



## LE MOUVEMENT MIGRATOIRE DANS *NE PAS PLEURER* DE L. SALVAYRE

**Claude Duée**

Universidad Castilla-La Mancha

[claudeduee@uclm.es](mailto:claudeduee@uclm.es)

Lydie Salvayre, fille d'immigrée espagnole, a écrit le roman *Pas pleurer*. Il s'agit des souvenirs de sa mère, Montserrat, et plus spécifiquement, d'une tranche de la vie de celle-ci qui nous replonge dans la guerre civile d'Espagne. Pays qu'elle devra fuir pour passer la frontière française en 1936, avec sa fille Lunita dans les bras. Ce mouvement migratoire de l'Espagne vers la France est accompagné d'un mouvement inverse, porté par l'écriture de sa fille, Lidia, née en France et qui recueille le récit de sa mère. Ce récit est un hommage à Montse mais il est aussi issu du besoin de Lidia de *rencontrer* son histoire familiale, corrélat d'un besoin de complétude de son histoire personnelle. Plusieurs problématiques sous-tendent donc ce texte mais nous allons nous pencher essentiellement sur celle de l'identité, de la mémoire, et, celle qui est la métaphore de l'ensemble de ces problématiques, car elle les inclut toutes, celle de la langue. En effet, Montse effectue un exil politique, social, culturel, mais c'est avant tout un exil linguistique. La tentative d'acculturation de cette mère donnera naissance au *fragnol*, un idiolecte, mélange d'espagnol et de français, délicieusement drôle, fossilisé, auquel se heurte sa fille.

À la croisée du roman historique, du roman d'amour et de l'essai, à la croisée des genres autobiographiques, biographiques, narratifs, cette écriture est ponctuée par des réflexions, des commentaires, qui viennent combler les lacunes de la mémoire maternelle. Notre objectif sera d'entreprendre l'analyse de la langue comme mouvement migratoire après avoir analysé cette autobiographie un peu particulière où l'on entend principalement les voix de Lidia, la narratrice, de Montse, la mère de Lidia, et de José, l'oncle de cette dernière. En ce qui concerne la relation de la langue et de la migration, ce qui retiendra notre attention, c'est l'idiolecte de Montse, parangon de cette dynamique intégratrice, du mouvement migratoire qu'est le *fragnol*, mélange d'espagnol et de français. Cette

langue inhibitrice des antagonismes et épine dorsale du roman représente la coupelle des impossibles qui se transforment en possibles. C'est donc sur ces antagonismes et cette confusion propre aux autobiographies entre narrateur et auteur, ainsi que sur l'importance des mots et des discours que nous nous pencherons pour y observer l'esthétique de l'écriture. En d'autres termes, comment la forme rend-elle compte de ces contraires et de cette dynamique du tiers-inclus ?

### **Auto(bio)graphie**

À travers la lecture de *Pas Pleurer*, force est de constater combien il est difficile de parler d'un genre au singulier et encore moins d'une écriture. En effet, Lydie Salvayre raconte, en *je*, une tranche de vie de sa mère, Montse, qui use également de l'indice *je*. Il s'agirait donc à priori d'une autobiographie doublée d'une biographie. Jean Bellemin-Noël explique que le pacte autobiographique de Philippe Lejeune repose sur la conscience et la liberté du lecteur d'interpréter l'identité du *je* :

Moi, lecteur, je décide souverainement (du moins en principe, car ici comme ailleurs jouent et pèsent sur moi les habitudes de pensée que m'ont inculquées l'époque et la tradition culturelles, ma liberté est limitée par ma formation), *j'ai les moyens de décider sous quel angle je vais considérer le sujet du texte auto(bio)graphique*. Ce qui fait le prix de l'écriture en face de la parole, c'est justement que la situation dans laquelle un discours se transmet autorise l'absence de celui qui a tenu ce discours. (...) Dans ces conditions, ne pas se soucier d'un être humain caractérisé derrière un texte est une position accréditée et légitime. Il n'en demeure pas moins que l'indépendance dont je dispose dans un conte merveilleux, un récit mythologique, une épopée, une pièce de théâtre, un roman, je n'en bénéficie plus quand l'écriture déclare se présenter à nu devant moi. » (Bellemin-Noël, 1988 : 132-133)

Il nous est donc difficile de distinguer Lydie Salvayre (auteur), de Lidia (nom de la fille donné par sa mère à sa naissance mais rejeté par les autorités françaises) et du narrateur/narratrice, même si nous sommes conscients que le *je* de la narration est différent du *je* de l'auteur.



Il faut ajouter à cela que la forme du roman est loin d'être simple car elle entremêle le récit proprement dit, le discours de la mère de la narratrice, avec d'autres « écrits », d'autres récits de vie, des témoignages, qui impriment leur propre écriture, leur propre protocole. Il y a ainsi des indices formels de journal intime comme à la page douze où un paragraphe commence par « Le 18 juillet 1936, ma mère accompagnée de ma grand-mère... », ou encore à la page trente avec « Le 23 juillet 1936... », mais aussi des passages de l'ouvrage *Les Grands Cimetières sous la lune* de Bernanos, eux-mêmes commentés par le narrateur, des listes de morts trouvées dans des archives, etc. En bref, cela renvoie à la définition de l'« auto-bio-graphie » de Calle-Gruber (1989 : 9), et plus précisément, de l'auto-graphie, c'est-à-dire « non plus seulement un sujet au miroir de l'écriture, mais une écriture se mirant – en ses formes artistiques, ses protocoles narratifs, ses fonctionnements » (Calle-Gruber, 1989 : 11). En effet, le sujet et l'écriture se regardent, dans le roman, mais ils regardent aussi l'histoire de l'Espagne, cette guerre civile de 36, ses morts, ses peines, ses lueurs d'espoir et ses migrants.

Le roman traite de tout cela à travers le fil conducteur qui est le récit de Montse. Au moment de l'histoire, elle a 90 ans, elle a perdu la mémoire et ne garde qu'un seul souvenir, l'été 36 où, dans une allégresse impérissable, elle a vécu l'insurrection libertaire en Catalogne. Ce roman formellement complexe, composé de trois parties, met en avant, dans la première, le souvenir de cet été 1936 et son contexte : juste avant que commence la guerre, le frère de Montse, José, est séduit par les nouvelles idées libertaires tandis que le fils du *señorito* local, Diego, son ennemi depuis l'enfance, devient communiste, au grand dam de sa famille. José décide de rejoindre la colonne Durruti et part donc, accompagné de sa sœur et de son ami Juan, « faire la révolution » (révolution libertaire) à Barcelone. Il finira par revenir seul au village, désabusé, laissant sa sœur Montse enivrée par l'esprit de liberté qu'elle peut enfin vivre dans la capitale catalane. Parallèlement, s'insèrent de nombreux morceaux choisis du livre de Bernanos, *Les Grands Cimetières sous la lune*, qui décrivent la réalité sordide et horrible de ce qui se passe au même moment à Majorque où l'Église donne sa bénédiction aux meurtres perpétrés par les phalangistes.

On y décrit également l'écoeurement de Bernanos, catholique, qui dans un premier temps, avait épousé la cause des nationaux. Cette deuxième voix, ainsi que d'autres voix moins importantes, sont introduites par la narratrice qui commente et mène le roman à travers cette forêt de voix.

Dans la deuxième partie, plus courte, le récit se fait presque toujours à la troisième personne et raconte en détail l'aventure amoureuse de Montse avec un Français dont elle tombe enceinte. C'est l'été 36, c'est le seul souvenir qu'elle garde à ses 90 ans. Ne sachant absolument rien de son amant, elle retournera dans son village et s'inclinera devant l'inéluctable : épouser Diego, follement amoureux d'elle depuis toujours, au grand dam de son frère et malgré le dégoût qu'elle ressent pour « ce rouquin », se soumettant ainsi à la volonté de sa mère. Une nuit, peu après la naissance de sa fille, des phalangistes débarquent dans le village. Il s'ensuit une fusillade et José meurt. Montse en restera meurtrie. Les voix de la narratrice et de Bernanos sont amoindries dans cette partie, laissant plus largement la place au récit de Montse à la troisième personne - récit complété et *fictionnalisé* par Salvayre. Enfin, la troisième partie constitue un épilogue de quelques pages, qui mélange différentes voix notamment celle de la narratrice, celle de Lidia, et celle de Montse.

La narratrice mène le discours de toutes les instances, de tous les personnages, même celui de Bernanos qui, lui aussi, cimente le récit grâce aux extraits de son pamphlet. En effet, ils servent de contrepoints antagoniques aux autres récits en ce sens qu'il décrit l'horreur et le pessimisme d'une réalité vécus en contrepoint du bonheur et de l'optimisme de Montse. C'est un témoignage face à un récit issu du souvenir, donc forcément reconstitué, transformé. Salvayre l'explique d'ailleurs : «... cet été qu'elle a, je présume, rétrospectivement embelli, dont elle a, je présume, recréé la légende... » (Salvayre, 2014 : 279). Entre le récit de Bernanos et celui de Montse, se trouve le je du narrateur Lidia/Lydie :

L'été radieux de ma mère, l'année lugubre de Bernanos dont le souvenir resta planté dans sa mémoire comme un couteau à ouvrir les yeux : deux scènes d'une même histoire, deux expériences, deux visions qui depuis



quelques mois sont entrées dans mes nuits, mes jours, où lentement elles infusent. (Salvayre, 2014 : 279)

Cette image de soi comme un creuset où viennent reposer les contraires renvoie à la conception du tiers-inclus. D'un côté, il donne à lire les oppositions dans une dynamique d'un *c'est* ou un *ce n'est pas* dont l'illustration serait par exemple la lutte des nationaux et des républicains, et plus généralement, les antagonismes qui parcourent le texte. D'un autre côté, le tiers-inclus fait en sorte que le *c'est* ou *ce n'est pas* deviennent *c'est autre chose*. C'est-à-dire que l'on arrive à penser à un consensus où l'on peut imaginer ensemble le oui et le non. Cette intégration des contraires dans le roman est représentée par exemple par Lunita, fille de Montse qui épouse Diego, alors qu'il la répugne. Un autre exemple serait le *fragnol*, « langue mixte et transpyrénéenne » (Salvayre, 2014 : 16), idiolecte de Montse, résultat de la fuite (géographique) de l'Espagne vers la France mais aussi voyage, à travers le souvenir, de la *migration* (temporelle et spirituelle) qui la reconduit de la France vers l'Espagne

### **Le fragnol, métaphore et métonymie d'une nouvelle identité**

#### **L'acculturation de Montse**

Le fragnol est effectivement la conséquence du choc de deux cultures où s'entremêlent la langue française et espagnole : « (...) je crois qu'il faut l'avoir vécu pour comprendre la commotion, le choc, el aturdimiento, la revelación que fue para nosotros el descubrimiento de esta ciudad en el mes de agosto 36. » (Salvayre, 2014 :110). Une fois émigrée en France, Montse doit en effet affronter une culture et une langue inconnues qui constituent une tentative d'acculturation. Selon Selim Abou (1981 :58) les migrants n'adoptent pas la culture d'accueil aussi facilement et il y aurait une période de transition où l'on assiste à une innovation par rapport aux deux cultures. Dans le cas de Montse, ce processus est celui du syncrétisme où « La rencontre de la culture A et de la culture B donne, dans un domaine au moins, un produit culturel C, amalgame d'éléments issus de ces deux cultures » (*idem* : 58-59). Et c'est exactement cet amalgame de la langue française et de la langue espagnole que représente le *fragnol* de Montse.



Les raisons de cette difficile acculturation sont d'abord la famille puisqu'elle doit quitter un foyer où, enfin, elle se sentait bien. Ensuite, le fait qu'en France, sa fille lui rappelle inmanquablement l'Espagne, étant donné qu'elle a été conçue après une folle nuit d'amour à Lerma, ville où elle s'est enfin sentie libre des pressions de l'entourage familial et social. Puis la fuite vers la France n'a pas été facile. Elle avoue même, à la page deux cent soixante-seize, que sans sa fille, Lunita, elle ne sait pas si elle aurait continué. Enfin la France ne l'a pas particulièrement bien accueillie :

(...) ma mère et Lunita voguèrent de camp de concentration en camp d'internement, pour le plus grand profit de leur savoir géographique, pérégrinations dont ma mère gardait encore, exceptionnellement, le souvenir. (Savayre, 2014 : 176-177)

Mais elle a aussi de mauvais souvenirs de l'Espagne. D'abord c'est la dure existence au sein de sa famille qui vivait d'une manière traditionnelle, selon le qu'en-dira-t-on. Ensuite, son père ne se comportait pas avec amour à la maison. C'était le *macho*. Enfin, de vivre dans le carcan de ce village où rien ne se passait ne pouvait que provoquer la rébellion d'une jeune fille qui avait du caractère. C'est pourquoi elle dit à sa fille : « L'homme espagnol est à esquiver à tout prix. » (Salvayre, 2014 : 222), rejetant par là les hommes espagnols qui ont fait partie de sa vie. Tout cela explique son ressentiment envers les deux pays et le *fragnol* en est le résultat.

Dans le cas présent, la période de transition dont parle Selim Abou a perduré. Peu à peu la langue française peu à peu s'est appropriée de la jeune femme ou, à l'inverse, cette jeune femme s'en est appropriée, mais les difficultés éprouvées n'en ont pas favorisé la pleine adoption :

Elle qui s'était tant évertuée, depuis son arrivée en France, à corriger son accent espagnol, à parler un langage châtié et à soigner sa mise pour être plus conforme à ce qu'elle pensait être le modèle français (se signalant par là même, sans sa trop stricte conformité, comme une étrangère), elle



envoie valser dans ses vieux jours les petites conventions, langagières et autres. » (Salvayre, 2014 : 82-83)

Le *fragnol* peut donc être considéré comme la métonymie et même la synecdoque de Montse, une partie d'elle-même, de sa lutte pour s'adapter à quelque chose d'autre. Ce que la narratrice explique : « elle dut apprendre une nouvelle langue (à laquelle elle fit subir un certain nombre d'outrages) et de nouvelles façons de vivre et de se comporter, pas pleurer. » (Salvayre, 2014 : 277) D'ailleurs la langue, selon Selim Abou (1981 : 33), « tout en étant un élément entre autres de la culture, transcende les autres éléments dans la mesure où elle a le pouvoir de les nommer, de les exprimer et de les véhiculer ». Cela signifie qu'il s'agit d'un facteur fondamental de l'identité. Or Montse a un pied en Espagne par l'imagination et le souvenir et un pied en France car elle y vit. Donc cette double appartenance, cette double identité n'est pas assimilée complètement comme le montre son idiolecte. Ce qui s'explique aussi dans la mesure où l'acculturation de Montse est obligée puisqu'elle fuit un pays qui la persécute ; elle n'est pas voulue. Par conséquent, si à priori sa volonté est très forte de s'intégrer, de devenir comme les français, les sentiments que Montse ressent par rapport à ce qu'elle laisse derrière elle et ce qu'elle a vécu ou qu'elle vit sont tellement puissants que l'intégration ne peut se faire simplement. Et, dans tous les cas, l'assimilation à la culture française n'est pas possible, elle ne peut abandonner l'Espagne.

### **Le rejet de Lidia**

Du côté de la narratrice, il en va un peu différemment car elle est née en France et elle vit en France. Le déchirement est autre. Il se manifeste dans son rejet de l'idiolecte de Montse : « Ma mère me raconte tout ceci dans sa langue, je veux dire dans ce français banal dont elle use, qu'elle estropie serait plus juste, et que je m'évertue constamment à redresser. » (Salvayre, 2014 : 112) Les termes *estropier*, *redresser* montrent que la fille de Montse refuse cette langue *bancale*, ce qui est renforcé par l'emploi du mot *outrages* dans « elle dut apprendre une nouvelle langue (à laquelle elle fit subir un certain nombre d'outrages) et de nouvelles façons de vivre et de

se comporter, pas pleurer. » (Salvayre, 2014 : 277). En effet, il signifie « injure grave de fait ou de parole » (TFLi). Ce qui implique que la narratrice met sur un piédestal le français, sans prendre en compte que sa mère *outrage* également l'espagnol. Par ailleurs, ce mot fait également référence au viol, viol du français aussi bien que de l'espagnol. Or si le viol est à prendre au sens figuré, il rappelle tout de même le dégoût que Montse ressent envers n'importe quelles caresses de son mari, et qui s'apparente à une tentative de viol à ses yeux. Dans tous les cas, la langue et le corps sont irrémédiablement liés.

D'autre part, ce viol représente le refus que ressent la narratrice envers sa mère qui ne s'assimile pas, qui n'a pas appris à bien parler le français, qui reste une étrangère. En vérité sa mère a fait se rencontrer les deux langues et à réorganiser son espace mental, culturel, social dans ce bilinguisme un peu particulier, gardant sa culture d'origine intacte et se maintenant ainsi dans un équilibre psychologique acceptable (pour elle) dans un pays qu'elle ressent hostile. Lidia aurait voulu *redresser* cette langue, donc ce corps tout ridé, peut-être même cette vie et, en particulier, ce morceau de vie que sa mère étale devant elle. Lidia aurait surtout voulu quelque chose d'autre pour sa mère, mais aussi récupérer sa propre histoire, une partie d'elle-même. Elle ne s'en rend pas compte ou elle n'y est prête qu'au moment où sa mère perd la mémoire et que la mort pointe. Ce qu'elle souhaite redresser, ce n'est donc pas tant ce corps ni cette langue mais c'est cette mémoire, son histoire familiale, ses origines, son identité. Ce désir et ce manque que la narratrice ressent et qui l'entraînent dans ce mouvement de recomposition d'elle-même à travers Montse, ne sont-ils donc pas là, justement, par crainte de la mort ? Une mort que la narratrice peut observer chez sa mère, assise dans un fauteuil et qui lui raconte ce dont elle se souvient de sa vie, mais qui est déjà morte une première fois pour renaître à un nouveau monde, se forgeant une langue à elle, mais surtout pour donner à ses enfants une chance d'être reconnus, *réussir*, comme l'on dit, être intégrés dans cette société et cette culture française dont elle garde un souvenir sombre :



(...) ma mère et Lunita voguèrent de camp de concentration en camp d'internement, pour le plus grand profit de leur savoir géographique, pérégrinations dont ma mère gardait encore, exceptionnellement, le souvenir. (Salvayre, 2014 : 176-177)

La question que l'on peut se poser aussi c'est la raison pour laquelle elle ressent ce besoin de récupérer son histoire familiale. A travers le roman, il y a un sentiment larvé que l'on pourrait qualifier de jaloux par rapport à sa sœur, Lunita. Cela la pousse à faire le voyage vers son passé familial, vers un paradis qu'elle n'a pas connu et que représente cet énoncé :

(...) elle dort enveloppée dans une mince couverture marron qui laissait pénétrer l'humidité du sol (ma mère : cette couverture tu la connais, c'est la couverture du repassage), sa petite fille serrée contre sa poitrine, les deux jointes comme un seul corps (...) (*idem* : 276)

L'image de l'amour et de cette fusion entre mère et fille donne peut-être la clé de cette incomplétude qui habite Lidia : vouloir remplacer sa sœur dans les bras de sa mère et s'y lover. C'est ce sentiment qui est probablement l'origine de son aspiration à retrouver les fantômes du passé. Peut-être aussi aspire-t-elle à avoir un référent paternel magnifié, comme le père de sa sœur, son vrai père et « que ma sœur et moi appelons, depuis l'enfance, André Malraux. » (*idem* : 162), faute de ne rien connaître de lui, même pas son prénom. Et que Montse avait aimé « pour toute la vie. » (*idem* : 150). Cependant, la réalité est autre. Lidia est la fille de Diego que sa mère a épousé pour ne pas déshonorer sa famille, et surtout sa propre mère. Diego qu'elle n'aime pas. Diego qui est devenu fou comme sa mère à lui : « C'est à cette époque-là que les premières craintes paranoïaques s'insinuèrent en son âme inquiète. » (*idem* : 264). C'est ce sentiment d'envie que l'on ressent à travers la phrase de la narratrice : « Lunita est ma sœur aînée. Elle a aujourd'hui soixante-seize ans. J'en ai dix de moins qu'elle. Et Diego, mon vrai père, est son faux père. »



Ce roman est donc le réceptacle de ces désirs impossibles, des sentiments contradictoires, des migrations réelles, symboliques, métaphoriques de la fille et de la mère. Ce roman figure le réceptacle du *fragnol* qui permet à la mère et à la fille de transmettre l'horreur de la guerre, l'absurdité, la haine, l'impossibilité d'oublier, mais aussi l'amour sous toutes ses formes, ainsi que d'affirmer une identité, même *bancale*, et de détourner le sentiment de jalousie envers Lunita.

### **Le texte et le corps**

L'écriture, et par là le roman, est donc le prolongement de la fille et de la mère. C'est l'inscription d'un Moi ou plutôt de deux Moi. Le texte devient un corps, de la même façon que le *fragnol*, image du tiers-inclus, est ce corps-identité qui lie Montse à son passé, mais aussi à son présent. Cet idiolecte qui s'étend à travers tout le roman lui sert à se remémorer une partie de sa vie. En outre, il devient l'instrument d'un processus d'idéalisation d'un passé trop dur pour apparaître tel qu'il a été et dont elle a pratiquement tout oublié, excepté cet été 36. Transcrit par sa fille, cette dernière joue le rôle d'un deuxième filtre idéalisateur et créateur, et elle supplée au manque, manque de mots, manque de souvenirs de Montse. A leur tour, l'écriture et les souvenirs visent à la restitution d'une présence perdue (celle de José, de l'amant français, d'un Père) et d'une volonté de passer de l'individuel à l'universel. Et l'écriture ce sont les mots, des mots qui ne sont pas anodins, qui ont un pouvoir : « Il a des mots qui blessent. Il connaît déjà leur pouvoir. Il est précoce. » (*idem* : 2014 : 38). Cela renforce l'idée de la corrélation langue-corps-texte. Pour preuve, quand on raconte et écrit sa vie, comme dans ce cas, on parle forcément de son corps.

De fait, cette relation corps-mots se traduit dans le texte par l'image de José qui apparaît comme l'autorité paternelle de Montse, son référent masculin alors qu'il n'est que son frère :

Il revient au village de grandes phrases plein la bouche... Dans une éloquence fiévreuse, il dit à son auditoire (lequel se limite pour l'instant à sa



mère et sa sœur) qu'à Lérima une aube splendide s'est levée (il a une propension naturelle au lyrisme). (*idem* : 23)

L'image est presque sexuelle. Et elle buvait ses paroles, ses longs discours : « José est intarissable » (*idem* : 24). Ces mots, elle les absorbe et une fois arrivée en France, elle les recrache dans son *fragnol* :

L'Histoire ma chérie est faite de ces affrontements, les plus cruels de tous et les plus infelices, et aucun des pères du village n'est prémunié, pas plus le père de Diego que celui de José, la justice immanente n'obédissant pas aux décrets de la justice des hommes (dit ma mère dans un français sophistiqué autant qu'énigmatique). (*idem* : 43)

L'admiration qu'elle ressent envers son frère se traduit par ce passage :

José prend la parole.

C'est la première fois de sa vie.

Il dit les grandes phrases bibliques qu'il a entendues à Lérima et qu'il a lues dans le journal *Solidaridad obrera*.

Il dit Soyons frères, partageons le pain, mettons en commun nos forces.

(...)

Il est théâtral. Romantique à mourir. Un ángel moreno caído del cielo. (*idem* : 55)

Cette transcription de ce que Montse lui raconte donne à lire ces discours comme de la poésie dont elle compare les mots incompris à du Gainsbourg :

Il faut que tu sais ma chérie, qu'en une seule semaine, j'avais augmenté mon patrimoine des mots : despotisme, domination, traîtres capitalistes, hypocrisie bourgeoise, cause prolétarienne... on dirait du Gainsbourg. (*idem* : 78)

Il s'agit du vecteur du changement social, mais surtout personnel. C'est le Verbe dont José est le détenteur. C'est donc lui le père symbolique aux yeux de Montse, contrairement à son père biologique pour qui elle exprime son mépris : « tous les pères du village en 1936 sont malheureux car leur fils ne veulent plus de leur sainte Espagne. » (*idem* : 42). Ces pères-là boivent, baissent la tête devant une autorité, mais battent leur femme, et ne parlent pas : « Les cuites sont l'unique moment où les paroles lui viennent. Et ses paroles, ce soir, bien que pâteuses, ralenties, mal articulées et comme concaténées sont terriblement solennelles. » (*idem* : 45) Par contre, le frère de Montse, José, ses amis et même Diego, seront, grâce au Verbe, la semence du pouvoir et de l'autorité. Ce qui permettra à Montse de s'affirmer en tant que femme et à faire le deuil de l'enfance, à se rebeller, à renforcer son Moi. Ils veulent changer le monde en s'opposant à la réalité vécue, une réalité de soumission. Puis, son frère meurt, son corps, ses discours ne sont plus. Elle se sent orpheline. Et quelque part, Diego qui ne se pardonne pas de ne pas avoir sauvé José se transforme en un ivrogne comme *les pères*, comme *son père*. Les discours qui caractérisaient José et Diego sont alors remplacés par le silence, par du vide, par les *fachas*, une autorité, mais celle-là mortifère, qui relève du tiers-exclus.

Le roman devient le réceptacle de la figure paternelle et maternelle de Lidia qui ressent le besoin de mettre en mots ce que lui raconte sa mère. Cela assure sa réconciliation avec son histoire familiale qu'elle s'approprie goulûment, dans laquelle elle se jette à corps perdu pour s'y perdre. Se perdre dans le miroir que lui tend Montse, son frère et cet été de 1936. De la même façon, le roman est la coupelle qui recolle les morceaux des souvenirs épars, qui recolle donc à la fois l'identité de la mère et de la fille qui l'accompagne. Elles plongent alors dans les eaux troubles de la réminiscence.

### **Identité insaisissable**

Ce corps-texte offre en effet un sujet glissant, insaisissable qui se meut d'un côté et de l'autre de la frontière, Montse/Lidia. On en vient à hésiter sur l'identité de celle qui parle. Et c'est principalement grâce au discours indirect libre que le doute s'installe. Ainsi, l'exemple suivant :



Quant à don Jaime, qui avait toujours trouvé maints alibis pour s'absenter de la maison (...) conçut du plaisir à rester avec 'ses trois femmes', et à jouer, *como un tonto, como un niño*, à la bataille navale ou au loto à l'aide de pois chiches et de haricots secs. (*idem* : 223)

On peut voir la confusion que provoque le discours indirect libre. Qui raconte, qui parle ? La mère ? La fille ? D'ailleurs à la fin du roman il est clairement dit que cette confusion est voulue ou acceptée: « deux scènes d'une même histoire, deux expériences, deux visions qui depuis quelques mois sont entrées dans mes nuits et mes jours, où, lentement, elles infusent. » (*idem* : 279). En effet, par ces mots, le narrateur affirme qu'il est le texte et que ce dernier est son corps qui accueille en son sein le même et les contraires. Ce texte est aussi le moteur de la réunion du récit optimiste de Montse et du témoignage pessimiste de Bernanos, de la confusion mère et fille. La fille se mire dans la mère, dans un même *je*, et cherche à la rejoindre dans l'espoir de complétude, de laisser une trace d'elle-même, grâce à l'écriture, cet été 36, ces sentiments, cette tranche de vie familiale : « cet été radieux que j'ai mis en sûreté dans ces lignes puisque les livres sont faits, aussi, pour cela. » (*idem* : 279).

Ce sujet qui glisse du côté de la mère et du côté de Lidia s'étend au prénom de la narratrice, puisqu'elle en a deux: Lidia / Lydie. D'abord, il faut remarquer que le prénom sert à désigner ; il est le principe même de l'identité et de la reconnaissance. Ensuite, nous avons souligné que dans l'autobiographie ou la biographie, le pacte qui se scelle avec le lecteur est une question de perspective et de croyance. C'est ce qu'affirme la narratrice :

Dans le récit que j'entreprends, je ne veux introduire, pour l'instant, aucun personnage inventé. Ma mère est ma mère, Bernanos l'écrivain admiré des *Grands Cimetières sous la lune* et l'Église catholique l'infâme institution qu'elle fut en 36 (...)» (*idem* : 15)

Et on ne peut qu'ajouter, « et moi qui écrit, je suis sa fille ». Cela nous impose à établir une équivalence entre narrateur et Lidia d'une part, entre Lydie, Lidia et la narratrice d'autre part. Nous sommes libres, nous lecteurs d'accepter ou pas.

Par ailleurs, on apprend que Lidia est le nom dont use sa mère, mais que, sur sa carte d'identité, il apparaît Lydie. Lydie Salvayre, l'auteur de ce roman, n'est donc pas le prénom que sa mère lui a donné à sa naissance, car, selon les autorités françaises, ce n'était pas possible. Le malaise s'installe au sein de son identité. D'où la notion d'incomplétude, de manque auquel on a déjà fait allusion. Sans le prénom, un prénom que l'on apprend à aimer ou à détester, la personne n'existe pas aux yeux du monde. Dans le prénom, il y a donc une charge émotionnelle et identitaire très forte, une reconnaissance et une histoire personnelle que l'on projette. Or elle en a deux, Lydie ou Lidia. En outre, les deux prénoms de l'auteur, déposés dans le roman, sont pris en charge par un sujet de narration. Cela ressemble à un dédoublement de personnalité, mais aussi à une castration, à une identité éclatée et donc à la sexualité et à la mort.

Formellement, pour exprimer cette réunion des identités éclatées et des antagonismes, l'écriture met en place des ressorts tels que les parenthèses, l'absence de ponctuation, le mélange de registres de langue. Donc certaines marques linguistiques conduisent d'une certaine manière à réunir d'un côté ou de l'autre de la frontière la mère et la fille. Et la première marque, c'est un glissement typographique qui consiste à ouvrir de temps à autres des parenthèses afin que surgisse le *je* de la narratrice. Ces parenthèses sont les commentaires de Lidia qui corrige le *fragnol* de sa mère dans une tentative inutile de lui faire parler un français correct, normatif. Ces incursions de la voix de Lidia au sein des phrases de Montse montrent, métaphoriquement, ce lien qui les soude : « Alors quand on se retrouve *en* la rue, je me mets à *griter* (moi : à crier), à crier... » (*idem* : 13). Ce *moi*, dans la parenthèse, revient tout au long du récit. Il est d'abord visuel puisque les parenthèses suggèrent à la fois l'imbrication des voix, des niveaux de langages, des langues, et des deux réalités socio-politico-culturelles (réalités du souvenir de l'Espagne pour la mère et de la réalité de la France pour Lidia). En bref, le *je* de la narratrice s'insinue dans



le dire de Montse, jusqu'à les réunir toutes les deux dans le même énoncé. Ensuite, cette affirmation du moi, c'est aussi le cri de Lidia qui exige une place dans la réalité remémorée de sa mère à laquelle elle s'identifie peu à peu. Et cela renvoie d'abord à ce trajet que fait Montse à ses seize ans, de son village vers le Languedoc qu'elle n'a plus quitté. Ensuite, c'est le trajet du retour, mis en écriture, que refait Montse à ses 90 ans et où sa fille l'accompagne, le temps d'une parenthèse.

Enfin, cette réunion des contraires se fait, grâce entre autres, à l'utilisation du discours indirect libre que nous avons analysé plus haut et dont Philippe Lejeune propose la définition suivante :

Sa fonction est d'intégrer un discours rapporté à l'intérieur du discours qui le rapporte en réalisant une sorte de « fondu » à la faveur duquel les deux énonciations vont se superposer. (...) Ainsi est obtenu un chevauchement des deux énonciations : on entend une voix qui parle à l'intérieur d'une autre. (Philippe Lejeune, 1980 : 18-19)

Cela renvoie à ce *je* multiple dont on ne sait pas s'il relève de la mère ou de la fille, et dont l'effet confus envahit l'écriture dans sa forme : disparaissent les guillemets, les tirets, et dans le cas précis de ce roman, les points et les retours à la ligne. Ainsi, après un passage où le discours indirect est clairement observable, un discours qu'on a du mal à qualifier d'indirect libre ou de direct s'installe par la force de l'écriture, par la passion des personnages :

Il dit que plus jamais l'argent ne décidera de toutes choses, que plus jamais il ne fondera les distinctions entre les êtres, et que bientôt

La mer aura un goût d'anisette, fait la mère agacée.

et que bientôt il n'y aura plus d'injustices... pourront part

Partir en vacances avec le pape, complète la mère de plus en plus excédée.

partager leurs richesses, et que ceux qui ferment leur gueule (...)

(Salvayre, 2014 :23)

Dans *Pas pleurer*, c'est justement ce chevauchement intégrateur qui porte la con-fusion. Ces répliques les unes à la suite des autres, comme de la poésie, sans rien qui les lie à tel ou tel personnage reflètent plus précisément la réunion de ces deux voix distinctes, contradictoires entre la mère de Montse et son fils, José. Et ce, dans un espace, celui de la page mais aussi l'endroit concret où se déroule la conversation, chez les parents de Montse, au village. Une tension les maintient en place qui fixe les frontières du tiers-inclus. La tension à la fois de l'amour et du courroux d'une mère pour son fils.

À côté de l'écriture, et grâce à elle, on observe une syntaxe qui contribue à montrer à la fois des voix différentes et parfois indifférenciées, celle de Montse, celle de José, son frère, celle de Diego, qui se caractérisent par leur volubilité. Lidia explique d'ailleurs que les cendres « remontent tout d'un coup » (Salvayre, 2014 : 13) et « le verbiage coule... » Il suffit d'un rien comme le souvenir de la petite phrase de don Jaime « Elle a l'air bien modeste » (*ibidem*) pour que le feu des mots reprenne, pour que Lidia et Montse revivent les souvenirs de cette dernière. Montse déverse tout ce qu'elle a sur le cœur et dans ses souvenirs d'un coup, imitant peut-être inconsciemment son frère. D'où l'absence d'une ponctuation normative, l'absence totale de ponctuation avec des répétitions constantes, des « ma mère » sans autre précision, imitant le récit oral et poétique, créant ainsi la confusion des identités. Ainsi, après plus de deux pages de discours, on observe un blanc, comme une respiration, et un autre paragraphe commence par « Ma mère, ce soir, regarde la TV ».

### **Le pronom « on »**

Enfin, l'utilisation du pronom *on* marque également le creuset d'identités et/ou le *voyage* d'une identité à une autre. La première page du roman, c'est la présentation de cette masse informe et confuse qu'est ce *on* : « On est en Espagne en 1936. La guerre civile est sur le point d'éclater, et ma mère est une mauvaise pauvre. » (*idem* : 11, deuxième paragraphe). Ce *on*, c'est à la fois la mère qui repart dans un passé qu'elle a vécu et la fille qui l'accompagne. Mais c'est aussi l'invitation au lecteur à les rejoindre. Puis, discrètement, le *on* fait place à *ma mère*, et à *une mauvaise pauvre*.



Cette dernière est par la suite désignée par *Elle* : « elle a quinze ans. » À la page 16, un autre *on* représente les autres, les gens : « On me dit qu'elle avait autrefois cette prestance très particulière... On me dit qu'elle avançait comme un bateau... On me dit qu'elle avait un corps de cinéma et *portait dans ses yeux la bonté de son cœur.* » La répétition de ce pronom scelle la vérité sur sa mère. Ce n'est pas sa fille qui le dit, ce sont les autres. C'est aussi une façon de dire que Lidia par moment se distancie de la (con)fusion avec sa mère, mais aussi qu'elle est fière d'elle. Ce qui est rehaussé par la phrase en italique qui souligne en plus de sa beauté, sa bonté. Tout cela est contrebalancé par le paragraphe suivant, cet *aujourd'hui* qui installe définitivement le roman dans l'énonciation, dans le *je-ici-maintenant*. Aujourd'hui, c'est une personne âgée... « ...mais une jeunesse dans le regard que l'évocation de l'Espagne de 36 ravive d'une lumière que je ne lui avais jamais vue. »

### **Conclusion**

Deux perspectives nous sont offertes dans ce roman. Celle de Montse et celle de Lidia. En ce qui concerne la première, comme la narratrice le dit à la fin, « De tous ses souvenirs, ma mère aura donc conservé le plus beau, vif comme une blessure. Tous les autres (à quelques exceptions près, parmi lesquelles je compte ma naissance), effacées. » (Salvayre, 2014 :278) Perdre son frère d'abord, fermer la porte à l'amour de jeunesse ensuite, passer la frontière enfin, rien de tout cela n'a fermé cette blessure qui se trouve au plus profond d'elle-même. La relation avec José en est l'origine. Car elle reposait sur de l'admiration, de l'amour et sur les mots. Mots découverts au gré de lectures, au gré d'une passion, d'un idéal ; mots qui avaient eu la force de former un microcosme libertaire, jeune, fougueux, révolutionnaire, poétique ; mots que son frère mangeait à pleine dents et qu'il repassait à sa sœur moins idéaliste, mais admirative ; mots qui rendaient puissants et qui remplaçaient l'autorité masculine paternelle. Ces mots sont arrivés en France, avec tout ce dont ils étaient chargés en sentiments, idées, amour et mort.

La France, elle va la rejoindre pour y vivre avec un mari qu'elle n'a pas choisi durant 75 années de sa vie. Ce pays représente une terre



d'accueil mais qu'elle n'a pas vraiment choisie et qui ne l'a pas comblée. Il ne pourra être qu'une terre étrangère dont elle ne maîtrisera jamais la langue : « Si tu nous servais une anisette, ma chérie. Ça nous renforcerait la morale. On dit le ou la ? » (*idem* : 279). C'est qu'elle y a amené la langue espagnole, dans son cœur, dans ses souvenirs, dans son souvenir... Et le souvenir déforme, transforme la réalité, d'un été de 1936. Ce pays ne la comprend pas. D'abord, il lui refuse le prénom de sa fille, Lidia. Ensuite, elle s'y installe avec un mari qui la répugne. Pourtant elle l'accepte, comme elle a toujours fini par accepter son destin : revenir enceinte de cet homme français dont elle ne connaît même pas le nom, se marier, et partir vers l'inconnu. Heureusement, il y a eu Lunita, puis Lidia qui l'ont aidée à surmonter son *émigration* et à faire du malheur une force. Elle a vraiment fait un effort pour s'adapter à la France et pour être adoptée ; deux filles dont l'une aurait aimé être à la place de l'autre.

Sa fille, Lidia, voyant son histoire familiale s'évaporer avec les souvenirs de sa mère, cherche à accompagner celle-ci, à traverser, la frontière qui sépare l'Espagne et la France, à travers des voies-voix multiples et une écriture qui porte en elle la confusion, ainsi que le concept du tiers-inclus. Le parangon de ce concept intégrateur et dynamique est l'idiolecte de sa mère, résultat d'une migration de l'Espagne vers la France puis de la France vers l'Espagne (en imagination). Lidia se transpose au lieu (et à la *voix*) de Montse pour la corriger, au lieu et à la voix du souvenir.

L'écriture met donc en scène un jeu du *je* appartenant à la fois à Bernanos (et les discours des autres écrivains), aux personnages comme José et surtout à Montse et à Lidia, créant ainsi la confusion. Cependant, le *je* de la narratrice prend ses distances dans la deuxième partie du roman et reprend alors en main le récit et remet les souvenirs de sa mère à leur place dans un récit en *il*. C'est aussi ce dont se chargent les récits d'histoires qui constituent les autres voix :

Afin de ne pas m'égarer dans les récits de Bernanos et dans ceux de ma mère, pleins de méandres et de trous, je suis allée consulter quelques livres d'histoire. J'ai pu reconstituer, de la manière la plus précise possible,



l'enchaînement des faits qui conduisirent à cette guerre que Bernanos et ma mère vécurent donc simultanément (...) Voici ces faits : (...)» (*idem* : 105).

Ces différents discours qui s'imbriquent les uns dans les autres permettent donc deux choses : d'empêcher que Lidia sombre dans l'histoire de sa mère, et de ramener le récit de sa mère au lieu de sa fille, dans un aujourd'hui, donc de garder une certaine distance ; de ramener le récit d'une vérité prouvée de crimes commis en 36 qui, eux-mêmes, mettent en relief l'histoire d'amour de sa mère et ses conséquences (l'émigration en France et la naissance de Lunita, mais surtout de Lidia.) C'est cette boucle qui constitue une fois de plus le Tiers-inclus, cette dynamique qui sert à rendre possible l'impossible : « Ce soir, je l'écoute encore remuer les cendres de sa jeunesse perdue » (*idem* : 17)

#### **BIBLIOGRAPHIE**

ABOU, Selim (1981). *L'Identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*. Paris : Anthropos.

BELLEMIN-NOËL, Jean (1988). *Biographies du désir. Stendhal – Breton – Leiris*. Paris : PUF.

CALLE-GRUBER, Mireille et ROTHE, Arnold (1989). *Autobiographie et biographie. Colloque de Heidelberg*. Paris : Nizet.

LEJEUNE, Philippe (1980). *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil.

« Outrage », in *Le Trésor de la Langue Française*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1403838240;r=1;nat=:sol=0> [consulté le 29/03/17].

SALAVAYRE, Lydie (2014). *Pas Pleurer*. Paris : Seuil.