

RECITS EN QUESTION
MEMOIRE, IDENTITE ET TRANSFERTS

COORD.

MARIA DE JESUS CABRAL

HÉLÈNE THIEULIN-PARDO

2024

FICHA TÉCNICA

Título: *Récits en question : mémoire, identité et transferts*

Coordenação: Maria de Jesus Cabral e Hélène Thieulin-Pardo

Capa: Dominique Faria

Textos de: Ana Maria Binet, Maria de Jesus Cabral, Daniel De La Fuente Díaz, Beatriz Coca Mendez, Ana Maria Moniz, Martine Renouprez, Ronan Richard.

Ano: 2024

Editor: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.

ISBN: 978-989-9193-31-4

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-9193-31-4/rec>

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

par Maria de Jesus Cabral 1

***Rien ne s'oppose à la nuit*, de Delphine de Vigan : le roman familial, une fiction de la mémoire**

par Ana Maria de Albuquerque Binet 5

Aspects de l'autofiction dans l'œuvre littéraire de Pierre Loti : le cas *d'Aziyadé*

par Daniel de la Fuente Díaz 14

Le devoir de mémoire ou l'expression de soi *dans Rien où poser sa tête* de Françoise Frenkel

par Beatriz Coca Méndez 29

Mémoire, récit et expérience de soi. *Dominique* d'Eugène Fromentin

par Ana Isabel Moniz 41

La mémoire de l'origine dans *La Lettre d'amour* de Claire Lejeune

par Martine Renouprez 51

Dire, taire, reconstruire. Mémoires et dénis de mémoires. de la Première Guerre mondiale en France,

par Ronan Richard 61

INTRODUCTION

MARIA DE JESUS CABRAL

Universidade de Aveiro,

Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC)

Omniprésent à travers les âges et les civilisations, le récit demeure une forme d'expression incontournable, indissociable de la mémoire collective et individuelle, comme le montre Paul Ricœur dans son ouvrage fondateur *Temps et récit* (1983/85). Pour le philosophe, le récit dépasse la simple remémoration d'événements : c'est à travers la « mise en intrigue » que ces fragments du vécu trouvent un sens, une cohérence qui, bien que partielle, permet de rendre l'expérience humaine du temps plus intelligible. Le récit devient alors un mode d'organisation du temps, une manière de rendre perceptible et compréhensible ce qui, sans cela, resterait morcelé et opaque.

Dans *Soi-même comme un autre* (1990), Ricœur approfondit cette idée avec le concept d'« identité narrative », selon lequel le récit ne se contente pas de structurer des événements, mais constitue le fondement même de l'identité personnelle. L'individu se forme à travers le récit qu'il élabore de lui-même, et c'est ce processus de mise en intrigue de soi qui permet à l'identité de se configurer et de s'ajuster constamment à travers le temps et les récits. Avec une œuvre traversée par une réflexion profonde sur le rapport entre récit et réalité, langage et compréhension de soi, Ricœur nous invite à repenser comment la fiction, et plus largement le récit, constitue un espace privilégié pour saisir et interpréter la condition humaine. Ce dialogue permanent entre récit et expérience montre que les configurations narratives, loin d'être de simples constructions formelles, sont des médiations puissantes qui interrogent et transforment constamment notre manière de percevoir le monde.

Dans ce cadre, la littérature, à travers une variété de genres, devient un *laboratoire* (Ricoeur, 1990 :139) d'exploration de la mémoire et de l'identité. En particulier, la fiction va au-delà de la simple narration d'événements pour exprimer la réalité à travers un langage artistique distinctif, créant ainsi des mondes possibles (Lavocat, 2010). Ce potentiel créatif est particulièrement manifeste dans l'autofiction, qui fusionne éléments autobiographiques et fictifs. Comme le prône Serge Doubrovsky dans sa définition bien connue, l'autofiction est « la fiction d'événements et de faits strictement réels » (Doubrovsky, 2001), où l'auteur engage « le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ». Cette liberté de manipulation dont jouissent les écrivains leur permet de revisiter et de réinventer leur

propre existence, éclairant ainsi de nouvelles dimensions de l'identité et de la réalité au-delà des conventions de l'autobiographie traditionnelle.

L'hybridation des formes littéraires contemporaines remet en question l'idée d'un dispositif narratif universel. La diversité des œuvres invite à repenser le temps, l'Histoire et l'acte de lecture lui-même (Burgelin et al., 2019). En particulier, la littérature contemporaine et post-contemporaine réinvente les concepts de mémoire et de narration, explorant les limites et les possibilités du genre tout en brouillant les frontières entre réel et imaginaire, histoire et fiction.

Les articles de ce dossier thématique examinent comment différents textes abordent la mémoire, l'identité et la quête de sens. De la reconstruction familiale à l'exil, en passant par la mémoire des conflits, chaque étude révèle les multiples facettes de la relation entre récit et mémoire, illustrant comment la littérature continue à enrichir notre compréhension du monde et de nous-mêmes.

Ana Maria Binet analyse le roman de Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit*. L'auteure étudie comment le roman familial et autobiographique est employé pour explorer l'histoire de la famille de l'écrivaine, en mettant particulièrement l'accent sur la relation avec sa mère, Lucile. L'étude examine également les thèmes de la mémoire, de l'autofiction, et de la quête de soi à travers le processus d'écriture.

Daniel De La Fuente Díaz s'intéresse aux aspects d'autofiction dans *Aziyadé* de Pierre Loti, où le journal intime du protagoniste est fictionnalisé pour créer un récit hybride entre réalité et fiction. L'analyse examine comment Loti anticipe l'autofiction à travers cette œuvre.

Beatriz Coca Mendez se penche sur *Rien où poser sa tête* de Françoise Frenkel, un récit autobiographique relatant l'exil de l'auteure, contrainte de quitter Berlin en 1939 en raison du nazisme. L'ouvrage rend hommage à ceux qui l'ont aidée pendant cette période.

Ana Maria Moniz analyse le roman *Dominique* d'Eugène Fromentin. L'auteure se penche sur la manière dont la mémoire, le récit, et l'expérience de soi sont dépeints à travers le personnage principal, Dominique. Elle examine également le lien entre le présent et le passé dans le roman, et comment la mémoire du protagoniste joue un rôle central dans la construction de son identité et de son histoire.

Martine Renouprez accompagne la mémoire de l'origine à travers *La Lettre d'amour* de Claire Lejeune. L'auteure explore comment Lejeune utilise l'écriture comme un moyen de recherche de soi et de libération des normes patriarcales. L'article met l'accent sur la manière dont Lejeune réinvente la place des femmes dans la société, en explorant des thèmes tels que l'origine, la mémoire et l'aspiration à une unité de l'humanité.

Ronan Richard explore les mémoires et les dénis de mémoire de la Première Guerre mondiale en France, mettant en évidence la hiérarchisation des récits et l'hégémonie de la figure du « poilu » au détriment d'autres acteurs du conflit. Son analyse souligne la nécessité de reconnaître la diversité des expériences de cette période.

Cette publication est le fruit d'une rencontre scientifique organisée par les associations APEF (Association Portugaise d'Études Françaises), AFUE (Asociación de Francesistas de la Universidad Española) et SHF (Société des Hispanistes Français), qui s'est tenue aux Açores en octobre 2021 sur le thème « La Mémoire en questions : transmission, transferts et mises en récit ». Nous remercions la *Biblioteca Digital da FLUP* pour son accueil et son aide dans l'édition ce dossier.

Références bibliographiques :

BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle ROCHE, Roger-Yves. 2019. *Autofiction(s) – Colloque de Cerisy*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

DOUBROVSKY, Serge. 2001 [1977], *Fils*, Paris, Gallimard, “ Folio ”.

DOUBROVSKY. Serge, 1982 . *Un Amour de soi*, Paris, Hachette.

GASPARINI, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil.

LAVOCAT, Françoise (dir.). 2010. *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du CNRS.

LEJEUNE, Philippe. 2004 [1971]. *L'Autobiographie en France*, Paris, Albin Michel.

RICEUR, Paul. 1983. 1984. 1985. *Temps et récit*, Paris, Seuil.

RICEUR, Paul.1990. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

RICOEUR, Paul. 2008. *Écrits et conférences, I, Autour de la psychanalyse*, Paris, Seuil, “ Autour des idées”.

***Rien ne s'oppose à la nuit*, de Delphine de Vigan : le roman familial, une fiction de la mémoire**

ANA MARIA DE ALBUQUERQUE BINET

Université Bordeaux-Montaigne – France

« L'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie »

(Perec, 1975 : 58)

Introduction

Delphine de Vigan, née en 1966, est une écrivaine française très prolifique. Auteure d'une dizaine de romans, dont certains ont obtenu des prix comme le prix Renaudot, elle a souvent trouvé son inspiration dans l'histoire de sa famille maternelle, une famille nombreuse, un véritable clan, qui la fascine de façon évidente.

Le roman dont nous nous proposons de parler aujourd'hui s'insère dans cette saga familiale, où l'auteur plonge dans l'histoire de sa mère et de sa grand-mère, personnages centraux, éléments pivot d'une lignée féminine à laquelle Delphine de Vigan appartient. En effet, même s'il s'agit d'un roman, il n'est pas fait mystère du caractère autobiographique de celui-ci. Il met en scène une famille nombreuse, que Liane et Georges, publicitaire, ont fondée, famille de neuf enfants dont un enfant adopté, famille que nous accompagnons dans ses joies comme dans ses peines, un microcosme où chacun doit trouver sa place, son rôle. Et où l'auteure espère peut-être trouver des réponses à des questions qu'elle se pose sur elle-même...

I – Le Roman familial

Écrire sur sa famille, se plonger dans une histoire qui est la vôtre tout en essayant de la tenir à une distance permettant de la voir et de l'écrire est assurément un défi sur lequel Delphine de Vigan revient à plusieurs reprises dans son roman. Elle a conscience d'être en « terrain miné » (Vigan, 2011 : 17), surtout si l'on considère qu'elle écrit essentiellement sur sa mère, Lucile Poirier, femme

d'une grande beauté et d'une grande sensibilité, ayant souffert toute sa vie d'une terrible instabilité psychique. D'emblée, l'auteure relie de façon indissoluble son écriture à cet état psychique particulier, qui s'est avéré fatal : « l'écriture, mon écriture, était liée à elle, à ses *fictions*, ces moments de délire où la vie lui était devenue si lourde qu'il lui avait fallu s'en échapper, où sa douleur n'avait pu s'exprimer que par la *fable* » (*ibid.*, : 18-19). Je me permets de souligner ici les mots « *fictions* » et « *fable* », de par l'intérêt qu'ils ont pour notre réflexion sur cet ouvrage, dans une perspective simplement littéraire, mais aussi mémorielle. En effet, ces *fictions* et ces *fables*, relevant d'un état plus ou moins délirant de la mère, semblent imprégner, de l'aveu même de l'auteur homodiégétique, son écriture, son imaginaire donc, comme un héritage qu'il faut assumer à travers un récit qui le mette en perspective. L'entreprise n'est pas particulièrement originale, d'autres l'ont fait : « Et puis, comme des dizaines d'auteurs avant moi, j'ai essayé d'écrire ma mère » (*loc. cit.*) ; cependant, cette objectivation de la mère nous semble un signe, conscient ou inconscient, d'une construction de la figure de la mère, bien au-delà d'un simple récit de sa vie et de sa mort. L'auteure s'en rend compte rapidement, et le dit quelques pages plus loin : « Qu'avais-je imaginé ? Que je pouvais raconter l'enfance de Lucile à travers une narration objective, omnisciente et toute-puissante ? » (*Ibid.* : 46). L'auteure traverse parfois de vrais moments de désespoir, avoue tenter de capter la vérité d'un être qui s'éloigne au fur et à mesure : « Je recompose, certes, je comble les creux, j'arrange à ma manière. Je m'éloigne un peu plus de Lucile en voulant l'approcher » (*ibid.* : 152).

Autre personnage féminin important dans le roman, et qui semble fasciner Delphine de Vigan, sa grand-mère maternelle, Liane, femme s'épanouissant dans de nombreuses grossesses, personnalité plutôt bohème, méprisant les conventions, éternellement jeune :

Un nouvel enfant ne lui faisait pas peur. Liane, malgré ses nombreuses grossesses, avait gardé sa taille fine et sa silhouette sportive. Lorsqu'elle sortait le soir avec Georges, elle se maquillait un peu, fumait quelques cigarettes menthol, passait sa main dans ses cheveux, riait aux éclats (*ibid.* : 131).

L'auteure place d'emblée Lucile, sa mère, dans cette fratrie nombreuse : « Lucile, ma mère, était la troisième d'une famille de neuf enfants » (*ibid.* : 51). Une fois le lien filial établi pour le lecteur, le prénom prend le dessus et est utilisé presque systématiquement. Une distance que l'on pourrait appeler fictionnelle est ainsi établie ; mais on pourrait considérer aussi qu'il s'agit du reflet d'une relation peu filiale entre Delphine de Vigan et sa mère, marquée par la fragilité psychique de celle-ci. Comme nous le voyons au fur et à mesure que le récit avance, très tôt les deux filles de Lucile sont obligées de jouer le rôle de mères de leur mère...

À mi-roman, nous avons d'ailleurs une explication partielle de ce traitement du personnage de

la mère :

Avant de commencer l'écriture de ce livre [...], je prévoyais d'écrire les dérivés de Lucile à la troisième personne, [...] à travers un *elle* réinventé, recommencé, qui m'eût ouvert le champ de l'inconnu. [...]. Je n'ai pas su. (*Ibid.* : 273)

De toute manière, qu'il s'agisse d'un roman autobiographique ou pas, « l'élaboration [est] faite à partir du matériel fantasmagorique initial » (Danon-Boileau, 1995 : 98). Ce travail est absolument nécessaire pour transformer le magma initial en littérature. Écrire c'est « associer, inventer, imaginer, [...], c'est poursuivre, reprendre, reformuler, reverser, proposer des liens, faire que “le jour pousse la nuit et la nuit pousse le jour qui luit d'une obscure ombre” ». Gloser, en un sens » (*ibid.* : 100)¹. C'est dans cette œuvre, littéraire par définition, et inachevée, que le lecteur va trouver sa place, se faufiler avec ses propres fantasmes, son vécu, ses interdits, ses blocages, lui permettant de ressentir une vraie affinité avec l'œuvre, ou bien de la rejeter, car elle serait insupportable au sens premier du mot.

Quoi qu'il en soit, « la pulsion d'écrire [...] ne semble pouvoir s'étayer que sur un manque radical ou sur un défaut d'accomplissement » (Lecarme, Lecarme-Tabone, 1999 : 131). Delphine de Vigan va donc développer une « poétique du deuil et de l'impossible réparation », selon les mots de Jacques et Eliane Lecarme (*ibid.* : 132). La création littéraire va opérer ce que Charles Mauron a appelé « la régression réversible », « le pouvoir orphique » de revenir du royaume des morts « et d'en ramener l'objet d'amour perdu » (Mauron, 1995 : 234). Ce que nous percevons est l'ultime reflet de Lucile dans le miroir de la mémoire, de l'amour, de la détresse de sa fille, de l'ambivalence de son regard, de son impossibilité à réparer le passé. Il n'est pas étonnant que « l'autobiographe soit en général mélancolique, alors que le romancier est animé par le dynamisme du fictif, du possible et d'un avenir ouvert. Les jeux sont faits, dans le récit de vie ; dans la fiction, tout est à inventer » (Lecarme, Lecarme-Tabone, 1999 : 137).

II – Roman autobiographique, autofictionnel, mémoriel ?

1 – Roman autobiographique ?

Il nous semble que, *stricto sensu*, *Rien ne s'oppose à la nuit* ne peut pas être qualifié de roman autobiographique, car Delphine de Vigan n'écrit, pas directement son autobiographie, mais la biographie, ou mieux, sa vision, autant que celle de ses oncles, tantes et sœur, qui permettrait

¹ La citation exacte de cette *Ode* de Pierre DE RONSARD (1524-1585) à Cupidon, est la suivante : « Le jour pousse la nuit, / Et la nuit sombre / Pousse le jour qui luit / D'une obscure ombre ».

d'établir un portrait de Lucile, sa mère, en l'insérant dans le contexte familial, social, culturel, dans lequel elle a vécu : « À tâtons, j'écrivais sur "la rue de Maubeuge", avec la volonté de rendre compte à la fois de l'époque et du milieu social dans lequel ma mère avait grandi » (Vigan, 2011 : 106). Le poids de l'entreprise est particulièrement lourd, car elle se propose de raconter l'histoire d'une autre, qui est sa mère, même si elle se raconte aussi, se cherche dans les reflets, lumineux, puis sombres, de celle qui l'a toujours fascinée, dans sa présence, et surtout dans son absence. Nous suivons ici Jacques et Eliane Lecarme lorsqu'ils affirment « biographie et autobiographie sont intimement liées dans ces textes de deuil et de réparation » (Lecarme, Lecarme-Tabone, 1999 : 129). Et plus loin, ils se demandent : « Doit-on considérer les traces de la Mort comme principe générateur de l'autobiographie ? Il semble bien que le besoin d'écrire, c'est-à-dire de sauver sa vie, apparaisse chez ceux qui ont connu très précocement la disparition d'un parent et qui ont ainsi perçu ce que la mort a d'absolu » (*ibid.* : 131). Ici, il ne s'agit donc pas, pour les raisons exposées plus haut, d'une autobiographie au sens strict, mais d'un écrit autobiographique.

L'auteur s'avoue « terrorisée à l'idée de trahir l'histoire, de me tromper dans les dates, les lieux, les âges ». Il est vrai qu'« une autobiographie se remarque à l'emploi récurrent des indications qu'on peut appeler référentielles » (Clerc, 2001 : 24)². Cependant, dans un métatexte omniprésent dans le roman, qui constitue une mine de renseignements sur le processus créatif de l'auteure, elle avoue encore : « Incapable de m'affranchir tout à fait du réel, je produis une fiction involontaire, je cherche l'angle qui me permettra de m'approcher encore, plus près, [...] je cherche un espace qui ne serait ni la vérité ni la fable, mais les deux à la fois » (Vigan, 2011 : 151). De quelle « fiction involontaire », de quelle « fable » parle-t-elle ? Celles issues du discours de sa mère, auxquelles nous avons fait référence plus haut dans notre texte ? Elle semble en tout cas aboutir à un récit qui est à mi-chemin entre le réel et la fiction comme s'il était impossible d'atteindre une objectivité qui ne peut exister lorsqu'il s'agit du domaine des affects.

Impossible également d'échapper à la *mythologie familiale*, ensemble de récits qui fondent et font tenir la continuité de l'histoire familiale, où fiction et réalité se mêlent de façon souvent inextricable. Voici ce que Delphine de Vigan en dit elle-même :

Lucile nous a très peu parlé de son enfance. Elle ne racontait pas. Aujourd'hui, je me dis que c'était sa manière d'échapper à la mythologie, de refuser la part de fabulation et de reconstruction narrative qu'abritent toutes les familles (*loc. cit.*).

Peut-être se sentait-elle différente, autre, incapable de s'insérer dans ce récit familial, qu'elle

² Un peu plus loin, l'auteur définit l'autobiographie : « L'autobiographie est donc un texte dont le degré d'adhésion au réel se mesure à ce que Philippe Lejeune a appelé le "pacte référentiel", par lequel l'auteur s'engage à être le plus véridique possible » (p. 25).

regardait, d'après ce que nous dit le roman, avec une forme de distance polie. Nous en avons un exemple dans la description du mariage de Lucile et Gabriel, un mariage qualifié par l'auteure de « bourgeois », dont témoigne un film super-huit qu'elle a récupéré : « Ils sont beaux, ils ont l'air amoureux, pourtant quelque chose dans le regard de Lucile semble dilué, une forme d'absence (ou de vulnérabilité) la soustrait à ce qui l'entoure » (*ibid.*, 172). La faille est là, elle est encore cachée sous la beauté de Lucile, qui est omniprésente dans la première partie du récit.

Elle éclate dans un documentaire sur la famille qui fut tourné, en 1969, par l'ORTF, et dont Delphine de Vigan affirme qu'il « participait de la mythologie familiale » (*ibid.*, 173). Lucile y apparaît, bien entendu, elle y est même très présente : « Dans cette position de réserve qui fut toujours la sienne, mesurant la portée de chaque mot qu'elle prononce, Lucile crève l'écran. Elle est d'une beauté stupéfiante, pétillante d'intelligence ». Elle avoue même au journaliste : « Je suis d'un tempérament très angoissé » (*ibid.*, 176). La construction du mythe familial fait un grand pas avec ce film, et Lucile est au centre de cet édifice : « On est au cœur du mythe. Le film est à l'image de la légende que Liane et Georges écrivent à mesure qu'ils la construisent, comme nous le faisons tous de nos propres vies » (*ibid.*, 178). D'ailleurs, Delphine de Vigan ajoute ensuite : « Je suis le produit de ce mythe et, d'une certaine manière, il me revient de l'entretenir, de le perpétuer » (*ibid.*, 179).

Elle entretient particulièrement le mythe de Lucile, car c'en est un également, en le bâtissant à partir de sources fragmentaires, des enregistrements, des lettres, des écrits de toute sorte, des entretiens avec la famille et les amis³, des photos, des formes brèves, en somme. Et puis, n'est-il pas vrai que « parler, c'est associer dans le contenu de ce que l'on dit, sa propre parole, à celle que l'on prête à autrui » (Danon-Boileau, 1995 : 94) ?

Proche des écrits autobiographiques, le roman de Delphine de Vigan l'est aussi de l'autofiction, même si nous n'avons pas tout à fait un homonymat auteur-narrateur-personnage principal.

2 – Roman autofictionnel ?

Même si ce roman témoigne donc d'une volonté de coller à une vérité, celle d'un personnage réel, plongé dans une famille, une société, une époque, il est malgré tout une construction à partir d'éléments mémoriels, de témoignages qui, tout en aspirant certainement à l'honnêteté, subissent des interférences affectives, temporelles, inconscientes pour la plupart. Cette construction, littéraire qui plus est, est empreinte de la subjectivité de l'auteur, comme de celle des membres de

³ L'auteure nous dit elle-même comment elle a procédé : « Pour avoir le sentiment d'avancer, j'ai décidé de retranscrire les entretiens que j'avais menés, les retranscrire mot pour mot [...]. J'ai commencé et j'y ai passé des journées entières, casque sur les oreilles, les yeux brûlants face à l'écran, avec cette volonté insensée de ne rien perdre, de tout consigner » (*Ibid.*, p. 44).

la famille et des amis qui témoignent. L'auteure / narratrice le dit sans ambages : « Je donne à voir ma vérité. Elle n'appartient qu'à moi » (Vigan, 2011 : 253). Elle s'approche ainsi de l'écriture autofictionnelle, car de toute manière elle affirme que « la vérité n'existait pas. Je n'avais que des morceaux épars et le fait même de les ordonner constituait déjà une fiction. Quoi que j'écrive, je serais dans la fable » (*ibid.* : 47). Pourtant, son travail d'écriture est une lutte pour parvenir à une forme de dévoilement de la vérité profonde de sa mère, bien qu'avant de commencer ce travail elle ait pensé qu'elle n'aurait « aucun mal à y introduire de la fiction, ni aucun scrupule à combler les manques » (*ibid.* : 150). Cette tentation fictionnelle, plus légère et attirante que la quête de la vérité d'un être, des êtres qui lui sont liés, est une constante qu'elle avoue :

Parfois je rêve que je reviens à la fiction, je me roule dedans, j'invente, j'élucubre, j'imagine, j'opte pour le plus romanesque, le moins vraisemblable, j'ajoute quelques péripéties, m'offre des digressions, je suis mes chemins de traverse, je m'affranchis du passé et de son impossible vérité (*ibid.* : 253).

Même si Delphine de Vigan ne cède pas véritablement aux sirènes de la fiction, le fait d'avoir opté pour le genre « roman » la contraint à une certaine qualité poétique du langage, qui rapproche son œuvre de la fiction. À la suite de Serge Doubrovsky, qui a été un des grands initiateurs du concept d'autofiction (Doubrovsky, 1966 ; 1974 ; 2001 ; 1988 ; 1996), Philippe Gasparini rappelle que « seule l'esthétisation du verbe peut transcender l'impasse référentielle et justifier l'entreprise autobiographique » (Gasparini, 2008 : 49). Mais, constate-t-il plus loin, « la notion de roman autobiographique semble avoir été chassée par le concept d'autofiction » (*ibid.* : 236). Concept plutôt polysémique, il est vrai, comme le souligne l'auteur (*ibid.* : 296), tout en précisant immédiatement après que « cette polysémie trouve son origine dans l'équivoque entretenue autour du mot « fiction ». Et encore : « En autorisant une écriture du moi sans référence à la notion de vérité, il [S. Doubrovsky] rendait caduque la notion de contrat de lecture. Or nous savons depuis Philippe Lejeune qu'il ne peut y avoir de réflexion sur les écritures du moi sans définition du contrat de communication qui les régit » (*ibid.* : 296-297).

Dans l'opposition méthodologique entre l'espace autobiographique et l'espace romanesque, il existe l'espace du roman autobiographique, là où nous pouvons parler en effet d'autofiction. L'emploi d'indications référentielles reste récurrent, mais l'insertion explicite dans le genre romanesque permet de s'en éloigner, laissant le lecteur face à un questionnement concernant la véracité des faits. Dans le roman que nous analysons ici, l'emploi de la troisième personne indique qu'il pourrait s'agir d'une biographie familiale, mais le métatexte, très fréquent et à la première personne, apporte un élément autobiographique et révèle en même temps les « ficelles » de l'entreprise d'écriture de la vie de Lucile par sa fille. Pourrions-nous alors parler de « biographie

autofictionnelle », genre hybride par définition, où se mêlent à la fois produits de la mémoire (vrais ou faux), oublis (véritables ou voulus), fantasmes qui dévient, modifient la réalité, constructions fictionnelles assumées ou inconscientes, « travail » que le langage poétique (puisqu'il s'agit ici d'un roman) exerce sur les faits les transformant aux yeux du lecteur ? Raconter son histoire, ou bien celle de ceux qui nous sont très proches, c'est raconter sa vérité, c'est-à-dire, sa fiction personnelle de l'expérience vécue.

3. Roman mémoriel ?

Garder la mémoire de la mère disparue, trouver, à travers l'écriture, une vérité de ce personnage qui s'esquive, se cache, malgré la façon dont il attire la lumière sur lui, reste l'objectif déclaré de l'auteure de ce roman. Se servant pour cela de ses propres souvenirs ou bien de ceux de sa sœur, de ses tantes et oncles, et d'amis de la famille, elle nous propose un portrait tout en demi-tons de Lucile, dont la beauté fascine, tout en servant l'économie familiale. En effet, elle avait, enfant, été modèle, ce qui apportait des revenus à cette famille nombreuse. Mais, « à l'âge de sept ans, Lucile avait édifié les murs d'un territoire retiré qui n'appartenait qu'à elle, un territoire où le bruit et le regard des autres n'existaient pas » (Vigan, 2011 : 28). Typique de l'écriture de ce roman, la phrase que nous venons de citer associe des éléments probablement apportés par des membres de la fratrie de Lucile (« cette manière qu'elle avait de s'isoler, de s'abstraire » (*ibid.* : 30), à une transcription « auctoriale », soumise à la charge émotionnelle du langage poétique. Un peu plus loin, la narratrice dévoile la source, ou une des sources, du renseignement : « Des années plus tard, sa mère [Liane] raconterait cette attraction que Lucile exerçait sur les gens, ce mélange de beauté et d'absence, cette façon qu'elle avait de soutenir le regard, perdue dans ses pensées ». Ce silence de Lucile deviendra peu à peu un mutisme propre à ses crises dépressives, à la « camisole chimique » sous laquelle elle a vécu plusieurs années, alors qu'elle avait juste la trentaine. La description que l'auteure donne de sa mère à ce moment-là semble être issue de son propre vécu : « Son regard était fixe, embué [...]. Derrière les yeux, on pouvait deviner les comprimés pris à heure fixe, les gouttes diluées dans des verres d'eau [...]. Ses mains tremblaient à cause des médicaments [...]. Lucile ressemblait à tous les gens qui prennent des neuroleptiques à haute dose » (*ibid.* : 291). Derrière la description clinique, soulignée par l'emploi de la troisième personne, nous sentons la douleur de l'auteure, et surtout le souvenir de la douleur de l'enfant qu'elle était, face à une mère diagnostiquée bipolaire (*ibid.* : 113). Consciente de la difficulté de démêler sa propre souffrance de celle de sa mère, Delphine de Vigan avoue : « je mêle à mon regard d'enfant celui de l'adulte que je suis devenue » (*ibid.* : 202). Et malheureusement, puisque « l'écriture ne donne accès à rien » (*ibid.* : 203), faut-il « pleurer sur ce qui ne sera jamais dit » (*ibid.* : 75) ?

Cette réflexion interne au roman participe de sa fragmentation, et témoigne, s'il le fallait, d'une « forte implication de l'énonciateur » (Bordas, 2002 : 215), d'un travail à partir de la mémoire, la sienne et celle de ses proches, teintée par les affects, si présents et puissants dans ce roman.

III – *Mémoire et affects*

Le roman s'ouvre sur l'image de Lucile morte, s'étant suicidée depuis plusieurs jours. Sa fille Delphine la retrouve donc trop tard, et décrit ce qu'elle voit à ce moment-là. C'est la première scène traumatique et fondatrice, qui va la pousser à écrire ce « tombeau », pour approcher la douleur de sa mère (Vigan, 2011 : 47), cette « douleur de Lucile [qui] a fait partie de notre enfance et plus tard de notre vie d'adulte » (*id.*). Hélas, « l'écriture ne peut rien. Tout au plus permet-elle de poser les questions et d'interroger la mémoire » (*id.*).

Une autre scène fondatrice, et traumatique, mais cette fois-ci pour Lucile, ses frères et sœurs et ses parents, bien qu'héritée par Delphine de Vigan, est celle de la mort du petit Antonin, tombé dans un puits sous les yeux des autres enfants. « La mort d'Antonin – considérée, dans la mythologie familiale, comme *le* drame inaugural » (*ibid.* : 45). Pour Lucile, il y aura plus tard, son viol par son père, dont elle ne parle pas, sauf dans un texte qu'elle envoie, quelques années avant sa mort, à ses filles et à toute sa famille : « Il m'a violée pendant mon sommeil, j'avais seize ans, je l'ai dit » (*ibid.* : 237).

Au-delà des traumas qui ont pu creuser la faille dont souffrait Lucile, il y a pour l'auteure le spectre de la « folie héréditaire transmise de génération en génération » (*ibid.* : 280). Elle avoue :

J'ignore comment ces choses (l'inceste, les enfants morts, le suicide, la folie) se transmettent. Le fait est qu'elles traversent les familles de part en part, comme d'impitoyables malédictions, laissent des empreintes qui résistent au temps et au déni (*ibid.* : 283).

La mémoire fera son tri, comme le reconnaît l'auteure elle-même (*ibid.* : 196), elle construira sa propre mythologie personnelle. À travers une forme d'anamnèse, elle tente de s'approcher du mystère de l'autre, un autre qui est si proche, qui est presque un autre soi-même. Le rapport au temps est ici essentiel, ce voyage à travers son propre temps et celui de l'autre, que l'on fait sien. Il y a donc, pour reprendre la terminologie utilisée par Paul Ricoeur, « la noèse qu'est la remémoration et le noème qu'est le souvenir » (Ricoeur, 2000 : 27). Et il rappelle plus loin que « la forme pronomiale des verbes de mémoire témoigne de cette adhérence qui fait que se souvenir de quelque chose c'est se souvenir de soi » (*ibid.* : 155). Et « le souvenir dit, prononcé, est déjà une sorte de discours que le sujet se tient à lui-même » (*ibid.* : 158).

Conclusion

La mémoire est une construction imaginaire, elle choisit, elle invente, elle crée un fantasme de vérité (Lejeune, 2005 : 40). Elle est tributaire des affects, qu'elle refoule, déplace, surtout lorsque nous sommes dans le domaine du « roman familial ». L'inconscient est à l'œuvre, qui bloque ou met en avant les éléments du passé, protège, emprisonne l'indicible. Raisons de plus pour saluer la tentative de Delphine de Vigan pour remonter les labyrinthes du passé en suivant le fil d'Ariane du temps familial, pour échapper peut-être au Minotaure que sont les démons tapis au creux des joies et peines vécues par ceux qui sont inscrits dans la même histoire que la sienne, et sortir mieux armée pour lui faire face avec ses fragilités, ses résistances, sa résilience – pour oser ainsi choisir de conquérir la vie en traversant le royaume des morts, et en les laissant reposer en paix, retrouvant ainsi une liberté, sinon totale, ce qui est impossible, du moins remplie et soutenue par la création littéraire, qui semble si bien lui convenir.

Références bibliographiques :

- BORDAS, Eric. 2002. *L'analyse littéraire*, Paris, Nathan.
- CHIANTARETTO, Jean-François. 1996. *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan.
- CLERC, Thomas. 2001. *Les écrits personnels*, Paris, Hachette.
- DANON-BOILEAU, Laurent. 1995. *Du Texte littéraire à l'acte de fiction : lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris, Ophrys.
- DOUBROVSKY, Serge. 1966. *Pourquoi la nouvelle critique : critique et objectivité*, Paris, Mercure de France.
- DOUBROVSKY, Serge. 1974. *La Place de la Madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France.
- DOUBROVSKY, Serge. 1988. *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF.
- DOUBROVSKY, Serge. 2001. *Fils*, Paris, Galilée.
- GASPARINI, Philippe. 2008. *Autofiction – Une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Eliane. 1999. *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe. 2005. *Signes de vie*, Paris, Seuil.
- MAURON, Charles. 1995. *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel – Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti.
- PEREC, Georges. 1975. *W ou le souvenir de l'enfance*, Paris, Gallimard.
- RICOEUR, Paul. 2000. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- VIGAN, Delphine de. 2011. *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, Jean-Claude Lattès.

Aspects de l'autofiction dans l'œuvre littéraire de Pierre Loti : le cas d'*Aziyadé*

DANIEL DE LA FUENTE DÍAZ

Universidad de Murcia

I. Introduction

L'œuvre de Loti, s'inscrivant dans la période postnaturaliste du roman, a souvent été considérée comme inclassable par rapport à la littérature de son époque. Dans son récit autobiographique *Le Roman d'un enfant* (1890), l'écrivain a affirmé avoir toujours écrit « en une prose affranchie de toutes règles, farouchement indépendante » (Loti, 1890 : 269). En effet, Loti se plaît à transgresser les normes d'écriture romanesque, mélangeant le journal intime, l'autobiographie et le roman, jouant constamment sur les registres du factuel et du fictionnel. Certains théoriciens de la littérature comme Barthes, Colonna ou Lecarme se sont aventurés à étudier le genre littéraire des œuvres lotiennes, et ont relevé dans ses récits romanesques un dispositif autofictionnel, voyant en lui un précurseur de cette pratique narrative qui a fait couler beaucoup d'encre depuis l'apparition de sa désignation sous le terme d'autofiction par Doubrovsky.

Partant de cette hypothèse qui constate la présence d'une forme d'autofiction dans l'œuvre de Loti, nous allons nous concentrer sur son premier roman *Aziyadé* (1879), en envisageant le rapport qu'entretient ce récit avec le journal intime de l'écrivain dont il est inspiré. Nous allons tout d'abord établir un bref état des lieux de l'évolution du concept de l'autofiction à travers les définitions proposées par les principaux théoriciens de la littérature qui se sont intéressés à cette question. Ensuite, nous nous concentrerons sur la comparaison entre le *Journal* (1868-1878) de Loti et son premier roman *Aziyadé*, ainsi qu'entre les échanges épistolaires de l'écrivain qui s'y trouvent insérés et ceux de son homologue fictionnalisé du récit romanesque. Enfin, nous concluons en essayant de déterminer dans quelle mesure cette œuvre peut être envisagée comme une autofiction en fonction des délimitations de ce genre littéraire plus ou moins contesté, ainsi que de la comparaison entre les aspects factuels et fictionnels dans la narration du roman et de l'hypotexte dont il est

inspiré.

II. Théoriciens de l'autofiction

Le terme « autofiction » a été inventé par Serge Doubrovsky en 1977, afin de présenter son deuxième roman intitulé *Fils*. Il a défini ce néologisme comme un récit aux caractéristiques similaires à celles de l'autobiographie car il respecterait le pacte autobiographique mis en place par Philippe Lejeune, celui de relater au lecteur les faits réels d'une vie, mais où les choix narratifs et l'ambition artistique de l'auteur prévalent sur la factualité des événements relatés.

Avant l'invention de ce mot par Doubrovsky, Lejeune avait reconnu la possibilité théorique de cette forme de fiction sans pour autant la nommer dans son *Pacte autobiographique* (1975) :

Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche (*idem* : 31).

Selon Lejeune, dans le roman écrit à la première personne, le nom du narrateur est différent de celui de l'auteur, invitant le lecteur à accepter la fiction, tandis qu'il serait identique dans l'autobiographie, l'auteur s'engageant à ne dire que la vérité. Entre ces deux pratiques, il existerait une case impossible où le narrateur d'un roman déclaré tel aurait le même nom que l'auteur. Bien que Lejeune n'ait relevé aucun exemple pour illustrer ce cas de figure, certains théoriciens ont suggéré que les pratiques littéraires de nombreux auteurs antérieurs se situeraient dans cette « case aveugle », tels que Proust ou Loti comme nous l'expliquerons ci-dessous.

En analysant le sommaire prospectif de *À la recherche du temps perdu* (1917) de Proust, Genette cite l'exemple où le narrateur porte le même prénom que l'auteur et évolue dans un univers en grande partie imaginaire. Cherchant à résumer ce contrat de lecture, Genette propose de le ranger dans la case de l'autofiction (1982 : 293).

Tout comme Lejeune, Barthes a également révélé l'existence de l'autofiction sans la nommer. Dans les *Nouveaux essais critiques* (1972) ajoutés au recueil *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), il a ainsi reconnu le dispositif autofictionnel dans *Azizyadé*, publié de manière anonyme. La fictionnalité y est indiscutable, puisque le héros, un officier de la marine anglaise nommé « Loti », meurt à la fin du roman, et ce dispositif lui semble unique comme procédé littéraire :

Loti, c'est le héros du roman [...] Loti est dans le roman [...] mais il est aussi en dehors, puisque Loti qui a écrit le livre ne coïncide **nullement** avec le héros Loti : ils n'ont pas la même identité. Le premier est anglais, il meurt jeune ; le second Loti prénommé Pierre, est membre de l'Académie française. (Barthes, 1972 : 171)

Comme Françoise Simonet-Tenant l'explique dans son article « L'autobiographie au pays de la polémique », depuis la naissance du terme « autofiction » en 1977, trois tendances sont apparues progressivement pour déterminer ce genre littéraire : ceux qui sont attachés au sens initial donné par Doubrovsky, ceux qui élargissent le concept comme Philippe Vilain en « rendant facultatif le trait définitoire de l'identité onomastique » (Vilain 2009 : 74), et ceux pour qui l'autofiction « consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires » (Colonna, 1989 : 3), pour reprendre les dires de Vincent Colonna.

Dans son article « L'autofiction : un mauvais genre ? », Jacques Lecarme a cherché à délimiter ce genre littéraire (il est le premier à se référer à l'autofiction en ces termes) en retenant deux principaux critères : la narration romanesque et l'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le héros. Il distingue deux usages de cette pratique littéraire : l'autofiction au sens strict du terme où les faits décrits sont réels, mais la technique narrative s'inspire de la fiction, et l'autofiction au sens large, quand il s'agit d'un mélange de souvenirs et d'imaginaire.

Dans l'article « Autofiction » de l'encyclopédie Universalis, Lecarme a relevé dans la littérature française de nombreux romanciers précurseurs ou inventeurs de cette pratique, citant en exemple *Le Roman d'un enfant* de Pierre Loti. Nous ajouterons ici que l'homonymat auteur/héros/narrateur est respecté dans cette œuvre, en précisant que le nom de l'écrivain diffère de celui de l'auteur, distinguant l'identité réelle de Julien Viaud et son identité littéraire représentée par le pseudonyme de Pierre Loti. Pour illustrer les deux usages de cette pratique littéraire relevés par Ducarme, nous pouvons différencier *Le Roman d'un enfant*, récit autobiographique où l'écrivain dévoile son enfance sous son identité d'auteur, et *Azizyadé*, fictionnalisation d'événements et de sentiments vécus par l'écrivain décrits dans son *Journal*.

Cherchant à résumer les difficultés de définition de l'autofiction rencontrées par les théoriciens dans son article « Un certain Loti de convention auquel je m'imaginai ressembler », Jacqueline Nipi-Robin rappelle que le terme « fiction » pose problème en raison « de son étymologie à double sens (feindre et/ou inventer) aboutissant à deux qualificatifs : “fictionnel” et “fictif” qui ne sont pas synonymes » (Nipi-Robin, 2013 : 344). Nous citerons ici Éric Clémens qui a bien distingué ces deux termes dans son essai *Le fictionnel et le fictif* :

De la sorte, il sera entendu que fiction ne désigne pas seulement le fictif, une invention plus ou moins arbitraire, différente du réel (ou même de la réalité, du monde déjà formé), mais le fictionnel, la part de façonnement qui intervient dans – se soustrait et supplée à – toute relation humaine au réel (Clémens, 2014 : 6).

En tenant compte de la divergence entre ces deux qualificatifs issus de la notion de fiction, nous proposons d'établir une distinction qui n'a pas encore été suggérée à ce que nous sachons entre récits autofictionnels, rejoignant l'autofiction au sens strict du terme, et autofictifs, prenant en compte son sens élargi. Ainsi, nous pourrions qualifier *Le Roman d'un enfant* comme un récit autofictionnel car, même s'il dévoile l'enfance de l'auteur sans trop s'écarter de la réalité, l'appellation « roman » implique inévitablement une part de fiction ; tandis qu'*Aziyadé* s'apparenterait à un récit autofictif, où l'auteur se projette dans des situations imaginaires, *un univers fictif inspiré de faits réels*.

Nous allons à présent étayer cette hypothèse de classification du premier roman de Loti à travers sa comparaison avec le *Journal*, censé décrire les événements réels vécus par le futur écrivain, qui constitue son avant-texte.

III. La naissance du héros Loti

En 1879, Julien Viaud publie *Aziyadé* de manière anonyme. Ce roman est présenté comme le journal d'un officier de la marine anglaise nommé Loti, préfigurant le nom de plume Pierre Loti que l'écrivain choisira pour la publication de sa troisième œuvre, *Le Roman d'un spahi* ; le second roman, *Le Mariage de Loti*, est signé « par l'auteur d'*Aziyadé* ». Ce journal est entrecoupé de lettres reçues par le protagoniste ou envoyées à ses proches, que son confident Plumkett aurait rassemblées après sa mort dans la bataille de Kars. Cet ami se présente comme l'éditeur fictif de cette œuvre protéiforme, à qui Loti raconte son idylle avec une femme turque du nom d'Aziyadé. Le journal et les correspondances intercalées sont une adaptation du journal intime de l'écrivain (publié sous le titre de *Journal de Loti*) et des lettres envoyées à ses amis et sa famille. Cependant, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, l'identité de l'auteur ne coïncide pas avec celle du protagoniste, ce dernier ayant la nationalité anglaise et décédant à la fin du roman. L'auteur et son personnage homonyme partagent toutefois de nombreux traits communs : Julien Viaud alias Pierre Loti a bien été officier de marine et a voyagé sur la frégate *La Couronne*. Comme son personnage, il aurait assisté à la pendaison de six condamnés à mort à Salonique, coupables de l'assassinat des consuls de France et d'Allemagne. En se promenant dans le quartier musulman de la ville, il prétend avoir connu une femme de harem avec laquelle il aurait vécu une idylle d'environ dix mois. Mais elle s'appelait en réalité Hakidjé et non Aziyadé. L'éditeur fictif Plumkett serait inspiré de Joussetin, ami de Julien Viaud qui a présenté le manuscrit d'*Aziyadé* à Calmann-Lévy, alors que l'auteur désirait rester anonyme.

En choisissant un nom de plume, Julien Viaud a peut-être désiré indiquer que la figure de l'auteur est aussi fictive que celle du personnage et du narrateur. Elle devrait se différencier de celle

de l'écrivain, qui a une identité civile et juridique. Ainsi, il se permet en toute liberté de jouer avec la vérité, qui serait moins dans la véracité des faits évoqués que dans la perception des événements marquants de sa propre vie et la manière de les narrer. Dans son article déjà cité précédemment, Jacqueline Nipi-Robin dément l'hypothèse de Barthes selon laquelle Loti aurait inversé le don du nom propre en s'attribuant celui de son héros, mais qu'il lui aurait plutôt « donné son pseudonyme privé, encore inconnu du public » (Nipi-Robin, 2013 : 343). Nous partageons cet avis, car nous apprenons dans le *Journal* que le surnom de Loti est utilisé par les proches du futur écrivain dès son séjour à Tahiti, bien avant la publication de son premier roman.

C'est en lisant *Le Mariage de Loti* que nous en apprenons davantage sur la possible origine de ce pseudonyme : si nous considérons le nouveau baptême du héros Loti comme l'inspiration d'un événement vécu par Julien Viaud, ce surnom aurait été attribué par les dames de la cour de la Reine Pomaré lors de son passage à Tahiti en 1872, donnant ainsi naissance au personnage littéraire. Toutefois, cet épisode n'apparaissant pas dans le *Journal* de Loti, nous ne pouvons pas le considérer comme une factualité.

Le prénom Pierre a été choisi sept ans plus tard par l'écrivain, peut-être pour marquer son profond attachement à Saint-Pierre-d'Oléron, la ville de sa famille maternelle, relaté dans *Le Roman d'un enfant*. Il utilise Loti comme pseudonyme public pour signer ses articles du *Monde Illustré*.

Ainsi, nous pouvons distinguer trois utilisations du nom Loti dans son œuvre : le nom de plume Pierre Loti ; le pseudonyme d'abord privé Loti, puis devenu public ; et le nom du héros Loti de plusieurs de ses romans, dont *Aziyadé*, *Le Mariage de Loti* et *Madame Chrysanthème*. Il est intéressant d'observer que le protagoniste ne s'appelle pas Loti mais Pierre dans *Le Roman d'un enfant*, qui est probablement le roman lotien le plus proche de la réalité, ainsi que dans *Mon frère Yves*.

Dans sa thèse *L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi*, Colonna cite l'écrivain Pierre Loti qui représente dans plusieurs de ses romans un protagoniste nommé Loti, faisant du nom propre un véritable motif littéraire. Il précise que « cette forme intégrale d'homonymie et cette “mise en scène du nom propre” est très fréquente dans la pratique de l'autofiction » (Colonna, 1989 : 53). Colonna relève également la figure de la métalepse, fortement présente dans l'œuvre lotienne, comme une caractéristique de ce genre littéraire : « En devenant un personnage fictif, l'écrivain s'introduit dans un espace qui lui est ordinairement interdit, qui n'émerge et ne se conserve d'habitude que par son absence... » (*idem.* : 303).

Nous estimons toutefois que nous ne pouvons évaluer le genre des récits de Loti sans analyser le rapport qu'ils entretiennent avec son *Journal*, c'est pourquoi nous allons à présent nous centrer sur cet avant-texte qui a servi de base à l'écriture de ses romans, nouvelles et récits de voyage. À

défaut de pouvoir inclure les autres récits autofictionnels et/ou autofictifs de l'écrivain, nous allons nous limiter à son premier roman *Aziyadé*, qui inaugure les aventures du héros Loti.

IV. *Aziyadé et le Journal de Loti*

Le *Journal* de Loti, dont les cinq volumes n'ont été que récemment publiés par Alain Quella-Villégier et Bruno Vercier (le premier en 2006 et le dernier en 2017), a peu été pris en compte par les théoriciens de l'autofiction mentionnés précédemment qui ont cité l'écrivain.

Julien Viaud écrit un journal intime dès l'adolescence, comme il le raconte dans *Le Roman d'un enfant*, adoptant le pseudonyme à consonance exotique de Fedin. Ce journal intime se transforme en journal de bord à partir de 1868 : les élèves de la Navale qui aspiraient à devenir officiers devaient en tenir un en guise d'exercice. Peu à peu, son journal de bord se transforme en journal de voyage, et sert d'hypotexte lorsqu'il écrit *Aziyadé* en 1878. Les livres suivants sont soit tirés directement de son *Journal*, notamment les récits de voyage, soit composés à partir de cette matrice, comme *Le Mariage de Loti* (1882) ou *Madame Chrysanthème* (1888).

Loti disait souvent qu'il avait du mal à imaginer des intrigues et des personnages. Dans une lettre adressée à Madame Juliette Adam, directrice de la *Nouvelle Revue* allant prépublier *Mon frère Yves*, il écrit : « Jamais je ne saurai imaginer des aventures et bâtir une intrigue, je ne sais que dévoiler ma nature intime et mon sentiment de la vie » (lettre du 2 juillet 1882). Généralement, ses inventions romanesques qui s'écartent le plus de son journal sont des dénouements tragiques, comme la mort du protagoniste Loti et d'Aziyadé ou celle de Rarahu dans *Le Mariage de Loti*, exprimant l'impossibilité pour les héros de vivre pleinement leurs passions amoureuses.

Commencé en 1872 et interrompu définitivement en 1918, ce journal sera destiné à être publié selon la volonté de l'écrivain qui le signe de son pseudonyme. Son fils Samuel Viaud en publie certains fragments qu'il a retouchés en un premier volume en 1925, puis un second en 1929. Loti a lui-même supprimé certains passages, coupant certaines feuilles ou noircissant des phrases, à moins qu'il ne s'agisse de ses descendants. Ce journal contient de nombreux documents tels que des correspondances, dessins, lignes de calligraphie et coupures de journaux. Il a été acheté aux descendants de l'écrivain par la ville de Rochefort et publié en cinq volumes par Alain Quella-Villégier, entre 2006 et 2017.

On peut remarquer que les romans lotiens sont empreints des caractéristiques du journal qui constitue leur avant-texte. Ainsi, on y observe la présence importante de dates et de références à la météorologie comme dans un journal de bord, ainsi que de lettres inspirées des réelles correspondances de l'écrivain. Même les derniers romans *Ramuntcho* et *Les Désenchantées*, qui ne sont pas divisés en entrées datées comme les premiers récits romanesques, suivent un déroulement

chronologique précis rappelant celui d'un journal.

Nous allons à présent nous concentrer sur les glissements qui s'opèrent entre le *Journal* de Loti dans l'Empire ottoman (du 16 mai 1876 au 17 mars 1877), supposé être le récit factuel, et le roman *Azïyadé* qui s'en inspire, son homologue fictionnalisé. Globalement, ces deux récits sont très similaires dans leur contenu et leur forme ; nous avons toutefois repéré quatre différences majeures que nous avons regroupées en sous-titres.

IV.1. Les correspondances

Selon la définition de Robert-Adam Day, *Azïyadé* pourrait être considéré comme un roman épistolaire étant donné qu'un cinquième du contenu est constitué de lettres reçues par Loti ou envoyées à sa famille et amis. En comparant les lettres du roman à celles que l'on retrouve dans le *Journal*, nous constatons qu'elles sont presque identiques, mis à part le changement de nom et prénom des destinataires qui adoptent comme l'auteur une identité anglaise : Léon Baudin du *Journal* devient William Brown et Lucien Jousselin devient Plumkett. Dans la lettre du 15 novembre, nous observons un changement d'attribution : dans le roman, elle est adressée à Plumkett (équivalent de Lucien Jousselin), alors que dans le *Journal*, elle est adressée à Léon Baudin (équivalent de William Brown). Nous constatons également que les lettres de la sœur du narrateur, récurrentes dans le roman, n'apparaissent pas dans le *Journal* ; il en va de même pour celle de son ami Achmet (équivalent romanesque de Mehmed).

Par ailleurs, Loti insère des notes pour *Le Monde Illustré* dans son *Journal*, qui n'y ont pas toujours été publiées. Celles-ci apparaissent généralement dans le roman, où l'auteur ne spécifie pas leur lien avec cet hebdomadaire.

IV.2. Les prénoms des protagonistes

Comme nous l'avons vu dans le point précédent, les destinataires des lettres adoptent dans le roman des noms et prénoms anglais. Le protagoniste, quant à lui, est toujours nommé par son surnom « Loti ». Il en va de même pour le *Journal*, bien que le narrateur soit à un moment présenté sous les initiales de J. V., c'est-à-dire Julien Viaud, se rapprochant ainsi de la personne réelle de l'écrivain. Dans le deuxième roman, *Le Mariage de Loti*, apparaîtront le nom et prénom de cet officier de la marine anglaise qui semble être le même héros d'*Azïyadé* : Harry Grant. En effet, dans le chapitre IX du *Mariage de Loti*, à la fin du roman, nous apprenons que le héros Loti va se rendre dans le Levant où l'on vient de massacrer les consuls de France et d'Allemagne, annonçant

le début du récit d'*Aziyadé*. Quand il arrive à Stamboul, Loti adopte un nouveau surnom turc : Ali-Nyssim dans le *Journal* ; Arif-Effendi dans le roman.

Les prénoms des personnages principaux ont eux aussi été transformés. Ainsi, l'héroïne Hakidjé devient Aziyadé, prénom nous évoquant l'Asie, le continent qu'elle représente en véhiculant nombre de ses clichés. On peut également entendre l'expression « Asie à deux », représentative de l'histoire vécue par les protagonistes.

Le jeune batelier macédonien qui va jouer le rôle d'interprète entre le héros et sa bien-aimée s'appelle Daniel dans le *Journal* ; Samuel dans le roman. Samuel est dans le *Journal* un ami d'enfance de Daniel, qui apparaît dans le récit romanesque sous le nom de Saketo. Cependant, plus loin dans le *Journal*, le nom de Daniel est rayé et corrigé par Samuel. Comme il est précisé en note de bas de page dans l'édition de Quella-Villégier et Vercier (2006), ces changements de nom témoignent « du caractère hétéroclite du manuscrit, dont les différentes parties appartiennent visiblement à différentes époques de la préparation d'*Aziyadé* » (Quella-Villégier, 2006 : 272).

Mehmed, le domestique et ami fidèle de Loti qui vient remplacer le rôle de Daniel, s'appelle Achmet dans le roman. Le nom de Mehmed est lui aussi rayé et corrigé par Achmet à partir d'un certain moment dans le *Journal*, témoignant de la préparation du roman.

IV.3. La mort du héros Loti

La cinquième partie du roman intitulée *Azraël* est une pure fiction, elle n'a point d'équivalent dans le *Journal*. D'ailleurs, Loti avait premièrement choisi *Fiction* comme intertitre, qui a été conservé jusqu'en 1884. Elle relate le retour du héros Loti en Turquie deux mois plus tard, après avoir décidé de s'engager dans l'armée turque. Avant le départ pour la France dans le *Journal*, Loti écrit :

Volontiers je partirais avec eux, me faire tuer aussi quelque part au service du Sultan. C'est une chose belle et entraînante que la lutte d'un peuple qui ne veut pas mourir, et je sens pour la Turquie un peu de cet élan que je sentirais pour mon pays, s'il était menacé comme elle, et en danger de mort. (Loti, 1879 : 182 ; Loti, 1868-1878 : 322).

On peut donc penser que l'auteur s'est imaginé ce qui lui serait arrivé s'il avait déserté sa famille, seule attache qui le retenait dans son pays d'origine selon ses dires, et qu'il avait pris la décision de devenir sujet ottoman comme il a eu l'intention de faire à un moment.

Dans cette dernière partie d'*Aziyadé*, le héros Loti apprend qu'Achmet est parti pour la guerre et retrouve Kadidja, la vieille confidente d'Aziyadé qui l'informe de la mort de sa maîtresse. Pour en avoir le cœur net, Loti se rend au cimetière et retrouve la tombe de son amante. Il s'engage

alors dans l'armée turque, reprenant son nom turc d'Arif-Ussam-Effendi, et meurt dans la dernière bataille de Kars. Cette fin tragique préfigure ce qu'il serait advenu de Mehmed/Achmet et d'Hakidjé/Aziyadé dans *Fantôme d'Orient* (1892), nouvelle sur laquelle nous reviendrons dans le point suivant.

IV.4. Le Journal : une première forme de fictionnalisation ?

Au début de notre étude, nous sommes parti de l'hypothèse considérant le *Journal* de Loti comme un récit factuel. Cependant, certains éléments que nous avons relevés témoignent d'une première forme de fictionnalisation préfigurant le roman. Ainsi, aux pages 322 et 323 du *Journal*, Loti n'appelle plus l'héroïne Hakidjé mais Aziyadé, prouvant que le récit s'achemine déjà vers la narration romanesque. Pour citer Emmanuel Carrère, auteur emblématique de l'autofiction, nous dirons que « Dès que l'on commence à changer les noms propres, la fiction prend le pouvoir et, comme disait Emmanuel Guilhen, c'est la porte ouverte à toutes les fenêtres » (Carrère, 2020 : 377).

Par ailleurs, il est inévitable de penser qu'un amour clandestin entre un officier de la marine française et une concubine de harem turc, incapables de communiquer dans la même langue au début de leur idylle, semble peu vraisemblable dans un registre purement factuel. Ainsi, nous avons constaté dans le *Journal* de nombreuses références évoquant le caractère impossible d'une telle entreprise « sans précédent dans les annales de la Turquie », pour reprendre les dires de l'auteur :

Autrefois à Salonique, quand il fallait risquer la vie de Daniel et la mienne pour passer auprès d'elle seulement une heure, j'avais fait ce rêve insensé : habiter une case avec elle, quelque part en Orient, dans un recoin ignoré où Daniel viendrait avec nous. J'ai réalisé ce rêve, contraire à toutes les idées musulmanes, impossible à tous les égards (Loti, 1868-1878 : 325).

Quand Loti raconte le pouvoir de séduction qu'il exerce sur la belle Murrah/Séniha, il tente de donner du crédit à ses aventures sentimentales qui peuvent paraître invraisemblables aux yeux du lecteur. Il explique alors les raisons de son succès auprès des femmes turques qui sont « toujours oisives, dévorées d'ennui, physiquement obsédées de la solitude des harems », ce qui les incite à se livrer « au premier venu (...) s'il est beau et s'il leur plaît », ainsi que « fort curieuses des jeunes gens européens » (Loti 1868-1878 : 342).

Toutefois, même si nous prenons en compte ces considérations sur les désirs d'aventures extraconjugales des femmes turques de l'époque, il nous est difficile de croire qu'une concubine ait pu vivre sans obstacles une relation adultère durant des mois dans la maison d'un étranger. Au-delà du caractère extraordinaire d'une telle entreprise qui nous fait douter de sa réalité, de

nombreux indices nous prêtent à croire à une création littéraire du personnage d'Hakidjé/Aziyadé. À son arrivée en Turquie, Julien Viaud était abattu par deux abandons successifs : celui d'une femme qu'il a connue au Sénégal, ainsi que de son ami Joseph Bernard qu'il considérait comme un frère. Son *Journal* témoigne de ces deux déceptions amicale et amoureuse : la lettre du 18 décembre adressée à sa sœur explique son sentiment d'abandon par son ami Joseph, qui lui provoque un sentiment d'angoisse profonde, un passage à vide, transparaissant une envie suicidaire qui a été censurée dans le roman. On y trouve également une allusion à un enfant à lui né d'une liaison qu'il aurait eue au Sénégal avec une femme de Genève, qui n'est pas mentionnée dans le roman. Les raisons de ces deux ruptures demeurent mystérieuses, Loti ayant fait disparaître de nombreuses pages du *Journal*. Quoiqu'il en soit, ces deux événements douloureux pourraient expliquer la crise intérieure et sa méfiance à l'égard de l'amitié qu'il traverse en Turquie. Ainsi, le narrateur tient dans le Journal et le roman des réflexions pessimistes sur l'évolution du concept de l'amitié avec l'âge à son ami Joussetin/Plumkett :

Ces belles amitiés-là, à la vie, à la mort, personne plus que moi n'en a éprouvé tout le charme ; mais, voyez-vous, on les a à dix-huit ans ; à vingt-cinq, elles sont finies, et on n'a plus de dévouement que pour soi-même. C'est désolant, ce que je vous dis là, mais c'est terriblement vrai. » (Loti, 1879 : 25)

Dans le roman, le chapitre VIII est d'une étonnante brièveté : « Les amis sont comme les chiens : cela finit mal toujours, et le mieux est de n'en pas avoir » (*idem* : 62). Dans le *Journal*, cette phrase est précédée d'une exclamation omise dans le roman :

Reviens, mon cher Daniel, je t'aime, mon ami, mon frère, c'est maintenant que je le sens ; je ne te reverrai jamais sans doute, mais quand je rentre le soir dans ma case déserte, mon cœur se serre parce que tu n'y es plus... (Loti, 1868-1878 : 288-289).

Daniel reviendra vivre auprès de lui, démontrant le caractère inconditionnel de son amitié qui vient remplacer le vide créé par l'abandon de son ancien ami Joseph. Selon Marie-Paule de Saint-Léger dans son article « Pierre Loti ou l'écriture du repos », Loti a pu surmonter cette double crise affective grâce à l'écriture cathartique d'*Aziyadé*, où son double héroïque s'entoure d'un ami et d'une amante fidèles : Daniel/Samuel (remplacé ensuite par Mehmed/Achmet) et Hakidjé/Aziyadé. Elle explique que « l'œuvre d'art (...) n'est pas, d'après Paul Ricœur, une simple projection des conflits de l'artiste mais également une ébauche de ses solutions » (de Saint-Léger, 1994 : 38). Le séjour de Pierre Loti en Turquie aurait marqué la naissance de l'écrivain à travers la constitution de cette autofiction se prolongeant et pénétrant dans la vie de l'auteur : c'est ainsi qu'il en viendra à matérialiser la présence de cette femme en rapportant sa stèle funéraire dans sa maison à Rochefort en 1903. Par ailleurs, lorsque nous nous centrons sur la description

d'Aziyadé, nous constatons qu'elle est apparentée à un être fantomatique :

Aziyadé parle peu ; elle sourit souvent, mais ne rit jamais ; son pas ne fait aucun bruit ; ses mouvements sont souples, ondoyants, tranquilles, et ne s'entendent pas. C'est bien là cette petite personne mystérieuse, qui le plus souvent s'évanouit quand paraît le jour, et que la nuit ramène ensuite, à l'heure des djinns et des fantômes (Loti 1879 : 108).

Cela nous porte à croire que Loti est tombé amoureux d'une femme qu'il aurait façonnée à sa convenance comme Pygmalion a sculpté Galatée. Il répète le même schéma en créant sa femme idéale polynésienne qu'il prénomme Rarahu dans *Le Mariage de Loti*, à la différence qu'il n'y a pas d'équivalent de cette héroïne dans son *Journal*. Grâce à cette création que représente l'écriture, Loti vit une renaissance qui vient combler ce vide affectif intérieur éprouvé à son arrivée en Turquie, lui procurant l'apaisement recherché et le lançant dans une aventure littéraire qui ne le quittera plus.

Il n'est dès lors pas surprenant de voir l'héroïne réapparaître sous forme de fantôme dix ans plus tard dans la nouvelle *Fantôme d'Orient* (1892). Ce récit relate le retour de Loti à Stamboul en 1887, parti à la recherche des nouvelles d'Aziyadé et d'Achmet. Ici, Loti n'est plus l'officier de la marine anglaise – par ailleurs décédé dans la bataille de Kars dix ans plus tôt – mais il est bien français, se rapprochant de l'identité réelle de Julien Viaud. Ce dernier est effectivement retourné à Stamboul cette année-là, et a prétendu retrouver les tombes de ces deux amis Hakidjé et Mehmed. Plus tard encore, en 1903, il a photographié la supposée tombe d'Hakidjé, et dérobé la stèle funéraire pour l'installer dans la « mosquée » de sa maison de Rochefort.

Dans *Fantôme d'Orient*, Loti a déjà l'intuition de la mort de son ancienne amante avant même de retrouver les témoins qui l'en informeront, comme si l'auteur avait décidé de lier le destin de la jeune femme – supposée réelle – à celui du héros Loti – création littéraire – de son premier roman qu'il qualifie ici de « petit livre enfantin » :

Aziyadé et Loti, ceux d'autrefois du moins, sont bien morts ; ce qui peut rester d'eux-mêmes s'est transformé, leur ressemble à peine sans doute, de visage et d'âme ; comme l'affirme ce petit livre enfantin que je viens de refermer, tous deux sont morts. C'est presque sacrilège de le dire : en ce moment, je crois que je préférerais être sûr de ne trouver là-bas qu'une tombe. Pour elle et pour moi, j'aimerais mieux qu'elle m'eût devancé dans la finale poussière qui ne pense ni ne souffre. » (Loti 1892 : 8).

Quand il a confirmation de la mort d'Aziyadé qu'il s'était tant imaginée, cela ne semble pas le désoler et vient même l'apaiser lorsqu'il se recueille sur sa tombe :

De cet instant, j'ai l'illusion délicieuse qu'elle sait que je suis revenu là et qu'elle a tout compris... La notion m'est venue, furtive, inexplicable, mais ressentie, d'une âme persistante et présente. Alors, l'amertume et le remords qui s'attachaient à son souvenir ont sans doute disparu pour jamais. Et je me relève apaisé (...) » (*idem* : 71).

Il conçoit son existence comme ayant été entièrement vouée à leur amour, et cela lui procure une grande consolation :

Tout à coup même sa destinée à elle me paraît moins sombre ; elle s'en est allée, elle, en pleine jeunesse, n'ayant eu que ce seul rêve d'amour, – et le baiser que je suis venu donner à sa tombe, personne sans doute n'en viendra donner un semblable à la mienne (*ibidem*).

Ainsi, l'existence d'Hakidjé/Aziyadé, mythe de la femme orientale, semble en partie liée à la narration romanesque, constituant le reflet des propres désirs de l'auteur. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'elle disparaisse du décor suite au départ du héros qui est en quelque sorte son créateur :

Benim djan senin, Loti. (Mon âme est à toi, Loti.) Tu es mon Dieu, mon frère, mon ami, mon amant ; quand tu seras parti, ce sera fini d'Aziyadé ; ses yeux seront fermés, Aziyadé sera morte » (Loti, 1879 : 121-122).

Comme le dit Alain Quella-Villéger dans son livre *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, nombreux sont les auteurs qui se sont interrogés sur l'impossibilité pour une Musulmane de harem de vivre une telle aventure adultère avec un Chrétien ; d'autres ont même vu en Aziyadé la dissimulation d'un homme que Loti aurait aimé, comme Edmond de Goncourt, Gide, Léautaud ou Cocteau (Quella-Villéger, 1998 : 77). Toutefois, selon ce biographe de Loti, la réalité du personnage féminin est facile à authentifier par la sépulture existante de Hakidjé existant toujours, bien qu'elle soit fortement détériorée, dans le cimetière de Topkapi (*idem* : 78). Une traduction de l'épithaphe gravée sur la stèle de cette jeune femme a été élaborée par Jean Deny, professeur à l'École des langues orientales (Lefèvre, 1934 : 55-56), lui donnant une certaine consistance biographique qui ne la relègue plus seulement au rang d'une femme de papier. En se basant sur les recherches d'André Grinneiser (1993), Quella-Villéger émet l'hypothèse que cette musulmane adultérine vivait dans le harem d'un riche commerçant possédant plusieurs hôtels particuliers, raison pour laquelle il devait fréquemment s'absenter. Sa concubine en aurait alors profité pour se faire passer dans le quartier d'Eyüp (Eyoub dans le roman de Loti) pour une arménienne ou une juive afin de rendre visite à son amant, le voile garantissant son anonymat.

Considérant l'étude de Grinneiser, nous ne nions pas l'existence de cette jeune femme ;

toutefois, nous penchons pour l'hypothèse d'une part importante de création littéraire dans son identité et sa relation avec Loti en raison des arguments étagés précédemment.

Nous en venons à penser qu'il y a deux niveaux de fictionnalisation dans l'expérience vécue par Julien Viaud en Turquie : le premier serait le *Journal*, se voulant plus proche de la réalité, avec les personnages principaux de Daniel, Mehmed et Hakidjé, où l'héroïne paraît fortement se rapprocher de l'aspect fictionnel voire fictif. Le deuxième serait le roman, où les personnages se transforment en Samuel, Achmet et Aziyadé, tout en restant très proches de leur description dans le *Journal*, et où Loti imagine ce qui lui serait arrivé s'il avait pris la décision de s'engager dans l'armée ottomane.

V. Conclusion

En conclusion, nous dirons que Pierre Loti peut être considéré comme un prédécesseur de la pratique narrative désignée actuellement sous le terme d'autofiction, qu'il a inaugurée avec son premier roman *Aziyadé*. Bien que notre écrivain se souciait peu du genre littéraire de ses récits, nous considérons qu'« il n'y a pas de texte sans genre » comme l'a signalé Jacques Derrida dans son essai *La Loi du genre*, raison pour laquelle nous nous sommes risqué à émettre cette hypothèse générique. Nous avons constaté que cette stratégie d'écriture semble déjà se retrouver dans le *Journal* de Loti, qui s'achemine en partie vers le récit romanesque issu de cet hypotexte. Nous avons proposé d'établir une distinction entre récits autofictifs, constituant une fictionnalisation de l'expérience réelle vécue par l'écrivain à travers laquelle celui-ci se projette dans des situations imaginaires, et les récits autofictionnels, plus proches de l'autobiographie mais où les choix narratifs prévaudraient sur le caractère purement factuel des événements racontés. Ainsi, nous avons distingué le roman *Aziyadé*, où l'auteur s'invente une nouvelle identité, vivant une histoire qui nous semble peu probable dans la réalité et décédant à la fin du récit, du *Roman d'un enfant*, se rapprochant de l'autobiographie, où les écarts entre la fiction et la réalité semblent être bien moins importants. Nous avons également distingué les différents pseudonymes de l'écrivain : Pierre Loti, son nom de plume indiquant un premier degré de fictionnalité, dont il utilisera le prénom dans son roman autobiographique précédemment cité, son pseudonyme Loti d'abord uniquement connu de ses proches, puis qui devient public pour signer ses articles du *Monde Illustré*, et enfin le héros Loti, sujet autofictif par excellence qui lui permet de se projeter dans une identité littéraire et d'expérimenter ainsi des aventures qu'il n'a jamais vécues.

Enfin, nous dirons que les œuvres de Loti peuvent être considérées comme plurigénériques par leur caractère protéiforme. Il nous est impossible de leur attribuer un genre unique, l'auteur ne désirant d'ailleurs les ranger dans aucune catégorie prédéfinie. Nous préférons dès lors

reconnaître dans l'écriture lotienne le dispositif autofictionnel et/ou autofictif plutôt que de classer certains de ses récits romanesques dans le genre de l'autofiction, aux frontières encore floues malgré les tentatives de théorisation.

Références bibliographiques :

- BARTHES, Roland. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland. 1972. « Pierre Loti : *Azizyadé* », *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Point/Essais ».
- CARRERE, Emmanuel. 2020. *Yoga*, Paris, P.O.L. Éditeur.
- CLEMENS, Roland. 1972. « Le fictionnel et le fictif », *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*, X, 11.
- COLONNA, Vincent. 1989. *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de doctorat. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).
- DAY, Robert-Adam. 1966. « Told in letters / Epistolary fiction before Richardson », University of Michigan Press, LXV, 4, pp. 389-391.
- DERRIDA, Jacques. 1985. « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, pp. 233-266.
- DE SAINT-LEGER, Marie-Paule. 1994. « Pierre Loti ou l'écriture du repos », *Loti en son temps*, Colloque de Paimpol [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes : <http://books.openedition.org/pur/33374> [25/04/2023].
- DOUBROVSKY, Serge. 1977. *Fils*, Paris, Galilée.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GRINNEISER, André. 1993. *La Vérité sur Azizyadé*, Rochefort-Poitiers, Éditions Le Torii.
- LECARME, Jacques. 1992. « L'autofiction : un mauvais genre ? », *Autofictions & Cie*, Colloque de Nanterre.
- LEFEVRE, Raymonde. 1934. *La Vie inquiète de Pierre Loti*, Paris, Soc. Française d'Éditions littéraires et techniques.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Loti, Pierre. 1879. *Azizyadé*, Bibebook: http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/loti_pierre_-_aziyade.pdf [25/04/2023].
- LOTI, Pierre. Discours de réception à l'Académie française, séance du 7 avril 1892.
- LOTI, Pierre. 1892. *Fantôme d'orient*. Bibebook: http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/loti_pierre_-_fantome_d_orient.pdf [25/04/2023].
- LOTI, Pierre. 1868-1878 (Édition d'Alain Quella-Villéger et Bruno Vercier, 2006), *Journal*. Paris, Les Indes Savantes.

LOTI, Pierre. 1882. *Le Mariage de Loti*. Bibebook:

<[http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/loti_pierre - le mariage de loti.pdf](http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/loti_pierre_-_le_mariage_de_loti.pdf)>

[25/04/2023].

LOTI, Pierre. 1890. *Le roman d'un enfant*, Paris, Calmann-Lévy.

Bibebook:<[http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/loti_pierre -](http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/loti_pierre_-_le_roman_d_un_enfant.pdf)

[le roman d un enfant.pdf](http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/loti_pierre_-_le_roman_d_un_enfant.pdf)> [25/04/2023].

NIFI-ROBIN, Jacqueline. 2013. « Un certain Loti de convention auquel je m'imaginai ressembler », *La Licorne*, n°105, Université de Poitiers.

Simonet-Tenant, Françoise. 2017. « L'autobiographie au pays de la polémique », *Matraga. Estudos Linguísticos e Literários*, XXIV, 42, pp. 592-610.

VILAIN, Philippe. 2009. *L'autofiction en théorie*, Chatou, La Transparence.

Le devoir de mémoire ou l'expression de soi dans *Rien où poser sa tête* de Françoise Frenkel

BEATRIZ COCA MÉNDEZ
Universidad de Valladolid

« *Tout ce que l'on invente sur soi-même fait partie de son mythe personnel, et par
conséquent est vrai* »

Christopher Isherwood, *Christopher et son mythe*.

Françoise Frenkel, née Frymeta Idessa Frenkel, d'origine polonaise et juive, était éprise autant de la littérature que de la langue française. En 1914, elle se rend à Paris pour faire ses études de Lettres à la Sorbonne et, en 1921, elle fonde, avec son mari, la première librairie française à Berlin, appelée *La Maison du livre français*. Mais le temps s'estompe au rythme des jours noirs qui vont assombrir l'Europe. En juillet 1939, Françoise Frenkel quitte Berlin en destination de Paris : c'est le début de son exil et de son errance. Cette épreuve deviendra le socle de son récit —écrit en français⁴—, dans lequel la protagoniste raconte sa vie errante dans la France Occupée jusqu'en 1943, où elle parvient à franchir clandestinement la frontière franco-suisse.

Françoise Frenkel entreprend l'écriture de *Rien où poser sa tête* « en Suisse, sur les bords du lac Quatre-Cantons, 1943-1944⁵ », comme il est consigné dans l'Avant-propos de ce roman. Cette œuvre, témoin de l'expression du vécu, se double d'une portée éthique en signe de reconnaissance envers des gens bienveillantes, qui l'ont aidée à surmonter cette épreuve et, plus précisément, le devoir de mémoire contre l'oubli : « Il est du devoir des survivants de rendre témoignage afin que les morts ne soient pas oubliés, ni méconnus les obscurs dévouements » (p.15).

⁴ À la page 16, il est bien précisé que « la présente édition de *Rien où poser sa tête* est conforme à l'édition originale de 1945. Nous n'avons procédé à aucune coupe ou aménagement du texte ».

⁵ Pour les citations, renvoyant à cette œuvre, il sera donné la page entre parenthèse dans le texte.

Un livre et une écrivaine énigmatiques

Rien où poser sa tête, c'est la seule œuvre de Françoise Frenkel. Or, il s'agit paradoxalement d'un livre paru et disparu ; en septembre 1945, il a été imprimé en Suisse pour la maison d'édition Jeheber de Genève et après il est tombé dans l'oubli. Son exhumation a lieu à la fin de 2010, lorsque Michel Francesconi retrouve un exemplaire original dans un vide greniers de Nice. Frédéric Maria présente ce livre à Thomas Simonnet, directeur de la collection « L'Arbalète » chez Gallimard. Publié en 2015 chez Gallimard, cet ouvrage est préfacé par Patrick Modiano et est complétée par une chronologie et un dossier réuni par Frédéric Maria, qui éclaire certains clairs-obscurs concernant la vie de Françoise Frenkel. En 2016, il paraît en allemand sous le titre *Nichts, um sein Haupt zu betten* ; en 2017, la traduction espagnole s'intitule *Una librería de Berlín*, et en 2018 il est traduit à l'anglais sous le titre *No place to lay one's head* au Royaume-Uni ; les États-Unis le présentent comme *The Bookshop in Berlin* ; en 2020 sort sa traduction portugaise *Sem lugar do mundo : Relato de uma livreira judia em fuga na Segunda Guerra Mundial*.

La vie de Françoise Frenkel est aussi peu connue que la survie de son seul et unique roman est incertaine. D'origine polonaise, Frymeta Idesa Frenkel est née en 1889 à Piotrków, dans la région de Lodz. Elle décède en 1975 à Nice à l'âge de 86 ans. Après la parution de *Rien où poser sa tête*, la vie de l'auteure est peu connue ; il semble qu'elle ait mené une vie modeste et solitaire. Une fois la guerre finie, elle revient à Nice. Elle obtient, dans les années 50, la nationalité française. À partir de cette date, peu de détails de son existence nous sont parvenus, si ce n'est l'attestation de sa mort à Nice en janvier 1975.

Avant 1914, elle fait ses études en Lettres à la Sorbonne, portée par sa vocation de libraire et sa passion envers la littérature et la langue françaises. En 1919, elle fait un stage dans une librairie de la rue Gay Lussac à Paris, avant de s'installer à Berlin, en 1921, pour y fonder la première librairie française de la ville avec son mari, Simon Raichenstein. Il n'est jamais question dans *Rien où poser sa tête* de sa participation à cette entreprise, comme le signale Patrick Modiano dans la préface du roman : « ce mari fantôme », « l'absent dans son livre ». À propos des ambiguïtés de la narratrice concernant la fondation de sa librairie et de son travail de gestion en collaboration avec son mari de 1921 à 1933, Corine Defrance remarque : « Elle l'ignore résolument. C'est pourtant avec lui qu'elle a dirigé la librairie jusqu'à l'automne 1933 » (2017 : 103).

En 1921, déjà mariée avec Simon Raichenstein, elle s'installe à Berlin et ouvre *La maison du livre français* dans le quartier de Charlottenburg. Plus tard, la libraire déménage au 39 de la Passauer Strasse. Il semble que Françoise Frenkel ait dirigé la librairie avec son mari jusqu'à l'automne 1933, bien qu'il demeure « l'absent de son livre ». Corine Defrance insiste sur le mariage et le divorce des Raichenstein : « On ignore quand Simon et Françoise se sont mariés. Leur divorce a été prononcé

à Berlin en 1934 ». (2017 : 106). Malgré les incertitudes qui entourent ce couple, Simon Raichenstein aurait quitté, fin 1933, Berlin pour la France, muni d'un passeport Nansen, qui lui accordait le statut de réfugié ou d'apatride, puisqu'il faisait partie de ces émigrés originaires de Russie. Arrivé à Paris en novembre 1933, il est arrêté lors de la rafle du Vel'd'Hiv en juillet 1942. Le refus de lui accorder une carte d'identité française lui aura valu sa déportation pour Drancy, puis son arrivée, le 24 juillet, à Auschwitz, lieu de sa mort.

Restée seule dans sa librairie à Berlin en 1933, Françoise Frenkel va la gérer jusqu'en juillet 1939. La fréquence des journées noires, qui assombrissent l'Allemagne, signe inexorablement la fin d'une entreprise aussi intime que littéraire : « En 1939 [...], le même problème surgit à nouveau : une librairie française avait-elle à Berlin sa raison d'être ? [...] Finalement, je me rendis à l'évidence, la librairie était désormais superflue et déplacée en Allemagne » (p.45). En août 1939, le consulat de France lui conseille de quitter Berlin et, par conséquent, elle se voit contrainte de fermer sa librairie et de partir à Paris, point de départ de son errance et, ainsi, le début de son odyssée dans la France Occupée. Cette expérience vécue va inspirer et fonder son récit, en souvenir de « ceux qui se sont tus à jamais, épuisés en route ou assassinés » (p.17).

Comme on l'a déjà signalé, Françoise Frenkel entreprend l'écriture de son errance en 1943-44, ce qui laisse supposer l'immédiateté temporelle de son récit déclaratif. En ce sens, elle suit le pas de certains écrivains, dont les récits sont inspirés « par la nécessité de témoigner », comme le signale Pierre Mertens (2005 :31), ainsi que par le devoir de mémoire ; devoir qui se double d'une portée éthique envers les disparus et les survivants. Il ne faut pas négliger cependant l'appel et la pesanteur de la mémoire dans l'effort d'accorder une deuxième vie aux souvenirs du vécu, comme le rappelait Jorge Semprún dans *Quel beau dimanche* : « Jamais on ne pourra pas tout dire. [...] Tous les récits possibles ne seront jamais que les fragments épars d'un récit infini, littéralement interminable » (1980 :111).

La fin de la guerre s'accompagne de la sortie des premiers témoignages à son sujet, mais leur parution ne trouve pas, comme le remarque Javier Sánchez Zapatero (2010 : 74-76), un accueil enthousiaste de la part du lectorat. En effet, les gens ressentaient plutôt le besoin de poursuivre leur vie vers l'avant et, donc, d'oublier. Le manteau de silence qui enveloppait les lecteurs potentiels se heurtait au besoin impératif et pressant des survivants d'être écoutés et soutenus.

Françoise Frenkel n'échappe pas à la règle, d'autant plus que dans l'Avant-propos de son récit elle interpelle les destinataires de son œuvre et avoue l'esprit qui l'anime : « Puissent ces pages, inspirer une pensée pieuse pour ceux qui se sont tus à jamais, épuisés en route ou assassinés » (p.17). Le clin d'œil que l'écrivaine fait à son lectorat, dans le but d'éveiller sa bienveillance, se correspond aux connotations qui se dégagent du titre : *Rien où poser sa tête*. Bien que surprenant, ce

titre aux accents bibliques –inspiré de l’Évangile de Saint Luc et de Saint Matthieu⁶– attire l’attention sur la nature nomade de l’être humain et, plus précisément, sur la vulnérabilité qui entoure son errance.

Un récit autobiographique

Dans son récit d’apparence autobiographique, la narratrice-témoin raconte le long de quinze chapitres l’expérience de son vécu, soit : la fondation de sa librairie –*La maison du livre français*– et les vicissitudes qui l’ont poussée à quitter Berlin en destination de Paris, en passant par Avignon, Nice, Annecy et, enfin, la Suisse, terre-refuge dans laquelle Françoise Frenkel trouve finalement un endroit où poser sa tête. Ce résumé de son parcours permet de saisir le sens du titre, soit : une entreprise longue, menée à terme dans la solitude, et dont le succès est menacé par le désarroi et le sentiment d’insécurité, ainsi que par la peur et la perte des repères. En ce sens, la traversée faite à pied et solitairement, comme le remarque Akira Mizubayashi dans son *Petit éloge de l’errance*, trouve son sens par l’endroit que le pèlerin choisit : « Il y a toujours l’idée sous-jacente d’un but à atteindre ou celle d’une direction à prendre. Marcher, c’est marcher nécessairement vers un lieu qui s’empare de notre esprit » (2014 :24). Dans le cas de Françoise Frenkel, le choix est loin d’être une décision personnelle, c’est une contrainte imposée par un concours de circonstances et, notamment, la montée du nazisme en Allemagne dans les années 30. Enfin, du chapitre 2 au 15, le lecteur suit l’errance de la protagoniste, fuyant sans cesse le péril et les menaces pressantes de l’ennemi, dans l’espoir de gagner la nouvelle terre promise : la Suisse.

–Où suis-je ?

–Mais, voyons ! Vous êtes en Suisse, à ce qui me paraît.

Alors seulement je compris et je fus saisie d’une émotion qui me submergea : joie, espoir, immense soulagement...

J’étais en Suisse, j’étais sauvée ! (p.257)

Le lecteur reçoit un récit d’apparence autobiographie, car « l’écrivain est au centre du texte dans une autobiographie (c’est le héros), mais il transfigure son existence et son identité », d’après Vincent Colonna (2004 :75). Or, ce processus de transformation pourrait donner sens à certains

⁶ Saint Luc, 9 :57-58. « En ce temps-là, en cours de route, un homme dit à Jésus :« Je te suivrai partout où tu iras. » Jésus lui déclara : « Les renards ont des terriers, les oiseaux du ciel ont des nids mais le Fils de l’homme n’a pas d’endroit où reposer la tête. ». Saint Matthieu, 8 : 18-20. « Jésus, voyant une foule autour de lui, donna l’ordre de passer à l’autre rive. Et un scribe s’approcha et lui dit : " Maître, je vous suivrai où que vous alliez". Jésus lui dit : " Les renards ont des tanières et les oiseaux du ciel des abris, mais le Fils de l’homme n’a pas où reposer la tête" ».

clairs-obscur du récit de Françoise Frenkel et, surtout, de la présence incontournable de cette instance narrative anonyme : « la voix d'une personne dont on ne distingue pas le visage », selon Patrick Modiano. De ce point de vue, il ne serait pas incongru de percevoir l'anonymat qui entoure l'instance narrative comme le résultat de la transformation de soi, par le biais de la liberté que Françoise Frenkel s'accorde pour modeler son image dans le but de gagner la sympathie et l'admiration du lecteur.

Placé sous le signe du Je et du Moi, *Rien où poser sa tête* renferme un certain contrat de lecture, voire un pacte avec le lecteur, puisque celui-ci est, apparemment, en disposition d'identifier l'auteure à la narratrice et à la protagoniste-témoin. Cela s'avère d'ailleurs évident dès l'Avant-Propos, dans lequel sont exposés clairement le but et les destinataires du récit. Voilà pourquoi le début du témoignage de François Frenkel est placé sous le signe du Je/Moi : la fondation de la librairie berlinoise et son départ pour Paris en témoignent. Comme nous l'avons signalé, les débuts de son histoire à Berlin ne font aucune place à la participation de son mari dans la fondation de la librairie ; tout cet épisode se concentre sur sa personne, son dévouement à la librairie et à sa clientèle.

C'est ainsi que le débit narratif est placé sous l'alternance du pronom Je et des possessifs de première personne : « Ma première démarche fut pour le consulat de France », « ma décision était prise » ... L'effacement identitaire de la narratrice-témoin dépasse sa confiance pour rejoindre un aveu collectif. Ainsi, la mémoire individuelle s'unit à la mémoire collective pour bâtir un récit fondé sur la véracité, sur la fidélité aux faits racontés dans l'affabulation biographique. La fidélité aux faits racontés du Moi se met au service de la récréation romanesque de Soi.

Comme la narration est placée sous les auspices d'une fondation et d'un enthousiasme correspondant à l'âge jeune de la protagoniste, le lecteur est disposé à accepter qu'il s'agisse du couronnement d'un rêve et des espoirs d'une jeune femme en 1921. Une chronologie souterraine révèle qu'il s'agirait d'une femme de 32 ans, alors que ce récit est l'œuvre d'une femme à l'âge mûr –55 ans. Ce détail, superflu en apparence, laisse supposer la solidité des convictions scripturales de Françoise Frenkel et la configuration de son récit déclaratif. On comprend ainsi les contours flous de son identité –toujours restée à l'abri d'un Je anonyme–, requis dans le terrain de l'inconnu et de l'incertain. Tel est le cas de la note envoyée par la présidente du Conseil à Paris.

Madame F*** a été pendant de longues années directrice dévouée et intelligente d'une librairie consacrée exclusivement au livre français et qu'elle a fondée à Berlin en 1921. Elle a rendu à la France des services réels pour la diffusion du livre français à l'étranger. Nous souhaitons qu'elle puisse jouir dans notre pays, pour lequel elle a si bien travaillé, de toutes les libertés et de tous les avantages. (p.60)

L'ombre de l'anonymat reste manifeste tout le long du récit, un anonymat justifié par les besoins impératifs, tels que les interrogatoires, la demande ou la présentation des papiers, le permis de séjour et même la carte de ravitaillement. Ces incontournables déclinaisons d'identité sont toujours présentées de façon concise, afin de dissimuler l'exactitude des données identitaires :

-Vous êtes Mme Une Telle ? Nom de votre père, de votre mère ? Votre race ? Votre âge ? Date et lieu de naissance ? Vos papiers d'identité. (p.36)

En revanche, le cas des faux papiers ne masque aucunement les données identitaires, mettant ainsi en évidence qu'il s'agit des fausses coordonnées :

Quant aux nom, prénom, lieu de naissance, je les adoptais, bien entendu. Je m'appelais dorénavant, pour les besoins de la cause, Blanche Héraudeau, née à Paris, rue de Clichy. Le cachet de la préfecture devait achever de rendre la pièce authentique. (p.172)

L'identité véritable est devenue un trésor authentique, qu'il faut impérativement sauvegarder durant ce périple et, plus précisément, à l'approche de la frontière suisse, à Grenoble⁷ : « J'avais tous mes papiers français en ordre, le visa suisse sur ma carte authentique, cette dernière cousue dans mon manteau ! ». (p.172)

L'anonymat s'avère un trait caractéristique de ce récit, profondément marqué par les événements de son temps : les persécutions survenues à la suite des lois racistes, appliquées en France dès 1942, s'accompagne d'un nouveau fléau marqué par « un crescendo de souffrances, de déportations, de disparitions ! » (p.218). L'âpre réalité impose, donc, ses règles, tout comme l'écrivaine impose les siennes dans le but de se confondre avec ses compagnons de voyage. C'est ainsi que le débit narratif alterne la 2^e personne – Nous/On– et la 3^e personne –Ils– avec la 1^e – Je– pour recréer la cohésion du groupe et, en particulier, la cohésion des fuyards à la recherche de la frontière, pour d'échapper la déportation. En somme, un cumul de tribulations qui rodait une existence en état d'alerte et d'attente.

L'anonymat des gens se correspond, lui aussi, avec l'atmosphère environnante, faite de perplexité et d'hésitations. Dans l'attente d'un dénouement, ce climat sombre s'empare de la population : « l'horreur s'installa dans la vie quotidienne », ce qui explique son état nerveux, son désarroi, sa suspicion et la pesanteur d'une vie quotidienne. Cette ambiance se reflète dans la consternation, dans une douleur déchirante, puisque « la population entière se mit à surveiller les 'suspects' ». Le recensement des Juifs s'avère déterminant et marque le point d'orgue de la détresse

⁷ IX Grenoble – « Un homme âgé nota mes nom et prénom authentiques ainsi que l'adresse de mes amis en Suisse et en France, 'pour les prévenir en cas' de malheur' ». (p.176)

environnante : « la danse macabre pouvait commencer ».

Dès le début de juillet, des déportations d'étrangers de race juive étaient effectuées à Paris ; le 15 juillet à Lyon. On sentait le danger imminent dans toute la France, mais personne ne savait au juste ce qu'il convenait d'entreprendre. (p.118-119)

Mais, face à l'imposante indéfinition nominale qui caractérise l'errance et la fuite des persécutés, se dresse la bonhomie onomastique des « hommes de bonne volonté ». Ces adjouvants seront porteurs de distinctions diverses, pour distinguer l'amitié, l'aide et le soutien : les amies – allemandes et suisses –, son vieux professeur, les voisins de l'hôtel La Roseraie à Nice, les Marius, sa locataire, Elsa von Radendorf et M. l'abbé F, sœur Ange et sœur Célestine..., comme il est précisé dans le chapitre VI. *Nice* (p.108-114).

Dans cet entourage qui entremêle l'identité précise et l'indéfinition, le but ultime de l'écrivaine serait de cerner la biographie d'une survie, c'est pourquoi elle « envisage un segment temporel ou un secteur spatial déterminé » (Lecarme, J. 1999 :30). François Frenkel offre un pan de sa vie intimement lié à l'espace et, surtout, aux lieux de son errance, dont la narration est faite sous l'appel du réel. Ce devoir d'écrire, qui relève également du devoir de mémoire, est redevable de la vérité et du vraisemblable des faits racontés, puisqu'il serait inconcevable de raconter quelque chose de faux. Cela irait de surcroît à l'encontre de la portée éthique du récit.

La refiguration du récit : les motifs constitutifs de l'errance

Pour construire son témoignage, l'écrivain doit d'abord se remémorer sa vie pour passer ensuite à son écriture. Dans ce brassage de motifs et de procédés narratifs, « l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même », comme le signale Paul Ricoeur (1985 : 356). Or, la refiguration comme source de l'écriture est en étroite relation avec la notion d'invention, puisque l'écrivain prend non seulement certaines libertés concernant sa vie, mais aussi le choix du style employé. En effet, la liberté manifestée auprès de l'énonciation et du tissu temporel devient constitutive de la singularité d'un récit et signe premier de la créativité de l'auteur. En ce sens, l'option fictionnelle s'avère un autre moyen pour mettre en relief le choix scriptural d'un auteur, dont la poétique serait le reflet de sa singularité, comme le remarque Philippe Gasparini (2016 :197).

De ce point de vue, la fragmentation chronologique suivrait en quelque sorte l'anonymat onomastique recherché par l'écrivaine. En effet, *Rien où poser sa tête* met en scène une errance aussi significative que signifiante dans ce récit. C'est pourquoi la topographie se double d'un protagonisme très particulier afin de vider la densité notoire de la chronologie, car la fragilité

déambulatoire de la protagoniste et de ses compagnons de voyage n'est que le résultat d'une certaine logique événementielle.

Comme nous l'avons déjà signalé, le début de ce récit est bâti sur la fondation d'une librairie française à Berlin, mais ce rêve se voit menacé par la montée du nazisme en Allemagne. Corinne Defrance signale : « il est étonnant qu'elle n'ait pas considéré l'arrivée de Hitler au pouvoir comme le début de son drame personnel » (2017 : 112), alors que d'autres documents réels prouvent les difficultés de toute sorte –financière, politique, personnelle...–qu'elle rencontre. Dans cette ambiance de détresse, il semblerait loin de l'esprit de l'écrivaine de dresser la chronique exhaustive de son temps, alors que l'atmosphère trouble qui se dégage de cette cadence temporelle s'impose en toute règle. C'est ainsi que vont disparaître sa librairie et son rêve dans le cauchemar qui s'empare peu à peu de la population. Ne disparaissent pas pour autant certaines dates clefs : « À partir de 1935, les graves complications commencèrent » (p.31) ; avec la promulgation des lois raciales de Nuremberg (sept.1935) la situation des Juifs était devenue délicate ; « Le 10 novembre 1938 fut le jour mémorable du grand pogrome dans toute l'Allemagne » (p.40)

L'indéfinition temporelle prend une ampleur considérable du fait de la précision des événements convoqués : la pénurie des devises, la surveillance de la clientèle, les livres saisis... ; la situation très délicate de Juifs : le départ dans des camps de concentration, l'incendie de la synagogue et les pillages, dont le résultat est plus qu'évident : « une journée néronienne s'abattit sur la ville ». Enfin, dans cette ambiance de désolation et de détresse, l'ampleur des faits prend le devant sur l'exactitude chronologique, parce que l'effet de contagion s'empare et transforme, donc, la vie quotidienne. C'est ainsi que le lexique se range dans le domaine du désespoir :

Lorsque je pense aux dernières années si tourmentées de mon séjour à Berlin, je revois une suite de faits hallucinants : les premiers défilés silencieux des futures chemises brunes ; le procès qui suivit l'incendie du Reichstag, caractéristique des procédés nationaux-socialistes ; la transformation rapide des enfants allemands en larves agitées de la Jeunesse hitlérienne ; l'allure masculine des jeunes filles blondes aux yeux bleus, défilant d'un pas rude... (p.51)

Le désespoir n'est que la conséquence de ce climat de suspicion et de délation, d'anéantissement des rapports sociaux. Enfin, le récit renvoie à une partie de la population dépossédée de tous ses biens dans un monde en train de disparaître, pour l'heure scindé en deux parties bien distinctes : une « Vision de la naissance de cette monstrueuse et toujours grandissante termitière humaine qui s'étalait rapidement dans tout le pays avec un sinistre grincement de métal, termitière à l'incalculable potentiel de forces collectives ». (p.52).

Le départ pour la France ne va pas améliorer le sort de la protagoniste, car la succession d'événements qu'elle connaît, une fois passée la frontière, contribue à la continuité de cette

ambiance sombre. Par ailleurs, la parenthèse fugace représentée par la drôle de guerre ne va qu'accentuer ce sentiment généralisé et l'Occupation de Paris va précipiter l'errance et le désespoir de la population. Comme le remarque Henry Rousso (1996 :18-23), les Français acceptent la fatalité d'une nouvelle guerre entre résignation et résolution, mais l'avancée fulgurante de la Wehrmacht ne fait que précipiter l'exode de la population. Tout comme le cataclysme survenu en 1940, véritable cauchemar, qui accentue l'odyssée des Français, contraints à se ruer sur les routes, à se procurer des documents et, enfin, à trouver un moyen de locomotion pour le faire : « Huit millions de réfugiés se déversent sur les routes, à pied, à cheval, dans des voitures qui tombent vite en panne d'essence, ou dans des convois surchargés » (1996 :22).

Dès le chapitre II *Paris*, Françoise Frenkel se fait écho de cette débandade parisienne, qui l'a d'ailleurs emportée. La protagoniste, tout comme la population générale, se voit submergée par le débordement des circonstances et d'une certaine désorganisation bureaucratique, qui se traduit dans les longues files d'attente, dans un temps devenu lourd pour se procurer les documents ou les sauf-conduits convenables. Dans cette atmosphère de désarroi et d'abandon, la narratrice-témoin n'épargne ni les motifs ni les images d'une population grouillante. C'est ainsi que la gare devient un endroit emblématique de l'errance, parce que les départs n'étaient pas quotidiens et qu'ils étaient soumis à certaines conditions, puisque les trains étaient destinés de préférence à l'armée ; mais dès que le trafic était rétabli, tout reprenait son cours habituel et le train récupérait son allure de symbole du désespoir, car le besoin impératif de fuir et de s'échapper était crucial :

Lorsque le train stoppait et que s'offrait la possibilité de prendre place, c'était la ruée générale ! En quelques minutes, tous les compartiments, les couloirs et même les toits des wagons étaient envahis. Sur les marchepieds de vraies grappes humaines s'accrochaient... Certains montaient par les fenêtres. Ceux qui n'avaient pas trouvé de place étaient condamnés à de nouvelles stations, pour des heures et même des journées. (p.75)

Le désordre et la camaraderie, qui président aux rapports entre les voyageurs, se poursuivent dans d'autres moyens d'évasion : « Partout des camions chargés de femmes, d'enfants et de vieillards. Ceux-ci, installés sur des chaises, tenaient sur leurs genoux un enfant, un chat, un chien, une cage, des paniers ou des miches de pain. À côté d'eux, du bétail, des lapins » (p.67). Mais cette ruée vers l'ailleurs aurait perdu son caractère hétéroclite si le vélo, la motocyclette et même les chevaux n'y étaient pas présents.

En effet, l'horreur de la réalité impose de tout évidence ses règles, qui n'ont rien à voir avec le costumbrisme ou le pittoresque. D'ailleurs, des motifs tels que la presse ou la radio apparaissent pour accentuer non seulement le sentiment d'abandon, mais aussi l'incertitude qui s'est emparée de la population. Les journaux et la radio transmettent des informations concernant l'évolution

des événements et aussi des conseils d'ordre pratique, ce qui pourrait soulager la population démunie d'informations de toute sorte et, notamment, de ses parents et de ses proches. Le téléphone, tout comme la correspondance par lettre, était soumis à un contrôle très strict, voire interrompu et coupé. Les gens se trouvaient, donc, dans l'ignorance totale quant au sort de leurs proches et, par extension, sur ce qui se passait dans d'autres endroits : « Nos pensées allaient vers les pays envahis, dévastés, vers la sombre nuit prête à descendre sur la France » (p.61).

Enfin, la poste et la gare sont deux endroits fondamentaux où remonter le moral : la poste représente l'espoir contre le vide et la solitude ; alors que la gare, comme lieu de passage, perpétue le symbolisme du train : image d'un départ sinistre pour certains ou, au contraire, chemin vers la liberté pour d'autres. Cette scission n'est que le reflet de la convention de l'Armistice qui, comme le signale Julian Jakson (2019 : 158-166), divise le pays en deux : la zone non-occupée et la zone occupée. Mais cette coupure si nette renferme d'autres différenciations qui relèvent d'un statut social, racial et même économique. La pénurie alimentaire établit encore un autre cloisonnement de la population, soit : entre la population et le gouvernement, entre les paysans et les citadins, comme le précise Henri Amouroux (1998 : 797-810). En effet, le regard de Françoise Frenkel n'épargne ni régime des queues, ni les difficultés qui suivent les confiscations faites par l'occupant, dont l'effet principal fut la montée vertigineuse des prix. Son séjour à Nice en 1940 est très éloquent à propos de la vie quotidienne, présidée par la pénurie et une certaine dégradation morale ; la délinquance, les cambriolages et les délits font partie du quotidien parce qu'ils ne sont que la conséquence des restrictions imposées : « les vols de récolte, de volailles, de bicyclettes, de colis, de tickets de ravitaillement augmentent avec les années » (1998 : 799).

Par ailleurs, les restrictions et les confiscations n'épargnent personne et donnent une ampleur majeure à la pénurie : « Les marchandises disparaissaient comme par enchantement » (p.106). La nourriture était devenue une véritable hantise ; le manque généralisé de viande, de beurre et de pain s'accompagne de la prolifération des ersatz dans la vie quotidienne, ce qui se prêtait de bon gré au système D, dissimulé dans les combines du marché noir et du troc (p.107).

La continuation l'errance ne fait que rapporter cet état d'esprit qui s'est emparé du pays – population perdue, dépaysée, désœuvrée, devenue sadique... – aux ordres de l'occupant. 1942 est une date capitale dans l'odyssée de la protagoniste – de Paris à Nice, puis de Grenoble à Annecy –, puisque le recensement général des Juifs s'accompagne de mesures encore plus strictes : l'obligation du port de la carte d'identité et, même, du titre de ravitaillement. Ces difficultés et ces exigences nouvelles s'accompagnent à nouveau d'une certaine dégradation morale, et nourrissent encore l'escroquerie : « Une nouvelle industrie naquit alors et prit bientôt un large essor : la fabrication de ces titres à l'usage des fugitifs ; industrie qui vint se joindre à celle, déjà

existante, des cartes identité » (p.163)

Au fur et à mesure que les mesures de contrôle et de vigilance deviennent plus strictes, l'attitude de la population –d'après le récit de Françoise Frenkel– représente la double face d'un pays divisé : la délation contre l'aide. Alors, dans l'espoir d'aider les fugitifs, de nouveaux métiers et industries voient le jour : la fabrication des cartes de séjour, des titres de ravitaillement, des organisations clandestines qui les fournissent (p.164). L'organisation de ce réseau compte aussi des passeurs, conduisant les fugitifs sur le bon port :

Il arriva un moment où personne n'osait plus se hasarder seul sur les routes. On recourut alors à des guides qui connaissaient les chemins, les pistes, les sentiers secrets, les ruisseaux faciles à traverser, le chemin de montagne le mieux défilé.

Ces guides possédaient de 'tuyaux' et disposaient de l'aide des populations, dans certains cas même de la complicité des gendarmes et des douaniers. Ils étaient les Maîtres d'un nouveau trafic, le trafic humain. La profession de 'passeur' venait de naître. (p.164-165)

Finalement, le pèlerinage de la narratrice-protagoniste donne sens au titre de son récit : voyageuse munie de « son baluchon et d'un cœur désolé et fatigué à mort... » (p.258). Mais l'errance, et plutôt l'état d'esprit qui s'empare des fugitifs expédiés nulle part, n'aurait pas son sens sans l'intervention des adjuvants, qui contrebalancent des sentiments contrastés : le salut ou la perte. L'aide des gens connus ou anonymes s'avère le socle du compromis éthique qui anime l'écriture et le devoir de mémoire :

L'on pourrait écrire un volume sur le courage, la générosité et l'intrépidité de ces familles qui, au péril de leur vie, apportaient leur aide aux fugitifs dans tous les départements et même en France occupée. Il n'était pas rare qu'on utilisât des papiers d'identité français, ce qui permettrait de voyager sans autorisation spéciale. Et il y avait partout en France des gens de bonne volonté qui n'hésitaient pas à prêter leurs documents. (p.163)

Références bibliographiques :

AMOUROUX, Henri. 1998. *La grande histoire des Français sous l'Occupation. Les beaux jours des collabos. Le peuple réveillé*, Paris, Robert Laffont.

COLONNA, Vincent. 2004. *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, Mayenne, Éditions Tristram.

DEFRANCE, Corinne. 2017. « Françoise Frenkel, Simon Raichin et la Maison du livre français de Berlin (1921-1939). Histoire d'une quête », *Synergies Pays germaniques*, n° 10, pp.101-114.

FRENKEL, Françoise. 2015. *Rien où poser sa tête*, Paris, Gallimard.

GASPARINI, Philippe. 2016. *Poétiques du Je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses

universitaires de Lyon.

GRELL, Isabelle. 2014. *L'autofiction*, Paris, Armand Colin.

JACKSON, Julian, 2019. *La France sous l'Occupation*, Paris, Flammarion.

Lecarme, Jacques ; LECARME-TABONE, Éliane. 1999. *L'autobiographie*. Paris, Armand-Colin.

MERTENS, Pierre. 2005. « Ils ont nommé l'innommable », *Magazine Littéraire. La littérature et les camps*, n° 438, pp.30-32.

MIZUBAYASHI, Akira. 2014. *Petit éloge de l'errance*, Paris, Gallimard.

RICOEUR, Paul. 1985. *Temps et récit. III Le temps raconté*, Paris, Le Seuil.

Rousso, Henry. 1996. *Les années noires : vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. 2010. *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, Barcelona, Montesinos.

SEMPRUN, Jorge.1980. *Quel beau dimanche*. Paris, Grasset.

ZUFFEREY, Joël. 2012. *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Acad. Bruylant.

Mémoire, récit et expérience de soi. *Dominique* d'Eugène Fromentin

ANA ISABEL MONIZ

Universidade da Madeira,

Centro de Estudos Comparatistas/FLUL

Il semble que les événements soient plus vastes que le moment où ils ont lieu et ne peuvent y tenir tout entiers. Certes, ils débordent sur l'avenir par la mémoire que nous en gardons, mais ils demandent une place aussi au temps qui les précède. Certes, on dira que nous ne les voyons pas alors tels qu'ils seront, mais dans le souvenir ne sont-ils pas aussi modifiés ? Marcel Proust⁸

Dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur réfléchit sur la question du soi, en considérant que se raconter, c'est se raconter soi-même. C'est cette expérience que nous nous proposons d'analyser dans le roman *Dominique* d'Eugène Fromentin, publié en 1863. C'est en effet par ce défi lancé par l'auteur, diplômé en droit, peintre, écrivain et voyageur, au personnage éponyme qu'il établit un moyen d'accès à la vie de ce dernier. Ainsi, pour accéder à l'entendement de son existence, du point de vue de son expérience passée et, du même coup, pour pénétrer dans sa durée, l'auteur propose dans le roman les conditions idéales pour que le protagoniste puisse glisser dans la situation de narrateur et, de ce fait, fasse l'aveu des étapes fondamentales de sa vie. C'est à travers la mémoire et la sensation que revient la mission de réanimer ces épisodes du passé de manière à pouvoir les revivre au présent de l'énonciation. Dans ce cas, nous allons pouvoir constater que le sujet présent est le résultat de faits et d'expériences personnelles ayant eu lieu dans le passé et dont le progrès interne constitue une vie et une histoire.

C'est sous cet aspect que l'on verra dans *Dominique*, œuvre considérée comme l'un des derniers romans romantiques du XIX^e siècle, l'existence de deux plans temporels révélés par la présence de

⁸ PROUST Marcel. 1988. *À la Recherche du Temps Perdu [La Prisonnière]*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome III, p. 902.

deux sujets dissemblables mais qui, cependant, se croisent. Du point de vue du critique Charles-Augustin Sainte-Beuve, cette ubiquité se lit également lorsqu'il affirme qu'Eugène Fromentin est un peintre en deux langues, une personnalité au don exemplaire. À travers la toile ou le papier, il est évident que son travail prend forme par le biais d'un ensemble d'expériences aussi bien vécues par l'individu que par l'artiste. C'est précisément de ces épisodes de vie que l'auteur tire ses avantages pour couronner sa production de succès : pas uniquement *Dominique* (1863), le seul roman qu'il a écrit, mais aussi ses carnets de voyage à travers l'Afrique, *Un Été dans le Sahara* (1857) et *Une Année dans le Sabel* (1858). Il ne faut pas non plus oublier les toiles qu'il a peintes, qui sont des reproductions de paysages admirés et éternisés dans sa mémoire.

Selon les connaissances acquises par Fromentin, il apparaît comme certain que nous sommes devant un groupe de trois unités inséparables : voyage/peinture/écriture, dans lequel chacune des unités dépend des autres pour être complète. D'ailleurs, chacune des activités mentionnées traduit le même conflit : grâce à son expérience et à son labeur analytique, le peintre attire l'attention du voyageur et lance un défi à l'écrivain. Fromentin cherche, de toutes les façons possibles, à capter l'instant où l'épisode a lieu – cet exact et fugace instant pendant lequel l'individu prend connaissance du monde par le biais de l'instinct – et parvient à atteindre l'opulence du réel. Il s'agit ici de l'étude développée et mise en question par son labeur. Cette étude ne peut être comprise que si l'on considère sérieusement sa profondeur vitale – l'importance du temps. C'est la mise en mots des laps de temps précis où l'individu du présent envahit le cœur, le cœur de l'instant réel, vécu.

Ce roman, auquel le protagoniste, Dominique, donne son nom, raconte l'histoire du personnage lorsqu'il était enfant, celle de ses timides émois, en somme, celle de son jeune âge. L'histoire qu'il rapporte est bouleversante puisqu'il s'agit de l'histoire d'un sentiment naissant entre un jeune collégien qui, au fil du temps, devient étudiant, et une adolescente, un tout petit peu plus âgée que lui. Dominique ne s'aperçoit des sentiments qu'il nourrit pour elle que lorsque Madeleine se marie, à l'âge de dix-huit ans, avec un homme courtois et fort aisé. Dominique est honnête et renonce à avouer ses profonds sentiments à Madeleine, bien qu'elle ait aussi pour lui un fort attachement. Ils font semblant de s'ignorer mais ces sentiments qui existent entre eux se transforment en un grand amour. La société les fait se rapprocher, mais eux font semblant de s'ignorer ; ils essaient de ne pas se rencontrer, ils se fuient, l'un et l'autre. Mais un jour, ils finissent par se croiser fortuitement et, pendant cette rencontre, ils échangent un seul et unique baiser. Comme ils ne veulent pas trahir leurs principes, ils se séparent. « Madeleine était perdue pour moi et je l'aimais » (Fromentin, 1984 : 445). Dominique s'enfuit de Paris où il pourrait avoir une brillante carrière et retourne dans la maison de son enfance, aux Trembles, qui est « à la fois le

paysage permanent du récit, le lieu de référence de la mémoire et le point d'aboutissement d'une vie » (Sagnes, 1967 : 23).

Tout ce que nous venons de dire n'est pas l'essentiel du roman qui commence, en réalité, vingt-cinq ans plus tard, lorsque nous nous trouvons face à Dominique de Bray, « un gentilhomme de l'endroit [...] très aimé et fort bien vu de tous » (Fromentin, 1984 : 375), qui vit à Villeneuve, sa ville natale, son refuge. Il est propriétaire terrien, notable, marié, père de deux enfants, et prétend, en son for intérieur, être guéri de son ancien amour.

Fromentin propose, dans cette œuvre, un traitement de l'expression temporelle qui justifie qu'on s'y attarde un peu. Interrompre le temps du monde fictionnel construit par le roman de façon à faire revivre le passé est, assurément, le défi lancé d'emblée par l'auteur, pour entrer dans la vie du personnage éponyme. Comme il nous est possible de le constater dans le premier et le deuxième chapitres, pour comprendre l'existence de Dominique, selon l'optique de tout ce qu'il a expérimenté antérieurement et, en même temps, pour en sentir profondément le temps, la construction progressive de sa durée, l'auteur va créer des conditions favorables pour que le protagoniste s'immisce dans la situation de narrateur et qu'il présente ainsi les étapes principales de sa vie : « Cette demi-mort d'un compagnon de sa jeunesse, du seul ami de vieille date que je lui connusse, avait amèrement ravivé certains souvenirs qui n'attendaient qu'une circonstance décisive pour se répandre » (Fromentin, 1984 : 397). À travers d'une « circonstance décisive », il appartient à la mémoire de ressusciter ces étapes pour pouvoir les revivre dans le temps présent.

Selon Thomas Pavel, la mémoire « signifie d'ordinaire le souvenir d'actions ou d'événements précédents, [et elle] peut également faire référence à la remémoration, à l'anamnèse de ce qui se trouve en nous à un niveau plus profond que celui de l'expérience » (Pavel, 2013 : 57). Ainsi, par la mémoire, le sujet du roman de Fromentin revit au présent l'énonciation des instants passés. Cela équivaut à reconnaître que le sujet présent est le résultat de faits et d'expériences de vie qui ont eu lieu dans le passé et dont le cheminement interne est une vie et une histoire.

Considérant que le fait de dépeindre son passé occasionne le découpage du sujet – le personnage actuel de la narration est le même que celui d'antan –, la vie présente du premier Dominique n'existe que par rapport à celle du passé :

Sachez que pas un seul souvenir de cette époque n'est effacé, je devrais dire affaibli. Et ne vous étonnez pas si je divague en parlant de réminiscences qui ont la puissance certaine de me rajeunir au point de me rendre enfant (Fromentin, 1984 : 402).

Bien qu'il y ait de fortes dissemblances entre les deux personnages, le premier subsiste dans le second, lui ajoute ce qui lui manque, le fait sortir constamment d'une espèce d'apathie. Nous allons

ici ouvrir une parenthèse et évoquer le célèbre « je est un autre »⁹ de Rimbaud, formule devenue la définition du dépassement de soi et du mystère de l'être, mais également formule permettant au narrateur de se métamorphoser tour à tour, jour après jour. L'écart du temps qui sépare le « moi qui narre » du « moi qui a narré » nous donne la possibilité de le contempler comme quelqu'un qui n'est pas le personnage du présent de la diégèse. En somme, une vie antérieurement vécue qui surpasse le moment actuel s'associe à la vie actuelle. C'est un peu comme si « vivre » équivalait à dire « vivre deux vies en simultané » : celle que nous vivons quotidiennement et celle que nous avons vécue dans le passé, mais qui se maintient bien présente en nous. C'est d'ailleurs ainsi que Georges Poulet caractérise l'acte d'exister : « c'est donc être présent, mais c'est aussi être son passé et ses souvenirs » (Poulet, 1989 : 31).

L'on pourra donc observer que, dans le roman, l'auteur dévoile deux stades spatio-temporels différents, par le biais de deux personnages distincts : « Certainement je n'ai pas à me plaindre – me disait celui dont je rapporterai les confidences dans le récit très simple et trop peu romanesque qu'on lira tout à l'heure » (Fromentin, 1984 : 369). C'est de cette façon que nous retrouvons ce dédoublement du personnage du point de vue de la narration. Il s'agit d'un travail constant d'auto-analyse qui transmet la division du moi en le présentant durant deux périodes distinctes de sa vie. Ces deux moments correspondent à deux thèmes initialement différents puisqu'ils renvoient à deux phases distinctes de la vie du personnage, ce qui implique donc le dédoublement des plans temporels par rapport aux périodes d'existence de Dominique. D'un côté, « Je n'ai pas à me plaindre », identifié par celui qui fait la narration de sa vie et qui nomme le roman et, d'un autre côté, « me disait celui dont je rapporterai les confidences », souligné par celui qui, désormais, à travers le pronom relatif « dont » et la tournure verbale « je rapporterai », projette de raconter le début de l'histoire.

Cependant, le fait de passer de témoin d'un premier narrateur à un second qui, en réalité, se transforme en narrateur central, l'engage à raconter sa propre histoire. Il accepte la première personne : le « je », et c'est de là que vient le « jeu » du discursif, comme procédé d'auto-analyse. L'auteur ne semble pas intéressé par la construction d'une narration par un tiers qui raconterait son histoire. De ce fait, le narrateur du présent, Dominique, assume tout à la fois la charge de conter son présent et de rapporter son passé. À l'instant où il énonce l'histoire, le personnage Dominique devient sujet de l'énonciation ; ce qu'il dit fait supposer qu'il existe quelqu'un d'autre que lui : il agit comme s'il racontait l'histoire de vie d'une personne qui pourrait disparaître à tout instant. Et c'est ainsi que le premier narrateur se fera non seulement un point d'honneur de

⁹ « *Je est un autre* » de Rimbaud est d'ailleurs le titre d'une œuvre de Philippe Lejeune où l'auteur présente sept variations sur la formule du poète. Cf. LEJEUNE, Philippe. 1980. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, Collection Poétique.

présenter Dominique au lecteur, mais aussi de suivre en état d'alerte sa propre narration de façon à garantir qu'elle sera réussie. Il s'agit d'une voix qui se tait pour céder sa place à celle qui a vécu les événements ici narrés :

Je ne lui demandais point ses confidences ; il me les offrit. Et comme s'il n'eût fait que traduire en paroles les mémoires chiffrés que j'avais sous les yeux il me raconta sans déguisements mais non sans émotion, l'histoire suivante (Fromentin, 1984 : 397).

C'est de cette façon que l'auteur partage l'existence de son personnage principal en deux périodes bien différentes : d'une part, il présente un Dominique, à l'âge adulte, comme un personnage traditionnel au temps actuel de la narration, et, d'autre part, il présente un Dominique, à l'âge de l'adolescence et impertinent, situé dans le temps passé, ce qui apporte comme conséquence la division du personnage, tel que lui-même en convient :

Je prenais enfin des habitudes qui ne menaient à rien qu'à faire de moi le personnage ambigu que vous connaîtrez plus tard, moitié paysan et moitié *dilettante*, tantôt l'un, tantôt l'autre, et souvent les deux ensemble, sans que jamais ni l'un ni l'autre ait prévalu (Fromentin, 1984 : 400).

Au fil de son récit, il converse au sujet des connaissances qu'il a acquises dans le passé, de ses attirances, de ses aspirations, de ses intentions – bien que modérées – enfin sur tout ce qui l'a fait revenir à Trembles, sa ville natale, pour y mener une vie de « campagnard chasseur » (Fromentin, 1984 : 373). C'est cependant grâce à ses particularités divergentes, intimement liées aux deux niveaux temporels présents dans le roman, que l'on arrive à atteindre le personnage principal. Jean Pouillon (1974) affirme en effet qu'il faut analyser à chaque instant le pourquoi et le comment des relations que Dominique entretient avec les autres. Fromentin tente de saisir la réalité érigée à travers les âges grâce à un examen minutieux. Cette réalité, observable à différentes époques, est définie en fonction de l'âge inhérent à chaque individu qui, vivant dans le présent, incarne une dialectique entre le passé et l'avenir. Bien que M. de Bray ait essayé pendant de nombreuses années d'enterrer le passé, ce dernier est bien présent dans son esprit, s'attache à lui et, comme une « ombre de lui-même » (Fromentin, 1984 : 390), se manifeste constamment. Le narrateur-personnage lui-même constate ce fait puisqu'il compare son observation à « [...] une ancienne plaie parfaitement guérie, mais sensible, qui tout à coup se ranime, et, si l'on osait, vous ferait crier » (Fromentin, 1984 : 402), une plaie cicatrisée, métaphore de sa passion pour Madeleine :

L'âme de trente années d'existence palpait encore émue dans cette chambre étroite, et quand Dominique était là, devant moi, penché vers la fenêtre, un peu distrait et peut-être encore poursuivi par un certain écho des rumeurs anciennes, c'était une question de savoir s'il venait là pour évoquer

ce qu'il appelait l'ombre de lui-même ou pour l'oublier (Fromentin, 1984 : 390).

Quoique la cohésion narratologique en rapport avec la vie privée de M. de Bray à l'âge adulte traduise un homme accompli à tous les égards : économique, « c'est le château des Trembles et l'habitation de M. Dominique » (Fromentin, 1984 : 374), professionnel, « Un gentilhomme [...] maire de la commune » (Fromentin, 1984 : 375), sentimental et familial, « la famille de M. Dominique [...] se composait de trois personnes » (Fromentin, 1984 : 379), deux enfants et une épouse que l'on pourrait qualifier de parfaite, parce que c'est « une femme et mère dans la plus excellente acceptation de ces deux mots » (Fromentin, 1984 : 379), il apparaît toujours entouré de mystère :

Quoi qu'il en soit de ce jugement porté sur un passé qui ne s'accordait pas très bien avec sa vie présente, à l'époque dont je parle du moins, il était arrivé à ce degré de démission de lui-même et d'obscurité qui semblait lui donner tout à fait raison (Fromentin, 1984 : 370-371).

Pour renforcer cet air mystérieux, on sent de la part du personnage une authentique résistance en relation à son passé, aussi bien par le biais de la narration que par sa façon d'être. Il n'est besoin que de se souvenir du chapitre qui mentionne à peine Paris comme un détail de cet espace-temps, qui manque de clarté en ce qui concerne ses jeunes années. Le héros lui-même l'affirme, en se rapportant à cet espace-temps, il a « encore des regrets » (Fromentin, 1984 : 378). L'incertitude que cette auréole de mystère suggère croît au fur et à mesure que le début de ce segment narratif est imminent lorsque le premier narrateur affirme :

Il y avait deux hommes en Dominique, cela n'était pas facile à deviner. « Tout homme porte en lui un ou plusieurs morts », m'avait dit sentencieusement le docteur, qui soupçonnait aussi des renoncements dans la vie du campagnard des Trembles (Fromentin, 1984 : 391).

C'est ainsi que les lieux que convoque la narration d'une portion de vie qu'il a vécue dans le passé, débordante de noms et de dates de cette époque-là, continuent à bouleverser Dominique. Cet espace représente encore, pour lui, son petit monde, sa micro-société d'antan, l'espace d'évènements vécus dans ses années de jeunesse. Ces années de jeunesse qui conservent un secret bien dissimulé au plus profond de son être, un amour à l'immense profondeur partagé par deux adolescents et meurtri par circonstances de la vie et la volonté des hommes : « Un même attrait confondait aujourd'hui mon présent et mon passé. Entre Madeleine et Mme de Nièvres il n'y avait que la différence d'un amour impossible à un amour coupable » (Fromentin, 1984 : 462).

Il s'agit des aveux du héros au narrateur numéro un, par le biais d'un long voyage dans le temps passé, de souvenirs d'évènements qui ont plus de vingt ans, d'un homme qui aura « quarante-cinq

ans tout à l'heure » (Fromentin, 1984 : 393). Par le biais de la narration d'évènements vécus dans le passé, parce que, faisant écho à la théorie de Jean Starobinski (1970), le passé ne peut être évoqué qu'à partir d'un présent, le narrateur principal se centre sur le temps présent pour que le lecteur se sente transporté vers le passé ou bien à l'instant même de la narration :

Je pourrais vous dire aujourd'hui, moi, dont c'est la grande mémoire, la date et le lieu précis de mille émotions bien légères, et dont la trace est cependant restée. Je vous montrerais tel coin du parc, tel escalier de la terrasse, tel endroit des champs, du village, de la falaise, où l'âme des choses insensibles a si bien le souvenir de Madeleine et le mien, que si je l'y cherchais encore [...] je l'y retrouverais aussi reconnaissable qu'au lendemain de notre départ (Fromentin, 1984 : 479).

Tout ceci, par un rappel de mémoires, d'allers et de retours entre le temps présent et le temps passé, et par des introspections représentatives de quelques-unes des méthodes utilisées par Eugène Fromentin qui permettent donc la reconstruction d'un temps passé.

Jean Onimus (1954) estime qu'un bon écrivain arrive, avec son roman, à faire tout ce qui est impraticable dans la vie réelle, c'est-à-dire, cerner, presque en même temps, plusieurs niveaux spatio-temporels. En effet, dans la vie réelle, le temps continue à s'écouler, inexorablement. Paul Valéry avait bien raison de comparer le temps au passage d'un fleuve invisible. Malgré l'irréversibilité du temps, la narration et la mémoire, celle-ci définie comme « action, projection, dynamisme, reconstruction » (Jean-Yves et Tadié, 1999 : 57), offrent la possibilité de transcender ses limites et de retrouver ce qui semble perdu. À l'instar de Marcel Proust, il est possible de le retrouver, de le recomposer, ce qui permet à Fromentin de procéder à la reconstitution des épisodes les plus marquants de la vie de son héros.

Et c'est de cette façon que Dominique va relater sa vie jusqu'aux moindres détails, depuis son enfance jusqu'au moment où il a dû renoncer à son premier et grand amour. Cette narration occupe quinze des dix-huit chapitres du roman. En dépit des douleurs et des tourments qu'il a soufferts pendant cette période de sa vie – de son âge tendre jusqu'à son âge d'homme –, le héros finit par remporter la bataille qui lui avait été imposée par la société, l'abandon d'un amour impossible. Gagner une bataille est généralement une gratification attribuée à qui prouve avoir (su) surmonté/er les infortunes de l'existence. Mais ce n'est pas le cas du héros car, pour lui, avoir gagné une bataille ne représente que la facilité apparente avec laquelle il arrive à maîtriser ses sentiments : « elle ne saura pas même que je l'ai aimée ! Elle ignorera que pour elle, à cause d'elle, j'ai usé ma vie et tout sacrifié, tout, jusqu'au bonheur innocent de lui montrer ce que j'ai fait dans l'intérêt de son repos ! » (Fromentin, 1984 : 465). Dominique souffre atrocement, mais il ne cède pas à son amour, Madeleine, et il la laisse partir car Mademoiselle d'Orsel est la promesse de M. de Nièvres. Le fait de nier cet élan amoureux, modifiant ainsi ses plans et ses desseins, le pousse à

s'orienter de nouveau vers l'instruction reçue de son ancien précepteur, Augustin, qui estimait que les faiblesses sentimentales n'étaient pas appropriées à un homme digne de ce nom. Puisqu'il a perdu Madeleine, il s'enfuit vers les Trembles, le refuge de son enfance.

Confortablement installé dans son refuge natal, Dominique s'applique à oublier les mésaventures des années vécues à Paris et la souffrance que provoque en lui ces souvenirs. Ainsi, le jaillissement du composant spatial dans l'enchaînement chimérique est, dans ce roman, observé comme un état distinct d'intervention temporelle. D'ailleurs, nous pouvons observer ce fait dans le cabinet du héros, « cette chambre dangereuse, hantée de fantômes » (Fromentin, 1984 : 392), puisque les dates mentionnées sur les murs sont le témoin réel de l'écoulement du temps, tout à fait en dehors de son subconscient. Le lieu personnel de Dominique constitue, d'un côté, l'endroit où il est venu se réfugier après avoir su renoncer aux sentiments qu'il éprouvait pour Madeleine et, d'un autre côté, l'endroit où se déploient les souvenirs de son enfance. Dominique fait d'ailleurs une description fort détaillée de son cabinet, ce qui prouve qu'il accorde une énorme importance à cet espace intime :

Dominique montait à son cabinet, c'est-à-dire qu'il revenait de vingt-cinq ou trente ans en arrière, et cohabitait pour quelques heures avec son passé [...] Outre ces témoignages de sa vie d'écolier, respectés et conservés, je le crois, avec attachement par l'homme qui se sentait vieillir, il y avait d'autres attestations de lui-même, de ce qu'il avait été, de ce qu'il avait pensé, et que je dois faire connaître [...]. Je veux parler de ce qu'on voyait sur les murs, sur les boiseries, sur les vitres, et des innombrables confidences qu'on pouvait y lire (Fromentin, 1984 : 388).

Tout ce qui s'y trouve – noms, dates, objets – est le gage d'un passé qu'il voudrait disparu mais qui subsiste dans son esprit. Lorsque Dominique de Bray rentre dans cet espace intime, il opère presque un retour vers le temps passé. Étant donné que la souvenance et le sens moral du protagoniste amortissent la limite du temps, ce qui lui permet de coexister par instants avec le passé, tout ce qui est inscrit sur les murs de son espace intime confirment l'écart chronologique entre les deux temps : le présent et le passé.

Nous oserons donc affirmer que l'expression temporelle utilisée dans l'œuvre de Fromentin va dans le sens philosophique de Bergson puisque, selon lui, le temps représente une continuité qui n'existe et ne se définit que par rapport à une conscience. En somme, sur quoi disserte le roman sur lequel nous nous penchons ? N'est-ce pas là une longue étude, de près de trois centaines de pages, sur la conscience – quelque peu torturée – de Dominique ?

D'après Pouillon, faire la description du temps présent est la même chose que démontrer ce qui peut arriver à un personnage par le biais de sa psychologie personnelle et non par le biais des nombreuses circonstances qu'il peut affronter. M. de Bray lui-même concède une attention toute

particulière à sa vie passée, sur laquelle il élabore et fait cohabiter le présent, lorsque le premier narrateur arrive à Villeneuve. On peut deviner un effort conscient de se saisir du passé, concrétisé dans une longue histoire construite de mémoires et de récits de vie. Le personnage Dominique de l'époque actuelle n'a d'existence qu'en relation avec le temps passé et, bien qu'il y ait de fortes différences entre les deux personnages, qui n'en sont qu'un, le premier a élu domicile dans le second, le complète, le comble, et c'est alors qu'un étrange sentiment l'envahit :

Aussi, j'apporte dans mon existence nouvelle un sentiment qu'il n'a jamais connu, celui d'expiation d'une ancienne vie certainement nuisible et de racheter des torts dont je me sens encore aujourd'hui responsable (Fromentin, 1984 : 562-563).

À cet instant on peut s'apercevoir combien l'honnêteté du héros et son sens de la justice luttent contre son côté émotionnel. Cette œuvre romanesque est, en réalité, une leçon de vie qui nous est révélée petit à petit, en plusieurs étapes et périodes. Le sens moral semble dialoguer, donc, avec le sens affectif, faisant de ce roman une leçon de vie qui se réalise, de fait, à travers l'expérience essentielle et concrète du récit romanesque.

À la croisée de la mémoire et de l'oubli, *Dominique* se structure autour d'un « je » impliqué dans la construction d'une identité personnelle en tant qu'objet de prise de conscience et d'examen, ici récupérée par la mémoire. Dans la phase adulte de son existence, le protagoniste sélectionne et reconstruit, à travers sa mémoire, des données de cette époque lointaine, en fonction du temps présent de l'écriture. Cela nous permet également de rappeler que cette mémoire, qui est fragmentaire précisément parce qu'elle ne peut pas tout retenir, implique toujours une part d'oubli, rencontrant la perspective de Paul Ricœur pour qui « [v]oir une chose, ce n'est pas en voir une autre. Raconter un drame, c'est en oublier un autre » (Ricœur, 2000 : 584).

L'unique roman d'Eugène Fromentin plonge ainsi le lecteur dans le passé lointain de son protagoniste, dans un temps qui n'est pas seulement chronologique mais également psychologique. C'est cette distance du passé qui permet à M. de Bray de juger le vécu avec un regard rétrospectif, grâce à « sa fidèle gardienne, à sa mémoire, [à qui] Fromentin doit l'inspiration de ses livres ; elle lui tient lieu d'imagination créatrice » (Dorbec, 1924 : 451).

Références bibliographiques

DORBEC, P. 1924. « La méthode de l'écrivain chez Eugène Fromentin », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 31e, No. 3, pp. 448-456. <https://www.jstor.org/stable/40518507>

FROMENTIN, Eugène. 1984. *Dominique*, in *Œuvres complètes*. Paris. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, pp. 367-564.

- JEAN-YVES et TADIE, Marc. 1999. *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard.
- LEJEUNE, Philippe. 1980. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil.
- NORA, Pierre. 1997. *Les Lieux de mémoire*, tome I, Paris, Gallimard, Collection Quarto.
- ONIMUS, Jean. 1954. « L'Expression du temps dans le roman contemporain », *Revue d'Histoire Comparée*, n° 3, juillet-septembre, pp. 299-317.
- PAVEL, Thomas. 2013. « Désir d'excellence, souci de vérité », in DAUNAIS, Isabelle (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, pp. 53-60.
- POUILLON, Jean. 1974. *Temps et Roman*, Paris, Gallimard.
- POULET, Georges. 1989. *Études sur le temps humain/l*, Paris, Presses Pocket.
- PROUST, Marcel. 1988. *À la Recherche du Temps Perdu [La Prisonnière]*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome III, pp. 517-915.
- RICOEUR, Paul. 2000. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Le Seuil, coll. L'ordre philosophique.
- SAGNES, Guy. 1967. « Introduction », in FROMENTIN, Eugène. *Dominique*, Paris, Garnier-Flammarion.
- SIMON, Claude (2012). « Littérature et mémoire », in *Quatre conférences*. Paris, Minit.
- TADIE, Jean-Yves et Marc. 1999. *Le Sens de la mémoire*. Paris : Gallimard.
- STAROBINSKI, Jean. 1970. *L'Oeil Vivant 2 ; La Relation Critique*. Paris, Gallimard, Collection Le Chemin.
- VIART, Dominique. 2023. « Gammes de mémoire. Pour une typologie de la mémoire en littérature contemporaine », *Revue Carnets*, « Mémoires traumatiques, Traumas de la mémoire », 26, II Série, <https://doi.org/10.4000/carnets.14829>

La mémoire de l'origine dans *La Lettre d'amour* de Claire Lejeune

MARTINE RENOUPREZ

Université de Cadix

Claire Lejeune est une poète, essayiste et dramaturge montoise (1926-2008). Engagée dès les années 1970 en faveur de la libération de la femme, elle sort de l'enfermement en se mariant tôt pour échapper à l'emprise d'un père tyrannique, puis se sépare de son mari pour laisser libre cours à sa passion d'aimer et d'écrire. Elle participe aux *Cahiers du Griff*, la première revue francophone féministe, dirigée par Françoise Collin et, à partir de 1975, elle est reçue et reconnue au Québec comme une figure de proue par les féministes, dont Madeleine Gagnon et Denise Boucher.

Ses attentes déçues par des poètes masculins de renom qui avaient accueilli très favorablement ses premiers recueils *La Gangue et le feu* (1963) et *Le Pourpre* (1966) et qui avaient soulevé en elle beaucoup d'espoir – nous faisons ici notamment allusion à René Char qui, par-delà ses encouragements, l'avait en outre séduite – elle ne cessera de s'interroger sur ce qui fonde la domination masculine. C'est à travers l'étude du symbole qu'elle arrive à la comprendre ; elle (l'auteure, donc) se compose alors une façon de penser qui vise à contrer l'assujettissement. En 1962, avec le Dr. Moïse Engelson – un médecin passionné de psychanalyse jungienne et qui avait suivi les séminaires de Carl Gustav Jung ce dernier – elle organise des colloques autour du symbolisme, avec le soutien de Gaston Bachelard. Les actes sont publiés dans les *Cahiers internationaux de symbolisme*, une revue qu'elle crée avec un comité éditorial prestigieux (dont Paul Ricœur, Henri Corbin, Mircea Eliade, Jean Wahl, Georges Poulet, etc.). C'est ainsi qu'elle rencontre, autour de l'étude des mythes et du symbole, de très nombreux intellectuels de son temps.

Selon son étymologie, – *sun - bolon* –, le symbole unit la dualité dans l'unité. De nombreux mythes lui donnent forme, tel que l'androgynie qui représente le rêve d'union de ce qui a été séparé, ce que Platon explique dans son *Banquet*. À partir d'une méditation sur la dissociation et la conjonction des éléments opposés, Claire Lejeune prend conscience du binarisme qui structure la

pensée occidentale et de l'aspiration prégnante de celle-ci : la nécessité de l'abolition de la séparation, l'unité de l'humanité malgré sa multiplicité, la fusion des différences dans l'absolu, ce que réalisent les mystiques des religions monothéistes.

Ce rêve d'atteindre l'absolu, elle y aspire elle aussi, se laissant porter par l'amour vers la fusion dans l'unité, le corps s'unissant à l'âme dans une folle ascendance vers l'union des contraires. Cette expérience intérieure – montée incandescente et fusion par le feu, suivie d'une explosion et de la retombée des corps et des âmes morcelées – fait l'objet d'un récit fragmenté, *La Geste* (1966), dont les détails ne cessent de l'interroger.

À partir de sa rencontre avec ces Québécoises, Claire Lejeune se voue à l'essai poétique, chaque ouvrage se concevant comme une matrice donnant naissance à une nouvelle femme : l'écrivaine elle-même transfigurée par les éclaircissements apportés par l'écriture. Cette écriture s'éprouve comme une réflexion sur soi, sur les ressorts de la phallocratie, et surtout, sur les mécanismes du fonctionnement de la pensée binaire occidentale qui la sous-tend. Pour contrer la logique rationnelle qui repose sur les principes d'identité, de non-contradiction et de tiers-exclu, Claire Lejeune déploie une autre logique : la logique analogique qui joue sur la contradiction et réintroduit le tiers dans le texte. L'analogie produit un discours 'balancé' dont les variantes tournent autour de l'essentiel 'A est à B ce que C est à D', où comparaisons et métaphores s'enlacent dans des structures chiasmiques au sein des fragments du texte.

La mémoire de l'écriture

Claire Lejeune n'écrit pas ses mémoires, mais chaque ouvrage porte en lui la mémoire de l'essai précédent. L'écriture est une recherche de soi. Elle est la trace d'un parcours mental, du fil d'une réflexion, du progrès de sa clairvoyance. Claire Lejeune s'essaye à penser en dehors des règles de la tradition philosophique occidentale. Il s'agit, chez elle, d'une reprise en spirale de livre en livre, chacun d'eux étant une pierre qu'elle ajuste pour construire son œuvre de lumière.

Une entreprise de connaissance et de réalisation de soi. Ainsi son dernier ouvrage paru, *La Lettre d'amour*, fait-il allusion à une avancée perceptible depuis la fin du texte le précédant, *Le Livre de la mère* : « L'écriture du *Livre de la mère* m'a préparée à ma troisième naissance. Mais je n'ai pas fini d'oser... » (Lejeune, 2006 : 41).

Ce dont témoigne *Le Livre de la mère*, c'est que c'est dans l'inconscient des femmes qu'est ancré le noyau dur de la misogynie qui fonde et perpétue la domination masculine [...] Tant que ne se sera pas lucidement déconstruite l'autocensure où la parole *sui generis* des femmes est emmurée vive, d'où viendrait à leurs filles et à leurs fils les hautes énergies qu'il faut pour créer et aménager une cité fraternelle ? (Lejeune, 2006 : 72)

L'écriture est en avant. Elle porte l'écrivaine. Il s'agit d'une dictée qui la pousse à déchiffrer les secrets de l'Histoire, l'énigme de la domination et de l'occultation des femmes au cours de celle-ci. La réflexion poussée jusqu'au bout de ses analogies symboliques offre des découvertes qui sont des issues aux impasses. L'écriture a donc valeur médiumnique, elle guide la femme et poète vers une possible posthistoire patriarcale : « Sidérée de constater avec quelle précision, quelle justesse ce qui s'est si intensément pensé, anticipé dans *Le Livre de la mère* est en train de se réaliser ! » (Lejeune, 2006 : 88).

Par exemple, l'intuition de Claire Lejeune concernant la nécessité de sortir des stéréotypes liés au binôme masculin/féminin et de leurs contraintes hétéronormatives est particulièrement visible dans sa pièce de théâtre *Les Mutants* où Elle l'aide, Lui, à accoucher d'une nouvelle masculinité : « Laisse expirer le vieil homme. Ne retiens plus son dernier soupir. Il t'étouffe ! » (Lejeune, 2004 : 75)

Aucune appartenance à un mouvement littéraire, aucune intention dans cette œuvre atypique de se situer dans le sillon d'un quelconque maître. Il s'agit d'abord de sonder sa propre conscience, et de s'atteler à une constante transparence de celle-ci (ce qui est le propre de l'essai). Claire Lejeune a pourtant des alliés qu'elle cite pour mémoire, ceux qui, comme elle, ont connu la « nuit des sens » : Saint Jean de la Croix (Lejeune, 2006 : 53 et 79), des *Illuminations* : Arthur Rimbaud (Lejeune, 2006 : 169)¹⁰, ce point de l'esprit où les choses « cessent d'être perçues contradictoirement » (Lejeune, 2006 : 79) : André Breton, et toujours discrètement présent, l'allusion à l'éblouissement partagé avec René Char : « La Beauté sauvage de la Sorgue jaillissant de la Fontaine de Vaucluse me ravit tandis que me revient la mémoire des poèmes d'extrême amour qu'elle inspira » (Lejeune, 2006 : 68).

Son aspiration à faire advenir le futur ne va pas sans tisser des liens avec le passé le plus lointain. La pensée étant travail de l'écriture, elle sonde la portée des mots, leur étymologie, la mémoire de la langue française (« Chercher dans la mémoire hétéroclite que je suis de la langue française, les mots justes » [Lejeune, 2006 : 58]). En 2006, le retour sur ses pas est facilité par la technologie : « Il suffit que j'ouvre la mémoire de mon ordinateur et j'entre dans l'espace-temps magique de l'envoûtement. Le ventre de la machine et le mien sont dans une connexion matricielle bienheureuse » (Lejeune, 2006 : 70). Cette sauvegarde électronique de ses pensées, cette modernité de la mémoire va de pair avec la nécessité de revenir à la mémoire archaïque, celle pré-logique des

¹⁰ « C'est le génie de Rimbaud d'avoir vu l'enfer des femmes, d'avoir vu, en son temps, que pour se libérer de son servage, la femme devait prendre acte du renvoi que l'homme historique "donne" à la vérité étrange de son sexe, envers et contre la volonté de Dieu. Renvoyant la femme à elle-même, à la nécessité vitale de se réenfanter, de s'auto-légitimer, de se libérer, c'est Dieu et son Ordre que l'homme condamne à mourir de sa belle mort » (Lejeune, 2006 : 169).

mythes, car l'histoire répète et actualise ceux-ci : « L'âme que torture le manque d'amour accède lucidement au noyau fusionnel de l'être à travers la mémoire des mythes qu'elle rencontre et réinvestit » (Lejeune, 2006 : 69).

Ces choses qui nous reviennent des lieux immémoriaux de notre préhistoire exigent impérativement d'être exhumées, décryptées, individuellement revécues, intégrées, comprises à travers les mythes qui les véhiculent, afin que s'en libèrent les puissances sémantiques captives de la haute nuit de la mémoire humaine (Lejeune, 2006 : 74)

Le rapport analogique croise les points extrêmes du présent et du passé, de l'histoire de Claire et de celle de la première femme à l'origine de l'humanité car « Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, pour faire le miracle d'une seule chose » (selon la Table d'émeraude d'Hermès trismégiste). L'écriture de Claire s'autorise de ces rapprochements dans le sillon de la tradition alchimique relayée par le surréalisme de Breton.

La mémoire de l'origine

Les essais de Claire Lejeune ne cèdent au lecteur que quelques indices autobiographiques. La rareté de ceux-ci leur donne toute leur importance. À l'âge de 80 ans, elle écrit ceci :

Morte à quarante ans, ma mère fut exemplairement une femme empêchée de vivre. Dès l'enfance, je suis devenue la mère de ma mère. Je l'ai passionnément protégée, portée en moi, contre le machisme ordinaire de mon père, comme un oiseau fragile que j'avais à sauver des griffes du chat... C'est dans le corps de la petite fille que s'est éveillée cette passion de la mère dont j'aurai passé ma vie à trouver l'heureuse issue. (Lejeune, 2006 : 141)

L'évocation de cette mère qui s'est absentée prématurément – le terme « morte » qui ouvre le fragment en dit assez long sur la douleur toujours vive – et la révolte contre son père explique la quête du Graal de ces essais, celui de l'origine de la Vie, de la Grande Mère à l'origine des temps.

Le décryptage du terme 'autobiographie' lui indique qu'il s'agit d'écrire le *bios*, la Vie en soi. Non pas une histoire personnelle, mais une autographie, l'écriture de soi se sondant pour découvrir en soi l'histoire de la Vie, de la vraie Vie. Et cette recherche se fait à travers les mots¹¹. L'écriture est une matrice, le livre est un ventre, le temps d'une gestation dont le terme donne naissance à une nouvelle femme. L'écrivaine métamorphosée par l'accouchement de sa pensée tire son fil

¹¹ « La grâce de remonter ensemble aux sources de l'être m'est advenue par les chemins imprévisibles de l'écriture » (Lejeune, 2006 : 60).

d'elle-même. Cette pensée n'est pas localisée seulement dans la tête, mais dans le ventre. La coïncidence analogique entre l'âme et le corps, la pensée et l'utérus apparaît sous forme de rapprochements, de comparaisons, d'oxymores : « l'âme placentaire » (p. 68), « la mémoire du sang – l'âme » (Lejeune, 2006 : 59), « la mémoire génétique » (Lejeune, 2006 : 97), « la mémoire du ventre » (Lejeune, 2006 : 67) : « Mon cerveau baigne dans l'ivresse amniotique, il s'y meut avec une lenteur bienheureuse » (Lejeune, 2006 : 45) ; « La pensée fouilleuse ne peut franchir le col de l'utérus sans connaître le soleil de la chair » (Lejeune, 2006 : 50).

Elle remonte à l'origine d'elle-même jusqu'aux molécules qui lui ont donné la vie, par le biais de rencontres éblouissantes qui la renvoient à ce moment originel :

L'athéologie est miraculeuse lorsque la pensée vient à régresser jusqu'à sa source, à se penser jusqu'à retrouver la mémoire du feu utérin, à se concevoir soi-même, à s'autogénérer, à s'autoriser de la conscience qu'elle est devenue des pouvoirs de sa parole. (Lejeune, 2006 : 49)

La luminosité et la clairvoyance qui lui viennent de cette illumination, de cette poudrière explosive en elle, se conçoivent au fond de son vagin, dans le continent noir des psychanalystes, et c'est là que se génère son propre verbe, à partir de là que tout s'éclaire – contre la parole du père et du verbe divin – : « C'est par le verbe informé du secret de sa genèse que l'occident retrouve la mémoire du soleil au fond du *continent noir* de sa conscience ». (Lejeune, 2006 : 61)

Aux yeux de Claire Lejeune, l'écriture qui passe par le corps d'une femme est capable de penser le monde autrement¹², de réintroduire le tiers dans le discours. La faculté de porter l'autre en soi, implique de faire cas d'autrui, porte l'idée du croisement, du métissage. Dans la maternité, les éléments ne sont plus séparés mais étroitement rassemblés. D'essai en essai, c'est d'abord la femme savante et la femme sauvage qu'elle réconcilie en elle ; la solidarité sororale entre ces deux femmes parviendra à en engendrer d'autres, naissant de livre en livre, la vieille accouchant à chaque ouvrage d'une femme jeune, métamorphosée :

Je n'ai pas conscience d'avoir jamais désiré faire corps de désir et de plaisir avec une femme... Si ce n'est avec l'autre femme que je suis. La sauvage et la civilisée avaient tout à s'apprendre l'une de l'autre. De l'amour des deux sœurs séparées par des millénaires de monothéisme se conçoit une troisième femme. La troisième femme aspirait de tout son être à remonter au paradis, à épouser la mère-nature, à concevoir l'enfant-soleil. C'est l'éternité qu'elle voulait réenfanter. (Lejeune, 2006 : 20)

¹² « Le cerveau malade des maîtres après Dieu n'est plus en état de penser qu'un jour le pouvoir féminin de concevoir et de donner vie prendra conscience de lui-même et de ses inépuisables moyens de penser le monde autrement » (Lejeune, 2006 : 48)

Pour advenir à soi-même, il faut passer outre tous les interdits, se dévoiler, se mettre à nu, oser affronter ses désirs et surtout s'éveiller au désir du désir. La libération de la parole passe par la découverte de l'origine du silence des femmes. La femme n'est-elle pas pourtant à l'origine de la Vie ? Il s'agit d'une évidence, mais elle fut pourtant occultée et travestie par les monothéismes et leur livre commun, la Bible. « Du meurtre d'elle au nom du Père, il ne pouvait exister de trace qu'enfouie dans l'immémorial » (Lejeune, 1993 :135).

Dans *Le Livre de la sœur*, Claire Lejeune visualise dans un rêve éveillé les restes de la première femme assassinée pour fonder le patriarcat :

Au terme de la fouille, que peut trouver une fille sous les fondations de la Cité du Père ? Nul signe funéraire. Des os, quelques os longs, pas même un squelette. La « tête de mort » dont la littérature et l'art se sont fait un symbole majeur, manquait. Le crâne, par son absence signifiait... (Lejeune, 1993 : 137)

Pas de tête pour penser, les sens annulés, sa voix est muette. Cette contemplation où l'auteure accueille et inhume la première venue dans son cœur lui donne la paix. Par cette sépulture donnée à l'impure, la maudite, l'interdite, à Lilith, elle passe au-delà du patriarcat, en route vers la posthistoire : « Avec la pacification de ma mémoire, la fin de l'Histoire m'est personnellement arrivée » (Lejeune, 2006 : 143). L'écriture qui l'avait tant cherchée, depuis son recueil de poésie intitulé *Elle* en 1969, donne à présent toute sa place à la mère archaïque, « au génie de la mère-nature enfoui dans le fond léthargique de [la] mémoire » (Lejeune, 2006 : 66), la mère solaire (Lejeune, 2006 : 166) à « l'orient de la mémoire » (Lejeune, 2006 : 32).

L'obscur mère solaire

Le dernier essai, *La Lettre d'amour*, fait alors place au refoulé de l'Histoire dans un flot de paroles¹³ visant à combler l'infamant trou de mémoire¹⁴ : « Dans la *Lettre d'amour*, la blessure initiale salutairement ouverte devient la bouche d'où s'échappe, recyclée, la matière à création qu'est le refoulé de l'histoire » (Lejeune, 2006 : 169).

La Grande Mère ou la Déesse Mère des cultures pré-patriarcales vénérée à l'origine de l'humanité¹⁵, et incarnée dans les anciennes déesses – Ana pour les Celtes, Isis chez les Égyptiens, Cybèle chez les Phrygiens, Rhea ou Déméter chez les Grecs – a été réduite au silence. Associée à

¹³ « Où le refoulé de l'histoire se débride et se met à délirer, le malheur touche à sa fin » (Lejeune, 2006 : 57).

¹⁴ « La poésie est l'hommage rendu à la mémoire de rien (1966). À l'époque où cela s'est écrit, j'ignorais encore que le soleil me passerait par le ventre pour réenfanter le verbe de la mémoire perdue [...] À présent, je peux me relire sans risque d'être aspirée par le trou de mémoire où je suis descendue ; » (Lejeune, 2006 : 83-84)

¹⁵ Annine van der Meer : « 90% des figures humaines néolithiques [...] sont féminines » (2018 : 141).

la fertilité de la terre, elle est obscure comme le monde souterrain où mort et vie sont liées dans la régénérescence, mais aussi solaire car génitrice de l'humanité. Elle porte la lumière. Dans son livre sur *La Vierge noire* (2018), Annine van der Meer rappelle cette affirmation du théologien Gilles Quispel : « Longtemps avant que l'humanité apprenne à prier “Notre père qui êtes aux cieux”, elle priait “Notre Mère qui êtes en terre” » (Quispel, p. 37. Cité par van der Meer). Son espace symbolique est la crypte ou la grotte, par analogie avec la vulve et l'utérus. Le serpent, le plus terrien des animaux, lui est attribué. D'ailleurs, le hiéroglyphe du serpent désignait la déesse¹⁶. Sur le front d'Isis, est posé un cobra. Symbole de la nature autogénératrice des divinités, il est le signe de cette association immémoriale de la femme et du serpent¹⁷. Il représente les forces telluriques, son ondulation et ses tracés en spirales les ondes et vibrations de la terre¹⁸. La force herpétologique est associée à l'énergie qui émane de celle-ci. Le serpent est aussi l'ouroboros, le grand tout, le cercle infini de la réunion des éléments contraires dans l'absolu¹⁹, ²⁰.

La Lettre d'amour donne la parole « au non-dit des origines telluriques du sentir, un manque à jouir de la langue-mère » (Lejeune, 2006 : 53). C'est au fond de sa mémoire, dans les cavités profondes – utérus, crypte, « antre » (p.41), « caverne magique » (Lejeune, 2006 : 36 et 65), hypogée – que Claire Lejeune va à la rencontre de la mère primordiale et du serpent. La figure thérianthropique de la Pythie est ainsi recherchée : « La vérité de l'être se dé-crypte du fond de *l'enfer des femmes*²¹. Il n'y a que l'écriture minutieuse de son tourment qui puisse ramener une femme dans l'antre de la Pythie » (Lejeune, 2006 : 41). Les prophéties de la Pythie étaient rendues à l'omphalos, le nombril de la terre à Delphes. Python fut le protecteur de l'« oracle originel que posséda tout d'abord Gaïa (la Terre) » (Grant & Hazel, 1975 : 351). Il fut tué par Apollon tout comme les saints sauroctones anéantirent toutes les manifestations du serpent – dragon, tarasque, vouivres, etc. – dans la chrétienté.

Le schème de ce mythe primordial irradie le discours de Claire Lejeune. Par leurs circonvolutions organiques, les deux pôles de la pensée de la poète – cerveau et entrailles –, sont « l'antre reptilien » (Lejeune, 2006 : 45) de sa parole²² ; la poésie s'enracine à la fois « dans le sexe

¹⁶ Dans la mythologie basque, Mari et Pyrène sont nommées 'Dames aux serpents' (van der Meer, 2018 : 153).

¹⁷ « Tan estrecha era esta antigua asociación de diosa y serpiente que ésta constituía uno de los jeroglíficos cuya acepción era “diosa”; se la representaba como esta cobra erguida [...] y era símbolo de la naturaleza auto renovadora de la divinidad (el otro jeroglífico era un huevo ovalado) » (Baring & Cashford, 2014 : 290).

¹⁸ « Le serpent symbolise lui-même la Déesse dans sa phase obscure du monde souterrain. [...] Les serpents représentent les énergies telluriques magnétiques en spirale de la terre » (van der Meer, 2018 : 22).

¹⁹ « À la base de l'inconscient collectif se situe d'après Jung le Soi, ou Ouroboros, qu'il associe à la Grande Mère » (van der Meer, 2018 : 50) ; « elle renferme tous les contraires dans son être et elle est la sainte matrice qui précède toute différenciation d'où proviennent toutes choses. Jung assimile également l'Âme du Monde à la Grande Mère » (van der Meer : 51).

²⁰ Comme je l'ai développé dans mon article intitulé « Espaces sacrés et Vierges noires au bord de l'eau » (sous presse).

²¹ Par allusion à l'enfer des femmes compris par Arthur Rimbaud dans *Une saison en enfer*

²² « cerveau reptilien tombé en léthargie » (Lejeune, 2006 : 35, voir aussi 66 et 95)

féminin et dans [ce] cerveau reptilien » (Lejeune, 2006 : 101)²³. Jusque-là, Claire Lejeune avait donné la réplique à la déclaration de Platon de l'inutilité de la présence des femmes et des poètes dans la cité et à leur exil, par l'élaboration d'une *poétique*, une poésie qui pense. Dans son dernier ouvrage, elle laisse libre cours au délire de la Pythie :

Au niveau de profondeur où se croisent les regards de la femme et du serpent, se réveille la Pythie.
(Lejeune, 2006 : 30)

Comment se connaîtrait-elle sans reconnaître et nommer les lieux voluptueux de son désir et de son plaisir ; sans avoir épousé les anneaux reptiliens du délire ? (Lejeune, 2006 : 46)

Faire corps de présence infinitive avec le délire pythien qui me transporte au-delà de l'histoire.
(Lejeune, 2006 : 69)

Le délire de la pythie délivrant ses anneaux à travers mon corps est la chose à la fois la plus divine, la plus animale, la plus humaine – la plus réelle – qui me soit jamais arrivée. (Lejeune, 2006 : 97)

L'éveil arrive par circonvolutions, un retour inlassable sur les traces, dans une écriture circulaire qui interroge « les cercles de la mémoire » (Lejeune, 2006 : 90), une écriture qui ne tourne pas en rond mais en spirale, pour comprendre les indices, causes et effets du refoulement. L'expression de l'« envoûtement du champ reptilien » (Lejeune, 2006 : 76) pour désigner la fascination qu'exerce sur l'auteure le délire de la pythie, maudit par le patriarcat²⁴, est la clé de voûte de l'effondrement de ce dernier par la réintroduction, au sein du discours logique, du tiers qui avait été exclu, de la contradiction et de l'oxymore. Une parole revendiquée comme légitime parce qu'elle est l'expression symbolique de la vie. Cela implique le retour de la femme et du serpent dans le paradis perdu, d'où ils furent chassés ensemble par Dieu dans la Genèse :

Dans la généalogie de la *matrice*, la Pythie précède les dieux de la mythologie grecque, comme Lilith précède Celui de la Bible. L'une et l'autre parlent la langue-nature, la langue de feu de l'Éternelle. On la nomme aussi Gaïa mais ce nom de la grande mère ne m'est pas familier. Dans notre intimité, je n'éprouve pas le désir de l'appeler autrement que Toi, Toi-la-Vie. (Lejeune, 2006 : 31)

L'une des variantes de la mère primordiale, Marie – la Vierge, dont la configuration mythique est une conjonction des archétypes liés à la Grande Mère – est convoquée. Un long monologue de Marie, écrit en 2002 et interprété par Monique Dorsel, directrice du Théâtre-poème, est repris

²³ « Désir tapi dans mon ventre, serpent lové dans le fond humide de mon sexe, tête dressée, continuellement éveillé. Le fond de mon être ensoleillé » (Lejeune, 2006 : 29)

²⁴ « Maudissant le délire de la pythie, l'État patriarcal se fonde sur l'imposture magistrale dont la révélation provoquera son effondrement » (Lejeune, 2006 : 85)

et serpente dans *La Lettre d'amour* : « Je m'appelle Marie. Le serpent m'a parlé. Je l'ai écouté./ L'impure parle par ma bouche. Elle dit la vérité » (Lejeune, 2006 : 43). Marie ne peut être ni pure ni sainte : « la sainteté est la maladie de l'âme qui vise au règne planétaire de la misogynie » (Lejeune, 2006 : 82), c'est pourquoi Claire Lejeune donne la parole à la mère des origines par sa bouche.

L'écriture de *La Lettre d'amour* est également une suite de la pièce de théâtre de Claire Lejeune, intitulée *Le Chant du dragon*, qui fut publiée en l'an 2000 et montée par Frédéric Dussenne pour le Festival de création au carré à Mons. Fatiguée du folklore montois où, à chaque Ducasse, Saint Georges terrasse le dragon, Claire Lejeune invente de nouveaux rôles, à l'instar de Sainte Marthe qui pactise avec le Dragon :

Être l'arène où le dragon heureux triomphe du Héros terrassé par sa terreur de n'être pas à la hauteur de l'exploit spectaculaire que la gloire du Père attend de lui. (Lejeune, 2006 : 54)

Nous n'avons d'autre espace au monde que les pages de cette lettre d'amour où s'accouche intarissablement la postérité du soleil conçue dans la caverne où se produisit, à l'insu de Saint Georges, le coup de foudre entre la pucelle et le dragon. Ma ville natale ignore encore quel fabuleux destin mûrit dans sa mémoire ! (Lejeune, 2006 : 71)

Conclusion

Consciente du fonctionnement obsolète et des impacts négatifs de la logique rationnelle occidentale qui depuis des siècles a soutenu le régime patriarcal en divisant le monde en éléments s'opposant entre eux, l'un dominant l'autre, Claire Lejeune construit une réflexion basée sur le rapport analogique visant à enrayer le système de pensée binaire de l'intérieur en favorisant les rapprochements, en y légitimant le paradoxe, en accueillant la contradiction au sein du discours.

Le dragon symbolise la différence, l'étrangeté, ce qui excède les normes et échappe au régime identitaire, ce que la raison terrasse et refoule. Comme le rappelle René Char dans ce magnifique poème : « Compagnons pathétiques qui murmurez à peine, allez la lampe éteinte et rendez les bijoux. Un mystère nouveau chante dans vos os. Développez votre étrangeté légitime » (Char, 1962 : 71). Bien entendu, l'étrangeté légitime multiplie les possibles et ceux-ci échappent à toute catégorie. Le personnage d'Hélène le rappelle dans *Le Chant du dragon* :

Ce n'est pas notre identité qui nous humanise, qui nous fraternise. Ce qui fait de nous des citoyens du monde, des résistants à son uniformisation, c'est notre étrangeté. Il faut aimer sa propre étrangeté avant de pouvoir aimer celle des autres (Lejeune, 2000 : 17).

Références bibliographiques :

- BARING & CASHFORD. 2014. *El Mito de la diosa*, Madrid, Siruela.
- CHAR, René. 1962. *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard.
- GRANT & HAZEL. 1975. *Le Who's who de la mythologie*, Paris, Seghers.
- LEJEUNE, Claire. 1963. *La Gangue et le feu*, Bruxelles, Phantomas.
- LEJEUNE, Claire. 1966. *La Geste*, Paris, José Corti.
- LEJEUNE, Claire. 1966. *Le Pourpre*, Bruxelles, Le Cormier.
- LEJEUNE, Claire. 1969. *Elle*, Bruxelles, Le Cormier.
- LEJEUNE, Claire. 1993. *Le Livre de la sœur*, Bruxelles/Montréal, L'Hexagone/Labor.
- LEJEUNE, Claire. 1998. *Le Livre de la mère*, Bruxelles, Le Cormier, coll. « Hypatie ».
- LEJEUNE, Claire. 2004. « Les Mutants », in *Théories et pratiques de la création II. La création au féminin, Les Cahiers internationaux de symbolisme*, n°107-108-109, pp. 53-79.
- LEJEUNE, Claire. 2006. *La Lettre d'amour*, Avin, Luce Wilquin, coll. « Hypatie ».
- QUISPEL, G. 1985. « La Vierge noire, notre mère qui êtes en terre », in CRUL, H. (Ed.) *Uit naam van de Godin. Een oprop tot (innerlijke) emancipatie*, Haarlem, Gottmer.
- VAN DER MEER, Annine. 2018. *La Vierge noire des origines à la fin des temps*, Amsterdam, Pan Sophia Press.

Dire, taire, reconstruire. Mémoires et dénis de mémoires. de la Première Guerre mondiale en France

RONAN RICHARD

ER Tempora, Université de Rennes 2

Dès la fin des années 1990, la Première Guerre mondiale a fait son retour dans les bacs des librairies. Point de repère fondamental de la construction identitaire nationale, elle sort alors d'une longue atonie éditoriale et suscite un engouement mémoriel et une vitalité retrouvée des recherches scientifiques et familiales, dont le Centenaire a constitué l'acmé, révélant une profonde réappropriation venue « d'en bas ». Bien que l'historiographie et ses transpositions pédagogiques aient mis en lumière, depuis les années 1960 et 1970, les processus de totalisation et de mondialisation d'un conflit mobilisant, en arrière et en soutien des combattants, l'ensemble des sociétés et des économies, et suscitant des traumatismes expérientiels très divers – massacres, déportations, occupations, rationnement, épuisement, reconversions, deuils, etc. –, la mémoire de la Grande Guerre demeure marquée par une forte hiérarchisation des expériences de ses différents protagonistes, lesquels n'ont bénéficié ni de la même attention, ni d'une égale reconnaissance dans les représentations collectives.

En France, le regard social s'est en effet, dès les années de guerre, focalisé sur une figure tutélaire dominante, celle du « poilu » héroïque. Cette emprise mémorielle, statufiée après-guerre par l'efflorescence des monuments aux morts, s'est trouvée confortée par les publications de nombreux témoignages de guerre. Ces monuments de papier participèrent, dès 1914, de cette fabrique d'une figure impavide et archétypale occultant la diversité des parcours, des souffrances et des représentations de l'écrasante majorité d'un monde combattant structurellement, socialement et culturellement multiforme. Par ailleurs, en mesurant les souffrances et les sacrifices à l'aune de ceux des poilus, la mémoire collective a d'emblée installé la masse des populations civiles dans un véritable complexe paralysant la narration de leurs vécus et leurs traumatismes spécifiques. Les renouvellements historiographiques, pourtant riches de controverses, n'ont pas

vraiment entamé l'hégémonie de cette figure héroïque, devenue victimaire, que constitue le combattant des tranchées.

Cette contribution vise à montrer l'importance d'un retour sur les témoignages, lesquels n'ont jamais été vraiment saisis dans leur complétude, avec le souci d'introduire une grille d'analyse rigoureusement critériée. Ce travail reste à faire, même si de nombreux chercheurs se sont déjà (trop) partiellement emparés de cette question. Le premier fut Jean-Norton Cru. Même contestée (Prochasson, 2001 ; Audoin-Rouzeau, Becker, 2000), son œuvre reste remarquable en ce qu'elle était pionnière. Mais, malgré un travail considérable et digne d'un véritable historien (Cochet, 2023 : 65), son *magnum opus*, *Témoins*, affiche aujourd'hui ses limites. Portant sur un corpus de seulement 300 ouvrages, criblés suivant des critères hypercritiques et subjectifs, l'ouvrage est clairement daté, d'autant qu'il excluait déjà certains genres, dont le théâtre ou la poésie, la part de littérature lui paraissant y dépasser celle du renseignement (Cru, 1929, 11). Paru en 2008, le précieux travail de synthèse d'Antoine Prost et Jay Winter (2008) n'a pas davantage été actualisé à l'issue de la vague de publications consécutive au Centenaire. De leur côté, à l'instar de l'*Anthologie des écrivains morts à la guerre (1924-1926)*, les quelques inventaires bibliographiques édités depuis sont restés centrés sur les seuls écrivains combattants (Giovanangeli *et al.*, 2004, Bensoussan, 2010). Quant aux travaux scientifiques portant sur ces témoignages, les choix opérés au niveau du corpus de référence, la littérature de guerre pour Nicolas Beaupré (2006) ou les intellectuels pour Nicolas Mariot (2013), ont singulièrement réduit leur focale. Avec ses 26 000 références bibliographiques et ses 2 100 témoignages d'écrivains et d'« écrivains » (Barthes, 1954) de toutes natures (carnets, journaux, mémoires, récits, impressions, romans, poèmes, pièces de théâtre etc.), le fonds du Conservatoire du patrimoine éditorial de la Grande Guerre, initié par le bibliophile Bernard Devez, offre aujourd'hui un outil qui, par son exhaustivité et sa base de données, permet d'élargir le spectre des recherches et d'appréhender la question avec un regard neuf, aussi bien statistiquement que qualitativement. Les témoignages peuvent ainsi être distingués par genres, par unités, par grades, par secteurs du front et, à l'avenir, par origines socioculturelles ou géographiques. L'exploitation de cette base de données permet, outre la remise en question de certaines thèses échafaudées à partir de sources parcellaires ou insuffisamment représentatives, de montrer comment le marché de l'édition a durablement orienté la mémoire collective en donnant la part belle aux récits de soi d'une minorité de combattants lettrés de l'Infanterie, au détriment des tous les autres protagonistes du conflit.

Une mémoire combattante reconstruite et aseptisée ?

Longtemps relégués dans l'angle mort de la recherche, les témoignages de guerre ont suscité, dans les années 1990 et 2000, de vives controverses fracturant la communauté des chercheurs (Birnbaum, 2006). Au sein du Centre de recherche de l'Historial de Péronne, la thèse de la mainmise des témoins dans la (re)construction de l'histoire de la guerre s'est vite imposée (Audoin-Rouzeau, Becker, 2000). Très critiques sur la validité du témoignage de ceux « qui y étaient », ils en ont dénoncé un contenu aseptisé, taisant les violences interpersonnelles et la mort donnée, tout en soutenant la thèse d'une véritable « dictature du témoignage » aux effets durablement paralysants pour les chercheurs « qui n'y étaient pas » (Audoin-Rouzeau, Becker, 2000 : 52-53). *In fine*, cette démonstration visait clairement à inciter les chercheurs à s'affranchir de ces sources testimoniales. Une étude exhaustive de ces écrits de guerre permet aujourd'hui tout autant de nuancer la thèse de leur édulcoration que de contredire l'argumentaire d'une mainmise de la génération du feu sur l'écriture de l'histoire et sur la construction de la mémoire collective du conflit.

De la pluralité des regards portés sur la guerre et des descriptions qui en furent faites, il ressort ainsi que l'aseptisation du rendu des combats et la censure des violences interpersonnelles ne peuvent être considérées comme des pratiques généralisées. Certes, certains récits semblent confirmer qu'à la guerre, « on est tué mais on ne tue pas », pour reprendre l'expression de l'ethnologue Évelyne Desbois (1992). Le cas le plus notoire est celui de Maurice Genevoix, qui reconnut dans la préface de *Ceux de 14* (Genevoix, 1950), avoir précédemment émondé ses récits de guerre, en escamotant certains passages et en retouchant son lexique. Mais tous les combattants ne sont pas réductibles à Genevoix et des récits dépeignent aussi la guerre avec une grande crudité, ne taisant ni la mort donnée à l'ennemi, ni parfois même la satisfaction éprouvée de l'avoir fait. Cela dépendait beaucoup de la personnalité des auteurs, de la nature de leurs productions, du contexte d'écriture ou de réécriture mais aussi du devenir qu'ils assignaient à ces écrits. Composant un cinquième du corpus retenu, les quelques 400 carnets et journaux, rédigés à chaud et publiés sans retouche, constituent la source la plus authentique. De nature non fictionnelle, ces récits offrent autant de regards personnels livrés dans leur contexte, sans influence d'une atmosphère sociale ni de représentations collectives postérieures aux faits. Pour autant, leur étude exhaustive permettrait de faire la part de cet exercice d'autocensure contemporain des faits et diversement motivé. Les combattants étaient, d'une part, conscients qu'en cas de capture, leurs écrits seraient inmanquablement traduits et qu'ils risquaient gros à y avoir confessé les violences commises. Cela n'empêcha pas certains d'y narrer des exactions qui relevaient du poteau d'exécution, à l'instar de ce soldat du 329^e Régiment :

Dans le château, les boches sont ivres-morts. Les blessés gisent de toutes parts : j'en finis quelques-uns. [...] Vers 11 heures, les boches retentent une attaque, ils ont encore été repoussés. Cette fois, j'ai le plaisir de tuer mon deuxième boche d'un coup de fusil. [...] J'ai le plaisir de dire que j'ai encore tué un boche. Cela fait mon troisième (Anonyme 2002).

La pratique de la censure et de la « reconstruction » des faits, associée à une forme d'apprêtement littéraire, est davantage associée aux récits, mémoires, souvenirs, impressions ou réflexions de guerre, composant un ensemble de près d'un millier d'écrits, souvent rédigés a posteriori par l'exploitation des notes prises durant le conflit. Paul Cazin expliquait ainsi avoir composé son témoignage, édité en 1919, « en remuant [...] ce fatras de lettres et de notes quotidiennes, accumulées cinq mois durant » (Cazin, 1919 : 2). Comme le soulignent Béatrice Fleury et Jacques Walter, le témoin ne témoigne alors « pas seulement d'expériences qui l'ont éprouvé, mais aussi de son temps, de son groupe d'appartenance, du rapport à la temporalité et à l'espace » (Fleury, Walter, 2012, 155-156). Cette tendance à donner du sens à la guerre ne concerne d'ailleurs pas que les récits rédigés après-guerre, certains combattants soutenant parfois des thèses humanistes voire pacifistes sans attendre la diffusion de celle-ci dans le contexte particulier des années 1920. C'est le cas de Louis Mairet, dont les propos critiques sur la patrie (Mairet, 1919 : 172-173) ont pu être mal interprétés (Audoin-Rouzeau, Becker, 2000), nous y reviendrons.

S'il faut donc se garder de prétendre que la réécriture et l'estompage du réel furent généralisés, cette pratique exista bien. Elle pouvait, d'une part, avoir une visée justificatrice toute personnelle, consistant alors moins à expurger la mémoire de guerre de toute mention aux violences interpersonnelles qu'à mettre à distance, *vollens nolens*, le trauma intime que représentait l'acte de tuer.

Une seconde motivation animait des combattants dans l'écriture de leurs correspondances, qui, avec 300 éditions, représentent près de 15% de notre corpus. Principal vecteur du lien maintenu avec leurs proches, certains y opéraient aussi un tri sélectif des informations pour ne pas inquiéter famille et amis. Genevoix opéra ainsi :

J'ai soigneusement aiguisé mon crayon, et, m'appuyant sur mon liseur comme sur un pupitre, je griffonne en hâte quelques bouts de lettres. Deux mots seulement : « Bonne santé ; bon espoir. » Je ne veux pas me laisser aller à dire ce que j'ai dans le cœur. [...] Ils m'écrivent chaque jour, je le sais. Pourquoi les décevoir, les peiner ? (Genevoix 1950 : 160)

En croisant les correspondances de combattants du peuple comme Germain Cusacq et Jean Dupouy, François Cochet illustre bien cet exercice de « rassurance » par l'usage fréquent du « mensonge protecteur de la tranquillité familiale » (Cochet, 2023, 63). Ce souci du moral des siens

se retrouve chez l'ouvrier papetier Jean Lajous, qui expurgea à ce point ses lettres de tout détail propre à inquiéter sa femme que l'annonce de sa mort, des suites de blessures constamment minimisées, la plongea dans la sidération (Roy, 2022). Mais à nouveau, une lecture exhaustive et attentive de ce matériau introduit tout un nuancier de situations, le ton et la nature des descriptions évoluant selon le statut du destinataire. Ainsi Fernand Léger écrivit-il des lettres d'une grande crudité à son ami Louis Poughon, tout en lui demandant instamment de n'en rien rapporter à sa mère (Léger, 1990 : 18). La même « euphémisation protectrice » ciblée (Cochet, 2023, 63) caractérise les courriers de Louis Pergaud, l'écrivain ne dissimulant rien de l'intensité des combats à son ami Edmond Roche, tout en lui signifiant instamment : « Surtout pas un mot à Delphine de ce que j'ai souffert. La pauvre petite se ferait trop de mauvais sang et cela ne me soulagerait pas » (Pergaud, 2014 : 211). À l'inverse, le paysan Henri Arnaud ne passa jamais rien sous silence à son épouse Thonie, par respect pour ce « pacte épistolaire » conclu à l'heure de son départ : « Amie, je ne te cache rien, je ne suis pas comme les trois quarts qui, de peur de trop inquiéter leurs familles, cachent ce qu'ils pensent. Je te dis exactement ce qui nous arrive » (Botlan, 2020 : 583).

Une troisième intention pouvait conduire certains combattants à taire les horreurs du conflit du fait de l'impossible « concernement » de lecteurs qui, n'y étant pas, ne pouvaient accéder à la pleine conscience d'une expérience proprement indicible. « Nous sommes tous, tant que nous sommes, des survivants anachroniques ; notre expérience est incommunicable » reconnaissait ainsi Maurice Genevoix (Lefebvre, 1983 : 17). Pour dépasser ce syndrome paralysant, certains recoururent à une autre stratégie d'évitement, celle du roman réaliste et de la poésie. S'il s'appuyait souvent sur des notes personnelles griffonnées au front, le roman de guerre permettait aux témoins de mettre à nu le réel au travers de quelques personnages aptes à restituer une expérience de la guerre qui se voulait authentique, quoique distancée dans son expression. C'est le cas d'Henri Malherbe qui, dans sa préface de *La flamme au poing*, justifiait ainsi le choix de relater sa propre expérience par le prisme de la fiction :

C'est assez pour moi d'avoir voyagé dans cet abîme. Je n'en voulais plus même garder le souvenir. J'ai jeté mon carnet de notes. [...] Mais se peut-il... ô mes frères torturés que j'oublie... vos sacrifices ? Oublierai-je mes sentiments étranges et tous ces spectacles d'humanité furieuse et noire ? Je le sens bien, il faut que je garde... cette collection de portraits et d'images... Seulement je ne veux pas transcrire avec trop d'exactitude ces détresses... je crains qu'à des évocations trop précises ne ressuscitent ces jours de férocité... Lorsque je relisais ces notes ma sensibilité... prenait la fièvre... Je ne veux plus écouter cette voix affolée. Il me faut redire cela calmement, changer la fièvre en une vibration pathétique, adoucie, transparente. (Malherbe 1917)

Les plus grandes plumes contemporaines du conflit contèrent ainsi leur expérience par ce biais

romanesque, indéniablement le plus populaire et le plus déterminant dans la construction de la mémoire collective. En sus des *Croix de bois* de Dorgelès, récipiendaire du Prix Fémina en 1919, cinq de ces fictions de guerre reçurent le Goncourt entre 1914 et 1934 : *Gaspard* de René Benjamin (1915), *L'appel du sol* d'Adrien Bertrand (1916), *Le Feu* d'Henri Barbusse (1916), *La flamme au poing* d'Henri Malherbe (1917), *Civilisation* de Georges Duhamel (1918) et *Capitaine Conan* de Roger Verceel (1934). Philippe Baudorre (2005) a bien montré le rôle déterminant joué par le Goncourt, qui accompagna et accentua l'indéniable élan populaire du roman de guerre au point de constituer, en termes de carrière littéraire, un véritable saut quantitatif. En marge de centaines de romans figurant dans notre corpus, celui-ci compte également 71 œuvres musicales, 55 pièces de théâtre et près de 500 recueils de poésies. Souvent minorée ou réduite à l'évocation de quelques figures, dont émerge Guillaume Apollinaire, la poésie de guerre s'inscrivait bien dans cette démarche résolument littéraire. Malgré de rares tentatives de réhabilitation, comme celle de Jacques-Henri Lefebvre, introduisant son ouvrage sur Verdun par quelques extraits de poèmes de combattants oubliés (Lefebvre, 1983), ce genre connut peu d'échos en France (Campa, 2020), cependant que de grands poètes-combattants se révélaient en Angleterre, influant davantage sur la mémoire collective (Stallworthy, 2002).

Ainsi la vision de la guerre telle qu'elle a été présentée ou communiquée durant ou après celle-ci doit-elle être reconsidérée, afin d'intégrer une pluralité de regards aucunement réductibles en une vision unique et uniforme des faits, ni en une seule interprétation de ceux-ci.

Dictature du témoignage et emprise mémorielle des combattants ?

D'égales nuances sont à formuler sur la question d'une potentielle « dictature du témoignage » ayant pesé sur l'écriture de l'histoire (Audoin-Rouzeau, Becker, 2000 : 52-53). Certes, des récits retouchés après-guerre relèvent d'une forme de mémoire égo-historique, leurs auteurs ayant parfois pris le temps d'apporter une plus-value littéraire à leurs récits, tout en s'efforçant de leur donner du sens. Ce faisant, leur propos s'écartait de l'exposé brut des prises de notes rédigées à chaud et pouvait aspirer à déborder du strict cadre de la mémoire personnelle, épisodique, émotionnelle et sensitive, pour investir le champ de la mémoire collective. Pour Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, cet exercice, accompli *a posteriori* dans l'ambiance pacifiste des années 20, aurait autant contribué à dénaturer le caractère singulier et intime de ces récits de soi qu'à permettre à « ceux qui y étaient » de garder la main sur l'histoire et la mémoire collective de la guerre et d'en déposséder ainsi les chercheurs. Sur la méthode, la thèse affiche de sérieuses limites. D'une part, elle s'appuie sur un corpus de références très limité et peu représentatif des combattants dans leur pluralité. Pour étayer leur argumentaire sur les non-dits historiographiques,

les deux historiens ne mobilisent en effet que cinq auteurs, tous lettrés, dont Blaise Cendrars et Fernand Léger. D'autre part, l'affirmation d'une « dictature du témoignage » repose essentiellement sur quelques lignes de Louis Mairét, brandies comme une preuve. « J'ai dit la vérité. Qu'on me démente si on l'ose ! » Pour les deux chercheurs, la phrase sonnait comme un aveu de la volonté des anciens-combattants d'exercer, à partir de 1918, un magistère jaloux et exclusif sur ce domaine réservé que constituait l'histoire de leur guerre. Mais, l'argument manquait lourdement sa cible, Mairét étant mort au front, en 1917 ! Il ne pouvait donc incarner ni la dictature du témoignage d'après-guerre, ni l'influence idéologique des années 1920 sur la reconstruction d'un discours combattant pacifiste et antimilitariste. Loin de plaider en faveur des thèses de Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, Mairét les affaiblit même considérablement, son exemple démontrant que des combattants avaient pu, au cœur même du conflit, clamer vivement leur scepticisme à l'égard du sens patriotique de la guerre.

Même fragilisée, cette démonstration intellectuelle traduisait une forme de défiance vis-à-vis des témoins et une volonté de s'affranchir de leurs propos. Réuni au sein du CRID 14-18, des chercheurs comme Remy Cazals et Frédéric Rousseau s'élevèrent vivement contre ces thèses jugées hors sol, plaidant davantage pour une réhabilitation des témoins, dans toute leur diversité (Cazals, Rousseau, 2001 ; Rousseau, 2003). Depuis les années 1980, François Cochet a également contribué à revaloriser d'autres formes de témoignages, notamment oraux. Considérés comme des sources historiques à l'égal de toutes les autres, ils nécessitent simplement d'être abordés avec rigueur et distanciation critique, pour pallier notamment les limites spécifiques à ces souvenirs, potentiellement affectés par différents processus tels que l'oubli, la reconstruction ou la déformation des faits, leur resignification, la « pollinisation » par d'autres témoignages antérieurs, la « stratification-concrétion » (Cochet, 2023), la simplification ou l'intrication du regard social catégoriel, culturel ou idéologique dans le regard individuel, etc.

Incriminer ces témoins combattants qui, dans l'exercice de leur art spécifique du « j'y étais », auraient falsifié le réel, revient à oublier, d'une part, que nombre de leurs témoignages ont été édités à l'insu de leur plein gré. Leur contribution à la mémoire collective ne constituait donc pas, pour eux, une fin en soi. Éditeurs et historiens se sont, en effet, rarement souciés de l'intention originelle de ceux qui n'avaient griffonné leur expérience de guerre ou leurs courriers que pour l'inscrire dans une mémoire purement individuelle ou familiale. Le choix d'en faire bénéficier le grand public et, partant, de l'inscrire dans la mémoire collective fut donc souvent assumé par les descendants, animés de motivations variables et parfois peu soucieux de quelque réflexion éthique préalable. Dans sa préface de la correspondance d'Etienne Nallèche, Odile Gauthier-Voituriez balayait ainsi ce dilemme sur l'intentionnalité, ironisant sur les stratégies d'obtention de l'accord

des familles :

Le pire ce sont les veuves. Elles s'accrochent à la mémoire de leur grand homme et ne veulent pas lâcher ses papiers, comme si garder ses notes, sa correspondance, ses documents de travail auprès de soi était un moyen de le garder, lui, de contrôler ce que la postérité en dira, de retarder son passage à l'histoire. Avec les enfants, les petits-enfants, c'est plus facile. Ils sont attachés à la mémoire de l'ancêtre, mais d'une façon moins passionnelle, qui les rend perméables aux arguments de l'archiviste, à l'intérêt de la conservation durable et d'une mise à disposition du public. (Gautier-Voituriez 2017 : 15)

Au rang des motivations des éditeurs peut être ajouté le caractère lucratif que pouvaient revêtir parfois ces publications, notamment durant la période du Centenaire.

Si les combattants n'ont donc pas toujours revendiqué ce rôle de gardiens de l'histoire et de la mémoire de guerre, l'analyse statistique des éditions de témoignages atteste en outre que, passé le retour d'intérêt constaté au tournant des années 30 et le léger ressaut consécutif au cinquantième de la Grande Guerre, ces publications déclinèrent jusqu'à devenir quantitativement insignifiantes jusqu'à la fin des années 1990 (voir figure 1).

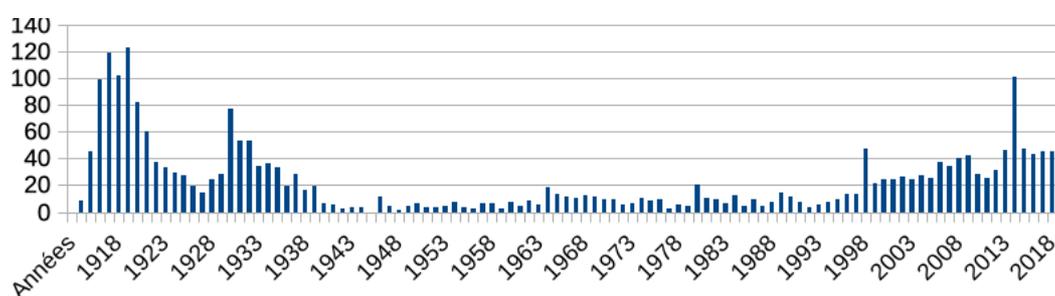


Figure 1 : Éditions annuelles de témoignages de combattants de 1914 à 2019 (source : Conservatoire du patrimoine éditorial de la Grande Guerre)

Cette analyse chiffrée fait justice de la thèse d'une hégémonie mémorielle des témoins, dont les récits se sont trouvés en fait rapidement marginalisés. D'autre part, il convient peut-être moins de s'interroger sur le nombre de témoignages édités que sur les exemplaires réellement mis en circulation et sur le lectorat ciblé. Car, dans l'ombre des grands romans populaires, et notamment de la poignée de Goncourisés vendus par dizaines voire centaines de milliers d'exemplaires, que pèse vraiment, dans ce processus de construction mémorielle, la masse des ouvrages plus confidentiels, peut-être davantage lus dans l'entre-soi des anciens-combattants eux-mêmes ?

Rien ne vient davantage étayer la thèse d'un quelconque complexe ressenti par la communauté des historiens, prétendument tenue en respect par des anciens combattants autopromus gardiens

exclusifs de l'histoire et de la mémoire de leur guerre. En réalité, la communauté des chercheurs paraît avoir été fort peu impressionnée, se désintéressant des décennies durant de ce que les anciens-combattants pouvaient bien avoir à dire. Pourtant lui-même vétéran du conflit, Pierre Renouvin, figure emblématique et dominante de l'historiographie de la Grande Guerre, éprouvait ainsi un certain dédain pour les témoignages en tant que sources historiques et le magistère qu'il exerça longtemps sur la recherche scientifique paralysa sans doute davantage les jeunes historiens que ne purent jamais le faire ces anciens « poilus » de plus en plus inaudibles. Convaincu que « les témoignages de combattants (entretenaient) avec l'histoire le même rapport improbable que la musique d'ambiance des bars avec celle des salles de concert » (Prost, Winter, 2008 : 117), Renouvin rejeta ainsi successivement le monumental *Témoins* de Jean-Norton Cru (1929), *L'anthologie des écrivains morts à la guerre* publiée par l'Association des écrivains combattants (1924-1927) et le *Verdun* de Jacques Péricard (1933), largement ouvert aux témoignages. Peu d'historiens s'émurent de ce manque de considération à l'égard des témoins, à l'exception notable de Jules Isaac. Celui-ci, dans son compte-rendu de l'ouvrage de Renouvin, s'étonna d'y voir la guerre « faire sa toilette, laisser à la porte le troupier avec ses compagnons malodorants – le sang, la boue, l'ordure, les rats, les poux –, se présenter comme une correcte guerre de cadres et d'états-majors » (Isaac, 1935 : 320). Il fallut même toute l'énergie d'un Henri Michel, cheville ouvrière du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, pour gagner le bras de fer « contre la Sorbonne, autrement dit Pierre Renouvin » et obtenir la reconnaissance des témoignages de résistants et leur collectage systématique (Guillon 2007). Ainsi, l'historiographie de la Première Guerre mondiale souffrit-elle moins de l'emprise mémorielle des anciens combattants que de la tenace indifférence d'historiens soucieux de narrer « une histoire de la guerre sans combattants » (Prost, Winter, 2008 : 110).

Ce double dédain, éditorial et scientifique, ne reflétait-il pas un désintérêt social plus global, la cellule familiale manifestant elle-même une appétence plutôt limitée à l'écoute empathique des survivants, quand ceux-ci n'estimaient pas eux-mêmes que leur expérience relevait de l'« impossible à dire ». Déconsidérée jusqu'aux initiatives de Philippe Joutard dans les années 1980, l'enquête orale en fit la démonstration. Ainsi, le micro tendu par quelques enquêteurs oraux à des témoins qui n'avaient rien édité ni transmis, constitua-t-il souvent le premier et parfois unique signe d'intérêt qui leur fut témoigné durant leur existence. Ce constat, j'ai pu le faire personnellement lorsque j'accompagnais mon père, René Richard, psychologue et infatigable collecteur de témoignages, dans ses dizaines d'enquêtes orales durant les années 1970-1980 (Richard, 2022b). De nombreux enfants et petits-enfants découvrirent à cette occasion l'expérience de guerre et les traumatismes d'un père ou d'un grand-père jusqu'alors mutique, suscitant ce regain de recherches familiales dont

témoigne l'activité de certaines associations comme Bretagne 14-18. Des combattants comme Raymond Jubert avaient prophétisé cette forme de discrédit social durant le conflit lui-même :

Tant d'erreurs ont été répandues sur notre compte, tant de détails multiples d'équivoques, de confusion, d'uniformisation des mérites et des tâches, que j'ai vu cent fois des combattants déchirer les journaux avec rage en lisant la pensée de ceux qui, sans avoir partagé nos souffrances, ont pourtant sur nous une opinion à placer. Quand nous reviendrons, c'est nous qui en conterons, et nous qui aurons tort. (Jubert 1989 : 86)

L'ascendance mémorielle des combattants de la Grande Guerre ne peut donc leur être entièrement imputée. Elle fut confortée par d'autres relais, comme les monuments aux morts, la littérature pour enfants ou les programmes scolaires, qui contribuèrent à enraciner dans l'imaginaire collectif une représentation iconographique standardisée du poilu héroïque et mythifié. Cette hégémonie mémorielle interroge le caractère sélectif d'une mémoire collective qui marginalisa durablement bien d'autres expériences et traumatismes de guerre. En donnant la part belle aux combattants, le monde de l'édition participa en effet à détourner les représentations collectives d'une multitude d'autres acteurs et victimes de guerre, dont les expériences et les ressentis se trouvèrent, jusqu'à aujourd'hui, clairement occultés.

« Ils sont passés comme des troupeaux d'ombres » (Guéhenno, 1961 : 106). Des expériences de guerre marginalisées ou instrumentalisées

La première victime de cette sélectivité mémorielle fut la diversité du monde combattant, complètement estompée par la prééminence d'une figure archétypale emplissant l'imaginaire collectif : le fantassin de l'infanterie. S'ils composaient près des deux tiers des effectifs militaires, ces troupiers bénéficièrent aussi d'une indéniable méritocratie mémorielle, monopolisant les trois quarts des publications. Cette prédominance récompensait ceux qui avaient payé le plus lourd tribut à la guerre, 88% des morts et des disparus étant issus de l'infanterie. Souvent considérés comme des embusqués, quand bien même leur participation fut déterminante dans l'issue des combats, les artilleurs ne représentent ainsi que 7% des témoignages édités. Ils pesaient pourtant 20% des effectifs militaires. Les marins et sous-marinières, les aviateurs ou les soldats des unités de transport sont également restés dans l'angle mort de la mémoire. Les prisonniers de guerre, enfin, ont toujours été associés à une sorte de mémoire honteuse (Cabannes, 2004 : 359-424) dont seuls purent s'extirper une poignée de courageux évadés, symbolisant, à l'image de Charles de Gaulle, une bravoure et un refus de l'inaction qui n'était peut-être pas le trait commun à tous les captifs. Ce désintérêt se traduit dans les chiffres : notre base bibliographique ne recense ainsi que 73

occurrences renvoyant à la captivité. En octobre 1918, on comptait pourtant 535 000 prisonniers de guerre français. Ainsi, et même si les traumatismes spécifiques à un enfermement infiniment pathogène servirent parfois la propagande, le captif resta associé à une forme de lâcheté inappropriée à cette construction identitaire porteuse des valeurs de courage, d'héroïsme et de détermination.

Un autre fait majeur se dégage de l'analyse de la production des écrits de guerre : 40% d'entre eux proviennent d'officiers ou d'officiers-supérieurs, qui composaient pourtant moins de 2% des effectifs. Toutes unités confondues, les récits de simples soldats ne représentent qu'un quart des témoignages publiés. Malgré leurs louables soucis de confronter ce regard élitaire à d'autres visions émanant de combattants issus des classes populaires, les chercheurs du CRID 14-18 ou de Bretagne 14-18 ne sont pas parvenus à rétablir le rapport de force socioculturel. Les paysans, qui composaient plus de 40% de la population active masculine, ne représentent ainsi que 17% des 150 écrits utilisés en 2008 par Rémy Cazals et André Loez dans leur ouvrage *14-18, vivre et mourir dans les tranchées* (Cazals, Loez, 2008). La mémoire de la Première Guerre mondiale a donc été en grande partie façonnée par une minorité sociale et culturelle, familiarisée à la pratique de l'écriture, apte à donner du sens au récit factuel du quotidien et disposant de réseaux facilitant la quête d'un éditeur. Genevoix lui-même a ainsi été pressé de publier ses écrits par Paul Dupuy, secrétaire général de l'École normale supérieure de Paris. À l'inverse, pour tous ces soldats issus du monde rural, l'acte d'écrire était tout aussi compliqué que celui de prospecter une maison d'édition. Pourtant, ceux-là même qui composaient la masse des troupes n'appréhendèrent sans doute pas les faits de la même façon que leurs officiers lettrés. Ambroise Harel le souligna d'emblée dans une introduction courte et sans fioriture :

Je ne suis qu'un paysan breton et j'ai écrit ces pages sans prétention littéraire. J'ai cru qu'il était bon que, parmi tant d'ouvrages sur la guerre, bien rédigés, bien pensés, bien arrangés, il s'en trouvât un, écrit par un simple de la terre. Les gens cultivés qui ont écrit des livres sur la grande guerre l'ont-ils vue, l'ont-ils sentie comme nous ? Ils nous ont mis en scène bien souvent et, je l'avoue, nous n'avons pas de peine à nous reconnaître dans certaines scènes et certains dialogues. Mais cela ne touche qu'à nos manières extérieures, et à nos réflexions plus ou moins pittoresques et frustrées. » (Harel, 2009, 11)

Les écrits de ces combattants du peuple, souvent plus pudiques et au vocabulaire plus pauvre, ne les assimilent pas au récit atypique d'un Louis Barthas (1977), tonnelier particulièrement militant qui ne peut être considéré comme l'archétype du soldat du peuple. Ces récits sans prétentions éditoriales s'avèrent souvent plus factuels et moins encombrés que ceux des intellectuels de propos existentiels ou de réflexions sur le sens de la guerre. « C'est que vous autres, vous ne pouvez

comprendre parce qu'il faudrait l'avoir vu » écrivait ainsi l'ouvrier Jean Lajous, le 31 octobre 1915, comme pour justifier son laconisme. On ne retrouve, dans ces récits de sans-grades, ni superfluité, ni militantisme d'aucune sorte. Leur plume est peu expansive, matérialiste, sans emphase, souvent soumise et fataliste, nullement enthousiaste, mais ils sont sans doute plus représentatifs de tous ces « sans voix » dont la mémoire de la guerre ne s'est pas beaucoup encombrée. Ce monopole testimonial tenace des élites lettrées a fortement contribué à forger une représentation biaisée de l'expérience de guerre, niant par là même la persistance au front des identités individuelles et parfois ces tensions sociales ou culturelles fracturant le huis clos des tranchées, dévoilées par Nicolas Mariot (2013). La variété des expériences et des approches n'a donc pu pénétrer l'inconscient collectif, toujours associé à l'héroïque et patriote poilu des tranchées dont les représentations nous apparaissent trop souvent par le prisme d'une élite. Mais, derrière ce poilu emblématique, c'est tout un autre pan de la société, celui des populations civiles, qui a davantage encore peiné à faire entendre sa voix.

Le moindre intérêt des éditeurs pour les récits de civils ne s'explique pas que par le focus assumé sur les combattants de l'infanterie. Sans doute les 30 millions de non-combattants ressentirent-ils eux-mêmes un profond complexe de culpabilité et de gêne rétrospective au regard des souffrances et des sacrifices consentis par les soldats. Il en ressort un maigre échantillon de quelques 360 écrits de guerre, tout aussi peu représentatifs que ceux des combattants. En effet, près des deux tiers de ces témoignages civils proviennent des départements occupés qui, sans doute, intéressèrent moins par leur qualité formelle que par leur capacité à corroborer utilement les accusations de brutalité et d'atrocités réellement ou prétendument commises par l'armée allemande. À peine la guerre achevée, les éditeurs dédaignèrent complètement ces témoignages (voir figure 2).

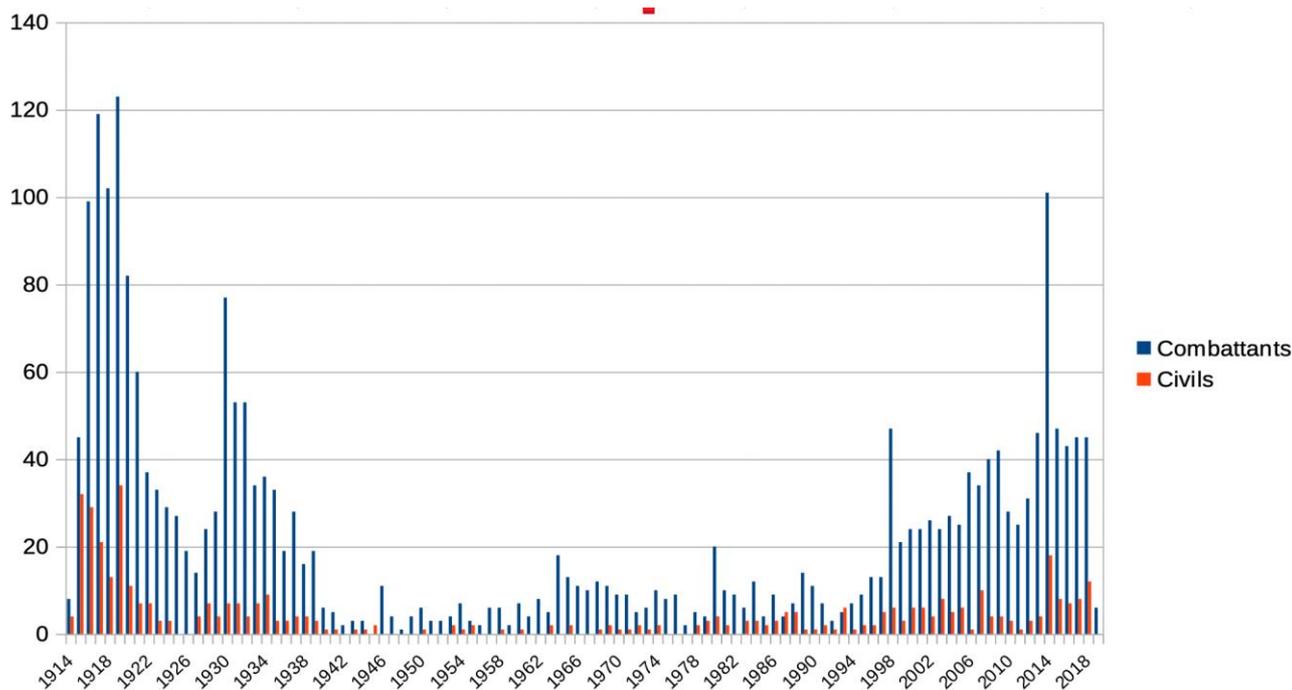


Figure 2 : Éditions annuelles de récits de combattants et de civils de 1914 à 2019 (source : conservatoire du patrimoine éditorial de la Grande Guerre)

Presque inexistante apparaît également la mémoire des deux à trois millions de réfugiés. À l’instar de ceux de 1940, leur exode, dominé par la peur, l’humiliation, la débâcle et le chaos, n’était porteur d’aucune valeur sociale ou identitaire propre à unifier et galvaniser la nation. Par ailleurs, les difficultés d’intégration que rencontrèrent ces communautés de migrants dans tous les départements d’accueil (Richard, 2021a) n’inclina sans doute pas les éditeurs à valoriser leurs témoignages. De la petite dizaine de récits d’exode édités, le seul qui émergea un peu, *Dans les remous de la bataille* (Rimbaud : 1917), aurait-il suscité le même intérêt s’il n’avait été signé par la sœur du poète Arthur Rimbaud (Richard, 2021b) ?

Quant aux autres civils, à commencer par les femmes, leur expérience et leur engagement ne suscitérent pas davantage d’engouement, hormis lorsque l’évocation de leur sort pouvait, une fois encore, conforter la propagande sur la barbarie allemande. Les éditeurs boudèrent massivement ces regards féminins, sauf lorsqu’une intervention extérieure venait leur apporter crédit et légitimité. Ce fut le cas de Marguerite Lesage dont les remarquables carnets (Lesage, 1938) ne suscitérent l’intérêt, jamais renouvelé du reste, que par l’amicale pression d’un ancien-combattant, parvenant à la fois à lui faire dépasser son propre complexe et à convaincre un éditeur (Fouchard, 2018). En Bretagne, sur seulement vingt témoignages de civils répertoriés, et souvent diffusés à titre confidentiel, seuls cinq furent écrits par des femmes. La petite vingtaine de témoignages d’enfants et d’adolescents édités en France témoigne d’un désintérêt similaire. Plus globalement,

la mémoire collective a essentiellement marginalisé les provinciaux. Les populations civiles des départements non occupés représentent à peine plus de 10% des témoignages non combattants publiés, soit moitié moins que ceux rédigés par des Parisiens. D'autres protagonistes du conflit, comme les travailleurs étrangers et les internés civils, restent toujours absents des représentations collectives, disparaissant même totalement de la mémoire locale des lieux où camps et cantonnements de travail étaient installés (Richard 2022a).

Conclusion : 100 ans plus tard, la mémoire sélective de la Première Guerre mondiale

L'analyse quantitative et qualitative d'un siècle de productions éditoriales permet donc aujourd'hui de reconsidérer le processus de fabrication de la mémoire collective de la Première Guerre mondiale. De manière ni plus objective, ni plus infaillible, ni plus exhaustive que la mémoire individuelle, cette représentation collective s'est construite, jusqu'à aujourd'hui, sur une stricte hiérarchisation des souffrances. L'expérience des combattants de l'infanterie, pesant moins de 15% de la population, apparut dès le contexte de guerre comme l'étalon à partir duquel se trouvèrent mesurées toutes les autres, en particulier celle des 80% d'une population non-combattante quasiment bannie du marché du livre.

Par ailleurs, la mémoire collective n'étant pas le fruit de l'addition des mémoires individuelles, celle de la Grande Guerre s'est construite à travers le prisme des représentations mentales d'une élite culturelle modélisante. En est ressortie une vision monolithique, celle d'une culture de guerre archétypale, aujourd'hui remise en cause par des chercheurs ayant su documenter les fractures et les clivages persistant jusqu'au front. « Il n'y a pas de bons témoins » assénait Marc Bloch en son temps (Bloch, 2019 : 8), mettant en garde préventivement contre toute quête d'une figure emblématique et d'une culture unique, fusionnant en une seule toutes les identités. Car une plongée exhaustive dans les écrits de guerre suffit à démontrer que les témoignages ne disent pas tous la même chose et qu'il y a quelque chose de péremptoire à vouloir comprendre les combattants en usant de l'article défini. Il y eut bien des combattants et il convient aujourd'hui de s'ouvrir à la diversité de ces figures testimoniales plurielles, en intégrant tous les paramètres influant sur la mise en récit et sur le regard porté sur la guerre : l'âge, la région d'origine, les date et durée de l'engagement, les secteurs du front fréquentés, les armes au sein desquelles chacun a servi, le contexte de production de l'écrit final, l'environnement social, culturel et idéologique d'origine tout autant que celui contemporain de la mise en récit. Nanti de cette grille critériée, nous pouvons déjà réviser certains présupposés pour confirmer cette dimension contrastive des regards et des mémoires, à la prise en compte de laquelle nous incitaient déjà Antoine Prost et Jay Winter :

Certes, cette expérience forte, intense, a marqué tous ceux qui l'ont faite, mais probablement pas de façon uniforme. Il est nécessaire de rechercher les traits communs qui unissent les combattants, mais dangereux de ne pas prendre en compte les diversités individuelles : l'uniforme n'abolit pas les identités et la génération du feu n'a peut-être qu'une existence linguistique. (Prost, Winter, 2004 : 143)

On aurait pu attendre du Centenaire qu'il contribue à ouvrir la mémoire de la guerre sur cette diversité des expériences et sur la pluralité des regards portés sur elles. Las, durant ces quatre années de surenchères scientifiques et commerciales, l'hégémonie du poilu héroïque s'est plutôt trouvée confortée par la publication de 680 témoignages, laissant peu de place à la petite cinquantaine de récits de civils (voir figure 3).

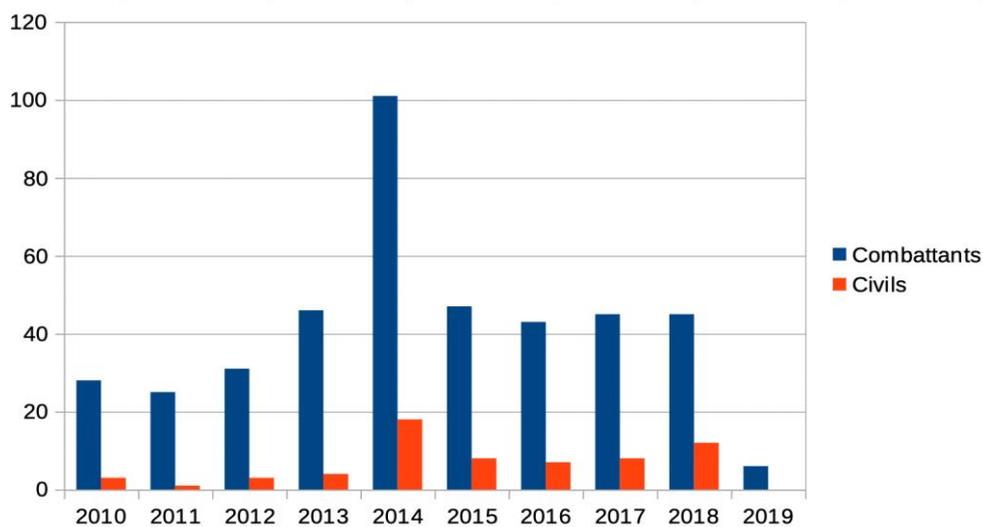


Figure 3: Éditions annuelles de récits de combattants et de civils de 2010 à 2019 (source : conservatoire du patrimoine éditorial de la Grande Guerre)

Sans doute le rééquilibrage des intérêts s'est-il opéré par d'autres biais, comme le cinéma, notamment l'œuvre de Bertrand Tavernier (Delmas, 2022 : 56-63), la bande-dessinée, la chanson ou le roman produit par des auteurs non contemporains de la Grande Guerre. Par leur exploration des marges – la folie, les fraternisations, les fusillés pour l'exemple, les profiteurs de guerre et d'après-guerre, le deuil, etc. –, ces autres expressions artistiques ont contribué à décaper une mémoire collective encore encombrée d'héroïsme patriotique, sans pour autant parvenir vraiment à écorner la prééminence du poilu des tranchées, simplement passé du rang de héros à celui de victime. Durant la Grande Collecte initiée par le ministère de la Culture en 2013, d'innombrables documents familiaux relatifs à la Grande Guerre furent collectés, essentiellement dans les centres d'archives départementales. Numérisés et mis en ligne, ces sources familiales se composent ainsi surtout d'écrits de combattants, correspondances, carnets ou journaux de guerre, accessibles aux

chercheurs, historiens ou simples passionnés d'histoire. Parallèlement, la création du Grand Mémorial, point d'accès numérique unique centralisant les registres matricules, a également suscité de nombreuses déclinaisons en termes de recherches familiales, généalogiques ou scientifiques et de transcriptions pédagogiques, tout en continuant, par son appellation, à associer la mémoire collective aux seuls combattants.

Sources primaires imprimées :

ANONYME, 2002. *Carnet de route d'un soldat du 329e R.I. du Havre (2 août 1914 – 22 novembre 1915)*, Plessala, Bretagne 14-18.

APOLLINAIRE, G. 1918. *Calligrammes*, Paris, Mercure de France.

ASSOCIATION DES ECRIVAINS COMBATTANTS. 1924-1927. *Anthologie des écrivains morts à la guerre*, 5 volumes. Amiens, Malfère.

BARBUSSE, H. 1916. *Le feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion.

BARTHAS, L. 1978. *Les carnets de guerre de Louis Barthas, tonnelier 1914-1918*, Paris, Maspéro.

BENJAMIN, R. 1917. *Gaspard*, Paris, Devambez.

BERTRAND, A. 1916. *L'appel du sol*, Paris, Calmann-Lévy.

BOTLAN, M. (ed). 2020. « *Amie, c'est la guerre* ». *Correspondance de guerre de Théonie et Henri Arnaud (1914-1919)*, Rennes, PUR.

CAZIN, P. 1919. *L'humaniste à la guerre*, Paris, Plon.

DORGELES, R. 1919. *Les croix de bois*, Paris, Albin Michel.

DUHAMEL, G. 1918. *Civilisation*, Paris, Mercure de France.

GAULTIER-VOITURIEZ, O. 2017. *Chronique cachée de la Grande Guerre. Lettres d'Etienne de Nalèche à Pierre Lebaudy (1914-1919)*, Paris, CNRS Editions.

GENEVOIX, M. 1950 [1949]. *Ceux de 1.*, Paris, Flammarion.

GUEHENNO, J. 1961. *Changer la vie*, Paris, Grasset.

HAREL, A. 2009. *Mémoires d'un poilu Breton*, Rennes, Éditions Ouest-France.

JUBERT, R. 1989. *Mars, avril, mai, Verdun*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.

LEGER, F. 1990. « Une correspondance de guerre à Louis Poughon ». *Les cahiers du musée national d'art moderne*, Hors série.

LESAGE, M. 1938. *Journal de guerre d'une Française*, Paris, La Diffusion du Livre.

MAIRET, L. 1919. *Carnet d'un combattant*, Paris, éditions G. Crès et Cie.

MALHERBE, H. 1917. *La flamme au poing*, Paris, Albin Michel.

PERGAUD, L. 2014. *Lettres à Delphine. Correspondance (1907-1915)*, Paris, Mercure de France.

RIMBAUD, I. 1916. *Dans les remous de la bataille. Charleroi et la Marne*. Paris, Chapelot.

VERCEL, R. 1934. *Capitaine Conan*. Paris, Albin Michel.

Références bibliographiques

AUDOIN-ROUZEAU, S. BECKER, A. 2000. *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard.

BARTHES, R. 1964. *Ecrivains-écrivains*, Paris, Seuil.

BAUDORRE, P. 2005. « *La Grande Guerre et le Prix Goncourt* », in *Les Goncourt dans leur siècle : Un siècle de « Goncourt »*, Cabanès, J-L. et al. (dir.) , 317-327, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, <<http://books.openedition.org/septentrion/54460>> (10/07/2022).

BEAUPRE, N. 2006. *Écrire en guerre, écrire la guerre, France, Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS éditions.

BENSOUSSAN, A. 2010. *La Plume et l'Acier. Les écrivains combattants de la Grande Guerre tombés au champ d'honneur*,. Paris, L'Harmattan.

BIRNBAUM, J. 2006. « 1914-1918, guerre de tranchées entre historiens », *Le Monde*, 10 mars 2006.

BLOCH, M. 2019 (1921). *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, Paris, Allia.

CABANES, B. 2004. *La Victoire endeuillée : La sortie de guerre des soldats français (1918-1920)*, Paris, Le Seuil.

CAILLOCE, L. 2014. « Comment se construit la mémoire collective », *CNRS Le journal*, 18 septembre 2014, <https://lejournel.cnrs.fr/articles/comment-se-construit-la-memoire-collective>.

CAMPA, L. 2020. *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classiques Garnier.

CANINI, G. (dir). 1989. *Mémoire de la Grande Guerre: témoins et témoignages. Actes du colloque de Verdun (12, 13, 14 juin 1986)*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.

CAZALS, R., ROUSSEAU, F. 2001. *14-18, le cri d'une génération*, Toulouse, Privat.

CAZALS, R. LOEZ, A. 2012. *14-18 Vivre et mourir dans les tranchées*, Paris, Tallandier.

COCHET, F. 2023. « Le témoin, le témoignage, la mémoire. Modestes retours sur 40 ans de pratique du témoignage », in Fleury, B. Mercier, A. et Monnier, A. (dir.) *Témoignage, mémoire, histoire. Mélanges offerts à Jacques Walter*, Nancy, Éditions de l'université de Lorraine, pp. 59-69.

CRU, J N. 1929. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Etincelles.

DELMAS, L. 2022. *Bertrand Tavernier. Le cinéma et rien d'autre*, Paris, Gallimard.

DESBOIS, E. 1992. « Vivement la guerre qu'on se tue ! », *Terrain* 19, pp. 65-80.

FLEURY, B. WALTER, J. 2012. « Carrière testimoniale : un opérateur de la dynamique mémorielle et communicationnelle », *Essachess. Journal of Communication Studies*, 5, pp.155-156.

FOUCHARD, D. 2018. « Les paradoxes de Marguerite », in BAECHLER, J. TREVISI, M. (dir.) *La guerre et les femmes*, Paris, Hermann, pp. 53-62

GIOVANANGELI, B. et al. 2004. *Écrivains combattants de la Grande Guerre*, Paris, Bernard Giovanangeli

éditeur.

GUILLON, J-M. 2007. « Préface. Jean Norton Cru, la mémoire et l'histoire », in *Jean Norton Cru : Lettres du front et d'Amérique 1914-1919* 7-17, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.

ISAAC, J. 1935. « La crise européenne et la Grande Guerre. À l'occasion d'un livre récent », *Revue historique*, VI, pp. 412-447.

JEANNELLE, J-L. 2016. « Les mémoires retrouvées », *TDC : Mémoire(s)* 1103, pp. 12-15.

LEFEBVRE, J-H. 1983. *L'enfer de Verdun évoqué par les témoins*, Verdun, éditions du Mémorial.

MARIOT, N. 2013. *Tous unis dans la tranchée ? 1914-1918, les intellectuels rencontrent le peuple*, Paris, Le Seuil.

PERICARD, J. *Verdun. Histoire des combats qui se sont livrés de 1914 à 1918, sur les deux rives de la Meuse*, Paris, Librairie de France.

PROCHASSON, C. 2001. « Les mots pour le dire : Jean-Norton Cru, du témoignage à l'histoire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 48/4, pp. 160-189.

PROST, A. WINTER, J. 2004. *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Seuil.

RENOUVIN, P. 1937. « Histoire de la guerre (1914-1918) », *Revue historique, bulletins critiques*, 181, pp. 99-128.

RENOUVIN, P. « Compte-rendu de Témoins de Jean-Norton Cru », *Revue d'histoire de la Guerre mondiale*, 76-77.

RICHARD, Ronan. 2021a. « Du déracinement à l'exclusion. Les réfugiés de la Première Guerre mondiale dans l'Ouest rural français », *Sociétés plurielles* 4, 31 août 2021, <https://doi.org/10.46298/societes-plurielles.2021.8405>.

RICHARD, Ronan. 2021b. « Quitter "les lares de la maison ancestrale". Isabelle Rimbaud ou l'exode des réfugiés au prisme du genre (août-septembre 1914) », in TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F. HEGELE, S. (dir.) *Les Voix des Femmes Immigrées*, Mulhouse, Editions Orizons, pp. 99-115.

RICHARD, R. 2022a. « Patrimoine militaire et captivité en France durant la Première Guerre mondiale », in D'ORGEIX, E. et MEYNEN, N. (dir.) *Patrimoine militaires habités*, Toulouse, PUM.

RICHARD, R. 2022b. « L'empreinte intime de la Grande guerre. De la quête individuelle à l'entreprise familiale », in RICHARD, R. et COULON, JY. *René Richard et Bretagne 14-18. Contributions collectives à l'occasion des 25 ans de l'association de recherches*, Plessala, Bretagne 14-18, pp. 11-19.

ROY, G. 2022. *Lettres de Jean à Pauline. La vie d'un soldat de 14-18*, Paris, éditions Jourdan.

ROUSSEAU, F. 2003, *Le procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil.

STALLWORTHY, J. 2002. *Great Poets of World War I. Poetry from the Great War*, New-York, Carroll & Graf Publishers.

