyperbole comme axiologie de la représentation familiale chez Marie NDiaye et Régis Jauffret. In Coyault, Turin, Jerusalem, (éds) *Le Roman contemporain de la famille*. Paris : Minard, 2013 (À paraître).
- JERUSALEM C. : Coucher du cœur sur le carreau : mère et fils dans l'œuvre d'Anne Godard et Marie NDiaye, In Coyault, Turin, Jerusalem, (éds) *Le Roman contemporain de la famille*. Paris : Minard, 2013. (À paraître).

Sylviane Coyault

Université Blaise Pascal, UFR Lettres langues
et sciences humaines

29, boulevard Gergovia, 63037 Clermont-Ferrand, cedex 1,
France

Sylviane.coyault@univ-bpclermont.fr

LUCIE CECCALDI VERSUS MICHEL HOUELLEBECQ : GUERRE FAMILIALE DES « POSTURES LITTÉRAIRES »

Eva Voldřichová Beránková

Université Charles de Prague

Abstract: In French literary history, there are not too many families, where mother and son would attack each other through their own fictional works. That's why the Ceccaldi – Houellebecq polemic raised such a public and media interest from 1998 to 2010. This strange phenomenon can be analysed in terms of the “author's posture theory” proposed by a Swiss literary theorist Jérôme Meizoz. In order to capture the dispute's dynamics, we must carefully distinguish between civil “persons” (Janine Ceccaldi and Michel Thomas), “writers” (Lucie Ceccaldi and Michel Houellebecq) and “inscriptors” (the autobiographical “me” of *The Innocent*, the post-human narrator of *The Elementary Particles*, Michel of *Platform*).

Keywords: author's posture – French literature – family – Michel Houellebecq – Lucie Ceccaldi

Théorie de la « posture littéraire »

Dans l'histoire de la littérature française, il n'y a pas beaucoup de familles où la mère et le fils soient, tous les deux, écrivains. Encore plus rares sont les cas où la mère et le fils utilisent leurs œuvres fictionnelles, ainsi que leur notoriété publique, pour polémiquer l'un avec l'autre, voire pour s'attaquer mutuellement avec haine et férocité. Sur ce plan-là, Lucie Ceccaldi et Michel Houellebecq représentent un phénomène à la fois insolite et révélateur des changements que la littérature est en train de subir à notre époque de plus en plus médiatique.

Pour examiner cette étrange guerre familiale qui a, pendant plusieurs années, occupé l'espace public français, j'aurai recours à la notion de

« posture littéraire » lancée dans les années 2000 par Jérôme Meizoz (1967), écrivain et théoricien de la littérature vaudois.

Héritier de l'approche sociologique de la littérature – représentée par Bourdieu, notamment, et Viala, dans une moindre mesure – Meizoz propose la définition suivante de son concept fondamental : « Une posture désigne la présentation de soi de l'écrivain, et met donc l'accent sur la construction d'une figure d'auteur singulière par le biais d'un *ethos* linguistique et de conduites littéraires publiques. » (2011, p. 18)

La posture recouvre donc deux dimensions à la fois : une approche rhétorique (intratextuelle) et une stratégie actionnelle (extratextuelle), à savoir un discours (qui relève de la rhétorique) et une conduite (qui relève de la sociologie).

Du point de vue textuel, la posture correspond dans une large mesure à la notion que la rhétorique appelle *ethos*. Afin de pouvoir agir avec efficacité sur son auditoire, l'orateur doit disposer d'arguments valides (maîtriser le *logos*), produire un effet puissant sur le public (faire valoir le *pathos*) et, surtout, « affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance » (Amossy, 2004, p. 200-201), donc imposer son *ethos*.

Pour davantage de précision, nous pouvons toutefois constater une légère différence entre les deux notions : tandis que l'*ethos* est interne à un texte donné, et peut donc changer d'une oeuvre à l'autre, la posture reste globalement la même. À titre d'exemple, Meizoz mentionne le cas de Jean-Jacques Rousseau : entre 1762 et 1778, à savoir entre les *Lettres à Malesherbes*, les *Confessions* et les *Rêveries du promeneur solitaire*, ses écrits manifestent plusieurs *ethè* distincts (d'un auteur inquiet et pressé de se justifier à un stoïcien planant au-dessus de la foule), mais ils relèvent tous de la même « posture » (volonté de déjouer le « complot de ténèbres » qui semble environner le philosophe).¹

Or, à cette dimension rhétorique (intratextuelle), la posture joint encore tout ce qui est « présentation de soi » voire « auto-crédation » dans l'espace extratextuel (conduites publiques en situation littéraire : prix, discours, banquets, entretiens, etc.) Autrement dit, la fameuse blouse

¹ Sur la gestation du concept de l'*ethos* au sein de la triade rhétorique *logos-ethos-pathos* chez Longin et sur son essor en France, voir l'analyse de Závěš Šuman, Longinovo *Pojednání o vznešeném*. In *Svět literatury*, 2009, 19, n. 39, pp. 88-100.

blanche que Céline a enfilée avant de se présenter aux journalistes lors de la parution du *Voyage au bout de la nuit*, en automne 1932, fait partie de sa « posture auctoriale », au même titre que les procédés stylistiques utilisés dans le texte de son roman.

Pour les besoins de notre étude du cas Ceccaldi-Houellebecq, examinons encore le regard que Meizoz pose sur l'auteur. Afin de pouvoir établir avec suffisamment de précision les différentes stratégies posturales, le chercheur suisse travaille avec les trois « instances auctoriales », définies par le linguiste Dominique Maingueneau. Dans *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, ce dernier distingue entre la *personne* (sujet biographique et civil : Janine Ceccaldi et Michel Thomas), l'*écrivain* (auteur dans le champ littéraire : Lucie Ceccaldi et Michel Houellebecq) et l'*inscripteur*² (énonciateur dans le texte : le « je » de l'*Innocente*, le narrateur « post-humain » des *Particules élémentaires*, Michel de *Plateforme*).³ Ce sont ces trois niveaux qui serviront de support à notre réflexion.

Niveau des personnes civiles

Commençons par le niveau de la personne : Janine Lucie Ceccaldi, née le 30 juin 1926 à Constantine (Algérie) et décédée le 7 mai 2010 à L'Etang-Salé (La Réunion), était médecin anesthésiste de profession, communiste de conviction et aventurière de tempérament. Liée aux différents groupes clandestins en Algérie, elle a passé sa jeunesse à militer contre l'antisémitisme, signer des manifestes anticolonialistes et organiser des cellules anti-pétainistes. En 1948, elle est même venue « cons-

² Chez un autre auteur contemporain, Richard Millet, la distinction pareille se fait quand l'auteur introduit dans son roman *L'Innocence* « la figure de l'idiot et du scripteur » (Drengubiak, 2012, p. 38). Le scripteur, l'élément mécanique « va se confondre éventuellement avec le locuteur – l'élément créatif dans le couple – pour former une seule entité, l'écrivain » (*ibid.*).

³ Dans la littérature contemporaine, vu le caractère « narcissique » de notre époque et l'expansion de « la littérature du moi », le phénomène de la posture littéraire prolifère. Cf. Catherine Ebert-Zeminová. *Autobiografie jako vyjednávání s realitou*. Critique du livre ANGOTOVÁ, Christine, *Incest*, Pavel Mervart, trad. Michal Pacvoň, Prague 2003, 180 p. *Literární noviny*, n. 15, 5.4. 2004, p.1,8.

Richard Millet, par exemple, va encore plus loin et laisse ses doubles romanesques, parler de « l'imposture » (Drengubiak, 2012, p. 47, 51).

truire le socialisme » dans la Tchécoslovaquie de l'époque. (Lelievre, 2009)

Au début des années 1950, elle a rencontré en France un certain René Georges Thomas (1924), guide de haute montagne, qu'elle a épousé le 13 mai 1953. Un fils appelé Michel est né de ce mariage le 26 février 1956, selon l'acte de naissance, ou en 1958, selon les dires de l'écrivain (Demonpion, 2005). Désireux de maintenir sa liberté, le couple se désintéresse assez rapidement de l'enfant qui, à l'âge de cinq mois, est pris en charge par ses grands-parents maternels en Algérie, et, à partir de ses six ans, confié à sa grand-mère paternelle Henriette Stéphanie Houellebecq (1899-1978).

Quelque mois après s'être débarrassée de son fils, Janine quitte également son mari pour un pêcheur réunionnais auquel elle donne par la suite une fille, Catherine. Cette demi-soeur de Michel Houellebecq sera, elle aussi, rapidement placée dans une famille adoptive. Quant à sa mère-coucou, elle continue, d'une part, une brillante carrière de médecin, et, d'autre part, une vie privée plutôt libérée voire agitée par toutes les expérimentations que les années soixante aient pu imaginer. Elle verra son fils de plus en plus rarement avant de couper tout contact avec lui en 1991 après une violente dispute dans un Mac Donald parisien.

Michel Thomas grandit donc chez Henriette Houellebecq. Bon élève mais moins motivé que sa mère, il intègre en 1975 *l'Institut national agronomique Paris-Grignon* dont il sort, trois années plus tard, diplômé en « Mise en valeur du milieu naturel et écologie ». En 1980, il se marie pour la première fois et, l'année suivante, sa femme Jacintha met au monde un fils appelé Étienne. Michel Thomas connaît ensuite une période de chômage et un divorce qui engendre chez lui une profonde dépression nerveuse. En bon continuateur de la « tradition familiale », il se sépare à jamais et de sa première femme et de son fils. Aux dires de Raphaël Sorin, l'éditeur de Houellebecq, Étienne est aujourd'hui « quasiment clochard ». (2011)

Sur le plan professionnel, le futur écrivain entame en 1983 une carrière en informatique chez Unilog, puis travaille à la direction informatique du ministère de l'Agriculture. Il postule pour un emploi à l'Assemblée nationale et réussit en 1990 le concours d'adjoint administratif au service informatique. Ce métier lui assure enfin la tranquillité

dont il a besoin. En 1996, désireux de se consacrer uniquement à l'écriture, il demande sa mise en disponibilité.

Deux années plus tard, il contracte un second mariage avec Marie-Pierre Gauthier et, averti des affres de la paternité, il préfère y renoncer désormais, adoptant plutôt un chien qui est selon lui « plus facile à satisfaire ». (Šafránek, 2011)

Niveau des auteurs et des inscripteurs

Passons maintenant au niveau de l'auteur et des inscripteurs : Michel Thomas écrivait des poèmes depuis la fin des années 1970 et, pendant ses études universitaires, il a même co-fondé une revue appelée *Karamazov*, mais sa carrière d'écrivain n'a commencé qu'en 1985 par la rencontre avec Michel Bulteau, directeur de la *Nouvelle Revue de Paris*. C'est à ce moment-là que le jeune auteur se met à publier régulièrement et à signer l'ensemble de sa production Michel Houellebecq, en l'honneur de sa grand-mère paternelle, « seule personne à peu près digne de [sa] famille ». (Demonpion, 2005, p. 122)

L'écrivain Michel Houellebecq est donc né et le règlement de comptes avec sa mère peut commencer. En effet, tout porte à croire que, dans la « posture littéraire houellebecquienne », Janine Ceccaldi joue un rôle capital. Dans *Rester vivant*, une sorte de manifeste poétique très personnel qu'il signe en 1991, Houellebecq décrit la naissance du poète maudit (auquel il s'identifie par la suite) de la manière suivante :

Henri a un an. Il gît à terre, ses couches sont souillées ; il hurle. Sa mère passe et repasse en claquant des talons dans la pièce dallée, cherchant son soutien-gorge et sa jupe. Elle est pressée d'aller à son rendez-vous du soir. Cette petite chose couverte de merde, qui s'agite sur le carrelage, l'exaspère. Elle se met à crier, elle aussi. Henri hurle de plus belle. Puis elle sort. Henri est bien parti dans sa carrière de poète. (Houellebecq, 2005, p. 9)

Une scène similaire figurera, sept années plus tard, au début des *Particules élémentaires* (1998). Marc, le père de Michel (l'un des deux protagonistes du roman et, dans une large mesure, le pendant littéraire de

Houellebecq), rentre d'un long voyage en Chine et retrouve enfin le domicile conjugal:

La maison semblait déserte. Cependant, une fille d'une quinzaine d'années, entièrement nue, était assise en tailleur sur le tapis du salon. « Gone to the beach... » fit-elle en réponse à ses questions avant de retomber dans l'apathie. Dans la chambre de Janine un grand barbu, visiblement ivre, ronflait en travers du lit. Marc tendit l'oreille; il percevait des gémissements ou des râles.

Dans la chambre à l'étage régnait une puanteur épouvantable; le soleil pénétrant par la baie vitrée éclairait violemment le carrelage noir et blanc. Son fils [Michel] rampait maladroitement sur le dallage, glissant de temps en temps dans une flaque d'urine ou d'excréments. Il clignait des yeux et gémissait continuellement. Percevant une présence humaine, il tenta de prendre la fuite. Marc le prit dans ses bras; terrorisé, le petit être tremblait entre ses mains. (Houellebecq, 1998, p. 30-31)

Notez le prénom de Janine qui figure dans l'extrait. En effet, *Les Particules élémentaires* renvoient, presque exactement, à la généalogie de la famille Houellebecq. Le grand-père maternel Martin Ceccaldi (1882) y figure tel quel, la grand-mère avec un prénom modifié (Clara-Fernande July devient Geneviève July) et la mère est rajeunie de deux ans (Janine Ceccaldi est née en 1926, dans le livre en 1928). Seul le père est purement imaginaire : le Français René Georges Thomas (1924) devient un fils d'immigrés polonais Marc Djerzinski (1930).

Dans les *Particules élémentaires*, la mère fonctionne comme une sorte d'épouvantail dont le mauvais exemple enclenche toute une série de bouleversements à la fois personnels (les vies ratées de ses fils, Michel et Bruno) et sociaux (la transformation génétique de l'humanité en mal d'amour maternel et désireuse d'échapper à la souffrance). Brillante au travail, jouisseuse sur le plan sexuel et complètement irresponsable vis-à-vis de ses enfants, Janine Ceccaldi serait, selon l'écrivain, un parfait « précurseur » (Houellebecq, 1998, p. 25) des années soixante dont l'héritage néfaste il déplore tout au long du livre. Démantèlement de la famille, égoïsme infini, lutte féroce pour la suprématie sexuelle, malheur

généralisé..., tel est pour Houellebecq la situation frustrante que les parents soixante-huitards ont léguée à leur progéniture. Leurs fils y font face en accumulant, eux aussi, des expériences érotiques tout aussi frénétiques que frustrantes (Bruno) ou en renonçant complètement à la sexualité (Michel). En effet, la nouvelle humanité conçue par ce scientifique de haut niveau sera dépourvue de corps traditionnel et de désirs y liés. La blessure infligée par la « mauvaise mère » sera ainsi guérie une fois pour toutes.

Dans *Plateforme* (2001), le roman suivant, les diatribes contre les années soixante se poursuivent et donnent lieu à de nombreux passages savoureux, mais le réquisitoire principal change d'objet. En effet, Janine Ceccaldi, cet ancien chantre de « la liberté sexuelle et [de] l'utilisation des drogues psychédéliques » (Houellebecq, 1998, p. 30) vieillit, change progressivement d'opinion et elle se serait même convertie à l'islam. Un nouvel ennemi idéologique apparaît donc. Pour s'attaquer à la religion de Mohamed, Houellebecq développe une stratégie argumentative relativement compliquée. Si nous mettons de côté les petites remarques désobligeantes semées tout au long du livre, *Plateforme* contient quatre diatribes anti-musulmanes. La première est placée dans la bouche d'Aïcha, une jeune femme de ménage nord-africaine :

Je n'ai rien à attendre de ma famille [...] Non seulement ils sont pauvres, mais en plus ils sont cons. Il y a deux ans, mon père a fait le pèlerinage de la Mecque ; depuis, il n'y a plus rien à en tirer. Mes frères, c'est encore pire : ils s'entretiennent mutuellement dans leur connerie, ils se bourrent la gueule au pastis tout en se prétendant les dépositaires de la vraie foi, et ils se permettent de me traiter de salope parce que j'ai envie de travailler plutôt que d'épouser un connard dans leur genre. (Houellebecq, 2001a, p. 26-27)

La seconde est prononcée par un biochimiste égyptien exilé en Angleterre et revenu à son pays natal pour les vacances d'été :

Il faut vous souvenir, cher Monsieur, que l'islam est né en plein désert, au milieu de scorpions, de chameaux et d'animaux féroces de toutes espèces. [...] Plus une religion s'approche du monothéisme –

songez-y bien, cher monsieur –, plus elle est inhumaine et cruelle ; et l'islam est, de toutes les religions, celle qui impose le monothéisme le plus radical. Dès sa naissance, il se signale par une succession ininterrompue de guerres, d'invasions et de massacres ; jamais, tant qu'il existera, la concorde ne pourra régner sur le monde. (Houellebecq, 2001a, p. 243-244)

La troisième vient d'un banquier jordanien amoureux de la Thaïlande :

Le problème des musulmans [...] c'est que le paradis promis par le prophète existait déjà ici-bas: il y avait des endroits sur cette terre où des jeunes filles disponibles et lascives dansaient pour le plaisir des hommes, où l'on pouvait s'enivrer de nectars en écoutant une musique aux accents célestes; il y en avait une vingtaine dans un rayon de cinq cent mètres autour de l'hôtel. Ces endroits étaient facilement accessibles, pour y entrer il n'était nullement besoin de remplir les sept devoirs du musulman, ni de s'adonner à la guerre sainte; il suffisait de payer quelques dollars. Il n'était même pas nécessaire de voyager pour prendre conscience de tout cela; il suffisait d'avoir une antenne parabolique. Pour lui, il n'y avait aucun doute, le système musulman était condamné: le capitalisme serait le plus fort. Déjà, les jeunes Arabes ne rêvaient que de consommation et de sexe. (Houellebecq, 2001a, p. 338-339)

Or, ces trois témoignages ne sont finalement là que pour bien préparer et encadrer la prise de position du protagoniste [Michel] qui, ayant perdu sa maîtresse dans un attentat terroriste, déclare une sorte de guerre personnelle à l'islam :

On peut certainement rester en vie en étant simplement animé par un sentiment de vengeance ; beaucoup de gens ont vécu de cette manière. L'islam avait brisé ma vie, et l'islam était certainement quelque chose que je pouvais haïr ; les jours suivants, je m'appliquais à éprouver de la haine pour les musulmans. J'y réussissais assez bien, et je recommençai à suivre les informations internationales. Chaque fois que j'apprenais qu'un terroriste palestinien, ou un enfant palestinien, ou

une femme enceinte palestinienne avait été abattu par les balles dans la bande de Gaza, j'éprouvais un tressaillement d'enthousiasme à la pensée qu'il y avait un musulman en moins. Oui, on pouvait vivre de cette manière. (Houellebecq, 2001a, p. 338)

Après la sortie de *Plateforme*, Michel Houellebecq donne sa fameuse entrevue au magazine *Lire* qui ne fait que creuser l'ambiguïté :

– Pour l'islam, ce n'est plus du mépris que vous exprimez, mais de la haine ?

– Oui, oui, on peut parler de haine.

– Est-ce lié au fait que votre mère s'est convertie à l'islam ?

– [...] Non, j'ai eu une espèce de révélation négative dans le Sinaï, là où Moïse a reçu les Dix Commandements [...] subitement j'ai éprouvé un rejet total pour les monothéismes. Dans ce paysage très minéral, très inspirant, je me suis dit que le fait de croire à un seul Dieu était le fait d'un crétin, je ne trouvais pas d'autre mot. Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré !

– Votre personnage principal en arrive à prononcer cette phrase: « Chaque fois que j'apprenais qu'un terroriste palestinien, ou un enfant palestinien, ou une femme enceinte palestinienne avait été abattu par les balles dans la bande de Gaza, j'éprouvais un tressaillement d'enthousiasme... »

– La vengeance est un sentiment que je n'ai jamais eu l'occasion d'éprouver. Mais dans la situation où il se trouve, il est normal que Michel ait envie qu'on tue le plus de musulmans possible. [...] Oui, oui, ça existe, la vengeance. L'islam est une religion dangereuse, et ce depuis son apparition. Heureusement, il est condamné [...] L'islam est miné de l'intérieur par le capitalisme. Tout ce qu'on peut souhaiter, c'est qu'il triomphe rapidement. Le matérialisme est un moindre mal. Ses valeurs sont méprisables, mais quand même moins destructrices, moins cruelles que celles de l'islam. (Houellebecq, 2001b)

D'une part, Houellebecq dément (assez curieusement d'ailleurs) le rôle joué par Janine Ceccaldi dans sa propre islamophobie et se distancie de l'esprit de vengeance qui a submergé le narrateur, mais, d'autre part, il

reprend à son compte l'ensemble des arguments présentés par les personnages fictionnels du livre : Aïcha n'a-t-elle pas qualifié son père et ses frères musulmans de « cons » ? Le biochimiste égyptien n'affirme-t-il pas que « plus une religion s'approche du monothéisme [...], plus elle est inhumaine et cruelle » ? Le banquier jordanien n'est-il pas sûr que « le capitalisme serait le plus fort » ? Michel le narrateur n'a-t-il pas parlé de « haine » ?

Comme Jérôme Meizoz l'affirme à propos d'autres exemples :

[...] la posture « Houellebecq » consiste à rejouer machinalement dans l'espace public, le personnage d'antihéros aux propos « socialement inacceptables » auquel il a délégué la narration. Par un étrange renversement, la conduite de fiction (les propos du narrateur) précède ici la conduite sociale (ceux de la posture auctoriale) et semble la générer. (Meizoz, 2003, p. 202)

Riposte de Janine Ceccaldi

Quant à Janine Ceccaldi, fortement exaspérée par l'image que son fils a donnée d'elle dans *Les Particules élémentaires*, par les diatribes anti-musulmanes de *Plateforme*, ainsi que par une entrevue donnée aux *Inrockuptibles* dans laquelle Houellebecq n'a annoncé rien de moins que la mort de sa mère (Demonpion, 2005), cette dernière publie en 2008 *L'Innocente*, une sorte d'autobiographie fictionnalisée dans laquelle elle présente sa propre version des événements du passé.

A dire vrai, ses rejets n'y tiennent pas beaucoup de place : « Je n'étais pas contre un enfant. Ni pour avec fanatisme », (Ceccaldi, 2008, p. 164) affirme l'auteur avant de raconter son premier accouchement avec une froideur chirurgicale. Au total, une page et demie (sur les 413 du livre) est consacrée à Michel Houellebecq, une demi-page à sa soeur cadette, tandis que Capi, le chien favori de Janine, occupe, lui, huit pages entières. Quant à la fameuse religion musulmane, elle est balayée aussi rapidement que les enfants. Janine Ceccaldi dissipe les rumeurs concernant sa conversion à l'islam et ne se réclame désormais que du christianisme orthodoxe russe.

Même si, dans toutes les entrevues données, Janine Ceccaldi prétend ne plus trop s'intéresser à son fils, sa posture littéraire témoigne du contraire. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur la couverture de *L'Innocente* pour constater deux choses. Tout d'abord, l'auteur a rejeté son premier prénom Janine (souillé par ce qu'elle appelle la « dénonciation calomnieuse » des *Particules élémentaires*) et n'a signé que Lucie Ceccaldi⁴. Ensuite, le livre est accompagné du bandeau publicitaire suivant :

Avec Michel Houellebecq, mon fils, on pourra se reparler le jour où il ira sur la place publique, ses *Particules élémentaires* dans la main, et il dira: « Je demande pardon. »

Les mauvaises langues parisiennes répandent le bruit que, lors de la rédaction du livre, Madame Ceccaldi aurait été aidée par le journaliste Denis Demonpion, auteur de la biographie controversée *Houellebecq non autorisé. Enquête sur un phénomène* (2005)⁵ que l'auteur des *Particules élémentaires* s'est jadis empressé de démentir dans un texte appelé « Mourir » et placé sur sa page web.

Quoi qu'il en soit, les deux textes (celui de Demonpion et celui de Ceccaldi) ont tendance à réhabiliter le personnage glorieux de la mère et à véhiculer, au contraire, une image plutôt antipathique de son fils ingrat, un véritable « menteur, maître-chanteur, avide, arrogant » qui « n'a jamais rien branlé, à part lui-même ». (Ceccaldi, 2008) Une grande bataille médiatique s'ensuit entre Ceccaldi et Houellebecq au cours de laquelle les deux parties prouvent que la pomme n'est pas tombée loin de l'arbre. Pour ce qui est de l'emploi de vulgarismes ainsi que de courtes formules caustiques, Janine Ceccaldi n'a rien à envier à son fils célèbre.

Malgré (ou à cause de) la violence des propos échangés, certains critiques littéraires vont jusqu'à se demander « si les règlements de compte de la mère de Michel Houellebecq avec son fils [...] ne participent pas d'une stratégie publicitaire ». (Kahan, 2009, p. 11) Dans ce cas, Madame Ceccaldi reprendrait à son compte l'image de la « mauvaise mère », véhicu-

⁴ En 1968, elle a déjà publié un livre appelé *La Réunion, un département français* et cela sous le pseudonyme masculin de Jean-Claude Leloutre.

⁵ Il existe également deux biographies autorisées: Noguez, Dominique. *Houellebecq, en fait*. Paris : Fayard, 2003 et Arrabal, Fernando. *Houellebecq*. Paris : Éditions Le Cherche-midi, 2005.

lée dans les livres de Houellebecq, et produirait son propre livre, d'une part, pour se faire de l'argent et, d'autre part, pour soutenir la notoriété de son fils qui, finalement, s'avère indispensable aux deux parties du conflit. Qui sait ?

Michel Houellebecq, pour sa part, répond à la question de savoir quels sont les rapports que doit entretenir la fiction avec le réel, le roman avec la vie de l'auteur :

Tout peut, en littérature, donner de bons résultats. On peut faire de la fiction, de l'autobiographie, un mélange des deux avec des dosages variables; on est en fait souverainement libre. [...] Lorsque je raconte une anecdote tirée de ma propre vie, il m'arrive souvent de mentir pour améliorer l'histoire ; je perds rapidement conscience de la modification initiale, et, au fur et à mesure que je reprends la narration, je rajoute mensonge sur mensonge. Tout cela est déjà bien décrit dans Rousseau; c'est difficile à croire, mais à l'heure actuelle je ne sais plus très bien ce qui, dans mes romans, relève de l'autobiographie ; je suis par contre très conscient que cela n'a aucune importance. (Houellebecq, 1999)

Bibliographie

- AMOSSY, R. : Ethos. In Aron, P., Saint-Jacques, D., Viala, A : *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2004.
- ARRABAL, F. : *Houellebecq*. Paris : Éditions Le Cherche-midi, 2005.
- CECCALDI, L. : *L'Innocente*. Paris : Scali, 2008.
- CECCALDI, L. : Ce ne sont pas aventures, ce sont des emmerdements. In *Lire*, 2008, n° 5 [version électronique] [consulté le 15/03/2013]. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/ce-ne-sont-pas-aventures-ce-sont-des-emmerdements_813966.html.
- DEMONPION, D. : *Houellebecq non autorisé. Enquête sur un phénomène*. Paris : Maren Sell, 2005.
- DEMONPION, D. : Acte III : Houellebecq a tout programmé depuis le premier jour. In *Lire*, 2005, n° 9 [version électronique] [consulté le 15/03/2013]. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/acte-iii-houellebecq-a-tout-programme-depuis-le-premier-jour_810451.html.
- DRENGUBIAK, J. : *Richard Millet, du personnel vers l'universel*. Prešov : Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, 2012, 189 p.

- ÉBERT-ZEMINOVÁ, C. : Autobiografie jako vyjednávání s realitou. In *Literární noviny*, n° 15, 5. 4. 2004, pp. 1,8.
- HOUELLEBECQ, M. : *Les Particules élémentaires*. Paris : Flammarion, 1998.
- HOUELLEBECQ, M. : C'est ainsi que je fabrique mes livres. In *La Nouvelle Revue Française*, 1999, n° 548, pp. 197–198.
- HOUELLEBECQ, M. : *Rester vivant et autres textes*. Paris : Éditions J'ai lu, 2005.
- HOUELLEBECQ, M. : *Plateforme*. Paris : Flammarion, 2001.
- HOUELLEBECQ, M. : Interview donnée à Didier Sénecal. In *Lire*, 2001, n° 9 [version électronique] [consulté le 15/03/2013]. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html.
- KAHAN, M.-B. Ethos discursif et image d'auteur. In *Argumentation & analyse du discours*. [en ligne] [consulté le 15/03/2013]. Disponible sur : <http://aad.revues.org/658>.
- LELIEVRE, M.-D. : Teigne mère, tel fils. In *Libération*, 2009, n° 128 [version électronique] [consulté le 15/03/2013]. Disponible sur : <http://www.liberation.fr/portrait/010180378-teigne-mere-tel-fils>.
- MAINGUENEAU, D. : *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme. Le roman et l'innacceptable. Polémiques autour de *Plateforme* de Michel Houellebecq. In *Études de lettres*. Lausanne : Université de Lausanne, 2003. pp. 198-209.
- MEIZOZ, J. : *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève : Slatkine Érudition, 2011.
- NOGUEZ, D. : *Houellebecq, en fait*. Paris : Fayard, 2003.
- SORIN, R. : Houellebecq, ce pingre. In *Grand Seigneur*, 2005, n° 2 [version électronique] [consulté le 15/03/2013]. Disponible sur : <http://www.grand-seigneur.com/2011/03/04/houellebecq-ce-pingre/>.
- ŠAFRÁNEK, Š. : Michel Houellebecq – Západem pohrdám. In *Instinkt*, 2011, n° 40, p. 58-61.
- ŠUMAN, Z. : Longinovo Pojednání o vznešeném. In *Svět literatury*, 2009, n° 39, p. 88-100.

Eva Voldřichová Beránková

Université Charles de Prague, Faculté des Lettres

Náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Prague 1, République Tchèque

berankova.eva@volny.cz

LA FAMILLE (DE J.-PH. TOUSSAINT) CHEZ J.-H. TOUSSAINT

Jovanka Šotolová
Université Charles de Prague

Abstract: This article documents the presence and importance of the theme of family in the novels of the Belgian writer Jean-Philippe Toussaint. Known and appreciated for studying various forms of emptiness accompanying common relations, human loneliness as well as inadvertible passage of time, the feeling of aging and death which man continually approach from a young age. Nevertheless his texts do not forget to remind us of the importance of family and they play on the side of absurdity and comedy of human relationships (man – woman in a couple, or children – parents in a family).

Keywords: family – Belgian literature written in French – sociology of the family – French society of the 1980's – solitude – familial relations – life of the couple

Jean-Philippe Toussaint (1957)¹ est l'auteur – entre autres – de 8 romans, tous parus aux Éditions de Minuit : *La Salle de bain* (1985), *Monsieur* (1986), *L'Appareil-photo* (1988), *La Réticence* (1991), *La Té-*

¹ Jean-Philippe Toussaint est né le 29 novembre 1957, à Bruxelles, dans une famille de « littéraires » : son père, Yvon Toussaint, est journaliste (il a été rédacteur en chef du quotidien *Le Soir*) et a publié quelques romans, et sa mère, Monique Lanskoronskis, tient une librairie. En 1971, toute la famille déménage à Paris, où le jeune Toussaint continue son parcours scolaire. En 1978, il est diplômé de l'Institut des études politiques et il complète sa formation, l'année suivante, par un DEA en histoire contemporaine à la Sorbonne. De 1982 à 1984, il séjourne en Algérie, à Médéa, où il donne des cours de français dans un lycée. En 1985, sa carrière d'écrivain est véritablement lancée avec la parution chez Minuit de *La salle de bain*. En 1990, 1993 et 1996, des bourses lui permettent de séjourner respectivement à Madrid, Berlin et Kyoto. Depuis 1989, avec la sortie dans les salles de *Monsieur*, Toussaint mène en parallèle à ses activités d'écriture une carrière de réalisateur. Il a ainsi réalisé l'adaptation de certains de ses propres livres (*Monsieur*, mais aussi *La Sévillane*, tiré de *L'appareil-photo*), et il a également travaillé sur des scénarii originaux (*La patinoire*). Depuis 2000, il pratique également la photographie et a organisé différentes expositions de ses propres clichés. Après avoir habité à Paris et en Corse, Jean-Philippe Toussaint vit aujourd'hui à nouveau à Bruxelles. (Hannay, p. 13)

l'émission (1997), *Faire l'amour* (2002, 2009), *Fuir* (2005) et *La Vérité sur Marie* (2009), auxquels il faut ajouter *Échecs*, son premier roman, inédit jusqu'en 2012, date de l'édition numérique sur Amazon.fr.

Pour illustrer l'importance de la famille, y compris celle de l'auteur, dans ses textes de fiction (qui contiennent des éléments autobiographiques pas vraiment déclarés, si ce n'est à travers des clins d'œil, des détails anodins ou des motifs éphémères), deux romans peuvent être considérés comme représentatifs : *La Salle de bain* et *La Télévision*.

La question de la présence du motif de la famille dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint peut paraître peu pertinente : aucun de ses 9 romans ne traite une histoire « familiale ». Entre autres thèmes plus ou moins importants, dont surtout l'impossibilité de capter et d'arrêter l'écoulement du temps, la perte de tout ce qui peut nous être cher et le vieillissement, le thème-clé semble être le déséquilibre entre « je » (« il » pour *Monsieur*) et sa partenaire, les deux instances évoluant à travers les livres : changeant de nom, de profession, de cadre de vie, mais possédant également des points communs. Ces points communs sont liés à l'univers créatif de l'auteur (ses thèmes et motifs récurrents, obsessionnels dans leurs variétés) et à sa biographie personnelle (même si l'écrivain nie toute ressemblance avec sa personne – en l'accentuant pourtant, lui-même, dans les textes, avec un mélange spécifique d'hypocrisie et de sincérité).²

² La relation entre auteur et narrateur dans les romans de Jean-Philippe Toussaint n'est pas facile à cerner. Sept de ses huit romans sont écrits à la première personne, mais ils ne s'attachent pas à raconter la vie de l'auteur, et, les narrateurs n'étant jamais nommés (à l'exception du personnage principal de *Autoportrait* (à l'étranger) qui s'appelle Jean-Philippe), il est impossible d'établir un parallèle avec l'écrivain justifié par cette éponymie, comme ce pouvait être le cas chez Houellebecq. Il existe cependant une certaine proximité entre les deux instances, qui se manifeste par des mentions internes aux livres : l'âge des narrateurs et leurs situations familiales respectives (sauf pour le narrateur de *Faire l'amour* et *Fuir*...) évoluent parallèlement à ceux de l'auteur. [...] Il y a également la projection sur ceux-ci de certaines caractéristiques personnelles de l'auteur (la peur de l'avion, le goût pour la photographie, la volonté d'arrêter de regarder la télévision, etc.) ou, ce qui est plus important, de certaines parties de son cursus professionnel (le narrateur de *La salle de bain* est sociologue et historien, celui de *La télévision* est, au final, un écrivain, etc.). Mais, surtout, au-delà de ces parallèles sur lesquels Toussaint lui-même revient fréquemment, il y a l'ambiguïté qu'il se plaît à maintenir quant à cette relation (« C'est la première phrase que j'ai écrite, je ne savais pas encore que le livre se passerait au Japon, dans la première version je sortais (tiens, voilà que je me prends pour mon narrateur), je lui faisais sortir le flacon toutes les trois minutes, après, je me suis calmé. »)² Cette ambiguïté est particulièrement intéressante dans la mesure où elle démontre la volonté de l'auteur de rapprocher sa propre posture de celle de ses personnages. Il faut enfin

Or, il n'est pas difficile de découvrir des motifs aussi importants qu'anodins, se rapportant à « la famille » – prise d'un côté dans toute la variété des significations du mot, et de l'autre, réduite au cadre fondamental de l'enfant et ses parents, des parents et leurs enfants, des époux et leurs parents respectifs, etc. Les pages de tous les romans toussaintiens parlent ainsi de personnages liés par des liens de parenté (et de leurs relations) ou de scènes de ménage tendues, pleinement jouées ou juste sous-entendues. Elles contiennent des bribes de pensées ou conversations, et aussi des petits mots banals, sans importance apparente.

La famille – souvent en tant qu'élément manifestement autobiographique – est un phénomène plus visible dans les premiers romans toussaintiens ; dans la trilogie ouverte par *Faire l'amour* et *Fuir*, il est moins varié, la famille n'étant plus évoquée largement : c'est surtout le père de Marie qui ne quitte pas l'arrière-plan de l'histoire du couple, lequel témoigne de son impossibilité à rester ensemble ;³ dans *La vérité sur Marie*, le décès du père de Marie constitue un élément central du roman.

Après une brève présentation du roman *Échecs* destinée à rappeler les origines de l'omniprésence des motifs de la « famille » et son importance apparente dès le premier texte de J.-Ph. Toussaint, nous tâcherons d'étudier en détail deux de ses livres qui semblent être les plus imprégnés de la thématique de la « famille », en grande partie autobiographiques, et qui familiarisent le lecteur avec l'univers intime de l'auteur lui-même. Tandis que *La Télévision* relate quelques moments anecdotiques vécus par le narrateur / auteur à Berlin avec son fils, *La Salle de bain*, œuvre précédente, présente un jeune couple dont les rapports avec leurs parents sont incertains, et dont les membres ne parviennent pas bien à définir leur comportement mutuel. Cette relation à l'apparence innocente, et drôle ou cynique au premier abord, porte en réalité l'empreinte précise des changements socioculturels de la période des années 1980.

souligner la proximité du ton entre les textes autobiographiques et les romans, qui donne l'impression d'une identité des voix. Tous ces éléments invitent à établir un lien entre posture de l'auteur et posture du narrateur, sans que la nature de cette relation s'impose avec l'évidence qu'elle a dans le cas des textes autobiographiques. Il ne s'agira pas non plus, dans le cas de Toussaint, de rendre l'auteur responsable des propos de son narrateur [...]. (Hannay, 2006-2007, p. 90)

³ ... ce couple-là, enfermé dans ses problèmes personnels et réciproques, ne semble pas être lié par une progéniture – à l'opposé de *La Réticence* ou *La Télévision*, romans apparemment influencés par le quotidien de l'écrivain, lui-même père de deux enfants en bas âge à l'époque.

Échecs

Le premier roman, rédigé entre 1979 et 1983,⁴ *Échecs*, « met en scène deux joueurs d'échecs s'affrontant dans un espace clos. Ils sont enfermés en compagnie d'un arbitre et d'un journaliste spécialisé et si Koronskis,⁵ le narrateur, s'est présenté seul sur les lieux du tournoi, son adversaire, qui ne sera désigné qu'au moyen de l'initiale A., est accompagné par ses parents et par un militaire prénommé Hippolyte chargé de le guider dans ses parties et de rendre des comptes par téléphone au président d'une mystérieuse fédération. Ces différents personnages coexistent pendant des années dans le même espace coupé du monde et jamais l'on ne saura ni l'enjeu de ce tournoi infini ni le pourquoi de la présence d'un journaliste et, surtout, d'un militaire ». (Demoulin, 2012) De la même manière, la cause de la présence des parents de l'adversaire, un homme adulte, n'est qu'incertaine et inexpliquée. Le contraste d'une famille aux relations traditionnelles (avec un beau personnage de mère poule typique ou une cérémonie de repas familial décrite minutieusement) dans un univers indéfini et tout à fait vague de roman peuplé de personnages incertains au comportement plus que bizarre est accentué par la description de ces détails dont l'importance pour le récit reste un mystère.

La Télévision

C'est dans le roman *La Télévision* que la famille – celle de l'auteur – semble être la plus présente : dans les années 1990, une bourse permet à l'écrivain de séjourner à Berlin.⁶ Les données biographiques de l'auteur coïncident avec les grandes lignes de l'histoire racontée dans ce roman : les enfants de Jean-Philippe Toussaint (le fils aîné, la fille cadette) sont de l'âge de ceux dont il parle dans son livre. Comme à son habitude, l'auteur ne donne pas tous les détails intimes de sa vie à son public, il transforme

⁴ inédit (mais finalement publié, l'année dernière sur Amazon.fr en version électronique)

⁵ La mère de l'écrivain s'appelant Lanskoronskis avant son mariage, voir la biographie de l'auteur. Note de J.S.

⁶ Si le roman *La Télévision* ne sera publié qu'en 1997, les premières notes et passages manuscrits datent de 1995, 1996, voir : <http://www.jptoussaint.com/la-television.html>.

(ou raccourcit) le nom de sa femme, il ne révèle pas les noms de ses enfants.

Le narrateur du roman *La Télévision* nous avertit de l'existence de sa famille à la deuxième page :

J'ai passé l'été seul à Berlin, cette année. Delon, avec qui je vis, a passé les vacances en Italie, avec les deux enfants, mon fils et le bébé pas encore né que nous attendions, une petite fille, à mon avis. (p. 8)

Ils sont absents durant la majeure partie du roman, et l'auteur ne se soucie pas de les présenter : aucun portrait psychologique de ses personnages n'est donné. Le narrateur n'évoque quasiment pas ses relations avec eux, sauf quelques conversations téléphoniques – mais il fait sentir le lien intime et profond unissant la famille :

[...] Allô, papa, dit mon fils, ça va ? Oui, ça va, mon gars, dis-je. Ainsi commençaient rituellement mes conversations téléphoniques avec Babelon (depuis deux ou trois semaines, j'appelais mon fils Babelon, je ne sais pas pourquoi). [...] (p. 108)

[...] Attendant que Delon revienne au téléphone, je regardais ce parquet lisse et bien ciré en face de moi, et je me mis à songer avec mélancolie aux nombreuses fois où j'avais joué au hockey sur glace avec mon fils, il fallait voir les boulettes qu'il m'envoyait, Babelon, avec la petite crosse de hockey que je lui avais achetée [...], ou au contraire, quand lui-même, coiffé d'un casque de moto intégral et muni de gants de boxe qu'il avait reçus pour mon anniversaire, il défendait ses buts contre mes assauts zigzagants de Tchèque improvisé, quand, en pantalon de flanelle et en chaussettes grises, je patinais librement dans le salon de notre appartement, protégeant la rondelle de ma crosse [...] en évitant l'ultime assaut de tout le corps de ce petit garçon de quatre ans et demi qui se jetait dans mes jambes avec la fougue généreuse dont sa mère faisait généralement preuve pour se jeter dans mes bras. Quelle famille (parfois on allait même chercher Delon dans la chambre pour lui remontrer le dernier but au ralenti [...]). (p. 111)

Même si ses proches ne sont pas très présents dans l'histoire racontée – laquelle est centrée sur le personnage du narrateur –, leur rôle dans sa vie n'est pas négligeable : c'est à sa femme que le narrateur annonce sa décision d'arrêter de regarder la télévision (un des motifs-clé du roman) :

Lorsque Delon finalement revint au téléphone, je lui annonçai à voix basse que j'avais arrêté de regarder la télévision. J'attendis calmement sa première réaction, d'estime ou de surprise, j'avais mis quelque so-lennité dans la voix pour le lui dire, et je ne savais pas très bien si elle allait me féliciter d'emblée, en trouvant quelque mot gentil pour saluer mon initiative, en soulignant ma lucidité, par exemple, ou mon cou-rage [...] ou si, simplement surprise, elle me demanderait quelques explications complémentaires [...]. Oui, nous non plus on ne la re-garde pas tellement, ici, me dit-elle. (p. 112)

Si la famille reste à l'arrière-plan tout au long du roman, les trente dernières pages lui sont consacrées dans leur totalité.

La Salle de bain

L'une des plus fortes caractéristiques du narrateur (et personnage principal) de *La Salle de bain*, qui doit le rendre incompréhensible et irritant pour la génération plus âgée que la sienne et qui explique le succès du livre chez les jeunes lecteurs des années 1980, réside dans son individualisme extrême, presque choquant, et sa décision de s'enfermer dans une solitude qui devient son cocon protecteur. A l'opposé des héros du type houellebecquien (*l'Extension du domaine de la lutte*⁷ ne sort que neuf ans après *La Salle de bain*), déprimés par cet état de choses qui n'est pas voulu mais qu'on ne peut pas surmonter, le narrateur de *La Salle de bain* choisit ce mode de vie lui-même, c'est lui qui veut vivre ce vide de l'existence, c'est lui qui le cherche et qui l'apprécie : il fait tout pour acquérir et conserver sa solitude, de cet univers dans lequel rien ni personne ne l'empêche de se livrer à son activité préférée, qui consiste à observer

⁷ Houellebecq, Michel. *Extension du domaine de la lutte*. Paris : Edition Maurice Nadeau, 1994.

les autres ou le monde, le temps et son mouvement vers le néant. De l'enfermement dans la salle de bain du premier roman aux nombreuses séparations et fuites décrites dans les trois dernières œuvres, le narrateur est un personnage solitaire tantôt heureux, tantôt malheureux, mais qui ne dénonce jamais son exclusion du monde des autres et ne vit pas ses moments de solitude comme une conséquence tragique d'un environnement hostile qui serait à l'origine de ses relations coupées, brisées, insatisfaites avec les autres.

Le vide ressenti par le héros de Toussaint se manifeste à plusieurs niveaux du texte (Crois, p. 6-9). Il intervient dans la description des personnages : le narrateur est aussi neutre que possible, il n'a pas de caractéristiques physiques remarquables ; les personnages sont aussi stéréotypés que vagues. À part cela, le vide est décelable dans l'utilisation des temps, qui efface les indications temporelles ; l'utilisation particulière des temps du passé contribue à un effet de distanciation entre le narrateur et les personnages. Ajoutons les « non-lieux » qui provoquent un effet de simulation et de distanciation similaire sur le plan spatial, « le neutre » qui se fait également remarquer dans la succession des événements : il est accentué par la mise en pages (fragments numérotés).

Malgré ce fameux « vide » dans lequel vit le narrateur, ce dernier n'est jamais seul, il fait toujours partie d'une famille plus ou moins exposée et racontée. Et il va jusqu'à rêver de participer à la vie familiale.⁸ Son effort peut s'expliquer par le besoin de se trouver un cadre familial – non pour justifier son statut social, mais pour avoir un certain soutien comme seule la famille, les parents peuvent en procurer à leurs enfants (même s'ils sont partis vivre ailleurs). L'effort peut s'expliquer aussi par la le désir d'être adopté, peut-être même par le désir de ne jamais devenir adulte.

Dans son article « L'adulte immature » Jean-Pierre Boutinet (1999, p. 22-29) révèle pourquoi l'âge adulte n'est plus l'idéal à atteindre de nos jours.

⁸ Dans les romans *Monsieur* et *L'Appareil-photo*, il n'hésite pas à choisir la famille de sa partenaire, ou une autre famille quelconque.

Jadis, l'âge adulte constituait le point culminant du développement personnel. L'homme voulait incarner l'idéal de la mère au foyer, du prêtre, de l'homme de métier, de l'ingénieur, etc. A partir des années quatre-vingts, par contre, le monde est devenu si complexe que l'individu ne sait plus quel idéal il doit atteindre. [Selon Boutinet,] l'adulte n'a plus l'impression de se construire à l'intérieur d'un cadre relativement stable ; il se sent perdu, confronté à sa propre solitude, en déficit d'action, en excès de responsabilités nouvelles à assumer. (Boutinet, 1999, p. 22-26)

À présent, la famille, la religion, l'école et le travail ne constituent plus les valeurs fondamentales de la société. Le cadre de référence d'antan n'existe plus de sorte que l'individu est obligé de faire ses propres choix. En outre, il ne peut pas tarder à faire ses choix vu que la société est dominée par le présent, l'immédiat, l'urgence. A cause de cette insécurité accrue, l'homme contemporain a du mal à se détacher de l'enfance. C'est cette tendance qui est à la base de la dépendance du héros de Toussaint. (Crois, 2011, p. 16-18)⁹

Le désir de rester dans le cocon protecteur d'une enfance éternelle implique la fuite devant toute responsabilité, et, d'une certaine manière, l'idée salvatrice du narrateur toussaintien pour ne pas finir dans la dépression propre au narrateur houellebecquien évoquée plus haut.

Notons également d'autres possibilités d'interprétation et de lecture du livre toussaintien : la solitude salvatrice (« les autres nous sont aussi indispensables qu'insupportables... »), ou la thématique du divertissement.

Premièrement, le narrateur n'est pas aussi heureux que l'on puisse croire. Il assume lui-même sa relation problématique au monde. Sauf qu'à l'opposé du narrateur houellebecquien, il ne se sent pas opprimé par l'impossibilité de communiquer avec les gens, d'entrer en contact avec quiconque, de nouer une relation : il ne cherche pas à définir sa place dans la société. Seul, il se sent bien... Est-ce parce qu'il est entouré de ses proches ? Pourtant, ceux-ci ne sont pas nombreux. Mais ils existent. (Peu importe qu'il les fuie comme il fuit tout le monde, et cela pour leur

⁹ À cause de sa relation difficile avec la réalité, dans *Monsieur*, le personnage de Monsieur s'identifie à l'enfant et fuit le monde des adultes. Dans *L'appareil-photo* par exemple, il s'identifie à petit Pierre, le fils de Pascale, dans la cour de récréation.

téléphoner souvent, pour revenir constamment les voir, discuter avec eux, mais aussi pour les critiquer ou... les irriter.)

Et deuxièmement, rappelons le lien fondamental qui unit *La Salle de bain* (ainsi que d'autres œuvres de J.-Ph. Toussaint) et les *Pensées* pascaliennes, et qui se fonde sur les nombreuses allusions à l'idée de divertissement. « Le mot divertissement ne doit pas être entendu, chez Pascal, au seul sens moderne. Il prend dans les *Pensées* un sens pour ainsi dire technique : le divertissement consiste à détourner son esprit des vues pénibles qu'impose le spectacle de la condition humaine. »¹⁰

Ainsi, tout au début de *La Salle de bain*, la mère du narrateur demande à celui-ci :

6) Tu devrais te distraire, me dit-elle, faire du sport, je ne sais pas moi... Je répondis que le besoin de divertissement me paraissait suspect. Lorsque, en souriant presque, j'ajoutai que je ne craignais rien moins que les diversions, elle vit bien que l'on ne pouvait pas discuter avec moi et, machinalement, me tendit un mille-feuilles. (p. 13)

Et l'auteur fait découvrir au lecteur le programme du roman : son narrateur fait tout ce qui n'est pas recommandé, ce qui ne peut être ni compris ni admis par son entourage. Mais, curieusement, tous ses proches – et tous les gens qu'il rencontre – ne se soucient guère de son comportement bizarre. Personne ne le lui reproche, on n'assiste même pas à un haussement de sourcil. Est-ce par ce que le monde, au fond, est ouvert et bienveillant envers le narrateur ? Pourquoi le fuit-il, alors ? L'origine du calme et la forte position du narrateur pourrait-elle se trouver dans le soutien de la part de ses proches, de sa famille ? Il s'agit probablement là d'une construction trop hardie, d'une interprétation forcée.

Il faut revenir aux *Pensées* de Pascal et feuilleter ce livre attentivement pour découvrir un réseau assez dense de liens rapprochant le texte de *La Salle de bain* à la pensée pascalienne : le roman peut être lu comme un débat philosophique reprenant certains postulats en les admettant et les élargissant (l'écoulement du temps, le mouvement et l'immobilité etc.),

¹⁰ « Définition et notion du divertissement ». In *Pensées de Blaise Pascal* [en ligne]. Voir la bibliographie ci-jointe.

ou en polémiquant avec eux, souvent sur un ton ludique. Le narrateur entend tester les deux possibilités de l'existence : une vie évitant tout divertissement (en fuyant les gens et en s'enfermant dans sa salle de bain, dans la chambre de l'hôtel ou dans la chambre de l'hôpital), ouverte à la méditation, à l'observation des menus changements de l'univers (une fissure sur le mur, la pluie), ou de soi-même (de son visage) – ainsi qu'un mode de vie se résumant au jeu (le jeu des fléchettes dans la chambre d'hôtel à Venise). Aucune des deux possibilités n'est analysée par le narrateur / auteur pour présenter une conclusion. Les deux possibilités, en leur application extrême, restent absurdes. L'interprétation du roman change brusquement : derrière une histoire banale, comique, ironique, le lecteur peut ainsi découvrir un texte minimaliste dans son écriture mais profond dans sa pensée.

Une fois rappelée la profondeur « morale » de ce petit livre, nous pouvons revenir aux détails plus familiers – et liés au concept de la « famille ».

La famille dans La Salle de bain

Après avoir défini le vide comme l'un des motifs les plus importants du texte, les divers personnages pourraient être analysés : par exemple le rôle d'Edmondsson, qui se concrétise au fil des pages, en commençant par le profil d'un personnage dont le sexe tarde à être précisé (jusqu'au paragraphe / fragment 13, le texte reste vague de ce point de vue, utilisant des formes verbales et adjectivales qui n'obligent pas à déclarer le genre masculin / féminin). Non seulement le roman abandonne toute tentative de caractériser les protagonistes et de décrire leur psychologie, mais en plus, l'écriture cache le sexe d'Edmondsson. Le personnage au nom mystérieux apparaît couvert sous le voile d'un langage ambigu, et, par conséquent, qui peut être compris comme une personne n'ayant aucune importance dans la vie du narrateur, un serviteur peut-être.

Mais, rapidement, cette image change : de celui / celle qui facilite la vie au narrateur (« faciliter la vie, subvenant aux besoins du foyer en travaillant à mi-temps dans une galerie d'art » p. 12), en passant par celui / celle qui devient l'agent d'un changement éventuel de situation, et qui ose communiquer avec les parents de narrateur (« Edmondsson a fini par

avertir mes parents. » p. 12) jusqu'à la femme qui – elle-même – demande d'être aimée (*Elle voulait faire l'amour. Maintenant.*), qui est prête à négocier avec deux hommes invités pour repeindre la cuisine les questions pratiques et même financières, qui en partant au boulot, avertit son compagnon et les deux peintres qu'il faudra préparer à manger (p. 26) et qui, en visite chez les anciens locataires, répond à la place de son partenaire. Comme elle est non seulement « parfaite pour les questions d'argent » mais elle sait gérer toutes les situations avec son autorité naturelle, elle résout tous les problèmes de communication avec l'entourage du couple donné (39). Et tout cela sans un reproche envers le comportement du narrateur – qui passe son temps à s'enfermer dans la salle de bain, à scruter son propre visage, à regarder la pluie par fenêtre, à méditer son Pascal... Quoiqu'il en soit, ils ne sont pas prêts à vivre ensemble – ni à Paris, d'où le narrateur a fui, ni à Venise, où Edmondsson l'a rejoint. (Par ailleurs ce motif des amants se fuyant l'un l'autre et se séparant pour se rencontrer de nouveau restera présent, et souvent au premier plan de l'histoire, dans presque tous les romans suivants de J.-Ph. Toussaint.) Le narrateur, fort de sa position de porte-parole, donne au lecteur des témoignages de moments pénibles de leur relation :

Eventuellement, ajoutai-je en souriant, on pourrait manger un morceau sur place. Mais tu m'écoutes ? dis-je. Non, elle ne m'écoutait pas. Elle avait sorti de son sac un livre de peinture italienne et, absorbée dans sa lecture, le feuilletait en bougeant le nez. (p. 76)

Nous nous étions tout dit, nous n'étions pas d'accord. (p. 76)

72) Edmondsson voulait rentrer à Paris. Je me montrais plutôt réticent, ne voulais pas bouger. 73) Lorsque nous prenions nos repas dans la salle à manger de l'hôtel, je sentais sur moi le regard d'Edmondsson. Je continuais à manger en silence. Mais j'avais envie de remonter dans ma chambre, de m'isoler. Je ne voulais plus sentir de regard posé sur moi, Je ne voulais plus être vu. (p. 87)

Cette scène oscille entre une disharmonie au sein du couple et un épisode de la vie familiale incluant le fils et sa mère. Parfois, le comportement d'Edmondsson envers son partenaire passe de celle qui veut faire l'amour et qui assure l'existence de leur foyer et gère le ménage à celle qui témoigne d'un souci maternel : « 33) Au téléphone, Edmondsson restait très douce avec moi ; elle me consolait si je le lui demandais » (p. 67).

Le narrateur ne tarde pas à réaliser que la relation de son personnage et sa partenaire diffère assez de celle d'une femme et d'un homme formant un couple, en se rapprochant plutôt du modèle « maternel » (l'homme exigeant sa liberté est prêt à se comporter comme un enfant gâté) :

69) Il m'arrivait parfois de me réveiller en pleine nuit sans même ouvrir les yeux. Je les gardais fermés et je posais la main sur le bras d'Edmondsson. Je lui demandais de me consoler. D'une voix douce elle me demandait de quoi je voulais être consolé. Me consoler, disais-je. Mais de quoi disait-elle. Me consoler, disais-je (to console, not to confort). (p. 87)

72) Edmondsson voulait rentrer à Paris. Je me montrais plutôt réticent, ne voulais pas bouger. (p. 87)

Edmondsson n'est pas seule à se comporter de cette façon-là (à entretenir un rapport maternel) avec le narrateur : quand il reste seul à Venise, son médecin l'invite à dîner chez lui, et sa femme n'hésite pas à prendre le rôle protecteur :

J'espère que vous aimez les rognons, me dit la maîtresse de maison. Oui, il les aime, répondit mon médecin. Sans me retourner, je suivais l'évolution de sa silhouette en reflet sur la vitre. Il finit par aller s'asseoir, sa femme prit place à côté de lui. Il restait encore une petite place pour moi entre eux deux dans le canapé, mais au dernier moment, renonçant à la prendre, j'allai m'asseoir sur une chaise à l'écart. Nous nous sourîmes... Bien qu'elle fût à peine plus âgée que moi, la maîtresse de maison me traitait comme un fils. (p. 102-104)

Il n'est pas difficile de trouver des exemples de l'ambiance intime, voire « familiale » qui règne dans la relation unissant les deux protagonistes, c'est-à-dire dans des scènes quotidiennes du couple narrateur-Edmondsson :

24) [...] Edmondsson se recoiffait, nouait la ceinture de son manteau. En passant devant l'évier, elle dit que, si nous voulions manger les poulpes à midi, il fallait les vider et leur ôter la peau.

À l'époque de la parution de *La Salle de bain* (1985), les critiques ont d'ailleurs souligné, parmi d'autres caractéristiques novatrices de l'écriture du jeune auteur, l'existence de détails et d'éléments (souvent imperceptibles) reflétant divers phénomènes socioculturels propres au changement des comportements et des mœurs typiques pour la société occidentale des années (1960-)1980 (comme par exemple la question de « l'adulte immature », mentionnée ci-dessus). D'où par exemple le rôle d'Edmondsson se concrétisant avec les pages en celle qui assume toutes les tâches masculines. Mais aussi des scènes encore plus explicites :

C'est Edmondsson qui n'hésite pas à s'arrêter dans le grand hall de gare et qui « déboutonna mon manteau et, passant la main dessous, me caressa le sein ». Et en plus, « elle se remit en route la première, se retourna et me sourit ». (p. 69) Il ne s'agit pas d'un geste unique en son genre : « Un peu avant le dîner, nous ressortîmes. Edmondsson m'avait pris la main et nous marchions lentement dans les rues... » (p. 79) Toute initiative de la vie pratique et amoureuse du couple est prise par la femme.

Très vite, Edmondsson s'avère la plus mûre, la plus sûre de son rôle et la plus active des deux protagonistes : c'est elle qui ne comprend pas pourquoi son partenaire ne rentre pas à Paris et c'est elle qui finit par aller le chercher à Venise ; c'est elle qui, à Venise, l'abandonne dans la chambre d'hôtel ou au café pour courir les musées et les galeries. (p. 67-68) Et c'est elle qui devient insupportable pour son partenaire... « Monsieur et Edmondsson ne partagent pas la même attitude face à la réalité, ce qui rend leur liaison insupportable. » (Crois, p. 14)

Revenons vers l'incipit de *La Salle de bain* : à travers les premières pages du roman, Edmondsson qui est proche et nécessaire au narrateur

(pour l'aider, pour créer l'ambiance de l'intimité familiale)... et qui, au fur et à mesure, lui deviendra insupportable, est un des éléments fondamentaux de l'ambiance familiale qui règne dans l'appartement du jeune couple :

1) Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer ; non, je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu. Edmondsson, qui se plaisait à mon chevet, me trouvait plus serein ; il m'arrivait de plaisanter, nous riions. (p. 11)

2) Edmondsson pensait qu'il y avait quelque chose de desséchant dans mon refus de quitter la salle de bain, mais cela ne l'empêchait pas de me faciliter la vie, subvenant au besoin du foyer en travaillant à mi-temps dans une galerie d'art. (p. 11)

4) Lorsque Edmondsson rentra, je l'accueillis un livre à la main. (p. 12)

Pour résoudre la crise de leur couple, Edmondsson, à la deuxième page du roman, s'adresse aux parents : « 5) Edmondsson a fini par avertir mes parents » (p. 12).

L'aide des parents ne se révèle pas très efficace : le lecteur n'a pas la chance de rencontrer le père, et si la mère passe voir son fils, elle reste incroyablement décontractée, elle mange ses gâteaux et lui donne des conseils inutiles – la scène la présente comme un personnage plutôt ridicule (à la différence de son fils, lequel compatit avec elle et la guide dans ses choix) :

6) Maman m'apporta des gâteaux. Assise sur le bidet, le carton grand ouvert posé entre ses jambes, elle disposait les pâtisseries dans une assiette à soupe. Je la trouvai soucieuse, depuis son arrivée elle évitait mes regards. Elle releva la tête avec une large tristesse, voulut dire quelque chose, mais se tut, choisissant un éclair dans lequel elle croqua. Tu devrais te distraire, me dit-elle. [...] Je répondis que le besoin de divertissement me paraissait suspect. Lorsque, en souriant presque,

j'ajoutai que je ne craignais rien moins que les diversions, elle vit bien que l'on ne pouvait pas discuter avec moi [...]. (p. 13)

Une rencontre épisodique et sans relation apparente avec l'aventure racontée (ni le personnage ni le motif de cette visite incongrue ne reviennent plus tard dans le livre) avec « un ami de mes parents » suit dans le paragraphe / fragment 8 : « 8) Un ami de mes parents, de passage à Paris, vint me rendre visite » (p. 14).

Un type ennuyant, dérangeant le narrateur dans le déroulement (l'écoulement) de sa méditation, cet « ami de ses parents » devient ainsi un autre élément caractéristique de l'histoire familiale.

Une des rares (et peut-être la seule) utilisations du mot « familial » paraît tout à fait banale : s'agit-il d'un « hasard objectif » au sens bretonien ? Difficile de décider si elle l'est ou non, dans un roman d'une écriture si travaillée, si concise et minimaliste, ou aucun mot n'est innocent : « 24) Sur la table de cuisine, à coté du sachet familier de croissants, se trouvaient trois pots de peinture » (p. 25).

Il est difficile de découvrir l'origine d'un autre clin d'œil toussaintien : l'existence du couple de « Parisiens de longue date » logés dans le même hôtel vénitien que le narrateur et croisé par lui plusieurs fois (qui fait l'objet de quelques remarques plus méchantes qu'ironiques). Comment lire la scène suivante, pourtant anodine ?

30) Un jour que j'étais au téléphone, assis par terre dans le hall d'entrée, le combiné calé entre l'épaule et le menton, occupé à faire sortir une cigarette de mon étui, je vis entrer dans l'hôtel le couple de Français. Ils s'arrêtèrent à la réception, prirent leur clef et, conversant posément, passèrent devant moi pour regagner leur chambre (à mon avis, ils étaient venus à Venise pour faire l'amour comme en mille neuf cent cinquante-neuf). (p. 66)

Faut-il lire ce passage comme une des allusions autobiographiques ?¹¹ Il nous est présenté ici un réseau de renseignements pauvres et énigmatiques qui révèle l'âge du narrateur (le croisement avec des données autobiographiques de l'auteur a été souvent commenté et par la critique, et rappelé par l'écrivain lui-même). Si la citation de l'amour vénitien veut indiquer son propre nid familial, l'enfant conçu en 1959¹² aura au moment de la parution du livre (1985) vingt-six, vingt-sept ans... :

10) [...] il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre reclus dans une baignoire. Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase. (p. 15)

Parmi les motifs commentés de l'œuvre, les noms des deux peintres, des artistes polonais, ne font pas exception : Kabrowinski Witold et Kovalskazinski Jean-Marie. Rappelons le nom de famille de la mère¹³ de l'écrivain : Monique Lanskoronskis. Mais pour ne pas chercher midi à quatorze heures : « Witold Kabrowinski et Kovalskazinski Jean-Marie, les peintres polonais. C'est un hommage à Gombrowicz », d'après les mots de l'auteur.¹⁴

¹¹ On peut constater que, alors même que les narrateurs des différents livres de Jean-Philippe Toussaint semblent extraits d'un néant social (ils n'ont pas de famille, pas de passé, peu de relations,...), une donnée est toutefois commune à la majorité d'entre eux : le statut d'intellectuel, au sens sociologique du terme, c'est-à-dire désignant les personnes appartenant à « l'ensemble assez flou des "professions intellectuelles" (opposées aux professions "manuelles") : écrivains, philosophes, savants, professeurs, etc. » (Hannay, 98)

¹² J.-Ph. Toussaint est né en 1957, en 1985 il a 28 ans... S'il rédige son premier roman, inédit (*Échecs*) entre 1979 et 1983, et pour pouvoir publier *La Salle de bain* en 1985 (après avoir envoyé le manuscrit à une vingtaine d'éditeurs et reçu la confirmation de la part de Jérôme Lindon pour l'intérêt de la publication chez les Editions de Minuit), il a dû commencer à écrire *La Salle de bain* en 1983, 1984 au plus tard. La datation de ces petits détails a pu changer à travers les corrections successives du texte ou rester telle quelle.

¹³ Son père, le grand-père de JPT, Juozas Lanskoronskis, était lituanien.

¹⁴ Cité d'après « Non-lieux dans le roman et le cinéma contemporain », site du séminaire enseigné à l'Université de Rhode Island (USA) sous la direction d'Alain-Philippe Durand, en 2005. [en ligne] [consulté le 23/3/2013]. Disponible sur : <http://www.network54.com/Forum/377876/thread/1107356796/last-1108370157/R%09ponses+de+Jean-Philippe+Toussaint> .

Bibliographie

- BOUTINET, Jean-Pierre : L'adulte immature. In *Sciences humaines*, No. 91, Février 1999, p. 22–26. Cité d'après Crois
- CROIS, Elien : *La question de la métaphysique dans les premières œuvres de Jean-Philippe Toussaint*. Masterproef ingediend tot het behalen van de graad van Master in de Taal- en Letterkunde Frans-Spaans. Directeur Pr. Dr. Pierre SCHOENTJES. Gent : Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Departement Franse Letterkunde, Academiejaar 2010-2011.
- DEMOULIN, Laurent. *Préface. Échecs ou le dynamisme romanesque des puissances immobiles* [en ligne] [consulté le 23/3/2013]. Disponible sur : http://www.jptoussaint.com/documents/e/ef/%C3%89checs_Extrait_de_la_Pr%C3%A9face.pdf .
- HANNAY, Tamara. *Quand Toussaint. Posture de Jean-Philippe Toussaint : approche socio-littéraire*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Licenciée en Langues et littératures romanes. Sous la direction de Jean-Pierre BERTRAND. Liège : Université de Liège Faculté de Philosophie et Lettres, Année académique 2006-2007.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe : *La Salle de bain*. Paris : Les Editions de Minuit, 1985.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe : *La Télévision*. Paris : Les Editions de Minuit, 1997.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe : *Échecs*. Sous la direction de Patrick SOQUET. Préface Laurent Demoulin. [livre électronique] [consulté le 23/3/2013]. Luxembourg : www.amazon.fr, 2012. Disponible sur : <http://www.amazon.fr/Echecs-ebook/dp/B007GJQGK>
- PASCAL, Blaise. *Les Pensées. Fragment Divertissement n° 4 / 7 – Papier original* : RO 139, 210, 209, 217-2 et 133 [en ligne] [consulté le 23/3/2013]. Disponible sur : <http://www.penseesdepascal.fr/Divertissement/Divertissement4-appro139.php>

Jovanka Šotolová

Université Charles de Prague, Faculté des Lettres
Hybernská 3, 110 00 Praha 1, République tchèque
jovanka.sotolova@ff.cuni.cz

LA FAMILLE DANS L'ŒUVRE DE FRANÇOISE GIROUD¹

Katarína Kupčihová

Université de Prešov

Abstract: The article deals with the theme of family in the literary legacy of F. Giroud. It focuses on her biographies of the famous women and the last novel *Les taches du léopard*. The novel set in the contemporary historical and political context stages a protagonist caught in the web of complicated familial relations and the quest of his own identity, all the while searching for the ways the French society today perceives the Jewish origin.

Keywords: biography – autobiography – novel – familial relations – Jewish origin

Dans le contexte de ce colloque, Françoise Giroud représente un cas particulier. Le « mètre étalon du journalisme féminin », comme la désigne Alix de Saint-André dans son livre *Garde tes larmes pour plus tard* (2013, p. 42), ne se prenait pas pour une romancière au sens strict du terme. Journaliste avant tout autre chose, elle est auteur de quelques excellentes biographies de grandes figures féminines (Marie Curie, Alma Mahler, Jenny Marx, Cosima Wagner, Lou Andréas Salomé) et, occasionnellement, romancière.

Je ne pense pas qu'il soit nécessaire de présenter ici Françoise Giroud de façon très détaillée. Deux longues biographies lui ont été consacrées. La première – *Françoise Giroud, une ambition française* – parue quelques mois après sa disparition en 2003, signée de Christine Ockrent, est généralement qualifiée d'assassine. La deuxième, née des efforts de Laure Adler et laconiquement intitulée *Françoise* (2011), est jugée incomplète, erronée, comportant plusieurs imprécisions. Dix ans après la

¹ Le présent article s'inscrit dans le cadre des recherches APVV SK-FR 0011/11 *La famille et le roman* et dans le cadre des recherches VEGA 1/0666/11 *L'image de la famille dans le roman contemporain écrit en français*.

mort de Françoise Giroud sort l'ouvrage d'Alix de Saint-André, déjà mentionné, dans lequel s'entrecroisent le portrait de la célèbre journaliste et, comme l'annonce le bandeau rouge du livre, une enquête généalogique centrée sur son origine juive. Dans ses recherches, Alix de Saint-André est secondée par la fille de Françoise Giroud, Caroline Eliacheff. Toutes les deux essaient de corriger les erreurs commises par les auteurs des biographies de Françoise Giroud et celles propagées dans les articles de journaux parus juste après sa mort. Dans son livre, Alix de Saint-André retrace patiemment l'histoire de l'incroyable famille Gourdj (le vrai nom de Françoise Giroud) et élabore les sujets que cette dernière a abordés dans ses textes. Il s'agit en fait de la famille dont elle est issue – avec un père mort prématurément et dont elle ne se souvient presque pas et une mère admirable, très cultivée –, la perte de son fils, emporté par une avalanche, qu'elle n'a jamais su aimer comme il le fallait. Dans son roman autobiographique *Arthur ou le bonheur de vivre* (1997), elle parle de son fils ; de ses rapports peu conventionnels avec ses petits-fils ; de son amour pour JJSS qui l'a trahie ; de sa tentative de suicide ; de son travail acharné pour prouver qu'une fille valait autant qu'un garçon. On se réfère ici à la légende familiale qu'elle n'arrêtait pas de répéter en parlant de son père qui en la voyant à sa naissance aurait dit :

Quel malheur ! – et il m'a repoussée. La légende veut qu'il m'ait fait tomber... En tout cas, je ne m'en suis jamais remise. Je veux dire que, pendant quelques décennies, et sans dételer, je n'ai cessé de demander pardon, autour et alentour, de ne pas être un garçon. Je n'ai cessé de vouloir faire la preuve qu'une fille, c'était aussi bien », écrit-elle dans *Leçons particulières*. (Ockrent, 2003, p. 47)

Les recherches entreprises par Alix de Saint-André établissent l'origine juive de Françoise Giroud, origine qu'elle a longtemps niée et qu'elle a révélée à son petit-fils Aaron Eliacheff, aujourd'hui rabbin, parce qu'il voulait absolument connaître la vérité pour savoir s'il devait se convertir ou non. Ce n'est qu'à la fin de sa vie qu'elle se réconcilie avec sa judéité et en tire un roman – *Les taches du léopard* – dont il sera encore question dans cet article.

Famille peu commune que celle de France Gourdji, dite Françoise Giroud : un père charismatique mais absent, une mère extraordinaire et adorée – tous les deux Turcs et juifs sépharades –, naissance en Suisse, chute sociale qui, pour Françoise signifie l'obligation de commencer à travailler très tôt, dès l'âge de quatorze ans, perte des racines, des origines, les repères qui manquent, l'histoire familiale et religieuse que l'on passe sous silence, que l'on ne transmet pas : on ne parle pas de ces choses-là ! Très marquée par des humiliations, blessures et chagrins, Françoise Giroud était incapable de dire certaines choses. Elle les écrivait, parfois en arrangeant la réalité. Pour elle, l'écriture est une sorte de thérapie. On s'en rend compte en lisant ses livres à caractère autobiographique. On y trouve également des réponses à la question sur les raisons qui ont déterminé le choix des femmes dont elle a dressé des portraits passionnants, attachants. Qu'a-t-elle de commun avec Marie Curie ou Cosima Wagner ? Pour n'en citer que deux. D'abord, il s'agit de personnages exceptionnels – comme elle l'est elle-même – ensuite, leurs familles respectives sortent de l'ordinaire.

Marie Curie était une travailleuse acharnée, évoluant dans le monde de la science, un monde exclusivement masculin à l'époque, tout comme l'était le journalisme des débuts de Françoise Giroud. En plus, aux yeux des Français, cette femme, née Polonaise, est un modèle d'intégration et de réussite. Dans sa vie privée, le malheur frappe. Suite à un accident stupide, sa famille est privée de mari et de père. Marie perd non seulement son compagnon mais aussi un partenaire inestimable dans ses recherches scientifiques.

Cosima, l'une des trois enfants illégitimes de Franz Liszt, connaît une enfance dramatique. Ballottée entre son père et sa mère, elle grandit sans savoir ce qu'est une famille harmonieuse. Adulte, elle fait tomber tous les tabous en quittant son mari Hans von Bülow pour Richard Wagner, le grand amour de sa vie. Le premier de leurs enfants naît illégitime comme elle-même et comme Alain, le fils de Françoise Giroud.

Les familles des protagonistes des biographies et des romans de Françoise Giroud ne correspondent pas au modèle de la famille traditionnelle. Dans ces familles, les relations entre les partenaires sont souvent fort perturbées, parfois elles sont amputées de l'un de leurs membres ; elles sont recomposées, les enfants n'ont pas de parents communs.

A 86 ans, Françoise Giroud écrit son dernier roman, *Les taches du léopard*, qui paraît quelques jours après sa disparition en janvier 2003. Tout au long du roman, elle cherche la réponse à deux questions majeures : qu'est-ce qu'une famille et comment conjuguer deux identités, l'identité chrétienne et juive. D'une certaine manière, le roman reflète sa propre histoire familiale et religieuse.

Le titre du roman est en lien direct avec la citation de la Bible, mise en exergue dans le roman : « Un Éthiopien peut-il changer sa peau, et un léopard ses taches ? » Cette citation résume, en quelque sorte, les idées qui habitent, qui hantent le héros du roman, Denis Sérignac. Ce dernier grandit dans une famille unie, harmonieuse, aimé de ses parents, deux intellectuels catholiques de gauche. Il « était aussi heureux qu'on peut l'être à vingt ans. Toutes routes ouvertes devant lui... » (p. 13). Justement, le jour de ses vingt ans, son univers s'écroule en quelque sorte : il apprend, par son père, qu'il est adopté, qu'il est un enfant né sous X. A partir de ce moment, rien ne sera plus comme avant. Bouleversé par l'idée que quelque part il y a une femme qui est sa mère biologique, il se met à sa recherche et, grâce à sa copine Marie, il la retrouve. Là, un deuxième choc l'attend. Sarah Berger lui dévoile son origine juive. Harcelée de questions insistantes sur les raisons de son acte, elle explique à son fils qu'elle l'avait sauvé d'une malédiction.

Parce que je suis juive, et en conséquence, si j'avais un fils, il le serait aussi. C'est pourquoi, il y a vingt ans, je n'ai pas voulu de toi. Je n'ai pas voulu mettre un enfant juif au monde, tu comprends ? On n'a pas le droit ! (p. 27)

On n'a pas le droit. Dans cette phrase résonne la conviction de Françoise Giroud qu'il y a des choses que l'on doit taire pour ne pas exposer ses proches au danger qui n'est jamais loin. Sarah, terrorisée par l'idée que le fascisme n'a pas disparu, abandonne son fils à la naissance.

Denis, jusqu'ici heureux, insouciant, doit s'accommoder à cette nouvelle situation, assumer sa nouvelle identité. Après un séjour aux États-Unis, il devient assistant d'un galeriste à Londres qui, avant de mourir, le fait son héritier. Il s'installe donc à Londres. Le choix de la capitale britannique n'est pas un hasard. En janvier 1992, Françoise Giroud écrit :

« J'ai peur. Peur du fascisme [...]. Je voudrais qu'ils aient une position de repli, qu'ils aient par exemple une maison à Londres » (Saint-André de, 2013, p. 274). Elle pense sans doute à ses petits-enfants et à ses nombreux arrière-petits-enfants. Sarah, la mère de Denis, est persuadée que « tous les Juifs devraient avoir une cabane au Canada » (*ibid.*, p. 275).

Denis vivra donc entre Londres et Paris et entre trois familles : celle de ses parents adoptifs chrétiens, celle qu'il forme avec sa mère juive Sarah et, enfin, celle de Marie et Denis qui, comme il s'est avéré, est son fils. Au moment où il l'apprend, il a « un petit choc désagréable, bien que le même soit charmant » (p. 89). Il se dit : « Quand vais-je faire enfin les choses comme tout le monde, au lieu de me retrouver dans des situations baroques ? » (p. 89). Car sa situation n'est vraiment pas simple. Partagé entre ses deux identités, ayant deux mères et deux pères – Michael Stern, le père biologique vient de faire son entrée sur scène – Denis n'arrive pas à fonder un foyer classique, il ne ressent pas le besoin explicite de vivre en couple, de faire des enfants. Même si plusieurs femmes ont compté dans sa vie, il n'a voulu d'enfant avec aucune. « Peut-être parce que j'ai été un nouveau-né abandonné... Il paraît que les nourrissons ont une mémoire d'enfer ! » explique-t-il à son amie Bess (p. 90). La dernière phrase de cette citation est le reflet de l'expérience personnelle de Françoise Giroud.

Denis le Grand dit avoir subi sa liaison avec Marie, la mère de Denis le Petit. Elle non plus n'est pas prête à se laisser « enchaîner » . Elle ne veut pas de mari, elle tient trop à sa liberté. Marie est, semble-t-il, la projection du jugement personnel de Françoise Giroud, formulé en une phrase devenue célèbre : « L'existence commune avec un homme m'a toujours paru une barbarie » (Le Point du 28/01/2003).

L'attitude de Marie et de Denis par rapport au mariage est sans doute aussi le reflet du phénomène social auquel on assiste depuis plusieurs décennies : le nombre croissant des couples vivant maritalement, ainsi que celui des familles monoparentales.

Denis ne refuse pas le rôle de père. Bien au contraire. Il introduit son fils dans ses deux familles et des liens affectifs vont progressivement se tisser entre Denis le Petit, Sarah qui est ravie de découvrir ce petit-fils aux yeux d'un bleu-Stern, et les Sérignac. Romain, le père adoptif de Denis le Grand dévoile au garçon, avide d'apprendre, l'univers de la

culture, l'incite à la lecture des œuvres des grandes figures de la littérature française et étrangère.

Or, le jeune homme se retrouve soudainement dans une situation bien compliquée : il porte le nom de sa mère – de Groote –, son père lui a dévoilé l'histoire de l'adoption et sa judéité ; il a du coup trois grands-mères dont l'une, sa grand-mère maternelle a, à plusieurs reprises, manifesté devant lui des idées franchement antisémites. Selon elle, tout le mal viendrait des juifs. Paroles que Denis le Petit n'oubliera pas et qu'il lancera, un jour, à la figure de son père. En quête de repères, il fera sa crise d'adolescence dont il sortira grâce à ceux qui l'entourent : sa mère Marie, ses grands-parents adoptifs, sa grand-mère Sarah et son père Denis le Grand, qui est le mieux placé pour comprendre les tourments qui l'agitent.

Je vous ai trop peu vus, Marie et toi, quand j'étais môme. Surtout toi. Tu m'as laissé vaguer trop longtemps autour de ma naissance. Et puis, cette façon de vivre constamment à cheval sur Paris et Londres fait que je ne me suis jamais senti chez moi ni ici, ni là [...]. Quant à cette histoire de judéité, c'est une merde que vous m'avez refilé [...] Je n'en ai aucune envie... Non, je n'ai pas envie d'être ostracisé, de craindre la persécution, de vivre avec une étoile jaune symbolique sur le front, de porter toute l'angoisse du monde... » (pp. 247-248)

explique Denis le Petit à son père.

Après le suicide de Sarah, atteinte d'une variété de la maladie d'Alzheimer, après la mort de Romain Sérignac et le retour de Denis le Petit d'Asie, la famille en miettes se recompose petit à petit, mais le malheur frappe à nouveau. Denis Sérignac, le protagoniste principal du roman, est poignardé, dans sa galerie londonienne, par un fanatique antisémite. Enterré dans le caveau de sa famille adoptive, il retourne là d'où il est parti : chez lui.

La toile de fond, tissée de thèmes concernant la famille, l'identité et la parenté, permet à l'auteur de développer plus profondément ses réflexions sur les relations entre un homme et une femme : la relation entre la mère et le fils (Sarah – Denis), la relation de couple (Marie – Denis) et enfin, la relation amicale (Bess – Denis). A l'inverse de ce qui caractérise

sa propre histoire familiale – le silence sur le passé, sur les origines – Françoise Giroud fait parler ses héros. Le dialogue les aide à surmonter les obstacles, à avancer dans la vie.

L'auteure laisse vagabonder son imagination et prête à Denis Sérignac toute une série d'aventures folles : celui-ci hérite d'une galerie à Londres – cadeau qui lui tombe du ciel – ; de son séjour à Moscou, il ramène à Paris un jeune peintre russe qui fonctionne à la vodka et qui, après l'exposition de ses toiles, se jette dans la Seine ; le père biologique de Denis – Michael Stern – meurt brutalement dans l'avion le transportant aux États-Unis. Juste avant son départ, il réussit à arracher à son fils la promesse qu'il récitera, à son enterrement, le kaddish, cette prière juive des morts. Suite au vol d'un Titien, Denis est impliqué dans une enquête policière et c'est grâce à ses relations, parfois douteuses, peu avouables, que la police retrouvera le tableau dérobé. Pour le remercier de sa coopération, le gouvernement français le fait chevalier de la Légion d'honneur. Cet habitué du grand monde connaît personnellement Léa Rabin ou encore la princesse Diana, avec laquelle il aurait passé une soirée fort arrosée...

Françoise Giroud, romancière, ne saura nier la journaliste qu'elle est en premier lieu. Son roman, dont l'histoire est située principalement dans les années 90 du siècle dernier, est truffé d'événements politiques et mondains : la réélection de Mitterrand – dont elle dresse un portrait mi-flatteur, mi-ironique – l'assassinat d'Yitzhak Rabin, la seconde Intifada, la montée du terrorisme, la mort accidentelle de la princesse Diana, etc.

Dédié à Alex Grall, le dernier compagnon de Françoise Giroud, ce professeur de bonheur qui lui a appris à goûter aux délices de la vie, le roman reflète leur passion commune pour la peinture moderne, la littérature et les voyages.

Selon les critiques, Françoise Giroud a choisi, avec son dernier roman, *Les taches du léopard*, de dévoiler ses origines. Elle le fait tout de même bien au-delà des limites de ce thème. A travers l'intrigue – histoire des familles de Denis Sérignac –, elle peint un tableau historico-politique de la société contemporaine, en soulignant ce qui l'inquiète.

Bibliographie

ADLER, Laure : *Françoise*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 2011.

GIROUD, Françoise : *Arthur ou le bonheur de vivre*. Paris : Fayard 1997.

GIROUD, Françoise : *Les taches du léopard*. Paris : Fayard 2003.

OCKRENT, Christine : *Françoise Giroud. Une ambition française*. Paris : Fayard 2003.

SAINT-ANDRÉ, Alix de : *Garde tes larmes pour plus tard*. Gallimard 2013.

LE POINT du 28/01/2003.

Katarína Kupčihová

Université de Prešov, Faculté des Lettres

17. novembra 1, 080 78 Prešov, Slovaquie

kkupciha@unipo.sk

LA LANGUE EST-ELLE LE REFLET DE RAPPORTS FAMILIAUX ? (*LA PUISSANCE DES MOUCHES* DE LYDIE SALVAYRE)¹

Daniel Vojtek
Université de Prešov

Abstract: The aim of the article is to analyze the novel of a contemporary French author, Lydie Salvayre. We are drawing on a hypothesis, that the author's unique and rich language could reflect the deformities within the family. The stylistic heterogeneity of the novel shows this feature in a direct and indirect manner.

Keywords: novel – family – language – writing

Lydie Salvayre (1948) est pédopsychiatre et est devenue romancière sur le tard, sans jamais cesser de poursuivre son métier de médecin. Fille de républicains espagnols exilés en France en 1939, elle est l'auteur de romans qui connaissent un succès croissant et elle reçoit plusieurs prix littéraires, notamment pour *La compagnie des spectres* en 1997. D'autres œuvres remarquables ayant suscité l'intérêt des critiques sont *La puissance des mouches* (1995), *Passage à l'ennemi* (2003) et *La méthode Mila* (2005). L'auteur y mêle de manière jubilatoire langue écrite et oralité, jargons et tournures classiques, tout en mettant en scène des conflits familiaux et / ou professionnels (*La puissance des mouches* par exemple) poussés jusqu'à l'absurde.²

¹ L'article s'inscrit dans le cadre du projet VEGA 1/06666/11 L'image de la famille dans le roman contemporain d'expression française.

² Dans le roman en question, ainsi que chez les autres auteurs contemporains, la famille représentée est loin d'être traditionnelle. Dans *Nikolski* de Nicolas Dickner, on voit une « famille réduite et problématique » (Malinová, 2010, 185) ; dans plusieurs romans et récits de Richard Millet on peut parler de l'« expérience traumatisante de la famille » (Drengubiak, 2012a, 155) ainsi que d'une « relation de causalité entre la désintégration de la famille et la mort de la civilisation »

Dans *La puissance des mouches*, c'est surtout ce goût particulier de la langue lié ou non avec des conflits familiaux que l'on va essayer d'examiner. Le roman se caractérise par un humour noir et une écriture parfaitement maîtrisée unissant la veine rabelaisienne, inventive et grotesque. Sa parole va alors plus loin pour devenir drôle, poétique, théâtrale parfois.

L'objectif principal ici est de se concentrer sur trois rapports familiaux (le fils vs le père, le fils vs la mère, l'époux vs l'épouse) afin d'illustrer la variété de tons qui, selon plusieurs critiques, fait tout l'intérêt non seulement de *La puissance des mouches*, mais également des trois romans précédents de Lydie Salvayre. L'ordre des rapports analysés est fonctionnel, car ce sont les rapports verticaux (ceux de la filiation) qui conditionnent visiblement le rapport horizontal (conjugal) de notre personnage avec son épouse.

Les extraits qui seront cités racontent les scènes de plusieurs étapes de la vie du protagoniste, ils ne sont pas présentés dans un ordre chronologique, de même que les parties du monologue entier s'entremêlent chronologiquement.

Le texte est un monologue et l'homme qui s'y livre est un coupable s'exprimant dans l'espace muré d'une prison, en puisant dans des registres variés: il parle à coups de sarcasmes et de citations de *Pensées* de Blaise Pascal, dont il est un grand admirateur au point d'en devenir fou: « Pascal a changé toute ma vie » (1995, p. 26). Il se sert également d'injures (« bordel de mon de Dieu de nom de Dieu », etc.), d'envols lyriques (« Oui, j'aime dire les choses avec poésie. ») et de phrases grand style. (*ibid.*, p. 26) Il adresse ses paroles à quatre interlocuteurs différents, soit le juge, l'infirmier, le docteur ou le maître. Il ne faut pas oublier l'abondance du vocabulaire lié à la médecine, ce qui est une inclinaison tout-à-fait logique vu la profession de l'auteur. En voici quelques exemples: strangulation, copulation, vieillard arthritique, appendice stomacale, etc.

(Drengubiak, 2012a, 155). Pour mentionner encore un exemple, « la famille cesse d'être un point de repère et subit la désintégration » (Drengubiak, 2012b, p. 29) également chez Anne Hébert.

1

L'auteur a placé son histoire dans le milieu des émigrés espagnols, milieu qu'elle connaît bien. Elle le fait surgir de façon directe en faisant parler espagnol son personnage. Guide du musée Port-Royal-des-Champs, il se retrouve à 48 ans en prison pour avoir tué une personne dont on ne connaîtra l'identité que dans les dernières lignes du roman. Bercé par la haine du père, le protagoniste parle de ses parents, notamment de son père à qui il voue une haine tenace. Quel est alors ce rapport fils-père, l'un des plus énigmatiques et pourtant si important? Voici un extrait pour essayer de répondre:

Je lis, disais-je, je lis, je lis, je lis et j'assassine mon père de mille ingénieuses façons. Le rayon désintégrant est mon arme favorite. Mais il y a aussi la machette, le serpent à sonnette ou la pilule de cyanure broyée dans le café. Quelquefois je pousse papa dans l'escalier qui descend du grenier. Un accident est vite arrivé. (*ibid.*, p. 61)

Si c'est alors le ton qui compte dans cette narration, il faut noter que les souvenirs de son enfance liés au père sont évoqués d'un ton qui est pour le moins douloureux, mais également ironique. Le narrateur raconte, à plusieurs reprises, les scènes violentes d'une famille dominée par un père tyrannique, nerveux, hurlant. En voici une:

Il advient que papa tabasse maman. Mais maman ne voit dans les coups de papa que l'expression de sa fatigue et de son désespoir. Ton pauvre père, soupire-t-elle, lorsqu'elle me parle de lui. (*ibid.*, p. 31)

Le protagoniste ne se révolte pas, il est résigné et ne se venge que dans ses rêveries, comme on l'a vu dans une des citations. Son seul refuge, même après la mort de sa mère, est la lecture:

Je lis. Je lis. C'est un vice. Je lis poussé par je ne sais quel impérieux désir, par une urgence dont je ne suis pas maître. Je lis comme si le temps m'était compté, comme si j'allais mourir le jour-même. Je lis

avec bonheur. Je lis avec délice. [...] car lire, c'est penser. Car lire, c'est délire. (*ibid.*, p. 118)

Physiquement parlant, cet homme explique aussi à quel point il ressemble à son père: « Je suis le portrait craché de mon père » (*ibid.*, p. 19) et comment comprendre la violence du côté de son père à travers des punitions physiques pendant l'enfance: « Je suis puni de répondre. Et puni de me taire. Je comprends qu'au bout du compte je suis puni d'exister » (*ibid.*, p. 83).

Le vocabulaire animal, dont tout le roman est tissé, sert tout d'abord à raviver les images des deux personnages masculins, le fils et le père. Le fils peint son père ainsi: « Cet homme plus brutal qu'une bête, c'est mon père » (*ibid.*, p. 37). Et voici l'image que le fils donne de son père quand il est déjà vieux: « Il est sale. Il sent la pisse. Ses ongles sont longs et noirs comme les griffes d'une bête » (*ibid.*, p. 39). Et, lorsque le père vient chercher sa fille à une soirée de danse, il la flaire comme une bête. Ensuite, le fils-même se dote de noms tels que pingouin (car il est longtemps langé), ou bien loup solitaire. Il va plus loin en affirmant que « les hommes sont pareils aux chiens » (*ibid.*, p. 11).

Le lien de ce premier rapport analysé avec le langage du narrateur intradiégétique est plus ou moins évident. Toutefois, il est difficile d'identifier un reflet direct ou indirect du vécu « narré » sur la variété des registres, la richesse du vocabulaire. Peut-être n'est-ce que dans la puissance du ton qu'on pourrait le soupçonner.

2

Le rapport fils-mère peut se caractériser par une affection naturelle. Le lien déjà assez fort entre eux est forgé par le fait qu'en ce qui concerne la terreur de la part du père, ils sont tous les deux haïs du père, c'est-à-dire qu'ils sont dans la même barque, bien sûr à l'exception des situations où la mère sert de tampon entre le fils et les coups de poing du père en colère. D'une part, après le décès de la mère, le fils précise d'un ton tantôt douloureux tantôt sarcastique qu'elle est morte bien avant le jour de sa mort:

Plus j'y réfléchis, docteur, plus je recule dans le temps la date présumée de la mort de maman. Si bien que j'ai fini par me convaincre qu'elle est morte le jour de sa rencontre avec mon père. (*ibid.*, p. 36)

D'autre part, l'auteur démontre son goût pour l'humour dans la description de la photo de mariage: « Sur la photographie de mariage, maman ressemble à Pascal. Maman dit souvent Je suis laide. Mon père lui répond en riant : C'est pour ça que je t'ai choisie » (*ibid.*, p. 40). Mais le ton avec lequel le narrateur de Salvayre continue à décrire la photo est assez amer: « Sur la photo, mon père est ivre. Il s'est saoulé à mort pour fêter le bonheur qui commence » (*ibid.*, p. 13).

Autre point important concernant la description de cette photo de mariage: pour la première fois est évoquée une comparaison de l'épouse et de la mère de notre protagoniste. Par ailleurs, ce dernier compare sa maman à Pascal, mais cette fois-ci sur un plan psychologique: « Maman et Pascal se ressemblent jusque dans leur façon de penser » (*ibid.*, p. 33). En fin de compte, le protagoniste-narrateur va jusqu'à identifier le personnage de Pascal à celui de sa mère; cela se traduit par l'admiration qu'il garde pour l'un et l'affection qu'il a pour l'autre:

Maman et Pascal forment donc fréquemment les mêmes opinions sur la vie (si je mets de côté la manie de maman d'utiliser putain ou merde pour rythmer sa syntaxe), et ils partagent, malgré les siècles qui les séparent, la même vision du monde. (*ibid.*, p. 34)

La mort de la mère sert de moteur à la narration, elle provoque des changements de langage du narrateur, tout en suggérant d'une façon blessante et pénible l'impuissance ressentie par le fils:

[...] je repense à maman qui est morte avant de mourir, et je vois son visage blanc qui repose au-dessus de tous mes souvenirs, je vois une mouche se poser sur sa joue glacée et se frotter les pattes, je vois ses lèvres blanches qui ne s'ouvriront plus et ses yeux infinis derrière ses paupières fermées. (*ibid.*, p. 11)

Et là encore, le fils réunit les personnages de Pascal et de sa mère en disant « L'un comme l'autre sont pour moi plus vivants que les vivants » (*ibid.*, p. 30).

Le reflet de ce rapport familial sur la langue du narrateur est beaucoup plus net que dans le premier cas. Le registre de langue et les tons varient presque parfaitement en fonction des émotions du narrateur-protagoniste et dévoilent un individu perdu, destabilisé, mais parlant. Le rythme de la syntaxe de la maman et la ressemblance de cette dernière avec Pascal l'illustrent.

3

Au moment où l'histoire est racontée, l'un des deux membres encore vivants de cette famille est l'épouse du protagoniste.

Le dernier rapport à analyser est donc celui des deux époux. Famille sans enfants, où l'ambiance est celle d'un époux qui est fait presque tout à l'image de son père. Selon le schéma bien connu, le fils d'une brute est devenu une brute. La seule différence est qu'il n'a d'autre membre de famille à gifler que sa propre femme. Pourtant, les scènes évoquées par le narrateur-époux témoignent d'un degré élevé de drôlerie, voire de grotesque. Les descriptions et les dialogues caricaturaux de ce ménage en sont la preuve:

Chaque jour, donc, je travaille à l'éducation de ma femme. Je l'asticote. Je la pique. Je l'attaque. Je la vexe. Je l'accable de sarcasmes et de petites scélératesses. (*ibid.*, p. 11)

Ma femme est venue me dire à plusieurs reprises que trop de lecture risquait de m'échauffer le cerveau. Ses irrptions inopportunes m'arrachaient, comme on le dit si justement, à ma lecture, et m'obligeaient, chaque fois, de reprendre la phrase à son début. C'était pénible. J'ai fini par lui dire : Tu pourrais pas aller voir au salon si j'y suis? Elle a claqué la porte. (*ibid.*, p. 28)

[...] lorsque je la vois aller et venir avec ce visage de pardon, avec ce petit air de victime, j'ai envie de la frapper, monsieur le juge, je ne de-

vrais pas vous dire de pareilles choses, elles pourraient se retourner contre moi, mais j'ai envie de la frapper [...]. (*ibid.*, p. 14)

Et lorsque sa femme lui demande sa définition de l'amour, il répond: « Piperie, pitrerie, tels sont les mots qui viennent à mes lèvres » (*ibid.*, p. 68).

Les scènes de ménage sont tantôt drôles tantôt douloureuses. En tout cas, grâce au lexique et au ton qui sont plus que juteux, elles présentent une image tout à fait différente des deux premiers rapports. La dose d'humour y est assez importante, néanmoins le rapport des deux conjoints est loin d'être synonyme de bonheur. Ici, la langue ne reflète le rapport conjugal que très peu. On pourrait même dire qu'elle masque le vrai drame que ce ménage affronte quotidiennement.

Pour compléter le schéma des rapports familiaux, il ne faut pas oublier la position du père face à son gendre. « Depuis que ma sœur s'est mariée, il hait son gendre » (*ibid.*, p. 94). On pourrait délimiter cette relation tout simplement par l'extrait où le père désigne son gendre par différentes expressions méprisantes et surtout, ce qui n'est pas rien, en espagnol:

Dix fois par jour mon père dit à ma mère que son gendre est un feignant, un gigolo, un pantin, un marica, qu'il a des photos de Malraux dans sa chambre, un tío de derecha [...] que voy a matarlo, me cago en Dios, voy matarlo. (*ibid.*, p. 94-95)

Ce n'est pas rien car à chaque fois que le narrateur utilise l'espagnol, c'est dans des situations chargées de haine, de mépris, de colère, et ce sont à chaque fois les paroles du père. Il y a un passage qui, cependant, témoigne de la haine du fils envers son père: « [...] un homme dans le noir va soulever sa jupe, caresser ses jambes meurtries et s'enfoncer en elle en l'appelant mi niña » (*ibid.*, p. 37).

Ce qui réunit indubitablement les rapports qu'on a évoqués, c'est l'omniprésence de la haine et de l'amour. Mais, chaque fois qu'on parle de l'amour, n'est-ce pas à la haine que l'on pense? Grâce au langage, la

limite entre les deux est difficile à saisir, de même qu'il n'est pas évident de saisir la succession et la superposition de l'approbation et du rejet:

Ma sœur sait bien que l'amour monstrueux que lui voue notre père est sa prison et son malheur. Néanmoins elle y cède, car il lui plaît d'être ainsi la rivale d'une mère amoindrie par le chagrin et qu'il est facile de vaincre. (*ibid.*, p. 52)

L'optique à travers laquelle le protagoniste regarde la haine qu'il a vécue lui-même est la suivante: « Pendant des heures, je me répète Je veux qu'il meure, je veux qu'il meure, je veux qu'il meure. Jusqu'à ce que le sommeil m'emporte, dans son tourment » (*ibid.*, p. 85). Ce qui peut frapper, après tout, c'est que malgré l'omniprésence de la haine dans la famille, l'homme qui parle dit qu'il est un enfant de l'amour.

À la fin, le protagoniste devient confus, fou, car ses pensées et la réalité qu'il vit ne font pas bon ménage. Il perd son travail, il quitte sa maison, devient clochard, s'en va à Paris, se dirige vers la maison de son père, pour le tuer.

La langue de son monologue (qui pourtant contient des fragments de discours direct, donc des traces de dialogues), « ce festival langagier », se caractérise par des contrastes colossaux. Ce comique féroce et irrésistible de l'auteur n'est qu'un moyen de raconter l'opposition entre la hauteur des préoccupations métaphysiques du personnage principal (Pensées de Pascal), la compassion qu'il suscite en évoquant son enfance (haine du père et violence physique) et la bassesse de ses comportements quotidiens (rapports des deux époux). Et, en réalité, ce n'est que la langue qui lui sert de double outil. D'abord pour séduire, plus tard pour masquer.

Bibliographie

DRENGUBIAK, J. : *Richard Millet, du personnel vers l'universel*. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Monographia 153 (AFPh UP 387/468), Prešov : 2012a, 189 p.

- DRENGUBIAK, J. : Le devenir étranger ou la désintégration des valeurs traditionnelles sur l'exemple des Fous de Bassan d'Anne Hébert. In *Romanica Olomucensia 2012*, n° 24, Olomouc : 2012b, p. 29-35.
- MALINOVSKÁ, Z. : La représentation de la famille dans Nikolski, un roman sur le mode du récit de filiation. In: *Cartographie du roman québécois contemporain*. – Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, Prešov : 2010, p. 183-192.
- SALVAYRE, L. : *La puissance des mouches*. Paris : Éditions du Seuil, 1995.

Daniel Vojtek

Université de Prešov, Faculté des Lettres
17. novembra 1, 080 78 Prešov, Slovaquie
woyteg2@yahoo.ca

Názov: HISTOIRES FRANCOPHONES DE FAMILLES
LE FAMILIER, L'INQUIETANT ET LE LOUFOQUE

Editorky: Prof. Sylviane Coyault, PhD.
Prof. PhDr. Zuzana Malinovská, CSc.

Recenzenti: Prof. Dr. Arzu Etensel Ildem, PhD.
Doc. Dr. Timo Obergöker, PhD.

Jazykový redaktor: Mgr. Thomas Olivier Laurent
Výkonný redaktor: Mgr. Ján Drengubiak, PhD.
Návrh obálky: © Ing. arch. Viktor Malinovský, PhD.

Redakčná rada 3 Neslovanské jazyky a literatúry: Prof. PhDr. Zuzana Malinovská, CSc.
Doc. PaedDr. Alena Kačmárová, PhD.
Doc. PhDr. Teodor Hrehovčík, CSc.
Mgr. et Mgr. Adriána Koželová, PhD.
Mgr. Marián Fedorko, PhD.

Technická redaktorka: Emília Sýkorová
Vydala Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove v roku 2013
1. vydanie – Náklad 100 – Strán 237

Tlač: GRAFOTLAČ PREŠOV, s.r.o.

ISBN 978-80-555-0912-9