

VOIX CONTEMPORAINES

revue de lettres, langues, arts

sous la direction de Gaëtan Dupois,
Hajar Khaloui, Jalad Berthelot Obali
et Elena Roig Cardona

Héritage(s) et nouvelles
modalités de dialogue

Littérature et création
artistique contemporaines

2



> HÉRITAGE(S)

Au principe de la création artistique
et littéraire contemporaine

Jalad Berthelot Obali
Introduction

Julia Pont
Construire l'héritage : deux lectures de Reverdy

Elena Roig Cardona
Genèse et insurrection des avant-gardes
artistiques et littéraires

Gaëtan Dupois
Héritages et création artistique
dans *Tous des oiseaux* de Wajdi Mouawad

Marine Achard-Martino
La « mémoire littéraire » de Sylvie Germain

Rocío Murillo González
La fiction figurative comme renégociation
critique de l'héritage familial dans
Un roman russe d'Emmanuel Carrère

Camille Roelens
Mémoriel et bienveillance culturelle
au gré des vents et des tumultes

Jalad Berthelot Obali
Penser et écrire l'héritage dans la
littérature africaine contemporaine

> LITTÉRATURE ET CRÉATIONS ARTISTIQUES CONTEMPORAINES

Hajar Khaloui et Elena Roig Cardona
Introduction

Eugénie Péron-Douté
L'autofiction, médium artistique interdisciplinaire

Julien Strignano
Des trompe-l'œil de Ramón Gómez
de la Serna aux photographies de Chema Madoz

Hajar Khaloui
La réception de Don Quichotte en Bulgarie

Paul Garrido Agreda
Le commentaire audio du réalisateur

Safa Jaafar
Littérature et cinéma
dans *Vaste est la prison* d'Assia Djébar

Clara Roupie
La prière d'insérer : procédés intersémiotiques
dans *Le Rouge et le Noir* (1989) de Claude Prey

Voix contemporaines

ISSN : 2801-2321

Éditeur : Université Jean Monnet Saint-Étienne

02 | 2020

Littérature et création artistique contemporaines

Héritage(s) et nouvelles modalités de dialogue

Gaëtan Dupois, Hajar Khaloui, Jalad Berthelot Obali et Elena Roig Cardona

🔗 <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=66>

Référence électronique

« Littérature et création artistique contemporaines », *Voix contemporaines* [En ligne], mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 27 février 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=66>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.66



Doctoriales #2

Introduction

Jalad Berthelot Obali

Héritage(s) : au principe de la création artistique et littéraire contemporaine

Héritage(s) : au principe de la création artistique et littéraire contemporaine

Julia Pont

Construire l'héritage : deux lectures de Reverdy

Elena Roig Cardona

Genèse et insurrection des avant-gardes artistiques et littéraires

Gaëtan Dupois

À la frontière des identités perdues : héritages et création artistique dans *Tous des oiseaux* de Wajdi Mouawad

Marine Achard-Martino

La « mémoire littéraire » de Sylvie Germain

Rocío Murillo González

La fiction figurative comme renégociation critique de l'héritage familial dans *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère

Camille Roelens

Mémoriel et bienveillance culturelle au gré des vents et des tumultes

Jalad Berthelot Obali

Penser et écrire l'héritage dans la littérature africaine contemporaine

Doctoriales #3

Introduction

Hajar Khaloui et Elena Roig Cardona

Littérature et créations artistiques contemporaines

Littérature et créations artistiques contemporaines : nouvelles modalités de dialogue

Eugénie Péron-Douté

L'autofiction, médium artistique interdisciplinaire

Julien Strignano

Des trompe-l'œil de Ramón Gómez de la Serna aux photographies de Chema Madoz

Hajar Khaloui

La réception de *Don Quichotte* en Bulgarie : les illustrations de Svetlin Vassilev
auprès des éditions Milan Jeunesse

Paul Garrido Agreda

Le commentaire audio du réalisateur

Safa Jaafar

Littérature et cinéma dans *Vaste est la prison* d'Assia Djébar

Clara Roupie

La *prière d'insérer* : procédés intersémiotiques dans *Le Rouge et le Noir* (1989) de
Claude Prey

Doctoriales #2

Introduction

Héritage(s) : au principe de la création artistique et littéraire contemporaine

Jalad Berthelot Obali

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.71

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Des héritages aux créations littéraires et artistiques

À la croisée des héritages : personnages et écrivain.es en crise ?

Artistes, écrivain.es et personnages face à l'appropriation subjective de l'héritage historique

TEXTE

- 1 Les Deuxièmes doctoriales du CELEC auront eu pour objectif d'interroger la notion d'héritage(s) qu'il(s) soi(en)t littéraire(s) ou plus largement artistique(s) – par le biais de problématiques transversales. Nous nous sommes ainsi demandé : comment le traitement des « héritages » reconfigure la littérature et les arts à l'ère contemporaine, mais également par quels procédés stylistiques, rhétoriques et techniques la littérature et les arts opèrent comme mise en procès de l'héritage ? Le prolongement de nos questionnements a également trouvé un écho dans l'abord de la problématique des transferts culturels entre littérature(s) et arts, tout en infléchissant un regard sur l'identité du sujet contemporain devant ce qui s'apparente aujourd'hui à un choc des héritages.
- 2 Cela dit, « l'héritage » est appréhendé ici sous son double aspect définitionnel et opérationnel au sein de différents projets artistiques et à partir de différentes aires culturelles. À partir de quelques gestes critiques, nous avons tenté de montrer comment un héritage peut être déplié, dépoussiéré puis retravaillé selon les perspectives de l'auteur.e ou de l'artiste. Ainsi, chaque réflexion a contribué à mettre en évidence quelques « nouveaux sens » de ce que nous considérons

comme patrimoine artistique, littéraire, voire historique. En cherchant à mettre des mots sur un ou des objets jugés parfois lointains et dénués de sens, nous avons pu remarquer qu'un héritage n'est vraiment jamais acquis, ou même que celui-ci n'est pas tout à fait un corps inerte ou une matière sans valeur. Bien au contraire, en considérant notre contemporanéité faite de mobilité et de transferts, l'on peut se rendre compte que les pratiques artistiques et les modes de création présentes empruntent de plus en plus au passé. Dès lors, il n'est plus rare de voir des pratiques et des pensées héritées d'ici ou d'ailleurs se rencontrer, s'enchevêtrer afin de se neutraliser dans un geste ultime. C'est ainsi que naissent de nouvelles figures en matière de création contemporaine. Ces Doctoriales nous ont aussi permis d'interroger le statut et le rôle de l'héritier dans notre société mondialisée face à l'héritage. Le présent volume est ainsi réparti :

Des héritages aux créations littéraires et artistiques

- 3 Le caractère structurant de l'héritage est lisible d'une part dans la poésie, suivant « deux lectures de Reverdy » proposées par Julia Pont. De son avis et à la lumière du poème reverdien : « L'œuvre dont on hérite n'est ainsi pas définie une fois pour toutes : les héritiers construisent l'héritage par leur discours ». En outre, « le legs se définirait dans un mouvement dialectique entre réception et création : le poète-lecteur reçoit une œuvre sous le prisme de ses choix poétiques, qui s'élaborent eux-mêmes au contact des œuvres qu'il fréquente ». D'autre part, la réévaluation de ce qu'on hérite, passe aussi à travers une prise de position d'innovation-révolution, au point de constituer une forme d'avant-gardisme. C'est en effet ce que soupçonne Elena Roig Cardona en parlant de la création littéraire chez le romancier Juan Benet : « De notre point de vue, Benet est clairement un avant-gardiste. Il a réussi à rompre avec le présent de la société opprimée et oppressive où il a vécu, transformant radicalement les langages établis en cherchant constamment les nouveaux besoins de l'Espagne d'après-guerre et de la littérature du moment. » Tout l'intérêt de ces deux premières approches réside dans le dévoilement d'une certaine fabrique littéraire de l'héritage. Et cette réalité manifeste au sein de l'œuvre d'art contemporain n'engagerait pas que le

créateur ou l'artiste, mais elle pourrait et devrait aussi engager notre propre regard en tant que chercheur : « comment recevoir les œuvres, les situer les unes par rapport aux autres, les caractériser sans les réduire. »

À la croisée des héritages : personnages et écrivain.es en crise ?

- 4 La quête du passé constitue un véritable viatique pour l'écrivain contemporain. De ce fait, l'héritage est non seulement pris comme une source d'inspiration (atout créatif), mais aussi comme un chemin de traverse qui permet à l'artiste de cartographier le sombre chemin de ses origines pour signifier sa généalogie (atout identitaire). Une telle conception de l'héritage prélude à la crise identitaire et mémorielle du sujet-écrivain. La crise du personnage se fait alors écho de la crise de l'héritage. Ce qui indique également que l'écrivain ou le dramaturge sont en proie à une multiplicité d'héritages dont il leur faut résolument tracer le signe afin de guérir. À partir de l'expression polysémique « mémoire littéraire », Marine Achard-Martino va donc questionner l'opérativité de l'héritage chez l'écrivaine et philosophe Sylvie Germain. Pour sa part, « le roman germanien s'élabore comme une quête vers la compréhension de l'histoire familiale des personnages ». De plus, cette quête, nous dit-elle, pourrait être considérée comme étant à l'origine de l'entreprise romanesque de l'auteure. Toujours dans le même sillage, Gaëtan Dupois place son propos du côté des modalités d'inscription et des enjeux de l'héritage chez le dramaturge Wajdi Mouawad. Il y lit notamment la perception de l'héritage au prisme de la tragédie dont l'onde de choc excède le domaine familial et secoue le lecteur aussi bien que le spectateur. De ce qu'il pense : « La tragédie apparaît donc comme le lieu où tout se dénoue, épiceutre d'une *catharsis* tout à la fois pour le dramaturge, les personnages et les lecteurs.trices-spectateurs.trices. À la confluence de plusieurs héritages ; dramaturge et personnages s'interrogent quant à la façon de se les approprier ; puisqu'écartelés entre la violence du verbe et le mensonge du silence. » La création littéraire et artistique contemporaine s'opère pour ainsi dire dans un

élan vers le passé et une tension permanente vers le futur pour repenser les éléments d'une fraternité à construire. C'est le sens du propos de Jalad Berthelot Obali formulé sous la forme d'un soupçon critique. Il postule pour sa part quelques figures de l'héritage et leurs incidences dans la création littéraire africaine contemporaine. De son point de vue : « Penser et écrire l'héritage, c'est en somme faire advenir, à travers la puissance de la médiation artistique, la fécondité esthétique de la tyrannie et de l'obsession des figures du passé ».

Artistes, écrivain.es et person- nages face à l'appropriation subjective de l'héritage historique

- 5 Lire les modalités de figuration de l'héritage, c'est aussi prendre conscience des impasses, des contrariétés et des fuites auxquelles l'artiste fait face. Il est ici pointé la question de l'indigence de l'héritage qui conséquemment donne au signe artistique de connaître une certaine « expérience des limites » (Bataille). Mais dans la pulsion créative qui guide son intérêt, l'artiste ne se résigne pas. Bien au contraire, à travers une inflation verbale et technique, celui-ci parvient à mettre des mots sur l'indicible tout comme il parvient à mettre en image ce qu'il n'est pas convenu de toujours voir. C'est donc dans une espèce de combinaison sémiotique, voire d'intermédialité, que les lacunes du passé semblent être comblées et les écarts entre des personnages aux cultures différentes semblent être vaincus. À partir d'*Un roman russe* de Carrère, Rocío Murillo González questionne la précarité de l'héritage familial de l'auteur qui est non seulement traumatique et innommable, mais aussi chargé de trous et de biffures. C'est le moment où selon son mot : « L'apparition de formes autobiographiques inédites qui visent à se réapproprier les legs des ascendants traduit une inflexion dans le rapport que la littérature contemporaine entretient avec l'identité. Celle-ci, fragilisée et défaillante, est donc à reconstruire dans une logique de renégociation critique d'une transmission frappée par la perte. » À son tour, Camille Roelens s'interroge sur l'autonomie et la capacité de l'individu à choisir ses influences, afin de se départir des amarres d'un monde globalisé et dont le maître mot serait « l'homologation ». Sa réflexion

porte ainsi sur *Des passagers du vent* de François Bourgeon. En ce qui le concerne : « La question de l'autonomie individuelle, nodale pour la philosophie de l'éducation contemporaine et celle des rapports pluriels aux héritages multiples, doivent donc être posées de concert ».

AUTEUR

Jalad Berthelot Obali

Doctorant – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

Héritage(s) : au principe de la création
artistique et littéraire contemporaine

Construire l'héritage : deux lectures de Reverdy

Julia Pont

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.73

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

L'article s'intéresse à la réception plurielle de Pierre Reverdy (1889-1960) dans la poésie contemporaine en s'appuyant sur deux textes d'hommages écrits par les poètes Yves Peyré (1952-...) et Jean Daive (1941-...). Il s'attache en outre à la place de Reverdy dans le discours universitaire, et à la manière dont on s'approprie son héritage pour défendre telle ou telle vision de l'histoire littéraire.

English

This article explores the plural reception of Pierre Reverdy (1889-1960) in contemporary poetry, looking at two tributes written by the poets Yves Peyré (1952-...) and Jean Daive (1941-...). It also examines Reverdy's place in the academic discourse, and how his heritage is oriented to defend one or another particular vision of the History of literature.

INDEX

Mots-clés

postérité, réception, Reverdy (Pierre), stratégie d'appropriation, histoire littéraire, héritage

Keywords

posterity, audience studies, Reverdy (Pierre), reader-response theory, history of French literature, legacy

PLAN

1. Reverdy lu par deux poètes contemporains
 - 1.1. Une énonciation de poètes
 - 1.2. Des thèmes différents

2. Définir son héritage : de la lecture à la mise en scène de l'influence
 - 2.1. Se mettre sur le chemin de soi-même
 - 2.2. Avec et contre
 - 2.3. « Sa force n'écrase pas »
3. De l'appropriation par les poètes à la fabrication de l'Histoire littéraire
 - 3.1. Reverdy et le « lyrisme de la réalité » : Michel Collot
 - 3.2. Reverdy et le littéralisme : Jean-Marie Gleize

TEXTE

- 1 Pierre Reverdy fut pour beaucoup de poètes, à commencer par les surréalistes, une figure d'autorité. Le « poète exemplaire¹ », ainsi que le nomme Aragon, s'illustra par la constance de sa recherche poétique et la lucidité de ses partis pris théoriques. À sa mort en 1960, de nombreux poètes lui rendirent hommage et travaillèrent à la diffusion de son œuvre, trop peu connue. Plus de cinquante ans après sa mort, de nombreux articles et ouvrages continuent de paraître, visant à donner à son œuvre la place qui lui revient dans l'histoire de la poésie moderne. Appartenant à des générations différentes, les poètes qui lui rendent hommage témoignent de la permanence du « legs² » de Pierre Reverdy. D'Aragon à Philippe Jaccottet, de René Guy Cadou à Antoine Emaz, de Guillevic à Jacques Dupin, l'héritage de Pierre Reverdy tisse des fils dans l'histoire de la poésie du xx^e siècle.
- 2 Or, ce qui frappe d'abord à la lecture des textes d'hommage, c'est la diversité des lectures dont Reverdy fait l'objet. Dans un article de 1961 intitulé « Le vide et la présence : l'image de Pierre Reverdy dans la poésie contemporaine », l'universitaire Jean-Yves Debreuille écrit que l'image de Reverdy dans le monde poétique de son siècle est « particulièrement tremblée, si floue et si ambiguë que si tous reconnaissent sa place prépondérante, ils la revendiquent dans des directions diamétralement opposées³. » Selon lui, certains s'attachent à sa poétique de l'image, et voient dans ses poèmes l'« éclat profus de sa création verbale » ; d'autres, à l'inverse, le considèrent comme « le premier inquisiteur du langage, de la défiance devant les mots », précurseur d'une poésie « aux marges du silence » ; enfin, les poètes d'après-guerre ont pu voir en lui un poète du « retour au concret », du « regard obstiné posé sur le quotidien⁴ », voire un « poète-paysan⁵ » pour reprendre les mots de Follain. Trois lectures – faisant

successivement de Reverdy le poète de la création verbale, le poète du silence, et le poète du quotidien – qui sont en effet « diamétralement opposées ».

- 3 Le constat de Jean-Yves Debreuille en 1961 est toujours d'actualité. Depuis les années 1960, Reverdy a fait l'objet de nombreuses parutions : des poètes déjà classiques comme André Du Bouchet et Jacques Dupin ont beaucoup écrit à son sujet, et des poètes de la génération suivante ont aussi voulu s'inscrire dans son héritage. Aujourd'hui, comme en 1960, Reverdy fait l'objet de lectures diverses qui permettent de nourrir et de justifier des pratiques poétiques diverses.
- 4 La réception plurielle de cette œuvre interroge la manière dont elle se construit en tant que référence, pour des poètes et dans le discours universitaire. Elle permet d'envisager l'héritage non pas comme une donnée stable, mais au contraire comme un objet mouvant, sujet à des appropriations multiples, se redéfinissant incessamment. Les lectures divergentes de deux poètes contemporains, Yves Peyré et Jean Daive, témoignent de cette réception plurielle. Leurs discours construisent un héritage problématique : la poésie de Reverdy travaille-t-elle le rapport du sujet à la banalité du réel comme le veut Yves Peyré, ou est-elle « une œuvre qui ne veut jamais échapper au monde de l'inconscient et à sa logique⁶ » et dont le cœur est le travail formel comme le veut Jean Daive ? Les adhésions et les réticences des « héritiers » de Reverdy nous permettront d'explorer la manière dont les poètes contemporains mettent en scène l'influence littéraire pour définir leur propre esthétique. Enfin, nous nous intéresserons à l'image de Pierre Reverdy dans le discours universitaire et à la manière dont son héritage est convoqué pour défendre telle ou telle vision de l'Histoire littéraire.

1. Reverdy lu par deux poètes contemporains

- 5 Yves Peyré et Jean Daive sont deux poètes qui se situent aux antipodes du paysage poétique contemporain. Pour le dire rapidement, Yves Peyré est plutôt du côté du nouveau lyrisme, tandis que Jean Daive, proche de la maison d'édition Orange Export Ltd⁷ et des

poètes Claude Royet-Journoud et Anne-Marie Albiach, est plutôt du côté de l'expérimentation formelle. Bien sûr, le vers d'Yves Peyré n'est pas exempt de travail formel. Toutefois, par rapport à la poésie de Jean Daive, la segmentation des vers de Peyré ne perturbe que peu la lecture, et l'on retrouve aisément une syntaxe traditionnelle. Au contraire, dans le texte de Jean Daive, on peine à trouver le lien entre les mots ou les segments qui se répartissent inégalement sur la page. Le texte ne semble pas développer un discours compréhensible, souscrivant peut-être à ces mots d'Anne-Marie Albiach : « L'énoncé poétique ne demande pas à être compris. On le vérifie, on l'effectue⁸ ».

- 6 Jean Daive et Yves Peyré ont tous deux écrit sur l'influence de Reverdy, et ont activement participé à la reconnaissance de son œuvre : Yves Peyré a dirigé la publication de l'ouvrage *Pour Reverdy*⁹ à l'occasion du centenaire de sa naissance ; Jean Daive a participé à l'édition des œuvres complètes de Pierre Reverdy en deux volumes chez Flammarion et lui a consacré un numéro de la revue CCP (*Cahier critique de poésie*)¹⁰.

1.1. Une énonciation de poètes

- 7 Les textes d'hommage à Pierre Reverdy écrits par ces deux poètes sont si riches qu'ils demanderaient une étude approfondie. L'article d'Yves Peyré intitulé « L'offrande d'une pureté banalement altière¹¹ » publié dans *Pour Reverdy* en 1990 est extrêmement imagé. Il présente d'abord tout un réseau d'images autour de l'idée d'une violence purificatrice : « [...] ce monde ne lui va pas, trop immédiat, trop policé », « il faut le décaper¹² ». Le poète est alors celui qui « débarrasse la table à grandes brassées [...] il soulève le monde, il le lave, il le gifle¹³ ». La langue doit être « rudoyée¹⁴ », « cassée » ; « pour que le monde, le moi, le poème, tout cela de nouveau flambe¹⁵ », il faut « incendier les mots », en faire des « paquets de braise¹⁶ ». En contrepoint de ces images flamboyantes, il évoque « la pluie qui doucement murmure, qui ne s'autorise pas le chant¹⁷ » et que Reverdy est « le seul » à pouvoir entendre. Il fait partie de ces poètes « chercheur de riens, de menus riens qui sont à chaque fois le quotidien même, son épaisseur, son tragique, son sacré¹⁸ ». Le texte oscille ainsi entre des images contrastées : d'une part, celles liées à la bana-

lité, aux « menus riens », au silence ; d'autre part, celles qui expriment la violence et la destruction. En outre, le texte suit une trame narrative : Reverdy a d'abord « touché le fond de la langue¹⁹ », pour se rendre attentif aux « menus riens » et faire « flamber » le réel. Le texte ressemble à un mythe dont Pierre Reverdy serait le héros : il est celui qui endure le rude travail du poète, qui « se bat », qui « tréssaille », qui « hurle²⁰ » pour découvrir un secret caché derrière la réalité la plus banale.

- 8 Poétique en lui-même, le texte d'Yves Peyré s'écarte du modèle de l'article universitaire. À ce titre, il nous confronte au problème de l'interprétation : comment réduire cette profusion d'images à un discours univoque qui permettrait de définir la poésie reverdienne ?
- 9 S'il est moins imagé, le texte de Jean Daive, intitulé « La poésie n'existe pas ailleurs » et publié par le cipM (Centre international de poésie de Marseille) dans *Pierre Reverdy : vider la question*, n'est pas moins équivoque. Il commence sur un questionnement : « Le troisième millénaire s'avance à la rencontre de Pierre Reverdy, en quoi et pourquoi²¹ ? » puis définit l'œuvre de manière assez elliptique. Des affirmations telles que : « Chez Pierre Reverdy, il n'y a de sujet que l'éveil et ce que son œuvre figure n'est pas autre chose que l'inscription d'une première fois qui résonne de son jaillissement²² », ou « La recherche de la vérité, incessante, actualise l'expérience de l'inconnu dont Pierre Reverdy est le voyant universel²³ » ne sont pas étayées. Les idées s'enchaînent sans que l'on puisse s'assurer d'avoir bien compris ce que leur auteur a voulu dire.
- 10 De même, la progression du texte est étonnante, car celui-ci se clôt sur une anecdote fictive. Jean Daive écrit qu'il « [veut se] raconter de cette façon l'histoire de la ponctuation chère à Pierre Reverdy, qui a donné lieu à son système de blancs » :

« Guillaume Apollinaire est à Saint-Germain-des-Prés. Il vient de recevoir les épreuves de son livre "Alcools" entièrement composé de points et de virgules. Il demande à un jeune typographe de l'accompagner jusqu'à la rue des Grands-Augustins. Sur le Pont-Neuf, Apollinaire montre les poèmes et demande quoi faire pour eux typographiquement s'il en supprime la ponctuation. La réaction ne se fait pas attendre. Pierre Reverdy a le même malaise devant ces signes qui contraignent le vers et le sens. Il répond qu'une syntaxe doit

intégrer un manque de ponctuation afin de totalement libérer l'émotion et la laisser couler de source. Guillaume Apollinaire entend et supprime ce qui brise le mouvement, suivi un peu plus tard de Blaise Cendrars. Nous sommes le 20 avril 1913²⁴. »

- 11 Il est difficile de déterminer la valeur de cette petite fiction qui met en scène le jeune Reverdy alors « ouvrier typographe » en dialogue avec Apollinaire. Jean Daive croit-il vraiment à cette rencontre ? Il semble avouer le contraire lorsqu'il dit « [vouloir se] raconter » l'histoire de cette façon. Quelle est donc la fonction de cette anecdote ? Est-ce à dire que l'œuvre de Reverdy a, symboliquement, la primauté dans l'abandon de la ponctuation ?
- 12 Les textes d'Yves Peyré et de Jean Daive ont en commun de s'écarter tout à fait de ce que l'on attendrait d'un commentaire académique. Leur énonciation se distingue de celle de l'universitaire cherchant à définir, analyser, démontrer, prouver, convaincre. Yves Peyré et Jean Daive ne cherchent pas à *expliquer* quelque chose, mais expriment plutôt leur rapport intime à l'œuvre, convoquant l'imaginaire, la croyance, et affirmant ainsi la subjectivité de leur discours.

1.2. Des thèmes différents

- 13 Les textes d'Yves Peyré et de Jean Daive ne développent pas un discours univoque sur la poésie de Pierre Reverdy qui permettrait de les comparer et de les opposer simplement. Toutefois, on peut noter que les thèmes abordés par l'un et l'autre ne sont pas les mêmes. Yves Peyré s'attache au rapport de Pierre Reverdy au réel, aux « menus riens » auxquels le poète seul est attentif. L'auteur insiste sur la « banalité » de cette poésie qui se meut « au ras » des choses, « à même le drap, l'usuel, le banal, le gris²⁵ ». Reverdy est selon lui un « transcripateur du réel », attentif au « rien du tout à percevoir²⁶ ». Il parle d'une poésie caractérisée par sa « pureté » : le langage épuré de Reverdy coïncide avec les réalités banales qu'elle évoque. Paradoxalement, cette poésie se fait « altière » dans son entêtement à habiter le réel le plus banal en l'investissant d'une subjectivité. Yves Peyré dramatise l'attention du poète au réel, qui « pour l'excessivement ordinaire, le rien du tout à percevoir²⁷ », affronte inlassablement les affres du travail poétique. Car la poésie est pressentie comme une épreuve, elle « vrille la personne et évide le chant²⁸ » ; elle

« déchanter » plutôt qu'elle ne chante. Elle réintroduit dans le langage toutes les instabilités du réel mouvant, remettant en cause l'identité même du sujet, « pour que le monde, le moi, le poème, tout cela de nouveau flambe ». L'émotion se déploie alors à partir d'une parole instable, qui devient « chant de quiconque²⁹ », tant le sujet qu'elle exprime est mis en question. L'évocation d'une réalité banale devient le lieu du questionnement du sujet et de son rapport au réel. Yves Peyré insiste donc sur la dimension existentielle de la poésie reverdienne. Il s'agit de dire une réalité empreinte d'une subjectivité en même temps qu'un sujet en prise avec le réel. La poésie travaille l'expression du moi et du monde : en cela elle renouvelle une tradition lyrique.

- 14 La lecture de Jean Daive s'élabore à partir d'un axe tout à fait différent de celui qui est envisagé par Yves Peyré. Nulle mention de la « banalité » du matériau poétique ou d'une dramatisation du rapport du sujet au réel ; c'est plutôt le rythme imposé par l'absence de ponctuation et le système des blancs qui retiennent l'attention du poète. Reverdy a en effet supprimé toute ponctuation de ses poèmes, et a conjointement expérimenté différentes dispositions des vers sur la page ; poèmes en « carré³⁰ » ou poèmes en « créneaux³¹ », parole entrecoupée d'espaces plus ou moins longs entre les mots et entre les vers. Jean Daive voit dans ces formes nouvelles une « libération » du vers, une suppression de « ce qui brise le mouvement » afin de « libérer l'émotion et la laisser couler de source ». Il parle d'« architectures mentales³² » qui échappent au discours linéaire et que les poèmes reverdiens mettraient en œuvre. Il s'intéresse à « la réserve vivante, l'inconnu », le « secret de la vie constante », les « lois instables de la Nature », « l'inconscient » et sa « logique³³ ». Ces expressions évoquent la possibilité pour la poésie de faire accéder à un autre savoir, qui échapperait à la rationalité : contrairement à la prose, qui impose une linéarité, le vers non-ponctué et éclaté sur la page obligerait l'esprit à composer lui-même des liens, révélant ainsi les structures inconnues de notre inconscient. L'attention de Jean Daive se focalise sur l'abandon de la ponctuation parce qu'elle participe à cette « libération » de la syntaxe traditionnelle, d'où le récit fictif de son invention par Pierre Reverdy qui en aurait donné l'idée à Apollinaire.

- 15 Ces deux exemples sont représentatifs de la diversité des commentaires que l'on rencontre à propos de Reverdy. Ils témoignent en même temps du lien entre la lecture que fait chaque poète et son propre travail : Yves Peyré, poète « nouveau lyrique », s'intéresse à la manière dont Reverdy explore le rapport du sujet au réel ; Jean Daive, poète de l'expérimentation textuelle, s'intéresse chez Reverdy à l'exploration d'une autre logique du langage. Chaque lecture dessine ainsi une image singulière de l'œuvre. L'œuvre dont on hérite n'est ainsi pas définie une fois pour toutes : les héritiers construisent l'héritage par leur discours. En outre, le legs se définirait dans un mouvement dialectique entre réception et création : le poète-lecteur reçoit une œuvre sous le prisme de ses choix poétiques, qui s'élaborent eux-mêmes au contact des œuvres qu'il fréquente.

2. Définir son héritage : de la lecture à la mise en scène de l'influence

- 16 Dans un second temps, nous interrogerons la manière dont un poète, en l'occurrence Pierre Reverdy, est construit par ses héritiers en tant que référence. Les poètes-lecteurs ne commentent pas innocemment l'œuvre d'un prédécesseur : leur commentaire sert à défendre une certaine conception de la poésie. Entre autres choses, les commentaires de Jean Daive et d'Yves Peyré révèlent cette fonction stratégique de la lecture : les poètes trouvent dans l'œuvre de Reverdy ce qu'ils veulent y trouver, pour nourrir et justifier leur propre pratique poétique. Le commentaire, le texte d'hommage, devient ce qu'on pourrait appeler une « mise en scène de l'influence » : l'auteur fait un effort d'explicitation des liens qui le relie à un prédécesseur, se plaçant dans sa filiation, ou marquant un écart par rapport à son héritage, dans le but de clarifier ses partis pris, pour lui-même comme pour ses lecteurs. En somme, le poète parle de lui-même en parlant de l'œuvre de l'autre.

2.1. Se mettre sur le chemin de soi-même

- 17 Reverdy, contrairement à Breton, n'a jamais été chef de file d'un mouvement, même à l'époque de la revue *Nord-Sud*, qui a servi un temps d'organe théorique au mouvement cubiste et à la poésie des années 1915-1920. C'est seulement dans les années 1940, alors que Reverdy est isolé en province à Solesmes, qu'il devient, un peu malgré lui, une référence pour les jeunes poètes de l'école de Rochefort³⁴. Ils le choisissent, ainsi que Max Jacob, parce qu'il apparaît à leurs yeux comme un poète plus proche de la réalité que les surréalistes, accusés d'intellectualisme, de parisianisme – bref, de superficialité. Les jeunes poètes sont surtout séduits par la figure du poète solitaire, entièrement dévoué à la poésie, qu'incarne Pierre Reverdy.
- 18 Dans les lectures contemporaines de Reverdy, cet *ethos* de poète solitaire est aussi très souvent convoqué. « Solitaire », « intransigeant », « sévère » parfois, « inlassable », « exigeant », sont des mots qui reviennent, moins pour qualifier les poèmes que la personnalité du poète. L'exemplarité de Reverdy tient beaucoup à son *ethos* : il incarne ce qu'un poète doit être. Dans un article paru dans la revue *Triages*, Yves Peyré écrit à propos de Reverdy : « Il était à mes yeux la poésie [...]. Il était une manière de Sésame³⁵ ». À la fois l'incarnation d'un idéal et voie d'accès à cet idéal, Reverdy apparaît dans ce texte comme un médiateur : « on le savait, la poésie passait à un bref moment par lui³⁶ », écrit-il encore. Le poète sert moins de modèle que de guide qui met sur le chemin de la poésie. Il ne s'agit pas d'écrire comme lui, mais d'avoir un même rapport à l'écriture que lui, pour accéder à la poésie. Pour Yves Peyré, Reverdy « faisait partie du cortège de ces proximités idéales qui poussent un jeune homme sur le chemin de lui-même³⁷ » – un accompagnateur donc, plutôt qu'un modèle.
- 19 On voit bien que la nécessité d'un prédécesseur tient à la définition de soi-même : le jeune poète est mis « sur le chemin de lui-même » grâce à son aîné. Il s'agit d'abord de se définir par l'autre, et même dans la confrontation avec l'autre.

2.2. Avec et contre

- 20 La critique de poète peut être envisagée comme un travail d'autodéfinition : quelle que soit l'œuvre abordée, le commentaire permet d'élucider ses propres partis pris poétiques, et de se situer par rapport à l'œuvre de l'autre. Yves Peyré et Jean Daive se servent de l'œuvre de Reverdy pour définir leur propre recherche poétique, et leur commentaire participe à l'élaboration et la médiatisation de leur travail théorique.
- 21 À ce propos on peut rappeler la discussion entre Reverdy et Breton sur la définition de l'image. Dans *Le Manifeste du surréalisme*, Breton reprend la définition de l'image de Reverdy parue dans la revue *Nord-Sud*. Il souscrit à l'idée que l'image doit rapprocher des réalités éloignées, mais il émet des réserves sur l'idée que « l'esprit [ait] saisi les rapports³⁸ » qui suppose, selon Breton, une préméditation³⁹ de l'image. Or, pour le jeune surréaliste, l'image ne doit pas retranscrire des rapports préalablement perçus entre les éléments éloignés, elle doit faire exister des rapports pour la première fois. On présente souvent cette réserve de Breton comme le reflet d'une opposition de fond entre les deux poètes. Pourtant, dans une lettre à Breton d'octobre 1924, Reverdy se justifie sur ce qu'il considère comme un malentendu : « [...] rien ne nous sépare radicalement. Je n'ai même jamais prétendu que les rapports perçus par l'esprit (quelle part de l'esprit ? ni la raison ni la pensée) l'étaient consciemment⁴⁰. » Reverdy reproche en fait à Breton une certaine mauvaise foi, car, d'après Étienne-Alain Hubert, celui-ci connaissait bien l'avis de Reverdy sur la question de l'image pour en avoir longuement discuté avec lui⁴¹. Mais Breton se sert de Reverdy pour fonder une nouvelle poétique : le *Manifeste* étant un texte fondateur pour le mouvement surréaliste, il devait affirmer sa différence⁴². On retrouve ce mécanisme d'adhésion-répulsion dans le commentaire d'Yves Peyré. Après un paragraphe d'éloge sur le poète « Sésame » de la poésie, il objecte : « Parfois Reverdy m'agace⁴³ » ; et développe une critique de la morosité et de l'intransigeance de Reverdy. Il s'agit pour le poète de rejeter une part de Reverdy pour défendre son point de vue : « je crois que la vie est mouvement et que rien ne doit être figé. Reverdy a opéré la glaciation de sa sensibilité [...]⁴⁴ », « son goût du morne qu'il a si bien cultivé n'est [...] pas pour [moi]⁴⁵. » Pourtant, précise Yves Peyré,

cette critique ne s'appuie que sur les carnets de notes, et il ne retrouve pas dans les poèmes de Reverdy la morosité qu'il condamne : « Avec le poème seul il a échappé à ce drame, à cette étrange contradiction et mutilation [de sa sensibilité], *Sable mouvant* le prouve assez⁴⁶. » La mise en exergue d'un point d'opposition, qui n'en est pas vraiment un puisque la « morosité » de Reverdy n'infuserait pas dans sa poésie, est une façon pour le poète d'affirmer un écart et de défendre sa vision singulière de la poésie. Dénonçant l'intransigeance et la morosité reverdiennes, il peut réaffirmer que lui-même est du côté de la joie et du mouvement.

2.3. « Sa force n'écrase pas »

22 Si l'on en croit ses héritiers, l'œuvre de Reverdy est particulièrement propice à ce genre de mises au point. Selon Antoine Emaz, un autre poète contemporain héritier de Reverdy, « Sa force n'écrase pas. L'œuvre est posée là, stable, comme un des phares me permettant de faire le point et de considérer tantôt le chemin fait, tantôt – plus fréquemment – celui qui reste à faire⁴⁷ ». L'œuvre du prédécesseur sert de mesure au poète-lecteur. Si Reverdy est un « phare » éclairant le poète sur le chemin de la poésie, c'est que sa stabilité même est émancipatrice. À propos des carnets de notes, Antoine Emaz écrit encore :

« Leur caractère impersonnel et sans concession provoque le lecteur et l'incite à se positionner, plus ou moins en accord ou en désaccord, sur chaque sujet abordé, qu'il soit de l'ordre de la vie, de la morale ou de l'esthétique⁴⁸. »

23 La force des carnets de notes de Reverdy résiderait justement dans la rigidité que leur reprochait Yves Peyré. Ses assertions serviraient à piquer l'esprit critique du poète-lecteur : « Reverdy n'est ni un maître à penser ni un poète douceâtre, et ses lecteurs peuvent être aussi rugueux que lui⁴⁹. »

24 On voit se dessiner une figure du prédécesseur en interlocuteur : il s'agit moins de chercher un père qu'un pair. L'héritage de Reverdy est d'autant plus émancipateur qu'il est sans testament : le poète solitaire n'indiquant qu'une voie personnelle et non collective, il n'entraîne pas après lui, mais pousse le lecteur-poète à trouver sa propre voie.

« Il m'est difficile de faire la part de ce que je lui dois. J'ai l'impression de ne lui prendre que ce qui m'appartient. Tout le terrain est d'ailleurs préparé pour que le lecteur se trouve lui-même, non pour qu'il lui ressemble. Hauteur et générosité⁵⁰. »

- 25 La référence à un prédécesseur permet d'établir un dialogue pour mieux cerner sa propre « personnalité » poétique. L'influence est ainsi envisagée dans sa dimension critique : l'œuvre source pose des questions au poète plus qu'elle ne donne de réponses. La poésie de Reverdy étant suffisamment plurivoque pour accepter des commentaires divergents, dire que l'on se situe dans son sillage ne veut rien dire tant que l'on n'a pas clarifié ce que l'on entend par « Pierre Reverdy » et que l'on n'a pas affirmé ses adhésions et ses réticences. La référence est ainsi le point de départ de la réflexion esthétique qui permet de se définir.
- 26 Il ne s'agit pas de dire que les poètes sont vierges de toute influence réelle ; bien sûr leur poétique procède d'une mémoire littéraire mais aussi d'une mémoire d'homme, de rencontres et d'événements formant une infinité de facteurs. Or, si l'influence est indéfinissable, le commentaire d'écrivain peut quant à lui être étudié comme un choix de mise en scène de l'influence. Par leur commentaire, les héritiers construisent la figure de leur prédécesseur, en constituent l'héritage, pour ensuite se positionner par rapport à lui.

3. De l'appropriation par les poètes à la fabrique de l'Histoire littéraire

- 27 Nous avons jusqu'ici abordé le point de vue de poètes sur leur prédécesseur. Or, la définition de l'héritage d'un auteur se fait aussi par le discours universitaire : il définit des jalons, des événements, des figures, censés infléchir le cours de l'Histoire littéraire. L'image de Reverdy aujourd'hui, si elle repose en partie sur l'abondance des articles écrits par des poètes à son sujet, dépend beaucoup de sa place dans les anthologies, manuels, et ouvrages d'Histoire littéraire. Dans un troisième temps, il s'agira de montrer que les diverses lectures que l'on peut faire d'une œuvre participent, dans le cadre

d'un discours savant, à un rapport de force qui sous-tend l'élaboration de l'Histoire littéraire.

- 28 Comme la critique d'écrivains, la critique universitaire n'est pas exempte de partis pris : quelle que soit l'œuvre qu'elle envisage, le discours qu'elle tient sur elle permet de mettre en avant, plus ou moins consciemment, une certaine conception de la poésie. Chez les savants comme chez les créateurs, le commentaire voisine avec le manifeste. La divergence des discours tenus sur l'œuvre de Reverdy dans le champ universitaire révèle les mécanismes d'appropriation d'un héritage qui est toujours à constituer, et qui sert à légitimer telle ou telle thèse sur la poésie et ses évolutions.
- 29 Nous nous appuyerons sur les lectures de Reverdy de deux universitaires qui ont des conceptions concurrentes : Jean-Marie Gleize, auteur de *Poésie et figuration*⁵¹ (1983) et de *A Noir. Poésie et littéralité*⁵² (1992) ; et Michel Collot, auteur de *La Matière-Émotion*⁵³ (1997) et plus récemment de *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*⁵⁴ (2018). Leurs réflexions sur la poésie traversent les années 1990, période de création pour Yves Peyré et Jean Daive, et période où la poésie est majoritairement perçue selon une grille de lecture qui oppose lyrisme et littéralisme.

3.1. Reverdy et le « lyrisme de la réalité » : Michel Collot

- 30 Michel Collot, qui a travaillé sur l'œuvre de Pierre Reverdy, l'étudie en priorité sous le prisme d'un nouveau lyrisme. Selon lui, l'apport majeur de Reverdy à la poésie contemporaine est sa définition d'un « lyrisme de la réalité », conçu comme la rencontre du moi et du monde. Le poème exprime une réalité saisie à travers la sensibilité du sujet, tandis que le sujet est transformé au contact de la réalité. D'après Michel Collot, cette conception reverdienne du lyrisme coïncide avec la redéfinition du sujet et du réel par la pensée moderne, en particulier la phénoménologie, qui envisage non plus la conscience comme une pure intériorité, mais dans sa relation au monde, qui lui-même ne se donne jamais en soi, mais toujours pour un sujet qui le perçoit⁵⁵. Il cite, parmi les poètes ayant mis en œuvre cette conception du lyrisme, Cadou, Guillevic et Follain, qui ont d'ailleurs chacun écrit sur leur lien avec Pierre Reverdy. Son ouvrage intitulé

La Matière-Émotion, développe plus généralement cette idée d'un mouvement qui va du réel au moi, du plus objectif (la matière) au plus subjectif (l'émotion) intriquant intimement le monde et le sujet. Le concept de « lyrisme de la réalité » sert alors de point d'ancrage à une réflexion sur les œuvres de Supervielle, Michaux, Ponge, Senghor, Dupin, etc.

- 31 Dans un article intitulé « Lyrisme et réalité », publié dans la revue *Littérature* en 1998, cette défense d'un « lyrisme de la réalité » prend une orientation plus polémique. L'article est en effet l'occasion d'une vive critique de ce qu'il appelle les « dérives de la poésie contemporaine » :

« [le lyrisme de la réalité] permet d'éviter bien des écueils qui guettent la poésie contemporaine. À trop faire crédit au moi, celle-ci tombe souvent dans le narcissisme, l'effusion sentimentale, ou la confession autobiographique. À vouloir chasser toute subjectivité pour atteindre à l'objectivité, elle aboutit à la trivialité du cliché, ou à un exotisme de surface. À donner les pleins pouvoirs au langage, elle reconduit inévitablement l'imagerie surréaliste ou les jeux du formalisme, également coupés de l'expérience⁵⁶. »

- 32 Le « lyrisme de la réalité » est ici désigné comme une voie nécessaire et sert à dénoncer tout un pan de la poésie contemporaine. Michel Collot, interprétant l'Histoire littéraire sous le prisme de la relation lyrique, établit une hiérarchie entre des œuvres participant à ce questionnement, et celles qui n'y contribuent pas, et qui sont donc jugées à contre-courant. Sa lecture de Pierre Reverdy dépend de cette interprétation plus générale de l'Histoire littéraire en même temps qu'elle permet de la légitimer.

3.2. Reverdy et le littéralisme : Jean-Marie Gleize

- 33 Or, ce qui est particulièrement intéressant, c'est que Reverdy serve aussi de référence à des poètes littéralistes que fustige Michel Collot. Car Jean Daive fait partie de ces « tenants de la littéralité⁵⁷ » « coupés de l'expérience » selon Michel Collot, aux côtés des poètes Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach ou Claude Royet-Journoud. Selon Jean-Marie Gleize, ces poètes, que l'on rassemble

parfois sous le terme de « modernité négative » se situent dans la filiation d'André Du Bouchet, et en particulier d'un texte intitulé « Envergure de Reverdy⁵⁸ » publié en 1951 dans la revue *Critique*. Dans ce texte, André Du Bouchet explique que la poésie de Reverdy s'articule principalement autour de la notion de « manque ». La disposition typographique, laissant une large part aux blancs, est alors présentée comme le cœur signifiant de la poésie de Reverdy : les blancs permettent de figurer l'écart entre ce que la poésie dit et ce qu'elle vise, sa dimension essentiellement lacunaire. Les poètes de la « modernité négative » alors réunis à Londres dans les années 1980, voient dans cette vision de la poésie une manière d'échapper à l'arrogance théoricienne de *Tel Quel*, sans renoncer à un travail radical sur la forme.

34 Dans *A noir*, Jean-Marie Gleize, cherche à étendre ce concept de « modernité négative » à toute une création contemporaine. Il appelle à un « réalisme poétique⁵⁹ », qui prendrait en compte les impossibilités du langage, qui se méfierait de l'image, de l'analogie. Il revendique une poésie à la lettre, « littérale » donc, contre les images, et s'oppose très violemment aux poètes du renouveau lyrique des années 1980, considérés comme des réactionnaires passésistes, anti-intellectualistes et moralisateurs. Dans cet essai, la référence à Reverdy est utilisée pour défendre cette vision d'une poésie « littérale ». Il est envisagé comme le poète du « manque » qui initia la réflexion d'André Du Bouchet et la « modernité négative ».

35 Dans ce conflit entre « lyrisme de la réalité » et littéralisme, la même œuvre est ainsi utilisée par chacun des partis pour défendre une vision de la poésie et descendre celle du parti opposé. À propos de l'idée d'une « crise de la poésie », Jean-Marie Gleize écrit :

« Tout dépend de qui parle, depuis quelle position, au nom de quoi, dans quel but. La "crise" de la poésie (ou plutôt ses multiples définitions) peut servir à justifier bien des démarches contradictoires, des projets antagonistes⁶⁰. »

36 On pourrait dire la même chose de l'interprétation de tout fait littéraire. La constitution de l'histoire littéraire dépend de l'interprétation d'un ensemble de faits disparates que l'on réunit sous telle ou telle catégorie, constituée certes à partir de l'observation, mais qui

imprime ensuite ses traits généraux sur des œuvres particulières. Dans ce cadre, la référence est utilisée pour son pouvoir démonstratif : Reverdy est tantôt un exemple vérifiant que la poésie est exploration de la relation lyrique ; tantôt un exemple vérifiant que la poésie est expérimentation de formes nouvelles. L'héritage est employé à des fins tout à fait opposées selon l'image que l'on se fait de la poésie et de ses évolutions à travers le temps.

- 37 L'étude des lectures plurielles de l'œuvre de Reverdy offre un certain regard sur la question de l'héritage comme objet mouvant, sujet à des appropriations multiples, parfois concurrentes. De la diversité des lectures que l'on peut faire d'une même œuvre, naissent des ramifications diverses qui assurent la richesse du paysage poétique présent et à venir. L'étude de ces filiations multiples permet de considérer l'Histoire littéraire dans sa complexité, comme un enchevêtrement, et même un rapport de force, entre différentes conceptions de la poésie. À la croisée des questions sur la lecture, l'influence et la fabrique de l'Histoire littéraire, la question de l'héritage offre aussi la possibilité de réfléchir à notre propre regard de chercheurs : comment recevoir les œuvres, les situer les unes par rapport aux autres, les caractériser sans les réduire. Si l'héritage est un objet à construire, qui dépend de notre regard, nous sommes aussi en charge de le renouveler, en multipliant nos angles d'approche.

NOTES

1 ARAGON, Louis, « Un soleil noir s'est couché à Solesmes », *Pierre Reverdy*, 1989-1960, Mercure de France, 1960, p. 125.

2 BRETON, André, *L'Amour fou*, (1937), *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 735 : récit d'un rêve où apparaît l'inscription « Legs de Reverdy » sur un mur.

3 DEBREUILLE, Jean-Yves, « Le vide et la présence : l'image de Pierre Reverdy dans la poésie contemporaine », *Hommage à Reverdy*, numéro spécial des *Entretiens sur les lettres et les arts*, Luc Decaunes (dir.), 1961, p. 325-334, p. 325.

4 *Idem.*

- 5 FOLLAIN, Jean, « Présence de Pierre Reverdy », *Hommage à Reverdy*, *op. cit.*, p. 121-122.
- 6 DAIVE, Jean, « Mais la poésie n'existe pas ailleurs », in *Pierre Reverdy : vider la question*, publication des journées d'études du 17 et 18 juin 2004, *Cahier du refuge*, cipM (Centre international de poésie de Marseille), p. 7-8. Consultation en ligne le 20 mars 2020 : <https://fr.calameo.com/read/000017324a5a27a17df09>.
- 7 DI MANNO, Yves, GARRON, Isabelle, *Un Nouveau monde. Poésies en France 1960-2010. Un passage anthologique*, Flammarion, 2017, p. 513-516.
- 8 GLEIZE, Jean-Marie, *Le Théâtre du poème, vers Anne-Marie Albiach*, Belin, 1995, p. 22.
- 9 PEYRÉ, Yves et CHAPON, François (dir.), *Pour Reverdy*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1990.
- 10 *Cahier critique de poésie n° 34 « Dossier Pierre Reverdy »*, Jean Daive (dir.), cipM, novembre 2017.
- 11 PEYRÉ, Yves, « L'offrande d'une pureté banalement altière », *Pour Reverdy*, *op. cit.*, p. 111-118.
- 12 *Ibid.*, p. 112.
- 13 *Idem.*
- 14 *Ibid.*, p. 114.
- 15 *Idem.*
- 16 *Idem.*
- 17 *Idem.*
- 18 *Idem.*
- 19 *Idem.*
- 20 *Ibid.*, p. 117.
- 21 DAIVE, Jean, « La poésie n'existe pas ailleurs », *art. cit.*, p. 7.
- 22 *Idem.*
- 23 *Idem.*
- 24 *Ibid.*, p. 8.
- 25 PEYRÉ, Yves, « L'offrande d'une pureté banalement altière », *art. cit.*, p. 115.

26 *Idem.*

27 *Idem.*

28 *Ibid.*, p. 114.

29 *Idem.*

30 REVERDY, Pierre, « Carrés », *Quelques poèmes* (1916), in *Œuvres complètes* t. 1, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2010, p. 67-68.

31 Voir par exemple le poème liminaire du recueil *Les Ardoises du toit* (1918), REVERDY, Pierre, *Œuvres complètes* t. 1, p. 157.

32 DAIVE, Jean, « La poésie n'existe pas ailleurs », *art. cit.*, p. 8.

33 *Idem.*

34 DEBREUILLE, Jean-Yves, *L'École de Rochefort. Théories et pratiques de la poésie 1941-1961*, Presses universitaires de Lyon, 1987.

35 PEYRÉ, Yves, « Reverdy présentement », *Vingt-trois poètes et Reverdy vivants*, supplément *Triages*, textes réunis et présentés par Antoine Emaz, 2008, p. 95.

36 *Idem.*

37 *Idem.*

38 REVERDY, Pierre : « On crée [...] une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant, sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports », « L'Image », *Nord-Sud*, numéro 13, mars 1918, in *Œuvres complètes* t. 1, *op. cit.*, p. 496.

39 BRETON, André : « Je nie, pour ma part, de la façon la plus formelle, que chez Reverdy des images telles que *Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule* ou *Le jour s'est déplié comme une nappe blanche* ou *Le monde rentre dans un sac* offrent le moindre degré de préméditation. Il est faux, selon moi, de prétendre que « l'esprit a saisi les rapports » des deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. », *Manifeste du surréalisme* (1924), Gallimard, coll. « essais folio », 1979, p. 48-49.

40 Lettre de Pierre Reverdy à André Breton du 23 octobre 1924, in « Trente-deux lettres inédites à André Breton », *Études littéraires* (Québec), volume 3, n° 1 « Problèmes de technique romanesque », avril 1970, Éditions de l'université de Laval, p. 97-120.

41 Selon Maurice Saillet, la réflexion de Reverdy sur l'image fut élaborée lors d'un débat entre Reverdy et Breton à propos d'un article de George

Duhamel. Voir HUBERT, Étienne-Alain, « L'image chez Reverdy et Breton : rupture ou continuité ? », *Tradizione e constetazione III. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, a cura di Catherine Maubon, Alinea Editrice, 2009, p. 23-29.

42 BERTRAND, Jean-Pierre, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Éditions du Seuil, 2015, p. 8 : « La forme inventée, dès lors, apparaît comme l'emblème du mouvement en question, c'est du moins ce qui se dégage en première analyse et de façon de plus en plus nette au fil du temps : le symbolisme ne se réduit pas au vers libre ni le surréalisme à l'écriture automatique, néanmoins ces deux techniques – une invention est avant tout un dispositif technique – signalent la présence d'une esthétique nouvelle, affranchie, du moins dans son discours, des conventions du passé. »

43 PEYRÉ, Yves, « Reverdy présentement », *art. cit.*, p. 95.

44 *Ibid.*, p. 96.

45 *Idem.*

46 *Idem.*

47 EMAZ, Antoine, « Un phare », *Pour Reverdy, op. cit.*, p. 119.

48 EMAZ, Antoine, « Jamais assez de ciel », *Cahier critique de poésie*, n° 34 « dossier Reverdy », cipM, 2016, p. 71-78, p. 74.

49 *Idem.*

50 EMAZ, Antoine, « Un phare », *art. cit.*, p. 125.

51 GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Seuil, coll. « Pierres vives », 1983.

52 GLEIZE, Jean-Marie, *A noir. Poésie et littéralité*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992.

53 COLLOT, Michel, *La Matière-Émotion*, Paris, PUF, 1997.

54 COLLOT, Michel, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

55 COLLOT, Michel, « Cette émotion appelée poésie (Pierre Reverdy) », in *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne*, Classiques Garnier, 2018, p. 93-94 : « Reverdy anticipe la définition qu'Emil Staiger donne du lyrisme, caractérisé, selon lui, par "l'intrication réciproque de soi et du monde". L'émotion poétique naît de la rencontre entre le monde et une conscience

capable d'en embrasser la totalité et la complexité en établissant entre les choses des rapports inédits. »

56 COLLOT, Michel, « Lyrisme et réalité », *Littérature*, n° 110, 1998, p. 40.

57 *Idem.*

58 DU BOUCHET, André, « Envergure de Reverdy », *Critique* n° 47, sixième année, 15 avril 1951, microfilm BNF 01/1951 (n° 44) – 06/1951 (n° 49), p. 308-318.

59 GLEIZE, Jean-Marie, *A noir*, *op. cit.*, p. 15.

60 *Ibid.*, p. 151.

AUTEUR

Julia Pont

Doctorante – CSLF (EA 1586), Université Paris Nanterre

Genèse et insurrection des avant-gardes artistiques et littéraires

L'exemple de Juan Benet

Elena Roig Cardona

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.87

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

À partir de trois héritages clés (socio-historique, philosophique et littéraire), cet article révèle comment l'écrivain espagnol Juan Benet est parvenu à forger un style, très personnel et indéniable, style qui lui a permis de devenir l'une des figures clés, sinon la plus importante, de l'avant-garde littéraire espagnole d'après-guerre.

English

From three key legacies (socio-historical, philosophical and literary), this article reveals how the Spanish writer Juan Benet managed to forge a very personal and unique style through which he became one of the key figures, if not the most important, of the Spanish literary avant-garde after the war.

INDEX

Mots-clés

avant-garde littéraire, héritage, littérature espagnole, littérature d'après-guerre, Benet (Juan)

Keywords

avant-garde literature, heritage, Spanish literature, post-war literature, Benet (Juan)

PLAN

La recherche d'un style personnel

Raison *versus* intuition

L'héritage littéraire

Conclusion

TEXTE

- 1 Le terme *héritage* vient du latin *haerentia*, qui signifie être uni, attaché. On hérite ce à quoi nous sommes en quelque sorte unis, liés, ce que nous ne pouvons pas abandonner ou que nous ne pouvons pas défaire, délier, ce qui est attaché à quelqu'un et ne peut pas être enlevé. Nous pouvons également dire que *l'héritage* est un ensemble de traits ou de circonstances (culturels, sociaux, économiques) précédentes qui ont influencé un instant historique donné. Comme je l'expliquerai plus loin, dans la figure et le travail de Juan Benet l'héritage socio-historique (la guerre civile et les années d'après-guerre) était important, ainsi que l'héritage philosophique d'auteurs comme Nietzsche, Bergson ou Vaihinger, sans oublier, évidemment, l'héritage littéraire. En effet, l'influence d'écrivains tels que Proust, Kafka ou Faulkner tout au long de son travail est indéniable.
- 2 D'autre part, Benet est clairement un avant-gardiste. Il a réussi à rompre avec le présent de la société opprimée et oppressive où il a vécu, transformant radicalement les langages établis en cherchant constamment les nouveaux besoins de l'Espagne d'après-guerre et de la littérature du moment. Classer Benet comme avant-gardiste pourrait en principe sembler contradictoire. Si nous entendons l'avant-garde comme un mouvement d'exploration, d'intention de progression et de renouvellement, de rupture avec l'orthodoxie et de recherche de la nouveauté, quelle relation peut-il alors exister entre un avant-gardiste comme Benet et l'héritage historique, social, philosophique et littéraire ?
- 3 À travers les études réalisées sur Benet et ses œuvres par María Elena Bravo, Epicteto Díaz Navarro, David Herzberger et Claude Murcia, entre autres, je défendrai l'hypothèse que cette relation entre avant-garde et héritage n'est pas contradictoire. Ce que je vais expliquer, c'est que même en étant avant-gardiste comme Benet, on ne peut pas rompre radicalement avec le passé, car on a besoin de soutien ou de points d'ancrage pour fragmenter et casser les codes établis et pouvoir créer de nouveaux styles et sujets. Comme le souligne à juste titre Margenot, les auteurs écrivent nécessairement dans le temps et

dans l'histoire. Ils appartiennent à l'histoire et donc à une tradition littéraire. On le décèle aisément dans le travail de Benet.

- 4 Dans un premier temps, je présenterai Juan Benet dans son contexte socio-historique ou, ce qui est la même chose, son héritage socio-historique. Dans la deuxième partie de cette réflexion, j'exposerai l'héritage philosophique, un héritage qui va nous montrer la relation qui existe pour Benet entre l'être humain et la réalité qui l'entoure. Pour conclure, je soulignerai l'importance du patrimoine littéraire dans l'œuvre et la figure de cet écrivain espagnol. Ces trois héritages lui permettront de forger non seulement son propre style, mais aussi de dévoiler, à travers ce style, la condition essentielle et primitive de l'être humain.

La recherche d'un style personnel

- 5 La guerre civile espagnole a plongé le pays dans une grave crise sociale, économique et politique. La période d'après-guerre des années quarante n'était pas une amélioration par rapport aux années de guerre. C'était un temps d'isolement, de manque d'oxygène dans l'environnement, d'impuissance et de stérilité. Dans l'art, et plus particulièrement dans la littérature, ces années ont été des années de rupture totale avec les réalisations et les efforts de renouveau réalisés au cours des décennies précédentes par des auteurs comme Unamuno, Azorín, Valle-Inclán ou Gómez de la Serna.
- 6 À cette époque, Juan Benet avait environ 15 ans et, comme tous ceux qui sont nés dans les années vingt, il appartenait à ce groupe d'innocents condamnés à un conflit qu'ils n'avaient pas choisi. Ces mêmes jeunes qui ont vécu leur adolescence dans un pays dévasté par la guerre ont dû trouver très compliqué de se débarrasser du vécu de ces années. L'imposition d'une idéologie totalitaire et répressive a entravé et perturbé la recherche de la vérité, la liberté d'expression et le développement individuel. En fait, la répression, la prohibition et la censure ont amené les écrivains et les critiques à développer, à travers la littérature, la fonction que les médias ne pouvaient pas exercer. C'est ainsi que sont apparus dans les années cinquante, par le besoin de parler, de partager et de mémoriser, le roman social, la poésie sociale et le chant de protestation.

- 7 Benet appartient donc à cette génération d'écrivains sociaux qui ont publié leurs premières œuvres autour des années 1950. Celles de Benet apparaissent alors, dans ce contexte de réalisme critique, de censure contournée et d'innovations littéraires constantes, et cela à l'encontre du récit social dominant dans toute l'Espagne. Mais Benet s'éloigne à plusieurs reprises de ses contemporains. Au début Benet s'éloigne de ces auteurs en séparant la performance de l'intellectuel ou du citoyen de la pratique littéraire, lorsqu'il n'a pas utilisé la littérature comme arme de communication et propagande politique. Sur le plan esthétique, – et c'est le deuxième point qui l'éloigne de ses contemporains – l'œuvre de Benet émerge comme une opposition à la littérature réaliste de cette époque. Peut-être en raison de leur manque de positionnement politique et de leur éloignement à l'égard de la littérature sociale, les textes de Benet sont passés inaperçus ; c'est pour cela et très probablement également en raison de sa complexité structurelle et de la difficulté de compréhension. Ces deux oppositions n'ont pas dû d'être faciles, car au moment où Benet écrit ses premières œuvres ont été publiés des romans qui ont révolutionné la scène littéraire espagnole, comme *La Colmena* (Camilo José Cela, 1951), *El Jarama* (Rafael Sánchez Ferlosio, 1956) ou *Tiempo de Silencio* (Luis Martín-Santos, 1962).
- 8 L'œuvre qui a finalement réussi à placer Benet sur la scène littéraire espagnole était *Volverás a Región*, un roman publié pour la première fois en 1967. Ce roman a toutefois commencé à prendre forme dans les années 1950. Le premier manuscrit de *Volverás a Región* était intitulé *El Guarda* et Benet a commencé à y travailler entre 1951 et 1953. Une première fois en 1965, Benet propose son manuscrit sous le titre de *Volverás a Región*, à des maisons d'édition, mais celles-ci le refusent, arguant que les critiques et le public n'étaient pas préparés au changement que supposait sa lecture. Les éditeurs faisaient allusion à la difficulté de l'opacité du texte, et même à l'inexistence des dialogues dans le récit.

Algunas editoriales aducían para no publicarla su dificultad u oscuridad, incluso el « problema » que suponía para los lectores el que no incluyera diálogos¹.

- 9 C'est en 1967 que la maison d'édition Destino relève le défi de la publication de *Volverás a Región*. L'avant-gardisme de Benet, à cette époque, ne correspondait pas aux canons traditionnels. Encore aujourd'hui, on peut estimer qu'il n'a pas la reconnaissance que lui autoriseraient l'audace et l'intrépidité dont il faisait preuve, cette manière de briser les lignes afin de continuer d'avancer.
- 10 Au cours des années où Benet écrit le roman *Volverás a Región*, il travaille comme ingénieur au barrage de Porma, dans la province de León. Pendant ces années, il produit également une série de nouvelles qui l'aident à façonner cet univers qu'est *Région* et qui commence à créer le cachet, le style et la personnalité de sa littérature. Parmi les œuvres qu'il écrit, figure un essai sur la personnalité et l'expression littéraire : *La Inspiración y el Estilo*, publié en 1965. Dans ce livre, Benet réfléchit aux causes de l'épuisement et à l'inanité de la littérature socio-réaliste prévalant en Espagne, ainsi qu'à l'immersion du courant dominant de la littérature espagnole dans le *costumbrismo* et la littérature informative.
- 11 *La Inspiración y el Estilo* est aussi une réflexion profonde sur les débuts de l'écriture, ainsi que sur la manière dont la maturité littéraire est atteinte. Pour Benet, les différences entre l'initiation et la maturité trouvent leurs raisons dans la réalisation d'un style personnel ou d'une voix. L'inspiration, quant à elle, n'est atteinte qu'une fois ce style ou cette voix personnelle forgés. Pour cet auteur, le style est quelque chose de fondamental lorsqu'on veut devenir écrivain. Il doit être la pierre angulaire du travail d'écriture. Ainsi, le roman est réduit à une simple élaboration de style, reléguant au second plan le message. Pour cet auteur, la légitimité du travail artistique repose donc sur une pratique individuelle constante, centrée sur la recherche d'un style propre, mais aussi, comme nous le verrons, sur le libre choix du patrimoine culturel.

La inspiración le es dada a un escritor sólo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo. No creo, por consiguiente, que con la sola ayuda de la inspiración se pueda crear un estilo².

- 12 Son allusion à la possession d'un style précédent est essentielle pour comprendre que l'héritage est, pour Benet, un ingrédient important lorsqu'il s'agit non seulement de développer son propre style, mais

également de pouvoir référencer ces points de support ou d'ancres qui cimentent sa littérature. Ceci est également mentionné dans une autre de ses déclarations, lorsqu'il parle des conditions précédentes et des sédiments :

Se puede imaginar que el estilo no es otra cosa que el resultado de unas condiciones sin par -personalidad, rasgos de carácter, sedimentos de la educación, sublimación de una vocación o de un quehacer -aplicadas al cumplimiento de una función³.

Raison versus intuition

- 13 La formation scientifique de Benet – il était ingénieur de profession – a joué un rôle décisif dans son activité d'écrivain. L'exercice d'un métier différent lui a permis de maintenir et de renforcer une totale indépendance vis-à-vis du monde de l'édition, parfois oppressif.
- 14 Benet considérait la raison comme un instrument inadéquat pour englober la connaissance humaine. Le rejet de la raison et la conviction que l'art doit toujours garder son indépendance le conduisent à rejeter la logique dans le processus de création artistique.
- 15 Cependant, il n'a pas rejeté si catégoriquement, comme certains critiques affirment, le rôle de la raison dans la formation du style. Selon cet auteur :

El estilo se perfila como un espacio que incluye al de la razón, con un mayor número de dimensiones que ella y dispuesto a particularizarse con el de ella [...] « Esa multiplicidad de dimensiones no es labor de un día y se consigue, por lo general, gracias a un laborioso y penoso crecimiento que comenzó a partir del día que la razón buscó la palabra justa para definir una sensación »⁴.

- 16 Pour lui l'art ne peut pas être le résultat d'un processus logique, ce qui l'amène à critiquer et rejeter des auteurs tels qu'Edgar Allan Poe ou Flaubert, déclarant que la réalité ne peut jamais conduire à des simplifications telles que les processus de formation logique défendus par ces auteurs.

*Literature is created neither by following theoretical formulae nor by the processing of empirical data. Literature is not made by conscious intellectual process at all; it is created by attention to, and exploration of, style*⁵.

- 17 Pour Benet parmi les instruments qui nous aident à connaître le monde, c'est à la raison que nous pouvons le moins faire confiance, car elle conduit l'individu à un ordre tyrannique, le réduisant à un ensemble de normes sociales et morales bizarres, qui lui sont étrangères, bloquées dans les profondeurs de la psyché. Cet argument, de forte inspiration nietzschéenne, accompagnera l'œuvre de Benet depuis ses débuts jusqu'à ses derniers écrits. De ce penseur allemand, Benet reprendra également la critique des valeurs et des systèmes traditionnels de pensée fermée, ainsi que le traitement de l'irrationnalisme et du nihilisme. Le tragique, le violent et l'éternel retour à la mort, ainsi que la renaissance, seront également d'autres traits communs aux deux auteurs.
- 18 En plus de Nietzsche, deux autres auteurs ont influencé fortement la manière de comprendre la vie et en particulier l'écriture de Juan Benet. L'un d'eux est Henri Bergson, pour qui les sciences physiques fournissent une image déformée de la réalité. Pour ce penseur français, il existe un contraste évident entre notre intelligence, qui nous permet de comprendre le monde, et les données de notre conscience. Pour Bergson, l'intelligence nous est évidemment utile, mais la vraie connaissance vient de l'intuition. L'intuition philosophique est ce qui nous met en contact avec le flux continu de la vie. Cette recherche du flux de la vie, de ce qui est au-delà du rationnel par l'intuition est l'un des aspects importants du travail de Benet et une constante qui se reflétera de manière récurrente dans ses écrits.
- 19 Mais le penseur le plus influent et original pour Benet est, sûrement, le philosophe allemand Hans Vaihinger et sa philosophie du « *comme si* » publié en 1911, un moment de l'histoire qui vit le développement du processus de révision des valeurs et la validité des connaissances scientifiques. Selon cette philosophie, les êtres humains ne peuvent jamais vraiment savoir à quoi ressemble la réalité sous-jacente du monde. Ce fait nous amène à élaborer et à construire des systèmes de pensée et à supposer qu'ils correspondent à la

réalité. Selon Vaihinger, nous nous comportons *comme si* le monde s'inscrivait dans nos modèles, des modèles que nous créons. Vaihinger considère donc qu'il existe un écart entre ce qui est vrai et ce qui est pratique à croire. L'acceptation de ce qu'il appelle des fictions et que nous pourrions traduire par « des faits » est justifiée comme une solution irrationnelle et pragmatique à des problèmes qui n'ont, parfois, pas de réponse rationnelle. L'acceptation constante de ces fictions nous implique dans la conviction qu'il n'y a pas de fausses déclarations, mais simplement des déclarations qui, dans un certain sens, peuvent être contradictoires. Nous supposons donc des choses et des faits qui peuvent être contradictoires mais nécessaires, tels que des nombres négatifs, par exemple. Mais ce qui est vraiment important pour Vaihinger, selon Benet, ce ne sont pas ces contradictions, mais le fait que la complexité des choses ne parle pas tellement de choses ou du monde lui-même, mais de notre capacité à comprendre.

- 20 C'est cette incapacité à comprendre le monde que Benet a constamment cherché à travers ses écrits. La critique de la raison, les normes morales et sociales ancrées dans notre psyché ; la recherche au-delà de toute raison par l'intuition ; et l'incapacité de l'être humain à s'emparer complètement du monde construira ce terrain d'incertitudes et de doutes que Benet appellera « zona de sombras », zone d'ombre d'où il écrira pratiquement tout son travail. Dans cette « zona de sombras »,

El escritor debe abandonar la seguridad que proporcionan la razón y la ciencia para internarse en el dominio de la incertidumbre, en los enigmas que le preocupan (el hombre, la naturaleza) donde el progreso del conocimiento siempre será insuficiente⁶.

- 21 On peut dire que Benet semble délibérément incarner cet état particulier de « sens suspendu », que Roland Barthes a isolé comme essence de la littérature : lui, Benet, ouvre un sens du monde et dans l'acte même de l'offrir, l'arrête et empêche son achèvement en nous rendant si conscients de la fragilité qui nous entoure.

L'héritage littéraire

- 22 La période espagnole de l'après-guerre a soustrait le meilleur de nombreux d'artistes qui ont décidé de rester dans le pays. La formation de ces artistes était étroitement liée à la situation du pays. Comme beaucoup d'entre eux, Benet était un personnage réactionnaire, en lutte constante avec la réalité qui l'entourait, despotique et oppressive dans tous ses domaines. Il s'est révolté contre l'idéologie imposée mais aussi contre les idées et les attitudes d'une opposition trop simpliste et banale pour lui. C'est sûrement pour ces raisons que ses référents culturels dépassent largement le contexte espagnol. En fait, parmi les écrivains espagnols, le seul qui l'intéressait était Baroja.
- 23 Au printemps 1945, pendant qu'il regardait dans une librairie de Madrid, un livre tombe à ses pieds et s'ouvre juste sur une page où l'on pouvait lire : « VARDAMAN, ma mère est un poisson⁷. » Benet venait de découvrir Faulkner, l'auteur qui l'a inspiré tout au long de sa carrière d'écrivain. En plus de Faulkner, les auteurs qui l'intéressaient le plus étaient des auteurs européens tels que Proust – dont il rassemble une grande partie des idées sur la conscience et la mémoire –, Thomas Mann – dont il hérite l'idée d'utiliser la littérature comme un traité essayiste –, Virginia Woolf, Kafka ou l'Américain Herman Melville. En revanche, il considère Joyce comme un auteur mineur.
- 24 Benet emprunte à tous ces auteurs des techniques littéraires telles que l'auto-référentialité, les monologues basés sur la conscience, les transferts de narrateurs sans préavis, les discours multigénériques, pluriperspectivistes, des recherches sur le temps, etc. Cependant, la technique la plus importante pour Benet est la métaphore, héritée indéniablement de William Faulkner. La métaphore est un mécanisme qui, comme les deux auteurs le montrent bien, crée un microcosme en concurrence avec le monde réel, avec le monde comme on le connaît, et nous permet d'effectuer une recherche des expériences qui sont au-delà de la raison. C'est un mécanisme qui permet au texte de s'ouvrir et de se diviser en différents espaces ou chemins, augmentant ainsi le sentiment de doute et d'incertitude. Et cette possibilité d'ouverture qu'est la métaphore a à voir avec l'idée heideggerienne de dire. Dire [saying] n'implique pas seulement le sens

direct de ce qui a été dit, mais chaque chose dite cache tout ce qui pourrait être dit. Ce genre de langage, cette manière de dire les choses en dissimulant leur sens tout en laissant de nouveaux sens à moitié ouverts, ne peut que suspendre le jugement, le bloquer contre la raison, et nous obliger à la recherche de routes alternatives. Pour Benet, mais aussi évidemment pour Faulkner, il ne s'agit donc pas de décrire la réalité, mais de rechercher et de découvrir son enveloppe, une enveloppe qui se cache au-delà de la conscience.

25 Ces expériences préconscientes qui forment le cœur du travail de Benet se trouvent dans ses théories sur la réalité, le langage et la littérature. Elles pourraient être assimilées à ce que Proust a appelé la mémoire involontaire. Proust a affirmé que ce type de mémoire nous donne la possibilité d'expérimenter les vraies sensations, car cela nous permet de nous laisser couler et de nous laisser emporter par des mouvements contraires et incontrôlables, nous montrant une représentation fragmentaire et déroutante de la réalité. Ces mouvements constants et contraires ont aussi à voir avec Bergson. Pour lui la mémoire était un mouvement incessant vers le passé, comme un cycle de va-et-vient qui bouge comme par inertie vers le passé. Bergson rompt, d'une certaine façon, la linéarité judéo-chrétienne du temps, brouille les frontières entre le passé, le présent et l'avenir. Benet profite de ces idées pour tenter d'abolir le temps, et finit par doter son travail de la profondeur multidimensionnelle si caractéristique de ses écrits.

26 Cette profondeur multidimensionnelle, que l'on peut très bien lire aussi au « dire » de Heidegger, est présente dans la vision que Benet a de la peinture. Pour Benet, la peinture nous aide également à mieux comprendre l'énigme de notre nature et nous confronte au problème du langage, de la mémoire, des croyances et du savoir, c'est-à-dire, de cette manière intuitive qui résiste à la logique et à la raison et se distingue de la science et de l'histoire. Pour notre auteur, les lignes et les couleurs, comme les mots, stimulent nos sens. En outre, le mot et l'objet, comme la métaphore, ne peuvent jamais devenir uniques, car l'acte même de nommer déclenche une réaction en chaîne qui transcende les pouvoirs de la simple raison, comme c'est le cas du « *saying* » de Heidegger. Il ne faut pas oublier que Faulkner a déjà manifesté un grand intérêt pour la peinture, en particulier pour la peinture cubiste. L'utilisation qu'il fait du récit multiple a beaucoup à

voir avec les plans et la fragmentation de l'espace de la peinture cubiste, dont Benet profite aussi.

- 27 En ce qui concerne le traitement de l'espace, on peut dire que dans la littérature de Benet, on trouve trois espaces différents : le réel, le fantastique et celui de *Región*. Mais l'analyse du traitement de l'espace chez Benet est loin d'être aussi simple. Il faut se souvenir que des auteurs tels que Faulkner, Proust, Kafka et Mann ont déjà rendu les choses difficiles en littérature, bien avant les peintres, contrairement à l'idée principalement admise. La littérature antérieure à ces auteurs avait tendance à nous donner, comme la peinture figurative, une image de choses déjà fixées et traduites dans notre façon de voir, mais en réalité, le mécanisme intellectuel est loin d'être aussi simple et direct. Ce n'est pas que l'art imite la vie, mais qu'en réalité l'art traditionnel nous a donné la vie déjà déchiffrée, selon un schéma intellectuel et moralement plus intelligible que les expériences elles-mêmes. Comme disait Cervantes, « Il croit simplement ce qu'il lit ».
- 28 À cet égard, l'influence de Faulkner sur Juan Benet ne peut pas non plus passer inaperçue. L'utilisation des plans et la fragmentation de l'espace sont similaires dans ce type de peinture tout comme dans ses multiples plans de narration. Dans le travail de Faulkner, ces plans fragmentés produisent une tonalité unique qui part de la plus petite unité sémantique. Benet s'approprie, alors, cette tonalité, qui devient indissociable de son œuvre.
- 29 Benet a également réfléchi à l'importance de comprendre l'évolution de la peinture lorsqu'on examine le phénomène esthétique, car la peinture nous aide également à mieux comprendre l'énigme de notre nature et nous confronte au problème du langage, de la mémoire, des croyances et du savoir par des moyens artistiques, c'est-à-dire par un moyen intuitif qui résiste à la logique et à la raison et qui est différent de la science et de l'histoire.
- 30 La thèse de Benet selon laquelle le langage est, par définition, un continuum multidimensionnel et non une représentation ou un enregistrement est, pour lui, l'élément essentiel de la dimension plurielle du langage. Cette différence inévitable entre les expériences de l'auteur et celle du lecteur ne peut être résolue que dans la zone sombre du préconscient. En ce sens, les collages de Benet ont une valeur remarquable. Son traitement de l'espace, à la fois en littéra-

ture, en peinture ou en collage, nous en dit long sur sa conception tridimensionnelle en raison de la superposition des plans, de leur rupture et de leur prise dans des limites inhabituelles. Dans ses tableaux et collages, la surprise n'est pas consécutive à l'étrangeté ou au mystérieux des supports qui nous sont familiers et reconnaissables, mais par leur association non naturelle des éléments, des objets qu'il utilise. Ses tableaux et collages continuent, malgré tout, à avoir une relation directe et compressible avec la réalité sensorielle et psychique. Si nous prenons les paroles d'un autre penseur que Benet avait également comme référence de premier ordre, Ortega y Gasset, il n'y a pas cette distinction dans le champ de l'art entre le mot et le reste des moyens d'expression ; dans chacun d'eux palpite la reconnaissance du monde et la relation entre le monde et l'observateur ou le lecteur :

Un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno de las formas vividas sería ininteligible, es decir, no sería nada, como nada sería un discurso donde a cada palabra se le hubiese extirpado su significado habitual⁸.

Conclusion

- 31 Lire Benet n'est jamais simple ; sa lecture nous plonge souvent dans un sentiment de mal-être. Après avoir terminé l'un de ses romans ou l'une de ses histoires courtes, nous avons l'idée troublante que nous nous sommes perdus à un moment ou à un autre, qu'il y a beaucoup plus de choses que nous pourrions imaginer, ou pire, que l'on n'a rien compris ou que cela n'a aucun sens. Son travail nous submerge par une sorte de sentiment omniprésent selon lequel la réalité représentée contient des forces qui ne peuvent pas être expliquées et qui échapperont toujours à toute tentative d'analyse.
- 32 Benet, dans sa recherche constante des inconnues qui entourent l'être humain, ainsi que la raison d'être de la littérature, initie un mouvement de renouveau du roman espagnol. Juan Benet appartenait en effet à cette lignée d'Espagnols qui, sans quitter la péninsule, a enclenché un assaut contre la modernité fracturée par la guerre civile. Son nom ne dépareille pas dans la liste de ces artistes, tels

Antoni Tàpies ou Eduardo Chillida, les auteurs Sánchez Ferlosio, Carlos Barral, Gil de Biedma ou Juan Goytisolo.

- 33 Il hérite de la guerre civile et de l'après-guerre la préoccupation de comprendre le monde et la nature humaine. De la tradition philosophique il hérite la certitude de l'incapacité de la raison à expliquer les choses, ainsi que l'importance de l'intuition pour appréhender nos relations avec et dans le monde. Il hérite de la littérature des mécanismes et des langages qu'il s'approprie et travaille de manière à forger un style différent et inimitable. Benet n'hésitait pas à admettre qu'il avait été inspiré par Proust, Kafka ou Faulkner, et il a refusé d'être classé dans la catégorie postmoderniste. Sa lucidité et son intelligence lui ont fait comprendre qu'il est beaucoup plus facile de rejeter le passé sans équivoque que d'analyser, d'expliquer et de justifier toute une série d'influences à partir desquelles former son propre style.
- 34 Son classement comme avant-gardiste peut se faire en deux temps. Au début, Benet réagit contre le *costumbrismo* et contre la littérature sociale du moment, par son style et sa forme, et envisage la création d'une nouvelle façon de « faire littérature » sans devoir rompre avec les contributions d'auteurs importants tels que Kafka, Faulkner ou Proust. Mais Benet se révèle aussi contre la société. Il ne considère pas son travail ni sa capacité à écrire comme une arme politique. Il laisse la question politique aux médias, aux sociologues et même aux économistes. Dans un second temps, il justifie sa littérature par le corpus technique qui initie son travail, *La Inspiración y el Estilo*, (son « manifeste » même s'il ne l'a jamais rédigé en ces termes) de la même manière que pour tous les mouvements d'avant-garde. Benet s'intéressait à la littérature pour la littérature, à l'autonomie de la littérature en tant qu'œuvre d'art, à l'art pour l'art même. C'est dans ce corpus théorique qu'il nous fera voir qu'on ne peut pas radicalement rompre avec le passé.
- 35 Benet peut être perçu, donc, comme l'épicentre de la différence dans la littérature espagnole de l'après-guerre. En fait, son insertion dans le roman espagnol des années 1940-1980 devient anormalement problématique. Ses collègues écrivains – Gonzalo Torrente Ballester ou Vicente Molina Foix – ont souvent souligné ce fait dans leurs témoignages après sa mort. Les mêmes écrivains qui ont revendiqué

l'influence de Benet et qui affirment que sa présence imprègne le roman contemporain en Espagne, soulignent également que Benet est inimitable.

- 36 Juan Benet est décédé le 5 janvier 1993. Plusieurs décennies plus tôt, la poétesse et dramaturge américaine Gertrude Stein parlait de James Joyce dans les termes suivants : « Il est un bon écrivain. Les gens l'aiment parce qu'il est incompréhensible et personne ne peut le comprendre ». En 1997, John B Margenot, critique littéraire anglais, assura que cette maxime à l'origine destinée à James Joyce, pourrait servir d'épithaphe à Juan Benet.

Juan Benet died on January 5, 1993. Gertrude Stein's comment several decades earlier, offered when Stein was asked about the accomplishments of James Joyce, perhaps most fittingly describes the paradox of Benet's standing at the time of his death: "He is a good writer. People like him because he is incomprehensible and nobody can understand him"⁹.

NOTES

1 DÍAZ NAVARRO, Epicteto, *La Forma del enigma. Siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet*, Departamento de Lingüística General e Hispánica, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2000, p. 19.

Traduction : Certaines maisons d'édition, dans le but de justifier leur refus de le publier [ce roman], avançaient comme arguments la difficulté et l'opacité du texte, parfois même le « problème » que pouvait supposer pour le lecteur l'absence totale de dialogue.

2 BENET, Juan, *La Inspiración y el Estilo*, Biblioteca Breve Editorial Seix Barral S.A., Barcelona, 1973, p. 27-28.

Traduction : L'inspiration n'est donnée à un écrivain que s'il possède un style ou s'il approuve un style précédent. Je ne crois donc pas qu'un style puisse être créé uniquement avec l'inspiration.

3 *Ibid.* p. 157.

Traduction : On peut imaginer que le style n'est rien d'autre que le résultat de conditions uniques – personnalité, traits de caractère, sédiments d'éducation, sublimation d'une vocation ou d'une tâche – appliquées à l'accomplissement d'une fonction.

4 *Ibid.* p. 162.

Traduction : Le style est présenté comme un espace qui inclut celui de la raison, avec un nombre de dimensions supérieur à celle-ci et souhaitant se singulariser d'elle [...] Cette multiplicité de dimensions n'est pas un travail simple et est réalisée, généralement, grâce à une réflexion laborieuse et pénible qui a commencé à partir du jour où la raison a cherché le mot juste pour définir une sensation.

5 MARGENOT, John B., *Juan Benet A Critical Reappraisal of His Fiction*, Edited by John B. Margenot III, West Cornwall Locus Hill Press, 1997, p. 23.

Traduction : La littérature n'est créée ni par le suivi de formules théoriques ni par le traitement de données empiriques. La littérature n'est pas faite du tout par un processus intellectuel conscient ; elle est créée par l'attention et l'exploration du style.

6 DÍAZ NAVARRO, Epicteto, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Editorial Complutense, Madrid, 1992, p. 16.

Traduction : L'écrivain doit abandonner la sécurité fournie par la raison et la science pour entrer dans le domaine de l'incertitude, dans les énigmes qui le concernent (l'homme, la nature) où le progrès de la connaissance sera toujours insuffisant.

7 BENET, Juan, « De Canudos a Macondo », *Revista de Occidente*, n° 70, janvier 1969, p. 52.

8 Traduction : Une peinture, une poésie où il ne reste plus de formes vivantes serait incompressible, c'est-à-dire, qu'elles ne seraient rien, comme rien ne serait un discours où chaque mot aurait sa signification habituelle supprimée.

9 MARGENOT, John B., 1997, p. 3.

Traduction : Juan Benet est décédé le 5 janvier 1993. Le commentaire de Gertrude Stein plusieurs décennies plus tôt, offert lorsque Stein a été interrogé sur les réalisations de James Joyce, décrit peut-être le plus convenablement le paradoxe de la position de Benet au moment de sa mort : "Il est un bon écrivain. Les gens l'aiment parce qu'il est incompréhensible et personne ne peut le comprendre."

AUTEUR

Elena Roig Cardona

Doctorante – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

À la frontière des identités perdues : héritages et création artistique dans *Tous des oiseaux* de Wajdi Mouawad

Gaëtan Dupois

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.98

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose une lecture plurielle de *Tous des oiseaux*, l'une des dernières créations de Wajdi Mouawad, problématisée autour de la notion d'héritage. Il s'agira en fait d'observer la manière dont, tout d'abord, l'écrivain est le dépositaire d'un héritage que l'on pourrait peut-être qualifier de « géopolitique », mais également de s'intéresser à la façon dont l'acte de transmission provoque la nécessité d'un recours à la création théâtrale. En ce sens, étudier « les héritages » à l'aune de la fiction sera un moyen d'interroger la fabrique identitaire des personnages mais aussi la manière dont le théâtre peut modifier notre propre rapport au réel et à interroger les relations entre Orient et Occident.

English

This paper offers an understanding of one of Wajdi Mouawad's most recent creations, *Tous des oiseaux*, through the notion of legacy. On the one hand, the analysis consists in scrutinizing the extent to which the writer can be considered as « keeper » of a geopolitical legacy. On the other hand, it also underlines how the passing on leads to a necessary use of theatre creation. In that respect, studying « legacies » through the lenses of fiction would allow to question characters' identity construction, how theater can modify our understanding of reality, and the relations between Eastern and Western countries.

INDEX

Mots-clés

théâtre, filiation, héritage, identité, mémoire

Keywords

theatre, parentage, legacy, identity, memory

PLAN

1. Au seuil de l'écriture : genèse de *Tous des oiseaux*
 - 1.1. Écrire avec la guerre
 - 1.2. Écrire sous la plume de l'exil
2. Un théâtre de la crise au croisement de l'identité et de la mémoire : naissance des personnages
 - 2.1. L'héritage filial : du passé à la mémoire
 - 2.2. Crise de la mémoire et crise de l'identité
3. Des héritages et des hommes : vers une identité retrouvée ou perdue ?
 - 3.1. Le conflit générationnel comme fabrique identitaire
 - 3.2. Le théâtre de l'oiseau amphibie

TEXTE

- 1 Communément admises, deux définitions de « l'héritage » font aujourd'hui autorité. Il est possible d'en prendre pour preuve celles proposées par le *Trésor de la langue française informatisé* : « HÉRITAGE. Patrimoine que laisse une personne à son décès ; patrimoine recueilli par voie de succession. » ou « Ce qui est transmis par les générations précédentes, ce qui est reçu par tradition. » De fait, l'héritage peut tout d'abord se définir selon un phénomène de succession intergénérationnelle – un.e aïeul.e lègue un bien à un.e descendant.e – mais peut également être perçu du « point de vue » de l'héritier ou de l'héritière : l'héritage est alors non plus ce que l'on transmet mais ce que l'on reçoit, volontairement ou non, de son ascendance – caractères physiques et moraux, récits familiaux, Histoire, etc. Néanmoins, ces deux définitions semblent uniquement s'entendre dans une perception temporelle inhérente à l'acte de transmission : on transmet ou on reçoit *dans le temps*. Or, ce présupposé n'est-il pas trop binaire pour, justement, faire autorité ? C'est en tout cas ce paradoxe que soulève Amin Maalouf lorsqu'il écrit, dans *Les Identités meurtrières* :

« En somme, chacun d'entre nous est dépositaire de deux héritages : l'un, "vertical", lui vient de ses ancêtres, des traditions de son peuple, de sa communauté religieuse ; l'autre, "horizontal", lui vient de son

époque, de ses contemporains. [...] Il y a un fossé entre ce que nous sommes et ce que nous croyons être¹. »

- 2 L'académicien semble ici renouveler la perception traditionnelle de l'héritage puisqu'il ne se caractérise plus uniquement dans son rapport au temps (héritage vertical) mais également dans une dynamique horizontale : nous héritons aussi, en ce sens, de nos contemporains. C'est exactement à la lumière de cette dialectique que nous pouvons interroger la création de Wajdi Mouawad. Dramaturge libano-québécois, aujourd'hui directeur artistique de La Colline, son œuvre est profondément marquée par l'exil et l'expérience de la guerre. Son travail est par ailleurs mondialement reconnu, en témoigne son roman *Anima* publié et traduit dans plus de vingt langues. L'une de ses dernières créations, *Tous des oiseaux*, représentée pour la première fois en novembre 2017 au théâtre de La Colline, met en scène deux jeunes adultes : Eitan et Wahida, qui sont amants. Or, la famille d'Eitan, de confession juive, refuse sans condition qu'une « Arabe » intègre la famille sous couvert d'arguments culturels, mémoriels et historiques. Bref, par tradition, « un juif doit épouser une juive ». C'est alors à l'aune de ces situations conflictuelles que Wajdi Mouawad parvient à poser la question de la transmission et de l'héritage (tout autant vertical qu'horizontal) ; ayant été lui-même dépositaire de legs qu'il ne souhaitait pas (ou n'était pas en mesure de) porter. Ainsi sera-t-il intéressant d'étudier dans quelle mesure la mise en scène des héritages, en interrogeant la mémoire et l'identité, permet d'inviter à une réflexion sur la fabrique identitaire dans cette pièce.

1. Au seuil de l'écriture : genèse de *Tous des oiseaux*

1.1. Écrire avec la guerre

- 3 Le premier élément à signifier est que la création de *Tous des oiseaux* entretient un lien étroit avec l'expérience de l'écrivain. C'est parce qu'il est lui-même l'héritier d'une Histoire dont il est la victime que Wajdi Mouawad a recours à l'écriture. Pour comprendre cela, il nous faut, un court instant, revenir à l'enfance du dramaturge. Ce dernier

naît en 1968 au Liban, pays dans lequel éclate sept ans plus tard une violente guerre civile, conséquence directe de l'incendie d'un bus de réfugié.e.s². C'est cet événement qui marquera le premier trauma, sans cesse fictionnalisé, et qui provoquera chez le dramaturge la nécessité de l'écriture. La guerre est donc, en ce sens, un « premier terreau » d'écriture. Une question demeure cependant en suspens : comment Wajdi Mouawad a-t-il pu hériter de la mémoire de cette guerre, puisqu'il n'avait que sept ans ? Il s'exprime ainsi, à ce propos :

« [En] découvrant la littérature, [...] j'ai commencé à mesurer la schizophrénie qui existait entre le silence brisé grâce à la littérature et le silence opaque de la famille dès que je refermais le livre. J'ai voulu à partir de ce moment-là rendre plus transparente cette opacité qui était le silence de ma famille. [...] J'ai peu à peu compris qu'il y avait là des silences qui n'étaient pas dus à des silences tout simplement parce qu'on ne parlait plus mais des silences qui étaient dus au fait qu'il y avait trop de honte, trop d'humiliations dues aux douleurs, aux souffrances vécues par mes parents et par la génération de mes parents et qu'il y avait une impossibilité de raconter à ma génération ce qui s'était passé³. »

- 4 La genèse de l'œuvre mouawadienne ne se construit donc qu'à partir d'un héritage escamoté et incomplet, puisque silencieux, ici symbole d'une fracture dans la transmission. Le détour par l'écriture va dès lors se proposer à l'écrivain comme la possibilité de donner une interprétation à ces silences. La volonté en est double : elle permet tout d'abord d'écrire selon un principe que l'on pourrait qualifier de « cathartique ». En ce sens, l'écriture est un moyen de se libérer d'un héritage dont Wajdi Mouawad est inconsciemment le dépositaire – une mémoire de la guerre lui est transmise par les voix du silence. Dans un second temps, l'écriture apparaît comme une manière de comprendre les quelques « traces » de mémoire qui sont tout de même présentes en lui et de leur donner forme en les verbalisant⁴. Il s'agit dès lors de « surmonter le choc » de la guerre par l'expérience de l'écriture. La guerre civile libanaise, puisque transmise par une parole absente ou oblique, resurgit ainsi dans le dispositif théâtral sous la forme d'un trauma qui, malgré tout, semble résister à l'écriture dramatique.

1.2. Écrire sous la plume de l'exil

- 5 Si la guerre civile libanaise entrave la transmission familiale par les silences qu'elle fait naître, elle provoque également, sur le plan géographique, l'exil de la famille Mouawad. Étymologiquement, l'exilé est par définition celui qui s'éloigne de sa terre natale (puisque le terme provient du latin *ex-sul* > *ex* : hors de / *sul* : la terre natale). En ce sens, l'exil induit deux dynamiques : celle du point de départ (la terre de l'enfance) et celle d'une marche en avant (puisqu'il faut en sortir, aller *hors de*). Cette binarité correspond bien à la trajectoire du dramaturge, homme en mouvement dont les déplacements successifs impactent l'écriture. Tout d'abord libanais, français puis canadien avant de redevenir français, l'exil, parallèlement aux déplacements géographiques, pose inévitablement la question de la langue. Quelle langue parler et, dans un rapport à l'écriture, en quelle langue faire parler ses personnages ? L'arabe, l'anglais ou le français ? Se pose alors une question tout à la fois identitaire et esthétique que n'a de cesse d'interroger Wajdi Mouawad⁵. De plus, étant le dépositaire d'un exil qu'il n'a pas choisi, l'écriture du dramaturge se construit autour d'une esthétique du décentrement⁶. Ce décentrement géographique (écrire depuis un lieu dans lequel l'écrivain.e est ou a été l'étranger.ère) aboutit évidemment à un décentrement ontologique qui modifie la création artistique, notamment chez le dramaturge libano-qubécois : les dispositifs narratifs et l'énonciation théâtrale sont ainsi novateurs (situations de plurilinguisme sur scène, animaux ou objets dotés de parole, etc.).
- 6 Parallèlement à ce décentrement naît, en conséquence, une esthétique de l'écart à soi. En d'autres termes, puisque Wajdi Mouawad est dans une situation d'exil, il peut écrire dans une langue qui n'est pas la sienne et s'ouvre, ainsi, à la langue de l'autre, se l'approprie et parvient peut-être même à parler *pour* l'autre. Cet écart à soi autorise également le dramaturge de déplacer le sujet de ses œuvres. Habitué, en effet, à constituer le socle de ses textes à partir de la guerre civile libanaise ; il décide, dans cet écart à soi, de justement déplacer sa fiction au conflit israélo-palestinien. À l'heure où Donald Trump fait le choix politique de reconnaître Jérusalem comme capitale d'Israël, Wajdi Mouawad fait le pari culturel inverse : parler pour l'ennemi, parler avec l'ennemi pour que son exil ne devienne plus simplement

écart à soi mais reconstruction de soi par l'altérité. C'est précisément dans cet héritage vertical, comme le définit Amin Maalouf, que le dramaturge avoue en conséquence :

« La seule légitimité que je peux avoir est, je dirais, une sorte d'empathie dans le risque du déplacement vers l'autre et précisément vers celui que je pourrais appeler « l'ennemi ». [...]. Je me suis rendu compte que [...] l'exil m'a arraché à cette détestation [de l'autre]. [...] Mais il y a une ligne que je n'avais encore jamais osé déplacer, qui était celle de la ligne de l'extérieur du Liban. [...] Parce que c'est important de savoir que pour un Libanais, parler avec un Israélien est interdit : donc quel rôle a l'artiste là-dedans ? [...] Et je me suis dit que le récit pouvait être justement un endroit de possibilités. Le récit, raconter une histoire, aller chez l'autre et raconter son histoire à lui. Et là, cet endroit-là a développé une légitimité toute particulière qui est, je pourrais dire, celle de l'étranger : *écrire pour l'autre, écrire à partir de soi pour l'ennemi* [...] et dans cette aventure-là, [...] il y a quelque chose que je ne soupçonnais pas, il y a dans l'écriture pour l'autre, *il y a un espace de rencontre qu'on ne peut absolument pas se figurer, qui est celui de la compréhension*⁷. »

- 7 Dès lors, nous le remarquons, l'exil fait de la dramaturgie mouawadienne un espace de rencontre, une invitation à l'altérité, qui permet également d'interroger la responsabilité de l'écrivain. C'est bien, en tout cas, ce sur quoi insiste Wajdi Mouawad en faisant de la fable théâtrale « un endroit de possibilités » qui cherche à questionner le monde dans lequel la fiction puise sa source. Au seuil de l'écriture se tiennent donc bien l'expérience et la mémoire de la guerre et de l'exil dont Wajdi Mouawad est l'involontaire dépositaire, mais qui lui accordent la possibilité de faire jaillir, dans cet écart à soi, et contre toute attente, un espace de rencontre.

2. Un théâtre de la crise⁸ au croisement de l'identité et de la mémoire : naissance des personnages

- 8 Néanmoins, afin de pouvoir appréhender la création mouawadienne comme un lieu de rencontre, encore faut-il discuter des questions d'identité et de mémoire qui la construisent plutôt comme un espace de conflits. Ce n'est qu'en comprenant « les crises » qui traversent *Tous des oiseaux* qu'il sera ensuite possible de relire la pièce sous l'angle de la réconciliation.

2.1. L'héritage filial : du passé à la mémoire

- 9 À l'image de Wajdi Mouawad, le premier héritage auquel est confronté Eitan, lorsqu'il souhaite présenter Wahida à ses parents, est celui de la mémoire (non pas de la guerre en tant que tel, mais bien du passé familial). Issus d'une famille de confession juive (on apprend par ailleurs que Leah, la grand-mère, vit toujours en Israël et que le grand-père, Etgar, est quant à lui un rescapé des camps de la seconde guerre mondiale), ses parents s'opposent violemment à leur union. L'évocation même du prénom de Wahida déclenche tout un imaginaire et fait déjà entrer l'ennemi (l'Arabe, donc le Palestinien) dans la famille :

« NORAH. Wahida ? ! Eitan a toujours eu le talent de nous surprendre. [...]

DAVID. Tu aurais voulu nous faire mal, tu ne t'y serais pas pris autrement. [...]

EITAN. Je n'ai pas à me sentir coupable.

DAVID. C'est pour ça que tu te trompes. [...] Je te parle d'une culpabilité qui est un don. Une culpabilité particulière à notre peuple. Qu'aucun autre peuple ne peut ressentir parce qu'elle est née de ce qu'ont subi nos pères et nos grands-pères. La culpabilité du survivant⁹. »

- 10 Éclate alors dans le texte comme sur la scène un conflit intergénérationnel. Les parents défendent, au nom de leurs ascendants.e.s, un fait mémoriel tout à la fois cultuel et culturel faisant autorité et loi dans la maison, face à un adolescent qui refuse inmanquablement une mémoire dont il estime ne pas être le légitime dépositaire. Très rapidement, la discussion s'envenime et laisse apparaître une réelle rupture mémorielle et identitaire d'une génération à l'autre. Une scène d'agôn filiale éclate sous les yeux des lecteurs.trices / spectateurs.trices :

« DAVID. Cet homme [Etgar] a vu sa mère se faire abattre d'une balle tirée dans l'indifférence d'une cohue à la descente d'un train à bestiaux et depuis cette détonation, que tu le veuilles ou non, il nous incombe, à moi, à toi, à tes enfants et aux enfants de tes enfants une responsabilité de survie puisque personne ne portera à notre place le goût de la cendre de nos familles disparues. [...] les enfants qui naîtront de vous, est-ce qu'ils naîtront juifs si leur mère a le nom qu'elle a ?
EITAN. Mais je m'en fous que mes enfants ne soient pas juifs ! [...] Tant mieux, putain, ils seront débarrassés, libérés !
DAVID. [...] Tu insultes la mémoire de ton grand-père ! [...] Fais ta vie avec cette femme et moi je t'appellerai parricide¹⁰. »

- 11 Outre la mention du parricide, inscrivant la pièce dans un héritage intertextuel clair (le théâtre sophocléen et, entre autres, le mythe d'Œdipe), Wajdi Mouawad pose explicitement la question de la mémoire comme à la fois objet d'un héritage qui est légué de génération en génération mais également comme processus de transformation, en ce qu'Eitan devrait définir sa « fabrique identitaire » en fonction des diktats moraux et culturels imposés par son père.
- 12 Ainsi cela renvoie-t-il à la notion de « postmémoire » théorisée par Marianne Hirsch, notamment dans son ouvrage *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*¹¹. La postmémoire peut en fait se définir à travers la transmission d'une expérience traumatique (souvent collective) à travers les générations d'une même famille. Hirsch prend appui, pour établir ses théories, sur la bande dessinée *Maus* de Spiegelmann¹². Elle y explique notamment que la mémoire reçue des ascendants.e.s est une mémoire qui se réfère au passé, mais qui ne peut pas être complètement transmise dans le présent des

héritiers et héritières. En d'autres termes, les jeunes générations ne peuvent pas se souvenir et, conséquemment, entretenir la mémoire d'un fait et/ou d'un événement passé qu'ils/elles n'ont pas connu. Marianne Hirsch précise d'ailleurs : « Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.¹³ » Cet extrait met en exergue la « confrontation », si l'on peut dire, des mémoires au sein d'une même famille. L'universitaire américaine réaffirme en effet que les récits des ancêtres s'imposent bel et bien aux nouvelles générations sans que ces dernières ne puissent les comprendre, ni même les recréer. Si ces réflexions s'appliquent pleinement à *Tous des oiseaux*, il faut aussi insister sur le fait qu'elles posent, inévitablement, la question de l'oubli. C'est en tout cas ainsi que David analyse la transgression¹⁴ commise par son fils : un refus de se souvenir du passé, dont l'histoire de son peuple est pourtant la dépositaire. Or, c'est précisément ici que David se trompe, selon Eitan. Pour ce dernier, refuser d'entretenir une mémoire n'équivaut pas à oublier mais plutôt à se placer sur le plan de l'*ethos* – et donc de l'éthique – comme incapable d'énoncer une parole *légitime* en tentant d'entretenir la mémoire d'une expérience qu'il n'a ni connue, ni vécue.

2.2. Crise de la mémoire et crise de l'identité

- 13 Tout se complique lorsqu'Eitan décide, au début de la pièce, de partir à la frontière israélo-palestienne afin de découvrir qui est vraiment son père. Wahida décide de le suivre et c'est sur le pont Allenby, à la frontière de deux pays, que les deux adolescents sont victimes d'un attentat qui plonge Eitan dans le coma. Par conséquent, toute la famille est amenée à se retrouver, en Israël, au chevet du jeune homme. C'est ici, au milieu d'une chambre d'hôpital, que le silence du personnage provoquera paradoxalement l'irruption de la parole de toute une famille. La discussion est d'ailleurs amorcée par Wahida et Norah à l'hôpital, lorsque la mère cherche des explications à leur départ pour l'Orient :

« NORAH. Qu'est-ce que vous faisiez sur ce pont ? [...] Tu espérais le convertir à l'Islam ?

WAHIDA. [...] Qu'est-ce que vous me voulez ?

NORAH. Qu'est-ce que mon fils, qui est juif, allait faire à La Mecque avec une Arabe ?

WAHIDA. [...] David n'est pas né d'Etgar. (*Temps.*) Vous ne le saviez pas... ? Est-ce que David le sait ? Est-ce que Etgar le sait ? Leah le sait certainement. L'animal femelle sait de qui elle a accouché. [...] C'est ce qu'Eitan est venu demander à Leah, mais Leah lui a fermé la porte au nez¹⁵ ! »

14 Afin de pouvoir réellement s'affranchir d'une mémoire qui ne le concernait pas, Eitan s'est donc exilé (mais dans le sens ici d'un *retour* à la terre natale et non d'un éloignement) et a été amené à se poser la question de l'identité, dans ce qui s'apparente ici à une quête des origines. Ne pouvant plus communiquer puisque plongé dans le coma, le retour à l'identité du père comme du fils se fait donc par la médiation de la voix de l'ennemi, à savoir celle de Wahida, l'Arabe. Aussi insupportable que cela puisse paraître, c'est bien elle qui va finalement permettre à la famille de renouer le dialogue et de comprendre d'où elle vient.

15 Cette quête identitaire intrafamiliale finit par trouver sa résolution à la fin de la pièce lorsque Etgar, dans un magistral coup de théâtre, avoue à son fils :

« ETGAR. [...] Pendant la guerre contre les Arabes, en 67, on nous avait envoyés vider un village palestinien. [...]. Au bout de quelques heures, je me retrouve devant une maison avec un immense figuier [...]. J'entre [...] J'ouvre les battants de l'armoire et je tombe sur un tas de boîtes à chaussures vides. [...] Je la [l'une des boites] tire vers moi et je regarde dedans. Un bébé. Tu m'écoutes ? Un bébé enveloppé dans un keffieh. [...] Un petit fellah palestinien [...]. J'ai pris la boîte et je suis ressorti. [...] À l'hôpital, c'était une cohue impossible, horrible. Les civières, partout des morts, des blessés. La femme au comptoir est épuisée, vidée, elle me voit, voit le bébé et me demande si je suis venu l'inscrire, si je suis là pour une reconnaissance parentale. J'ai dit oui. [...] Quel nom vous voulez lui donner ? David, j'ai dit. Elle l'a inscrit et m'a donné les papiers. [...] Je lui ai donné le nom d'un roi. [...] Tu es cet enfant. C'est toi. [...] Tu es Palestinien, tu es ce que tu

détestes, tu es Arabe, tu n'as rien de Juif. C'est comme ça. La vie est parfois plus simple qu'on ne le croit¹⁶. »

- 16 Le principe d'ironie tragique fonctionne ici, comme terrible coup du sort, condamnant David à se retrouver ennemi de lui-même et illustrant à la perfection la sentence rimbaldienne : « *Je est un autre.* »
- 17 C'est donc ainsi que le dramaturge libano-qubécois met en scène des personnages en proie à de véritables crises identitaires, mémorielles et confessionnelles, auxquelles il a dû d'ailleurs lui-même faire face. La tragédie apparaît donc comme le lieu où tout se dénoue, épice de *catharsis* tout à la fois pour le dramaturge, les personnages et les lecteurs. À la confluence de plusieurs héritages, dramaturge et personnages s'interrogent quant à la façon de se les approprier, écartelés entre la violence du verbe et le mensonge du silence.

3. Des héritages et des hommes : vers une identité retrouvée ou perdue ?

- 18 Ces réflexions nous amènent alors à nous intéresser aux enjeux du théâtre comme lieu de la représentation de ce conflit des héritages.

3.1. Le conflit générationnel comme fabrique identitaire

- 19 Il est à présent clair que le conflit intergénérationnel se traduit par l'intrusion du collectif (l'Histoire) dans l'intime. Les personnages mouawadiens sont confrontés à des forces qui les dépassent mais contre lesquelles ils combattent pourtant. Peut-être Wajdi Mouawad s'inspire-t-il ici du tragique antique, tout en souhaitant en redéfinir les contours dans la perspective d'un conflit générationnel qui modifie la fabrique identitaire. Se pose en ce sens la question suivante : pourquoi avoir choisi de mettre en scène ce conflit générationnel et comment l'espace du théâtre est-il en mesure de le représenter ? Une première tentative de définition pourrait se trouver

dans les propos du grand-père qui, après avoir dit la vérité, répond à Eitan :

« ETGAR. Non, mon petit, je ne suis pas devenu fou, je l'ai toujours été ! Il faut être fou pour faire ce que j'ai fait ! Voler un enfant palestinien est une folie pour tout Israélien ! Il faut être fêlé pour voler en 1967 un enfant arabe quand l'Arabe c'est l'ennemi¹⁷ ! »

- 20 La vérité peut-elle se dévoiler par la folie ? Si ce *topos* a longtemps été employé, dans le théâtre shakespearien par exemple, il permet également à Wajdi Mouawad de mettre en scène la violence de l'Histoire et la façon dont cette violence modifie, dégrade et disperse les relations humaines (sociales et familiales). Véritable déflagration, cette vérité est refusée par Eitan tandis que David, sous le choc de la nouvelle, fait un AVC et meurt. En réaction à cela, le fils, lors de l'épilogue, s'exprime en ces termes sur la sépulture de son père :

« EITAN. [...] Adieu, mon père, adieu.
Je vivrai ma vie et elle sera ce qu'elle sera, entière, brûlante, mais au seuil de ta mort, je te fais cette promesse ; tant que dans le carnage se tresseront tes deux prénoms, tant que dans le sang s'opposeront leurs langues, moi, Eitan, fils de Norah et de David, petit-fils de Leah et d'Etgar, héritier de deux peuples qui se déchirent,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas. »

*Eitan dépose la pierre sur la tombe de David*¹⁸. »

- 21 La multiplicité des héritages auxquels Eitan est finalement le dépositaire, malgré lui, finit par causer son malheur. Il est en effet « moins fort » que l'Histoire et ne parvient pas à se reconnaître dans la multiplicité de ses identités. En revanche, peut-être peut-on voir dans ce refus de consolation une volonté de mener un combat pétri d'idéaux qui viserait justement à réconcilier les ennemis. Promesse de réconciliation plutôt que consolation, ce n'est pas le chemin que semble emprunter Wahida qui, elle, avoue lorsqu'elle s'adresse à celui qu'elle aime :

« WAHIDA. [...] Mon amour, pardon, mais j'avais besoin que tu te réveilles pour que je puisse te quitter. Je te quitte. Je te dis ces mots et je ressens ce que ressent celui qui se fait exploser au milieu de la foule, je casse tout, je nous casse, je sépare la terre et je m'éloigne. C'est égoïste. Pendant cette guerre, ma place est là-bas. De l'autre côté de ce mur. Avec ceux qui vont perdre. Je veux me tenir avec mes sœurs. Celles du moins qui m'ont appelée comme ça. *Ya ikhti*. Je veux me tenir avec mes mères. Celles du moins qui m'ont appelée comme ça. *Ya binti*. Tu vois ? Je ne fais que dire ces deux mots en arabe et je tremble, signe de tout ce que j'ai perdu¹⁹. »

- 22 La rupture amoureuse avec Eitan matérialise ici, et plus largement, une rupture avec l'Occident. Eitan n'est devenu, ni plus ni moins, que l'avatar d'un monde qui, à présent, est rejeté par Wahida. Remarquons toutefois que cette rupture est aussi un moyen pour elle de se réconcilier avec elle-même et d'opérer un retour aux femmes de sa famille et, par-là, à ses origines.

3.2. Le théâtre de l'oiseau amphibie

- 23 Dès lors, faut-il voir dans cet épilogue un retour au mythe de l'oiseau amphibie ? La légende raconte qu'un jeune oiseau souhaite rejoindre le monde marin qu'il trouve, selon le récit perse, « sublime ». Toutefois, sa tribu refuse que cet oiseau plonge, puisque les animaux aériens et aquatiques ne sont pas faits pour se rencontrer. L'oiseau, incomplet, finit pourtant par plonger et, une fois sous l'eau, lui poussent nageoires et ouïes. L'oiseau amphibie est à présent libre²⁰.
- 24 Il s'agit en conséquence de comprendre que peut-être, à travers la métaphore légendaire de l'oiseau amphibie, le dramaturge nous encourage à devenir nous-mêmes ces hommes vivants entre deux biotopes : le nôtre et celui de l'autre. Les espaces du texte théâtral et de la *skênê* deviennent alors ces lieux de rencontre entre un « moi » et un « Autre », invitant les lecteurs.trices / spectateurs.trices à réfléchir au regard qu'ils ou elles portent sur le monde qui les entoure. C'est en tout cas, nous semble-t-il, le sens de la réponse qu'Eitan formule à Wahida, après leur rupture :

« EITAN. Des oiseaux. Alors, je ne vais pas te retenir. Les oiseaux vont et viennent de chaque côté du mur, quand ils sont là-bas, ils sont là-

bas, quand ils sont ici, ils sont ici. Qui saurait dire le contraire ? Il existe pourtant des oiseaux quantiques, à la fois là-bas et ici, apparus comme nous à l'instant du Big Bang, et qui volent toujours au midi des deux mers²¹. »

- 25 Si les deux amants ont compris que leur union ne serait jamais possible dans un monde qui se déchire sous couvert d'amertumes et d'héritages mal digérés, ils ont au moins su, en paraphrasant Jorge Semprun, « devenir autre pour pouvoir rester eux-mêmes²² ». C'est dans ce retour à ce qui semblerait être une nouvelle identité – après s'être affranchis d'héritages silencieux et condamnant les héritiers à devenir le pâle reflet de leurs belliqueux ascendants – que les personnages s'épanouissent et se définissent dès à présent. Comprendons alors le théâtre de Wajdi Mouawad comme une invitation à devenir, nous-mêmes, des oiseaux amphibies ou quantiques : de nouveaux êtres humains invités à comprendre l'autre et à devenir autre pour pouvoir rester nous-mêmes.
- 26 *Tous des oiseaux* apparaît finalement comme une pièce au sein de laquelle la confrontation des héritages aboutit bel et bien à la « fabrique identitaire » des personnages. Héritier.ère.s d'une mémoire dont ils ne peuvent pas être les légitimes dépositaires, l'identité des personnages (tout comme celle du dramaturge) doit être redéfinie. C'est d'ailleurs uniquement par cette volonté d'affranchissement des « tribus planétaires » telles que définies par Amin Maalouf²³ que toutes et tous tentent de s'émanciper. Par un retour à l'identité, après avoir rencontré l'ennemi et l'avoir si ce n'est compris, au moins « éprouvé », ces personnages sont le symbole d'un théâtre qui se veut « hypoténuse » comme le définit lui-même²⁴ Wajdi Mouawad. Hypoténuse puisqu'il est ce trait qui nous relie à notre ennemi et apparaît comme un moyen, *in fine*, de nous comprendre et d'esquisser, peut-être, les premiers chemins de la paix.

NOTES

1 MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 119.

2 Guerre civile qui durera quinze années (1975-1990).

3 MOUAWAD, Wajdi, ADLER, Laure, « Il faut trouver le courage de raconter », émission « Hors-Champs », France Culture, 22 juin 2016.

4 Katia HADDAD démontre par ailleurs que si la guerre civile avait, dans un premier temps, provoqué « le silence assourdissant des écrivains », une « écriture cathartique » avait néanmoins succédé, chez les écrivain.e.s libanais.e.s, à l'ère du silence, démontrant une tenace volonté de « surmonter le choc » de ce trauma, in *La Littérature francophone du Machrek : anthologie critique (2^e édition)*, Beyrouth, Presses de l'université Saint-Joseph, 2008, p. 12-13.

5 Les relations entre la langue et l'exil ont par ailleurs été soulevées par Olivia Gesbert, lors de l'un de ses entretiens avec Wajdi Mouawad. Elle revient en ce sens sur l'importance du choix des comédien.ne.s dans *Tous des oiseaux* : « Comme toujours avec vous, un langage à l'épreuve de la scène [...]. C'est un théâtre polyphonique [...] aussi puisque *Tous des oiseaux* se joue en quatre langues : en anglais, en hébreu, en allemand et en arabe [...] avec un casting de comédiens international. Ils portent en eux cette géographie éclatée, comme vous le dites, et c'est le cas. [...] C'est vrai qu'ils portent tous en eux cet exil, cette migration subie ou choisie. », MOUAWAD, Wajdi, GESBERT, Olivia, « Wajdi Mouawad l'illégitime », émission « La Grande Table, 1^{re} partie », France Culture, 20 novembre 2017.

6 Voir les propos de Régine Robin cités par Danielle Dumontet in DUMONTET, Danielle, ZIPFEL, Frank (dir.), *Écriture migrante, Migrant writing*, Hildesheim, Olms Verlag, 2008.

7 MOUAWAD, Wajdi, GESBERT, Olivia, *ibid.*

8 Nous empruntons ces termes à DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (xx^e-xxi^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

9 MOUAWAD, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2018, p. 24-26.

10 *Ibid.*, p. 27-33.

11 HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, London, Harvard university press, 2012.

12 SPIEGELMAN, Art, *Maus, Un survivant raconte*, tome 1 : *Mon père saigne l'histoire*, Paris, Flammarion, Collection « Fiction Étrange », 1994.

SPIEGELMAN, Art, *Maus, Un survivant raconte*, tome 2 : *Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, Paris, Flammarion, collection « Fiction Etrange », 1994.

13 HIRSCH, Marianne, *op. cit.*, p. 22. Je traduis : « La postmémoire caractérise l'expérience de ceux qui ont grandi enveloppés de récits qui ont précédé leur naissance, leurs propres récits différés sont évincés par les histoires de la génération précédente façonnée par des événements traumatisants qui ne peuvent ni être compris ni recréés. »

14 Voir les analyses proposées, sur la notion de transgression, par Michel Foucault, in *Dits et écrits, 1954-1975*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2001, p. 261-278. Ce dernier la définit principalement comme « un geste qui concerne la limite ».

15 MOUAWAD, Wajdi, *op. cit.*, p. 46-48.

16 *Ibid.*, p. 75-76. Nous soulignons.

17 *Ibid.*, p. 78.

18 *Ibid.*, p. 87.

19 *Ibid.*, p. 71.

20 Il faut d'ailleurs préciser que Wajdi Mouawad a clairement revendiqué cet intertexte littéraire en incluant le récit perse au dossier de presse de la pièce.

21 *Ibid.*, p. 72.

22 SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 292.

23 MAALOUF, Amin, *op. cit.*, p. 106. Il définit la notion de « tribu planétaire » ainsi : « Les communautés de croyants apparaissent, en effet, comme des tribus planétaires – je dis « tribus » à cause de leur teneur identitaire, mais je dis aussi « planétaires » parce qu'elles enjambent allègrement les frontières. »

24 DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2017, p. 72-73.

AUTEUR

Gaëtan Dupois

Doctorant – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

La « mémoire littéraire » de Sylvie Germain

Marine Achard-Martino

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.108

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

Les romans de Sylvie Germain mettent en scène le processus de transmission généalogique au travers de familles de personnages suivies sur plusieurs générations. Ils manifestent ainsi l'intérêt de la romancière pour la question de l'héritage. Dans ses textes, le réinvestissement de tout un patrimoine littéraire et culturel, de l'Antiquité au monde contemporain, est au service d'une appropriation de l'histoire et de ses traumatismes.

English

Sylvie Germain's novels show the genealogical passing on with some families of characters followed through several generations. In this way they demonstrate the novelist's interest for the legacy of the past. In her texts, the re-using of a whole literary and cultural heritage, from antiquity to contemporary time, allows to take over history and historical injuries.

INDEX

Mots-clés

généalogie, histoire contemporaine, intertextualité, mémoire

Keywords

genealogy, contemporary history, intertextuality, memory

PLAN

L'héritage généalogique

1. 1. L'héritage génétique

1. 2. Le passif : la notion de crypte

2. L'héritage historique

2. 1. Prise en charge par le roman des événements historiques du xx^e siècle

2. 2. À rebours de l'héritage officiel

3. L'héritage poétique

- 3. 1. L'héritage antique
- 3. 2. L'héritage littéraire moderne et contemporain

TEXTE

- 1 L'œuvre de la romancière et essayiste contemporaine Sylvie Germain est concernée à plus d'un titre par la notion d'héritage. Non seulement, ses romans entendent assumer un héritage à la fois historique – celui du xx^e siècle notamment – culturel et littéraire mais encore ils mettent en scène le processus de transmission généalogique au travers de familles de personnages suivies sur plusieurs générations. C'est manifeste dans le diptyque du *Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre*, ses premiers romans, publiés en 1984 et 1986 ou encore dans *L'Enfant Méduse*, publié en 1992, trois romans¹ qui ont aussi en commun de se référer explicitement à la mythologie grecque. Héritages généalogique, historique, culturel, littéraire, etc., ces différentes notions s'expriment aux différents niveaux du texte littéraire, qu'il conviendra d'explorer. Au regard du récit d'abord, puis de l'écriture, une écriture palimpseste qui s'élabore à partir des mythes grecs qui sont parvenus jusqu'à nous par le biais de l'épopée ou de la tragédie, mais encore des œuvres modernes et contemporaines qui constituent la bibliothèque de Sylvie Germain. Nous voulons montrer que son œuvre romanesque, héritière de l'histoire comme de l'histoire littéraire, constitue en somme une « mémoire littéraire² » dans tous les sens de l'expression.

L'héritage généalogique

« Hasard de la naissance : nous naissons à telle époque, dans tel pays, telle langue et telle culture, dans telle famille avec son passé, son passif, ses coutumes et ses fables, dans telle tradition religieuse (ou en rupture de toute appartenance religieuse), dans tel milieu social ; et de tel sexe. Nous n'avons rien choisi ni surtout rien demandé³. »

- 2 Dans son essai intitulé *Rendez-vous nomades*, Sylvie Germain dresse un « État des lieux » (titre de la première partie) de la société à l'époque de sa naissance et de son adolescence. Il s'ouvre sur le chapitre « Hasard ». L'individu naît peut-être par hasard, mais il naît

doté d'un héritage familial, historique et socio-culturel particulier. Il est façonné par lui, pour le meilleur ou pour le pire (« son passé, son passif »). C'est donc dans un sens généalogique que nous souhaitons d'abord considérer la notion d'héritage. Les premiers romans de Sylvie Germain sont consacrés à comprendre et à mettre au jour ce qui constitue l'héritage familial. Le critique Alain Goulet, qui a classé la production littéraire germanienne en quatre périodes, regroupe les premiers romans sous l'appellation : « sagas familiales ». *Le Livre des Nuits*, *Nuit-d'Ambre*, et *L'Enfant Méduse* en font partie. Un rapide regard sur l'arbre généalogique de la famille Péniel, qui figure au début du roman *Nuit-d'Ambre*, permet de comprendre l'importance de la problématique de l'héritage familial dans les romans de Sylvie Germain.

1. 1. L'héritage génétique

- 3 La narration insiste jusqu'à l'obsession sur les caractères physiques transmis par les parents à leurs enfants. Par exemple, dans *L'Enfant Méduse*, Aloïse dit de son fils Ferdinand : « Voyez mon fils : le portrait découpé de son père, – la même élégance, la même beauté, et cette blondeur rare, ces doux cheveux soyeux ornés de boucle d'ange ! Et les yeux sont les mêmes, et les mains, le sourire ! ... » (EM, 80). Le phénomène est encore plus prégnant dans la famille Péniel, à cause d'un signe distinctif transmis par Victor-Flandrin Péniel, dit *Nuit-d'Or*, à ses descendants : une « tache d'or qui irisait la moitié de son œil gauche » (LN, 54). À la naissance de ses jumeaux, Augustin et Mathurin, puis de ses jumelles, Mathilde et Margot, la narratrice s'attache à distinguer les traits génétiques qui appartiennent au père ou à la mère mais précise que les quatre enfants sont « également marqué[s] du signe d'or à l'œil gauche » (LN, 98) car, dans une prolepse qui anticipe sur la suite de la saga, elle indique que « cette tache devait, de même que la gémellité, marquer toute la lignée des enfants qu'il engendr[er]ait » (LN, 94). Elle marque donc aussi les générations suivantes, par exemple le petit-fils de *Nuit-d'Or*, Charles-Victor qui se fera appeler *Nuit-d'Ambre* et le fils de celui-ci, Cendres. Et à chaque fois qu'un enfant naît une tache apparaît dans l'œil de *Nuit-d'Or* qui disparaît à sa mort.

- 4 Mais la ressemblance physique n'est que le signe extérieur du lien qui unit les générations, de manière pathologique parfois. En héritant des caractères physiques de leurs parents, les enfants héritent aussi d'un passé qu'ils ignorent le plus souvent ou dont ils ne maîtrisent pas les secrets, les non-dits ou les tabous. D'une certaine manière, la ressemblance physique, évidente, masque en effet les enjeux d'un passé qu'il faudrait assumer, ou d'un passif qu'il faudrait apurer.

1. 2. Le passif : la notion de crypte

- 5 Le roman germanien s'élabore comme une quête vers la compréhension de l'histoire familiale des personnages. Il faut même considérer cette quête comme étant à l'origine de l'entreprise romanesque de Sylvie Germain. Le destin criminel de *Nuit-d'Ambre*, protagoniste de son deuxième roman, s'explique par les violences et les deuils connus par sa famille et c'est pour cela que Sylvie Germain a d'abord écrit *Le Livre des Nuits* comme on le comprend dès le prologue de ce premier roman :

« La nuit, qui par le cri de sa mère un soir de septembre s'empara de son enfance, s'engouffrant dans son cœur avec un goût de cendres, et de sel et de sang, ne le quitta jamais plus, traversant sa vie d'âge en âge, – et déclinant son nom au rebours de l'histoire.

Mais cette nuit qui se saisit de lui, rouant pour toujours sa mémoire de frayeur et d'attente, et ce cri qui entra dans sa chair pour y prendre racine et y porter combat, venaient d'infiniment plus loin déjà.

Nuit hauturière de ses ancêtres où tous les siens s'étaient levés, génération après génération, s'étaient perdus, avaient vécu, avaient aimé, avaient lutté, s'étaient blessés, s'étaient couchés. Avaient crié. Et s'étaient tus.

Car ce cri lui aussi montait de plus loin que la folie de sa mère. Il s'en venait du fond du temps, écho toujours ressurgissant, toujours en route et en éclat, d'un cri multiple, inassignable. » (LN, 11)

- 6 Qui est « Lui » ? Le lecteur ne le sait pas. Ce n'est qu'en lisant *Nuit-d'Ambre* qu'il peut le découvrir. Mais d'emblée, le double paradigme de

la nuit et du cri permet de rendre compte de la transmission intergénérationnelle qui s'opère en *Nuit-d'Ambre*, à son insu. Le critique Alain Goulet a recours à la notion psychanalytique de « crypte » pour commenter le travail germanien. Notion élaborée par Nicolas Abraham et Maria Torok dans les années 1970 et diffusée par Jacques Derrida dont Sylvie Germain est une fidèle lectrice et par lequel elle en a sans doute eu connaissance⁴. Alain Goulet la définit en ces termes : « mal niché au plus profond de l'homme, dans la "crypte" qui se forme en lui à son insu, à la suite d'un traumatisme insupportable, d'un deuil impossible à accomplir⁵ ». C'est le mal tapi « au plus profond de l'homme » qui le pousse à commettre à son tour le mal en un cycle infini de violence. Lorsqu'il résume *L'Enfant Méduse*, c'est donc en mettant en avant ce phénomène de « cryptes en cascades » :

« Les bouleversements catastrophiques causés par un inceste commis sur une petite fille révèlent d'autres cryptes en cascade : celle de la mère endeuillée par les guerres, de son fils promu par elle "tombeau vivant", "mausolée précieux" des disparus ; et surtout de la victime accablée par la solitude d'un secret trop lourd à porter qui se réfugie dans ses marais pour finir par se redresser et s'emparer du masque vengeur, devenant ainsi à son tour agent du mal⁶. »

- 7 On voit ici que les événements historiques (les guerres) ont toute leur place dans l'héritage généalogique que se transmettent les individus. Événements collectifs et privés se mêlent en effet dans le vécu intime du personnage. Évoquant dans son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, le « passé qui ne passe pas », Paul Ricœur utilise le terme « hantise » au sujet de la « mémoire collective », par opposition à « l'hallucination » réservée « à la mémoire privée ». « Hantise » et « hallucination » sont, quoi qu'il en soit, toutes deux définies par Ricœur comme « modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent » et ont pour effet de « le hanter, c'est-à-dire [de] le tourmenter⁷ ». C'est bien ce que connaissent les personnages romanesques.
- 8 Il convient donc, à présent, d'étudier plus avant cet héritage historique que portent les romans, et que la romancière et ses personnages partagent potentiellement avec les lecteurs.

2. L'héritage historique

- 9 Le travail de mémoire opéré par Sylvie Germain dans ses romans n'est pas unique dans le contexte contemporain et s'est même amplifié depuis les années 1980-1990⁸. Bruno Blanckeman évoque « une œuvre qui réécrit l'histoire du xx^e siècle au travers d'un prisme traumatique comme le font plusieurs écrivains⁹ ».

2. 1. Prise en charge par le roman des événements historiques du xx^e siècle

- 10 On peut parler, dans le sillage d'Anne-Claire Bello, auteure d'une thèse de doctorat sur la « poétique de la mémoire chez Sylvie Germain », d'une phénoménologie de la mémoire. Les personnages romanesques vivent l'histoire, depuis le conflit franco-prussien de 1870 jusqu'aux années 1960. Ils constituent la mémoire existentielle de l'histoire, ceux que Sylvie Germain appelle la « chair de l'Histoire¹⁰ ». Le tableau ci-dessous permet de les recenser selon les événements qu'ils vivent :

Événements	Personnages	Romans
Conflit franco-prussien 1870	Théodore-Faustin Péniel	<i>Le Livre des Nuits</i>
Première guerre mondiale 1914-1918	- Père d'Aloïse Daubigné - Augustin et Mathurin Péniel	<i>L'Enfant Méduse</i> <i>Le Livre des Nuits</i>
Seconde guerre mondiale : - combats militaires : côté français - combats militaires : côté nazi - Résistance - déportation - chambres à gaz	- Victor Morrogues - Michaël et Gabriel Péniel - Nicaïse, Thadée - Thadée, Tsipele et Chlomo - Ruth, Samuel, Sylvestre, Yvonne, Suzanne	<i>L'Enfant Méduse</i> <i>Le Livre des Nuits</i> <i>Le Livre des Nuits</i> <i>Le Livre des Nuits</i> <i>Le Livre des Nuits</i>
Indochine	Mahaut de Foulque	<i>Nuit-d'Ambre</i>
Guerre d'Algérie : - en Algérie - massacre des Algériens à Paris	Adrien Yeuses Jasmin Desdouves (témoin)	(Allusions dans <i>L'Enfant Méduse</i>) <i>Nuit-d'Ambre</i> <i>Nuit-d'Ambre</i>

- 11 La polyphonie romanesque permet de rendre compte de points de vue historiquement et idéologiquement distincts. Ainsi, l'approche de Sylvie Germain fuit la partialité - voire le manichéisme - que l'on

observe dans certains récits historiques orchestrés par les autorités officielles.

2. 2. À rebours de l'héritage officiel

- 12 Le roman énonce ce que la société des années 1950 à 1980 n'a pas voulu entendre, ces années que le journaliste et essayiste Jean-Claude Guillebaud a nommées les « Trente honteuses¹¹ ». Il prend en charge un héritage que l'histoire officielle a, pendant longtemps, refusé d'assumer. Nous en donnerons quelques exemples, à commencer par la « boucherie » de 14-18. *Le Livre des Nuits* décrit en effet de manière frontale la mort des Poilus : « Pierre Fouchet commença la série. [...] il s'empêtra dans les barbelés [...] et une rafale le punit de cette maladresse, le trouant comme une passoire des pieds à la tête » (LN, 156) ; « une grenade doubla de vitesse le timide rayon de soleil et emporta la tête du soldat Luggieri dont le sourire allègre éclata en bouillie » (LN, 159-160). L'expérience de Thadée Péniel permet aussi par exemple d'évoquer les camps de concentration. Celle d'Adrien Yeuses, dit Crève-Cœur, est l'occasion d'aborder la torture en Algérie puisque le jeune homme participe en personne à la torture d'un jeune berger algérien (il tourne la manivelle du générateur électrique, la « gégène ») avant de réaliser ce qu'il est en train de faire et de s'interposer (trop tard) entre l'enfant et les autres soldats. Le récit de Jasmin Desdouves à Nuit-d'Ambre dans le roman éponyme revient quant à lui sur le massacre des Algériens à Paris le 17 octobre 1961.
- 13 Le roman germanien montre surtout les difficultés liées à cet héritage. Ainsi, Augustin Péniel tente de tenir un journal dans les tranchées mais la narratrice remarque : « Augustin s'était lassé d'écrire. À force de raconter incessamment la mort les mots eux-mêmes s'étaient épuisés, vidés de sens et de désir de porter témoignage¹². » (LN, 162) De même, *Nuit-d'Or* éprouve la plus grande difficulté à prononcer le nom du camp nazi où son épouse et ses enfants ont été exterminés, et, bien sûr, à penser sa réalité : « Sachsenhausen. Un nom annulatif raturant d'un seul trait les noms de Ruth, Sylvestre, Samuel, Yvonne et Suzanne. Un nom définitif. » (LN, 312). Dans le deuxième volet du diptyque, le personnage de Jasmin Desdouves qui constate que « [t]out le monde a entendu parler des morts du métro

Charonne » mais que personne ne connaît « cette grande ratonnade du 17 octobre » (NA, 184) peut être vu comme un porte-parole de la romancière qui engage une véritable réflexion philosophique sur la mémoire, le déni et les amnésies de l'histoire. Ce personnage au nom significatif (celui qui tire les événements *des douves* de la mémoire) est clairement un double de la romancière, en effet. Celle-ci considère le travail de l'écrivain comme un « acte de vigilance, de saisie et de lieutenance » à l'égard des « rumeurs et clameurs et tumultes du monde » et l'écriture comme une « assomption (au sens d'acceptation d'assumer, de prise en charge)¹³ ». Or, cette écriture dont elle parle est bien l'écriture romanesque qui se veut également l'héritière des formes poétiques de l'Antiquité mais aussi de la littérature moderne. Il faudrait donc s'interroger, pour finir, sur le rôle de cet héritage poétique dans l'« assomption » de l'histoire collective.

3. L'héritage poétique¹⁴

- 14 Ce n'est pas un hasard, à notre avis, si les références aux mythes et aux textes grecs abondent dans des romans qui relatent les événements historiques traumatiques du xx^e siècle. Nous nous référons, pour formuler cette idée, à l'analyse menée par Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin et Myriam Watthee-Delmotte au sujet des œuvres d'un autre romancier contemporain, Henry Bauchau :

Sans *mythos*, comment penser ce monde opaque ? Comment faire face aux traumatismes collectifs que sont les guerres, les trahisons des sorties de guerre ? Comment surmonter la douleur du deuil ? C'est à l'aide de la figuration que l'« on peut vivre dans la déchirure. On peut très bien », comme le promet la Sybille dès le premier roman d'Henry Bauchau¹⁵.

- 15 Nous pensons que les textes antiques permettent à Sylvie Germain d'énoncer les traumatismes et de s'approprier l'héritage historique. Toutefois, l'héritage poétique que l'on observe dans les romans de Sylvie Germain ne se restreint pas à la seule période de l'Antiquité mais englobe, comme nous le verrons, l'ensemble de l'histoire littéraire.

3. 1. L'héritage antique

- 16 L'héritage antique est explicitement revendiqué par Sylvie Germain dans des écrits théoriques mais également dans ses romans eux-mêmes par exemple dans *Nuit-d'Ambre*, en parlant du personnage éponyme dont les préoccupations semblent épouser celles de la romancière : « Cette année-là ses préférences allaient pêle-mêle à Héraclite, à Empédocle, à Eschyle, à Sophocle, à Plotin et à Schelling. » (NA, 216). La dette des romans germaniens à l'égard des auteurs antiques est grande. Nous en donnerons deux exemples. Le premier est tiré de *L'Enfant Méduse* dont le titre affiche d'emblée la référence à la mythologie gréco-romaine. Ainsi le portrait de Lucie, la jeune héroïne de huit ans, violée par son demi-frère Ferdinand et métamorphosée en créature vengeresse nous semble largement inspiré du portrait des Érinyes dans *Les Euménides* d'Eschyle :

Portrait de Lucie <i>L'Enfant Méduse</i> (p. 180)	Portrait des Érinyes <i>Les Euménides</i> d'Eschyle ^a
Mais où donc est passée la petite sœur ? Un bâtard hideux a pris sa place. Est-elle seulement de race <i>humaine</i> cette chuintante et grimaçante créature ? Sang de griffon, de chat sauvage, d'oiseau de nuit, de poulpe et de serpent, tel doit être le sang mêlé qui coule sous la peau barbouillée de cette créature. Son <i>regard</i> est un dard, et crache du <i>poison</i> . Ses <i>sifflements</i> sont <i>feulements</i> , substances aiguës et douloureuses. Ses dents sont <i>noires</i> , ses babines gonflées de salive mauvaise. Ses gestes sont pareils aux mouvements des lézards.	Devant cet homme, une étrange troupe de <i>femmes</i> est endormie sur des sièges – de femmes, je veux dire de Gorgones – non ce n'est pas aux Gorgones qu'elles ressemblent : je les ai déjà vues un jour sur une image, ces Harpyes ravissant le repas de Phinée, mais celles-ci n'ont pas d'ailes – elles sont <i>noires</i> , absolument repoussantes, le souffle de leurs <i>ronflements</i> ne se laisse pas figurer, de leurs <i>yeux</i> coule une <i>libation d'horreur</i> [...]. Jamais je n'ai vu une meute de cette espèce.
^a . ESCHYLE, <i>Les Euménides</i> , traduction de Daniel Loayza, Paris, Flammarion, GF, 2012, p. 63, v. 46-57.	

- 17 Il est possible d'observer dans les deux textes la même tentative vaine d'identification, le même dégoût, la même référence au regard et au sifflement. Le récit de l'expérience d'Adrien Yeuses en Algérie dans le roman *Nuit-d'Ambre* nous fournit le deuxième exemple. Nous pensons en effet qu'il a comme hypotexte le chant VI de *L'Énéide* de Virgile, c'est-à-dire la descente aux enfers. « [I]l ne pourchassait toujours que des ombres incessamment remontées de quelque enfer mystérieux » écrit par exemple la romancière (NA, 152), les ombres

désignant les fellaghas que combattent les soldats français. Ajoutons que les yeuses qui donnent leur nom au personnage sont les chênes verts qui constituent la forêt où se trouve l'entrée des enfers dans *L'Énéide*¹⁶. Nous pouvons observer à travers ces deux exemples comment le texte contemporain s'élabore à partir des textes antiques et en garde la trace, plus ou moins visible. Les mots des auteurs passés entrent alors en résonance avec le monde contemporain qu'ils mettent à distance et permettent de penser. Cependant les textes et mythes antiques ne constituent pas le seul héritage poétique de la romancière.

3. 2. L'héritage littéraire moderne et contemporain

- 18 Dominique Viart et Bruno Vercier, qui tentent de définir la littérature de l'extrême contemporain dans *La Littérature française au présent*, s'intéressent au phénomène d'intertextualité :

« Elle [la littérature contemporaine] entre en dialogue avec les livres de la bibliothèque, s'inquiète de ce qu'ils ont encore à nous dire [...]. Mais elle se souvient aussi des ruptures modernes [...]. Elle écrit avec Rimbaud comme avec Montaigne, avec Proust et Faulkner comme avec Marivaux¹⁷. »

- 19 Nous pourrions les paraphraser en disant que Sylvie Germain écrit avec Eschyle et Virginia Woolf, Ovide et Albert Camus. Nous donnerons encore deux exemples de la manière dont la romancière mêle les références. Pour revenir à Lucie de *L'Enfant Méduse*, on relève de nombreuses références directes ou indirectes au roman de Virginia Woolf, *Les Vagues*. Explicitement, d'abord, l'œuvre de la romancière anglaise est récitée par un « homme du bout du monde » (EM, 229) à la radio et entendue par le père de Lucie, Hyacinthe Daubigné, qui peu à peu se l'approprié. C'est l'occasion pour Sylvie Germain de citer elle-même le roman de Virginia Woolf et de faire l'éloge de sa « prose admirablement cadencée » (EM, 230). Bien plus, il y a dans ce passage de la quatrième partie une clef de lecture pour l'ensemble du roman de Sylvie Germain. En effet, celle-ci reprend dans *L'Enfant Méduse* la structure choisie par Virginia Woolf pour *Les Vagues*, c'est-à-dire une alternance de descriptions,

essentiellement météorologiques, et de moments narratifs. Chez Woolf, la description de l'évolution de la lumière au fil d'une journée et de ses répercussions sur le paysage introduit les différentes époques de la vie de ses six personnages. Les moments narratifs, quant à eux, concernent donc les événements vécus par chacun d'eux successivement et rapportés à la première personne. Chez Germain, les « tableaux » (« Enlumineurs », « Sanguines », « Sépias », « Fusains », « Fresque ») proposent également des descriptions de lieux ou d'objets variés : le ciel, un jardin, une église ou une chambre. Et toutes mettent en avant la lumière du ciel, dans ses couleurs et ses nuances les plus diverses. Quant aux parties narratives, elles sont également construites, autour des personnages envisagés successivement en focalisation interne (Lucie, sa mère Aloïse, son demi-frère Ferdinand). La structure de *L'Enfant Méduse* se calque donc très nettement sur celle des *Vagues*. En outre, un personnage au cours d'un épisode du roman anglais a pu constituer une des sources de la figure de Lucie : Suzanne, qui, enfant, a surpris Jinny embrassant Louis et s'est réfugiée dans la forêt. Le tableau ci-dessous permet d'apprécier le travail intertextuel de Sylvie Germain :

Lucie dans <i>L'Enfant Méduse</i> (p. 126 et 129)	Suzanne dans <i>Les Vagues</i> ^a
Elle a appris à se frayer une seconde vue à travers la broussaille qui s'élevait autour d'elle. [...] Des images non plus cueillies au ciel comme de merveilleux fruits de lumière, mais arrachées au ventre de la terre ainsi que des entrailles ou des silex. Des images extirpées du sol aride de l'île de l'Ogre. [...] Des eaux mortes qui grouillent d'une vie multiple et violente. Des eaux au ras desquelles veillent les yeux des grenouilles et des crapauds, globuleux et splendides.	Mes yeux regardent le sol de tout près et voient les insectes dans l'herbe. Mon foie s'est changé en pierre sous mes côtes, lorsque j'ai vu Jinny embrasser Louis. Je vais manger de l'herbe et mourir au fond d'une mare, dans l'eau brune où les feuilles mortes sont pourries.
a. WOOLF, Virginia, <i>Les Vagues</i> , traduction de Marguerite Yourcenar, Paris, Stock, « Le Livre de Poche, Biblio roman », 1975, p. 22. Nous soulignons.	

- 20 Outre le motif de la pétrification, présent chez Virginia Woolf et associé à la figure de Méduse, la tentation de la régression vers un espace de marais peuplé d'insectes est clairement commune aux deux romans.
- 21 Deuxièmement, le long dialogue entre Jasmin Desdouves et Nuit-d'Ambre dans le roman éponyme s'inspire assez clairement du court

roman de Camus, *La Chute*. Le cadre spatio-temporel : la nuit sur un pont parisien (le pont Saint-Michel) rappelle les lieux obsessionnels du narrateur de la *Chute*, lieux de plusieurs anecdotes dont celle d'une noyade à laquelle le narrateur a assisté. De même, ici, Jasmin Desdouves a assisté à la noyade des Algériens jetés dans la Seine par les policiers français. Jasmin Desdouves semble d'ailleurs un double du narrateur de Camus : Jean-Baptiste Clamence (en référence au Jean-Baptiste biblique, « *vox clamans in deserto* »), juge-pénitent qui s'est donné la mission de juger les hommes de son temps, bavard, qui s'adresse à un interlocuteur quasi-muet, que représente en l'occurrence Nuit-d'Ambre. Ces différents exemples ressortissent de ce qu'Anne Roche, étudiant l'œuvre de Sylvie Germain dans un article intitulé « Le rapport à la bibliothèque », propose d'appeler la « mémoire littéraire » de Sylvie Germain. Par un important travail d'intertextualité, la romancière garde la mémoire dans ses romans des textes antiques et des œuvres littéraires de notre patrimoine¹⁸. Ces textes, les figures et les thèmes qu'ils mettent en scène, leur structure et la langue qui les compose, permettent à la romancière de mettre en récit et de s'approprier les événements traumatiques du xx^e siècle. Ils ont une autre vertu, celle de créer un échange avec le lecteur. Nous pouvons reprendre à son sujet cette analyse qui concerne, une fois encore, le romancier Henry Bauchau : « L'écrivain essaie de produire une œuvre partageable, où il rencontre son lecteur, compagnon de souffrance et de plaisir, avec qui se tisse, dans l'échange de la lecture des livres, le cordage de la remontée¹⁹. »

- 22 Les romans de Germain sont donc porteurs d'un héritage à plusieurs niveaux : généalogique, historique et poétique. L'expression polysémique « mémoire littéraire » permet de le mettre en évidence en désignant à la fois l'héritage généalogique et historique que la littérature (en l'occurrence les romans germaniens) assume et conserve mais également l'héritage poétique dans lequel ces romans s'inscrivent. La notion de « mémoire » se distingue sans doute de celle d'héritage par sa dimension éthique. Elle nous paraît parfaitement convenir à l'entreprise littéraire de Sylvie Germain. En effet, au-delà de toute dimension esthétique, le procédé de la réécriture ou, plus largement, celui du réinvestissement, à travers tout un patrimoine littéraire et culturel, du *muthos* comme fable est au service

d'une appropriation contemporaine de l'histoire et de ses traumatismes.

NOTES

1 Nous nous référerons à ces trois ouvrages dans la collection « Folio » de Gallimard. Ils y ont été publiés respectivement en 1984, 1986 et 1992. Les citations tirées des trois romans seront simplement suivies des initiales du titre et du numéro de page.

2 ROCHE, Anne, « Le rapport à la bibliothèque » in GOULET Alain (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, actes du colloque de Cerisy des 22-29/08/2007, Caen, Presses universitaires de Caen, 2008, p. 29.

3 GERMAIN, Sylvie, *Rendez-vous nomades*, Paris, Albin Michel, « Le Livre de Poche », 2014, p. 17.

4 Le mot est d'ailleurs utilisé par elle, sous la plume de Nuit-d'Ambre qui décline ainsi le prénom de sa sœur : « Baladine Crypte Péniel... » (NA, 218).

5 GOULET, Alain, *Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 29.

6 *Ibid.*, p. 12-13.

7 RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2000, p. 65.

8 Citons en exemple le prix Goncourt 2017, *L'Ordre du jour* d'Éric Vuillard.

9 BLANCKEMAN, Bruno, « À côté de / aux côtés de : Sylvie Germain, une singularité située », in *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p. 24.

10 GERMAIN, Sylvie, *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 69.

11 GUILLEBAUD, Jean-Claude, *La Trahison des Lumières. Enquête sur le désarroi contemporain*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », p. 30.

12 Le roman d'Erich Maria REMARQUE, *À l'ouest rien de nouveau*, témoigne bien de la difficulté pour les poilus de dire leur expérience pendant et après la guerre.

13 GERMAIN, Sylvie, *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 122.

14 Nous préférons l'adjectif « poétique » à l'adjectif « littéraire », d'abord parce que la notion de littérature est étrangère à l'Antiquité, ensuite parce

que nous voulons lui donner son sens étymologique de création.

15 DUCHENNE, Geneviève, DUJARDIN, Vincent, WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau dans la tourmente du xx^e siècle*, Bruxelles, Le Cri éditions, « Configurations historiques et imaginaires », 2008, p. 164.

16 Le mot latin *ilex* est traduit par « yeuse » dans l'édition des Belles Lettres, livres I-VI, texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort, Paris, 1961, p. 170, v. 180.

17 VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 18.

18 Nous aurions également pu parler de la Bible, de Shakespeare ou de Dostoïevski.

19 DUCHENNE, Geneviève, DUJARDIN, Vincent, WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau dans la tourmente du xx^e siècle*, *op. cit.*, p. 152-153.

AUTEUR

Marine Achard-Martino

Doctorante – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne

La fiction figurative comme renégociation critique de l'héritage familial dans *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère

Rocío Murillo González

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.116

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

Ce travail voudrait explorer la spécificité de la quête de l'héritage induisant la quête identitaire dans *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère qui, empruntant la grammaire de la psychanalyse transgénérationnelle, se veut être un récit libérateur. Pour cela, l'écrivain fait appel à la fiction en tant qu'elle peut mettre des mots sur ce qui a été passé sous silence. Or, ce récit biographique irrigué de fictions n'ignore pas les critiques postmodernes sur la possibilité même de l'écriture mémorielle.

English

This essay would like to explore the specificity of the quest for the inheritance inducing the quest for identity in *Un roman russe* by Emmanuel Carrère which, borrowing the grammar of transgenerational psychoanalysis, aims to be a therapeutic story. To do this, the writer uses fiction as it can put words on what has been overlooked. However, this biographical story, merged with fiction, does not ignore postmodern criticisms of the possibility of memorial writing.

INDEX

Mots-clés

récit de filiation, littérature thérapeutique, littérature performative, héritage, secrets de famille

Keywords

parentage story, therapeutic literature, performative literature, legacy, family secrets

PLAN

Guérir les silences transgénérationnels
La création comme *pharmakon*

TEXTE

- 1 Depuis les années quatre-vingt, dans le cadre d'un particulier engouement lisible à travers la littérature autobiographique, la question de l'héritage est devenue l'une des principales sources de création en littérature française. Dans le numéro de la *Revue des sciences humaines*¹ qu'il a consacré aux paradoxes du biographique, Dominique Viart dressait le constat de l'extraordinaire floraison d'une nouvelle forme d'écriture de soi tournée vers les figures parentales qu'il a désigné sous l'appellation de « récit de filiation ». Cette irruption de la généalogie sur la scène littéraire française qui fait notamment ressortir les malaises provoqués par des défauts de transmission, est interprétée par le critique comme le symptôme d'une époque en quête permanente de repères à la suite de l'effondrement des grands récits fondateurs². Dans ce contexte, le « récit de filiation » entraîne un renouvellement de l'écriture intime par un décentrement du genre consistant à mettre l'accent, non sur le récit de la vie de l'auteur-narrateur, mais sur celui de ses ascendants dans un déplacement de l'intériorité vers l'antériorité. De surcroît, ce déplacement thématique individualisé par Dominique Viart en appelle un autre, celui-ci concernant les usages et les pouvoirs du biographique. Si Antoine Compagnon, lors de sa leçon inaugurale du Collège de France en 2006³, faisait émerger la question, longtemps devenue taboue pour une large partie de la critique, de la pertinence et la force de la littérature dans la vie ; Alexandre Gefen, dans son essai intitulé *Réparer le monde*, prend acte de la récente restauration des discours « néo-humanistes » sur les usages supplétifs de la création littéraire et, parallèlement, de l'actuel essor d'une écriture de soi qui se réclame « thérapeutique⁴ » et dont la visée est celle de guérir, soigner, aider ou, du moins, faire du bien⁵. Telle serait donc l'ambition de nombre de récits rétrospectifs parus à l'orée du XXI^e siècle⁶

dont la faculté réparatrice émanerait du changement de statut qu'ils opèrent chez l'écrivain. Revisiter et réécrire sa propre généalogie permettrait aux auteurs de conquérir un rôle actif afin de conjurer le poids d'un héritage troué de silences dont ils s'éprouvent comme victimes.

- 2 *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère⁷ s'empare, à bien d'égards, de ce double infléchissement du biographique puisque, d'une part, le malaise identitaire suscité par un silence dans la filiation est placé au cœur du projet autobiographique ; et, de l'autre part, celui-ci se dessine comme un moyen d'agir sur sa propre vie, comme une promesse de guérison en tant que tentative de retisser, par le récit des origines, les fils rompus de la lignée familiale. Le présent article se propose d'identifier les stratégies romanesques mobilisées par l'écrivain pour faire du récit de filiation un dispositif scriptural en passe d'incorporer l'héritage traumatique et de soigner, de ce fait, la souffrance éprouvée par l'écrivain. Il nous semble d'autant plus important de comprendre le sens et les implications de ces partis pris poétiques qui se révéleront le fondement d'une nouvelle étape dans la production littéraire de l'écrivain qui ne peut pas être dissociée d'un positionnement éthique renouvelé. Dans un premier temps, empruntant certaines catégories à la psychanalyse transgénérationnelle de Nicolas Abraham et Maria Torok, je tâcherai de montrer la façon dont ce récit de filiation délaisse l'affabulation en faveur d'une poétique hypothétique comme condition de possibilité d'une écriture performative. Je chercherai, ensuite, à illustrer comment ce positionnement en faveur d'un emploi figuratif de la fiction est confirmé dans les trames secondaires d'*Un roman russe* à travers l'opposition entre deux figures d'écrivain et deux modalités d'écriture : d'une part, celle d'un écrivain à l'affût d'événements et d'une écriture prête à s'en emparer ; de l'autre, celle de l'écrivain démiurgique confiant dans le pouvoir illimité de sa création et prétendant, au contraire, façonner le réel à ses désirs.

Guérir les silences transgénérationnels

- 3 Le silence constitue, on l'a dit, l'axe gravitationnel et le moteur d'une écriture autobiographique qui veut cerner le malaise identitaire par le

détour du récit des origines familiales. Cette centralité demande, en premier lieu, une démarche visant à préciser, autant que possible, la nature du silence. Tout d'abord, c'est son caractère indicible qui est mis en relief : le silence est désigné comme un tabou autour de la figure du grand-père maternel, Georges Zourabichvili, un « roturier géorgien⁸ » « enfermé dans le rôle de raté de la famille⁹ » qui avait immigré en France dans les années vingt et y exerça plusieurs petits métiers avant de disparaître en 1944 lors de son arrestation, sans doute pour faits de collaboration avec l'occupant allemand. L'interdiction de nommer l'événement traumatique a certainement partie liée avec un vécu humiliant qui s'explique dans un certain contexte historico-politique, celui de la libération de Paris :

Quand votre mari disparaît c'est normal d'aller trouver la police. Mais dans sa situation, c'était plus compliqué. Elle savait bien que se plaindre pouvait être dangereux, et en tout cas l'exposerait à la honte. Son mari n'était pas un bon Français, d'ailleurs n'était même pas français. Monsieur, quoi ? Zourabichvili ? C'est quoi, ça ? Géorgien ? On l'a enlevé ? Et qui ça ? Des hommes armés ? Des partisans ? Des résistants ? ... Un collabo, alors. [...]

Autour d'eux, partout à Bordeaux et en France, il y avait une vérité sur laquelle tout le monde s'accordait : les résistants étaient des héros, les collaborateurs des salauds. Mais chez eux, une autre vérité était en cours : les résistants avaient enlevé et probablement tué le chef de la famille, qui avait été un collaborateur et dont ils savaient bien que ce n'était pas un salaud. [...] Ce qu'on pensait on ne pouvait pas le dire au-dehors. Il fallait se taire et avoir honte¹⁰.

- 4 Revêtu de honte et relégué dans le domaine du non-dit, l'enlèvement et le meurtre du grand-père avait alors été présenté à l'entourage, sous un visage plus aimable, comme un très long voyage. La grand-mère et, ensuite, la mère de l'écrivain ont nourri pendant des années ce récit de substitution qui recouvrait la vraie raison de son absence par une autre psychologiquement moins douloureuse et socialement plus convenable : « Version officielle, foyer très heureux¹¹. » Carrère note comment, même soixante ans plus tard, taire, voire nier, ses origines honteuses continue à être essentiel pour sa mère :

[Son] intégration exceptionnelle à une société où son père a vécu et disparu en paria s'est construite sur le silence et, sinon le mensonge, le déni. Ce silence, ce déni sont littéralement vitaux pour elle. Les rompre c'est la tuer, du moins elle en est persuadée¹².

- 5 C'est pourquoi elle s'obstinerait à ne mettre en évidence que ses ancêtres illustres, ceux « du côté de sa mère à elle, tous princes, comtes, grands chambellans, demoiselles d'honneur de l'impératrice [dont les portraits sont] chamarrés de décorations aux murs de l'appartement où [Emmanuel Carrère a] grandi¹³ ». C'est aussi pourquoi elle aurait interdit explicitement à l'écrivain de dévoiler la vérité sur son père :

Le lendemain matin, je m'assieds sur la terrasse avec ma mère pour un dernier café avant de reprendre la route. Silence, tintement de cuillers, malaise. Puis, tout à coup, sans me regarder : Emmanuel, je sais que tu as l'intention d'écrire sur la Russie, sur la famille russe, mais je te demande une chose, c'est de ne pas toucher à mon père. Pas avant ma mort¹⁴.

- 6 Des mécanismes de protection tels que les fictions substitutives et les interdictions contribuent à opacifier et isoler l'événement traumatique en le recouvrant et en le reléguant à un lieu clos hors de la portée de l'individu. Ainsi pétri, le silence devient un tabou dont la nature ne relèverait pas tant de l'oubli ou de l'omission, mais plutôt de l'inavouable dont rien ne doit transpirer vers l'extérieur. La représentation du silence à l'œuvre est, en outre, nourrie par l'image d'une blessure béante dont la particularité ici est celle d'être transmissible de génération en génération telle une contagion émotionnelle. Et c'est dans ce sens que l'on peut proposer un rapprochement avec le principe d'infection psychique tel qu'il a été formulé par Abraham et Torok dans leur ouvrage *L'Écorce et le Noyau*¹⁵. En effet, d'après les hypothèses de la psychanalyse transgénérationnelle, un psychisme à secrets ne peut qu'organiser un dysfonctionnement dont l'effet pathogène s'étend au-delà de l'individu. Lorsque la pulsion conservatrice d'autoprotection visant à « maintenir le statu quo topique antérieur au traumatisme¹⁶ » élabore une fiction qui, sous la forme d'un récit de substitution ou d'un souvenir-écran, vient occuper la place d'une vérité trop douloureuse pour être introjectée, on assisterait à la

mise en place d'un mécanisme psychique irrémédiablement défaillant qui, selon cette conception, serait transmis aux descendants. Les générations successives recevraient, de ce fait, un héritage aliénant qui parasiterait leur vie psychique et frustrerait l'accès à leur histoire et, par conséquent, à leur identité¹⁷. On peut reconnaître le fonctionnement de cette transmission transgénérationnelle lorsque le personnage de Carrère, dans un dialogue avec sa mère, avoue s'éprouver comme victime d'un silence qui ne lui appartient pas et lui reproche de se croire la seule dépositaire du secret familial :

Tu te trompes : je n'en sais peut-être rien mais c'est mon histoire aussi. Elle a hanté ta vie, du coup elle a hanté la mienne, et si on continue comme ça elle hantera et détruira mes enfants, tes petits-enfants, c'est comme ça que ça se passe avec les secrets, ça peut empoisonner plusieurs générations¹⁸.

- 7 Faute d'élaboration de la part de la première génération, le secret concernant la disparition du grand-père occupe, en effet, de façon obsédante l'esprit de l'écrivain et menace de hanter également ses enfants. Cette blessure n'est pas seulement transmissible par voie familiale, elle se manifeste – et c'est là le troisième trait distinctif du silence tel qu'il apparaît dans le roman – par des indices psychophysiques différés et réitérés tels que la peur, l'apathie, l'autodépréciation ou l'angoisse : « Je me réveille, le lendemain matin, avec le nœud d'angoisse au plexus qui m'a accompagné toute ma vie et qui, curieusement, me laissait tranquille depuis mon arrivée à Kotelnitch¹⁹. » Ces symptômes sont également désignés par la psychogénétique comme l'une des conséquences délétères des silences des parents :

L'enfant [...] mûrit au travers des aliments psychiques reçus des parents [...]. Un dire enterré d'un parent devient chez l'enfant un mort sans sépulture. Ce fantôme inconnu revient alors depuis l'inconscient et exerce sa hantise, en induisant phobies, folies, obsessions. Son effet peut aller jusqu'à traverser plusieurs générations et déterminer le destin d'une lignée²⁰.

- 8 C'est ainsi que tout ce qui n'est pas dit est condamné à être reproduit inlassablement au cours de l'enchaînement filial. À l'instar d'Abraham et Torok, Carrère emploie la figure du fantôme afin de personnifier le

silence : être intermédiaire entre la vie et la mort, la conscience et l'oubli. La hantise qu'il exerce sur les descendants illustre le caractère répétitif et angoissant du malaise provoqué par l'incapacité à saisir une partie de sa propre histoire. Dans la lettre adressée à sa mère qui clôt le récit, Carrère écrit :

[...] tu as fait, très tôt aussi, le choix de nier la souffrance. Pas seulement de la cacher et d'appliquer ce que tu dis toi-même être la maxime de ta vie, *never complain, never explain* : non, de la nier. De décider qu'elle ne devait pas exister. C'était un choix héroïque. Je trouve que tu as été héroïque. De la jeune fille pauvre et radieuse dont j'aime tant regarder les photos jusqu'à l'apothéose sociale de ces dernières années, tu as suivi ta route sans jamais t'en dévier, avec une détermination et un courage qui me laissent pantois, mais sur cette route, forcément, tu as fait beaucoup de dégâts. Tu t'es interdit de souffrir mais tu as interdit aussi qu'on souffre autour de toi. Or ton père a souffert, comme un damné qu'il était, et le silence sur cette souffrance, plus encore que sur sa disparition, a fait de lui un fantôme qui hante nos vies à tous²¹.

9 L'insistance est ainsi mise sur le caractère à la fois indicible, blessant et transmissible du silence. D'où le besoin pour l'écrivain de dire, de mettre des mots sur ce qui a été afin de briser les schémas de répétition pathologique et de se délivrer des intrusions fantasmatiques qui le tourmentent. L'extériorisation énonciative permettrait, en effet, au sujet de se remettre par l'intégration de l'événement traumatique dans un récit significatif. Le personnage de Carrère décide donc d'entamer une enquête sur son passé familial visant à reconstruire par l'écriture la lignée interrompue, raconter les traumatismes déguisés par des fictions-écran et dévoiler les silences comme moyen de rompre les logiques héritées, celles du déni et du recouvrement, placées à l'origine de la souffrance. À l'instar de la cure psychanalytique, le récit des origines procède par dévoilement et se veut thérapeutique puisque désigné comme voie d'émancipation par la parole : « Je m'affranchirais de la honte qui étrangle ma voix et pourrais enfin parler à la première personne²². »

10 Or, pour que l'écriture de soi, porteuse d'une promesse de délivrance, puisse devenir un moyen effectif d'agir sur son présent, l'auteur fixe au récit une justesse qui peut être déclinée sous une double

contrainte : si, d'une part, la narration doit rester au plus près de ce qui s'est passé pour trouver la partie du réel dans ce qui a été caché et voilé de fictions ; de l'autre, elle doit être en mesure de rendre l'écrivain sujet actif capable de transmuter le récit troué des silences qu'il a reçu en héritage. À la fois geste de reconstruction et de réparation, *Un roman russe* aspire à renégocier par l'écriture l'héritage psychique à travers la déconstruction du roman familial et ses fictions de substitution dans une tentative complexe d'appropriation du réel. C'est ainsi que si le cœur thématique de ce récit de filiation s'organise autour de la révélation d'un secret honteux et dit comment la fiction des origines a été déjouée par l'enquête sur le passé familial ; le dispositif narratif contribue, quant à lui, à restreindre la place de la fiction dans sa quête d'une nouvelle poétique conjuratoire de la souffrance. Ce dispositif se décline en diverses stratégies narratives, telles que le détour et l'hypothèse, qui ont pour but de trouver le mode d'expression juste pour dire le silence. Ces procédés cherchent, en effet, à contourner les écueils de l'indicible et à cerner le tabou par des moyens indirects et conjecturaux.

- 11 Carrère approche le secret frappé d'interdiction par un procédé métonymique comme pour tenter d'appivoiser la souffrance qu'il provoque. Le déplacement de signifiant à la base du détour est effectué en vertu d'une ressemblance entre le parcours du grand-père de l'auteur et celui d'András Toma, le dernier prisonnier de la seconde guerre mondiale interné cinquante ans durant dans un hôpital psychiatrique russe, auquel Carrère consacre un reportage télévisé :

[...] pendant des années, des dizaines d'années, ma mère s'est efforcée – ou interdit, mais c'est pareil – d'imaginer l'inimaginable : qu'il vivait quelque part, qu'il était prisonnier peut-être, qu'un jour il reviendrait. Aujourd'hui encore, je le sais parce qu'elle me l'a dit, il lui arrive de rêver de son retour.

J'ai compris que si l'histoire du Hongrois, m'a tellement bouleversé, c'est parce qu'elle donne corps à ce rêve [celui du retour du grand-père]. Lui aussi il a disparu l'automne 1944, lui aussi s'est rangé du côté des Allemands. Mais lui, cinquante-six ans plus tard, il est revenu. Il est revenu d'un endroit qui s'appelle Kotelnitch, où je suis

allé, où je devine que je devrais retourner car Kotelnitch pour moi, c'est là où on séjourne quand on a disparu²³.

- 12 Le retour du soldat perdu fait reculer les limites de l'impensable en autorisant l'écrivain à imaginer celui de son grand-père. Il s'agit, en effet, d'une stratégie dilatoire qui fournit à l'écrivain une clé pour accéder, par la petite porte, au secret. Ce procédé, qui aide l'auteur à approcher et à maîtriser le silence traumatique, prend force du fait de son dédoublement, car ce premier détour, consistant à reconstruire le parcours du Hongrois perdu comme subterfuge pour arriver à dire celui du grand-père, est emboîté dans un autre, que l'on a déjà évoqué, où le récit de l'histoire familiale est nécessaire pour parvenir à soi. Or, afin d'éviter que cet enchâssement de déviations ne devienne facteur d'opacité et garantir, de ce fait, l'efficacité thérapeutique du récit, Carrère tâche de rendre fluide les passages entre les différents parcours métonymiques par le biais d'une double mise à niveau de l'énonciation. Si, sur l'axe temporel, l'omniprésence du présent – dont l'emploi est prédominant aussi bien au moment de l'énonciation que sur le temps remémoré – estompe les sauts temporels et favorise la circulation entre récits ; sur l'axe énonciatif, les passages hétérodiégétiques sur les vies d'autres personnages débouchent sur l'autodiégèse. En effet, Carrère ne les rapporte que pour les mettre en strict parallèle avec sa propre histoire : il fait une sélection des épisodes transcendants, non tant pour comprendre l'autre que pour éclaircir sa propre existence. Les récits d'autres vies que la sienne ne sont intercalés que comme miroir – idéal ou fantôme – du récit de soi. L'auteur construit ainsi tout un système d'histoires enchâssées dont la signification est subordonnée au « je » actuel. Dans ce double aplatissage, temporel et énonciatif, on peut reconnaître la quête d'un certain pouvoir d'intervention du passé sur le présent, de l'ambition de faire des récits de vie d'autrui une clé de déchiffrement de la problématique actuelle du personnage principal.
- 13 Par ailleurs, cette visée thérapeutique suscite, chez l'écrivain, l'exigence d'une sorte de scrupule et d'honnêteté dans son témoignage. C'est pourquoi, pour approcher le secret concernant son grand-père, il ne se permet pas l'emploi de la fiction que sur la forme d'une figuration, c'est-à-dire non pas une invention de ce qui n'a pas eu lieu, mais comme une hypothèse qui comblerait de façon conjec-

turale les lacunes laissées par l'histoire oubliée des ascendants. La narration est ainsi constamment nuancée par des modalisateurs : « On devine chez mon grand-père [...] une inquiétude²⁴ », « Son mariage semble avoir été malheureux²⁵ », « Il est très probable qu'il a été abattu quelques heures, quelques jours ou quelques semaines après sa disparition²⁶ ». L'auteur prend soin de prévenir son lecteur lorsqu'il tente de remplir les trous documentaires, soit explicitement – « J'imagine ces mots et peut-être cette scène²⁷ » – soit par l'emploi du conditionnel :

Il existe une photo d'un repas de Noël avec, à la table familiale, un officier allemand en uniforme, l'air débonnaire. Cela devait faire chuchoter, dans l'immeuble. Au rez-de-chaussée vivait une famille qui, pour d'obscures raisons, n'aimait pas la famille du troisième. Le type du rez-de-chaussée aurait demandé à mon grand-père de faire le nécessaire pour que ceux du troisième soient expulsés – le cas échéant qu'on les arrête. Mon grand-père aurait refusé avec indignation et menacé le voisin de le faire arrêter, lui, s'il insistait. C'est ce voisin qui, à la Libération, l'aurait dénoncé. Rien de tout cela n'est démontré, ni d'ailleurs n'est invraisemblable²⁸.

- 14 Ces hypothèses plaident en faveur de la sincérité de l'écrivain, car malgré leur part d'imaginaire, elles deviennent, du fait de son humble confession, des preuves de sa volonté de rester au plus près de l'événement. De même, cet effet de transparence est renforcé par la mise en place d'un dispositif digressif qui réfléchit sur les limites de l'enquête en soulignant la faiblesse de la mémoire, les mécanismes d'occultation du traumatique et les doutes sur la possibilité d'un témoignage non médiatisé. Cet emploi restreint d'une fiction constamment nuancée par l'hypothèse et les irrptions métatextuelles devient, pour l'écrivain, une condition essentielle pour rendre le récit des origines réparateur car il ne s'agit en aucun cas, pour lui, de remplacer une fiction substitutive – le roman des origines qui masque la vérité biographique – pour une autre mais d'approcher, autant que possible, le secret familial en assumant les limites épistémologiques de cette démarche.
- 15 Carrère abandonne ainsi l'exactitude au profit d'une démultiplication des variantes métonymiques et hypothétiques qui permet à la fois de rester au plus près du souvenir traumatique et de le transmuter.

Fidélité et capacité de transformation : toutes deux, conditions d'une écriture performative.

- 16 Le recours à ces stratégies de détour témoigne à la fois de l'impossibilité et de la nécessité de rendre manifeste l'irreprésentable. Le récit des origines est donc ici conçu comme *pharmakon*, comme remède à un héritage traumatique et à une identité fissurée. Or, il ne faut pas oublier la signification ambivalente de l'idée de *pharmakon* qui renvoie, en même temps, au remède et au poison : si la fiction figurative peut soulager les inquiétudes identitaires, Carrère nous prévient que la fiction fabulatoire qui dédouble la réalité créant des identités fictives peut contribuer, au contraire, à les creuser. D'où l'importance vitale pour l'écrivain de s'en tenir à la première.

La création comme *pharmakon*

- 17 Le récit de l'enquête sur les origines familiales sert, on l'a vu, à délimiter une frontière entre deux positionnements d'auteur face à la fiction et thématise explicitement la lutte contre l'affabulation. Cette démarcation tracée au cœur du récit de filiation est renforcée à son tour par les trames secondaires du roman. À l'intérieur d'*Un roman russe*, Carrère raconte, outre le processus d'écriture du récit de filiation, le mouvement de création de deux autres œuvres : un documentaire intitulé *Retour à Kotelnitch* et une nouvelle érotique, *L'Usage du monde*.
- 18 Parti à Kotelnitch pour réaliser une commande audiovisuelle sur Andrés Toma, Carrère s'engage dans un projet de documentaire, plus large, consistant à retracer le quotidien de ce village oublié de la Russie profonde. Le récit du tournage s'accompagne de ses réflexions sur le point de vue à adopter dans un effort pour lutter contre la tentation de planification et de maîtrise propres au fictionnel. Renonçant à tout scénario et à toute esthétisation, il filme des images de la ville et des entretiens avec ses habitants lors des rencontres fortuites dans le but de laisser parler le réel. Face à la méfiance que les habitants de Kotelnitch éprouvent envers son projet, il répond : « non, ce n'est pas joli, mais c'est la réalité, et nous sommes venus pour filmer la réalité.²⁹ » Ainsi, à l'encontre de la posture de demiurge créateur, Carrère affiche une ouverture envers l'événement : « Tout ce qu'il

faut, c'est être prêt, quand une porte s'ouvre à filmer celui qui va entrer³⁰. »

19 Après un mois de tournage, Carrère rentre en France découragé, estimant ne pas avoir le matériel suffisant pour monter autre chose qu'un court reportage. Cependant, quelques mois plus tard, il apprend la nouvelle de la mort violente de son interprète à Kotelnitch, Ania, et de son enfant. Cette tragédie, qui conduit Carrère à Kotelnitch à nouveau pour accompagner la famille d'Ania pendant le quarantième jour du deuil, donne naissance au documentaire. Toutefois Carrère ressent le besoin, pour que le film soit bénéfique, de franchir le hiatus entre laisser parler le réel et s'en approprier. Pour cela, il filmera le deuil d'Ania non comme un fait divers, étranger à celui qui le narre, mais comme une expérience vécue dans sa propre chair. En effet, le film intègre sa propre image et sa voix off commente à la première personne les émotions que ces événements tragiques suscitent en lui. Sous la forme d'un journal, le documentaire, qui s'éloigne du caractère informatif du reportage initial, ne se révèle pourtant pas « un dispositif narcissique³¹ » mais il devient une tentative qui consiste à se mettre à la place de la mère d'Ania et de son mari, d'imaginer leur douleur et leur souffrance. C'est pourquoi Carrère ne s'autorise la fiction que comme figuration pour tenter de se figurer comment vivre l'invivable, comme vecteur d'empathie. D'ailleurs, Carrère se situe à la même hauteur que ses personnages lorsqu'il décide d'intégrer au film des digressions personnelles sur le malaise autour de son secret de famille dans un jeu d'échos réciproques entre les deux expériences tragiques : « je compte sur un déclic : un jour, d'un coup, cela se débloquera. [...] Et alors, oui, bien sûr, j'apparaîtrai dans le film³². » Sacha, le mari d'Ania, appréciera ce geste d'horizontalité qui rapproche la souffrance du réalisateur à la sienne : « À la fin, il m'a dit : c'est bien. Et ce que je trouve bien, c'est que tu parles de ton grand-père, de ton histoire à toi. Tu n'es pas seulement venu prendre notre malheur à nous, tu as apporté le tien. Ça, ça me plaît³³. » Ouverture vers le réel mais un réel vécu et mis en partage : c'est donc la nouvelle conception de la création comme thérapie.

20 À l'opposé de cette forme fidèle au réel et empathique, Carrère introduit, au cœur d'*Un roman russe*, un texte qui, selon les mots de l'auteur, a une ambition performative. Dans cette nouvelle publiée

dans le supplément d'été du *Monde*, il élabore un scénario détaillé censé faire jouir Sophie lors d'un voyage en train :

J'aime que la littérature soit efficace, j'aimerais idéalement qu'elle soit performative, au sens où les linguistes définissent un énoncé performatif [...]. On peut soutenir que de tous les genres littéraires la pornographie est celui qui se rapproche le plus de cet idéal, lire « tu mouilles » fait mouiller. C'était juste un exemple, je n'ai pas dit « tu mouilles », donc tu ne mouilles pas encore, ou si tu le fais tu n'y prêtes pas attention, tu mets toute ton énergie mentale à détourner ton attention de ta culotte³⁴.

- 21 Le récit érotique se veut créateur de réalité puisqu'il prescrit par le menu chaque action que Sophie est censée entreprendre et prévoit, de surcroît, les réactions physiques et émotionnelles de celle-ci à la lecture du texte. Ce dirigisme, applicable à plusieurs niveaux, situe l'écrivain dans une position démiurgique : « en bon obsessionnel³⁵ », il a tout soigneusement préparé, en tâchant de ne pas laisser aucune marge au hasard. Le but ultime de ce récit censé être efficace est celui de créer des effets palpables sur le présent de l'écrivain afin de réparer sa relation amoureuse par le moyen d'une déclaration d'amour publique. Or, les imprévus du réel prendront le dessus et déjoueront ses plans « les mieux goupillés³⁶ ». « Et là c'est l'horreur³⁷ » :

Et le noyau de cette horreur, c'est la façon dont, pour la seconde fois en quelques mois, le réel répond à mon attente. J'ai imaginé ce printemps un scénario amoureux qui devrait prendre corps dans le réel et le réel l'a déjoué, m'en a offert un autre qui a dévasté mon amour³⁸.

- 22 Lors de ses réflexions, quelques pages plus tard, sur les conséquences inattendues et néfastes de la publication de la nouvelle, la figure du démiurge châtié émerge en filigrane : « Je me demandais quelle punition les dieux réservaient à celui qui les défie : eh bien, voilà³⁹. » Cette figure révèle l'impuissance performative de l'écriture, comme si la réalité déclarait son autonomie et son pouvoir en se révoltant contre les attentes de l'auteur.

- 23 *L'usage du monde* et sa fiction fabulatrice apparaissent ainsi comme une rhétorique stérile incapable de recréer le lien avec sa compagne et de régénérer leur amour.
- 24 L'opposition entre les effets salutaires du documentaire et ceux, funestes, de la nouvelle suggère une interrogation sur le positionnement de l'auteur vis-à-vis de la fiction et le point de vue à adopter dans la narration. Cette opposition binaire peut, par ailleurs, être intégrée dans un dispositif digressif plus large et être lue à la lumière d'un tableau d'ensemble. Disposant en parallèle de façon concentrique autour d'un nœud central occupé par le secret familial les trois lignes argumentaires autour du processus de création de trois œuvres, leur rapport respectif à la fiction et leurs conséquences performatives sur le réel, l'on obtient un schéma en « toile d'araignée » où ces points nodaux autorisent les passages entre les trois niveaux :

Figure 1- Disposition en toile d'araignée des lignes narratives d'*Un roman russe*

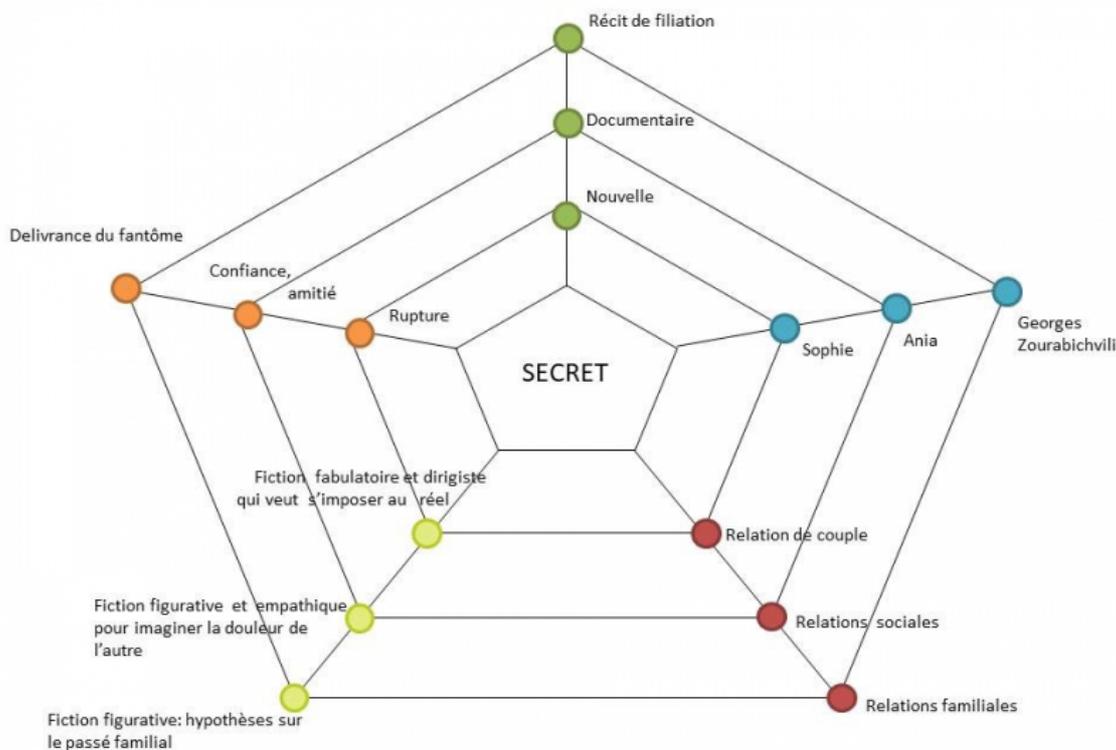


Schéma élaboré par l'auteur de l'article

25 Aussi bien la réussite du film et du récit de filiation que l'échec de la nouvelle étayent la volonté de Carrère de délaisser la toute-puissance de la fabulation romanesque et de déplacer son rapport à la fiction. La création réglée d'un monde sur mesure est remplacée par une fiction hypothétique à la première personne comme moyen honnête et horizontal-de raconter d'autres vies que la sienne. Ouverte au réel, empathique et autoréflexive, cette poétique affirme le positionnement adopté dans le récit de filiation et fonde une nouvelle étape dans son projet d'écrivain : « La folie et l'horreur ont obsédé ma vie. Les livres que j'ai écrits ne parlent de rien d'autre. Après *L'Adversaire*, je n'en pouvais plus. J'ai voulu y échapper⁴⁰. » *Un roman russe* se révèle ainsi le récit d'une double enquête : l'enquête visant à contrer les silences qui frappent les origines familiales et celle d'une nouvelle place pour l'écrivain où les mots puissent sonner juste et devenir efficaces. Cette recherche, à la fois identitaire et poétique, s'avère bénéfique et l'écrivain termine son roman par la constatation d'une victoire :

J'ai reçu en héritage l'horreur, la folie, et l'interdiction de les dire. Mais je les ai dites. C'est une victoire.

J'écris ces dernières pages et je t'imagine en train de les lire, dans quelques mois, quand ce livre paraîtra. Je me doute que ce qui précède t'a fait souffrir, mais je crois que tu as souffert encore plus pendant toutes ces années où tu savais, même si je ne t'ai jamais rien dit, que j'étais en train de l'écrire. Nous ne parlions pas, ou si peu. Tu avais peur, j'avais peur aussi. Maintenant, c'est fait. [...]

C'est étrange mais parfois, en écrivant ce livre, j'ai retrouvé [une] sensation inoubliable [de l'enfance] : celle de nager vers toi, de traverser le bassin pour te rejoindre.

Il est l'heure que je parte. Je vais fermer ce carnet, éteindre la lumière, rendre la clé de la chambre. [...] Demain matin je serai à Moscou, après-demain à Paris, auprès d'Hélène, de Jeanne, de mes garçons. Je continuerai à vivre et à me battre. Le livre est fini, maintenant. Accepte-le. Il est pour toi⁴¹.

NOTES

- 1 VIART, Dominique, « Dis-moi qui te hante : paradoxes du biographique », *Revue de sciences humaines*, n° 263, *Paradoxes du biographique*, dirigé par Dominique Viart, juillet-septembre 2001.
- 2 Il situe, en effet, la dissolution des grandes idéologies globalisantes évoquée par Jean-François Lyotard ainsi que le repli individualiste analysé par Gilles Lipovetsky à la base d'un égarement propre aux sociétés occidentales entrées dans l'ère de la posthistoire.
- 3 COMPAGNON, Antoine, *La Littérature, pour quoi faire ? Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006*, Paris, Collège de France, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », n° 188, septembre 2013, <http://books.openedition.org/cdf/524>.
- 4 GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.
- 5 *Ibid.* p. 9.
- 6 Les thèses de Gefen s'appuient sur un corpus littéraire de plus de deux cents auteurs de l'extrême contemporain.
- 7 CARRÈRE, Emmanuel, *Un roman russe*, Paris, P.O.L, 2007.
- 8 *Ibid.* p. 91.
- 9 *Ibid.* p. 88.
- 10 *Ibid.* p. 139-140.
- 11 *Ibid.* p. 101.
- 12 *Ibid.* p. 70-71.
- 13 *Ibid.* p. 85.
- 14 *Ibid.* p. 315.
- 15 ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Flammarion, (1987), 2014.
- 16 *Ibid.* p. 298.
- 17 L'infléchissement de l'intériorité vers l'antériorité que le récit de filiation imprime à l'autobiographique contemporain nous semble faire écho à celui qui s'est produit quelques années auparavant dans le domaine de la psycha-

nalyse à la suite du déplacement de l'intrapsychique vers interpersonnel prôné par l'approche transgénérationnel de Nicolas Abraham et Maria Torok. La proximité que nous suggérons entre ces deux développements parallèles pourrait être entériné en raison du poids majeur accordé, dans la conception de soi, à ce dont l'individu hérite.

18 CARRÈRE, Emmanuel, *op. cit.*, p. 316.

19 *Ibid.* p. 239.

20 ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *op. cit.*, p. 297.

21 CARRÈRE, Emmanuel, *op. cit.*, p. 397.

22 *Ibid.*, p. 72.

23 *Ibid.*, p. 91.

24 *Ibid.*, p. 89.

25 *Ibid.*, p. 91.

26 *Ibid.*, p. 71.

27 *Ibid.*, p. 106.

28 *Ibid.*, p. 135.

29 *Ibid.*, p. 197.

30 *Ibid.*, p. 196.

31 *Ibid.*, p. 204.

32 *Ibid.*, p. 194.

33 *Ibid.*, p. 390.

34 *Ibid.*, p. 169.

35 *Ibid.*, p. 177.

36 *Ibid.*, p. 178.

37 *Ibid.*, p. 178.

38 *Ibid.*, p. 349.

39 *Ibid.*, p. 256.

40 *Ibid.*, quatrième de couverture.

41 *Ibid.*, p. 398-399.

AUTEUR

Rocío Murillo González

Doctorante – ALITHILA (EA 1061), Université de Lille

Mémoriel et bienveillance culturelle au gré des vents et des tumultes

Approche herméneutique des *Passagers du vent* de François Bourgeon

Camille Roelens

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.126

Droits d'auteur

CC BY 4.0

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose une approche herméneutique de la série de bandes dessinées de François Bourgeon *Les Passagers du vent*. Prenant appui sur les concepts de mémoriel et de bienveillance culturelle, nous y montrons que les trois héroïnes successivement mises en scène (Isa, Zabo et Klervi) permettent une lecture critique de l'histoire de la modernité occidentale, en particulier quant aux rapports entre les civilisations, entre les genres, et à la démocratie.

English

This article proposes a hermeneutical approach to François Bourgeon's series of comic strips *Les Passagers du vent*. Based on the concepts of memorial and cultural benevolence, we show that the three heroines successively staged (Isa, Zabo and Klervi) allow a critical reading of the history of Western modernity, in particular with regard to the relationships between civilizations and between genders. The advent of democracy is also questioned.

INDEX

Mots-clés

bande dessinée, herméneutique, philosophie de l'éducation, mémoriel, modernité, médiation

Keywords

comic strip, hermeneutics, philosophy of education, memorial, modernity, mediation

PLAN

1. Bourgeon, passager du temps
 - 1.1 Un studio dans un crayon, un créateur dans la cité
 - 1.2 De la dunette aux cerises, un siècle et un (beaucoup) plus
2. Concepts mobilisés pour l'analyse
 - 2.1. Mémoriel
 - 2.2. Bienveillance culturelle
3. Plongée métaphorique dans l'héritage complexe et pluriel de la modernité occidentale
4. Pour ne pas mourir de froid ni alanguir dans la tiédeur incurieuse

TEXTE

- 1 L'objet de cet article est de proposer une analyse de la série *Les Passagers du vent*, de François Bourgeon. Ce dernier confronte successivement ses héroïnes aux guerres franco-anglaises d'Ancien Régime, aux traites négrières, aux plantations antillaises et américaines, à la guerre de Sécession, au Paris de la Commune puis du début de la troisième République française. Précisons d'emblée que l'œuvre de Bourgeon a déjà été largement étudiée du point de vue de l'histoire contemporaine, ayant en particulier fait l'objet de trois imposantes et importantes monographies de Michel Thiébaud¹, dont deux sont exclusivement consacrées aux deux premières époques des *Passagers du vent*. Toutefois, sans remettre nullement en cause l'intérêt dans leur sphère de ces études, sur lesquelles, d'ailleurs, nous appuyons pour partie notre propos, il nous apparaît qu'une approche plus philosophique, à visée herméneutique, de ce même corpus, recèle un profond intérêt heuristique et mérite d'être entreprise. Il semble en effet que le palimpseste du voyage des personnages dessinés par Bourgeon sur les mers du monde et sur les tumultes de l'histoire politique contemporaine soit une plongée métaphorique de l'auteur dans un héritage complexe et pluriel de la modernité occidentale qu'il entend narrer, pour le faire connaître à ses lecteurs et pour s'expliquer avec lui. Dans un monde multiculturel et globalisé, l'autonomie et la singularité de chacun ne sauraient être regardées comme une illusoire volonté de s'abstraire de toute influence mais

plutôt comme une capacité à choisir en conscience ses propres influences et à se les approprier de façon critique.

- 2 La question de l'autonomie individuelle, nodale pour la philosophie de l'éducation contemporaine², et celle des rapports pluriels aux héritages multiples, doivent donc être posées de concert. Nous soutenons que certaines œuvres culturelles – dont celles de Bourgeon font assurément partie – participent à rendre possible une telle articulation problématique, en apportant tout à la fois médiations, étayages et stimulations à la réflexion. Le corpus travaillé ici sera constitué des huit tomes composant la série des *Passagers du vent*. Nous mobiliserons pour leur étude la méthodologie dont nous avons ailleurs exposé les fondements et les principes essentiels sous le nom de philosophie herméneutique culturelle de l'éducation³. Nous entendons notamment par là une manière de se confronter sélectivement à des objets culturels qui donnent à penser et à comprendre, en accordant une attention particulière à la démarche du créateur concerné, à la dimension significative des œuvres choisies, à un abord mêlant mobilisation d'une culture générale et précautions disciplinaires en fonction du médium spécifique à analyser. Nous souhaitons ici en rappeler deux sources essentielles d'inspiration.
- 3 La première est l'herméneutique ricœurienne⁴, en particulier la pratique de l'« art de discerner le discours dans l'œuvre⁵ » pour, à travers elle, mieux comprendre le monde et mieux se comprendre comme être au monde. La seconde est l'histoire culturelle, en particulier telle que Pascal Ory s'en est fait le méthodologue⁶, inspiration ici redoublée par la manière dont cet historien s'est lui-même emparé de bandes dessinées dans ses études⁷. La réflexion sur les liens entre autorité et auctorialité dans la création artistique, en particulier littéraire⁸, sous-tend une partie de notre approche, comme ce fut également le cas dans d'autres textes antérieurs⁹.
- 4 Une première partie présentera le créateur étudié lui-même, François Bourgeon, et la série des *Passagers du vent* proprement dite. Une deuxième partie, la plus courte de l'article, proposera une synthèse de deux concepts (que nous avons présentés ailleurs avec tout l'espace de texte et l'étayage théorique nécessaires, ce qu'il ne nous est pas possible de faire ici) sur lesquels s'appuiera notre analyse du propos de Bourgeon : le *mémoriel* et la *bienveillance culturelle*. Une

troisième partie se focalisera sur le destin fictionnel des trois héroïnes successivement mises en scène par Bourgeon dans cette série d'albums, en montrant qu'il livre, à travers elles et leurs aventures, une lecture critique de l'héritage complexe et pluriel de la modernité occidentale. Enfin, une ouverture conclusive nous permettra une mise en perspective de la démarche créative de Bourgeon et de celle de Pierre Schoendoerffer, s'éclairant l'une l'autre.

1. Bourgeon, passager du temps

1.1 Un studio dans un crayon, un créateur dans la cité

- 5 Le titre de cette partie et celui de cette sous-partie sont empruntés à François Corteggiani, auteur d'un ouvrage réunissant planches et entretiens avec Bourgeon¹⁰ dans lequel ce dernier fournit de nombreux renseignements biographiques et explicite sa démarche de création. Cet ouvrage permet d'approcher certains traits de la personnalité de Bourgeon, dont l'anecdote narrée dans l'extrait suivant (Corteggiani questionne Bourgeon, qui répond) donnera au lecteur une idée : « Jean-Luc Cochet a écrit dans : (À Suivre¹¹) "François Bourgeon, c'est tout un studio de cinéma dans un crayon..." C'est gentil... / Très gentil ! Je lui avais répondu que j'avais l'habitude de bouffer mes crayons et que je ferai gaffe dorénavant¹² ».
- 6 Outre cette base solide que constitue *François Bourgeon, le passager du temps* pour entrer dans la boîte noire de l'auteur, notre propos s'appuie ici également sur les monographies, évoquées *supra*, de Thiébaud, ainsi que sur divers articles¹³ ou extraits d'ouvrages généralistes sur la bande dessinée¹⁴ ou plus spécifiques¹⁵, consacrés à ce créateur et à son œuvre.
- 7 François Bourgeon naît en 1945 et se forme initialement au métier de maître verrier à l'école des métiers d'Arts. Pourtant, l'envie de raconter des histoires est tôt présente chez lui : « Lorsque j'ai commencé à faire de la BD, la première fois c'était par hasard, je me suis tout de suite trouvé bien dans la narration. Je pense que si je n'avais pas fait de la BD, j'aurais pu écrire, [...] faire du cinéma, du théâtre... mais en tout cas quelque chose qui touche à

la narration¹⁶. » Il fait ses premières armes BD dans les années 1970, d'abord dans la revue *Lisette* puis dans *Circus*. Il crée dans la revue *DJIN*, avec Robert Génin, la série médiévale *Brunelle et Colin* et les héros éponymes qui continueront ensuite leur existence de papier sous le trait de Didier Convard. *Les Passagers du vent*, débuté en 1979 avec prépublication dans *Circus* avant de devenir la série phare des éditions Glénat, constitue son premier projet personnel de grande ampleur. Après cette publication de ce que l'on peut qualifier de première époque de ladite série, Bourgeon revient ensuite, seul toujours, à la période de la guerre de Cent Ans pour une grande fresque matinée de fantastique et de folklore breton, *Les Compagnons du crépuscule*, chez Casterman. Après deux tomes lui permettant de planter le décor et d'introduire ses personnages (dont une nouvelle héroïne, Mariotte), la série s'achève et culmine en 1990 avec *Le Dernier Chant des Malaterre*, d'une densité graphique, narrative et textuelle peu commune.

- 8 Bourgeon en revient ensuite au fonctionnement en duo scénariste dessinateur, s'associant à Claude Lacroix. Ils projettent leur héroïne, Cyann, dans une vaste odyssée spatiale initiatique, véritable roman graphique de formation. Entre la publication des quatre premiers volumes de cette série (1993, 1997, 2005, 2007) et des deux derniers (2012, 2014), Bourgeon publie en 2009 et 2010 les deux tomes de *La Petite fille Bois-Caïman*, deuxième époque des *Passagers du vent*. La troisième, *Le Sang des cerises*, débute en album en 2018 après une prépublication dès 2017 dans un format journal. Un tome reste à paraître pour clore la série.
- 9 Deux caractéristiques sont en effet généralement spontanément associées pour décrire la place tenue par l'œuvre de Bourgeon dans le paysage du neuvième art : très dense travail documentaire ; extrêmes précisions et force du dessin. « Documentation livresque et muséale¹⁷ », création de maquettes et autres « artéfacts destinés à devenir des objets référents facilitant [le] travail de dessin et de mise en scène¹⁸ » énonce ainsi Thierry Groensteen pour évoquer la manière dont Bourgeon construit les toiles de fond de ses aventures. Jean-Philippe Martin souligne « la méticulosité et la justesse documentaire de la reconstitution historique, et donc les vertus pédagogiques¹⁹ » des œuvres de Bourgeon, dont en particulier les *Passagers du vent*, ainsi que « l'habileté de Bourgeon à lier

aventure et histoire en y ajoutant un zeste d'érotisme²⁰ ». Il met en évidence « son intérêt pour les héroïnes féminines dans un registre où on leur accorde généralement peu de place²¹ », dimension traitée ailleurs²² et où nous nous contentons ici d'inviter notre lecteur à la lecture des quelques références synthétiques²³.

- 10 Nous souhaiterions ici ajouter une strate à la description et à l'analyse du style global de Bourgeon, à savoir la forte empreinte de philosophie politique et de mise en question de l'articulation de l'être soi et de l'être ensemble qui jalonne littéralement son œuvre. Les tribulations spatiales d'une autre de ses héroïnes, Cyann, dans le *Cycle* éponyme réalisé avec Claude Lacroix entre X et Y, peut ainsi se lire comme un abrégé d'histoire des idées politiques. Partant d'une société holiste et hiérarchique, Cyann découvre successivement des planètes correspondant à une vision hobbesienne de l'état de Nature, à des organisations libertariennes ou impériales, puis enfin une société des individus pleinement constituée, paisible et pérenne. Dans un autre ordre, sa mise en tension de la psychologie des divers personnages secondaires des *Compagnons du crépuscule*²⁴, selon qu'ils soient ruraux ou urbains, nomades ou sédentaires, cloîtrés ou marginaux, est particulièrement stimulante intellectuellement. Questionné sur sa propre sensibilité politique par Corteggiani, Bourgeon répond « je ne me sens pas assez informé, pas suffisamment au fait des gens, des choses, des mœurs de cette époque pour pouvoir agir en connaissance de cause²⁵ ». Pourtant, il semble que son œuvre à la fois la plus connue et l'ayant accompagné le plus longtemps (puisqu'elle marque le début de son succès et que sa publication est encore en cours) témoigne d'une volonté, à défaut de savoir où peut aller la démocratie occidentale, de proposer un point de vue singulier et marquant quant à son origine. Plus précisément, il s'attache à fixer dans la mémoire du lecteur des images et des situations qui lui donnent à réfléchir quant au chemin parcouru.

1.2 De la dunette aux cerises, un siècle et un (beaucoup) plus

- 11 La présentation de la série des *Passagers du vent* présente la difficulté d'articuler un empan chronologique de plus d'un siècle quant aux éléments narrés, une succession tuilée de personnages principaux,

une longue période de publication chez plusieurs éditeurs. Nous présentons ici les principaux éléments scénaristiques de la série et les informations les plus cruciales quant aux contextes de création et à la réception des œuvres.

- 12 Ce que nous appelons dans l'ensemble de ce texte la première époque des *Passagers du vent* s'ouvre avec *La Fille sous la Dunette*, publié en 1979²⁶ (ci-après désigné LPDV1). On y découvre celle qui va être l'héroïne des cinq premiers tomes, personnage fort et marquant qui porte littéralement le récit. La jeune Agnès de Roselande est victime, dans son enfance, d'une usurpation d'identité commise par la jeune Isabeau de Marnaye, orpheline recueillie par le père d'Agnès au moment de son veuvage pour donner une compagne de jeu à sa fille (qu'il laisse sous la tutelle d'une gouvernante sur le domaine familial tandis que lui-même demeure à la cour de Versailles, durant le règne de Louis XVI). N'étant plus désormais appelée qu'Isa, ladite héroïne est d'abord cloîtrée, puis devient à son tour dame de compagnie de celle qui lui a volé son identité et son destin de jeune fille noble. Cette dernière prend peu à peu l'ascendant sur Isa en devenant son amante. Tentant ensuite d'en appeler à son grand frère biologique, Benoît de Roselande, pour voir reconnaître ses droits, Isa est livrée par ce dernier (qui feint d'abord de prendre son parti) à un viol collectif. Lorsque Benoît se voit attribuer, en 1780, le commandement du navire *Le Foudroyant*, qui doit aller croiser pour la Marine royale dans la mer des Caraïbes, Isa accepte d'accompagner *incognito* Agnès dans ce voyage, avec la ferme intention de se venger d'elle comme du commandant de Roselande. Elle trouve dans cette optique un appui auprès d'Hoel, un gabier condamné à une mort certaine par une sanction disciplinaire prise à bord. Isa le sauve et en fait son amant et son confident (c'est ainsi que le lecteur découvre peu à peu les détails de la biographie d'Isa). Le voyage se termine par une escarmouche navale contre la marine britannique. Agnès meurt dans la confusion (écrasée par un canon ayant rompu son amarre), Benoît de Roselande est tué par Hoel. Ce dernier est ensuite projeté, blessé, à la mer. Isa et le chirurgien de bord, un libre penseur du nom de Michel de Saint-Quentin, le sauvent. Tous sont ensuite capturés par la Royal Navy et les deux hommes sont enfermés dans un navire-prison.
- 13 Ainsi s'ouvre l'album *Le Ponton*, paru en 1980²⁷ (LPDV2), dans lequel Isa organise, avec l'aide de Mary (et de son amant John Smolett), une

jeune bourgeoise anglaise enceinte hors mariage dont elle devient répétitrice, l'évasion de ses deux compagnons d'infortune. Tous désirent rejoindre la France sur un navire de contrebande, et l'enfant de Mary naît durant la traversée de la Manche. Saint-Quentin les informant qu'ils risquent la potence sur le sol de France, Isa, Hoel, Mary et John décident de s'embarquer sur la *Marie-Caroline*, un brick engagé dans le commerce triangulaire. Isa propose d'aider Jean Rousselot, le médecin de l'expédition et ami de Saint-Quentin, à rédiger un mémoire sur le commerce négrier.

- 14 *Le Comptoir de Juda*, publié en 1981²⁸ (LPDV3), raconte l'arrivée de l'équipage sur la côte des esclaves, au comptoir de Juda. Isa découvre le Dahomey et la réalité de la présence européenne dans la région. Elle se lie d'amitié avec Aouan, esclave chargé de sa protection. À la suite d'intrigues crapuleuses et relationnelles impliquant les gérants français dudit comptoir, Mary délaisse John (qui glisse peu à peu dans une folie violente) pour l'un des marins, l'aspirant François Vignevelle, tandis qu'Hoel est empoisonné par un rival (monsieur de Viaroux) cherchant à séduire Isa. Celle-ci sollicite l'aide des locaux pour le sauver.
- 15 Cette quête est au cœur de *L'Heure du Serpent*, paru en 1982²⁹ (LPDV4). Elle conduit Isa à se rendre à Abomey rencontrer le roi Kpèngla, dont elle gagne la confiance. Le souverain place à ses côtés une nommée Alihosi, manifestement proche d'un sorcier dont dépend la guérison possible de Hoel. Des intrigues annexes conduisent à la mort d'Aouan, John et monsieur de Viaroux. Isa, Mary, François, Alihosi et Hoel (enfin guéri) s'embarquent pour Saint-Domingue, sur la *Marie-Caroline*, dont les cales sont remplies d'esclaves, au désarroi croissant d'Isa.
- 16 Une succession d'accidents de bord conduit néanmoins, au début de l'album *Le Bois d'Ébène*, paru en 1984³⁰, (LPDV5), à ce que le commandement échoit à un nommé Bernardin. Cet homme violent détestant Isa cherche à violer Alihosi, ce qui provoque la rébellion puis la mise aux fers (après avoir été longuement fouettée) de cette dernière. Elle est ensuite l'âme d'une révolte conduisant à la mort de bon nombre d'esclaves et de membres de l'équipage (dont Jean Rousselot). Mary est alors violée à son tour par un groupe de marins révoltés, avant que François, aidé par Hoel, le maître d'équipage

Latrogne et un mystérieux cuisinier (tenu par les autres membres d'équipage pour homosexuel, et méprisé pour cela) du nom de Grignoux, ne reprennent le contrôle du navire. Isa cache Alihosi, survivante, et organise son évasion à l'arrivée du bateau à Saint-Domingue. Mary et François repartent pour l'Europe et Hoel, reconnu au port par des officiers français comme mutin de la Royale, puis piégé dans un cabaret par d'autres marins, est contraint de devenir pirate sous l'égide d'un commandant qui s'avère être Grignoux. Seule, Isa débute une relation d'amitié-haine avec une riche planteuse esclavagiste, devenant sa régisseuse. Après avoir envisagé de se suicider par noyade, Isa accepte la vie qui s'ouvre à elle, et ce premier cycle se clôt le « vendredi 29 mars 1782³¹ ».

- 17 Il faudra au lecteur attendre vingt-cinq années avant de lire la suite des aventures d'Isa, pour une deuxième époque des *Passagers du vent* dont la parution du premier tome en 2009 constitue un événement remarqué du neuvième art, car il consiste en un redémarrage d'une série devenue peu à peu un classique et une référence. Sollicité sur ce point en interview cette même année sur le succès public de la série qui le fit connaître, Bourgeon propose le bilan suivant : « on est arrivé à environ 1 million par titre en langue française. Il y a eu pas loin de 18 traductions³² ». Le succès critique fut également au rendez-vous puisque, entre autres, le premier et le dernier tome de cette première époque lui permettent d'obtenir le prix du meilleur dessinateur au festival d'Angoulême en 1980, puis le prix des partenaires de ce même festival en 1985. Les polémiques suscitées en France et ailleurs par ce que certains ont appelé l'importance de l'« érotisme mouillé³³ » dans ses planches, ainsi que les formes de reconnaissance et de légitimation hors de son art comme celle que lui confèrent des expositions muséales (telle celle ayant eu lieu en 2010 au musée national de la Marine) ont contribué à ancrer Bourgeon comme un créateur important de son époque, dont le retour fut scruté³⁴.
- 18 *La Petite Fille Bois-Caïman – Livre 1*, publié en 2009³⁵ (LPDV6), s'ouvre en 1862 dans une plantation du sud des États-Unis bombardée dans le cadre de la guerre de Sécession. L'héroïne est cette fois Isabeau Murrat, dite Zabo, jeune fille créole³⁶ qui fuit de La Nouvelle-Orléans vers le lieu-dit « Lananette » (dans le bayou de l'Atchafalaya, sur un bras du Mississippi) pour retrouver son petit frère

Nano et une mystérieuse aïeule. En chemin, elle se lie avec Quentin Coustans, reporter-photographe français qui couvre le conflit et remet rapidement en cause les positions esclavagistes de Zabo. Arrivée à Lananette, Zabo découvre que la maîtresse des lieux est en réalité Isa, son arrière-grand-mère, qui lui propose de lui faire le récit des événements s'étant déroulés entre la première et la deuxième époque des *Passagers du vent* (que le lecteur découvre ainsi). On y apprend notamment qu'Isa fut à nouveau victime d'un viol collectif, en marge de la cérémonie vaudoue du Bois-Caïman d'août 1791 (considérée comme le point de départ de la révolution haïtienne, par des esclaves révoltés de Saint-Domingue³⁷). Aidée par le menuisier Congo (qui se révélera par la suite être alors son amant et le père de sa future fille), Isa a survécu et est ensuite partie pour la Louisiane. Là-bas, elle devient l'amie et l'assistante du naturaliste Louis Murrat et accouche d'une fille métisse, qu'elle fait passer pour sa nièce.

- 19 *La Petite Fille Bois-Caïman – Livre 2*, paru en 2010³⁸ (LPDV7), décrit d'abord la vie d'Isa à Lananette, élevant sa fille loin des rumeurs qui agitent la société blanche locale autour des origines de cette dernière. Isa découvre la faune et la flore locale, rencontre également des Indiens, des « cadiens »³⁹, se fait portraitiste. Isa se rapproche peu à peu de Jean, le fils de Louis, qui néanmoins doit partir pendant deux années en Europe pour gérer les affaires familiales. À son retour, Isa et Jean deviennent amant. Peu après, Louis est mortellement blessé par un parent nommé Charles-Antoine, venu lui soutirer de quoi éponger ses dettes et ayant, suite à son refus, vendu la fille d'Isa comme esclave. Dans la tentative de cette dernière, aidée de Jean, pour la reprendre, le marchand d'esclave est tué, Isa défigurée par une balle en plein visage, et sa fille se noie dans le Mississippi. On apprend ensuite que les autres descendants de Jean et Isa, dont le grand-père de Zabo, sont morts relativement jeunes et qu'Isa et Zabo sont les deux dernières femmes de cette lignée. Durant la nuit suivante, Isa se laisse emporter par le fleuve qui, des décennies auparavant, avait emporté sa fille.
- 20 *Le Sang des cerises*, premier de deux tomes qui doivent comporter la troisième et dernière époque des *Passagers du vent*, est paru en album en 2018⁴⁰ (LPDV8). On y retrouve une Zabo quarantenaire, qui se fait désormais appeler Clara, dans le Paris de 1885. Durant l'enterrement de Jules Vallès, auquel elle assiste aux côtés d'autres anciens

communards, elle prend sous son aile Klervi Stefan, jeune bretonne (dont le père a disparu au Tonkin) envoyée comme domestique dans la capitale et ne parlant pas, alors, français. Elle la retrouve quelques années plus tard et l'aide à échapper au proxénète Jules, sous l'emprise duquel elle avait glissé après avoir perdu sa place. Zabo/Clara loge Klervi, l'initie à ses activités professionnelles de modèle, musicienne et chanteuse. Une relation mi-filiale mi-sororale se développe entre elles, et l'aînée, reproduisant le schéma de la relation Isa/Zabo décrite ci-avant, raconte son histoire à sa cadette. On apprend qu'elle a épousé Quentin, lequel s'est ensuite engagé dans les luttes sociales et politiques en Europe, avant de mourir (de même que leur enfant) durant la « Semaine sanglante », sommet de la répression de la Commune de Paris en mai 1871. Après que Jules a retrouvé et blessé Klervi (avant d'être à son tour poignardé à mort par Zabo/Clara), les deux jeunes femmes, accompagnées du docteur Maze (ancien compagnon d'arme de Quentin, désormais amant de Zabo/Clara), partent en Bretagne. Ce voyage vise à retrouver Nano, le petit frère de Zabo, aperçu dans *La Petite fille Bois-Caïman*.

- 21 Un dernier album, dans lequel on peut supposer que l'ensemble des fils narratifs non encore reliés et/ou démêlés se rejoindront, est à paraître, sans que la future date d'édition soit encore connue. Bourgeon a néanmoins pu évoquer certains aspects de son travail sur cet opus⁴¹.

2. Concepts mobilisés pour l'analyse

- 22 Les deux concepts présentés trouvent leur genèse dans notre thèse de doctorat⁴². Le premier procède d'une tentative de circonscrire le mode de rapport au passé qui succède à la tradition (et peut s'articuler avec une nouvelle forme d'autorité) dans le passage de la structuration hétéronome à la structuration autonome du monde⁴³. Nous nous appuyerons pour la présentation de ce concept de *mémoriel* sur une publication qui l'envisage par rapport à la question de la citoyenneté démocratique⁴⁴. Cette dernière articule en effet les tensions entre universel et particulier et celles entre héritages et actions au présent en vue de l'avenir. Le second concept prolonge, sous le nom de *bienveillance culturelle*, une conceptualisation de la bien-

veillance qui constitue un des points nodaux de la thèse⁴⁵. Il a été présenté en détail dans le cadre d'un dossier de revue⁴⁶ consacré à l'étude des conditions de possibilité d'une éthique interculturelle. Cette orientation problématique conduit à se confronter à nouveaux frais aux tensions mentionnées ci-avant, qui charpentent l'œuvre de Bourgeon.

2.1. Mémoriel

- 23 La présente élaboration du concept de *mémoriel* procède d'une double réflexion sur les conditions de possibilité de l'autonomie de l'individu humain et sur sa *condition historique*⁴⁷.
- 24 Notre travail du concept d'autonomie s'appuie sur l'étude que lui consacre Philippe Foray, lequel en propose d'ailleurs la définition suivante : « capacité qu'a une personne de se diriger elle-même dans le monde⁴⁸ ». Être autonome, en ce sens, c'est pouvoir agir, choisir et penser par soi-même dans le monde, dans le rapport à soi et dans le rapport aux autres⁴⁹.
- 25 S'emparer de cette conceptualisation mue par des préoccupations touchant aux questions d'histoire, de transmission, de commencements, ou pour le dire en articulant les termes centraux de ce dossier, d'héritage et de création, pose fondamentalement trois questions. Comment agir à partir d'un héritage pour créer au présent et se projeter dans l'avenir ? Comment se positionner par rapport à un héritage, que viser comme appropriation, continuité, travail critique, toutes choses qui participent notamment de la création du sujet humain par lui-même dans le rapport au monde ? Comment penser cette situation d'héritiers et créateurs potentiels symbiotiquement, tant il est essentiel de rappeler que l'autonomie se déploie toujours sur des ressources, des appuis, contre⁵⁰ lesquels l'acte créateur s'adosse et s'inscrit dans une histoire de l'action humaine ? Nous appelons alors *mémoriel* :

un mode de rapport autonome au passé, qui, à la capacité de se diriger soi-même dans le monde, associe chez l'individu celle de se diriger dans le temps. Une telle capacité requiert un rapport non contemplatif ou purement commémoratif au patrimoine ; un rapport non purement compassionnel à la mémoire ; un rapport conscient au

symbolique et à la culture du monde où l'on se dirige. [...] Sans penser en de nouveaux termes les moyens d'assumer la dimension de création historique consciente que la démocratie contemporaine promet, cette étrange délivrance tend à conduire vers "l'anxiété de ne pas savoir d'où l'on vient, ce que l'on fait et où l'on va" [...] davantage qu'à une pleine possibilité de jouir de ses libertés et d'atteindre une forme de vie bonne autonome. Achever la sortie de la tradition, ce n'est donc pas sortir de l'orientation historique, c'est au contraire devoir la regarder en face et la faire sienne. [...] Le mémoriel est une des conditions de possibilité d'une inscription des individus dans une relative continuité et communauté historique et culturelle sans laquelle l'intelligibilité des contenus s'échappe⁵¹.

- 26 Nous pourrions ajouter, dans le cadre du présent dossier, qu'être capable de mémoriel est également dans une large mesure une condition de possibilité d'une création artistique qui manifeste une double capacité : 1° à exprimer une part de subjectivité du créateur, et 2° à produire des œuvres qui sont de substantielles « propositions de monde⁵² » permettant à ceux qui les reçoivent de mieux le comprendre et de mieux se comprendre. C'est notamment parce que *Les Passagers du vent* témoigne avec force de cette double capacité chez leur auteur, tout en posant avec acuité la question de la transmission, que la rencontre de ce corpus et de ce concept nous paraît ici digne d'être approfondie. Bourgeon, lorsqu'un interviewer lui demande s'il joue « sur la temporalité et sur la mémoire » dans ses *Passagers du vent*, répond :

Oui et c'est aussi une histoire sur la transmission. Il y a le récit d'Isa à Zabo. Isa qui est quelqu'un de très mûr, qui a toute sa tête et qui se rend compte que les expériences de toute une vie ne se transmettent pas, mais par contre qu'il y a deux, trois choses essentielles à dire, et celles-là si on peut les faire passer... c'est pas mal⁵³ !

2.2. Bienveillance culturelle

- 27 Le concept de *bienveillance culturelle* vient de la confrontation de notre conceptualisation de la bienveillance et du défi contemporain d'un humanisme de la diversité⁵⁴. Notre conceptualisation de la bienveillance articule trois formes verbales : *bien veiller*, c'est-à-dire

d'allier attention, présence et auto-réflexion pour construire le socle d'un agir pertinent ; *bien veiller sur*, c'est-à-dire prendre soin de l'autre et de la relation avec l'autre ; *bien veiller à* se donner les moyens de comprendre l'autre et à étayer les possibilités de compréhension du monde d'autrui. Sur ces bases :

La bienveillance culturelle aurait trois dimensions essentielles. Tout d'abord, un « bien veiller » serait une ouverture constante à la compréhension et à l'intelligibilité d'un monde dynamique et multiculturel. Ensuite, « bien veiller sur » l'autre vulnérable lorsque cette complexité accrue du monde le confronte à des situations pouvant être angoissantes, faire preuve de sollicitude, d'empathie et de tact lorsque le dialogue interculturel se heurte notamment aux obstacles induits par une incompréhension initiale. Enfin, pour se donner les moyens de réduire cette incompréhension, « bien veiller à » permettre à chacun de s'appropriier sa propre culture et de rentrer dans un dialogue enrichissant avec les autres, d'être à l'aise dans un contexte particulier, mais aussi de savoir construire par lui-même, en mobilisant les ressources à sa disposition, les équilibres relationnels et symboliques qui lui permettraient de l'être dans un autre contexte culturel⁵⁵.

- 28 La médiation de créations culturelles, en particulier contemporaines, apparaît comme un point d'appui essentiel pour pouvoir se rendre capable et contribuer, par exemple en position d'éducateur, à rendre autrui capable de bienveillance culturelle. Pour reprendre dans l'ordre chacun des enjeux soulevés par les trois dimensions énumérées ci-avant, gageons qu'une œuvre doit pour cela rassembler trois qualités principales, ni exclusives ni exhaustives : témoigner d'une certaine compréhension chez le créateur du monde dont il parle et du monde d'où il parle ; ne pas présenter une compréhension interculturelle comme évidente, ni, à l'opposé, comme évidente *a priori*, autrement dit assumer à la fois la complexité et la responsabilité ; cultiver une triple préoccupation d'appropriation critique de ses propres coordonnées culturelles, d'ouverture éclairée aux dimensions culturelles qui nous sont originellement extérieures et/ou mal connues, de participation lorsque cela est possible à la mise en place de médiations variées aidant les autres individus à faire de même. *Les Passagers du vent* correspond exemplairement à ce schéma, tout en investissant ce que nous avons synthétisé ailleurs comme « une