

Université de Montréal

Écrire au bord de la guerre :
Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin.

par
Gabriella Lodi

Département d'Études Françaises
Faculté des Arts et Sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor
en Études françaises

Juin 2006

© Gabriella Lodi, 2006



PQ
35
U54
2007
v.002

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Écrire au bord de la guerre :
Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin.

présentée par :
Gabriella Lodi

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Gilles Dupuis

Directrice de recherche : Élisabeth Nardout-Lafarge

Membre du jury : Marie-Pascale Huglo

Examinatrice externe : Sherry Simon

Représentant du doyen de la FES : Silvestra Mariniello

Résumé

Notre projet est conçu comme une étude comparée du récit de soi et de l'écriture de la guerre à travers l'œuvre de Marguerite Duras, Natalia Ginzburg et Régine Robin, trois auteures de traditions littéraires différentes qui déstabilisent chacune à leur manière les définitions de récit autobiographique. De *Lessico familiare* (1963), autobiographie apparemment classique, à l'hybridité générique de *La Douleur* (1985) et à l'expérimentation de *La Québécoise* (1983), nous retraçons un parcours symbolique témoignant de l'évolution de la conception du sujet, de l'écriture autobiographique et de la mémoire de la guerre.

Nous proposons donc d'analyser la question de la forme et du genre afin de repérer les allégations de vérité et de fiction contradictoires, la remise en question de l'unicité du nom propre pour l'auteur, le narrateur, le personnage par la mise en place de voix narratives complexes, les différents traitements des noms propres et des personnes grammaticales qui témoignent du décalage, de l'espacement, de la fragmentation, de la dispersion. Ainsi, par la subversion du contrat de lecture, les œuvres traitées présentent des cas d'entrecroisement toujours incertain où la recherche de soi se base sur un écart temporel et identitaire, et se révèle plus ou moins consciente du pouvoir et des limites de la mémoire qui font l'arbitraire de la narration.

Le corpus choisi nous permet d'approfondir la question du genre à travers la reformulation de notions qui traditionnellement soutiennent l'écriture autobiographique dans le cas spécifique de l'écriture sur la guerre. S'agissant de récits qui traitent une période et des événements historiques spécifiques, leur reconstruction d'une mémoire personnelle interfère avec la mémoire collective d'événements majeurs, tels la guerre et la Shoah.

À la problématique de la validité et de la pertinence du récit de soi dans ses formes fictionnelles s'ajoute la problématique de la valeur et de l'éthique du témoignage. Même si la fictionnalisation ne touche pas au contenu de l'histoire et de l'Histoire, elle porte plutôt sur la voix narrative qui l'énonce et sur les dispositifs narratifs et paratextuels; mais dans ces formes d'évocation et de commémoration de la guerre, l'ambiguïté et la déstabilisation restent problématiques. Par la fiction comme travail modulateur et générateur de récit mémoriel, ces auteures mettent en scène une distanciation, qu'elle soit formelle, temporelle, géographique ou ethnique, par rapport à l'Événement, dans des tentatives de connaissance récapitulative du passé, tentatives qui frôlent le témoignage et qui problématisent cette position.

Mots-clés : autobiographie, autofiction, écriture de soi, guerre, mémoire, Shoah, témoignage.

Abstract

This research project is conceived as a comparative study of self narrative and writing about the war found in the works of Marguerite Duras, Natalia Ginzburg, and Régine Robin. These three female writers of different literary traditions destabilize each in their own way the definitions of autobiographical narration. Through *Lessico familiare* (1963), an apparently traditional autobiography, *La Douleur* (1985), a collection of short texts, and *La Québécoise* (1983), an experimentation, we trace a symbolic path revealing the evolution of the conception of the subject, autobiographical writing and memory of the war.

We thus propose to analyze the question of the form and the genre in order to locate the contradictory markers of truth and fiction, questioning the limits between the author, the narrator and the central character by the representation of complex narrative voices. Various treatments of the proper names and the grammatical subjects testify to the fragmentation and the dispersion of this identity. Therefore, by the subversion of the reading contract, the treated works present cases of always dubious intersection based on a temporal and identity gap, in which appear the power and the limits of memory making the narration arbitrary.

The selected texts enable us to look further into the question of genre through the reformulation of concepts which traditionally support the form of autobiographical writing as seen in writing arising from war. Since those texts treat of

a specific historical time period, their rebuilding of a personal memory interferes with the collective memory of major events, such as the war and the Shoah.

The question of the value and the ethics of narrative testimony add to the issues relating to the validity and relevance of autobiographical writing in its fictional form. While the fictionnalisation does not interfere with the contents of the story and History, this action relates rather on the narrative voice and on the narrative devices used. In these forms of evocation and commemoration of the war, ambiguity and destabilization, however, remain problematic. By fiction modulating and generating memory narrative, these writers represent a distance toward the Event that is formal, temporal, geographical or ethnic. Attempting a summary knowledge of the past, they come close to a testimony while questioning the position of the witness.

Keywords: autobiographical writing, war, memory, Shoah, testimony.

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract	v
Remerciements.....	x
INTRODUCTION	1
De l'autobiographie à l'autofiction	2
Écriture de soi: acte testamentaire et intention testimoniale.....	14
Écriture(s) de la guerre, écriture de la mémoire.....	31
CHAPITRE I:.....	49
<i>LESSICO FAMIGLIARE</i> DE NATALIA GINZBURG.....	49
1.1 CONTEXTUALISATION.....	50
1.1.1 Natalia Ginzburg : autobiographie et néoréalisme.....	50
1.1.2 Natalia Ginzburg et la tribu.....	55
1.2 AUTOBIOGRAPHIE DE LA FAMILLE	66
1.2.1 Les mots de la famille : élitisme et distanciation.....	66
1.2.2 Le silence du "je"	74
1.3 ÉCRIRE AUTOUR DE LA GUERRE	81
1.3.1 L'Histoire dans le quotidien.....	81
1.3.2 Micro-histoires et Histoire	84
1.3.3 Antifascisme, Résistance et Conspiration	91
1.3.4 La judéité : appartenance et marginalité	104
1.3.5 L'irruption de la Guerre	111
1.4 CONCLUSION	120
CHAPITRE II:	123
<i>LA DOULEUR</i> DE MARGUERITE DURAS	123
2.1 CONTEXTUALISATION.....	124
2.1.1 Autobiographie et intertextualité	124
2.1.2 Hybridité générique dans <i>La Douleur</i>	128

2.2 VÉRITÉ, FICTION / AUTOFICTION DE L'ÉVÉNEMENT	132
2.2.1 Attestations de vérité et marqueurs de fictivité : Les Avant-propos	132
2.2.2 Appropriation et dépersonnalisation de l'Événement: Les voix narratives	139
2.3. ÉCRIRE EN / SUR / LA GUERRE.....	158
2.3.1 Incorporation de l'Événement.....	158
2.3.2 L'histoire dans le corps : la porosité du "je"	162
2.3.3 Rôles sexuels et récit de guerre.....	165
2.3.3.1 Rôles masculins et rôles féminins : entre tradition et transgression	165
2.3.3.2 La maternité	168
2.3.3.3 Érotisation du récit de guerre	170
2.3.4 La judéité.....	179
2.4 CONCLUSION	184
CHAPITRE III :	186
RÉGINE ROBIN, DE <i>LA QUÉBÉCOITE</i> AUX BIOFICTIONS	186
3.1 CONTEXTUALISATION	187
3.1.1 Régine Robin auteure: essais et fictions.....	187
3.1.2 Littérature de l'immigration et littérature de la postmodernité.....	190
3.2. LES ORIGINES PERDUES : ÉCLATEMENT DES IDENTITÉS	201
3.2.1 La recherche de la voix / voie et la prise de parole.....	201
3.2.1.1 La confusion des voix narratives: JE TU ELLE NOUS - Biographèmes ..	201
3.2.1.2 De la voix à la prise de parole	205
3.2.2 Théorie et fiction : Autofiction, autothéorisation, biofictions et hétéroportraits de Régine Robin.....	218
3.2.2.1 Autofiction et biofictions	221
3.2.2.2 L'autothéorisation dans <i>Le Roman mémoriel</i> et l'autoportrait dans <i>Le Golem de l'écriture</i>	226
3.3 ÉCRIRE À L'OMBRE DE LA GUERRE.....	237
3.3.1 La mer traversée et la mère perdue	237

3.3.2 L'histoire et sa mémoire.....	251
3.3.3 Inscriptions topographiques de la mémoire : Montréal - Paris	259
3.3.4 La guerre	269
3.4 CONCLUSION	283
CONCLUSION	287
Du témoignage à la mémoire	300
Femmes aux (a)bords de la guerre	309
BIBLIOGRAPHIE	323
I. Corpus primaire	324
I.I. Ouvrages étudiés	324
I.II. Autres ouvrages considérés.....	324
I.II.I Œuvres de Marguerite Duras	324
I.II.II. Œuvres de Natalia Ginzburg	324
Fiction	324
Théâtre.....	325
Essais.....	325
I.II.III. Œuvres de Régine Robin.....	325
II. Études sur le corpus.....	326
II.I. Sur Natalia Ginzburg.....	326
II.II. Sur Marguerite Duras.....	327
II.III. Sur Régine Robin	330
III. Travaux critiques et théoriques	332
III.I Écriture de soi (autobiographie, autofiction)	332
III.II. Aveu et témoignage.....	333
III.III. Écriture et guerre.....	334
IV. Ouvrages de référence.....	336

Remerciements

J'adresse mes plus sincères remerciements :

à ma directrice de recherche pour son aide intellectuelle inestimable, son ouverture et son soutien;

à la Faculté des Études Supérieures, au Département d'Études Françaises de l'Université de Montréal et à l'Assessorat de l'Éducation et de la Culture de la Région Autonome Vallée d'Aoste pour l'aide financier;

à l'*Istituto italiano di Cultura di Montreal*, aux collègues ainsi qu'aux étudiants, pour m'avoir donné l'occasion, au-delà de l'expérience d'enseignement précieuse, de redécouvrir ma langue et ma culture;

à ma famille pour m'avoir toujours accompagnée dans mes choix et (in)décisions, à mes parents pour leur patience infinie et leur soutien inconditionnel, et à ma sœur pour sa complicité;

à Moisés pour sa présence;

et finalement à mes colocataires qui non seulement ont cohabité avec moi, mes doutes et mes hésitations, mais ont aussi fait de cette dernière partie de mon parcours universitaire, une incroyable expérience de vie québécoise!

Cette thèse a pu être menée à terme grâce à l'encouragement de tous. Grazie!

INTRODUCTION

À partir des années quatre-vingt on remarque un mouvement social profond de promotion de soi et du moi s'exprimant dans une pratique littéraire à tendance autobiographique qui s'affirme indépendamment de la naissance d'une école particulière ou de la présence de genres, de formes, de styles dominants. Un nouveau type de récit explicitement ou implicitement autobiographique se fonde sur des stratégies textuelles et paratextuelles innovatrices qui nécessitent des nouveaux modes de lecture et d'interprétation. Cette graduelle émergence et consolidation de formes autoréférentielles d'expression littéraire est actuellement reconnue comme une des caractéristiques centrales du discours postmoderne.

Au moins deux axes d'interprétation de la postmodernité – analysée comme mode de pensée, attitude artistique ou période historique – ressortent des deux secteurs géopolitiques anglo-américain et européen. Cependant, malgré des contextes socioculturels et idéologiques différents, des traits communs apparaissent dans le "récit postmoderne" qui voit le retour des recherches sur le sujet, le référent, l'histoire et l'éthique, l'exacerbation et la réorientation du processus de personnalisation, l'hétérogénéité et la cohabitation des styles, la reconceptualisation de certaines définitions et oppositions.

Le phénomène du retour à l'autobiographique demande une approche à la fois descriptive, analytique et critique, qui dépasse le cadre de la littérature nationale pour s'insérer dans un mouvement plus vaste.

De l'autobiographie à l'autofiction

Du côté de la littérature française, depuis la "fin des avant-gardes" aux environs des années soixante-dix, la littérature autobiographique connaît une nouvelle expansion, marquée en même temps par une interrogation sur le genre et par des tentatives de diversification, de subversion même. Le débat s'ouvre sur les rapports existant entre l'autobiographie et la conception du sujet, de la subjectivité, de l'identité et de la même façon entre l'autobiographie et la conception du langage, de la littérature.

Dans le domaine de la théorie, les études de Philippe Lejeune représentent un point de départ, une tentative de formalisation du genre et de sa nature contractuelle, tentative qui repose sur la définition de l'autobiographie en tant que "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité."¹

La codification des lois du genre proposée par Lejeune se base sur la catégorie de l'identité. L'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage est garantie par des marqueurs textuels (sur le plan grammatical, l'utilisation de la première personne du singulier et, sur le plan lexical, l'indication du nom propre); par des indications paratextuelles (pratiques éditoriales et médiatiques), et finalement par des décisions

¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, [1975], p. 14.

lectorales. Le lecteur joue ainsi un rôle primordial; il se retrouve pleinement intégré dans un pacte de nature contractuelle que l'auteur lui propose quand il présente son projet et le situe par rapport à la vérité de l'énoncé ou à la réalité des faits évoqués. Le genre autobiographique se définit alors comme mode de lecture autant que comme mode d'écriture.

Lejeune centre donc son travail sur les concepts d'identité et de vérité sans les remettre véritablement en question; il adopte une position traditionnelle qui prévoit la possibilité, la nécessité même, d'établir des liens authentiques et vérifiables entre sujet, langage, littérature.

Les études de Lejeune sur l'autobiographie (vue comme un genre à part entière avec ses propres lois) deviennent le sujet d'une réinterrogation par Serge Doubrovsky et ensuite par Jacques Lecarme, parmi d'autres critiques qui introduisent le concept d'autofiction; un terme flou et mouvant qui met l'accent sur l'hybridité générique et le processus de fictionnalisation de l'existence vécue.

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après la littérature, concrète comme on dit en musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.²

² Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

Avec son roman *Fils* (1977), Doubrovsky vient compléter le tableau des récits construit par Philippe Lejeune, en créant "un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman."³ Le récit autobiographique traditionnel, ayant comme présupposés la volonté de savoir et la possibilité de se connaître, la plénitude du sujet et l'impératif de vérité, est remis en question et redéfini en tant que type d'écriture indéfinie née d'un croisement de motifs qui touchent plusieurs domaines, type d'écriture qui ne rentre pas seulement dans la littérature.

Les mythes de l'autobiographie – c'est-à-dire le mythe de la connaissance/possession de soi et le mythe de la pureté du langage qui permettrait la pure référentialité du texte littéraire – tombent au profit d'une définition de l'autobiographie comme pratique discursive, comme processus continu de production de sens par médiation et de structuration d'une subjectivité dans et par la langue, voire la fiction.

Résultat de la mise en doute de la croyance dans la réalité immuable et identifiable du moi et de la confiance dans le pouvoir référentiel du langage de dire cette réalité dans un texte écrit, le centre d'intérêt de l'autobiographe se serait déplacé ainsi du "bio", de la vie réelle, vers l'"auto", vers l'exploration du moi, pour focaliser enfin sur la "graphie", l'écriture, la textualité. La conception de l'"auto" comme

³ Jacques Lecarme, « L'autofiction un mauvais genre », dans *Les Cahiers du RITM*, n. 6, 1993.

expérience de soi qui ne correspond pas à une simple récapitulation, fait basculer les deux autres composantes: la "graphie" n'est plus un simple moyen de dire l'objet, mais le mouvement d'un sujet en cours d'énonciation.

Le terme *autofiction* définit alors une mise en scène de la problématisation de soi, d'un nouveau rapport à la temporalité, à la mémoire, à l'écriture et à la vérité. Les formes autofictionnelles remplacent le modèle du récit récapitulatif, linéaire et authentique d'un sujet qui pense avoir accès à soi-même, à l'unicité du moi, par un processus de structuration du sujet à travers le travail remémoratif dans un récit rétrospectif qui procède par oublis, lacunes, sauts temporels et qui déplace le rapport à la réalité et à la fiction en traversant toutes ces catégories.

L'ouvrage de Jacques Lecarme et Éliane Tabone sur l'autobiographie et ses formes dérivées propose une classification des autofictions, un ensemble qui serait caractérisé par la volonté de s'éloigner du genre de l'autobiographie, mais qui peut également être considéré comme une de ses variantes. Les deux critiques formulent une définition et identifient une série de règles fondamentales, en reprenant deux acceptions. L'une, présentée par Serge Doubrovsky, voit l'autofiction comme dispositif fondé sur un langage "expérimental" pour "déchaîner" l'autobiographie; l'autre, théorisée par Vincent Colonna, élargit de façon maximale le champ de l'autofiction comme lieu de fictionnalisation d'une personnalité et d'une existence.

Si le modèle des théories de Philippe Lejeune est ici repris dans sa structure et dans ses principes fondateurs (définition du genre, règles de fonctionnement, effets de lecture provoqués), Jacques Lecarme reconnaît toutefois les limites d'une telle structure qui se base sur des concepts au départ déjà instables et qui doit rendre compte d'un ensemble hétéroclite, caractérisé par l'utilisation de dispositifs variés, originaux et souvent innovateurs. En effet, les critères d'appartenance, soit l'allégation de fiction, (marquée en général par le sous-titre *roman* ou par la dédicace, le prière d'insérer et le quatrième de couverture), et l'unicité du nom propre pour auteur, narrateur, protagoniste, regroupent une diversité de dispositifs et de formules, qui rendent nécessairement problématique la délimitation du "genre".

Sur le plan formel, les textes autofictifs occupent un espace d'intervalle, un entre-deux, une zone d'indétermination entre le roman et l'autobiographie. L'appartenance multiple ou la non-appartenance à ces deux genres littéraires, leur perméabilité ou leur cohabitation, sont souvent affichées dans le péri-texte. En ce qui concerne le cadre conceptuel, différentes stratégies identitaires peuvent être mises en place par les auteurs dans un jeu de voix narratives. Par le biais du traitement des noms propres, par exemple, des effets d'indétermination (dissolution, dissimulation, anonymat, identification) peuvent être produits.

Selon Lecarme, la remise en question de la relation d'identité ou d'altérité entre l'auteur et le narrateur/personnage représente l'avantage de l'autofiction. En

même temps, si la catégorie de l'identité constitue selon Lejeune la preuve de l'authenticité du récit et charge l'auteur d'une responsabilité morale par rapport au texte, l'introduction de la fiction au niveau des voix narratives peut s'avérer délicate.

Au débat sur l'autofiction et son état de "mauvais genre" inauguré par Lecarme, Marie Darrieussecq répond en insistant sur le fait que l'autofiction assume volontairement l'impossible sincérité et l'impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité, pour intégrer la part de brouillage, d'ambiguïté, de fiction:

L'autofiction, en se situant entre deux pratiques d'écriture à la fois pragmatiquement contraires et syntaxiquement indiscernables, met en cause toute une pratique de lecture, repose la question de la présence de l'auteur dans le livre, réinvente les protocoles nominal et modal, et se situe en ce sens au carrefour des écritures et des approches littéraires.⁴

L'autofiction rejoint quelque part dans cette "définition" la formulation d'Alain Robbe-Grillet sur la Nouvelle Autobiographie:

une «autobiographie consciente», c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et peut-être en un mot: consciente de son inconscience.⁵

C'est justement au niveau de la conscience, de l'acceptation et de la valorisation parfois apologétique de l'ambiguïté du texte autofictif qu'un pacte autofictionnel est proposé par l'auteur. Les questionnements sur la nature

⁴ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », dans *Poétique*, v. 27, n. 107, 1996, p. 379.

⁵ Alain Robbe-Grillet, *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 17.

conventionnelle du nom propre et sur la stabilité référentielle, et la reconfiguration des notions de signature, de contrat, de confession-aveu qui semblaient tenir le fondement de l'autobiographie, déplacent les termes du contrat entre auteur et lecteur.

Si le pacte autobiographique formulé par Lejeune est en même temps un pacte référentiel, c'est-à-dire l'affirmation dans le texte de l'identité du nom qui lie narrateur et personnage, et renvoie à l'auteur, un pacte autofictionnel est envisageable uniquement comme "contrat de lecture modulable ou même parfaitement réversible."⁶

Le pacte autofictionnel peut être considéré comme une forme contractuelle, au même titre que le pacte autobiographique défini par Lejeune, mais il serait alors fondé sur l'affirmation de la part de l'auteur et l'acceptation de la part du lecteur de l'ambiguïté constitutive de ce genre de textes. Le pacte ne repose plus sur la demande de croyance à une vérité factuelle donnée comme authentique et vérifiable, mais sur l'acceptation d'une déstabilisante "vérité psychologique", qui se construit par le récit, sur la base des mouvements et des dérives du "je".

La question du sujet est centrale dans le débat entre autobiographie et autofiction. Isabelle Décarie souligne comment les "autorécits fictifs" illustrent "un malaise ressenti face au référent", d'autant plus que ce référent renvoie à une conception rationnelle du sujet unifié et maîtrisé qui n'est plus pensable⁷. La pratique

⁶ Jacques Lecarme et Éliane Tabone-Lecarme, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 267.

⁷ Isabelle Décarie, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras, Marcel Proust*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2000.

autofictive, en effet, "concède une large place aux effets de l'inconscient"⁸, aux jeux d'identité et de positionnements qui dénoncent dans leur mise en scène "*l'illusion autobiographique* – identité du *je* de l'énoncé et du *je* de l'énonciation - et *l'illusion biographique* – identité du *il* de l'énoncé et de son référent."⁹

Selon Jean-François Chiantaretto, la position de "biographe de soi que l'autobiographe occupe fantasmatiquement, avec l'écriture rétrospective de sa vie"¹⁰ est à la base du fantasme d'auto-engendrement qui se cache derrière les jeux d'identité entre texte et hors-texte et, à l'intérieur du texte, entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Cette identité est "supportée par le fonctionnement interne concret du texte, comprenant les aspects relatifs à la définition [de Philippe Lejeune] (récit rétrospectif de sa vie) ou relevant des techniques narratives utilisées par l'auteur et du style le caractérisant."¹¹ C'est dans cet espace d'écriture fantasmatique que le contrat de lecture est passé: le lecteur participe au processus d'identification (auteur, narrateur, personnage principal) et devient témoin d'un acte de naissance et de mort en même temps. Une approche littéraire ainsi qu'une approche analytique s'avèrent donc indispensables à une lecture de l'autobiographie et de ses formes autofictionnelles.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 31.

Par acte autobiographique, je désignerai l'acte de naissance qualifiant l'autobiographie, au sens, *indissociablement*, de la mise en acte d'un fantasme d'auto-engendrement et de la production d'un certificat de naissance, *via* le texte, par l'auteur en personne, dans la garantie d'authenticité donnée par lui (*c'est bien moi qui m'écrit*). Cela suppose ce que j'ai nommé plus haut la théâtralisation, plus ou moins sophistiquée, de l'écart entre les je narré et narrant. Théâtralisation: le texte autobiographique est une *scène*, là encore indissociablement comme lieu et description d'un accouchement. Il est aussi, en tant que texte unifié et définitivement figé, l'*accouché*.¹²

Cette remarque est particulièrement éclairante en ce qui concerne les liens entre la définition du pacte autobiographique de Lejeune, comme manière de négociation entre auteur et lecteur, et la formulation de Chiantaretto de l'acte autobiographique, qui vient la compléter. La lecture psychanalytique de l'autobiographie révèle dans l'écriture rétrospective la mise au jour du fantasme d'auto-engendrement et du fantasme de l'expérience létale: plus qu'une attestation de la vie et une tentative d'expliquer l'œuvre par la biographie, l'écriture devient structuration du fantasme.

Cette dynamique est d'autant plus évidente dans les formes autobiographiques hybrides dont l'analyse risque d'être limitée par une catégorisation traditionnelle des genres qui se base sur une délimitation stricte des notions de vérité/fiction, sur une définition et des règles précises; ces règles ont le mérite, toutefois, d'éviter une trop grande dispersion dans la diversité.

¹² *Ibid.*, p. 261.

Lecarme affirme que "le pacte autofictionnel se doit d'être contradictoire, à la différence du pacte romanesque ou du pacte autobiographique qui sont eux univoques"¹³, ce qui ne rend pas moins problématique, à un niveau pratique, la distinction entre les trois types de contrats de lecture. En tenant compte d'une production aussi variée, parler de l'existence d'un pacte autofictionnel fonctionnant de façon similaire au pacte autobiographique entraîne donc une série de considérations sur les mêmes contraintes individualisées dans la vision canonique de l'autobiographie de Lejeune.

La combinaison des notions d'acte/pacte autobiographique s'avère fort intéressante dans une lecture des textes autofictifs. Une étude de la façon dont chaque récit travaille originellement la définition même de l'autofiction reste indispensable, ainsi qu'une analyse de la manière dont le lecteur est porté vers un pacte de lecture flou qui se présente à la fois comme romanesque et autobiographique, dans un entrecroisement toujours incertain.

À travers *Lessico familiare* (1963), autobiographie apparemment classique, l'expérimentation de *La Québécoise* (1983) et l'hybridité générique de *La Douleur* (1985) nous pensons pouvoir retracer différents parcours de l'évolution de la conception traditionnelle du sujet et de l'écriture autobiographique qui croit à la possibilité/nécessité d'établir des liens authentiques et vérifiables entre sujet, langage

¹³ Jacques Lecarme et Éliane Tabone, *op. cit.*, p. 277.

et littérature. La prétention à l'autoconnaissance, le mythe de la continuité et de la complétude du "moi", la fidélité de la réminiscence sont remplacés par la fiction comme mode de connaissance de soi et des autres, par le travail modulateur et générateur de récit de la mémoire et par la "graphie" d'un sujet en cours d'énonciation.

À la place du regard de soi sur soi et du récit de soi par soi reposant encore sur l'identité auteur/narrateur/personnage garantie par la signature de l'auteur, nous analyserons chez Duras, Ginzburg et Robin les différents traitements des noms propres et des personnes grammaticales qui témoignent du décalage, de l'espace, de la fragmentation, de la dispersion entre le moi passé et le moi présent, et à l'intérieur même du moi présent et absent à soi. L'autobiographie résultera alors d'un processus continu de production de sens par la médiation de l'autre, par la multiplication des personnes. Les stratégies mettant en place des voix narratives complexes témoignent de la conscience des auteures du pouvoir et des limites de la mémoire qui rendent arbitraires les tentatives de connaissance récapitulative du passé; traces d'une recherche de soi basée sur un écart temporel et identitaire.

En présentant des variantes significatives, *La Douleur*, *Lessico familiare* et *La Québécoise* semblent retravailler de façon originale les critères établis par Lecarme, qui déterminent l'appartenance à l'ensemble dit autofiction: l'allégation de fiction et l'unicité du nom propre pour l'auteur, le narrateur, le protagoniste. Une

tentative de classification de ces œuvres, toutefois, permet simplement de mieux analyser certains éléments structuraux et narratifs, ainsi que leurs effets, tels la subversion du contrat de lecture.

Écriture de soi: acte testamentaire et intention testimoniale

Les problèmes de classification et de délimitation de l'autobiographie et de ses variantes autofictionnelles, soulevés par la critique récente du genre, rejoignent des questions plus générales sur l'essence même de l'écriture littéraire, cernant les notions de vérité, de responsabilité et d'éthique.

Le caractère plus ou moins explicitement autoréférentiel de ces récits provoque un questionnement sur le rôle incarné par la voix narrative, singulière et toujours plurielle, et sa relation au monde. En tant qu'écriture identitaire, l'écriture de soi interpelle le biologique et le politique, par la mise en scène des rapports à la famille, au groupe, à l'État. À travers le déplacement de l'énonciation et la co-présence de voix différentes dans la parole du "je", les formes autofictionnelles mettent en scène une histoire (personnelle et collective) par un jeu entre vérité et fiction qui rend problématique la référence à l'Histoire.

Avec Duras, Ginzburg et Robin, nous sommes confrontés à des récits qui n'ont pas la valeur apologétique du grand personnage qui se raconte selon le mode de l'autojustification, de l'explication plausible des actes du sujet et de la demande de compréhension. Il s'agit ici plutôt de feindre l'assertion autobiographique, de brouiller le vrai et l'imaginaire, de reformuler la question de la croyance dans le récit d'un personnage d'une certaine façon fictif, mais autoréflexif, qui sort de la sphère privée et présente un discours sur la collectivité et sur l'Histoire.

Les œuvres que nous nous proposons d'analyser nous semblent participer à un débat plus général, soulevé par les événements liés à la Deuxième guerre mondiale, et qui porte sur la crise du témoignage et de la position du témoin.

Dans la prétendue véracité biographique ou autobiographique du récit de sa propre vie et de sa propre mort, Jacques Derrida voit un questionnement sur le mensonge et la vérité, sur les rapports entre fiction et vérité autobiographique et finalement, sur les limites de la littérature :

La parole et l'écriture funéraires ne viendraient pas après la mort, elles travaillent la vie dans ce qu'on appelle autobiographie. Et cela se passe entre fiction et vérité, *Dichtung und Wahrheit*.¹⁴

Dans une optique psychanalytique, J-B. Pontalis, entre autres, définit l'autobiographie moderne comme travail sur le vivant et anticipation de la mort, un geste de réappropriation de soi dans le constat de la perte du moi; une tentative de dire *de soi* et *sur soi* les premiers et les derniers mots; autant un auto-engendrement qu'un témoignage sur sa propre mort.

Ce discours sur la forme testamentaire de l'écriture autobiographique résulte plus ou moins implicitement de toute écriture de soi, dans son lien avec l'aveu et la confession. En effet, dans la tradition occidentale inaugurée par Saint-Augustin, l'autobiographie est associée à ces deux éléments. L'autobiographe classique se présente comme narrateur de sa propre histoire, explorateur de son âme ou écrivain

¹⁴ Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, p. 10.

du discours de sa vie et de ses actions dans une sorte d'apologie de soi. Dans ses nouvelles formes, qui ne peuvent pas, toutefois, être totalement opposées à l'autobiographie canonique, on remet en question les enjeux fondamentaux de l'écriture de soi: l'impossible sincérité, le rôle de l'autre (complicité écriture-lecture / auteur-destinataire) dans le rapport entre la vérité et la vérité essentielle de l'aveu, entre l'aveu et le secret.

Selon Gisèle Mathieu-Castellani¹⁵, dans l'autobiographie, genre mixte qui alterne narration, description, séquences commentatives et autoréflexives, un confus sentiment de culpabilité et une insistante revendication d'innocence portent à un besoin de confession qui s'exprime dans un rituel libérateur qui n'est pas, pourtant, nécessairement réparateur. Le récit de vie est alors vu comme un témoignage solennel d'un coupable innocent en quête d'absolution, soumis à un public-juge. En général, la littérature de l'aveu met en scène un dispositif singulier, avatar de la situation judiciaire; un tribunal avec tout son rituel. La scène judiciaire devient le discours fondamental, la matrice de tous les discours de la culpabilité et de l'innocence.

D'autre part, toujours selon Mathieu-Castellani, l'originalité du projet autobiographique est représentée par le retournement d'un devoir ("je dois avouer"), en droit ("j'ai le droit d'avouer") et, conséquemment, par la mise à nu des rapports ambigus existant entre parole et secret, exigences de l'Autorité et exigences du sujet.

¹⁵ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

La quête d'identité dans l'écriture passe par l'auto-observation complaisante ou critique et par la présence d'un regard "extérieur". Il s'agit donc d'un rituel judiciaire, mais dans lequel l'oscillation du "je" d'un rôle à l'autre – observant et présentant, témoin et juge – correspond à l'oscillation de l'écriture entre exhibition et dissimulation narcissique.

Dans *La Douleur*, *Lessico familiare*, *La Québécoise* et *L'immense fatigue des pierres*, le paratexte indique une volonté des auteures de se détacher de l'autobiographie, de son aspect strictement référentiel, pour se rapprocher du côté "littéraire". Trois éléments fondamentaux, toutefois, traversent ces œuvres en tant que formes d'écriture de soi: la présence d'un acte testamentaire, l'aveu-confession et l'intention testimoniale.

La notion de témoignage reste selon nous fondamentale pour l'analyse formelle des récits autofictionnels qui mettent en scène une complicité troublante entre fiction et témoignage. Dans les œuvres de Duras, Ginzburg et Robin, nous essayons de voir justement jusqu'à quel point le modèle testimonial est adopté, comment il est transformé et de quelle manière il influence éventuellement la structure de l'énonciation et la base thématique. En effet, la littérature testimoniale pose plusieurs questions à la fois de forme et de fond, concernant le choix des écrivains d'opter pour un texte fictionnel nourri de matériau autobiographique, étant donné que l'interrogation principale reste celle de la valeur du témoignage, sans que

le but soit d'en contester la validité ou l'authenticité. Les trois auteures choisissent délibérément des formes mixtes qui leur permettent de "témoigner" par le biais de la fiction.

Pour Ginzburg, il s'agit de témoigner de l'existence de deux époques passées, en particulier le monde de l'enfance et le temps de la guerre. Duras alterne le témoignage sur les déportés et les rescapés, à l'aveu de la participation à une mission d'épuration pour compte du mouvement de la Résistance auquel elle appartient et à une session de torture dans l'immédiat après-guerre. L'écriture de Robin semble directement liée à son rapport à la judéité et répond de façon originale au devoir de mémoire qui est impératif pour beaucoup d'écrivains d'origine juive qui ont vécu "indirectement" les camps.

Dans sa lecture de *L'instant de ma mort* (Maurice Blanchot), Derrida analyse les rapports entre fiction et vérité autobiographique, entre témoignage et littérature, en présence d'une attestation telle "ceci est de la littérature". Le philosophe nous rappelle que dans la tradition juridique européenne, le témoignage est étranger à la littérature et, dans la littérature, étranger à ce qui se donne comme fiction. Toutefois, "si le testimonial est en droit irréductible au fictionnel, il n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de

la dissimulation, du mensonge et du parjure – c'est-à-dire aussi de la littérature [...] qui joue innocemment à pervertir toutes ces distinctions."¹⁶

La possibilité de la fiction et du mensonge, du simulacre et de la littérature est à l'origine même du témoignage véridique, de l'autobiographie de bonne foi, de la confession sincère, comme leur compossibilité essentielle. Du droit à la littérature, la limite reste donc indécidable, dans une remise en cause profonde de ces notions.

Il apparaît donc que le témoignage présente une potentialité d'emplois multiples, parmi lesquels l'usage judiciaire, l'usage historiographique et l'usage littéraire, qui présentent toutefois des traits similaires. Toujours selon Derrida, les conditions du témoignage sont, en principe, la subjectivité, l'immédiateté et l'étrangeté à la fiction. Le témoignage est *a priori* un acte présent d'une première personne, un acte qui ne se limite pas à une simple narration et qui est accompli devant des destinataires disposés à le recevoir. Toutefois, si le témoignage constitue la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire, tous ces éléments sont, en même temps, déjà traversés par le soupçon et sujets à une déconstruction qui touche les différents niveaux du processus: le moment de la perception d'une scène vécue; le travail de rétention et de rappel du souvenir; la phase déclarative et narrative de la restitution des traits de l'événement.

¹⁶ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 31.

Les débats autour des limites du témoignage et de la littérature prennent une dimension particulière pendant et après la Deuxième Guerre Mondiale, quand on se trouve confronté à la nécessité et en même temps à l'impossibilité de dire et d'écrire la Shoah. La célèbre phrase d'Adorno sur l'impossibilité de la poésie après Auschwitz rejoint la position d'Élie Wiesel¹⁷, à propos du contre-sens intrinsèque à l'expression "littérature de l'Holocauste", et celle d'écrivains tels Primo Levi¹⁸ et Robert Antelme¹⁹, en ce qui concerne leurs propres questionnements autour de la valeur testimoniale de leurs œuvres. Depuis lors, on assiste à une crise générale du concept de témoignage qui touche la littérature comme l'histoire.

Paul Ricœur souligne que les témoignages directs "provoquent une sorte de court-circuit entre le moment du témoignage, au seuil de l'opération historique, et le moment de la représentation dans son expression scripturaire, par-dessus les étapes de l'archivage, de l'explication et même de la compréhension."²⁰ La nature de l'expérience à transmettre rejoint un tel niveau d'inhumanité qu'elle n'est pas compréhensible pour les auditeurs, d'autant plus que les témoins mêmes n'ont pas simplement assisté à l'événement, ils en ont été victimes. Si déjà la transmission de cette expérience-limite révèle la crise du témoignage, son explication, qui devrait porter à un jugement sans médiation, est impossible.

¹⁷ Élie Wiesel cité par Myriam Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah. Si l'écho de leur voix faiblit...*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 17-18.

¹⁸ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1958.

¹⁹ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957.

²⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 224.

Dans le même ordre d'idées, avec son analyse de la position de Primo Levi, témoin par excellence, Giorgio Agamben dénonce cette aporie:

L'autorité du témoignage ne dépend pas d'une vérité factuelle, de la conformité entre la parole et les faits, la mémoire et le passé, mais de la relation immémorielle entre dicible et indicible, entre dedans et dehors de la langue [...] L'autorité du témoin réside dans sa capacité de parler uniquement au nom d'une incapacité de dire [...] Le témoignage ne garantit pas la vérité factuelle de l'énoncé conservé dans l'archive, mais son inarchivabilité, son extériorité par rapport à l'archive donc le fait qu'il échappe à la mémoire comme à l'oubli.²¹

La littérature concentrationnaire proprement dite est essentiellement le fait d'écrivains eux-mêmes rescapés des camps de concentration. Si ce cas particulier de littérature pousse jusqu'aux extrêmes les interrogations à propos du témoignage en littérature, un volet particulier s'ajoute à cette réflexion quand on aborde également la littérature existante "autour de la Shoah". L'insertion de l'événement de la Shoah dans la littérature, en effet, a ouvert un autre débat sur la définition d'une problématique de la fiction du Génocide.

La question de l'existence d'une littérature concentrationnaire, génocidaire et plus généralement d'une littérature "autour de l'Holocauste" a franchi plusieurs étapes. À leur retour, les rescapés des camps de la mort ont manifesté la volonté de "parler" de leur expérience. Les premiers récits expriment la nécessité de raconter "la vérité" et donc de témoigner sans velléité littéraire. Le sentiment de l'incommunicabilité de leur expérience et le climat politique de l'après-guerre tourné

²¹ Giorgio Agamben, *Homo Sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz: l'archive et le témoin*, Paris, Rivage, 1999.

vers la reconstruction et l'oubli, rendent ces récits "indicibles et inaudibles."²² Les témoignages sont nombreux, mais refusent jusqu'à la fin des années cinquante la création littéraire. Ensuite, tout en gardant sa volonté de mémoire, la réflexion sur la Shoah évolue progressivement vers de nouvelles formes de représentation artistique, qui attestent encore l'impossibilité de témoigner, pour que, toutefois, l'innommable ne reste pas dans l'innommé.²³

Après avoir nié en 1977 la possibilité d'une littérature de l'holocauste et avoir déclaré que "un roman sur Auschwitz n'est pas un roman, ou bien il n'est pas sur Auschwitz", Elie Wiesel reconnaît dix ans plus tard la légitimité et même la nécessité d'utiliser la Shoah comme source d'inspiration pour les romanciers: "je suis favorable à une telle entreprise, à une telle tentative. Mais il faut alors que le romancier admette dès le départ la perspective d'un échec. Plus grand sera son échec et plus son œuvre méritera notre attention."²⁴

Le film *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann représente un exemple de ce changement politique, social et artistique de perspective.²⁵ Constitué exclusivement de témoignages directs de protagonistes de l'Holocauste, le film ne se présente pas, selon Shoshana Felman, comme un document historique, mais plutôt comme une

²² Annette Wieviorka, « La Déportation, premiers récits », article cité par Myriam Ruzniewski-Dahan, *op. cit.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ Élie Wiesel cité par M. Ruzniewski-Dahan, *op. cit.*, p. 17-18.

²⁵ D'ailleurs à partir de ce film le mot hébreu *Shoah* qui signifie "désastre, catastrophe" s'impose peu à peu à la place du terme religieux Holocauste indiquant le sacrifice à Dieu.

interrogation sur le témoignage, sur le *dire*, sur l'impossibilité de raconter, sur la "lutte sans merci pour la remémoration, mais une remémoration contradictoire, conflictuelle, qui se nie elle-même."²⁶

En ce qui concerne la littérature plus particulièrement, Myriam Ruzniewski-Dahan souligne comment la spécificité du sujet et son intégration dans le domaine de la fiction ont produit une nouvelle poétique du récit, caractérisée par la modification des notions de temps et d'espace, une inévitable dissolution du personnage romanesque et un bouleversement dans les instances de l'énonciation.

Le texte n'est donc plus porteur d'un sens donné mais bien plus d'un mouvement, qui fait osciller l'écrivain entre les deux pôles que sont la mémoire et l'oubli: mémoire parce qu'elle est le garant de l'Identité et oubli parce qu'il est l'aboutissement nécessaire du travail de deuil. Carrefour paradoxal, le texte va tenter de répondre à ces attentes inconciliables.²⁷

Les textes que nous analysons, participant d'une certaine façon à ce mouvement, relèvent d'une littérature qu'on pourrait définir comme "au(x) bord(s) de la Shoah", puisqu'elle met en scène un rapport ambigu à l'Événement et une "appartenance" problématique à la judéité. Dans les œuvres de notre corpus, l'analyse des différentes "étapes" constitutives du témoignage (perception, travail de rétention et rappel du souvenir, phase déclarative et narrative de la restitution) fait ressortir un décalage par rapport à l'événement, un écart spatio-temporel, mais surtout un écart

²⁶ Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage: *Shoah* de Claude Lanzmann », dans *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 78.

²⁷ Myriam Ruzniewski-Dahan, *op. cit.*, p. 25.

relevant de la position paradoxale du sujet ("je" narratif et "je" de l'auteur), ni extérieur ni intérieur, par rapport à cet événement, objet du *dire* qui demande nécessairement une prise de position.

À cause de leur hybridité, *Lessico familiare*, *La Douleur*, *La Québécoise*, *L'immense fatigue des pierres* sont des récits qui ne peuvent être abordés comme autobiographies canoniques ni comme œuvres de témoignage (encore moins de témoignage sur la Shoah), mais qui tournent autour des problématiques et des questionnements de ces deux "genres" comparés par Alain Goldschläger.²⁸ Selon lui, le témoignage affiche son appartenance partielle à deux modes d'écriture, deux approches qui reflètent sa prétention à un statut littéraire (dans le rendu scriptural) et à un statut scientifique (dans la transcription d'une réalité vérifiable). Cette alternance entre subjectivité et objectivité, immédiateté et transposition (transcription), caractéristique aussi de l'écriture autobiographique, rend la littérature de témoignage ambiguë, suspecte et par conséquent marginalisée. Son rapport à l'événement, qui fait son originalité, est sujet au même paradoxe: la recherche et l'impossibilité d'une certaine authenticité. Le témoignage se situe alors dans un milieu narratologique et lexical caractérisé par l'affirmation de ne pouvoir dire le réel et par l'insistance sur le fait que ce qui est dit ne peut pas être issu de l'imagination.

²⁸ Alain Goldschläger, « La littérature de témoignage de la Shoah. Dire l'indicible – lire l'incompréhensible », dans *Texte*, 19/20, 1996, p. 259-278.

En soulignant la distance qui existe entre l'écriture et l'expérience, on se rapproche alors des formes autofictionnelles, qui ne sont pourtant pas mentionnées par Goldschläger. En effet, des œuvres telles que celles de Duras, Ginzburg et Robin prises en considération dans notre analyse, par leur forme générique "impure" et par leur dimension testimoniale, développent un double paradoxe qui sort des différentes stratégies narratives et identitaires appliquées face à deux questions fondamentales: la première, la frontière toujours problématique entre réalité et fiction; la deuxième, l'opacité inextricable entre histoire personnelle, histoire collective et Histoire.

En ce qui concerne l'attestation de fiction, les ambiguïtés du paratexte nous semblent représenter un point de départ, une sorte de déclaration, de premier aveu, de la part des écrivaines. Les avant-propos des cinq textes qui composent *La Douleur*, la préface (*Avvertenza*) de *Lessico familiare* et l'utilisation de longues citations en exergue de chacune des trois parties de *La Québécoise*, récit explicitement sous-titré "roman", révèlent la prise de position des auteures par rapport aux limites de l'autobiographie et du témoignage littéraire, et parallèlement établissent un pacte autofictionnel, contradictoire et problématique.

Des indices d'attestation de vérité (vérifiabilité) sont présents et également ambigus. Dans *La Douleur*, l'hétérogénéité des textes réunis et le traitement inégal des noms propres produit un brouillage des identités qui dissout l'identité de l'héroïne, mais n'empêche pas l'identification immédiate du lecteur. La forme du

texte éponyme, un journal écrit pendant la guerre, retrouvé et publié ici, donne à l'œuvre une apparente spontanéité de parole similaire à l'expression immédiate d'un témoignage direct. L'écart temporel, toutefois, rend la reconstitution du journal suspecte. Ensuite, l'effet de brouillage augmente, à cause de la nature indéterminée des récits suivants qui prennent progressivement la direction de la pure fiction, ce qui rend difficile la réception du texte, notamment par rapport au traitement des noms de personnages publics et de certains épisodes de l'histoire.

Plus qu'un va-et-vient du fictif et de l'autobiographique, l'avertissement de l'auteure concernant le réalisme biographique et, en même temps, le caractère "romanesque" du récit, rend incertaine la réception de *Lessico familiare*. Il s'agit d'une mise en garde sur les limites de la mémoire et sur la position de recul du "je", qui observe avec le regard de l'enfance et raconte "les autres". Il s'agit, en réalité, d'une construction assez complexe d'un "je" effectivement absent, qui se charge toutefois du pouvoir de représenter une famille à travers ses propres yeux.

Dans *La Québécoise* et *L'immense fatigue des pierres*, la pure fiction de l'écriture semble dominer, mais la multiplication des hétéronymes et des "alter-ego", l'appropriation de la voix des autres à travers les citations et l'intertexte (d'autres auteurs, d'autres ouvrages de Robin) construisent une sorte d'apologie de la fragmentation, de la dispersion de l'être, qui témoigne encore de la difficulté, de l'impossibilité même d'écrire un récit cohérent sans recourir à un mélange des genres

et des voix narratives, dans une déroutante attestation de fiction qui joue sur le biographique et l'historique.

Dans les textes analysés, le passage par l'imaginaire dans la narration autobiographique implique des questionnements identitaires et une prise de position du "je", témoin non seulement de son expérience personnelle, mais d'une expérience collective par rapport à laquelle son discours n'est pas neutre. Dans ces récits, qui abordent une période historique marquée par des événements majeurs, le "je" auteur/narrateur se retrouve confronté à un "nous", la famille, le groupe, la communauté, l'État, au sens large de ces termes. On peut considérer que l'enjeu principal de l'écriture autobiographique des trois auteures est le rapport avec les autres, soit la question de l'altérité, qui rejoint la question du rapport à la judéité.

La Douleur, journal publié une première fois sous le titre de "Pas mort en déportation" et resté anonyme, relate l'attente du retour des camps de Robert L. C'est un texte qui se rapproche de façon "dérangante" d'un témoignage direct; l'expérience de Robert Antelme est inscrite dans le corps de la narratrice, Marguerite. Marguerite Duras met en scène un déplacement, une appropriation du corps et de la douleur de l'autre. Elle se sent autorisée à s'exprimer librement, à prendre la parole des déportés et de leurs familles restées à les attendre. Pour une longue période en France, la voix des Résistants déportés reste plus présente que celle des juifs. L'écrivain parle au nom de tous les survivants, en ajoutant quelques remarques sur le

peuple juif, avec lequel elle partage une sorte de sentiment d'appartenance intellectuelle, qui mérite d'être approfondi.²⁹

Lessico familiare se veut le témoignage sur l'histoire d'une famille à travers ses propres mots, la conservation d'une mémoire du quotidien interrompue par le traumatisme du fascisme, des lois raciales, de la guerre, de l'invasion allemande jusqu'à la Résistance et la Libération. Ginzburg fait le portrait d'une famille à travers la complexe élaboration d'une voix narrative qui se retire quand la narration de la vie de la famille se rapproche trop de l'intime, avec un mouvement continu de rapprochement/éloignement, présence/absence aux autres; les proches. L'annulation de sa personne joue au profit de figures riches mais figées dans leurs expressions, dans le regard et dans la voix du "je"; un "je" illusoire, un "je" transpersonnel dans le sens que donne à cette expression Annie Ernaux, c'est-à-dire qui passe de l'individuel à l'universel – un "je" qui, au lieu de s'autofictionner, essaie de saisir dans son expérience les signes d'une réalité familiale, sociale, historique.³⁰

Dans le récit de la famille et de son origine juive, la narratrice se cache derrière une certaine pudeur, une réticence qui peut s'expliquer par la forte volonté de réconciliation et d'absolution de l'auteure, qui écrit dans une période d'exaltation du mythe résistant et antifasciste de l'Italie. La judéité paraît un fait accessoire déclaré

²⁹ Le rapport à la judéité de Marguerite Duras a d'ailleurs été étudié par Isabelle Décarie, *op. cit.*

³⁰ Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », dans *Cahiers RITM*, n.6, 1993.

seulement quand il est indispensable, mais au-delà des détails stéréotypés, les noms des ancêtres ou les éléments de l'aspect physique, le moteur du récit restent les mots, le patrimoine par lequel un noyau familial se reconnaît et se distingue des autres, les mots de la tribu, et en filigrane, la diversité et les persécutions.

L'altérité se manifeste chez Robin dans la fragmentation et la multiplicité des voix; une façon de s'inventer des trajets de vie qui deviennent des traces d'une écriture dotée d'un mouvement propre: écrire sa non-vie, sa non-existence réelle, en construisant des possibles fictifs. L'identité se (dé/re)construit à travers des fictions, des potentialités; c'est à la fois la recherche et la négation d'une filiation, d'une appartenance dans la dispersion, dans la perte de la mère, de la langue, de la mémoire ancienne. Le "deuil de l'origine" devient obsessionnel, dans la répétition de dates, lieux, noms qui deviennent symboliques. Les pays d'origine de l'Europe de l'Est sont évoqués dans et par les déambulations de la *Québécoise* et des "autres", en Amérique du Nord, au Québec, à Montréal et à New York, les deux villes de l'exil qui, dans leurs quartiers, permettent la remémoration. Le travail de deuil reste inachevé dans l'écriture, tentative de retrouver les traces disparues des générations précédentes, et dans le texte qui se fait mémorial pour les victimes et mémoire pour les générations suivantes.

L'écriture de *La Québécoise* et de *L'immense fatigue des pierres* semble s'inscrire dans un discours général qui concerne les écrivains juifs contemporains de

langue française étudiés par Clara Lévy et par Régine Robin elle-même. L'importance et la fréquence du thème littéraire de l'oubli, du devoir de mémoire, l'impression persistante de solitude et d'exceptionnalité semblent communs à un certain nombre d'écrivains qui développent toutefois des stratégies narratives différentes. L'identité juive vient renforcer pour Robin la problématique du moi: le Juif est vu comme prototype de la condition postmoderne. L'aveu affiché de la judéité se fait discours identitaire, autant que discours politique et social, voire sociologique, de l'impossibilité de se souvenir et de l'impossibilité d'oublier ce qui s'est passé, de l'impossible et nécessaire devoir de mémoire et de commémoration.

Écriture(s) de la guerre, écriture de la mémoire

La multiplicité et la diversité caractérisent l'ensemble des "écritures de la guerre" qui regroupe un certain nombre d'œuvres différentes, notamment par rapport aux dispositifs narratifs qu'elles mettent en place. La pluralité des choix esthétiques s'accompagne d'ailleurs d'une pluralité des points de vue des auteurs sur l'événement, enjeu du récit. La disparate bibliographie concernant la littérature de guerre présente une série de définitions aptes à désigner la position du narrateur ou du personnage et éventuellement de l'auteur; on parle alors d'"écrivains *de* la guerre", d'"écrivains *sur* la guerre", d'"écrivains *dans* la guerre", d'"écrivains *en* guerre". Cette pluralité de conceptions éthiques et esthétiques nous permet de lire *Lessico familiare*, *La Douleur*, *La Québécoise* et *L'immense fatigue des pierres* en tant que récits de la guerre, structurés autour et par sa présence évidente, mais subtile à la fois, dans lesquels le rapport entre l'événement, sa mise en texte et la subjectivité s'avère particulièrement problématique.

Dans le récit autobiographique de Ginzburg, la guerre semble entrer graduellement dans la maison de l'auteure, à travers les références à la politique (l'antifascisme affiché des fréquentations de la famille, l'engagement direct de certains membres, les arrestations, l'expérience du *confino*, jusqu'à la mort de Leone, le mari de Natalia, suite aux interrogatoires subis en prison). Tout est filtré par le regard subjectif du narrateur/personnage qui pourtant reste spectateur devant les

événements vécus, rapportés aux proches. L'expérience de la guerre est privée dans le sens qu'elle est présentée à travers les bouleversements qu'elle provoque au sein de la famille. Elle devient en même temps expérience collective devant le gommage du "je" révélant une voix narrative vide, presque dépersonnalisée dont le nom apparaît vers la fin, quand le personnage se détache de la famille et devient un individu à part entière.

Dans *La Douleur*, on assiste au contraire à une personnalisation extrême, une subjectivation toutefois multiforme de l'événement. Duras passe du registre de l'intime dans la première partie – le journal intime éponyme – à un aveu dans la deuxième (*Monsieur X dit ici Pierre Rabier*); elle passe de la narration à la troisième personne (*Albert des Capitales, Ter le milicien*), pourtant reconduite à l'auteure dans le paratexte, à la pure fiction des deux derniers textes (*L'ortie brisée, Aurélia Paris*). Il s'agit donc, dans les premières parties, de la narration / révélation de moments personnels, privés, mais en même temps publics, vécus pendant la guerre et plus ou moins connus ou cachés jusqu'à la publication en 1985.

Tandis que pour Ginzburg et Duras le discours sur la guerre passe par le témoignage direct de l'expérience de la Résistance, dans le roman et dans les biofictions de Robin tout semble tourner autour des questionnements identitaires. L'identité juive, profondément bouleversée par l'Histoire et par la Deuxième Guerre Mondiale, apogée de la persécution et de la diaspora, caractérise différents

personnages qui portent en eux le poids de la remémoration, de la commémoration, du mémorial.

Malgré les spécificités de chaque conflit, les différentes positions du sujet/auteur par rapport à l'événement et les écarts générationnels, l'abondance des récits de guerre et leur prolifération portent à réfléchir aux effets essentiels de la guerre sur l'écriture, voire à la relation presque oxymorique entre le réel de l'événement historique vécu et sa représentation esthétique ou esthétisante.

En effet, dans le cadre de l'écriture de / sur la guerre, une des questions fondamentales semble posée par ce que Pierre Yana définit l'obligation de constituer une esthétique fondée sur une nouvelle pratique du langage, une nouvelle relation du sujet au langage quand ce sujet est éclaté, morcelé par le conflit: "Au delà de la mise en mots d'une imagerie terrifiante, l'écrivain se trouve confronté à l'esthétisation paradoxale d'un objet repoussant, en cours de destruction."³¹

Suivant la même voie, Jean Kaempfer étudie les récits de guerre et souligne certaines caractéristiques relevées chez les auteurs modernes: la soustraction à tout modèle causée par la nature extrême d'une expérience inénarrable; la restriction du point de vue à la perspective d'un personnage dépassé par les événements; la concentration du point de vue du "héros" sur un univers déshumanisé, un monde

³¹ Pierre Yana, « Introduction », « Écrivains dans la guerre », *Revue des Sciences Humaines*, n. 4, 1986.

renversé; la dénonciation des impostures narratives dont le récit se démarque dans la tentative de relater la guerre "*au plus juste*."³²

Paradoxalement, les récits de guerre modernes semblent adopter un point de vue personnel pour communiquer l'expérience d'une dépersonnalisation radicale et ils ont recours aux mots pour exprimer l'inénarrable. La Deuxième guerre mondiale en particulier semble faire émerger des comportements et des écritures spécifiques. Le concept même d'histoire comme série rationnelle ou rationalisée d'événements explicables éclate, obligeant les écrivains à explorer de nouvelles façons de décrire l'expérience de la perte des repères spatio-temporels habituels. L'écriture de l'histoire ou autour de l'histoire ne peut plus passer par une simple narration d'événements. Les récits de guerre ouvrent donc des réflexions sur les relations entre l'écriture de l'histoire (historiographie) et l'écriture littéraire, en particulier l'écriture autobiographique.

Dans la préface du recueil de textes *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Maurice Dayan ajoute que la complexité des relations impliquées dans les multiples écritures de soi et de l'Histoire ne se limite pas simplement à l'opposition entre la "subjectivité" des écrivains et la "rationalité" des historiens. Si écrire au sujet de soi porte à "faire" une histoire et situer l'être dont il est question dans une Histoire plus large, il s'avère naturel de rapprocher l'écriture de soi et celle de l'histoire, tout en

³² Jean-Pierre Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, Corti, 1998, p. 8-10.

restant conscient de leurs diversités. Les distinctions binaires traditionnelles (*Story / History; Historie / Geschichte*) s'avèrent insuffisantes pour rendre compte de leur dissymétrie. Le geste d'écriture, répondant à une réflexion auto-historisante de l'écrivain qui tente de recomposer son réel propre, peut se présenter sous des formes fort différentes, et quand il part d'une expérience personnelle d'un fait historique, il peut afficher de multiples positions à l'égard de l'Histoire:

reconnaissance tardive ou revendication immédiate d'une appartenance à cette histoire, inscription confiante dans une tradition ou critique radicale de sa valeur et de son pouvoir, célébration des liens sociaux ou dédain misanthropique, aspiration à modifier le cours de la vie publique et à s'imposer à la mémoire des hommes ou indifférence affectée.³³

Claude Burgelin voit l'histoire de l'écriture autobiographique en conflit permanent entre, d'une part le souci d'une inscription dans le temps historique, d'une obéissance aux normes de la narration chronologique et d'autre part, l'expression d'un malaise, d'une révolte contre les limites d'une telle narration. L'autobiographie, en tant que travail de restitution, de reconstruction d'une histoire, implique une analyse et une déconstruction des "légendes" des proches et de l'Histoire officielle. L'écriture narcissique d'une histoire se confronte à ce que l'Histoire impose comme fait, méthode, récit et discours.³⁴

³³ Maurice Dayan, dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press Éditions, 1997, p. 16.

³⁴ Claude Burgelin, « Écriture de soi, écriture de l'Histoire: esquisses autour d'un conflit », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *op.cit.*, p. 97-106.

Le contexte de la guerre oblige ainsi chaque auteur à redéfinir le sens de sa morale et la signification de son engagement dans l'écriture. Le concept de littérature "engagée" occupe donc une position particulière dans le débat sur la littérarité, sur la valeur et le statut des récits issus de contextes de guerre. Le rapport entre la guerre en soi, en tant qu'objet de représentation véridique, et son écriture pose des problèmes esthétiques et éthiques. La textualisation et l'intégration fictionnelle de l'événement vu ou vécu demandent une certaine réflexion esthétique et répondent également à un projet idéologique initial qui travaille le texte.

La représentation du réel a toujours été objet de questionnements en littérature, mais le réel contemporain semble avoir introduit un degré d'urgence supérieur. Encore une fois, la littérature de / sur la Shoah pousse la réflexion sur le pouvoir de l'écriture, le pouvoir d'écrire la réalité. Les notions d'"indicible" et d'"inaudible" portent à s'interroger sur les pouvoirs de la littérature de transmission et de commémoration du réel. Dans les récits sur la Shoah, en effet, la forme et la morale, l'esthétique et l'éthique semblent impossibles à séparer. L'écriture d'une telle réalité historique procède de la réflexion de l'auteur/témoin qui, à travers la fictionnalisation de l'événement, aide à le penser et à le repenser. Avec le passage de la remémoration personnelle à la mémoire collective, la fiction peut devenir un espace commémoratif créé par l'auteur.

Inévitablement, selon Patrick Brady, étudier la nature de la fiction historique demande une comparaison avec le statut du discours historique et de la rhétorique de l'histoire, et en particulier la prise en considération du phénomène de la mémoire, de l'interdépendance entre mémoire et histoire.³⁵ La réflexion sur la mémoire de l'événement historique et sur les relations avec l'écriture de cet événement met en évidence, encore une fois, les conflits existant entre histoire et possibilité de la représenter, fiction et vérité historique, langage commun et expérience singulière, et surtout entre souvenir personnel et mémoire collective.

Dans la conclusion de *Fictions pour mémoire*, Catherine Dana rappelle comment les limites acceptables de la représentation dépendent du climat politique du moment de l'écriture et de la publication.³⁶ Le contexte de l'après-guerre nous fournit une première grille de lecture des récits de notre corpus et de leur réception, grâce aux études de l'historien Henry Rousso et du philosophe Paul Ricœur sur le rapport entre l'histoire, la mémoire et l'oubli. L'apport de leurs lectures des comportements publics envers les années du Deuxième conflit mondial de 1944 à nos jours nous est particulièrement utile pour aborder la question du récit du souvenir de la guerre.

Dans *Le syndrome de Vichy*,³⁷ Rousso identifie quatre phases dans la période qui suit les traumatismes subis par les Français dans les années 1940-45: la phase du

³⁵ Patrick Brady, « Memory, Historical Truth and Archetypes », dans *Memory and History as Fiction: an archetypal approach to the historical novel*, Knoxville, Tenn., New Paradigm Press, 1993.

³⁶ Catherine Dana, *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998.

³⁷ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy, 1944, 1980.*, Paris, Seuil, 1987.

deuil, "le deuil inachevé", marquée par les séquelles de la guerre civile et de l'épuration (1945-55); la phase de refoulement, une longue phase d'amnésie nationale officialisée par l'oubli juridique (amnisties) à la faveur de l'établissement d'un mythe dominant, le résistancialisme, (1954-1971, après les lois d'amnistie de 1951-53); la phase du retour du refoulé, le mythe volant en éclats (début des années soixante-dix); et enfin, la phase de l'obsession marquée par le réveil de l'identité juive, par la focalisation sur les souvenirs du Génocide et les réminiscences de l'Occupation au cœur de toute discussion. La mémoire des années noires devient obsessionnelle, le devoir de mémoire un impératif.

De cette analyse, nous retenons les considérations générales, issues de l'étude de l'après-guerre en France³⁸, qui nous amènent à interroger les œuvres de notre corpus sur leur participation active ou passive au processus de création d'une mémoire de la guerre; une mémoire multiple et démultipliée, qu'elle soit psychologique, individuelle et subjective, officielle, sociale et collective ou historique. Au discours sur la "volonté politique" de mémoire (et d'oubli), nous allons intégrer la dimension de l'écriture féminine dans les récits de guerre, par une lecture de la place qu'elle peut occuper dans les textes de Duras, Ginzburg et Robin.

³⁸ Ces considérations nous sont d'ailleurs fort utiles dans notre approche de *La Douleur*. Une lecture plus spécifique sur la situation italienne depuis 1945 s'avère toutefois indispensable pour mieux situer l'œuvre de Ginzburg qui nous semble indissociable du milieu politique et intellectuel turinois qui a joué un rôle fondamental dans la période de la Résistance et encore dans les années soixante au moment de la publication de *Lessico familiare*. Pour ce qui concerne l'œuvre de Robin, nous sommes à un niveau général d'interprétation de la question de la judéité, qui prend une signification particulière dans le contexte montréalais.

Catherine Milkovitch-Rioux définit les "Écritures féminines de la guerre" comme un ensemble d'écritures disparates qui ont en commun le fait d'apporter, dans la représentation de la guerre, une "seconde voix"³⁹ aux multiples virtualités échappant aux lieux communs et aux contraintes d'une tradition qui voit dans le conflit l'hégémonie de la culture de la masculinité. Les conflits du XX^e siècle ont amené la notion de "guerre totale", c'est-à-dire la mise en cause de pays dans leur ensemble, populations civiles comprises. Les femmes se sont vues assigner de nouveaux rôles à partir de la première guerre mondiale et en particulier pendant la deuxième, de sorte que l'espace féminin n'est plus celui de la marge ou du retrait, mais celui de l'expérience et du vécu. Tout en restant en quelque sorte caractérisée par son extériorité au discours de la modélisation épique et de l'héroïsme guerrier, l'écriture féminine décentre l'objet et l'enjeu de la représentation, et suscite la perversion ou la dénonciation des valeurs viriles. Ces écarts contribuent à l'ébranlement de l'esthétique du récit de guerre et à la subversion des règles du genre qui s'ajoute à celle des conventions concernant la guerre. L'autobiographie, comme façon de ressusciter le passé dans le présent, met en scène l'événement comme rupture, blessure personnelle et cassure vécue par la collectivité.

³⁹ définition de Miriam Cooke dans *War's Other Voices: Women Writers on the Libanese Civil War 1975-1982*, Cambridge: Cambridge UP, 1988, citée par Catherine Milkovitch-Rioux, « Écritures féminines de la guerre/Feminine Representations of War », *L'Esprit Créateur*, vol. XL, n. 2, 2000, p. 10.

La guerre occupe une place fondamentale dans les textes qui composent *La Douleur*. Dans la première partie, le journal intime retrouvé et retranscrit, la narration se situe dans le conflit, dans un monde bouleversé, qu'on ne reconnaît plus: l'Europe traversée par la dernière année de guerre, la Libération, le retour des survivants, la progressive découverte des atrocités nazies. C'est l'attente de la paix du "monde entier"⁴⁰ et aussi "celle des femmes de tous les temps, de tous les lieux du monde: celle des hommes au retour de la guerre" (LD, 60); mais c'est surtout l'attente de Marguerite (ainsi nommée dans le récit) qui anticipe la mort de Robert L. en la vivant parallèlement. L'expérience présentée comme universelle est en réalité vécue par la narratrice sur sa propre personne, dans son propre corps.

On a reproché à Duras sa présomption de parler, dans son pseudo-journal, à la place des victimes des camps et de s'approprier une douleur qu'elle n'a pas vécue directement. La deuxième partie "Monsieur X. dit ici Pierre Rabier" a suscité également une série de polémiques autour du récit de la relation entre Marguerite et Rabier (Derval), le collaborateur et supposé membre de la Gestapo, à la fois geôlier et hypothétique sauveur de Robert, qui avait été fait prisonnier à l'époque à cause de sa participation au mouvement de la Résistance dans la France occupée, et qui allait être déporté en Allemagne.

⁴⁰ Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, Gallimard, 1993, [1985], p. 63. Désormais toutes les références à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation LD suivie du numéro de la page de l'édition Gallimard de 1993.

Dans un avant-propos contradictoire, l'auteure déclare qu'"Il s'agit d'une histoire vraie jusque dans le détail" (LD, 90) dont la publication décalée par rapport aux événements devrait rendre moins douloureux ce souvenir qui paraît toutefois urgent. Un écart de quarante ans sépare le moment de la rédaction de celui des faits, faits qu'il semble nécessaire de reprendre et de discuter en 1985. À travers l'évocation de tiers (des amis de Duras, Lemasson et Andréa), la publication de ce texte qui oscille entre le témoignage et la confession est justifiée au nom du présent.

La réception des textes qui suivent, intitulés "Albert des Capitales" et "Ter le Milicien", est encore plus problématique. Le récit relate, une semaine après la Libération, une session de torture d'un homme soupçonné d'être un donneur. La narration est conduite à la troisième personne, la protagoniste est nommée Thérèse, mais Duras déclare dans un autre avant-propos provocateur: "Thérèse c'est moi. Celle qui torture le donneur, c'est moi. De même celle qui a envie de faire l'amour avec Ter le milicien, moi. Je vous donne celle qui torture avec le reste des textes" (LD, 138). Dans le deuxième avant-propos, Duras déclare que les noms propres sont enlevés encore une fois par "précaution" (LD, 90), mais l'identification des personnages est automatique: Robert Antelme paraît sous son nom de combattant, Robert L., D. (Dyonis Mascolo) restera une initiale, François Mitterrand dit Morland est présenté avec son nom complet, M. Rabier renvoie facilement à l'affaire Derval. Dans un mouvement continu de l'intime au public, entre révélations et oublis, le texte de Duras appelle et remet en cause les témoignages précédents sur un "passé qui ne

pas", selon la définition de Henry Rousso, dans une période où les réminiscences de l'Occupation ainsi que leur utilisation politique reviennent nourrir l'imaginaire et hanter la conscience collective.

La narratrice est prise dans la douleur de l'attente et de la peur, dans son expérience kafkaïenne de l'administration, de l'hypocrisie du discours politique de la Libération, de l'inversion des valeurs, de l'ambiguïté du pouvoir et de la vengeance, et c'est encore son corps qui porte les traces de la déportation: "je suis dans un isolement presque total. [...] Je cesse évidemment toute activité. Je maigris beaucoup. J'atteins le poids d'une déportée" (LD, 99). Élise Noetinger propose de voir dans le récit de Duras de sa propre expérience, raconté "in an inappropriate way", l'écriture d'un espace féminin dans la guerre et la communication de l'incapacité de représenter la guerre. L'auteure dépasserait les limites de la décence, du scandale, de l'obscénité, en dénonçant l'inadéquation entre les mots et le référent dans le contexte de la guerre.⁴¹

Raylene Ramsay ajoute que Duras ne donne pas la voix à l'autre ou à l'Histoire, mais plutôt à une histoire qui peut être seulement un aspect de sa propre histoire; c'est seulement à travers sa propre douleur qu'elle peut comprendre celle des autres. Ce qui peut être connu de l'Histoire et de l'Holocauste passe par le corps

⁴¹ Élise Noetinger, «At the Sharp End of Waiting: A Study of *La Douleur* by Marguerite Duras», dans *L'Esprit Créateur*, vol. XL, n. 2, été 2000, p. 61-74.

féminin, entre plaisir et douleur, force et faiblesse, perte et affirmation de soi. Les rôles masculins et féminins des victimes et des bourreaux sont renversés, bouleversés par le contexte de la guerre.⁴²

Dans *La Douleur*, derrière l'apparente recherche d'une affirmation de vérité, à travers la présence rassurante des mots du journal éloignant le texte de la littérature qui "fait honte" (LD, 12), la réécriture de l'histoire passe inévitablement par la fiction, c'est une réécriture qui transforme: "Je l'ai réécrit. Maintenant je ne sais plus de quoi il s'agit" (LD, 194). Le récit durassien de la guerre et de son souvenir est contradictoire et provocateur à plusieurs niveaux.

Marguerite Duras et Natalia Ginzburg parlent en tant que femmes dans la guerre, femmes de Résistants et femmes de la Résistance, dans une écriture du corps ambiguë. Si la voix narrative dans *La Douleur* est un "je" omniprésent même derrière la troisième personne, dans *Lessico familiare*, elle, "Natalia", est absente; présent par son regard, le "je" observateur reste en dehors de l'action. Avec leur langage distinct, les autres, la famille et les proches sont les protagonistes du récit, de l'histoire et de l'Histoire. Sur un ton nostalgique, en 1963 Ginzburg répond à une volonté de promotion d'une image de l'Italie antifasciste et au besoin de présenter une mémoire "conventionnelle" de la Résistance à travers les portraits des membres

⁴² Raylene L. Ramsay, *The French Autobiography, Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet*, University Press of Florida, 1996, p. 90-91.

d'une famille italienne comme les autres et de ses fréquentations. Les personnages, communs ou plus ou moins connus (politiciens, écrivains, éditeurs, intellectuels, industriels), sont présentés dans leur rôle héroïque d'antifascistes et de Résistants, mais en même temps extrêmement humanisés dans la narration de leur vie de tous les jours.

La progressive dégradation de la situation politique italienne est reconstruite selon un ordre chronologique, jusqu'à l'éclatement de la temporalité qui correspond à la narration de l'entrée dans l'âge adulte de la narratrice dans et à travers la guerre. L'auteure dénonce alors l'attitude optimiste et inconsciente des Italiens vivant dans un faux sentiment de sécurité par rapport au début du conflit et à la prévision de sa courte durée.⁴³ Le fascisme, les lois raciales, puis la guerre et l'occupation allemande envahissent progressivement, mais violemment, la vie de la famille Levi et de ses connaissances qui subissent arrestations, exil et déportations.

Dans un passage de style presque essayistique, Ginzburg semble prendre la parole de façon directe sur le retour impossible à la normalité, sur l'impossibilité d'oublier et de s'exprimer, sur l'impuissance de la littérature après la guerre. Cependant, le récit se conclut sur la continuation de la vie de Natalia et de sa nouvelle famille, sur le recommencement, sur la répétition encore une fois des mêmes mots, des mêmes expressions et des mêmes anecdotes. C'est justement le contraste entre la

⁴³ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1999, [1963], p. 147.

légèreté de ses formules et le tragique des événements, qui ressort plutôt dans les sauts temporels, les manques, les disparitions et surtout dans l'absence du mari de Natalia, qui rend suspect l'apparent climat de conciliation. Le récit de l'arrestation et de la mort de Leone est douloureux, commencé et interrompu plusieurs fois, il ne peut que se limiter finalement à quelques lignes.

Lessico familiare se présente, alors, comme un livre simple et indéfinissable; roman, chronique, biographie, livre de mémoire d'une voix féminine discrète jusqu'à la disparition, dans une tentative de conserver le souvenir d'un monde renversé par l'expérience de la guerre. Pour l'écriture des souvenirs du conflit et de toutes ses conséquences, Ginzburg semble chercher une nouvelle voie/voix discrète entre, d'un côté l'imposante production romanesque néoréaliste sur les années de la Deuxième guerre mondiale en Italie, et de l'autre les témoignages autobiographiques de Primo Levi. *Lessico familiare* participe, d'ailleurs, au concours pour le "Premio Strega" en même temps que *La tregua*, deuxième volet de *Se questo è un uomo* de Primo Levi, publié une première fois en 1947 et ensuite en 1958 par Einaudi, la maison d'édition pour laquelle Natalia Ginzburg travaillait. Dans la préface, *Lessico familiare* demande alors à être lu comme un roman, tiré de la réalité, mais qui ne peut finalement que restituer des "étincelles et des bribes de ce qu'on a vu et entendu."⁴⁴

⁴⁴ L'*Avvertenza*, avis au lecteur, n'a malheureusement pas été retenu dans l'édition française de Grasset, de 1966.

Un écart générationnel sépare Marguerite Duras, Natalia Ginzburg et Régine Robin. Malgré le fait que les dates de publication de *La Douleur* (1985) et de *La Québécoise* (1983) coïncident presque, les deux ouvrages se positionnent de façon complètement différente par rapport à la guerre. Robin appartient à la génération suivante qui a vécu le conflit pendant l'enfance; provenant d'une famille d'origine juive, marquée par le déracinement, l'exil en France et les persécutions, pour elle la référence à la guerre passe inévitablement par l'évocation symbolique du 16 juillet 1942, date du Vel d'Hiv, fatidique pour les Juifs de France.

Les autofictions de Robin expriment la perte identitaire dans un nouveau type de rapport au passé que, selon Pierre Nora, "nous vivons comme une fracture: d'une histoire qui se cherchait dans le continu d'une mémoire à une mémoire qui se projette dans le discontinu d'une histoire."⁴⁵ Cette nouvelle conception de l'histoire entraîne une dilatation indifférenciée du champ du mémorable, un gonflement hypertrophique de la fonction de mémoire liée au sentiment même de sa perte.

Historienne et sociologue de formation, Robin analyse d'ailleurs les rapports entre l'identité, la mémoire, l'histoire et la littérature dans ses œuvres théoriques. Celles-ci démontrent un fort lien avec ses textes de fiction qu'on pourrait lire comme une application de ses théories. En particulier, dans *Le Golem de l'écriture*, elle

⁴⁵ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire, la problématique des lieux », *Les lieux de mémoire, I - La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXXI.

théorise, à l'aide d'une multitude de voix, des expériences autres qui renvoient continuellement à la sienne. Ces lectures d'auteurs et d'artistes d'origine juive, de leurs quêtes identitaires à travers des stratégies de fictionnalisation (doubles, hétéronymes, projections), pourraient être interprétées comme des hétéroportraits de soi; à travers ces figures d'écrivains, Robin semble se créer une filiation imaginaire et s'insérer dans un discours où les positions énonciatives de l'auteure s'entremêlent. Un intertexte débordant, interne et externe, et une multiplication déroutante de voix narratives masculines et féminines caractérisent l'écriture de *La Québécoise* et de *L'immense fatigue des pierres*, ainsi que les œuvres théoriques de l'auteure.

Dans les textes de notre corpus, la difficulté de raconter l'Événement s'exprime par une (ré)écriture féminine de la guerre et d'une certaine hantise du "passé qui ne passe pas". Par rapport aux témoignages des hommes, survivants, revenants, combattants, témoins directs, ces voix de femmes intègrent les topoï liés au Deuxième conflit mondial autant à une dimension intime qu'à une dimension publique et politique. Une distorsion/subversion des rôles est opérée par le biais de procédés d'héroïsation, de sexualisation, de destruction dont l'analyse nous semble demander une recherche documentaire afin d'éclaircir la position particulière des auteures par rapport aux événements, ainsi qu'une mise en contexte des lieux et des dates de publication des œuvres afin de mieux cerner leur écriture et leur réception.

Dans ce but, dans les trois prochains chapitres nous proposons une étude monographique de *Lessico familiare*, de *La Douleur*, de *La Québécoise* et de *L'immense fatigue des pierres*, étude qui circulera entre différentes approches et qui portera sur ces récits "au bord de la Shoah" qui témoignent des phénomènes de cristallisation "obsessive" et de "manipulation" du discours sur guerre, mémoire et oubli.

CHAPITRE I:

LESSICO FAMILIARE DE NATALIA GINZBURG

1.1 CONTEXTUALISATION

1.1.1 Natalia Ginzburg : autobiographie et néoréalisme

Les Mots de la tribu, la traduction française de *Lessico familiare* publiée par la maison d'édition Grasset pour la première fois en 1966, comporte dans son titre une idée exprimée par Cesare Garboli, l'un des principaux critiques de Natalia Ginzburg en Italie. Selon lui, la narration du roman se développe autour de mots ressurgis du passé et d'expressions qui constituent le patrimoine permettant à une famille ayant les dimensions d'une tribu de se reconnaître et de se distinguer des autres⁴⁶. Le chemin mémoriel ainsi parcouru par la narratrice retrace les vicissitudes de la famille Levi à partir de son déménagement de Palerme, ville de naissance de la cadette Natalia, à Turin (1919), à travers les années du régime fasciste, des lois raciales, de la guerre, de la Résistance, de la libération et enfin de la reconstruction, jusqu'au départ de Natalia pour Rome dans les années cinquante. Autour des portraits du père, le professeur d'anatomie et chercheur universitaire Giuseppe Levi, de la mère Lidia Tanzi, des frères Alberto, Gino, Mario et de la sœur Paola, toute une série de figures, de liens de parenté ou d'amitié, complètent le tableau du clan. Parmi les "fréquentations" on reconnaît, avec quelques efforts de décryptage, les protagonistes de la vie socioculturelle et politique de l'époque.

Les liens familiaux et l'appartenance au groupe qui comportent complicité, mais précarité et tensions aussi, représentent certainement les topoï constitutifs de la

⁴⁶ Cesare Garboli, « *Introduzione* », dans *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1999, p. XV.

narration de Natalia Ginzburg. L'optique familiale, privée, domestique ainsi qu'une certaine implication de la mémoire et de l'autobiographique traversent l'ensemble de la production de l'auteure. En tant qu'autobiographie de la famille, *Lessico familiare* s'insère dans un continuum cohérent et se présente en même temps comme point tournant dans la production de l'écrivaine : tout en reconnaissant une base thématique commune avec les œuvres précédentes, elle semble adopter ici une forme autobiographique directe refusée jusqu'à ce moment.

La réception critique de l'œuvre parue en 1963 n'a pas été unanime à cause de la nature indéterminée de ce texte qui ne rentre pas dans les cadres traditionnels et canoniques. La plupart des lectures critiques au moment de la publication se sont limitées à l'aspect documentaire présent dans l'évocation du milieu intellectuel turinois et au volet éthique et politique de l'œuvre dans la représentation de la bourgeoisie turinoise laïque antifasciste. Au début des années soixante, les investigations autour des écritures de "soi" n'occupaient pas beaucoup de place dans le domaine littéraire italien encore marqué par le courant néoréaliste, mouvement avec lequel Natalia Ginzburg a entretenu des rapports épisodiques et auquel elle a été associée ou opposée de façon plus ou moins légitime.

Dans l'immédiat après-guerre la naissance de l'avant-garde néoréaliste a été perçue comme une réponse efficace aux événements historiques de la guerre, de la Résistance et de la libération, pour être, selon le critique littéraire Giorgio Barberi

Squarotti, progressivement réévaluée et fortement rejetée comme "*operazione di retroguardia*"⁴⁷; une opération rétrograde donc, qui ne ferait que se retourner vers la tradition vériste de la fin du XIX^e siècle dans l'illusion d'effacer vingt ans de fascisme et la crise qui s'en est suivie. De façon analogue, toujours selon Barberi Squarotti, la nouvelle démocratie italienne était en train de restaurer les structures et les idéologies de l'État préfasciste. Sur le plan littéraire, les écrivains formulaient l'hypothèse d'une littérature commune et unifiée, d'une participation générale à la représentation de la nation et de ses problèmes, une prise de conscience sur eux-mêmes que les Italiens, encore divisés linguistiquement et culturellement, n'avaient pas réalisée dans la lutte de libération; ce qui aurait conduit à un clivage entre les textes néoréalistes et la situation sociohistorique concrète.

Natalia Ginzburg a participé à sa manière à ces tentatives de renouvellement culturel tout en restant extérieure au débat des années 40-50 sur l'engagement. Carlo Prospero a souligné comment, malgré une commune exigence d'adhésion au réel, le discours de l'écrivaine prend ses distances avec certains aspects de l'expérience néoréaliste, tels l'insistance sur l'union entre poésie et politique ainsi que la vision

⁴⁷ Giorgio Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo '900*, Mursia, Milano, 1978, p. 469.

d'une parole étroitement liée aux faits, apte à représenter parfaitement la réalité objective de l'histoire et de la lutte politique.⁴⁸

Dans *Lessico familiare*, elle trace un portrait de la situation :

Dans l'après-guerre, tout le monde croyait être poète et tout le monde croyait être politicien; tout le monde s'imaginait que l'on pouvait et que l'on devait faire poésie de tout, après ces années de bâillement et de pétrification, après que la réalité eût été si longtemps figée, isolée au delà d'une vitre, dans une immobilité cristalline et muette. Durant les années du fascisme, romanciers et poètes avaient jeûné, ne trouvant pas alentour de mots qui fussent autorisés; les quelques écrivains qui s'étaient servis des mots les avaient choisis avec soin dans le maigre patrimoine de miettes qui restaient encore. Au temps du fascisme, les poètes avaient dû se contenter d'exprimer le monde aride, clos et sibyllin des rêves. Maintenant, de nouveaux mots circulaient, et la réalité semblait de nouveau à portée de la main; les anciens affamés se mirent à y vendanger avec délice. Et la vendange fut générale parce que tout le monde se mit dans la tête d'y prendre part. C'est ainsi que se créa une confusion de langage entre la poésie et la politique, qu'on avait pu croire inséparables l'une de l'autre. Mais, soudain, la réalité se révéla aussi complexe et secrète, aussi indéchiffrable et obscure que le monde des songes; elle apparut une fois encore au-delà d'une vitre et l'illusion d'avoir brisé la vitre ne dura pas longtemps. Déçus et découragés, nombreux furent ceux qui opérèrent une prompte retraite et retombèrent dans un jeûne amer, dans un profond silence. Et c'est ainsi que l'après-guerre fut triste et désabusé après les joyeuses vendanges des premiers temps. De nombreuses personnes s'isolèrent de nouveau et cherchèrent refuge dans le monde des rêves, ou encore dans un travail qui leur permît de vivre, un travail choisi au hasard et en hâte, qui paraissait bien modeste et bien terne après toutes ces clameurs. Il est bien certain que pendant plusieurs années, personne n'exerça plus son propre métier, tout le monde crut pouvoir et devoir en faire mille autres en même temps; il fallut

⁴⁸ Carlo Prosperi, « Il linguaggio della tribù : una lettura di *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg », dans *Natalia Ginzburg : la casa, la città, la storia*, Actes du Colloque International, San Salvatore Monferrato, 14-15 mai 1993, p. 63.

bien du temps avant que chacun consentît à reprendre son métier, à en accepter le poids et la fatigue quotidienne, avant que chacun voulût bien participer de la sorte à la vie de son prochain, perdu et enserré dans une solitude égale.⁴⁹

Dans ce passage de style presque essayistique du *Lessico familiare*, l'écrivaine témoigne de la désillusion qui ont suivi les premières réactions attribuées aux intellectuels italiens après les années de silence imposé par le régime, c'est-à-dire leur enthousiasme envers l'engagement politique en littérature, envers la liberté d'expression retrouvée, envers la confiance faite au pouvoir des mots censés rejoindre la réalité. Dans les pages qui suivent l'auteure reprend ses considérations sur la question du langage abordée à l'époque:

Il existait alors deux façons d'écrire, l'une était une simple énumération de faits calquée sur une réalité grise, pluvieuse, avare, noyée dans un paysage dépouillé et douloureux; l'autre était une participation violente aux événements, avec délire de larmes, de convulsions et de sanglots. Dans un cas comme dans l'autre, on ne choisissait plus ses mots, ils se perdaient dans la grisaille ou se confondaient avec les gémissements et les sanglots. Mais l'erreur commune était de croire que tout, sans distinction, pouvait se transformer en poésie et en paroles. Il s'ensuivit un tel dégoût pour la poésie et les mots qu'il recouvrit même la véritable poésie et les vrais mots : et finalement chacun se tut, pétrifié d'ennui et de nausée. Il convenait de choisir à nouveau les mots, de vérifier leur authenticité, de voir s'ils avaient en nous de profondes racines ou seulement les racines éphémères de l'illusion commune. Il était donc nécessaire, pour tout écrivain, de reprendre le métier qu'il avait dans l'ivresse générale, oublié. Et la période qui suivit évoqua les lendemains d'ivresse, ce fut une période de nausée, de langueur et d'ennui; tout le monde se sentit, d'une façon ou d'une autre, trompé et trahi : ceux qui habitaient la réalité et ceux qui possédaient, ou croyaient posséder, les moyens de raconter. Ainsi chacun reprit, seul et mécontent, sa route. (LF, 202)

⁴⁹ Natalia Ginzburg, (traduit de l'italien par Michèle Causse), *Les Mots de la tribu*, Paris, Grasset, 1992, [1966], p. 200-202. Désormais toutes les références à cet ouvrage, que, pour la facilité de la lecture nous citons en français dans le texte, seront indiquées par l'abréviation LF suivie du numéro de la page.

Si sa poétique s'éloigne des préceptes néoréalistes, Ginzburg n'est certainement pas étrangère aux réflexions sur la parole qui occupent une place fondamentale dans *Lessico familiare*; son rapport complexe avec le lexique nécessite d'ailleurs une lecture spécifique.

1.1.2 Natalia Ginzburg et la tribu

En 1963, l'attribution du *Prix Strega*⁵⁰ à Natalia Ginzburg rend officielle sa place dans la production littéraire italienne de l'après-guerre; il s'agit d'une place pourtant difficile à identifier et à délimiter principalement à cause des choix narratifs de l'auteure et de sa situation particulière par rapport au milieu culturel de l'époque, voire son identification à un réseau spécifique.

À la problématique du témoignage sur la période de la guerre, de sa fictionnalisation et par conséquent de sa légitimité, s'ajoute dans le cas de Ginzburg la question du cadre représenté par le groupe turinois, véritable système socioculturel et politique plus ou moins officiellement institutionnalisé, que l'auteure reconstruit tout en minimisant, en "normalisant" la portée des événements et des actions, pour leur donner une image familiale, domestique, humaine.

⁵⁰ Le prix Strega est né en 1947 à Rome. Instigateurs et fondateurs, Maria Bellonci et Guido Alberti recevaient dans leur salon un certain nombre de protagonistes de la vie culturelle italienne de l'avant et de l'après-guerre, qui ont constitué ensuite les premiers Jury. Il est attribué à un ouvrage en prose d'un auteur italien, publié entre le premier mai de l'année précédente et le 30 avril de l'année en cours.

Malgré les stratégies singulières adoptées dans la représentation, la distanciation ou la banalisation, le milieu spécifique décrit est celui qui a inévitablement et profondément marqué les formes de la prise de parole chez l'écrivaine. En effet, *Lessico familiare*, histoire d'une famille antifasciste juive, est aussi l'histoire de l'émergence du "moi" à partir de la tribu, un "moi" indiscutablement à l'intérieur du groupe, et toutefois aux bords.

L'influence du réseau au moment des faits sur le développement de la narratrice est fondamentale et évidente tout en restant complexe; Natalia Ginzburg occupe une position contradictoire d'appartenance et en même temps de marginalité par rapport à ce qu'elle a décrit comme une élite plus ou moins fermée. Caractéristique de toute description du passage de l'enfance à l'âge adulte, qui prévoit l'éloignement du noyau familial et l'acquisition d'une certaine autonomie, cette ambivalence se charge ultérieurement de sens si on considère *Lessico familiare* en tant qu'autobiographie d'une famille élargie, voire d'une génération. Derrière l'histoire de la narratrice, d'ailleurs toujours reconstruite en arrière-plan par rapport aux récits des "autres", les membres de la famille, les amis, les figures privées et les personnages publics sont présentés sans aucune hiérarchie dans leur quotidien, à travers le regard de l'enfant, puis de l'adolescente et de la jeune adulte, Natalia.

Le récit de la narratrice témoigne de la vie d'une famille qui s'adapte dignement au fascisme et fait survivre les idéaux nationaux. Tout en le contournant,

en le minimisant à travers l'ironie et la dérision, l'auteure met en scène le milieu dans lequel elle a grandi.

Au départ, la famille Levi s'élargit grâce aux liens individuels entre des universitaires, le père de Natalia étant un chercheur prestigieux de renommée mondiale dans le domaine scientifique. Dans le récit, il est l'expression d'une catégorie d'intellectuels issus de l'école positiviste du XIX^e siècle qui prônait un modèle de socialisme humanitaire basé sur l'ouverture des esprits, sur la confiance dans l'éducation plus que sur l'organisation politique et la lutte des classes. Ces idéaux, qui conjugaient science et morale, se reflétaient directement sur la conduite de vie personnelle, professionnelle et civile. Les liens entre collègues, les premiers adultes de référence pour les enfants, englobent les autres membres des différentes familles et transcendent les générations. Selon Brigitte Farelle-Maurin, l'élite traditionnelle turinoise issue de l'université assure ainsi sa continuation depuis le XIX^e siècle et tente de préserver sa position centrale en exerçant sa mission d'éducation à travers la culture et le style de vie.⁵¹

Au niveau de la narration, l'identification de cette élite est assurée par les nombreuses références à certains phénomènes de société particulièrement représentatifs qui occupent une place majeure dans *Lessico Familiare* : la présence

⁵¹ Brigitte Farelle-Maurin, *Natalia Ginzburg: témoin de son temps et témoin d'elle-même. Construction d'une identité d'écrivain*, Thèse de Doctorat de Lettres, Université d'Aix-Marseille, Centre d'Aix, Études Romanes, 1995, p. 151.

des bonnes, les habitudes alimentaires, la pratique des sports d'hiver, la villégiature et les salons deviennent les marqueurs sociaux du standard de vie. Ces "rituels" affirment une certaine distinction exacerbée à partir des années trente par les nouvelles conditions historiques et économiques auxquelles le groupe essaye de s'adapter. Les tentatives de préserver sa différence en conservant les codes de conduite et le mode de vie bourgeois, les signes qui permettaient d'être reconnus, représentent une première stratégie de survie et d'opposition au fascisme qui n'empêche pas toutefois l'ouverture aux apports extérieurs. Ainsi, une certaine dose de marginalité et de contestation entre dans un milieu, symbolisé par le père, Giuseppe Levi; assez conformiste, rigoureux et intransigeant, il semble néanmoins avoir préparé la succession, le groupe de jeunes qui prendra la relève et qui jouera un rôle déterminant dans l'antifascisme.

La famille Levi, point de départ du récit, cristallise donc les comportements de l'élite socioculturelle confrontée à une remise en question, voire à la dissolution des structures bourgeoises et de l'idéologie du XIX^e siècle, au passage à la modernité du XX^e opéré par la nouvelle génération. Le couple formé par le père et la mère, provenant de familles impliquées à des degrés divers dans le débat national à cause de leurs doubles origines (juive/catholique, triestine/italienne, milanaise/toscane)⁵², a déjà une influence majeure sur la formation de Natalia et de ses frères. À l'empreinte

⁵² *Ibid.*, p. 164-165.

des parents s'ajoutent les différentes connaissances, jeunes et adultes antifascistes qui fréquentent la maison.

L'auteure reconstruit les rapports internes, les éléments moteurs, les lieux privilégiés de cette microsociété qui s'oppose de façon progressivement plus ouverte à la masse fasciste presque complètement passée sous silence dans le livre. Au moment où le système précédent est menacé par le régime et par l'évolution des idées, la relève fait son apparition sur la scène selon un mouvement de rupture et de continuité parfois ambigu et contradictoire.

Les caractères topographiques et sociologiques de l'élite précédente sont conservés ; une nouvelle génération grandit dans le centre ville de Turin, implantée dans une zone résidentielle bourgeoise ou aristocratique, et toujours caractérisée par les liens de parenté et d'amitié, par les habitudes de vie, par l'origine juive, par la fréquentation de la même école et, par conséquent, par les mêmes options idéologiques. Elle regroupe les chefs historiques militant autour de "*Giustizia e Libertà*", mouvement né en 1929 à Paris et qui se développe à partir des interrogations des intellectuels exilés en France sur leur rôle dans le constat de la faillite institutionnelle, évidemment en rupture avec le fascisme, mais aussi avec les organisations et les partis politiques traditionnels.

L'environnement de Natalia Ginzburg appartient au groupe de direction de l'antifascisme turinois; un monde complexe bien ancré dans la vie sociale, à l'image

du corps doctrinaire, proposant une alternative entre la rupture et la continuité de l'idéologie socialiste et des valeurs bourgeoises. Natalia Ginzburg a donc vécu dans un milieu à caractère unique, véritable carrefour de l'antifascisme, qui a contribué au renouvellement du pays, à la renaissance de la Nation après la dictature, à la reconstruction entamée sur le plan culturel bien avant la libération et la fin du conflit. L'antifascisme bourgeois de ses parents et de leur entourage ainsi que le militantisme de ses frères et des amis proches fournissent le cadre idéologique de la formation de l'auteur.

Les membres de l'opposition, les frères et les amis de la famille finalement, conspirateurs contre la dictature, sont représentés par l'auteur de façon mimétique; les techniques narratives utilisées par Ginzburg reproduisent les stratégies de couverture, de camouflage et de dédoublement utilisées par les militants. Les personnages occupent un rôle fondamental dans le récit comme dans l'Histoire, mais ils sont d'abord et avant tout des personnages privés; l'écrivaine parle de ce qu'elle a côtoyé au quotidien.

Brigitte Farelle-Maurin souligne justement la nécessité d'opérer une forme de décryptage permettant de faire ressortir, de l'apparente neutralité du discours dans *Lessico familiare*, le véritable système socio-idéologique.⁵³ En effet, avec l'insistance presque obsessionnelle sur les traits physiques ou ceux de la personnalité et la répétition

⁵³ *Ibid.*, p. 181.

un peu maniaque des expressions lexicales typiques de chacun, les personnages sont transformés en figures figées, souvent caricaturales; pour Ginzburg la portée historique de leurs gestes, de leurs vies passe par leur dimension humaine, quotidienne. Malgré cette "nivellation", la représentation du milieu précis est reconnaissable, nécessitant néanmoins une analyse approfondie basée sur une recherche documentaire qui permet de reconnaître les différents protagonistes, leurs relations, leur statut et leur importance pour déterminer ensuite le sens de la dimension collective de l'œuvre.

Si déjà le statut et la position des "autres" constituant l'élite nécessitent une opération de décryptage, la place de Natalia dans *Lessico familiare* est d'autant plus "cryptée". Les références à sa participation directe à la vie culturelle et littéraire du milieu turinois en particulier sont presque complètement absentes de la narration. Quoique déterminantes, l'appartenance à l'"élite" et la fréquentation du milieu intellectuel turinois, ne sont certainement pas les seuls éléments à faire de Natalia Ginzburg une des protagonistes de la vie culturelle italienne. D'autres aspects de sa participation active subissent dans *Lessico familiare* un traitement d'occultation totale ou partielle : la publication, par exemple, des premières nouvelles, écrites dès l'âge de dix-sept ans, parues sur la revue *Solaria* et son premier roman signé du

pseudonyme de Alessandra Tornimparte⁵⁴ rédigé pendant la résidence surveillée (*confino*)⁵⁵, jusqu'à sa collaboration à la maison d'édition Einaudi.

À propos de la participation de Natalia Ginzburg aux revues, expression culturelle fondamentale de l'Italie de l'avant-guerre, l'écrivaine ne s'exprime pas. La revue florentine *Solaria* est complètement effacée dans le récit; par contre, sa version turinoise, qui a pris la relève au moment où *Solaria* a été mis sous séquestre en 1934, est évoquée. Inspirée et dirigée par son mari Leone Ginzburg, critique littéraire, essayiste politique et l'un des chefs de la Résistance à Turin, *La Cultura* est présentée comme véritable appendice du mouvement "*Giustizia e Libertà*".

L'auteure ne s'attarde pas non plus sur la naissance de la maison d'édition Einaudi en 1933, mais elle insiste plutôt sur le redémarrage des activités éditoriales coïncidant avec le retour de Leone après sa première arrestation. Bien avant la fin des hostilités, la date du début de la relance culturelle et de la reconstruction à Turin correspond à 1936 dans *Lessico familiare*, qui retrace ainsi les années de l'ouverture, de la recomposition du lien social, de l'émergence de cette relève dont Natalia Ginzburg fait partie en réalité, tout en s'éclipsant dans le récit.

⁵⁴ Les lois raciales empêchent Natalia Ginzburg de publier sous son vrai nom.

⁵⁵ À cause de son opposition au régime, Leone Ginzburg, mari de l'écrivaine, est condamné au "*confino*" (résidence surveillée) dans un petit village dans le centre-sud de l'Italie, avec sa femme et leurs enfants.

Respectant la tradition éditoriale de la ville⁵⁶, grâce à la diffusion de la culture et à l'engagement politique, la maison Einaudi donne une nouvelle impulsion à toute une génération frustrée et réduite au silence, qui devient de plus en plus active et de moins en moins anonyme. Autour d'un noyau solide composé par Leone Ginzburg, par l'écrivain Cesare Pavese et par l'éditeur Einaudi, se définit une ligne de pensée et d'action qui jette les bases de ce que la maison sera après la guerre.

Dans *Lessico familiare*, la présence de Natalia Ginzburg est limitée et la définition de son rôle reste floue : elle reconstruit la période en évoquant un milieu protégé, un groupe qui incarne tous les idéaux et les projets de société issus de la Résistance, une sorte de lieu mythique où les contraires se concilient. Cette atmosphère encore pleine des espérances de l'Italie euphorique d'après la Libération, dont l'emblème semble être la maison d'édition Einaudi, centre du monde culturel turinois porteur de germinations après les destructions, contraste avec la réalité au moment de la publication de l'œuvre. La date de la sortie de *Lessico familiare* (1963), en effet, peut être vue en tant que date charnière pour l'Italie du miracle économique et du centre-gauche : après la ferveur de la Résistance, la restauration des

⁵⁶ Dès la période du *Rinascimento*, différentes maisons d'éditions turinoises (Loescher, Utet, Bocca) permettent une certaine ouverture sur la culture européenne par l'intérêt accordé aux œuvres russes, allemandes et françaises en particulier, intérêt qui constituera plus tard une sorte de ligne de démarcation par rapport à la politique culturelle et à la rhétorique fasciste.

partis traditionnels qui réoccupent la scène entraîne l'anéantissement des espoirs de la classe politique issue de "*Giustizia e Libertà*" et du *Partito d'Azione*⁵⁷.

Natalia Ginzburg semble montrer les désillusions de l'après-guerre, le vide devant lequel se trouve la génération qui avait cru dans la possibilité d'un changement radical avec la reconstruction, en idéalisant "l'Italie propre et citoyenne qui se régénère elle-même [...] une élite pratiquement autosuffisante [...] qui a fait face à toutes les catastrophes et qui a produit ses stratégies de survie en puisant dans son patrimoine"⁵⁸. L'auteure se concentre sur une courte époque qu'elle représente avec une forte volonté de conciliation, caractéristique d'une grande partie de la littérature de mémoire de l'après-guerre. La nécessité de (re)construire une identité italienne laïque, antifasciste, démocratique basée sur les mythes fondateurs du passé, tels le mythe du Résistancialisme, est d'ailleurs un discours utilisé et entretenu par les principaux partis au pouvoir, la Démocratie Chrétienne et le Parti socialiste depuis le Referendum de 1948 qui a proclamé l'institution de la République italienne, jusqu'aux dernières tendances qui en revanche opèrent dans le sens d'un révisionnisme visant à réévaluer la figure de Mussolini et la période du fascisme.

En ce qui concerne le cas de Natalia Ginzburg en particulier, le degré d'appartenance de Natalia au contexte qu'elle décrit semble donc difficile à délimiter;

⁵⁷ Fondé en 1943, ce parti représente le volet institutionnel du mouvement *Giustizia e Libertà*.

⁵⁸ Brigitte Farelle-Maurin, *op. cit.*, p. 329.

dans notre lecture de *Lessico familiare*, identifier son rôle effectif dans le milieu nous semble moins important que l'analyse du sentiment ambigu, parfois contradictoire, de Natalia envers son environnement, et à quelles stratégies narratives il donne lieu.

1.2 AUTOBIOGRAPHIE DE LA FAMILLE

1.2.1 Les mots de la famille : élitisme et distanciation

Dans l'ensemble de son œuvre, Natalia Ginzburg a exploré les relations complexes entre expérience existentielle, narration historique et récit de fiction. Les romans qui précèdent *Lessico familiare* élaborent des techniques narratives spécifiques issues d'une réflexion sur l'histoire, voire sur la problématique de la narrativité de l'histoire. Les événements sont toujours présentés à travers les répercussions qu'ils ont sur la vie des personnages, racontés dans leurs occupations quotidiennes et surtout aux prises avec leurs relations interpersonnelles. À partir du titre, *Tutti i nostri ieri* (1952) et *Le voci della sera* (1961) portent sur la présence du passé commun et des "voix" qui expriment son aspect collectif.

Nous avons déjà souligné dans la première partie du chapitre, le fait que Natalia Ginzburg s'insère dans la littérature italienne de l'après-guerre, marquée par le néoréalisme, sans adhérer nécessairement aux principes du mouvement, mais en intégrant dans son écriture des éléments communs à la production de cette période, tels l'importance donnée aux expériences de la vie de tous les jours, la dimension chorale de la narration et les événements historiques placés en arrière fond dans le récit.

Lessico familiare poursuit la même technique en exacerbant la recherche sur le lexique. Le néoréalisme avait aussi effectivement remis en question les rapports entre forme et contenu, mais en suggérant la pleine adéquation entre la réalité et les mots pour la décrire. Par contre, Natalia Ginzburg présente une vision complexe et parfois contradictoire sur cette question; elle propose des stratégies narratives basées sur une alternance entre silences et prolifération presque incontrôlée de paroles. Tout en les présentant dans leur aspect le plus simple, le plus direct et apparemment accessible, les événements restent au fond impossibles à décrire et à comprendre. En effet, la narration des vicissitudes d'une famille, qui a participé intensément à la vie culturelle et politique d'une période exceptionnelle, passe par la reproduction mimétique de la communication verbale entretenue par les différents personnages. Les conversations rapportées semblent désarticulées, privées de toute perspective, dans une dimension "hyper-réaliste".

Les mots et les expressions évoqués, souvent anodins, humoristiques ou illogiques, représentent les acteurs selon une optique privée et domestique dans l'évocation d'un passé qui ressurgit de façon presque aléatoire. Le lexique a ainsi le rôle proustien d'initier et de nourrir la (re)découverte du passé, dans une insolite fonction de réactivation de mémoire(s) individuelle et collective.

Le parcours mémoriel reconstruit par la narratrice est loin de pouvoir être défini comme une chronique; il se présente plutôt sous forme de digressions,

d'enchaînements de pensées et d'images, de renvois continuels appuyés et guidés par le fil conducteur des mots, des phrases, des expressions typiques de la famille et de son environnement. Le contenu du "parler", essentiellement dialogique et colloquial, n'est pas porteur d'un sens complet pour le lecteur, il nécessite des interventions métalinguistiques et des explications de la part de l'auteure qui cependant ne peut pas rendre accessible la totalité des nuances et des allusions. D'ailleurs, la parole réduite à sa dimension privée revendique une certaine subversion de la norme, à travers les emprunts aux dialectes, expressions idiomatiques, néologismes, anomalies de la prononciation, phénomènes de redondance ou de correction des structures traditionnelles de la langue. Cette utilisation libre et personnelle des instruments linguistiques par les acteurs de l'histoire, dont les citations constituent le fondement du récit, introduit un certain degré d'oralité dans le style de la narration, caractérisé toutefois par les nombreuses références à la parole littéraire.

De nombreux passages du livre rappellent l'attitude désenchantée de l'auteure et en général des Levi par rapport à l'écriture. Les exemples de "productions artistiques" des membres de la famille, dont l'habitude d'écrire des poèmes était très répandue (LF, 41), sont rapportés de façon ironique; l'expression poétique est placée au même niveau et utilisée avec la même fonction que les autres types de formules citées, souvent au service de la dérision ou de la dédramatisation de certains épisodes. Pendant la première partie du récit, la narration passe par le filtre du regard d'enfant, qui exprime encore une grande confiance dans la capacité de reproduction

mimétique du langage: "Les poèmes, c'était donc ça : de simples images, faites de rien, faites des choses que l'on regarde." (LF, 67) Les premières tentatives d'écriture de Natalia sont insérées dans la tradition familiale; plus tard la publication de son premier roman passe assez inaperçue dans le récit.

Le même traitement est réservé à la littérature "officielle"; la présence intertextuelle de l'œuvre de Proust est emblématique. Introduit dans la famille par une fréquentation, l'écrivain français laisse apparemment indifférente la jeune narratrice qui en relate seulement l'impact sur le père toujours sceptique, sur la mère toujours enthousiaste et sur les frères se réunissant mystérieusement aux yeux de Natalia pour discuter de leurs lectures. Malgré l'apparente banalisation, *Lessico familiare* est une œuvre de mémoire(s) qui relate entre autres la découverte de Proust, dont Natalia Ginzburg a d'ailleurs été la première traductrice italienne et qui porte une réflexion originale sur l'impossibilité de retrouver le "temps perdu".

La mémoire, qui surgit des termes et des tournures utilisés par les membres de la famille, constitue les souvenirs maintenus en vie par la répétition. Au début du récit, la narratrice reconstruit la généalogie et le milieu de la famille par des mots et des phrases rapportés qui soulignent certaines habitudes ou certains épisodes de la vie quotidienne des Levi. À la fin de cette première partie introductive, l'auteure intervient directement sur la fonction du langage qui garantit le sens de

l'appartenance et fonde la complicité et la communion entre les personnages du roman composant le noyau familial originaire désormais dispersé et divisé:

Nous sommes cinq frères et sœurs. Nous n'habitons pas la même ville, certains d'entre nous résident à l'étranger : et nous ne nous écrivons pas souvent. Il arrive que, quand nous nous rencontrons, que nous nous montrions, les uns envers les autres, indifférents ou distraits. Mais il suffit, entre nous, d'un mot. Il suffit d'un mot, d'une phrase; une de ces phrases maintes fois entendues et répétées dans notre enfance. Il nous suffit de dire «Nous ne sommes pas venus à Bergame pour rigoler» ou «De quoi qu'ça pue l'acide sulfurique?» pour retrouver tout à coup nos anciens rapports, notre enfance et notre jeunesse, indissolublement liées à ces phrases, à ces paroles. L'une quelconque de ces phrases ou de ces paroles nous permettrait de nous reconnaître dans l'obscurité d'une grotte, au milieu de milliers de personnes. Ces phrases sont notre latin même, le vocabulaire de nos jours, elles sont comme les hiéroglyphes des Égyptiens ou des Assyro-Babyloniens, le témoignage d'un noyau vital qui a cessé d'être mais survit dans ses textes, sauvés de la fureur des eaux et de la corrosion du temps. Ces phrases constituent le fondement de notre unité, une unité qui subsistera jusqu'à notre mort, qui se recréera et ressuscitera dans les endroits les plus divers de la terre, quand l'un de nous dira :

- Illustre monsieur Lipmann, et que, sur-le-champ, résonnera à notre oreille la voix impatientée de mon père :

- Finissez-en avec cette histoire! Je l'ai entendue des centaines de fois!
(LF, 36-37)

Une place importante est donnée aux anecdotes qui parcourent l'ensemble du roman et représentent le patrimoine commun de la famille avant tout mais de son entourage aussi, que l'auteure essaye de sauvegarder. L'histoire des Levi est composée d'histoires, voire rythmée par des narrations qui ne respectent aucun développement temporel et qui suivent un mouvement circulaire portant à raconter encore et encore les mêmes anecdotes. L'opération de remémoration ne signifie plus reconstruire, mais se promener parmi les souvenirs encore présents afin de retracer

des éléments désordonnés d'une société et d'un style de vie disparus. *Lessico familiare* devient le recueil de mémoire, la transcription de la parole d'un monde et d'un "peuple" perdus. Les histoires racontées, les mêmes actes et les mêmes formules, répétés le long du récit avec insistance et de façon presque obsessionnelle, évoquent ce passé révolu.

Mots, phrases et expressions tant de fois entendus donc déclenchent des associations presque involontaires de souvenirs grâce auxquels la famille se reconnaît et se distingue des autres, mais qui soulignent aussi les différences, les distances, le sentiment de solitude et d'exclusion. Cesare Garboli remarque comment le lexique sur lequel est bâti le livre renvoie à une diversité plus profonde que celle représentée par un simple vocabulaire familial; derrière le lexique on aperçoit la tribu et derrière la tribu les persécutions.

Symboles de sa résistance et de ses tentatives de survie, les mots identifient la famille comme unique et différente par rapport aux autres et en même temps deviennent emblématiques de chaque individu à l'intérieur du groupe. En effet, des traits linguistiques distinctifs caractérisent la galerie de figures, leurs détails physiques, leurs comportements et leurs attitudes spécifiques, à partir des membres de la famille jusqu'à l'ensemble de la "tribu", dont les voix sont multipliées et prolongées par la répétition qui double la valeur du discours direct. Le retour insistant sur les mêmes voix et leurs expressions fixe l'identité des personnages en leur

assurant une continuité illusoire devant les pertes et les changements. Le roman se conclut sur cette répétitivité qui, persistante, créative et rassurante au début, ne fait que confirmer son graduel épuisement et sa progressive sclérose. Le langage de la tribu cesse de se renouveler et de s'enrichir; il se transforme en formules et structures figées.⁵⁹

Les traductions du titre en français et en anglais mettent davantage en évidence l'aspect linguistique. *Les mots de la tribu* insiste sur la dimension anthropologique du récit et en même temps sur la connotation légèrement ironique du mot "tribu" comme nombre, multitude parfois désordonnée. *Family Sayings* souligne le caractère proverbial du lexique familial qui implique sagesse, héritage et mémoire d'un monde disparu; ce qui représente pour Natalia Ginzburg son origine, son identité, son appartenance dont elle se porte témoin. Tout en faisant partie de la littérature de mémoire typique de l'après-guerre, *Lessico familiare* travaille de façon originale la question de la transmission du souvenir.

Le lexique, surtout celui lié aux parents et aux proches au début, est vu comme un moyen de connaître et comprendre les personnes qui l'entourent :

À l'exception de «ne dis surtout pas que ce sont les dents», «c'te même là, elle épousera un employé du gaz» et «je ne peux pas continuer à peindre», je ne sais rien de cette grand-mère, je ne connais point d'autres mots d'elle [nous soulignons]. Cependant je me souviens qu'on répétait souvent à la maison cette phrase d'elle (LF, 33)

⁵⁹ Carlo Prospero, loc. cit., p. 64.

La traduction française de la phrase que nous soulignons porte sur la connaissance, tandis que l'auteure dit dans le texte original : "*non mi sono pervenute altre sue parole*". Si nous traduisons littéralement ce passage – "d'autres mots d'elle ne me sont parvenus" – nous remarquons facilement que l'accent est mis d'avantage sur l'aspect de la transmission, du passage d'information.

Natalia a grandi dans un certain isolement; à la position difficile de la famille, antifasciste et d'origine juive de la part du père, s'ajoute le fait qu'elle a été instruite à la maison. Cela explique le rôle fondamental pour elle du milieu qui constitue son approche du monde extérieur, monde auquel elle a accès par les mots entendus provenant des membres de la "tribu". La voix de la narratrice, de l'enfance à l'âge adulte, est constituée par d'autres voix, les voix des autres, ceux des parents, des frères, de l'entourage de fréquentations et d'amis, des figures publiques qui s'expriment à travers la narratrice et à sa place.

Dans cette prolifération de voix le "je" est passé sous silence; sa position par rapport au monde décrit reste indéterminée. Figure typique dans l'œuvre de Ginzburg, la narratrice est une adolescente toujours un peu à l'écart de ce qui l'entoure, elle découvre progressivement le monde des adultes avec lequel elle ne réussira jamais à s'identifier complètement et sur lequel elle porte un regard détaché. Malgré la correspondance entre l'identité du narrateur, du personnage et de l'auteure, la position de l'instance narrative introduit un certain clivage avec la réalité décrite.

1.2.2 Le silence du "je"

Selon les théories de Philippe Lejeune, un pacte autobiographique serait apparemment instauré dans *Lessico familiare*, mais la nature et les limites de ce pacte établi par l'auteure ne nous permettent pas de situer l'œuvre à l'intérieur des territoires de l'autobiographie classique. Un certain refus de la pleine autobiographie est affirmé par l'écrivaine dès l'"*Avvertenza*", l'Avant-Propos qui malheureusement n'a pas été conservé dans la traduction française et que nous traduisons ici:

Les lieux, les faits et les personnes sont, dans ce livre, réels. Je n'ai rien inventé : et chaque fois que, selon ma vieille coutume de romancière, j'inventais, je me sentais poussée à détruire ce que j'avais inventé.

Les noms aussi sont réels. Vu que je sentais, écrivant ce livre, une si profonde intolérance envers toute invention, je n'ai pas pu changer les vrais noms, qui me sont apparus inséparables des vraies personnes. Peut-être ça ne fera pas plaisir à quelqu'un de se retrouver ainsi, avec son prénom et son nom, dans un livre. Mais à ça je n'ai rien à répondre.

J'ai écrit seulement ce dont je me souvenais. Pour ça, si on lit ce livre comme une chronique, on objectera qu'il présente des lacunes infinies. Tout en étant tiré de la réalité, je pense qu'on doit le lire comme s'il était un roman : et c'est-à-dire sans rien lui demander de plus, ni de moins, de ce qu'un roman peut donner.

Et il y a bien des choses dont je me rappelais, et que j'ai laissées de côté; et parmi celles-ci, plusieurs choses qui me concernaient directement.

Je n'avais pas très envie de parler de moi. En effet, ce n'est pas mon histoire, mais plutôt, même avec des vides et des lacunes, l'histoire de ma famille. Je dois ajouter que, pendant mon enfance et mon adolescence, je me proposais toujours d'écrire un livre qui raconterait des personnes qui vivaient, à l'époque, autour de moi. Voici, en partie, ce livre: mais seulement en partie, parce que la mémoire est labile, et parce que les

livres tirés de la réalité ne sont souvent que des échardes et des éclats/lueurs de ce que nous avons vu et ouï.⁶⁰

L'auteure établit donc la véridicité des faits, mais elle la nuance en même temps en soulignant la précarité de l'apport mémoriel. En plus, si l'identité entre auteur, narrateur et personnage ne pose aucun problème de repérage, l'attestation romanesque et l'absence annoncée du "moi" dans un récit dont le contenu est quand même autobiographique, rend difficile la détermination générique d'une œuvre où la famille élargie devient la vraie protagoniste.

Dans la narration, Natalia Ginzburg s'avère effectivement réticente à parler d'elle-même; elle censure ou réduit à la simple énonciation de données référentielles tout ce qui concerne son vécu personnel. Ses techniques narratives sont centrées sur

⁶⁰ Natalia Ginzburg, « Avvertenza », Lessico familiare, op. cit., p. XXI-XXII :

"Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. Non ho inventato niente: e ogni volta che, sulle tracce del mio vecchio costume di romanziera, inventavo, mi sentivo subito spinta a distruggere quanto avevo inventato.

Anche i nomi sono reali. Sentendo io, nello scrivere questo libro, una così profonda intolleranza per ogni invenzione, non ho potuto cambiare i nomi veri, che mi sono apparsi indissolubili dalle persone vere. Forse a qualcuno dispiacerà di trovarsi così, col suo nome e cognome, in un libro. Ma a questo non ho nulla da rispondere.

Ho scritto soltanto quello che ricordavo. Perciò, se si legge questo libro come una cronaca, si obietterà che presenta infinite lacune. Benché tratto dalla realtà, penso che si debba leggerlo come se fosse un romanzo: e cioè senza chiedergli nulla di più, né di meno, di quello che un romanzo può dare.

E vi sono anche molte cose che pure ricordavo, e che ho tralasciato di scrivere; e fra queste, molte che mi riguardavano direttamente.

Non avevo molta voglia di parlare di me. Questa difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e lacune, la storia della mia famiglia. Devo aggiungere che, nel corso della mia infanzia e adolescenza, mi proponevo sempre di scrivere un libro che raccontasse delle persone che vivevano, allora, intorno a me. Questo è, in parte, quel libro: ma solo in parte, perché la memoria è labile, e perché i libri tratti dalla realtà non sono spesso che esuli barlumi e schegge di quanto abbiamo visto e udito."

un "je" narratif hybride, protagoniste absent la plupart du temps qui appose un filtre entre le lecteur et la réalité décrite par fragments épars. En effet, le discours procède par juxtaposition de propositions sans connexion, dans la représentation d'un monde par bribes, dont on reconnaît difficilement les liens logiques et dans une tentative de reconstruire une histoire tout en soulignant l'impossibilité de la saisir dans son intégrité.

Brigitte Farelle-Maurin explique l'absence de Natalia par la volonté de l'auteure d'insister sur une dynamique et sur une identité collective, de restituer une conscience nationale à travers le vécu d'une communauté qu'elle présente comme unique et compacte, animée de sentiments civiques. L'auteure disparaît presque de l'histoire en tant que personne privée; elle évite même toute personnalisation par différentes procédures de dissimulation, de distanciation et de banalisation des sollicitations individuelles, de tout ce qui pourrait relever de l'intime. Citoyen comme tout le monde, l'écrivain disparaît du récit, au moins en apparence; le "je" se pose en témoin de la société.

Cette interprétation nous semble toutefois limitée, considérant la position quand même centrale de la narratrice et vu le traitement contradictoire de la sphère du privé et de celle du public dans le "roman". L'écriture-témoignage de Natalia Ginzburg circonscrit certainement le "je" qui reste toutefois l'auteur des portraits de la famille, de la galerie de figures, et d'une époque entière finalement.

À ce propos, Cesare Garboli fournit une interprétation plus psychanalytique qui intercepte une forme d'appropriation et d'usurpation de la vie des autres, dans le pouvoir de réduire les adultes à ce que la narratrice voit et dans l'action de raconter leur histoire à travers son propre regard. Si d'un côté le "je" occupe une place modeste dans la narration de la vie de la famille-tribu, d'un autre côté paradoxalement la narratrice joue un rôle double, en tant que spectatrice passive et en tant que réalisatrice. Au regard naïf de l'enfant qui retrace le temps de sa vie passée chez ses parents jusqu'à son mariage et à son entrée dans le monde, regard où l'ironie donne une charge affective, s'ajoute un point de vue tout-puissant qui fait revivre les autres en les réduisant à une seule dimension. Il en résulte l'expression du besoin de sortir de la famille sans jamais s'en détacher. L'utilisation de la mémoire aurait alors une fonction libératoire d'un sentiment d'exclusion, indirectement exprimé le long du récit.⁶¹

L'autobiographie prend ainsi une tournure particulière puisque l'affirmation du "moi" et l'acquisition de l'identité ne s'expriment pas en termes de recherche intimiste. L'évolution du personnage est dénuée de tout caractère privé et inscrite dans une dimension collective de plus en plus large qui le pousse dans une position exigeante; on reconnaît sa difficulté dans la recherche d'une place, autant à l'intérieur

⁶¹ Cesare Garboli, *op. cit.*, p. IX-X.

qu'en décalage par rapport au milieu socioculturel dont la famille Levi cristallise les comportements.

L'adolescente Natalia se retrouve coincée entre différents messages devant lesquels elle se trouve inadéquate et confuse. Dans le "roman", la narratrice fait référence directement et à plusieurs reprises à l'indécision entre le monde scientifique du père et le monde artistique, dans un sens large, introduit par la mère et une partie des frères. Au début, les questionnements de Natalia tournent autour de comment choisir ou comment réaliser la synthèse entre l'objectivité du système de lois paternel et dominant, et la subjectivité de l'univers maternel vu comme transgressif. À cette dichotomie de base s'ajoutent les sollicitations des événements historiques et les stratégies de survie adoptées par les différents membres.

En position d'observatrice apparemment extérieure, mais au croisement entre l'Histoire, la trajectoire familiale et l'évolution de l'auteure, la narratrice retrace en filigrane sa problématique personnelle, sa crise existentielle et son parcours individuel. Natalia conquiert progressivement une petite place au centre de l'action tout en restant décalée. D'ailleurs, son prénom paraît une seule fois presque à la fin du "roman", dans une phrase prononcée par sa mère, quand Natalia quitte définitivement la maison pour continuer sa vie à Rome.

De sa crise d'adolescence, qui de plus se déroule pendant le fascisme, Natalia Ginzburg a parlé dans ses écrits de jeunesse publiés par la revue *Solaria*, dont on ne

retrouve aucune mention dans *Lessico familiare*. Ce passage par le milieu culturel florentin représente une étape dans la recherche existentielle de l'auteure, une tentative d'ouverture vers l'extérieur; l'écriture est pour elle une réponse au désir d'appartenir à un groupe, une élite, un système, en trouvant une façon propre d'assurer la continuité comme la rupture. L'exigence de demeurer au sein de l'élite se combine avec la nécessité d'en sortir ou de rester aux marges pour en explorer les apports et les vertus. Tout au long de la narration l'auteure exprime cette ambivalence par rapport à la centralité, niée et recherchée à la fois, par le biais de procédures de distanciation qui maintiennent l'instance narrative "détachée" dans son rôle de témoin et qui isolent le personnage dans le rôle de narrateur avant qu'il devienne acteur.

La place de Natalia reste limitée le long du récit, mais elle s'affirme de plus en plus à l'extérieur de la famille; le "je", qui apparaissait dans la première période pour souligner son petit rôle et qui désignait le narrateur extérieur, devient plus fréquent et se réfère à l'individu qui se détache progressivement de la cellule-mère. La première personne est toujours discrètement utilisée, tandis que le "nous" collectif reste prépondérant. L'auteure présente toujours une pudeur extrême dans le traitement des situations personnelles, surtout des événements dramatiques et douloureux, mais Natalia, en tant que sujet impliqué dans les événements, devient graduellement un personnage.

À titre d'exemple, citons ce passage où Ginzburg assume brièvement sa participation active à la vie culturelle de l'époque, mais les informations personnelles

sont vite mêlées à l'histoire familiale et à la situation historique; les mots de la famille véhiculent encore une fois des commentaires sur la politique nationale :

Je travaillais moi aussi dans la maison d'éditions. Mon père voyait la maison d'éditions et mon travail au sein de cette maison d'un œil approbateur et sympathisant. Ma mère, par contre, était pleine de méfiance et de circonspection. Elle trouvait en effet que le milieu était un peu trop de gauche; après la guerre, elle s'était mise à avoir peur du communisme auquel jusqu'alors, elle n'avait jamais pensé. (LF, 205)

Natalia semble donc trouver sa place à l'intérieur du groupe dont elle devient membre à part entière par la proximité et la collaboration successive à la maison d'édition Einaudi. Le "nous" et le "on" sont encore utilisés et désignent le groupe restreint des *Einaudiani*, des "chefs" culturels et politiques de la période. De certains d'entre eux Natalia Ginzburg trace des portraits, de plus en plus élaborés, qui marquent au niveau de la narration son passage de l'adolescence à l'âge adulte. Les descriptions se font plus détaillées et profondes.

Le narrateur et l'acteur semblent enfin coïncider, quand l'histoire de Natalia ne peut plus être séparée des grands tournants de l'Histoire. Au mariage de Natalia et Leone Ginzburg, fait suite dans la narration un changement de la position du narrateur qui devient acteur en même temps. Le "je" commence à raconter son histoire qui s'identifie de plus en plus à l'Histoire; adulte, Natalia assume son triple rôle de personnage, narratrice et auteure.

1.3 ÉCRIRE AUTOUR DE LA GUERRE

1.3.1 L'Histoire dans le quotidien

Le personnage narrateur de *Lessico familiare* semble graduellement acquérir une nouvelle fonction qui dépasse le rôle de témoin de la micro histoire familiale pour arriver à celui de témoin de l'Histoire. Natalia Ginzburg a été spectatrice de la lente maturation d'une génération qui, issue d'années difficiles de marginalisation, accède à une place centrale. Dans son œuvre, malgré la "petite" place et les silences de son personnage, l'auteure se présente en tant que porte-parole d'un groupe qui a marqué l'Histoire, locale et nationale.

Cependant, deux points fondamentaux de sa poétique ouvrent des questions sur la nature d'un tel témoignage : la vision désenchantée du réalisme en littérature, exprimée entre autres à travers les procédés narratifs que nous avons analysés dans la deuxième partie de ce chapitre et que nous allons repérer dans le traitement du discours sur la guerre; et le discours sur la mémoire, son pouvoir et ses limites, abordé à partir du paratexte et caractérisant le style de la narration.

Tandis que les écrivains néoréalistes et les auteurs mémorialistes des années de l'après-guerre proposaient des personnages emblématiques de la réalité sociale et politique, Natalia Ginzburg opte pour des solutions inusitées au niveau de la langue,

de la forme et de la structure narrative. À travers un collage de mots, entre des silences entourant les faits historiques officiels et la prolifération du "parler" quotidien, le roman récupère l'histoire privée de la famille élargie, microcosme de situations, d'événements et lieu de la communication ordinaire qui se cache ou se révèle sous la direction de l'auteure.

Dans *Lessico familiare* un certain degré d'indétermination caractérise les protagonistes et leurs histoires qui tournent autour du lexique. L'écrivaine procède à un gommage de tout ce qui ne rentre pas dans une dimension domestique, et en même temps à une banalisation des différents acteurs, autant le "je" que les "autres". Peu importe leur position sociale et leur poids historique, ces citoyens comme tout le monde sont réduits à un ensemble de gestes et d'expressions souvent comiques. Au delà du gommage et de la banalisation que Natalia Ginzburg fait subir à sa propre histoire et à son identité, l'auteure opère un aplatissement de toute la période dont les perspectives temporelle et historique sont presque abolies. Il en résulte une certaine fixité des personnages (les parents, les membres de la famille, les amis) qui deviennent des "caractères", des masques figés dans leurs habitudes verbales et par rapport auxquels la narratrice entretient une attitude difficile à déterminer.

Les adultes restent pour la plupart du temps des images caricaturales et théâtrales découpées avec beaucoup d'humour, vus et suivis dans leur dimension domestique, en laissant de côté les aspects sociaux, professionnels et sentimentaux.

Même dans les portraits de personnages connus, loin de toute emphase et de tout effet dramatique, le ton laconique de la narration tend toujours à la banalisation, à la minorisation, au nivellement de la vie publique et de la vie privée, de l'aspect professionnel et de l'aspect personnel. En plus, la narratrice bâtit le récit afin de ne faire transparaître presque aucune différence entre les acteurs sur la scène, fréquentations plus ou moins régulières de la famille, et ceux qui sont juste nommés, entre le parler anodin et les discours culturels ou politiques.

Toutefois, cette atmosphère de familiarité est traversée en filigrane par des éléments perturbateurs : la dispersion et la diaspora. Si la distance géographique de certains personnages évoqués les éloignent de la quotidienneté et les élèvent à ce niveau légendaire et mythique que le récit s'efforce justement de désamorcer, il n'est pas moins vrai qu'elle introduit l'inquiétude entourant ces figures jusqu'à insinuer la mort :

Nous pensions néanmoins aux émigrés de Paris comme à des êtres merveilleux, miraculeux, et nous trouvions tout simplement extraordinaire qu'on pût les rencontrer dans les rues, les toucher, leur serrer la main. Je n'avais pas vu Mario depuis des années et je ne savais pas quand je pourrais le revoir. Lui aussi faisait partie de cette foule merveilleuse. Sans compter les Garosci, Lussu, Chiaromonte, Cafi. À l'exception de Chiaromonte, que j'avais connu chez Paola à la mer, les autres, je ne les avais jamais vus.

- Comment est-il ce Garosci? Demandais-je à Leone.

Paris était là, assez proche, pensais-je en marchant sur le corso Francia : tout au bout du corso Francia, au-delà des montagnes, dans ce voile de brumes bleues. Et cependant, un abîme nous en séparait.

Tout aussi inaccessibles et miraculeux nous apparaissaient les prisonniers : Bauer et Rossi, Vinciguerra, Vittorio. Ils donnaient l'impression de s'éloigner, de se perdre dans les lointains toujours plus sombres qui évoquaient ceux de la mort. Était-il possible que, dans un passé encore proche, Vittorio eût déambulé sur le corso Re Umberto, avec son menton proéminent? Avions-nous réellement joué, avec Mario et lui, au jeu des végétaux et minéraux? (LF, 171)

De l'évocation de la vie familiale de ce groupe turinois, il résulte implicitement que les personnages sont finalement des êtres qui, au quotidien, ont accompli des gestes héroïques dans la lutte contre le fascisme et ont joué un rôle fondamental dans l'Histoire du pays.

1.3.2 Micro-histoires et Histoire

Mon grand-père, par la suite, se jeta dans le socialisme; il devint ami de Bissolati, de Turati et d'Anna Koulitchoff. Ma grand-mère Pina resta toujours étrangère à la vie politique de son mari. Comme il lui remplissait la maison de socialistes, mémé Pina disait, avec regret, de sa fille :

C'te même-là, elle épousera un employé du gaz! (LF, 32)

Au début du roman, en même temps qu'elle retrace l'arbre généalogique de la famille depuis les grands-parents, l'écrivaine glisse des éléments d'histoire encadrant le récit dans une période, un milieu et une orientation politique précis. Ainsi, les premières références à l'Histoire sont d'ordre politique, tout en restant toujours au niveau de simples citations de noms propres évocateurs, tels Bissolati, rédacteur en chef de l'*Avanti*, organe officiel du parti socialiste italien, Turati, fondateur du parti socialiste italien, et sa compagne et collaboratrice Anna Koulitchoff, révolutionnaire russe, émigrée en Italie.

La famille semble indissoluble de son environnement de façon que l'histoire familiale et l'histoire nationale restent toujours imbriquées l'une dans l'autre. À la citation de personnages, non seulement familiaux mais qui ont représenté culturellement toute une époque et qui ont fait l'histoire italienne, s'enchaîne toujours une anecdote familiale accompagnée de mots-clés qui déclencheront ensuite le souvenir.

Une stratégie narrative similaire est utilisée pour introduire la montée du fascisme. Sans jamais en parler directement, l'Histoire de la dictature est racontée par le biais des premières réactions de la famille, les violents débats qui explosaient entre les membres, le père et les frères en particulier, tous antifascistes, mais appartenant à deux générations et mentalités différentes.

Par la suite, on peut remarquer la même technique dans la narration d'autres épisodes marquant les grandes dates de la période, où l'interaction des micro-histoires et de l'Histoire se fait problématique, à cause de l'omniprésent et inextricable rapport entre l'individuel et le collectif. Ainsi, la référence à l'invasion allemande de la Belgique est associée à l'épisode de la nourrice employée chez les Levi pour s'occuper des enfants de Natalia: "Et la nourrice arriva au moment même où les Allemands envahissaient la Belgique : c'est dire que nous étions tous soucieux et peu enclins à satisfaire ses exigences de tabliers brodés et de jupes cloches." (LF, 176). Cet épisode se conclut avec la déclaration de guerre de Mussolini : "Mussolini, ainsi

que nous nous y attendions depuis quelque temps, déclara la guerre. Le soir même la nourrice partit et c'est avec soulagement que je regardai disparaître au bas de l'escalier son large dos, vêtu cette fois de percale noire." (LF, 179)

Dans d'autres passages, la narratrice intervient directement soulignant explicitement le lien entre l'événement et la vie personnelle. Par exemple, à l'occasion de la défaite de la France, l'auteure écrit:

Pavese, ce printemps-là, arrivait chez nous en mangeant des cerises. Il aimait les toutes premières cerises, petites, aqueuses, qui avaient, disait-il, « un goût de ciel ». Accoudés à la fenêtre, nous le voyons arriver du fin fond de la rue, grand, le pas vif; il mangeait des cerises et lançait ensuite les noyaux contre les murs, d'un coup sec et foudroyant. La défaite de la France resta pour toujours associée en moi à ces cerises qu'il nous offrait en arrivant, qu'il tirait une à une de sa poche, la main parcimonieuse et hargneuse. (LF, 179)

Tel que souligné par Angela M. Jeannet⁶², Natalia Ginzburg évite les fresques historiques qui portent un discours séquentiel et lucide sur l'Histoire. Consciente des limites de la narration traditionnelle, l'écrivaine met en scène des personnages aux prises avec leurs propres luttes quotidiennes, une myriade de petits et grands événements. Les différentes voix émettent leurs observations et leurs expériences se référant surtout aux menus détails, à l'éphémère, au mondain, aux aspects qui seraient autrement oubliés. L'Italie qui se dégage en filigrane est en même temps tout à fait reconnaissable et abstraite, dans une narration qui procède par discours et silences

⁶² Angela M. Jeannet (dir.), *Natalia Ginzburg : A Voice of The Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.

alternés, pauses et répétitions concernant autant les micro-histoires que la grande histoire.

Dans *Lessico familiare*, la séparation entre le public et le privé n'est jamais nette et tranchée, comme l'impact mutuel de ces deux sphères n'est pas explicite non plus. Ainsi, par un récit syncopé, qui suit apparemment une chronologie temporelle précise, la vie de Natalia de l'enfance à l'âge adulte, les vicissitudes de tout un pays sont retracées. Après avoir enregistré l'impression initiale et générale que le régime fasciste n'allait pas durer longtemps, la narratrice se retrouve à rendre compte d'une réalité qui devient de plus en plus tragique, scandée par la grande Histoire.

Cependant, dans le récit, jusqu'à un certain moment, l'intrusion des faits historiques apporte vitalité, renouvellement, enrichissement du lexique, c'est-à-dire de la famille. De plus, les événements sous le regard de l'enfant se confondent avec la fantaisie. La réalité et la fiction ne semblent pas clairement séparées ni au moment des faits, ni au moment de leur remémoration; la vision du monde par Natalia enfant, influencée entre autres par les parents, coïncide en fait avec sa transcription littéraire. Les procédés stylistiques mis en place par Ginzburg isolent un certain nombre de phénomènes qui constituent des échantillons significatifs de la réalité; la perception de la société de son temps procède par la restitution d'une atmosphère, un milieu précis qui est le reflet d'un climat et par l'adoption de points de vue réduits qui reflètent la société.

À ce propos, le traitement dans le récit du personnage de Turati est exemplaire. Introduit dès le début et presque inclus dans la généalogie de la famille en tant que connaissance du grand-père paternel, le fondateur du Parti socialiste italien réapparaît peu après sous le regard de l'enfant et par le biais des mots du père et de la mère dans un passage anticipateur :

Mon père soutenait que Turati était un ingénu; ma mère, qui ne considérait pas l'ingénuité comme une faute, acquiesçait et soupirait en disant :

- Mon pauvre Filipet!

À cette époque, Turati, de passage à Turin vint nous rendre visite; je me souviens de lui assis dans le salon, gros comme un ours, avec sa barbe grise taillée en rond. Je le vis deux fois : ce jour-là, et plus tard, quand il vint se cacher à la maison pendant une semaine avant de fuir l'Italie. Je ne saurais toutefois rapporter un seul des propos qu'il tint ce jour-là dans notre salon : j'ai souvenir d'une vive animation et d'une grande discussion, c'est tout. (LF, 45)

Le même personnage revient plusieurs fois dans la narration et témoigne d'un mélange entre imagination et réalité qui caractérise la première partie du récit. Ensuite, la narratrice reprend avec insistance le passage de Turati dans la maison des Levi, passage qui marque la prise de conscience de la part de Natalia du décalage entre sa perception et la version qui lui est présentée comme vérité par les parents.

J'entendis un soir ma mère parler avec quelqu'un dans l'antichambre; je l'entendis ensuite ouvrir l'armoire à draps. Sur la porte vitrée, passaient des ombres.

La nuit quelqu'un toussa dans la chambre à côté de la mienne. C'était la chambre de Mario, quand il venait le samedi; il ne pouvait s'agir de Mario

étant donné que le samedi était déjà passé; d'autre part la toux était celle d'un homme âgé, gras.

Ma mère, en venant dans ma chambre au matin, m'annonça qu'un certain Paolo Ferrari avait passé la nuit à la maison, qu'il était fatigué, vieux, malade, qu'il toussait et qu'il ne fallait pas lui poser trop de questions.

Monsieur Paolo Ferrari était dans la salle à manger, il buvait son thé. En le voyant je reconnus Turati, qui était venu une fois via Pastrengo. Mais comme on m'avait dit qu'il s'appelait Paolo Ferrari, je crus, en fille obéissante, qu'il était à la fois Turati et Ferrari; de nouveau vérité et mensonge se confondirent dans ma tête.

Ferrari était vieux, grand comme un ours et il portait la barbe taillée en rond. Le col de sa chemise était très large et sa cravate nouée comme une corde. Il avait les mains petites et blanches; il feuilletait un recueil de poèmes de Carducci, relié en rouge.

Puis il fit une chose étrange. Il prit le livre à la mémoire d'A. Koulitchoff et le dédicaça à ma mère. Il signa « Anna et Filippo ». J'avais les idées toujours plus confuses : je ne comprenais pas comment il pouvait être à la fois Anna et Filippo s'il était aussi, comme on le prétendait, Paolo Ferrari.

Mon père et ma mère semblaient très contents de l'héberger. Mon père ne faisait pas de scènes et nous parlions à voix basse.

Dès que résonnait la sonnette de la porte d'entrée, Paolo Ferrari traversait le couloir en courant et allait se réfugier dans la pièce du fond. C'était généralement Lucio ou le laitier; aucune autre personne étrangère ne vint à la maison à ce moment-là.

Il traversait le couloir en courant tout en essayant de marcher sur la pointe des pieds : et il projetait sur les murs l'ombre énorme d'un ours.

Paola me dit :

Il ne s'appelle pas Ferrari. C'est Turati. Il doit fuir l'Italie. Il se cache. Ne le dis à personne. Pas même à Lucio. (LF, 98-99)

Natalia a grandi, sa perception de la réalité est plus claire, elle se rend compte du décalage entre ce qu'elle voit et ce qui lui est raconté. Sa capacité d'observation

s'est développée, ce qui fait que la description de l'homme devient plus élaborée. Elle est capable d'analyser la situation et elle participe à ce qui se passe dans la maison; toutefois, dans la réélaboration fictive des événements sa compréhension des faits reste limitée à cause de son âge et de la discrétion de ses parents.

L'auteure fait revivre ainsi les frustrations de la jeune Natalia aux prises avec d'un côté la confusion créée par le mensonge et de l'autre le poids du secret. En même temps elle reconstruit la fuite de Turati en avouant le rôle actif joué par la famille:

Paolo Ferrari resta chez nous, il me semble, huit ou dix jours. Ce furent des journées étrangement tranquilles. Il était toujours question, dans la conversation, d'un canot à moteur. Un soir, nous dinâmes de bonne heure et je compris que Paolo Ferrari allait partir; il avait été, au cours des journées précédentes, tranquille et serein mais, ce soir-là au dîner, il se gratta la barbe d'un air anxieux.

Deux ou trois hommes sanglés dans des imperméables arrivèrent; le seul que je reconnus était Adriano. Adriano commençait à perdre ses cheveux, il avait une tête presque chauve et carrée, tout auréolée de boucles frisées et blondes. Il avait des yeux effrayés. Résolus et allègres; je lui vis deux ou trois fois dans sa vie ces yeux-là. C'était le regard qu'il avait quand il aidait une personne à fuir, quand un danger menaçait, quand il fallait secourir quelqu'un.

Paolo Ferrari, alors qu'on l'aidait à enfiler son pardessus dans l'antichambre, me dit : - Ne raconte jamais à personne que j'ai habité ici.

Il sortit avec Adriano et les hommes aux imperméables, et je ne le revis jamais plus car il mourut à Paris quelques années plus tard.

Natalina, le lendemain, demanda à ma mère :

- À c'te heure, elle sera-t-y arrivé en Corse avec cette barque?

Mon Père, en entendant ces mots, fit une scène à ma mère.

- Tu es allée faire tes confidences à Natalina. C'est une démente! Elle nous enverra tous en prison!

- Mais non, Beppino! Natalina a très bien compris qu'elle devait se tenir coite.

Arriva ensuite une carte postale de Corse, avec les saluts de Paolo Ferrari.
(LF, 101-102)

L'épisode de Turati laisse des traces dans la famille; la chambre occupée par Paolo Ferrari revient avec insistance dans la narration pour héberger et cacher, après l'arrestation de deux des organisateurs de la fuite, Adriano Olivetti (LF, 102), le troisième organisateur, et ensuite Mario (LF, 105), le frère de Natalia qui sera protagoniste lui aussi d'une fuite. Finalement, la vie semble reprendre son cours, scandée par les interventions du père, mais une atmosphère de mystère et de danger s'installe chez les Levi autour de leur militance antifasciste.

1.3.3 Antifascisme, Résistance et Conspiration

La mise en scène du rapport conflictuel entre la réalité et la fiction, la vérité et l'invention au niveau de la perception des événements et de leur retranscription est particulièrement évidente dans la représentation de la Résistance au régime fasciste. Dans le récit, le premier contact de Natalia avec l'Histoire est représenté par l'opposition au fascisme qui se développe dès les années vingt sous différentes formes. L'antifascisme de la première génération, basé sur l'idéologie plus que sur l'action, s'intègre aux discours rapportés des parents Levi et de leurs fréquentations

dans la narration. Il s'agit de brèves références, commentaires et extériorisations que la narratrice enfant perçoit sans nécessairement comprendre ni juger et qu'elle attribue à une instance apparemment détachée, désignée par le pronom personnel "ils".

Ensuite, la description de la véritable lutte militante pratiquée à partir des années trente par les frères de Natalia et leurs amis s'avère plus compliquée. Encore une fois le langage domestique véhicule la narration, mais dans ce cas la transcription fidèle de bribes de conversations reproduit aussi le processus de fonctionnement de la Résistance turinoise. En effet, le réseau de la conspiration qui se tisse à Turin autour des fondateurs du mouvement "*Giustizia e Libertà*" est toujours évoqué dans les aspects de la vie quotidienne. L'auteure cite les noms des conspirateurs, ses frères et les amis (Vittorio Foa, Sion Segre Amar, Michele et Renzo Giua et Leone Ginzburg), mais elle insiste sur le lien social existant entre eux : les amours, les amitiés, le travail, la culture, les lieux de rencontre. De ces partisans, elle dessine donc des portraits de personnes ordinaires, qui représentent toutefois l'Italie résistante et combattante.

Tandis que l'antifascisme de la première génération reste principalement un "mouvement" d'intellectuels qui essaient de survivre aux changements, la situation italienne toujours plus difficile porte le groupe des jeunes à organiser une véritable action. La doctrine de "*Giustizia e Libertà*", en rupture et en continuité tant avec

l'idéologie socialiste qu'avec les valeurs bourgeoises, prévoit un engagement de tous les citoyens appelés à prendre part à la reconstitution de la vie sociale et politique italienne. Le rôle moral des dissidents devait se refléter dans la vie de tous les jours; c'est cet aspect de la doctrine que Natalia Ginzburg montre à travers la reconstruction qu'elle fait de la naissance et du développement du mouvement.

Le monde de la conspiration contre le régime est en réalité un monde flou, complexe, qui n'est pas bien délimité et dont *Lessico familiare* met en évidence le fonctionnement nécessairement dissimulé. Les conspirateurs, qui avaient une double vie pour survivre et pouvoir agir, étaient entrés dans la vie de Natalia non comme antifascistes directement, mais comme amis de ses frères. L'auteure reproduit alors le système de la conjuration tel qu'il s'était présenté à ses yeux et aux yeux de sa famille. Étant donné que les membres du groupe menaient une autre vie à l'insu de leur entourage et que seul l'aspect familial était perceptible, c'est cet aspect que la narratrice présente, jusqu'au récit des premières rafles qui ont permis l'identification des protagonistes.

Devenus les "chefs" en 1933-34, les frères Levi, Salvatorelli, Foa et Ginzburg restent toutefois d'abord et avant tout des personnages privés. Jusqu'à cette date le mouvement se limitait apparemment aux membres fondateurs (Riccardo Bauer, Ernesto Rossi, Mario Vinciguerra), les premiers à être condamnés, et aux membres en exil à Paris (*fuorisciti*), qui avaient dû quitter Turin pour leur propre survie. Natalia

Ginzburg fait référence à ces personnages connus et reconnus, entourés d'une aura de légende, par leurs noms réels et dans leur contexte familial, voire intime. L'évocation de l'action des conspirateurs passe par la description de leur comportement dans la vie de tous les jours, comportement voué aussi à dissimuler leurs véritables activités. Comme dans la vraie vie, les membres de l'antifascisme turinois n'apparaissent donc pas comme tels dans le roman.

Après les arrestations de 1934, l'organigramme du groupe et l'importance des personnages commencent à peine à se définir. Dans cette période, une deuxième vague d'antifascisme élabore des stratégies plus complexes; toutefois, l'organisation pratique de "*Giustizia e Libertà*" est laissée de côté dans *Lessico familiare*. Par exemple, le rôle fondamental de Leone Ginzburg, qui avait pris en main le mouvement dès 1932, est présenté par le biais de brèves conversations échangées entre les frères Levi, Mario et Alberto, eux mêmes conspirateurs, dont on reconstruit les actes de façon synthétique dans le récit. Dans leur cas aussi l'accent est mis sur l'effet de surprise suscité par la découverte de leur militance et sur la lente prise de conscience de la famille. Comme pour la police et les services de surveillance, l'identité des conspirateurs était restée un mystère pour la famille jusqu'aux arrestations de 1934, quand les rôles et les acteurs deviennent plus identifiables.

L'antifascisme est progressivement intégré à la vie de la famille. La crise est vécue de l'intérieur; le vieil ordre social est menacé par le régime, les schèmes de

pensées sont bouleversés, les valeurs bourgeoises secouées. Au début, on assiste aux tentatives de préserver le monde familial avec ses références sociales par la conservation des rites et par le maintien des convenances afin d'éviter les déséquilibres. Quand cette stratégie commence à s'avérer insuffisante, on assiste à l'intégration des conspirateurs; les anciennes solidarités familiales se renouent et de nouveaux liens apparaissent. Ainsi, après une première période d'isolement, de peur de se compromettre de la part des parents, la génération des conspirateurs apporte des cellules nouvelles fécondant la vieille élite.

La militance des frères Levi reste longtemps cachée par leur style de vie au début apparemment tout à fait étranger à la politique. Pendant la période de leur jeunesse les seuls signes sont donnés par l'introduction de certaines fréquentations. Les amis d'Alberto, par exemple, sont reconnus en tant qu'antifascistes militants, mais son éventuelle implication active reste au delà de l'imagination de la famille, qui voit en lui un jeune lycéen puis étudiant, pas trop sérieux dans ses études et dont les sorties nocturnes sont toujours reliées à son amusement personnel.

Il ne voyait plus Pestelli, qui s'était marié, ni Pajetta qui, au sortir de la maison de correction, s'était de nouveau fait arrêter, condamner par le tribunal spécial et envoyer à Civitavecchia. Il avait maintenant un ami qui s'appelait Vittorio. [...] Alberto et Vittorio parlaient de filles. Ils parlaient aussi, à vrai dire, de politique : Vittorio était conspirateur. Alberto donnait l'impression de ne pas s'intéresser du tout à la politique; il ne lisait pas de journaux, ne portait pas de jugements et n'intervenait jamais dans les discussions qui éclataient parfois entre Mario et mon père. Il était néanmoins attiré par les conspirateurs. Depuis le temps de Pajetta, depuis l'âge des culottes courtes, Alberto s'était senti attiré par les conspirateurs,

sans toutefois le devenir. Il aimait être l'ami et le confident des conspirateurs.

Mon père en rencontrant Alberto et Vittorio sur le cours, les saluait froidement d'un signe de tête. Il était bien loin de soupçonner que l'un des deux garçons était un conspirateur et l'autre son confident. [...] Et puis mon père ne pensait pas qu'il pût encore exister, en Italie, des conspirateurs. Il croyait être l'un des rares antifascistes restés en Italie. [...] Mais bon nombre d'amis de mes parents étaient devenus fascistes, ou du moins avaient cessé d'être ouvertement et franchement antifascistes. Aussi, avec les années, se sentaient-ils toujours plus seuls. [...] Il ne pensait pas qu'il pût y avoir des conspirateurs dans la nouvelle génération; et s'il avait pu soupçonner qu'il en existait, il les eût pris pour des fous. Selon lui, contre le fascisme on ne pouvait rien, absolument rien faire.

Ma mère, elle, était optimiste de caractère et elle attendait quelque magnifique coup de scène. Elle s'attendait à ce qu'« qu'on renversât », un beau jour Mussolini.

Ma mère sortait le matin en disant :

- Je vais voir si le fascisme tient toujours debout. Je vais voir si l'on a renversé Mussolini. (LF, 109-113)

L'antifascisme permet aux parents de reconnaître leurs enfants, et de combler le clivage générationnel; la lutte réactive ainsi les liens biologiques et psychologiques au moment où la vie quotidienne devient plus difficile. La famille se recompose et s'enrichit, elle se rassemble autour des conspirateurs. Dans le cas de Mario, frère de Natalia, par exemple, les membres se retrouvent pour affronter l'épreuve de son exil:

Un samedi, Mario contrairement à son habitude, ne vint pas à la maison; il ne vint pas le dimanche non plus. Ma mère ne s'inquiétait pas trop car Mario s'était abstenu de paraître déjà plusieurs fois. Elle pensa qu'il était allé voir sa maîtresse si maigre, en Suisse.

Le lundi matin, Gino et Piera vinrent lui annoncer que Mario avait été arrêté à la frontière suisse en compagnie d'un ami; le lieu de l'arrestation s'appelait Ponte Stresa; on ne savait rien d'autre. Gino avait appris cette nouvelle par un employé de la filiale Olivetti de Lugano. (LF, 121)

Pour l'ensemble des Levi il s'agit d'un moment important : la militance active de ce fils rebelle est révélée. Le récit de l'impact de cet épisode sur la famille au complet précède celui des faits mêmes. La fuite aventureuse de Mario après une tentative d'arrestation est ensuite racontée par un ami aux parents qui ne suspectaient même pas l'engagement du fils :

Mon père, ce jour-là, n'était pas à Turin; il arriva le lendemain matin. Ma mère n'eut que le temps de lui raconter ce qui s'était passé : déjà la maison était envahie par les policiers venus perquisitionner. Ils ne trouvèrent rien. La veille, avec Gino, *nous* avons examiné les tiroirs de Mario pour voir s'il n'y avait rien à brûler; mais *nous* n'avions rien trouvé si ce n'est ses chemises, « toutes ses petites affaires », comme disait ma tante Drusilla. Les policiers s'en allèrent et dirent à mon père qu'il devait les suivre à la préfecture de police pour vérification. Le soir, mon père n'était pas encore rentré : et *nous* comprîmes qu'on l'avait mis en prison.

Gino, à peine de retour à Ivree, avait été arrêté lui aussi puis transféré à la prison de Turin.

Adriano vint nous dire que Mario, en passant par Ponte Stresa en voiture avec son ami, avait été arrêté par les douaniers, qui cherchaient des cigarettes : en fouillant l'auto, ils avaient découvert les tracts antifascistes. Les douaniers avaient prié Mario et son ami de descendre de l'auto et ils les avaient emmenés vers le poste de police; comme il longeait le fleuve, Mario s'était dégagé et s'était jeté à l'eau tout habillé; à la nage il avait gagné la frontière suisse. À la dernière minute, des douaniers suisses étaient venus à sa rencontre en barque. Mario était donc en Suisse, sain et sauf. [...]

Ma mère, à tout moment, joignait les mains en disant, pleine de joie, d'admiration et de crainte :

- À l'eau! Avec son manteau! (LF, 121)

Ce moment fondamental marque pour Natalia le passage à l'âge adulte, sa participation directe et active soulignée par le "nous", même si elle n'est pas encore

tout à fait actrice et protagoniste à la première personne. La narration de l'épisode se poursuit et revient successivement en devenant une des anecdotes répétées, de nouveau focalisée sur les mots prononcés à l'occasion par le père, par exemple dans les deux passages suivants :

Mon père était pourtant content d'avoir un fils conspirateur. Il ne s'y attendait pas : et jamais il n'avait considéré Mario comme un antifasciste. Mario lui donnait toujours tort quand ils discutaient ensemble [...]

Il est un fasciste, disait-il parfois à ma mère. Au fond c'est un fasciste!

Maintenant il ne pouvait plus parler de la sorte. Mario était devenu un célèbre émigré politique. Toutefois mon père regrettait que son arrestation et sa fugue aient eu lieu alors qu'il travaillait chez Olivetti; il craignait que cette arrestation n'ait compromis l'usine, Adriano et le vieil ingénieur. (LF, 128)

Et, tout en étant fier d'avoir eu, en Mario, un fils conspirateur qui avait plusieurs fois passé la frontière avec des tracts clandestins, tout en étant fier encore de l'arrestation et de la fugue dramatique de son fils, il conserva toujours quelque remords à l'idée que Mario avait fait courir un risque aux Olivetti et compromis l'usine. (LF, 210)

À la suite de cette première révélation de l'antifascisme d'un de ses membres, la vie de la famille est bouleversée, le père et les autres frères sont arrêtés puis libérés quelques jours après et "de nouveaux mots avaient fait leur apparition à la maison", remarque la narratrice : "compromettant", "surveillée", en "filature" (LF, 129). La vie semble toutefois pouvoir reprendre son cours jusqu'à une deuxième série d'arrestations un an après, parmi lesquelles celle d'Alberto, dont le récit est encore une fois centré sur la réaction colérique et stupéfaite du père.

Les perquisitions policières et les arrestations touchent cette fois à une série de personnages liés au milieu artistique et culturel, parmi lesquels Giulio Einaudi, fondateur et directeur de la maison d'édition, Carlo Levi, peintre et romancier, ainsi que l'écrivain Cesare Pavese. Militant autour de ce groupe, Alberto Levi représente un nouveau type de conspirateur qui mène à côté de l'action politique une activité culturelle aussi dangereuse. Les discussions culturelles représentent au début une couverture et débouchent ensuite sur la production de revues, telle *La Cultura*, revue littéraire publiée à Turin de 1928 à 1935 que le régime fasciste interdit bientôt, et sur la création de la maison d'édition Einaudi qui acquiert une place fondamentale dans l'après-guerre.

Natalia Ginzburg décrit donc ce qu'elle a côtoyé et ce qu'elle avait pu saisir de son entourage composé de cadres de l'antifascisme turinois; elle s'attarde surtout à l'image trompeuse que les conspirateurs donnaient d'eux-mêmes à travers leurs comportements extérieurs et quotidiens. Elle montre ainsi l'écart entre ce qu'elle a vu à l'époque et la réalité d'un monde confus, flottant, difficilement pénétrable autant pour le régime que pour les proches. Au départ, l'incompréhension vient du caractère ambigu des personnages; par la suite, encore adolescente, Natalia est confrontée à la complexité d'une structure dont les finalités restent sous-entendues.

L'auteure souligne le caractère ordinaire et banal de ces jeunes à première vue comme les autres dans un effort continu de dédramatisation. Cette mise à plat du

caractère exceptionnel de la famille Levi et de son entourage, reproduit la confusion qui caractérisait les années du totalitarisme et par conséquent la nécessité de décoder les signes autant à l'époque pour la protagoniste que dans le présent pour le lecteur. Le décalage entre la dureté de la réalité historique décrite et la légèreté du ton de la narration, voire les nombreuses lacunes et omissions, peuvent toutefois sembler suspects et problématiques.

Dans la première partie du livre, la présence du regard de l'enfant, curieux et attentif, mais superficiel, peut justifier ce décalage qui ne concerne pas d'ailleurs les personnages seulement; le regard de la narratrice enregistre les faits et les événements, sans pouvoir en donner une synthèse structurée. Cependant, le roman ne s'arrête pas à l'enfance; Natalia acquiert progressivement une nouvelle sensibilité en même temps que, quoiqu'encore floue et cantonnée à l'arrière-fond, la grande Histoire fait irruption dans le monde fermé de la famille.

Pour elle, cette période représente la fin d'un monde bien tranché et absolu, celui de l'enfance, si nettement défini par le "système Levi" qui déterminait alors les limites comme les interdictions. Le monde des adultes s'avère de plus en plus "mixte" et celui de la conspiration semble interpeller l'adolescente Natalia qui doit accepter que le réel soit un mélange de faux et de vrai.

La conspiration évolue dans le monde quotidien, les acteurs sont des proches mais qui en même temps vivent ailleurs une autre existence. Le dédoublement qu'ils

pratique est vécu par Natalia comme un conflit entre fiction et réalité. Le mystère entoure ses frères et leurs copains; Natalia apprend leur double rôle avec beaucoup de retard, elle affronte l'antifascisme avec des yeux d'adolescente, dans une position nécessairement décalée par rapport à l'action malgré sa proximité.

Les souvenirs de l'écrivaine sont donc avant tout ceux des vingt années de la période fasciste et du climat politique suffocant dont son mari Leone sera l'une des tragiques et proches victimes. Cependant, Leone reste le grand absent dans la narration: leur vie conjugale est à peine esquissée, dans une évocation qui se veut plus une commémoration. En quelques pages centrales, l'auteure donne un résumé de leur histoire et présente le personnage :

À la fin de l'hiver, Leone Ginzburg, après avoir purgé sa peine au pénitencier de Civitavecchia, revint à Turin. Il portait un manteau trop court, un chapeau usé, planté légèrement de travers sur sa chevelure sombre. Il marchait lentement, les mains dans les poches : il scrutait les alentours de ses yeux noirs et pénétrants, les lèvres serrées, le front sourcilleux, les lunettes, cerclées d'écaille noire, posées bas sur son grand nez.

Il alla habiter, avec sa mère et sa sœur, un logement dans les parages du corso Francia. Il était en liberté surveillée; c'est-à-dire qu'il devait rentrer dès que tombait la nuit; des agents allaient contrôler s'il était bien chez lui.

Il passait ses soirées avec Pavese; ils étaient amis depuis des années. Pavese était revenu depuis peu de relégation; il venait de subir un chagrin d'amour et il était alors très mélancolique. (LF, 153-154)

Comme pour Mario, l'histoire de Leone est reconstruite par bribes, par brèves phrases apparemment narratives mais qui se révèlent lacunaires et surtout par retours

successifs. L'écrivaine annonce l'événement (quelque soit son aspect tragique) sans intermédiaire pour ensuite, plus loin, à rebours, y revenir, reprendre le récit, ajouter une information, ou encore insérer un commentaire ou une réflexion.

Selon Giuliana Minghelli, le traitement du personnage de Leone devient davantage problématique : le traumatisme personnel de Natalia Ginzburg reste contenu dans le récit afin de ne pas "contaminer" la suite de l'histoire avec le matériau strictement autobiographique.⁶³ Ainsi, après avoir présenté une forme de biographie du personnage, qui s'entrecroise avec celle de Cesare Pavese, et en avoir donné un premier portrait, le mariage de Leone et Natalia est à peine évoqué et inséré encore une fois dans le cadre familial:

Nous nous mariâmes, Leone et moi; nous allâmes nous installer dans la maison de la via Pallamaglio.

Mon père, quand ma mère lui avait annoncé les intentions de Leone, avait fait la scène habituelle, celle qu'il faisait à l'occasion de chaque mariage. Cette fois, il ne dit pas que Leone était laid. Il dit :

- Mais il n'a pas de position sûre!

Leone, en effet, n'avait pas de position sûre; la sienne était même des plus incertaines. On pouvait l'arrêter et l'emprisonner de nouveau; on pouvait, sous un prétexte quelconque, l'envoyer en relégation. Mais si le fascisme prenait fin, Leone pouvait devenir, comme disait ma mère, un grand homme politique. En outre la petite maison d'éditions où il travaillait, pour modeste et pauvre qu'elle fût, n'en était pas moins débordante d'énergies prometteuses. (LF, 156-157)

⁶³ Giuliana Minghelli, « Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l'arte del cantastorie », dans *Italica*, vol. 72, n. 2, summer 1995.

L'élément comique toutefois ne peut que souligner la présence constante de la mort annoncée. Malgré la dispersion le long du roman des références et des passages dédiés à Leone, son assassinat reste sous-entendu. Son portrait essentiel restera encadré dans la description d'une photo, comme sa mort, sèchement enregistrée dans une date et un lieu sans jugement, sans commentaire:

L'éditeur avait accroché au mur, dans son bureau, un petit portrait de Leone, la tête légèrement penchée, les lunettes posées bas sur le nez, la chevelure noire et abondante, la fossette au creux de la joue, la main féminine. Leone était mort en prison, à Rome durant l'occupation, dans l'aile allemande de Regina Coeli, par un mois de février glacial.

Après ce printemps où les Allemands envahirent la France, je ne les avais jamais revus tous les trois ensemble, Leone, l'éditeur et Pavese, si ce n'est une fois où nous avons quitté la résidence surveillée dans laquelle était confiné Leone depuis que l'Italie était entrée en guerre. (LF, 188)

Plusieurs références aux différentes arrestations de Leone suivent ce passage jusqu'à la reconstruction de la dernière période de sa vie qui coïncide avec la narration de la progression rapide des événements vers la fin de la guerre:

C'était l'été 1943. On espérait la fin prochaine de la guerre. Ce fut une période sereine : les derniers mois que nous passâmes ensemble, Leone et moi. [...]

Vint le 25 juillet; Leone quitta le village et partit pour Rome. [...] J'avais l'espoir lourd des plus tristes pressentiments. [...]

Vint ensuite l'armistice, la brève exultation et le délire de l'armistice; puis, deux jours après, les Allemands. Les camions allemands défilaient sur la route; les collines et le village était plein de soldats. Ils occupaient l'hôtel, la terrasse, le jardin, la cuisine. Le village était pétrifié de terreur. [...]

Je quittai le village le premier novembre. Leone m'avait fait remettre, en mains propres, une lettre dans laquelle il m'invitait à laisser immédiatement le village où il était bien difficile de se cacher et où les Allemands pouvaient aisément nous repérer et nous envoyer en déportation. [...]

Arrivée à Rome, je poussai un soupir de soulagement et crus sincèrement qu'une période de bonheur allait commencer. Je n'avais pas beaucoup d'éléments pour y croire mais cependant je m'accrochai à cet espoir. Nous avions un logement du côté de la piazza Bologna. Leone dirigeait un journal clandestin et il n'était jamais à la maison. On l'arrêta, vingt jours après notre arrivée, et je ne le revis jamais plus. (LF, 195-196)

Une séquence de références temporelles, incomplètes mais fortement évocatrices, marque ainsi la précipitation de la situation, d'autant plus que les indicateurs chronologiques sont très rares dans le roman : le 25 juillet 1943 indique la chute de Mussolini et la formation du premier gouvernement (Badoglio); l'Armistice du 8 septembre 1943 prévoit la fin officielle de la guerre, mais le bref délire de joie qui s'ensuit ne fait qu'introduire l'occupation allemande, les exodes et les dernières déportations de masse.

1.3.4 La judéité : appartenance et marginalité

Les procédés narratifs utilisés pour décrire le monde de l'antifascisme oscillent entre exaltation et banalisation dans un jeu entre réalité et fiction, savoir et pouvoir dire, dit et non-dit. Le milieu évoqué est formé par un certain nombre d'individus réunis par leurs accomplissements intellectuels et leur participation directe à la vie sociale, éléments qui émergent progressivement dans le récit; en filigrane émerge aussi l'origine juive de la plupart des membres de la famille élargie.

À la conscience politique commune du groupe, correspond sûrement la conscience de leur différence.

Dans le récit, un certain discours sur la judéité est bien présent, dissimulé derrière celui plus général sur l'identité. L'élite évoquée est caractérisée par différents éléments qui génèrent au niveau du "je" (et du "nous" collectif) des mouvements identitaires multiples; des sentiments d'appartenance et de détachement se jouent chez Natalia Ginzburg par rapport et à l'intérieur de la famille et du milieu social auxquels elle appartient et dans lesquels elle se donne une place de témoin presque extérieur en n'assumant que par brefs moments son rôle d'actrice. Entre rupture et continuité, l'auteure retrace à peine l'émergence d'un "moi" au sein d'un groupe; le "je" se retrouve coincé entre reproduction du modèle familial et changement, entre repli et ouverture.

Derrière ce parcours individuel, on perçoit en filigrane le discours sur les origines héritées du père. Les traces de la judéité de la famille et de ses fréquentations sont éparpillées dans le texte; une appartenance gommée, qui loin d'être cachée, reste toutefois accessoire. D'ailleurs, une attitude très courante chez les Juifs italiens déjà avant la guerre, consiste à privilégier la laïcité et la citoyenneté sur l'appartenance communautaire. Ainsi, dans les premières pages du récit qui retracent la généalogie de la famille, l'auteure introduit l'origine juive tout en soulignant comment ce qui en reste se limite à certains éléments extérieurs et superficiels. En effet, la présence de

portraits de "nombreuses tantes et cousines, toutes appelées Marguerite ou Régine, noms en vogue dans les familles juives d'autrefois" (LF, 20) est soulignée avec ironie. En même temps que la différence du père par rapport aux stéréotypes attribués aux Juifs, par exemple, son manque de sens des affaires et "sa substantielle, absolue, intime indifférence envers l'argent" (LF, 37), sont mis en évidence avec insistance, dans un paragraphe qui clôt le passage d'introduction :

Comment une lignée de banquiers a pu donner naissance à mon père et à son frère Cesare, totalement dénués du sens des affaires, je l'ignore. Mon père consacra sa vie à la recherche scientifique, profession qui ne lui rapportait rien; il avait d'ailleurs de l'argent une idée extrêmement vague et confuse, dominée par une fondamentale indifférence; aussi, quand il lui arriva d'avoir de l'argent entre les mains, il le perdit inmanquablement ou se conduisit de manière à devoir le perdre; quand, par hasard, tout se passa selon ses vœux, ce fut pure chance. (LF, 37)

La référence ironique aux stéréotypes servira ensuite à introduire l'origine juive de Leone Ginzburg, le mari de Natalia et en même temps à souligner les mauvaises connaissances du père sur les origines des Juifs ashkénazes et sépharades :

- C'est, dit ma mère, un garçon très intelligent, très cultivé, qui fait de très bonnes traductions de russe.

Ça n'empêche pas, lui répondit mon père, qu'il est fort laid. D'ailleurs, c'est bien connu, tous les Juifs sont laids.

Et toi, lui dit ma mère, tu n'es pas juif, peut-être?

Mais moi aussi je suis laid, dit mon père

[...]

Il est laid, disait-il à ma mère, en parlant de Ginzburg, parce qu'il est juif séphardite [*sic*]. Moi, je suis aschénazite [*sic*], c'est pour cela que je suis moins laid. (LF, 115-119)

Tout au long du roman, l'allusion à la complexité du concept de judéité est présente par bribes : de brèves références à des connaissances qui ont adhéré au sionisme et qui représentent une forme de judéité active côtoient des images d'un monde ancien, fermé et prisonnier dans la répétition passive de comportements, celui de la grand-mère paternelle, par exemple. Son portrait ironique occupe les premières pages de *Lessico familiare*, en soulignant la fermeture des vieilles générations :

Parce que mon frère, une fois, pour s'amuser, avait fait le geste de la baptiser, elle craignait toujours que l'un de nous, par plaisanterie, ne la baptisât. Elle récitait chaque jour ses prières en hébreu sans y rien comprendre étant donné qu'elle ne savait pas l'hébreu. Elle ressentait, envers tous ceux qui n'étaient pas juifs comme elle, du dégoût, comme pour les chats. Était seule exclue de cette répugnance ma mère : la seule personne non juive pour laquelle elle éprouva de l'affection. (LF, 21-22)

Plus tard, dans la description d'un noyau familial, celui des amies que la narratrice fréquente, les éléments d'une judéité affichée mais décadente sont extrêmement visibles : la figure du vieux père, "sa barbe grise et inculte et [...] sous son chapeau, son noble front de vieux prophète" (LF, 166), qui s'acharne à préparer des "plats hébraïques fort élaborés" (LF, 164), mort pendant la guerre à l'hôpital israélite; la maison quelque peu spectrale "avec son couloir sombre [...], son petit salon encombré de meubles fastueux et usés, de luminaires hébraïques" (LF, 165).

La maison se trouvait via Governolo. Elle fut détruite pendant la guerre et quand j'allai la revoir en rentrant à Turin après la guerre, je ne trouvai plus qu'un amas de décombres dans la vieille cour; des escaliers démolis,

il ne restait plus que la rampe où le vieux père se cramponnait avec sa bicyclette ou ses paniers. (LF, 166)

À cette image du vieux juif et de sa maison d'ailleurs détruite à la fin de la guerre, qui représentent un monde disparu, s'oppose celle des deux jeunes filles. Natalia est fasciné par leur anticonformisme par rapport à la stabilité bourgeoise de la famille Levi:

Les voir de temps en temps me remplissait de joie et me restituait cette adolescence que j'avais l'impression de laisser loin derrière moi.

Mes trois amies, pour diverses raisons, vivaient en conflit ouvert avec la société. Pour elles, la société c'était la vie facile, ordonnée, bourgeoise, soumise à des horaires réguliers, à des cures reconstituantes, à des études systématiques et contrôlées en famille. Cette vie facile, avant de me marier, c'était la mienne et je jouissais de ses privilèges; mais je ne l'aimais pas et j'aspirais à en sortir. Je cherchais, avec mes amies, les endroits les plus tristes de la ville pour nos rendez-vous : les jardins publics les plus désolés, les pâtisseries les plus sinistres, les cinémas les plus sales, les cafés les plus dépouillés et les plus déserts; et nous avions l'impression, au fond de ces pénombres désolées ou sur ces bancs glacés, de voguer sur un navire ayant rompu les amarres [et navigant à la dérive.]⁶⁴ (LF, 163)

Dans ce passage emblématique, la judéité devient aussi la métaphore de la diversité et de la dispersion. Toutefois, Natalia Ginzburg semble aborder la question de l'appartenance à un niveau plus personnel. La recherche identitaire est vécue par le personnage aux prises avec des sentiments contradictoires d'appartenance et d'ouverture par rapport à la famille, au groupe et au système social qu'ils représentent. La voix narrative sous-entend une alternance constante entre repli et ouverture, identification au groupe et détachement, d'autant plus que le groupe même vit cette oscillation entre la perpétuation du modèle bourgeois, des principes moraux

⁶⁴ Nous traduisons cette dernière partie qui a été omise dans la traduction française.

de l'élite intellectuelle turinoise jusqu'à la montée du fascisme, et la nécessité de s'ouvrir aux changements comme stratégie de survie.

Même si la judéité de la famille se limite, selon l'auteure, à la citation ironique des noms et prénoms, des traits physiques et des mots amusants du jargon paternel, empruntés au vernaculaire hébraïque, derrière le lexique sur lequel est bâti tout le roman, on retrouve la spécificité de la tribu, la diversité et la marginalité, voire les persécutions.⁶⁵ La référence directe aux discriminations et aux déportations est pourtant réduite à quelques lignes à peine, toujours sous forme de phrases isolées se référant aux camps ou d'anecdote dans le récit des aventures du père pendant la guerre. L'enlèvement et la disparition sont ainsi évoqués :

Ses parents avaient été pris par les Allemands. Ils avaient été pris comme tous les malheureux Juifs qui n'avaient pas voulu croire à la persécution. Ils se trouvaient à Turin et souffraient beaucoup du froid; pour fuir le mauvais temps, ils s'en allèrent à Bordighera. Bordighera était une petite localité et tout le monde les connaissait; quelqu'un les avaient dénoncés aux Allemands et les Allemands les avaient emmenés. [...] C'est ainsi que les Allemands les emmenèrent, elle, la mère, candide et joviale, malade du cœur, et lui, le père, grand, énorme, tranquille. [...] tous les Juifs de San Vittore étaient partis pour une destination inconnue. (LF, 213-214)

Les vicissitudes du père Giuseppe Levi sont retracées en quelques pages : la perte de sa chaire à l'université à cause des lois raciales, son déménagement à Liège, sa fuite aventureuse de la Belgique à l'occasion de l'occupation allemande, son retour en Italie, les bombardements de Turin, le refuge dans la campagne et à Florence, et enfin le retour à la vie normale après la libération du Nord. Le récit souligne avec

⁶⁵ Cesare Garboli, *op. cit.*, p. XV.

ironie le caractère du père et la série de coïncidences fortuites qui lui ont permis de rester en vie malgré l'évidente connotation de son nom de famille.

Dans l'Italie fasciste des années trente et quarante, à travers les lois raciales, la diaspora, la guerre, les persécutions, l'occupation allemande et les déportations, la famille Levi reste, selon la volonté de l'auteure, une famille comme les autres, mais qui devient juive progressivement et, d'une certaine façon, "malgré elle" :

Le fascisme n'avait pas l'air de vouloir prendre fin de sitôt. Il avait même l'air de ne pas vouloir prendre fin du tout.

Les frères Rosselli avaient été tués à Bagnoles-de-l'Orne.

Turin, depuis des années, était plein de Juifs allemands qui avaient fui l'Allemagne. Mon père en avait quelques-uns comme assistants dans son laboratoire.

C'étaient des sans-patrie. Peut-être, à brève échéance, allions-nous devenir, nous aussi, des sans-patrie, contraints d'errer d'un pays à l'autre, d'une préfecture de police à une autre, sans travail ni racines, sans famille ni maison. (LF, 160)

Dans le texte assez compact de *Lessico familiare* ce passage est d'ailleurs séparé du reste du corpus typographique par deux espaces blancs. L'origine juive des Levi comme celle du mari de Natalia, Leone Ginzburg, se combine avec la militance politique. L'antifascisme représente quand même un facteur d'identification très fort par rapport à la judéité qui semble au contraire un élément identitaire révolu et perdu, mais réimposé par les circonstances qui en font un marqueur de différence et de marginalité. Le régime fasciste et la guerre se révèlent alors comme facteurs d'exacerbation de la judéité des Levi.

Au début de la campagne raciale, les Lopez étaient partis pour l'Argentine. Tous les Juifs que nous connaissions partaient ou s'apprêtaient à partir. Nicola, le frère de Leone, avait émigré en Amérique avec sa femme. Ils avaient là-bas un vieil oncle, l'oncle Kahn, qu'ils n'avaient jamais vu parce qu'il avait quitté la Russie dès l'enfance. Leone et moi, nous envisagions nous aussi, parfois, d'aller en « Amérique chez l'oncle Kahn ». Mais on nous avait retiré, à tous les deux, notre passeport. Leone avait perdu la nationalité italienne, il était devenu apatride. (LF, 170)

1.3.5 L'irruption de la Guerre

Dans *Lessico familiare* l'Histoire fait irruption dans la narration de la même façon qu'elle est entrée dans la vie de Natalia Ginzburg et de la famille, par la militance antifasciste. Le récit couvre au moins quarante ans très significatifs pour l'Italie, mais le temps historique semble rester absent de la chronique qui a toujours comme sujet principal la quotidienneté. Les événements qui affectent les personnages se présentent comme une séquence disjointe d'occurrences incompréhensibles, distantes et toutefois déterminantes.

Le discours de Natalia Ginzburg reste étroitement lié à la guerre, comme point tournant de l'histoire et Événement révélateur dont l'auteure retrace l'infiltration et la progression graduelle et dévastatrice dans l'existence quotidienne de chacun. Au-delà des topoï classiques de la littérature de guerre, tels les bombardements, le froid, le manque de nourriture, la dispersion des familles, les exodes et les déportations, le milieu socioculturel turinois qu'elle célèbre tout en minimisant son rôle historique devient emblématique de la lutte antifasciste, de la survie des valeurs démocratiques

dans un monde bouleversé. L'ordre social du passé disparaît, les repères culturels, géographiques, historiques basculent après le conflit. La guerre marque d'importants changements de société, voire la fin d'un monde et le début d'une ère, l'ère de l'instabilité, du doute, de l'incertitude, de la peur.

Dans la narration, à partir de 1934, année riche en événements, tels la fuite du frère Mario, le temps cyclique, répétitif, ordinaire des modestes occupations domestiques et des préoccupations quotidiennes éclate. L'Histoire devient de plus en plus présente et sa nouvelle place dans le récit correspond à une prise de conscience progressive du personnage dont la position d'observateur s'accompagne d'un véritable rôle de témoin. Avec le début de l'antifascisme militant et la tentative d'arrestation de Mario Levi, pour la première fois le futur conflit apparaît dans le roman comme un élément qui brise l'équilibre de chacun, autant que l'équilibre familial, social, national.

C'est à travers ce personnage et ses vicissitudes que la crise est introduite dans le clan; même si d'autres membres de la tribu essayent de continuer leur existence comme si de rien n'était et si la vie semble pouvoir recommencer, la situation a irrémédiablement changé. L'incertitude à propos du sort des jeunes directement impliqués, en exil ou en prison, s'ajoute aux questionnements sur le futur de tous.

La narration revient plusieurs fois sur Mario jusqu'à son retour en Italie. Ce qui était plus tôt dans le récit presque une anecdote, une histoire de plus à raconter

autour de sa fuite aventureuse, s'enrichit graduellement avec l'ajout d'éléments sur la vie du jeune homme, exilé à Paris parmi un groupe d'intellectuels jusqu'à l'avancée allemande, ensuite interné dans un camp de réfugiés, puis combattant en France dans le maquis, et enfin commissaire à l'épuration à Marseille. Ses vicissitudes finissent par résumer toute une période et sont dévoilées progressivement par l'auteure de la même façon qu'elle les avaient apprises au temps des faits : "Ce que Mario avait fait durant ces années, nous l'apprîmes peu à peu, par bribes, au hasard des phrases laconiques et impatientées qu'il jetait de temps en temps, en haussant les épaules, presque agacé que nous ne sachions rien." (LF, 183)

L'angoisse progressive due à la présence de la guerre, au début redoutée seulement, est mise en scène à travers le changement de l'atmosphère familiale. Les passages humoristiques se font de plus en plus rares. Au niveau de la narration, les descriptions ironiques, les conversations anodines, les anecdotes comiques laissent la place à des interventions directes de l'auteure. La dissolution progressive du milieu qui suit l'exil d'amis, de connaissances et même de familiers, suscite des comparaisons toujours plus fréquentes entre l'avant et l'après et, avec l'éclatement du conflit, l'imparfait de la durée est remplacé par des passés simples qui marquent les interruptions dans la continuité.

Natalia Ginzburg présente toujours une Histoire gommée, mais qui devient vite, au niveau collectif, synonyme de mort, de bombardements et de déportations

jusqu'à une intervention directe avec la description de l'Italie des premières années du conflit :

La guerre, pensions-nous, allait immédiatement changer et bouleverser la vie de tout un chacun. Or, pendant des années, nombre de gens, imperturbables, continuèrent à faire ce qu'ils avaient toujours fait. Quand chacun, désormais, pensait s'en être tiré à peu de frais et pouvait espérer ne pas souffrir de bouleversements, de bombardements, de fuites et de persécutions, brusquement mines et bombes explosèrent un peu partout, les maisons s'écroulèrent, les rues s'emplirent de ruines, de soldats et de réfugiés. Personne ne pouvait plus faire semblant de rien, fermer les yeux, se boucher les oreilles et mettre la tête sous l'oreiller. Non, plus personne. C'est ainsi que se passa la guerre en Italie. (LF, 179)

Le conflit envahit progressivement la vie de la famille et la ville entière. Turin est associée au début aux déambulations urbaines : la mère se promène en autobus jusqu'au terminus, à la périphérie, dans des escapades libératrices; les frères de Natalia entretiennent les premières relations indépendantes, amicales ou amoureuses, le long des boulevards du centre ville ou dans le parc citadin. Ces promenades représentent l'ouverture par rapport à l'espace clos de la maison, lieu de la quotidienneté, de l'intimité familiale, noyau symbolique de la vie bourgeoise avec tout un système de valeurs, de codes et de lois à respecter.

La guerre entre dans la ville devant les habitants qui assistent impuissants à sa destruction, la transformant ainsi en lieu d'inquiétude. Étroitement liée à l'identité des personnages, la ville menacée, occupée par les Allemands, puis bombardée souligne, avec l'écroulement des maisons et l'éloignement forcé des membres de la famille, la fin d'un monde, le déracinement, la perte. Les déplacements d'une ville à l'autre

marquent la dernière période de la guerre jusqu'à la fin du conflit qui voit le retour de la famille à Turin :

À la fin de la guerre, mon père et ma mère avaient bien vieilli. Ma mère, les frayeurs et les malheurs la vieillissaient d'un coup, en l'espace d'une journée. En ce temps-là, elle portait toujours un châle de laine angora violet, acheté chez Mme Parisini. Les frayeurs et les malheurs en effet lui donnaient froid, elle devenait toute pâle et avait de larges cernes sous les yeux. Les malheurs l'abattaient et la décourageaient, ils lui donnaient une démarche traînante, sans rien de commun avec sa démarche triomphante coutumière et, en outre, ils lui creusaient profondément les joues. (LF, 197)

Le traumatisme est inscrit dans la ville et dans la maison ainsi que dans le corps de la mère. Tous les éléments qui représentent le monde d'avant le conflit sont affectés; les parents ont vieilli, l'appartement est endommagé. Cependant, la vie semble pouvoir recommencer, les anciennes habitudes sont reprises et les vieilles expressions reviennent :

Ils revinrent vivre à Turin, dans la maison de la via Pallamaglio, qui s'appelait maintenant via Morgari. L'usine de vernis qui déparait la place avait brûlé lors d'un bombardement; l'établissement de bains publics aussi. Mais l'église était toujours là, à peine endommagée et soutenue par des poutres en fer.

- Dommage! Dit ma mère. Elle pouvait bien s'écrouler! Elle est si laide! Mais non, il a fallu qu'elle tienne!

Notre maison fut remise en état. Ici et là, le contreplaqué remplaçait quelque vitre cassée, et mon père fit mettre des poêles dans les chambres pour pallier les déficiences des radiateurs. Ma mère fit immédiatement venir Tersilla, et quand elle la vit dans la lingerie, devant la machine à coudre, elle poussa un soupir de soulagement et comprit que la vie pouvait reprendre son ancien rythme. Elle prit du tissu à fleurs pour recouvrir les fauteuils qui étaient restés à la cave et avaient, par endroit, des taches de mois. Enfin, dans la salle à manger, on accrocha de

nouveau le portrait de la tante Regina qui nous regardait de haut avec ses yeux ronds et clairs, ses gants, son double menton et son éventail.

- Une pomme pour les petits et pour les grands le diable qui les pèle!
Disait toujours ma mère à la fin du repas. Puis il y eut finalement des pommes pour tout le monde et mon père se plaignit :

- Elles n'ont pas de goût, ces pommes!

Et ma mère répondait :

- Mais Beppino, ce sont des carbandues! (LF, 198)

Néanmoins, l'après-guerre est caractérisé par la perte de repères géographiques, culturels et sociaux. Dans la narration, c'est encore par la figure de la mère que l'écrivaine explicite son discours :

Sa géographie était toute bouleversée après la guerre. Elle ne pouvait plus évoquer tranquillement Mme Grassi ni M. Polikar. Ils avaient eu le pouvoir de transformer des pays lointains et inconnus en terre familière, connue et joyeuse, ils avaient fait du monde une bourgade ou une rue qu'on pouvait parcourir par la pensée en une seconde, à la seule évocation de quelques noms usuels et rassurants.

Après la guerre, par contre, le monde apparaissait énorme, inconnaissable et illimité. Ma mère recommença néanmoins à l'habiter comme elle pouvait. (LF, 199-200)

Au niveau collectif, la fin du conflit voit également la reprise de la vie démocratique, politique et culturelle; en témoignent l'ouverture du nouveau siège de la maison d'édition Einaudi et la croissance de son poids symbolique dans le champ culturel italien. L'après-guerre est aussi marqué par d'importants changements de société révélés dans *Lessico familiare* par le biais des changements concernant la condition féminine, principalement l'émancipation des femmes et l'évolution des rôles

de la femme bourgeoise, grâce aussi à l'antifascisme. Le mouvement de révolte individuelle qu'on perçoit en filigrane dans le roman est inséré dans un conflit générationnel qui porte sur la remise en cause de la société et de ses structures. En tant qu'embryon de l'ordre social, la cellule familiale est le théâtre de ce processus. Natalia Ginzburg met en scène différentes figures de femmes qui, loin de servir de manifeste féministe, ont quand même une fonction subversive. L'auteure s'arrête sur une série de portraits de femmes qui véhiculent un discours sur le système social et sur la condition féminine.

Les bonnes représentent un élément non négligeable de l'imaginaire de Natalia Ginzburg. En un sens conforme à la tradition théâtrale, la figure de la bonne, véritable personnage quoiqu'épisodique, incarne la structuration en classes héritée du XIX^e siècle. Les femmes de ménages, les couturières, les cuisinières, les nourrices reflètent le rapport ambigu existant entre les deux classes, entre osmose et distance. En effet, les gens de maison appartiennent à une catégorie intermédiaire entre la bourgeoisie et le prolétariat, à mi-chemin entre l'intérieur et l'extérieur, le passé et le présent. Dans *Lessico familiare*, l'écrivaine enregistre la remise en question de la place de la bonne dans l'après-guerre. Ainsi Natalina, qui travaille chez les Levi depuis toujours, quitte la famille pour aller habiter dans son propre appartement.

L'émancipation de la femme est également retracée du côté de la bourgeoisie : le roman se fait témoignage du processus d'acculturation de la femme bourgeoise

entre les deux guerres, et de l'acquisition d'un nouveau rôle social pendant la Deuxième guerre en particulier. À côté de la figure de la mère, type de femme antifasciste de convictions et de comportement, pliée par l'auteure à sa propre vision de l'Histoire, les autres femmes évoquées reçoivent et tiennent salon autour d'activités culturelles, dans la meilleure tradition bourgeoise. Elles montrent une alternative à l'image de la femme proposée par le régime en tissant un réseau socio-culturel parallèle. *Lessico familiare* retrace cet aspect de la dimension féminine de l'antifascisme, moins suspecte au début aux yeux des autorités, mais soumise au même processus de couverture. Ainsi, le rôle actif de ces personnages féminins est d'autant plus voilé par Natalia Ginzburg en comparaison avec la militance des hommes.

Malgré la mise en scène du croisement de ces deux milieux, masculin et féminin, et le ton conciliateur de l'auteure, un certain malaise de la femme à l'intérieur de la société est perceptible. Un signe de ce malaise est constitué par les relations de complicité entre les bonnes et les "patrones" qui s'opposent aux relations de domination entretenues par les hommes. Le rapport entre la mère de Natalia et la bonne contraste avec l'attitude humiliante que le père Levi réserve à leurs femmes de ménage. De plus, un changement générationnel intervient : une nouvelle image de la femme surgit avec les jeunes bourgeoises qui occupent plusieurs fonctions. Natalia s'avoue maladroite dans la gestion de la maison et incapable d'accepter de gérer un rapport de soumission. Loin d'une perspective collective,

Lessico familiare introduit ainsi la crise de l'identité féminine, entre les aspirations et le processus d'émancipation.

1.4 CONCLUSION

Lessico familiare (re)construit un "moi" qui définit progressivement sa place dans le récit, en tant qu'acteur et en tant que narrateur; ce livre de mémoires est pourtant privé d'abandons autobiographiques, de sentimentalisme et n'a aucune prétention à la chronique. Immergée dans la réalité d'une accumulation de figures, de petits faits, d'histoires narrées, de phrases répétées, c'est la bourgeoisie turinoise laïque et antifasciste qui ressort, entre la représentation de la société et celle du cursus de Natalia Ginzburg.

Cet équilibre même si précaire entre histoire privée et histoire collective est maintenu par le "je" narrateur, personnage presque absent du récit, qui émerge derrière les voix des "autres". La prise de distance et la mise à plat représentent deux procédures utilisées par l'écrivaine pour parler d'elle-même et des faits. *Lessico familiare* met en scène une série de micro-histoires, dans une singulière équivalence de valeurs entre la sphère du privé quotidien domestique (jamais intime) et la sphère du public concernant les événements sociaux, politiques et historiques. Est donc un véritable protagoniste du roman la culture essentiellement domestique qui devient porteuse d'une plus ample dimension historique et mémorielle.

En effet, l'histoire de la famille Levi est faite d'anecdotes et rythmée par l'opération de raconter, sans respecter nécessairement un déroulement temporel

chronologique. Revenant plusieurs fois sur les mêmes traits, les mêmes expressions, les mêmes épisodes, les racontant encore et encore, l'écrivaine finit par retracer le temps et finalement représenter l'Histoire. À travers un narré accumulatif, aléatoire quant aux paroles, aux pensées et aux situations, le système syntaxique met ainsi l'accent sur l'allure mémorielle du récit.

Dans un pays si préoccupé par la forme, Natalia Ginzburg développe une écriture-conversation, apparemment privée de relief, mais dense de sous-entendus, d'omissions, de lacunes et de silences significatifs. *Lessico familiare* se construit sur ces histoires autant que sur les fractures qui les interrompent. Le processus de remémoration ne permet pas de solution de continuité comme son objet n'est qu'un passé perdu : des figures, des lieux et un mode de vie disparus. De la géographie du quotidien, vivant et concret espace existentiel, seuls restent les mots; une poétique du quotidien qui exprime fondamentalement la perte.

Natalia Ginzburg a représenté un traumatisme non seulement personnel mais collectif ; le régime fasciste et la Seconde guerre mondiale sont évoqués comme un ensemble d'événements épars et d'émotions contenues, un crescendo à peine perceptible d'incertitude et de terreur qui affecte la vie de tous les jours des personnages, même après la fin du conflit.

Par le biais de l'ironie, de la banalisation, voire de la minorisation, la narration semble gommer toute connotation culturelle ou historique : l'intimisme domestique

brise ainsi la rhétorique héroïcisante de la période fasciste et de la guerre. Prise de parole bien consciente de ses limites, l'écriture témoignage de Natalia Ginzburg propose une forme autre d'évocation et de commémoration, une tentative de conciliation de la mémoire personnelle et collective, et finalement de reconstruction d'un passé commun, d'une identité laïque et démocratique.

À la répétition est liée la transmissibilité de l'Histoire. Le roman se conclut sur les mots du père : "- Ah, ne remets pas ça avec le Barbison! Dit mon père. Combien de fois je l'ai entendue [conter]⁶⁶ cette histoire." (LF, 254)

⁶⁶ Nous proposons d'ajouter le mot "conter" qui est laissé de côté dans la traduction française et qui nous semble pourtant essentiel dans sa connotation.

CHAPITRE II:
LA DOULEUR DE MARGUERITE DURAS

2.1 CONTEXTUALISATION

2.1.1 Autobiographie et intertextualité

Une série de succès marque la réputation internationale de Marguerite Duras. Le film *Hiroshima mon amour* (1960) d'Alain Resnais, dont elle écrit le scénario et le texte, fait connaître l'écrivaine du grand public; ensuite, le prix au festival de Cannes pour *India Song* (1975) permet la reconnaissance de son talent innovateur dans le domaine cinématographique; enfin *L'Amant*, Prix Goncourt en 1984, représente une étape fondamentale sur le plan de la notoriété et pour l'évolution littéraire de l'écrivaine. Succès populaire, critique et médiatique, le roman semble bien répondre aux désirs de nouveautés des critiques et à la curiosité du public séduit par le scandale et par l'exotisme entourant le récit.⁶⁷ À la parution du livre, ce besoin qu'ont les lecteurs de connaître le passé familial et amoureux peu ordinaire d'une écrivaine jusqu'à présent réticente à la confidence est volontiers comblé par les médias.

Selon Alette Armel, de nombreux commentaires directs de l'auteure sous forme d'entretiens et d'articles accompagnant la publication de ses œuvres littéraires ou cinématographiques avaient laissé deviner déjà auparavant une étroite relation entre la production artistique et l'expérience personnelle de Duras. Cependant, l'interprétation autobiographique était restée jusque là timide et aléatoire, tandis que *L'Amant* est directement placé par la critique et par le public dans le genre

⁶⁷ Alette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1990, p. 14.

autobiographique.⁶⁸ Une limite aux révélations est pourtant fixée par l'auteure qui signe un pacte romanesque plus qu'autobiographique conformément aux critères établis par Philippe Lejeune. En effet, le critère grammatical d'identité entre auteur, narrateur et personnage n'est pas complètement respecté : la première personne du sujet autorise seulement en partie l'identification qui est suggérée par d'autres marqueurs de ressemblance soulignés par Aliette Armel, tels par exemple la description du visage du locuteur sur laquelle s'ouvre le roman. L'absence volontaire de noms connus et de dates précises, et le gommage des éléments anecdotiques rendent la vérification impossible. La vérifiabilité, qui fournit, toujours selon Philippe Lejeune, une preuve d'authenticité, est donnée par Duras en dehors du texte, par le biais des médias, sous forme d'entrevues, notamment celle accordée à Bernard Pivot de l'émission "Apostrophes" en septembre 1984.

Le brouillage de l'identité, entre autres à travers les changements de voix narratives, du "je" des premières pages aux dénominations successives, telles "la petite fille", "l'enfant", "la jeune fille", ainsi que l'attestation de fiction affichée par le sous-titre "roman" témoignent au fond d'une volonté explicite de l'auteure et d'une continuité dans l'œuvre durassienne. Ainsi s'ouvre une perspective nouvelle, ce que Madeleine Borgomano définit comme une "hypertextualité illimitée"⁶⁹ : *L'Amant* semble réunir et encore une fois brouiller les traces de l'enfance et de l'adolescence

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Madeleine Borgomano citée par Aliette Armel, *op. cit.*, p. 15.

empreintes de la présence de la mère et de l'Indochine, traces éparpillées précédemment dans des cadres strictement romanesques.

Malgré toutes les limites génériques et les frontières indécises qu'on peut identifier, le passage à une écriture qualifiée d'autobiographique est finalement la preuve d'une certaine continuité dans l'écriture durassienne et correspond en même temps à une période de changement après des années consacrées à la production cinématographique. Le recours à la première personne dans *L'Amant* apparaît à un moment particulier de la vie de l'auteure, où elle se livre aux confidences et se rapproche graduellement du présent jusqu'à fondre le texte et l'existence comme par exemple dans *L'été 80* (1980).

Cette utilisation du "je" s'insère également dans un mouvement plus vaste émergeant au début des années quatre-vingt. En effet, une tendance autobiographique caractérise la production littéraire de quelques auteurs qui ont participé à la vague du Nouveau Roman, tels Nathalie Sarraute avec *Enfances* (1983) et Alain Robbe-Grillet avec *Le Miroir qui revient* (1985). Ces écrivains parmi d'autres ont "partagé" avec Marguerite Duras la maison d'édition *Les Éditions de Minuit* et des parallélismes ont souvent été tracés entre eux, sans que jamais il y ait plus que des correspondances. Parmi celles-ci Aliette Armel identifie l'abandon de l'illusion réaliste et du récit linéaire, la construction de personnages véritables, mais indéfinissables sur le plan de la psychologie traditionnelle, la prééminence du regard, et l'art de la sous-

conversation, telle que définie par Nathalie Sarraute.⁷⁰ Deux éléments limitent toutefois cette série d'affinités : chez Duras les explications théoriques sont absentes, ce qui révèle aussi l'importance que l'auteure accorde plutôt aux implications personnelles de l'aveu dans l'écriture autobiographique.

Après des tentatives de moins en moins encadrées dans un genre bien spécifique, avec *L'Amant* Duras semble avouer publiquement le caractère autobiographique de certains éléments contenus dans le roman et qui se réfèrent à son passé en Indochine. Le succès obtenu et la maîtrise des médias sont probablement des facteurs qui poussent davantage Marguerite Duras à explorer de façon transgressive et "scandaleuse" le volet confidentiel et la dimension de confession que comporte toute autobiographie. Elle poursuit dans cette direction avec ses romans suivants et parallèlement prend position sur des sujets concernant la vie publique.

L'attitude subversive de Duras face à toute forme de convention et de catégorisation se reflète dans ses romans, pièces de théâtre, scénarios, adaptations, films, où les changements de dénomination générique produisent entre ses œuvres un jeu de reprises et de renvois, un véritable réseau intertextuel et transtextuel dont il est difficile de faire abstraction. Sur cette difficile séparation entre les différentes œuvres durassiennes, nous allons revenir occasionnellement; nous allons plutôt prendre en considération son exploration des frontières génériques et textuelles, le brouillage des

⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

genres autobiographiques et fictionnels qu'elle opère en particulier dans le texte *La Douleur* où il s'agit de réflexions, et encore une fois de révélations et d'aveux sous différentes formes concernant la période de la guerre.

2.1.2 Hybridité générique dans *La Douleur*

Après l'énorme succès de *L'Amant*, qui l'a transformée en personnalité publique, et la sortie en juillet 1985 de son article sur Christine Villemin⁷¹, Marguerite Duras publie *La Douleur*. Ainsi, prise dans une certaine agitation médiatique liée aux prises de positions de l'écrivaine sur des questions d'actualité, cette dernière parution, pourtant toujours marquée par la révélation scandaleuse, ici sur la guerre et la participation de Duras à certains épisodes de l'épuration, passe assez inaperçue.

Cet ouvrage de nature hybride n'est pas un roman, mais un ensemble hétérogène présentant différentes formes, stratégies et voix narratives et il constitue, selon nous, une variante subversive du modèle testimonial autobiographique; se situant dans une dimension publique et historique délicate, *La Douleur* met en scène

⁷¹ En juillet 1985, Marguerite Duras publia pour *Libération* un article sur ce que l'on appelait "l'Affaire Villemin". Christine Villemin était accusée du meurtre de son fils, Gregory, retrouvé noyé dans une rivière près de Nancy. Marguerite Duras écrivit la culpabilité de la femme et elle la défendit, sublima son crime, lui inventant des raisons majeures de tuer (une vie de couple sans éclat, de la rancœur qui tourne à la haine envers le quotidien, le mari, l'enfant).

progressivement, dans des modes différents, les périodes de l'Occupation et de la Libération et explore ainsi les marges de la littérature sur la guerre.

Sous forme de journal personnel, la première section relate l'attente et le retour de Robert Antelme, le mari de Marguerite Duras libéré d'un camp de concentration en avril 1945. Une deuxième section comprend plusieurs textes : "une histoire vraie" (LD, 90), selon les indications de l'auteure, intitulée "*Monsieur X. dit ici Pierre Rabier*" et qui en réalité précède chronologiquement le journal puisque la narratrice, encore à la première personne, raconte les événements précédant la déportation de Robert Antelme; ensuite, deux récits rédigés à la troisième personne qui portent sur la période de la Libération, "*Albert des Capitales*" et "*Ter le Milicien*"; enfin deux textes de fiction "*L'Ortie brisée*" et "*Aurélia Paris*" qui, selon les mots de l'écrivaine, sont "inventés" (LD, 194-208) et relèvent de la "littérature" (LD, 194).

Une certaine indétermination générique caractérise donc cet ensemble hétéroclite de récits qui présente une fictionnalisation progressive et où les attestations de vérité et de vérifiabilité, ainsi que les marqueurs de fictivité se juxtaposent. Abordant à la fois des épisodes issus de la mémoire personnelle et de la mémoire collective, *La Douleur* se révèle une œuvre complexe et problématique, qui suscite toutes sortes de questions autour de l'hybridité générique, de la dimension et de la valeur testimoniale, de ses limites et de l'éthique d'un tel geste.

Dans cette indétermination, la lecture est en même temps orientée et désorientée par les cinq "préfaces" qui accompagnent les différentes sections: ces interventions directes de l'auteure, indications paratextuelles et métatextuelles, portent des marqueurs génériques conduisant finalement à une confrontation entre allégations de fiction et allégations d'authenticité.

Au début, la forme du texte éponyme, un journal intime écrit en 1945, retrouvé et publié longtemps après, donne à l'œuvre l'apparente authenticité et la spontanéité d'un témoignage direct; par la suite, l'écart temporel rend suspecte la retranscription du journal, de même que la nature indéterminée des récits qui suivent rend difficile la réception de l'œuvre parce qu'elle est la mise en scène d'un brouillage du vrai et de l'imaginaire.

Le geste littéraire du "texte trouvé" a évidemment une longue tradition dans la littérature, mais ici la distanciation entre le texte artefact et le narrateur qui présente ce texte – distance qui sert aussi à affirmer la vérité du texte – est créée par un trou de mémoire. Cette transformation du geste littéraire s'adapte au contexte de guerre qui demande une distance historique, mais surtout il faut situer ce travail individuel dans la problématique plus vaste de la mémoire de la guerre pour saisir son utilisation du silence et de l'oubli dans ses différentes phases.

L'analyse des avant-propos qui introduisent les six récits permet de comprendre comment chez Duras, "l'événement" est mis en scène à la fois dans sa vérité historique et

par le recours à la fiction à différents degrés; c'est ce dont témoignent les voix narratives qui révèlent des mouvements identitaires entre le "je" et les autres et finalement entre le "je" et le "tout", la dimension individuelle et celle collective, dans le contexte du récit de guerre.

2.2 VÉRITÉ, FICTION / AUTOFICTION DE L'ÉVÉNEMENT

2.2.1 Attestations de vérité et marqueurs de fictivité : Les Avant-propos

J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château. Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison? Je ne sais plus rien.

Ce qui est sûr, évident, c'est que ce texte-là, il ne me semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L.

Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis. Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver.

La première fois que je m'en soucie, c'est à partir d'une demande que me fait la revue Sorcières d'un texte de jeunesse.

La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot «écrit» ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte. (LD, 12)

À la publication du livre en 1985, Duras a déclaré avoir retrouvé, en cherchant des textes de jeunesse que la revue *Sorcières* lui avait demandés quelques mois auparavant, des carnets rédigés pendant et juste après la guerre et dont elle avait oublié l'existence.⁷² La véracité de cette histoire a tout de suite été mise en doute et on a plutôt cru à une mise en scène. Pourtant, selon la biographe Laure Adler, les cahiers sont conservés à l'*Institut Mémoires de l'édition contemporaine* (IMEC)⁷³; ils contiennent des fragments de journal intime, des ébauches de textes et des pages d'autres romans publiés par la suite. La version originale a donc effectivement été écrite en 1945, mais elle a sûrement été retravaillée en 1975. En effet, un premier état du texte avait déjà été publié dans la revue *Sorcières* avec le titre "Pas mort en déportation" – *La Douleur* se termine d'ailleurs par la phrase: "Il n'est pas mort au camp de concentration." (LD, 85)

Toujours selon Laure Adler alors, "*La Douleur* n'est pas son journal transcrit tel quel, comme elle l'a affirmé dans sa préface. Ce n'est pas la reproduction pure et simple de ces pages qui témoignent « d'un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment » et dont elle affirme qu'elle n'a pas osé les toucher. C'est une recomposition littéraire, une traversée dans le temps, une mise à l'épreuve d'elle-même."⁷⁴ L'irruption du passé dans le présent réclamée dans la préface est ainsi

⁷² Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 281.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 282.

compromise par les nombreuses altérations; malgré l'affirmation de l'avant-propos, le texte pré-littéraire du journal intime a été retouché. Dans sa comparaison des deux versions de 1975 et 1985, Lesley Hill remarque une progressive fictionnalisation des figures, en particulier celle de Robert Antelme, et une dépersonnalisation de l'acte de témoignage. Les dates de publication sont selon nous fondamentales pour une interprétation de ces modifications; 1975 et 1985 correspondent à deux périodes bien distinctes dans l'histoire de la mémoire de la guerre, question sur laquelle nous allons revenir.

Même en ne prenant en considération que le texte de 1985 et sa préface qui affirme une reproduction fidèle du journal intime de 1945, à l'opération de réécriture déjà suspecte en soi, s'ajoute une distanciation entre le texte original et la narratrice qui le présente, distanciation marquée par un trou de mémoire. Le texte (re)trouvé semble se constituer ainsi en symbole de la précarité du souvenir et de la culpabilité associée à l'oubli, mais en même temps de la survie grâce à l'écriture comme acte de témoignage. *"Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver"* – dit l'écrivaine dans la préface. Le document en soi, qui précède et excède la littérature, devient un survivant, rescapé du temps et de l'eau, ce dernier étant un élément symbolique important dans l'imaginaire durassien (*Un barrage contre le Pacifique, L'Amant*) qui

menace la possibilité de maintenir les limites et les frontières, la tentative ici d'établir un sens au passé⁷⁵, d'en donner une interprétation univoque.

Malgré toute sa charge de contradictions et d'incertitude, le texte éponyme se présente sous forme de journal intime si on se fie à l'avant-propos, au système de datation et à l'utilisation de la première personne. Il occupe une place fondamentale dans le texte; non seulement il donne le titre au livre, mais sa position ainsi que sa nature "documentaire" inscrivent apparemment l'ensemble des récits sous le signe de l'authenticité et de la vérifiabilité. Il s'agit d'une demande d'adhésion et de foi de la part de la narratrice, mais qui selon Janine Ricouart révèle en même temps un jeu de manipulation, de séduction du lecteur à travers la réorganisation de la mémoire dans un ordre spécifiquement calculé par l'auteure.⁷⁶

À part pour le dernier texte, la date de composition des textes qui suivent, formes revisitées ou réécrites d'épisodes beaucoup plus anciens, reste dans l'incertitude. Toutefois, la prétention à l'authenticité caractérise aussi l'avant-propos du deuxième récit, "*Monsieur X. dit ici Pierre Rabier*":

Il s'agit d'une histoire vraie jusque dans le détail. C'est par égard pour la femme et l'enfant de cet homme nommé ici Rabier que je ne l'ai pas publiée avant, et que ici encore je prends la précaution de ne pas le nommer de son vrai nom. Cette fois-ci quarante ans ont recouvert les faits, on est vieux déjà, même si on les apprend ils ne blesseront plus comme ils auraient fait avant, quand on était jeune.

⁷⁵ Leslie Hill, *Marguerite Duras, Apocalyptic Desires*, London & New York, Routledge, 1993, p. 124-125.

⁷⁶ Janine Ricouart, *Écriture féminine et violence, une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1991, p. 34.

Reste ceci, que l'on peut se demander : pourquoi publier ici ce qui est en quelque sorte anecdotique? C'était terrible certes, terrifiant à vivre, au point de pouvoir en mourir d'horreur, mais c'était tout, ça ne s'agrandissait jamais vers le large de la littérature. Alors?

Dans le doute je l'ai rédigée. Dans le doute je l'ai donnée à lire à mes amis, Hervé Lemasson, Yann Andréa. Ils ont décidé qu'il fallait la publier à cause de la description que j'y faisais de Rabier, de cette façon illusoire d'exister par la fonction de la sanction et seulement de celle-ci qui la plupart du temps tient lieu d'éthique ou de philosophie ou de morale et pas seulement dans la police. (LD, 90)

Encore dans le sens de l'aveu, de la révélation, de la confession publique et en même temps du témoignage, ce texte qui introduit la deuxième partie a suscité également une série de polémiques autour du récit de la relation entre Marguerite, narratrice / protagoniste, et l'homme nommé Rabier. Ce dernier est considéré comme un collaborateur et un membre présumé de la Gestapo, à la fois geôlier et hypothétique sauveur de Robert L., nom de combattant de Robert Antelme, arrêté pour sa participation au mouvement de la Résistance dans la France occupée et déporté en Allemagne.

Selon les indications de l'auteure, il s'agit donc d'une "histoire vraie", rédigée quarante ans après le déroulement de l'épisode relaté, et dont la publication décalée par rapport aux événements paraît toutefois "urgente". Un écart temporel sépare la rédaction de la réalité des faits qu'il semble nécessaire de reprendre et discuter en 1985. Des tiers, Lemasson et Andréa, sont appelés à justifier la publication et à conférer au texte, qui oscille entre le témoignage et la confession, une fonction de dénonciation plus générale. En même temps donc, Duras souligne la nature

anecdotique de la narration qui soit maintient les distances par rapport à la fiction littéraire, soit ne rejoint pas le niveau de la littérature.

L'interprétation des textes qui suivent, intitulés "*Albert des Capitales*" et "*Ter le Milicien*", est encore plus problématique. Le récit relate une session de torture d'un homme soupçonné d'être un donneur, une semaine après la Libération. La narration est conduite à la troisième personne, la protagoniste est nommée Thérèse, mais Duras déclare dans un autre avant-propos provocateur:

Ces textes auraient dû venir à la suite du Journal de La douleur, mais j'ai préféré les en éloigner pour que cesse le bruit de la guerre, son fracas.

Thérèse c'est moi. Celle qui torture le donneur, c'est moi. De même celle qui a envie de faire l'amour avec Ter le milicien, moi. Je vous donne celle qui torture avec le reste des textes. Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés. (LD, 137)

Encore une révélation : celle, dérangeante, des méthodes utilisées à la Libération par les membres de la Résistance et en quelque sorte un aveu de la part de l'écrivaine, celui de sa participation à la session de torture. Par le biais de la troisième personne, dans laquelle toutefois elle se reconnaît et s'assume, et tout en situant au centre du récit ces deux personnages, Albert et Ter comme deux figures allégoriques de la guerre, Duras se "donne" elle-même et donne sa version des faits, ce qui implique une certaine responsabilité personnelle ainsi que celle des personnages nommés.

Les deux derniers textes, "*L'Ortie brisée*" et "*Aurélia Paris*" sont enfin présentés comme des créations qui se distancient apparemment – Duras dit qu'ils "prennent le large" – de la politique peut-être, vers la fiction artistique, le cinéma:

C'est inventé. C'est de la littérature.

J'étais du P.C.F. sans doute à ce moment-là parce que c'était un texte qui avait trait à un affrontement de classes. C'était pas mal, c'était impubliable. J'ai eu la chance de faire une littérature que j'ai toujours inconsciemment préservée du voisinage nauséabond du P.C. auquel j'appartenais. Heureusement ce texte-ci est resté impublié pendant quarante ans. Je l'ai réécrit. Maintenant je ne sais plus de quoi il s'agit. Mais c'est un texte qui prend le large. C'est peut-être aussi un bon texte de cinéma.

Quelquefois, l'étranger, je crois que c'est Ter le milicien qui s'est échappé du centre Richelieu et qui cherche où se mettre pour mourir. C'est le costume clair qui me porterait à le croire, les chaussures de cuir clair, la peau blanche de l'Allemagne nazie, et l'odeur de cette camelote de luxe, la cigarette anglaise. (LD, 194)

Et encore vers le théâtre:

C'est inventé. C'est de l'amour fou pour la petite fille juive abandonnée.

J'avais toujours eu la tentation de transposer Aurélia Paris à la scène. Je l'ai fait pour Gérard Desarthe. Il l'a lu merveilleusement pendant deux semaines dans la petite salle du théâtre du Rond-Point en janvier 1984. (LD, 208)

Ainsi, au fur et à mesure qu'on avance dans le texte, on passe du journal intime retranscrit, à des récits de plus en plus fictifs qui se combinent au récit historique, au témoignage, à l'aveu, à la confession, mais sur le mode de la fiction. D'une part, la forme du récit éponyme placé en tête de l'ouvrage semble répondre à la recherche d'une justification à travers la présence concrète des mots du journal,

éloignant le texte de la littérature qui "fait honte" (LD, 12), et représentant en même temps une sorte d'archive, de preuve. D'autre part, cette apparente attestation de vérité est constamment minée par le décalage temporel et par le travail de retranscription : "Je l'ai réécrit. Maintenant je ne sais plus de quoi il s'agit" (LD, 194). En fait, les six textes sont organisés autour de l'opposition entre le réel, la réalité de la guerre, et le fictionnel, la réécriture ou l'invention, bref, la littérature, qui fait honte. L'affirmation obsessionnelle de vérité devient en même temps une marque de fictivité; l'écriture/réécriture de l'histoire, personnelle et collective, passe ainsi inévitablement par la fiction littéraire.

Interrogée par un journaliste des *Cahiers du Cinéma* à propos des accusations d'avoir inventé le journal, Duras dit ne pas avoir menti sur "la douleur", ce qui n'enlève aucune ambiguïté.⁷⁷

2.2.2 Appropriation et dépersonnalisation de l'Événement: Les voix narratives

Après avoir constaté, déjà à partir des avant-propos, un premier niveau d'"autofiction", une étude des voix narratives et du traitement des noms propres – comme marqueurs de fiction et de vérité en même temps – nous semble particulièrement significative. Cette étude révèle un mouvement multiforme de

⁷⁷ Marylin R. Schuster, *Marguerite Duras revisited*, New York ; Toronto, Twayne, 1993, p. 131.

subjectivisation, oscillant de l'appropriation à la dépersonnalisation dans la représentation de l'Événement.

Élise Noetinger, dans un numéro de *L'Esprit Créateur* intitulé "Écritures féminines de la guerre / Feminine Representations of War", se propose d'analyser les récits de *La Douleur* en essayant de comprendre comment ils représentent une vision de l'Événement nécessairement différente par rapport à celle, par exemple, de Robert Antelme ou Primo Levi, dont les œuvres sont perçues comme témoignages directs de survivants, issues de leur nécessité de raconter, et répondant d'un mouvement en quelque sorte réparateur leur permettant de continuer à vivre après l'horreur.⁷⁸ En effet, même si la guerre occupe une place fondamentale dans les textes qui composent *La Douleur*, le récit durassien du conflit et de son souvenir est contradictoire et provocateur à plusieurs niveaux.

Dans la première partie, le journal intime rédigé en avril 1945, retrouvé et retranscrit, la narration se situe pendant le conflit, dans un monde bouleversé, qu'on ne reconnaît plus: la France passe à travers la dernière période de guerre, la Libération, le retour des survivants, la progressive découverte des atrocités nazies. C'est l'attente de la paix du "monde entier" (LD, 63) et aussi "celle des femmes de tous les temps, de tous les lieux du monde: celle des hommes au retour de la guerre" (LD, 60); mais c'est surtout l'attente de la part de la protagoniste, Marguerite. Elle

⁷⁸ Elise Noetinger, loc. cit., p. 61-74.

attend son mari Robert, dans une succession d'émotions, telles l'angoisse et le désespoir progressif jusqu'aux limites de la folie.

Duras témoigne ici de cette attente caractérisée par des moments de frénésie, mais en même temps par une certaine paralysie. Marguerite se rend plusieurs fois au centre de la Gare d'Orsay afin de consulter les listes de survivants et d'interroger les rapatriés, après elle attend avec anxiété les appels téléphoniques, tournant en rond dans l'appartement. À plusieurs reprises son imagination prend le relais:

Il pourrait revenir, il sonnerait à la porte d'entrée : « Qui est là? – C'est moi. » Il pourrait également téléphoner dès son arrivée dans un centre de transit : « Je suis revenu, je suis à l'hôtel Lutetia pour les formalités. » Il n'y aurait pas de signes avant-coureurs. Il téléphonerait. Il arriverait. Ce sont des choses qui sont possibles. [...] ça ne serait pas extraordinaire s'il revenait. Ce serait normal. Il faut prendre bien garde de ne pas en faire un événement qui relève de l'extraordinaire. L'extraordinaire est inattendu. Il faut que je sois raisonnable : j'attends Robert L. qui doit revenir. (LD, 13-14)

La narratrice souligne la possibilité du retour de Robert et parallèlement celle du non-retour; puisqu'"il n'est pas un cas particulier. Il n'y a pas de raison particulière pour qu'il ne revienne pas. Il n'y a pas de raison pour qu'il revienne. Il est possible qu'il revienne" (LD, 13).

Les spéculations sur le sort de l'homme prennent parfois la forme d'états hallucinatoires pendant lesquels Marguerite pressent le décès de son mari. "Sa mort est en moi" (LD, 16), déclare-t-elle avant de commencer à visualiser le corps mort dans un fossé. À partir de ce moment, la narratrice met et remet en scène l'agonie de

Robert et alors dans le deuil comme dans l'amour, la distance entre les corps est annulée : "Je m'endors près de lui tous les soirs, dans le fossé noir, près de lui mort." (LD, 20).

La narratrice s'identifie à son mari supposé mort jusqu'à l'incorporer dans son propre corps; ainsi l'anticipation de la mort de Robert devient anticipation figurative de la mort de Marguerite comme libération de la douleur:

Rien au monde ne m'appartient plus, que ce cadavre dans un fossé. Le soir est rouge. C'est la fin du monde. Je ne meurs contre personne. Simplicité de cette mort. J'aurais vécu. Cela m'indiffère, le moment où je meurs m'indiffère. En mourant je ne le rejoins pas, je cesse de l'attendre. (LD, 17)

Comme Julia Kristeva le remarque pour le personnage féminin de *Hiroshima*, la mort figurative de Marguerite dans *La Douleur* prend la forme de la folie à différents degrés. La confusion complète des limites entre le "soi" et "l'autre", l'objet d'amour perdu, constitue un obstacle majeur au travail de deuil dans le sens freudien, qui est ainsi amplifié et prolongé, d'autant plus que le concept de l'amour chez Duras, porté aux extrêmes, lie la perte d'un être aimé à la mort des deux amants dont les expériences sont parallèles et indissociables.⁷⁹

Dans ces états hallucinatoires le sujet est dominé par la tension causée par le doute, le sentiment d'impuissance, le manque de contrôle et le désir de voir la fin

⁷⁹ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 241.

pour que la douleur cesse, jusqu'à la perte de toute référence, de tout contact avec la réalité:

Sur le coup de dix heures, tout à coup, chez moi, la peur était rentrée. La peur de tout. Je m'étais retrouvée dehors. Tout à coup j'avais relevé la tête et l'appartement avait changé, la clarté de la lampe aussi, jaune tout à coup. Et tout à coup la certitude, la certitude en rafale : il est mort. Mort. Mort. Le vingt et un avril, mort le vingt et un avril. Je m'étais levée et j'étais allée au milieu de la chambre. C'était arrivé en une seconde. Plus de battements aux tempes. Ce n'est plus ça. Mon visage se défait, il change. Je me défais, je me déplie, je change. Il n'y a personne dans la chambre où je suis. Je ne sens plus mon cœur. L'horreur monte lentement dans une inondation, je me noie. Je n'attends plus tellement j'ai peur. C'est fini, c'est fini? Où es-tu? Comment savoir? Je ne sais pas où il se trouve. Je ne sais plus non plus où je suis. Je ne sais pas où nous nous trouvons. Quel est le nom de cet endroit-ci? Qu'est-ce que c'est que cet endroit? Qu'est-ce que c'est que toute cette histoire? De quoi s'agit-il? Qui c'est ça, Robert L.? Plus de douleur. (LD, 49-50)

La douleur de l'attente provoquée par l'incertitude à propos du destin de Robert Antelme est irréprésentable à l'intérieur des limites d'une narration stable et linéaire et par une voix narrative unique et univoque. La narratrice observe la graduelle influence de la souffrance sur elle : incorporée à sa vie, cette souffrance finit par dominer tous ses actes, ses pensées et ses discours jusqu'à provoquer un dépassement et un déplacement de son identité : "On n'existe plus à côté de cette attente" (LD, 46). Perdu dans une série de questions, le sujet devient son propre interlocuteur, puis la narratrice se détache de Marguerite, et elle la représente momentanément de l'extérieur. La narration alterne ainsi entre la première et la troisième personne :

Je suis sur le point de comprendre qu'il n'y a plus rien de commun entre cet homme et moi. Autant en attendre un autre. Je n'existe plus. Alors du

moment que je n'existe plus, pourquoi attendre Robert L.? Autant en attendre un autre si ça fait plaisir d'attendre? Plus rien de commun entre cet homme et elle. Qui est-ce ce Robert L.? A-t-il jamais existé? Qu'est-ce qui fait ce Robert L., quoi? Qu'est-ce qui fait qu'il soit attendu, lui et pas un autre. Qu'est-ce qu'elle attend en vérité? Quelle autre attente attend-elle? À quoi joue-t-elle depuis quinze jours qu'elle se monte la tête avec cette attente là? Que se passe-t-il dans cette chambre? Qui est-elle? Qui elle est, D. le sait. Où est D.? Elle le sait, elle peut le voir et lui demander des explications. Il faut que je le voie parce qu'il y a quelque chose de nouveau qui est arrivé. Je suis allée le voir. En apparence rien n'était arrivé. (LD, 50 – nous soulignons)

Plus tard, quand Marguerite reçoit un appel pendant la nuit de la part de deux camarades de Robert lui donnant des informations, le monologue intérieur du journal à la première personne est à nouveau interrompu par l'ampleur des nouvelles et le sujet divisé revient, jusqu'à l'entrée en scène d'une autre femme qui ramène Marguerite à la réalité du moment:

Le téléphone sonne. Je me réveille dans le noir. J'allume. Je vois le réveil [...] J'entends [...] Je suis près de D. qui tient le téléphone. J'essaye d'arracher l'écouteur. [...] D. lâche le téléphone et il me dit : « Ce sont des camarades de Robert qui sont arrivés au Gaumont. » Elle hurle [...] Elle essaye d'arracher [...] D. se tourne vers elle : « Ils l'ont quitté il y a deux jours, il était vivant. » Elle n'essaye plus d'arracher le téléphone. Elle est par terre, tombée. Quelque chose a crevé avec les mots disant qu'il était vivant il y a deux jours. Elle laisse faire. Ça crève, ça sort par la bouche, par le nez, par les yeux. Il faut que ça sorte. D. a posé l'appareil. Il dit son nom à elle : « Ma petite, ma petite Marguerite » (LD, 50-52)

L'ensemble du texte oscille entre l'espoir que Robert L. soit encore en vie et la peur qu'il puisse être mort déjà, et en même temps entre la volonté de vivre de la narratrice pour connaître la vérité, et le désir de mourir pour ne pas devoir se confronter à elle. La narratrice pense ne pas pouvoir survivre à la douleur de l'attente.

S'il revenait nous irions à la mer, c'est ce qui lui ferait le plus de plaisir. Je crois que de toutes façons je vais mourir. S'il revient je mourrai aussi. S'il sonnait : « Qui est-là. – Moi, Robert L. », tout ce que je pourrais faire c'est ouvrir et puis mourir. S'il revient nous irons à la mer. Ce sera l'été, le plein été. Entre le moment où j'ouvre la porte et celui où nous nous retrouverons devant la mer, je suis morte. Dans une espèce de survie, je vois que la mer est verte, qu'il y a une plage un peu orangée, le sable. À l'intérieur de ma tête la brise salée qui empêche la pensée. Je ne sais pas où il est au moment où je vois la mer, mais je sais qu'il vit. Qu'il est quelque part sur la terre, de son côté, à respirer. Je peux donc m'étendre sur la plage et me reposer. Quand il reviendra nous irons à la mer, une mer chaude. C'est ce qui lui fera le plus plaisir, et puis le plus de bien aussi. Il arrivera, il atteindra la plage, il restera debout sur la plage et il regardera la mer. Moi, il me suffira de le regarder lui. Je ne demande rien pour moi. La tête contre la vitre. C'est moi qui pleure peut-être bien. Entre six cent mille, une qui pleure. Cet homme devant la mer, c'est lui. En Allemagne les nuits étaient froides. Là, sur la plage, il sort en bras de chemise et il parle avec D. Ils sont absorbés par leur conversation. Je serai morte. Dès son retour je mourrai, impossible qu'il en soit autrement, c'est mon secret. D. ne le sait pas. J'ai choisi de l'attendre comme je l'attends, jusqu'à en mourir. Ça me regarde. (LD, 39-40)

Enfin elle survit à la mort de l'*autre*, figurée et anticipée : dissociée des autres et du temps, aux bords de la folie, dans le désespoir, la culpabilité, et la surprise de rester en vie. Elle se présente et se perçoit comme une survivante autant que Robert le revenant. Dès la première page du récit la narratrice dit : "J'ai fini par vivre jusqu'à la fin de la guerre" (LD, 13).

En effet, l'expérience de Marguerite et celle de Robert se juxtaposent et même l'expérience de la faim, de la peur, de la douleur, de la fatigue, de l'absurdité des camps vécue par Robert est remplacée par celle de Marguerite. Par moments, la distance entre la narratrice et l'homme est abolie, l'identification physique avec lui est complète. La narratrice ne semble pas être séparée de son mari qu'elle présume soit mort soit en train de mourir; elle fait l'expérience du froid en même temps qu'elle

imagine son mari en souffrir, elle ne peut pas manger puisqu'elle le voit privé de nourriture: "On s'assied pour manger. Aussitôt l'envie de vomir revient. Le pain est celui qu'il n'a pas mangé, celui dont le manque l'a fait mourir. J'ai envie que D. parte. J'ai encore besoin de la place vide pour le supplice." (LD, 19)

Enfin, l'horreur de la déportation est vécue par la narratrice à travers sa propre personne, sur son propre corps qui manifeste des conséquences physiques semblables à celles de son mari déporté. C'est le corps de la narratrice qui porte les traces de la déportation: "je suis dans un isolement presque total. [...] Je cesse évidemment toute activité. Je maigris beaucoup. J'atteins le poids d'une déportée." (LD, 99)

Ainsi, l'attente produit une série de symptômes, psychologiques et physiologiques, qui révèlent un corps envahi par la douleur. La focalisation sur l'absence devient obsessionnelle jusqu'à la répétition, l'annexion, voire l'usurpation de l'expérience de *l'autre*.

Le retour d'Antelme ne fait que confirmer la nature fusionnelle des deux expériences, celle de Marguerite et celle de Robert. Comme pour la reconstruction des mois de captivité de Robert vécus par Marguerite, le retour de Robert est décrit avant tout par le biais des réactions et des regards des autres autour de lui. Au début, le récit se concentre sur la crise violente que vit Marguerite devant la vision

cadavérique de ce que la narratrice nommera "déchet"⁸⁰, "forme"; Robert est à peine reconnaissable et après quelques moments de lucidité il redevient une présence vide, un corps en décomposition qui semble s'autodévorer et se transformer en végétal. Dans cette partie du journal, la narratrice abandonne pendant de longues pages la première personne pour décrire les démarches opérées par le groupe d'amis afin de sauver Antelme, dont les changements physiques du corps s'éloignant graduellement de la mort sont longuement détaillés. Pendant les premiers jours, la perte de connaissance de Robert abattu par la fièvre correspond à la disparition de Marguerite et au changement de personne narrative : à part une brève intervention en italique et entre parenthèses dans le texte (LD, 74), le "je" disparaît au profit des "on" et des "nous", marqueurs collectifs, jusqu'au moment où la narratrice semble reprendre sa place en même temps que Antelme semble ressusciter. Dans la narration, ce moment correspond encore une fois à une alternance, voire une imbrication entre "je" et "il", Marguerite et Robert :

Les forces reviennent.

Moi aussi je recommence à manger, je recommence à dormir. Je reprends du poids. Nous allons vivre. Comme lui pendant dix-sept jours je n'ai pas dormi, du moins je crois n'avoir pas dormi. En fait je dors deux à trois heures par jour. Je m'endors partout. Je me réveille dans l'épouvante, c'est abominable, chaque fois je crois qu'il est mort pendant mon sommeil. J'ai toujours cette petite fièvre nocturne. Le docteur qui vient pour lui s'inquiète aussi pour moi. Il ordonne des piqûres. L'aiguille se casse dans le muscle de ma cuisse, mes muscles sont comme tétanisés.

⁸⁰ Ce mot est déjà prononcé par Robert Antelme lui-même dans son témoignage littéraire, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 99. Désormais toutes les citations tirées de cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation L'EH suivie du numéro de la page se référant à l'édition Gallimard de 2001.

L'infirmière ne veut plus me faire de piqûres. Le manque de sommeil provoque des troubles de vision. Je m'accroche aux meubles pour marcher, le sol penche devant moi et j'ai peur de glisser. On mange la viande qui a servi à lui faire des jus de viande. Elle est comme du papier, du coton. Je ne fais plus du tout de cuisine, sauf le café. Je me sens très près de la mort que j'ai souhaitée. Ça m'indiffère, et même cela, que ça m'indiffère, je n'y pense pas. Mon identité s'est déplacée. Je suis seulement celle qui a peur quand elle se réveille. Celle qui veut à sa place, pour lui. Ma personne est là dans ce désir, et ce désir, même quand Robert L. est au plus mal, il est inexprimablement fort parce que Robert L. est encore en vie. Quand j'ai perdu mon petit frère et mon petit enfant, j'avais perdu aussi la douleur, elle était pour ainsi dire sans objet, elle se bâtissait sur le passé. Ici l'espoir est entier, la douleur est implantée dans l'espoir. Parfois je m'étonne de ne pas mourir : une lame glacée enfoncée profond dans la chair vivante, de nuit, de jour et on survit. (LD, 77-79)

Non seulement le traitement de la figure de Robert Antelme, mais aussi le traitement réservé à son ouvrage, *L'Espèce humaine*, peuvent être lu comme un signe de l'incorporation de l'expérience de l'autre; l'imbrication des expériences se reflète dans le croisement des récits.

Tandis que le journal de *La Douleur* porte sur Marguerite, femme absorbée par les pensées reliées à son mari, sur l'attente de son retour et sur la découverte successive de la réalité et de l'énormité des camps, *L'Espèce humaine* est un témoignage direct de l'expérience des camps qui a été lu, par Maurice Blanchot entre autres, comme une réflexion sur la nature humaine. La narration commence le premier octobre 1944, aux derniers jours dans le camp de concentration de Buchenwald où Robert Antelme est prisonnier depuis le mois d'août, avant d'être transféré au Kommando de Gandersheim. La deuxième partie du récit décrit le

déplacement forcé et exténuant vers Dachau, imposé par les SS fuyant les Alliés au début du mois d'avril; le camp sera finalement libéré quelques semaines après.

Les événements qui ont eu lieu pendant le mois d'avril 1945 sont narrés dans *La Douleur* du point de vue de la femme qui attend à Paris – le journal commence avec l'indication temporelle "avril" et fini avec "28 avril" – et dans *L'Espèce humaine*, dont la deuxième et la troisième sections couvrent la période entre le 4 et le 30 avril, du point de vue du mari encore en captivité en Allemagne. Dans les deux cas, l'utilisation du présent de la narration produit un effet de contemporanéité entre l'expérience et l'acte d'écriture.

Des initiales semblent marquer aussi la présence de Marguerite Duras dans *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, écrit et publié à son retour des camps. En effet, dans sa lecture croisée des deux textes, Colin Davis pense retrouver dans les initiales "M." et "D.", Marguerite et Dyonis, par exemple dans ce passage : "Le pain est fini, on va rentrer, s'enfoncer en soi, ... s'enfoncer jusqu'à s'approcher de la figure de M...., de D...., là-bas....Je ne me vois que de dos là-bas, toujours de dos. La figure de M.... sourit à celui que je ne vois que de dos".⁸¹ L'imbrication⁸² de ces deux œuvres reflète l'imbrication des expériences de leurs auteurs, Antelme et Duras, Robert et Marguerite. Non seulement, dans *La Douleur* l'utilisation des pronoms

⁸¹ Colin Davis, « Duras Antelme and the Ethics of Writing », *Comparative Literature Studies*, vol. 34, n. 2, 1997, p. 171.

⁸² Comme le souligne aussi la dédicace au petit-fils (Nicolas Régnier) et au fils (Frédéric Antelme) de Robert Antelme (voir Laure Adler, *op. cit.*, p. 798).

personnels et le traitement des noms propres suggèrent la juxtaposition des vécus des protagonistes, mais la présence de nombreuses références croisées et de nombreux échos entre les deux textes est évidente.

En effet, au delà de l'abréviation des noms (Robert, Marguerite et Dyonis), les deux récits présentent inévitablement les principaux topoï liés à la littérature des camps, par exemple la focalisation sur les fonctions corporelles. De nombreux passages de *La Douleur* portent sur la nourriture, sur l'acte de manger et de déféquer, passages qui se réfèrent à la convalescence d'Antelme, mais également plus tôt dans la narration quand il s'agit de la description de l'état de Marguerite à qui les repas donnent la nausée et dans les premières pages de *L'Espèce humaine* on lit: "On avait dans la main le pain et le saucisson. On ne mordait pas dedans." (L'EH, 23).

Dès les premières pages, Antelme raconte un épisode concernant un copain prisonnier, à cheval entre la vie et la mort. Il est difficile de ne pas rapprocher la description de cet homme de celle que Duras fera d'Antelme lui-même à son retour des camps. De ces hommes réduits aux os et à leurs besoins primitifs et instinctifs, la défécation est retenue dans les deux œuvres comme image de la décomposition du corps qui tend vers le végétal, la vase, la boue, signe de la déshumanisation imposée, mais aussi processus d'expulsion de la mort et donc signe de vie et de survie : "On ne pouvait pas savoir s'il était mort. Peut-être se relèverait-il et chierait-il encore? C'était par la merde qu'on avait su qu'il était vivant" (L'EH, 36)

La mort laisse sa trace dans le corps vivant, les deux narrateurs et personnages, Marguerite et Robert, décrivent la présence de la mort dans le quotidien :

La mort était ici de plain-pied avec la vie, mais à toutes les secondes. La cheminée du crématoire fumait à côté de celle de la cuisine. Avant que nous soyons là, il y avait eu des os de morts dans la soupe des vivants, et l'or de la bouche des morts s'échangeait depuis longtemps contre le pain des vivants. La mort était formidablement entraînée dans le circuit de la vie quotidienne. (L'EH, 23)

Chez Duras, nous avons précédemment souligné la présence spectrale de la mort dans les activités de tous les jours de Marguerite, la mort imaginée et anticipée de Robert qui entraîne celle de Marguerite.

Parallèlement au témoignage dans *L'Espèce humaine*, le personnage féminin de *La Douleur* semble souffrir physiquement et psychologiquement du manque de nourriture et de sommeil, du froid, de la fièvre, de la fatigue:

Je ne sais plus. Je suis très fatiguée. Je suis très sale. Je passe aussi une partie de mes nuits au centre. Il faut que je me décide à prendre un bain, cela doit faire huit jours que je ne me lave plus. J'ai si froid le printemps, l'idée de se laver me fait frissonner, j'ai comme une fièvre fixe qui ne partirait plus. [...] Mes camarades du Service des Recherches me considèrent comme une malade. D. me dit : « en aucun cas on a le droit de s'abolir à ce point. » Il me le dit souvent : « Vous êtes une malade. Vous êtes une folle. Regardez-vous, vous ne ressemblez plus à rien. » Je n'arrive pas à saisir ce qu'on veut me dire. [Même maintenant quand je retranscris ces choses de ma jeunesse, je ne saisis pas le sens de ces phrases] (LD, 33)

En plus du sentiment de lourdeur des différentes parties du corps et le dépérissement de la personne, la narratrice éprouve des impressions hallucinatoires qui font vaciller la perception du corps :

J'ai froid. Je vais me rasseoir sur le divan près du téléphone. C'est la fin de la guerre. Je ne sais pas si j'ai sommeil. Depuis quelques temps je n'éprouve plus le sommeil. Je me réveille alors je sais que j'ai dormi. Je me lève, je colle mon front contre la vitre. [...] Mon front contre la vitre froide c'est bon. Je ne peux plus porter ma tête. Mes jambes et mes bras sont lourds, mais moins lourds que ma tête. Ce n'est plus une tête, mais un abcès. La vitre est fraîche. (LD, 37-39)

Dans plusieurs passages, Antelme fait référence aux stratégies de survie des prisonniers, par exemple le fait de contrôler la vitesse des mouvements afin de préserver des énergies. Marguerite semble obligée à suivre une démarche similaire: "Je repose le téléphone. Je n'ai pas bougé de place. Il ne faut pas trop faire de mouvements, c'est de l'énergie perdue, garder toutes ses forces pour le supplice" (LD, 14) ou encore "Je vais lentement pour gagner du temps, ne pas remuer les choses dans ma tête." (LD, 19)

À travers mais au-delà des expériences personnelles, les deux textes présentent une similitude globale dans la dénonciation de la machine de la guerre et dans une tentative de faire ressortir l'universalité des victimes. Le journal de *La Douleur* est centré sur l'attente, sur les personnes, les femmes surtout, qui attendent leurs fils et fiancés; Duras fait référence autant aux femmes françaises qu'aux femmes allemandes : "Je pense à la mère du petit soldat allemand de seize ans qui

agonisait le dix-sept août 1944, seul, couché sur un tas de pierres sur le quai des Arts, elle, elle attend encore son fils."

Dans *L'Espèce humaine* l'auteur fait aussi référence aux femmes qui attendent : "Jacques est ce que dans la religion on appelle un saint. Personne n'avait jamais pensé, chez lui, qu'il pouvait être un saint. Ce n'est pas un saint qu'on attend, c'est Jacques, le fils et le fiancé." (L'EH, 98). Antelme réfléchit aussi aux parallélismes entre la vie des prisonniers et des prisonnières, et celle des SS avant les camps (L'EH, 88)

"*Je rapporte ici ce que j'ai vécu*", déclare Robert Antelme dans l'Avant-propos de *L'Espèce humaine* et Marguerite Duras se réfère probablement à ce témoignage littéraire quand elle écrit cette phrase lapidaire et controversée: "Il a écrit un livre sur ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne : *L'Espèce humaine*. Une fois ce livre écrit, fait, édité, il n'a plus parlé des camps de concentration allemands. Il ne prononce jamais ces mots, jamais plus. Jamais plus non plus le titre du livre." (LD, 82) Se référant encore probablement au contenu du livre, elle ajoute que "Robert L. n'a accusé personne, aucune race, aucun peuple, il a accusé l'homme. Au sortir de l'horreur, mourant, délirant, Robert L. avait encore cette faculté de n'accuser personne, sauf les gouvernements qui sont de passage dans l'histoire des peuples." (LD, 67)

Aliette Armel propose de relire la première phrase que nous avons citée dans le cadre du discours durassien sur l'impossibilité de départager entre le réel et l'imaginaire dans la masse compacte que la mémoire présente à la conscience; le doute est étendu à toute mémoire, y compris la mémoire collective, y compris la mémoire des camps. De plus, toujours selon Aliette Armel, Duras utilise "la mise à l'écoute de « soi »" et la "mise en scène de l'autre", objet de désir, par son absence ou par sa présence "imaginaire" ou "symbolique", comme seuls moyens encore possibles pour avoir accès au réel.⁸³

Tout le long du récit, cette imbrication entre l'expérience de Robert et celle de Marguerite est marquée par l'alternance d'un sujet divisé ("je" et "elle"), et d'un sujet fusionné ("je" et "il"). Le jeu des pronoms personnels et de la voix narrative unique, qui respecte l'identité entre auteure/narratrice/personnage, mais qui se multiplie, est confirmé dans l'utilisation des noms propres. Le survivant des camps, Robert Antelme est évoqué par son nom de Résistant, Robert Leroy, dans le récit "Robert L.", nom qui efface, mais qui identifie aussi Antelme, dont la figure reste plus ou moins clairement lisible selon la volonté de l'auteure. Robert L., innommable comme l'expérience qu'il représente, est ainsi réduit au squelette de son initiale.⁸⁴ Raylene Ramsay souligne en outre que le "L" renvoie aussi au pronom personnel féminin

⁸³ Aliette Armel, *op. cit.*, p. 137-138.

⁸⁴ Claude Burgelin, « Le père: une si longue absence », dans Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*, Presses Universitaire de Lyon, 2000, p. 58.

"elle".⁸⁵ D'ailleurs, dans le titre de la première version publiée du journal, "Pas mort en déportation", on remarque l'absence du pronom personnel sujet, "il" ou "elle". Par l'initiale "L.", lui et elle sont unis, joints, voire juxtaposés.

Marguerite Duras apparaît dans le récit par la bouche de D., une autre initiale derrière laquelle se cache Dyonis Mascolo, second mari de Marguerite Duras qui l'appelle "Ma petite Marguerite " (LD, 42), nominatif qui renvoie facilement à "la petite" de *L'Amant*. Dans un passage que nous avons précédemment souligné, celui de la prise de connaissance de la nouvelle concernant Robert probablement encore en vie, Marguerite est disjointe de la narratrice et donc d'elle-même, elle devient un personnage féminin: "Il dit son nom à elle : « Ma petite, ma petite Marguerite.» Il ne s'approche pas, il ne la relève pas, il sait qu'elle est intouchable. Elle est occupée. Laissez-là tranquille. Ça sort en eau de partout. Vivant. Vivant. On dit : « Ma petite, ma petite Marguerite.»" (LD, 51)

Plus l'écriture de Duras devient ouvertement autobiographique en racontant une expérience privée, celle de Robert et de Marguerite, plus les personnages abandonnent leur identité individuelle. L'identité de l'auteure elle-même, peu à peu se dilue : dans le journal *La Douleur* elle se présente comme narratrice et personnage sous le prénom de Marguerite, et avec le surnom "la petite"; ensuite dans le texte *Monsieur X, dit ici Pierre Rabier* elle se définit comme "M. Leroy, moi" (LD, 102);

⁸⁵ Raylene L. Ramsay, *op. cit.*, p. 90-91.

elle proclame "Thérèse c'est moi" dans *Albert des Capitales* et *Ter le milicien* en s'identifiant au rôle de la femme. Une certaine confusion concernant l'utilisation de la troisième personne caractérise ces deux récits. En exergue, Duras déclare se reconnaître dans la protagoniste Thérèse: "Thérèse c'est moi, celle qui torture le donneur, c'est moi. De même celle qui a envie de faire l'amour avec Ter le milicien, moi." (LD, 138). Ces phrases lapidaires de l'auteure qui introduisent les deux récits, confirment l'identité entre Thérèse et l'auteure même, identité suggérée dans la narration par d'autres éléments, tels la continuité de l'histoire à partir du journal éponyme, la présence du personnage D. dans les quatre premiers textes, le traitement du personnage féminin, Thérèse, la "petite" qui renvoie facilement à Marguerite. En même temps, le personnage masculin porte le nom "Ter" : Thérèse / Ter, un autre "je", un autre jeu entre un personnage masculin et un personnage féminin. Toutefois, derrière un certain degré de fictionnalisation créé par l'utilisation de la troisième personne, celle du personnage Thérèse, Duras avoue sa participation à ces épisodes déconcertants, tandis que sa présence directe semble disparaître complètement dans le récit *L'ortie brisée* et se dissoudre dans *Aurélia Paris*, le dernier récit où la seule identification possible reste une identification collective avec les victimes de la guerre.

La subjectivisation extrême de l'Événement par l'appropriation de l'expérience de l'autre comme récit de "soi" s'accompagne finalement d'un mouvement de dépersonnalisation qui élargit le discours de l'individuel vers le

collectif. La voix narrative dans *La Douleur*, est donc un "je" omniprésent, hybride et multiforme qui s'approprie l'Événement et en même temps le dépersonnalise. Ainsi, ce qui peut être connu de l'Histoire, ce qui peut être représenté de la guerre et des camps passe par le corps féminin, entre plaisir et douleur, manifestation de force "virile" et faiblesse, perte et affirmation de *soi*.⁸⁶

⁸⁶ *Ibid.*, p. 90-91.

2.3. ÉCRIRE EN / SUR / LA GUERRE

2.3.1 Incorporation de l'Événement

Dans la deuxième partie du chapitre, nous avons analysé comment le journal *La Douleur* est entièrement occupé par l'attente de Marguerite, même si l'expérience de Robert, son rapatriement et sa convalescence sont décrits de façon détaillée. Ainsi, autant dans la première section du journal, celle qui se réfère à la période de l'incarcération et de la déportation d'Antelme, que dans la section suivante qui voit le retour à la vie de son corps, sa figure est représentée par l'absence, voire par une présence spectrale; son éventuelle survie est en partie occultée par sa mort anticipée et surtout par l'imbrication de son expérience avec celle de sa femme.

Image qui parcourt le premier texte de *La Douleur* – ainsi que le deuxième sur lequel nous allons revenir – la mort de *l'autre* devient d'une certaine façon le récit de *soi*. Duras a été fortement critiquée pour avoir eu la prétention de parler, dans son pseudo journal, à la place des victimes de l'Holocauste, pour s'être appropriée une expérience qu'elle aurait vécue "par procuration"; l'éthique d'un tel geste de la part de l'écrivaine, surtout à l'égard de Robert Antelme, soulève de nombreuses questions. Peut-on voir plutôt dans le récit de sa propre expérience, l'écriture d'un espace

féminin dans le contexte de la guerre et finalement l'incapacité de représenter l'Événement, tel que suggéré par Élise Noetinger?⁸⁷

La guerre est effectivement présente dans l'œuvre de Duras depuis *Hiroshima mon amour* (1960); le conflit en soi, le racisme, l'antisémitisme, le sadisme des bourreaux nazis, de tels thèmes sont inlassablement explorés. Dans cette lignée, *La Douleur* se présente comme un récit autobiographique, sous forme de témoignage qu'accompagne l'aveu, et sous forme de fiction, de façon que les stratégies narratives mises en place dans les six textes véhiculent finalement un discours autour de la réalité de la guerre, tout en présentant les faits par des voix narratives fictionnalisées et dans un ordre chronologique manipulé.

Les pages du journal sont évidemment datées et créent ainsi l'impression d'une écriture intime authentique: les indications temporelles plus vagues qui portent seulement sur le mois (*Avril*) correspondent à des descriptions d'actions répétées et habituelles, recréant la routine de l'attente avec l'angoisse et l'ennui qui l'accompagnent, tandis que les dates plus précises, celles qui indiquent un jour en particulier, soulignent des moments clés dans l'histoire personnelle de la narratrice ou dans l'Histoire.

⁸⁷ Élise Noetinger, loc. cit., p. 61-74.

Pour le reste des textes, les préfaces replacent temporellement les événements sur lesquels portent les récits successifs, créant ainsi le lien entre les différentes parties de l'ouvrage et en même temps entre chaque section et l'événement historique traité, la fin du Deuxième conflit mondial en France. En effet, l'expérience de la guerre est surtout celle du moment de la Libération, selon Lynn A. Higgins "*that liminal historical moment when oppositions between public and private, enemy and friend, civilized and barbarian, collaborator and resister cease to function.*"⁸⁸ *La Douleur* met en scène exactement la dissolution des catégories et la violation des limites, l'inversion des valeurs induit l'équation troublante entre la violence nazie et celle des Résistants, la collaboration des Français et une certaine gestion des activistes de gauche; l'ouvrage permettrait de comprendre comment la domination et l'imposition de la souffrance remplacent l'éthique et la morale dans ces moments liminaires de l'Histoire. Dans l'intention de l'auteure, une narration paradoxale et subversive qui dépasse et transgresse les limites de la littérature et de l'historiographie doit rendre, autant que possible, la complexité de l'expérience. La transgression chez Duras concerne le déplacement des frontières identitaires entre le "je" et l'autre, le "je" et les autres, le dépassement des rôles sexuels traditionnels dans une certaine forme de sexualisation du récit de guerre. L'écrivaine place au centre de l'écriture un élément-clé, le corps; le corps qui annexe l'expérience de l'autre, le corps où s'écrit et à travers lequel se lisent la guerre et l'histoire, le corps comme

⁸⁸ Lynn A. Higgins, « Durasian (Pre)Occupations », dans *L'Esprit Créateur*, vol. XXX, n. 2, été 1990, p. 55.

corporations, celle des femmes, épouses, mères, filles et celle des hommes, combattants, maris et fils; enfin le corps désiré et désirant, le corps dominé et dominant.

Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance. Je confonds le temps de la guerre avec le règne de mon frère aîné [...] Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner, partout être là, à tout mélangée, mêlée, présente dans le corps, dans la pensée, dans la veille, dans le sommeil, tout le temps, en proie à la passion saoulante d'occuper le territoire adorable du corps de l'enfant, du corps des moins forts, des peuples vaincus, cela parce que le mal est là, aux portes, contre la peau.⁸⁹

Raylene L. Ramsay, lit ce passage très pertinent tiré de *L'Amant* sur la façon de Duras de re-présenter/représenter la guerre comme une lutte personnelle, familiale ou sexuelle, qui prend la forme d'une scène primitive de domination "masculine" et de "soumission" féminine, expérimentée dans le corps matériel. La guerre prend métaphoriquement le visage du frère haï mais séduisant, le frère aîné, le plus fort qui "envahit", "occupe" et "détruit" le corps (le territoire) du petit frère aimé si faible, pour son propre plaisir et pour affirmer son pouvoir.⁹⁰

Les catégories sexuelles, comme les notions de domination et de soumission, de force et de faiblesse, d'amour et de haine ne sont pourtant pas si claires et distinctes dans *La Douleur*.

⁸⁹ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 78.

⁹⁰ Raylene L. Ramsay, *op. cit.*, p. 53. En ce sens, Duras est ici proche de Madeleine Gagnon, *Les Femmes et la guerre*, (Montréal, Vlb, 2000) pour qui la guerre est d'abord celle des sexes.

2.3.2 L'histoire dans le corps : la porosité du "je"

Dans le premier texte, le journal, la narration est focalisée sur Marguerite; la narratrice est prise dans la douleur de l'attente et de la peur. Cette souffrance causée par l'incertitude sur le sort de Robert Antelme est exacerbée par les conditions des derniers mois d'Occupation et de la première période suivant la Libération; dans la narration, la période est marquée par une inversion des valeurs, par la vengeance, par l'ambiguïté du pouvoir, par l'hypocrisie du discours politique. L'anxiété qui dérive de cette situation se reflète directement sur le corps de la narratrice, d'une part paralysé dans l'attente d'un appel annonçant le retour de Robert, d'autre part hypercinétique dans la recherche d'informations sur son sort auprès des centres de rapatriement, expérience de l'administration qui s'avère kafkaïenne.

Parallèlement aux facteurs extérieurs, l'existence de Marguerite se consomme dans l'amour et en particulier dans le manque. Le sentiment d'anéantissement s'exprime dans un transfert émotif douloureux au niveau individuel, une forme d'empathie plus passionnelle que compassionnelle. Non seulement Marguerite vit le malheur de l'autre dans sa propre hystérie, mais elle vit l'Histoire dans son propre corps. Ainsi Duras, dans une tentative de restituer la vérité de l'histoire par la médiation d'histoires individuelles, situe cette vérité en dehors de l'exactitude des faits, en valorisant la place centrale du "je" et sa porosité. La violence de l'événement est alors rendue par le biais de son appropriation intime, ce qui produit un double

glissement; du collectif vers le sujet, mais en même temps de l'individuel vers l'ensemble, dans une oscillation continue entre l'unique et le typique :

Dehors, avril.

Dans la rue je dors. Les mains dans les poches, bien calées, les jambes avancent. Éviter les kiosques à journaux. Éviter les centres de transit. Les Alliés avancent sur tous les fronts. Il y a quelques jours encore c'était important. Maintenant ça n'a plus aucune importance. Je ne lis plus les communiqués. C'est complètement inutile, maintenant ils avanceront jusqu'au bout. Le jour, la lumière du jour à profusion sur le mystère nazi. Avril, ce sera en avril. Les armées alliées déferlent sur l'Allemagne. Berlin brûle. L'Armée rouge poursuit son avance victorieuse dans le Sud, Dresde est dépassé. Sur tous les fronts on avance. L'Allemagne, réduite à elle-même. Le Rhin est traversé, c'était couru. Le grand jour de la guerre : Remagen. C'est après que ça a commencé. Dans un fossé, la tête tournée contre terre, les jambes repliées, les bras étendus, il se meurt. Il est mort. À travers les squelettes de Buchenwald, le sien. Il fait chaud dans toute l'Europe. Sur la route, à côté de lui, passent les armées alliées qui avancent. Il est mort depuis trois semaines. C'est ça, c'est ça qui est arrivé. Je tiens une certitude. Je marche plus vite. Sa bouche est entrouverte. C'est le soir. Il a pensé à moi avant de mourir. La douleur est telle, elle étouffe, elle n'a plus d'air. La douleur a besoin de place. Il y a beaucoup trop de monde dans les rues, je voudrais avancer dans une grande plaine, seule. Juste avant de mourir, il a dû dire mon nom. Tout le long de toutes les routes d'Allemagne, il y en a qui sont allongés dans des poses semblables à la sienne. Des milliers, des dizaines de milliers, et lui. Lui qui est à la fois contenu dans les milliers des autres, et détaché pour moi seule des milliers des autres, complètement distinct, seul. Tout ce qu'on peut savoir quand on ne sait rien, je le sais. Ils ont commencé par les évacuer, puis à la dernière minute, ils les ont tués. La guerre est une donnée générale, les nécessités de la guerre aussi, la mort. Il est mort en prononçant mon nom. Quel autre nom aurait-il pu prononcer? Ceux qui vivent de données générales n'ont rien de commun avec moi. Personne n'a rien de commun avec moi. La rue. Il y a en ce moment à Paris des gens qui rient, des jeunes surtout. Je n'ai plus que des ennemis. C'est le soir, il faut que je rentre attendre au téléphone. De l'autre côté aussi c'est le soir. Dans le fossé l'ombre gagne, sa bouche est maintenant dans le noir. Soleil rouge sur Paris, lent. Six ans de guerre se terminent. C'est la grande affaire du siècle. L'Allemagne nazie est écrasée. Lui aussi dans le fossé. Tout est à sa fin. Impossible de m'arrêter de marcher. Je suis maigre, sèche comme de la pierre. À côté du fossé, le parapet du Pont des Arts, la Seine. Exactement c'est à droite du fossé. Le noir les sépare. Rien

au monde ne m'appartient plus, que ce cadavre dans un fossé. Le soir est rouge. C'est la fin du monde. Je ne meurs contre personne. Simplicité de cette mort. J'aurais vécu. Cela m'indiffère, le moment où je meurs m'indiffère. En mourant je ne le rejoins pas, je cesse de l'attendre. (LD, 15-17)

Les limites identitaires entre soi et l'autre sont fluides, entre soi et l'objet perdu, mais aussi entre soi et la société, l'Histoire. Cette porosité avec l'ensemble se révèle dans l'expérience de la douleur intime, personnelle et en même temps commune. En effet, la souffrance individuelle semble isoler le personnage des autres, mais trouver également un miroir, ou au moins des échos, dans le malheur collectif.

D'un côté, la narratrice se sent abandonnée, femme victime de l'absence de son mari qui parfois se reconnaît dans la douleur de toutes les femmes dans la guerre; mais parfois elle se sent unique et séparée : "Les gens parlent de la fin de la guerre. Je n'ai pas faim. Tout le monde parle des atrocités allemandes. Je n'ai plus jamais faim. Je suis écœurée de ce que mangent les autres. Je veux mourir. Je suis coupée du reste du monde avec un rasoir [...]" (LD, 59) Les sentiments d'isolement et d'incompréhension relèvent de la situation spécifique de Marguerite, de son état de confusion dû au deuil anticipé :

Je suis donc seule. Pourquoi économiser de la force dans mon cas. Aucune lutte ne m'est proposée. Celle que je mène, personne ne peut la connaître. Je lutte contre les images du fossé noir. Il y a des moments où l'image est plus forte, alors je crie ou je sors et je marche dans Paris. D. dit : « Quand vous y repenserez plus tard, vous aurez honte. » (LD, 33-34)

Toutefois, le malheur personnel est parallèle ou juxtaposé au malheur collectif, équivalence sur laquelle se construit déjà *Hiroshima, mon amour*, où

l'épisode amoureux confère à l'événement historique le caractère de symbole universel, confondant destin individuel et destin collectif, "comme si le désastre d'une femme tonduë à Nevers et le désastre de Hiroshima se répondaient exactement."⁹¹

Enfin, aucune barrière ne sépare la détresse individuelle, le désastre historique et l'angoisse métaphysique dans la narration à travers la juxtaposition de la douleur individuelle et de la douleur collective, l'une et l'autre se lisant sur le corps, le corps qui annexe toutes les dimensions de l'Événement.

2.3.3 Rôles sexuels et récit de guerre

2.3.3.1 Rôles masculins et rôles féminins : entre tradition et transgression

Dans *La Douleur*, l'Histoire est signifiée par le corps, non seulement celui de Marguerite qui attend dans la peur et dans la douleur, mais aussi le corps de Robert qui revient à la vie en expulsant la mort des camps; elle s'inscrit aussi dans la figure de Rabier qui entretient un jeu de domination avec Marguerite, et enfin dans le corps du donneur torturé par Thérèse et celui du milicien pour qui elle sent une attraction; ces hommes "incarnent" la guerre dans leur interaction avec le personnage féminin, Marguerite/Thérèse/Duras.

⁹¹ Claire Cerasi, *Marguerite Duras : de Lahore à Auschwitz*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1993, p. 7.

Robert est évidemment l'image plus ou moins vivante de l'expérience des camps; présent dans son absence, même au moment de son retour de Dachau, quand il semble ne rester de lui que le corps squelette, il incarne cette expérience si unique et collective en même temps:

C'était là, pendant son agonie que j'avais le mieux connu cet homme, Robert L., que j'avais perçu pour toujours ce qui le faisait lui, et lui seul, et rien ni personne d'autre au monde, que je parlais de la grâce particulière à Robert L. ici-bas, de celle qui lui était propre et qui le portait à travers les camps, l'intelligence, l'amour, la lecture, la politique, et tout l'indicible des jours, de cette grâce à lui particulière mais faite de la charge égale du désespoir de tous. (LD, 84)

Après son rapatriement, lentement Antelme récupère ses fonctions vitales, mais il continuera à porter le poids de l'expérience, dans un silence révélateur: "Je le savais qu'il savait, qu'il savait qu'à chaque heure de chaque jour, je le pensais : « Il n'est pas mort au camp de concentration.»" (LD, 85) – et avec l'expérience de Robert, celle de Marguerite, maintes fois soulignée, est représentée.

Ensuite, trois noms d'hommes, trois figures emblématiques de la guerre, donnent le titre aux récits qui suivent, *Monsieur X dit ici Pierre Rabier*, *Albert des Capitales* et *Ter le milicien*, mais comme dans le cas du journal *La Douleur*, c'est l'imbrication de leurs existences avec celle de Marguerite qui est au centre du récit et de la signification. L'agent de la Gestapo, le donneur, le milicien, trois figures emblématiques de la guerre, qui correspondent à l'image traditionnellement associée à leurs rôles, commettent des actes brutaux dans une "illusion d'existence", dans la conviction plus ou moins consciente de pouvoir remplacer l'éthique et la morale par

le pouvoir. Leurs figures et leur rôles acquièrent une toute autre signification dans la rencontre avec le personnage féminin.

Aux rôles masculins plus ou moins "conventionnels", Robert le déporté et le revenant, Rabier le collaborateur, Albert le donneur et Ter le milicien, s'ajoutent des rôles féminins conventionnels aussi. Dans le journal, la première fois que le nom de Duras est prononcé, elle apparaît comme "madame L" (LD, 15), la femme de Robert L. Elle se retrouve donc dans son rôle d'épouse, dans une position traditionnelle, celle des femmes qui attendent. Effectivement elle partage par moments cette expérience du deuil et de la douleur commune aux femmes, malgré l'isolement dû à son cas particulier:

Mme Bordes et moi, nous en sommes au présent. Nous pouvons prévoir un jour de plus à vivre. Nous ne pouvons plus prévoir trois jours, acheter du beurre ou du pain pour dans trois jours serait quant à nous faire injure au bon plaisir de Dieu. Nous sommes scellées à Dieu, accrochées à quelque chose comme Dieu. [...] Un autre enchaînement nous tient : celui qui relie leur corps à notre vie. [...] Ainsi seconde après seconde la vie nous quitte nous aussi, toutes les chances se perdent, et aussi bien la vie nous revient, toutes les chances se retrouvent. (LD, 47)

Mme Bordes attend son fils déporté, comme "la mère allemande du petit soldat de seize ans qui agonisait le dix-sept août 1944, seul, couché sur un tas de pierres sur le quai des Arts, elle, elle attend encore son fils" (LD, 59-60); et comme Mme Kats qui "défie Dieu" (LD, 59), en préparant le retour de sa fille : "Mme Kats a attendu six mois, d'avril à novembre 1945. Sa fille était morte en mars 1945, on lui a

notifié la mort en novembre 1945, il a fallu neuf mois pour retrouver le nom." (LD, 58)

2.3.3.2 La maternité

Les neuf mois de la grossesse jusqu'à la naissance signifient ici la mort, voilà une image courante dans l'écriture durassienne où le moment de la venue au monde est souvent vu comme un déchirement, une séparation déchirante. Dans *La Douleur*, l'écrivaine fait directement référence à son expérience de la maternité avec le récit du décès de son nouveau-né : "Suzy a du courage pour son petit garçon. Moi, l'enfant que nous avons eu avec Robert L., il est mort à la naissance – de la guerre lui aussi – les docteurs se déplaçaient rarement la nuit pendant la guerre, ils n'avaient pas assez d'essence. Je suis donc seule." (LD, 33) Toutefois son rôle maternel s'oriente davantage vers Robert dont elle prend soin à son retour, qu'elle nourrit jusqu'à le ramener à la vie, mais qu'elle a aussi attendu comme les mères attendent leurs fils :

Je suis forcée de penser à cette vieille femme aux cheveux gris qui attendra, dolente, des nouvelles de ce fils si seul dans la mort, seize ans, sur le quai des Arts. Le mien, quelqu'un l'aura peut-être vu, comme j'ai vu celui-là, dans un fossé, alors que ses mains appelaient pour la dernière fois et que ses yeux ne voyaient plus. (LD, 60)

Je voudrais pouvoir lui donner ma vie. Je ne peux pas lui donner un morceau de pain (LD, 46)

Marguerite essaie également de sauver Rabier en ajoutant à son témoignage dans une deuxième intervention au procès contre lui, qu'il a épargné la vie de quelques Juifs, un témoignage contradictoire.

Elle retrouve encore cette attitude maternante, cette fois pour le chef de la cellule de Résistants, François Mitterrand dit Morland: "Morland est entre mes mains. J'ai peur pour Morland. Je n'ai plus peur pour moi. Morland est devenu mon enfant. Mon enfant est menacé, je risque ma vie pour le défendre. J'en suis responsable."

(LD, 112 – nous soulignons)

Dans le récit *Ter le milicien*, le personnage est aussi présenté comme un enfant et en même temps Thérèse / Duras avoue être attirée par lui:

Ter était incorrigible. Dût-il mourir le lendemain, Ter n'aurait pas perdu l'occasion de vivre. Ter était convaincu de son abjection parce que D. le lui avait dit et que D., il fallait le croire. Ter était sans orgueil, rien dans la tête, rien que de l'enfance.

Nous n'avons pas su ce qu'est devenu Ter, s'il a été fusillé, ou s'il a vécu. Si Ter a vécu il a dû être de ce côté de la société où l'argent est facile, où l'idée est courte, où la mystique du chef tient lieu d'idéologie et justifie le crime. (LD, 192)

Les femmes dans *La Douleur*, semblent donner et prendre la vie, incorporer les hommes et les enfants, coupables et innocents. Comme la mort et la naissance, l'amour maternel et l'amour passionnel ne sont jamais nettement séparés du désir, un désir qui est souvent destructeur chez Duras et qui s'exprime dans une certaine forme de sexualisation du récit de guerre. La violence du sexe et de la guerre, de la naissance et de la mort, ont un dénominateur commun.

2.3.3.3 Érotisation du récit de guerre

Dans le journal *La Douleur*, le contexte socio-historique est reconstruit à travers la relation intime entre Marguerite et Robert que l'auteure retrace en empruntant un vocabulaire amoureux autour de la focalisation obsessive sur l'absence, le manque, la perte de l'homme, objet de désir. Comme nous l'avons souligné précédemment, la conception durassienne de l'amour est celle d'une passion totale qui porte à la fusion, à une volonté d'incorporation voire à l'effacement des individus et à l'anéantissement des corps. Non seulement le conflit exaspère le sentiment d'éloignement et de perte, mais toute la représentation de la guerre passe par cet amour passionnel dans ses configurations obsessionnelles, thématiques et métaphoriques, qui mettent en scène la coupure et le démembrement.

Dans les textes qui suivent le journal, l'imbrication du discours sur l'amour et sur la guerre rejoint un autre niveau de transgression. Marguerite Duras parle en tant que femme de Résistant et femme de la Résistance, dans une écriture du corps ambiguë qui dépasse les limites des rôles masculins et féminins canoniques et qui bouleverse également les rôles des victimes et des bourreaux.

Le deuxième texte de l'ensemble *La Douleur* relate la rencontre entre Duras et Rabier, un agent de la Gestapo, geôlier et hypothétique sauveur d'Antelme pendant son emprisonnement à la prison de Fresnes. Les faits précèdent chronologiquement la période décrite dans le journal; l'auteure indique que "il s'agit d'une histoire vraie

jusque dans les détails", mais que "par égard pour la femme et l'enfant de cet homme nommé ici Rabier" et par "précaution" elle n'utilise pas son vrai nom (LD, 90). Duras se questionne sur la publication de "ce qui est en quelque sorte anecdotique [...] terrible [...] terrifiant à vivre, au point de pouvoir en mourir d'horreur" mais elle se fait en même temps un devoir de dénoncer "cette façon illusoire d'exister par la fonction de la sanction et seulement de celle-ci qui la plupart du temps tient lieu d'éthique ou de philosophie ou de morale et pas seulement dans la police." (LD, 90) Selon Laure Adler, derrière Pierre Rabier, il est possible d'identifier Charles Derval, condamné et fusillé en 1945 après avoir subi un procès auquel Marguerite Duras a participé en tant que témoin. Elle paraîtra devant la cour à deux occasions : une première fois pour relater les faits qui peuvent porter à une condamnation de l'accusé; une deuxième fois pour ajouter à son intervention qu'il avait épargné la vie de quelques Juifs, un témoignage contradictoire qui déclenchera quelques controverses. Plusieurs versions pas toujours concordantes de cet épisode ont été ensuite données par les membres du groupe de Résistants qui opéraient autour de François Mitterrand, Morland dans le récit, plus ou moins directement impliqués dans l'affaire Derval. Laure Adler, dans sa biographie de l'écrivaine, reporte les différents témoignages produits par les participants au fil des années et retisse les liens existant entre les acteurs de l'histoire.⁹² Sans négliger l'impact politique de *La Douleur* qui a pu

⁹² Laure Adler, *op. cit.*, p. 280-306.

influencer la mémoire de ces événements, nous nous concentrons ici sur le processus de sexualisation du récit de guerre.

Rabier est une figure étrange pour la narratrice, insaisissable dans ses contradictions. Il se présente tout de suite comme l'homme qui a arrêté Robert et la deuxième fois que Marguerite le rencontre "il tient dans ses bras une femme à moitié évanouie et d'une grande pâleur, ses vêtements sont trempés." (LD, 93). Elle saura plus tard qu'il s'agissait de la torture de la baignoire. Il se révèle bientôt comme un homme dirigé par le plaisir qu'il prend à des actes de domination et de violence :

Je ne sais pas ce qu'il cherche. Veut-il me faire courir le risque de la honte la plus grande, celui d'être vue à la même table qu'un agent de la Gestapo, ou veut-il simplement me convaincre qu'il est vraiment cela, et seulement cela, cette fonction-là, celle de donner la mort à ce qui n'est pas nazi. (LD, 110)

Cependant, le personnage de Rabier est décidément plus complexe que l'image du simple agent : doublement construit, par la narration et par lui-même. Présenté comme un homme au passé mystérieux, d'origine allemande, il aurait été accusé d'avoir endossé le nom d'un jeune français décédé. Sa véritable identité ressort dans son discours et en particulier dans sa voix, trahie par son accent tellement neutre qu'il en devient artificiel :

Il vivait sous un nom d'emprunt. Sous un nom français. Et cela fait un homme encore plus seul que les autres hommes. Il n'y avait que moi qui écoutais Rabier. Mais Rabier n'était pas audible. Je parle de sa voix, de la voix de Rabier. Elle était montée sur pièces, calculée, une prothèse. Détéimbrée, on aurait pu dire ce mot pour la qualifier, mais c'était beaucoup plus important que ça, plus énorme. Moi, c'était aussi parce que

cette voix n'était pas audible que je l'écoutais avec cette attention. De temps en temps il lui arrivait d'avoir des traces d'accent. Mais quel accent? Tout au plus aurait-on pu dire : « Comme des traces d'un accent allemand? » C'était cela qui lui enlevait toute identité possible, cette étrangeté, celle qui filtrait de la mémoire et se répandait dans la voix. Personne ne parlait comme ça, qui avait eu une enfance et des camarades d'école dans un pays donné de naissance. (LD, 114-115)

Dans sa voix se perçoit juste une vague sonorité de la langue de l'occupant, langue qui, dans les récits de guerre, est toujours bien présente et envahissante, mais qui se présente ici sous forme de trace qui émerge à peine de cet être hybride. Figure emblématique entre le collaborateur français et le fonctionnaire de la Gestapo, la police allemande sans pitié, Rabier se détache ainsi du stéréotype de l'agent dépersonnalisé et déshumanisé : il est porteur d'un signe d'humanité, le fait de s'être rapproché, peut-être trop, de Marguerite, à cause de sa solitude et de son intérêt pour la littérature et les livres. Il restera au fond troublé par l'écoute qu'elle lui accorde, lui, qui à cause de sa situation est "encore plus seul que d'autres" (LD, 114), lui qui "ne connaissait personne [...] ne parlait même pas à ses collègues [...] ne pouvait parler qu'avec des gens de la vie desquels il disposait, ceux qu'il envoyait dans les fours crématoires ou dans les camps de concentration ou celles restées là, en mal de nouvelles, leurs femmes." (LD, 115)

Évidemment de Rabier l'écrivaine souligne le côté insouciant, peut-être naïf, et surtout comment il joue avec le pouvoir qui lui est conféré par son statut:

Chaque jour il décidait de ma destinée, et chaque jour, s'il avait su, disait-il, ma destinée aurait été différente. Qu'il l'ait su ou non, avant ou après, ma destinée était entre ses mains. Ce pouvoir est conféré à la fonction

policrière. Mais d'habitude on est coupé de ses victimes, dans la police, lui en me connaissant il avait la confirmation de son pouvoir, il connaissait la chance merveilleuse d'entrer dans l'ombre de ses actes, de jouir de cette clandestinité de lui-même à lui-même. (LD, 127)

Toutefois, Duras dépeint le personnage sous ces termes tout en indiquant finalement son propre rôle à elle dans l'histoire: "Ajouté à son air de monsieur, à sa foi dans l'Allemagne nazie, et aussi à ses bontés d'occasion, à ses distractions, à ses imprudences, à cet attachement à moi aussi peut-être, moi par qui il mourra." (LD, 135)

Le rapport de dépendance qui se crée dès le début entre Marguerite et Rabier dégénère vite en une relation perverse, une sorte de jeu bâti sur la peur, directe et menaçante, "chaque jour, atroce, écrasante" (LD, 100), sur la clandestinité et sur le pouvoir de mort que les deux participants ont finalement l'un sur l'autre :

Il ne sait pas si je suis innocente, ce qu'il sait c'est qu'il me tient. Il a raison. Je ne pars jamais à la campagne. Toujours cette peur insurmontable d'être définitivement coupée de Robert L., mon mari. J'insiste pour savoir où il se trouve. Il me jure qu'il s'en occupe. Il prétend qu'il lui a évité un jugement et que mon mari est maintenant assimilé aux réfractaires du S.T.O. Moi aussi je le tiens : si j'apprends que mon mari est parti en Allemagne, je n'ai plus besoin de le voir, et il le sait. (LD, 99)

Marguerite attend de Rabier des nouvelles de Robert, et en même temps elle est chargée par le groupe de Résistants auquel elle appartient, de garder le contact avec l'homme, à la fois pour maintenir un lien avec les camarades arrêtés, et pour ensuite permettre au mouvement de l'abattre avant qu'il puisse s'enfuir. L'auteure avoue en quelque sorte avoir participé au jeu de séduction de Rabier : il est celui qui

se préoccupe de la santé de Marguerite, qui la "nourrit" en lui apportant des provisions difficiles à trouver en temps de guerre, en l'invitant régulièrement au restaurant. Parfois il se comporte comme un amoureux : il lui prend la main, il met sa main sur son épaule, il discute avec elle en lui racontant aussi des détails de son travail, et elle entretient cette relation en cachant ses vraies intentions : "je ne l'avais pas encore condamné à mort" (LD, 108). Son état de soumission à l'homme n'est qu'apparent, elle a le même pouvoir de mort sur lui que l'homme sur elle : "je suis devenue son flic, celui par lequel il mourra. Tout en grandissant. La peur corrobore cette certitude : il est entre mes mains." (LD, 109) Lors de leur dernière rencontre, quelques jours avant la Libération de Paris, Marguerite fait semblant de tirer sur Rabier, elle imagine:

Je lève la main droite une seconde et je fais mine de le viser, bing!

Il pédale toujours dans l'éternité. Il ne se retourne pas. Je ris. Je le vise derrière la nuque. On va très vite. Son dos s'étale, très grand, à trois mètres de moi. Impossible de le rater tellement c'est grand, bing! Je ris, je rattrape le guidon pour ne pas tomber. Je vise très bien, le milieu du dos me paraît plus sûr, bing! (LD, 133)

Le geste libérateur d'éliminer physiquement cet homme imaginé par la narratrice clôt une scène troublante dans la narration : Marguerite et Rabier se retrouvent dans un restaurant où ils sont observés par D. et une jeune femme, un autre membre du groupe, assis à la table à côté. Entre les deux "couples", il semble s'instaurer un jeu de regards et de sous-entendus : Marguerite est évidemment au

centre de ce jeu de séduction, de désir et de mort, excitée par le vin, l'attente et la tension, prise entre Rabier et D.⁹³

Malgré la peur et le danger qu'elle court, Marguerite sent le pouvoir entre ses mains : "cette même peur, certes, mais qui parfois verse dans la délectation d'avoir décidé de sa mort. De l'avoir eu sur son propre terrain, la mort" (LD, 100).

L'ensemble du texte tourne autour de l'expression "donner la mort" :

Je crois que c'est ce jour-là qu'il me parle des donneurs que tout mouvement de Résistance produit inévitablement. C'est lui qui m'apprend que nous avons été donnés par un membre de notre réseau. Le camarade arrêté avait parlé sous la menace de la déportation. Rabier disait : « C'était facile, il nous a dit dans quel endroit c'était, quelle pièce, quel bureau, quel tiroir. » Rabier me donne le nom. Je le donne à D. D. le donne au mouvement. L'habitude est telle, de punir, de se défendre, de se débarrasser, et surtout de *«ne pas avoir le temps»*, que la décision est d'abattre ce camarade à la Libération. Le lieu est même choisi, un parc de Verrières. La Libération venue on abandonnera le projet à l'unanimité. (LD, 104 – nous soulignons)

Si on prend en considération le texte suivant intitulé "Albert des Capitales", le vocabulaire sexuel utilisé se fait plus explicite. Le récit se réfère à un épisode relatif à la période de la Libération : en quête de justice et/ou de vengeance, le groupe de Résistants auquel Duras appartient arrête un homme suspect et l'interroge suivant des méthodes très peu conventionnelles.

⁹³ Nous avons déjà souligné que derrière l'initiale D. est représenté Dyonis Mascolo avec qui Duras entretient une relation pendant quelques années.

Le portrait du donneur est assez sec, lapidaire : "Cinquante ans. Il louche un peu. Il porte des lunettes. Il a un col dur, une cravate. Il est gras, court, il est mal rasé. Ses cheveux sont gris. Il sourit tout le temps, comme s'il s'agissait d'une blague." (LD, 142) Un personnage féminin, Thérèse, interroge l'homme accusé d'être un donneur alors que deux de ses camarades sont chargés de le frapper méthodiquement. L'interrogatoire est décrit minutieusement dans sa progression; Thérèse participe de façon de plus en plus active à ce qui se transforme en une véritable session de torture. Elle est chargée d'interroger l'homme et les camarades d'infliger les coups; au début, elle se pose encore des questions sur ce qu'ils sont en train de faire. Graduellement, les autres participants commencent à murmurer, les femmes en particulier protestent, mais elle se détache du groupe et elle incite même ses camarades à continuer, elle prend le commandement et elle ordonne de frapper encore et encore. Sous le regard critique des autres, qui finissent par abandonner la salle en signe de désaccord, elle impose sa rage contre l'homme, avec une cruauté extrême et avec un plaisir associé à la sensation de pouvoir, de domination, de vengeance. Le vocabulaire sexuel est utilisé dans cette scène. La violence est imposée à cet homme "pour savoir [...] jusqu'à ce qu'il éjacule sa vérité, sa pudeur, sa peur, le secret de ce qui le faisait hier tout puissant, inaccessible, intouchable" (LD, 161). Comme souvent chez Duras, à la violence sont associés la sexualité et le plaisir, mais l'accouchement aussi : "Il va parler [...] Tous sont suspendus à cet accouchement." (LD, 166)

Après l'excitation, le plaisir morbide et "l'éjaculation" de l'homme, le donneur finit par fournir la réponse attendue. À ce moment, elle fume une cigarette et elle demande à l'homme de se rhabiller.

Version transfigurée de Marguerite, femme seule et désespérée qui "attend un homme qui a peut-être été fusillé" (LD 148), elle qui quand "la guerre est sortie de Paris" ne participe pas à la joie des autres, Thérèse reste enfermée dans cette chambre verrouillée avec les trois hommes, le donneur et les justiciers. À la fin de cette "séance", les femmes surtout lui expriment leur désapprobation et dans un regain d'humanité, elle finit par se mettre à pleurer.

Le personnage de Thérèse semble ainsi incarner le désespoir d'une femme seule, victime de la guerre et en même temps la folie d'une période entière, un monde où les valeurs morales, ainsi que les rôles des victimes et des bourreaux, les rôles masculins et féminins, sont bouleversés, dans une représentation fortement sexualisée de la guerre où les limites entre la vérité et la fiction ne sont pas marquées : "C'est sérieux, c'est vrai : on torture un homme" (LD, 156) – déclare la narratrice, mais dans la narration elle dit : "Je suis au cinéma. Elle y est." (LD, 150) et "lui aussi doit se croire au cinéma" (LD, 157); l'absurdité de la situation permet des croisements entre la réalité et sa représentation.

La raison de la torture est de forcer le suspect à révéler la couleur de sa carte d'identité, afin d'établir son rôle auprès de la Gestapo et donc de distinguer

clairement collaborateurs et Résistants. Toutefois, avec la participation de la narratrice et donc de Duras à l'interrogatoire et à l'acte, le rétablissement des limites entre les deux parties est inversé : le caractère universel de la brutalité humaine, comme la capacité d'infliger la souffrance dépassent finalement la raison politique. La torture utilisée "officiellement" comme moyen pour produire une connaissance et rétablir les catégories de la justice devient expression du revirement. Autant le donneur n'est plus un homme, aussi le justicier est devenu inhumain :

Très vite c'est arrivé. C'est fait : qu'il en meure ou qu'il s'en tire, cela ne dépend plus de Thérèse. Cela n'a plus aucune importance. Il est devenu un homme qui n'a plus rien de commun avec les autres hommes. À chaque minute, la différence augmente, s'installe. (LD, 158)

Des passions conflictuelles semblent ainsi s'exprimer dans la réalité publique et privée de la période de guerre. La perversion politique et le tourment existentiel sont intimement liés, ils expliquent et dépassent l'événement historique. Là encore, il s'agit d'incorporer en soi la barbarie de l'époque.

2.3.4 La judéité

Le besoin personnel de Duras d'avouer et de se justifier en même temps s'accompagne d'une intention de reconnaître avec la douleur de tous, la culpabilité de tous, celle de la collaboration, comme aussi celle de la vengeance des Résistants et finalement celle du génocide. Avec la Libération et la défaite allemande, "l'été est

arrivé avec ses morts, ses survivants, son inconcevable douleur réverbérée des Camps de Concentration Allemands" (LD, 135) :

Ce nouveau visage de la mort organisée, rationalisée, découvert en Allemagne déconcerte avant que d'indigner. On est étonné. Comment être encore Allemand? On cherche des équivalences ailleurs, dans d'autres temps. Il n'y a rien. D'aucuns resteront éblouis, inguérissables. Une des plus grandes nations civilisées du monde, la capitale de la musique de tous les temps vient d'assassiner onze millions d'êtres humains à la façon méthodique, parfaite, d'une industrie d'état. Le monde entier regarde la montagne, la masse de mort donnée par la créature de Dieu à son prochain. On cite le nom de tel littérateur allemand qui a été affecté et qui est devenu très sombre et à qui ces choses ont donné à penser. Si ce crime nazi n'est pas élargi à l'échelle du monde entier, s'il n'est pas entendu à l'échelle collective, l'homme concentrationnaire de Belsen qui est mort seul avec une âme collective et une conscience de classe, celle-là même avec laquelle il a fait sauter le boulon du rail, une certaine nuit, à un certain endroit de l'Europe, sans chef, sans uniforme, sans témoin a été trahi. Si l'on fait un sort allemand à l'horreur nazie, et non pas un sort collectif, on réduira l'homme de Belsen aux dimensions du ressortissant régional. La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager. De même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime. (LD, 64-65 – nous soulignons)

La Douleur se clôt sur le texte *Aurélia Paris*, qui se veut une fiction dans laquelle la petite fille juive abandonnée après la déportation de ses parents et rescapée par une voisine regarde le conflit par la fenêtre de la maison où elle est cachée. Ici Duras a situé cette version pour le théâtre du troisième d'une série de textes; les deux premiers, *Aurélia Melbourne* et *Aurélia Vancouver* deviennent des productions cinématographique en 1979. La série regroupe des tentatives de fictionnaliser, à travers une écriture pseudo autobiographique d'une narratrice nommée Aurélia Steiner, différents aspects de la question juive. Malgré ces variations

autour de l'histoire d'Aurélia, son nom reste unique pour identifier une même condition d'existence, d'exil et de dispersion.

Comme pour le cas de Robert, voire de son corps, le deuil entier des Juifs semble porté par Aurélia, incarnation de la souffrance individuelle et humaine par l'unicité d'un personnage, par le récit d'une seule vie écrasée par la guerre, la violence, la domination. En effet, dans l'écriture durassienne la souffrance juive dépasse et contient celle de tous; la judéité cristallise une condition générale. Le génocide ne touche pas seulement les Juifs, il a remis en question l'attitude à adopter vis-à-vis de l'humanité entière, toute la conception qu'on se fait de l'homme, après ce déraillement de la raison humaine inexplicable par la raison, par le savoir :

En ce moment il y a des gens qui disent : « Il faut penser l'Événement. » D. me dit cela : « Il faudrait essayer de lire. On devrait pouvoir lire quoi qu'il arrive. » On a essayé de lire, on aura tout essayé, mais l'enchaînement des phrases ne se fait plus, pourtant on soupçonne qu'il existe. Mais parfois on croit qu'il n'existe pas, qu'il n'a jamais existé, que la vérité c'est maintenant. Un autre enchaînement nous tient : celui qui relie leur corps à notre vie. (LD, 47)

Il n'y a plus la place en moi pour la première ligne des livres qui sont écrits. Tous les livres sont en retard sur Mme Bordes et moi. Nous sommes à la pointe d'un combat sans nom, sans armes, sans sang versé, sans gloire, à la pointe de l'attente. Derrière nous s'étale la civilisation en cendres, et toute la pensée, celle depuis des siècles amassée. Mme Bordes se refuse à toute hypothèse. Dans la tête de Mme Bordes comme dans la mienne ce qui survient ce sont des bouleversements sans objet, des arrachements d'on ne sait quoi, des écrasements idem, des distances qui se créent comme vers des issues, et puis qui se suppriment, se réduisent jusqu'à presque mourir, ce n'est que souffrance partout, saignements et cris, c'est pourquoi la pensée est empêchée de se faire, elle ne participe pas au chaos mais elle est constamment supplantée par ce chaos, sans moyen, face à lui. (LD, 48)

La position extérieure de Duras par rapport à l'Holocauste s'efface en partie à cause de l'expérience vécue, l'attente de Robert. Cependant, le parallélisme ne se limite pas au rapprochement avec l'expérience des déportés juifs et celle des déportés politiques, deux mémoires souvent séparées, mais nouées chez Duras qui met aussi en scène un sentiment de participation complète à la souffrance juive. Elle prend position contre l'histoire qui place les gens indifféremment de l'un ou de l'autre côté de la barrière, à l'intérieur ou à l'extérieur, du côté des bourreaux ou de celui des victimes et elle refuse de traiter les camps comme une aberration résultant de la perversité inhérente à un peuple en particulier. Les victimes et les oppresseurs sont interchangeables, la douleur individuelle est transformée en souffrance et en même temps en faute collective :

Nous sommes de ce côté du monde où les morts s'entassent dans un inextricable charnier. C'est en Europe que ça se passe. C'est là qu'on brûle les juifs, des millions. C'est là qu'on les pleure. [...] Nous appartenons à l'Europe, c'est là que ça se passe, en Europe, que nous sommes enfermés ensemble face au reste du monde. Autour de nous les mêmes océans, les mêmes invasions, les mêmes guerres. Nous sommes de la race de ceux qui sont brûlés dans les crématoires et des gazés de Maïdanek, nous sommes aussi de la race des nazis. Fonction égalitaire des crématoires de Buchenwald, de la faim, des fosses communes de Bergen Belsen, dans ces fosses nous avons notre part, ces squelettes si extraordinairement identiques, ce sont ceux d'une famille européenne. Ce n'est pas dans une île de la Sonde, ni dans une contrée du Pacifique que ces événements ont eu lieu, c'est sur notre terre, celle de l'Europe. Les quatre cent mille squelettes des communistes allemands qui sont mort à Dora de 1933 à 1938 sont aussi dans la grande fosse commune européenne, avec les millions de juifs et la pensée de Dieu, avec à chaque juif, la pensée de Dieu, chaque juif. (LD, 60-61 – nous soulignons)

Ces phrases rappellent en outre celle proclamée par les étudiants qui en 1968 criaient "Nous sommes tous des juifs allemands" pour répondre au commentaire de

De Gaulle sur Daniel Cohn Bendit désigné comme "un juif allemand", et pour souligner ainsi l'antisémitisme du régime gaullien.

2.4 CONCLUSION

Comme on l'a vu dans le Journal, la guerre et ses conséquences sont vécues directement sur le corps et selon un procédé d'incorporation, dans le sens de la juxtaposition des expériences et de l'appropriation de celle de l'autre, procédé qui résume un mouvement narratif, voire identitaire, plus vaste : non seulement le monde est représenté à travers le "je", mais il s'agit d'un "je" privé et en même temps public qui met en scène l'expérience personnelle autant que l'expérience collective. À côté de ce mouvement de subjectivisation, la multiplicité des voix narratives et le traitement inégal des noms dans *La Douleur* mettent en évidence un déséquilibre entre la sphère du privé et la dimension publique. Dans le deuxième avant-propos, Duras déclare que les noms propres sont enlevés par précaution, mais l'identification des personnages est évidente tout au long du texte: comme Marguerite renvoie inévitablement à Duras l'écrivaine, donc personnage public du milieu littéraire et en même temps participant à un milieu politique spécifique. Le vécu intime de Marguerite croise celui des autres personnages, derrière lesquels se reconnaissent facilement, malgré les stratégies de camouflage, les acteurs plus ou moins connus de cette période. *La Douleur* en tant qu'œuvre de témoignage sur une période historique se charge alors d'un rôle politique. Le manuscrit est "redécouvert" à temps pour la célébration du quarantième anniversaire de la Libération et pour renforcer la légitimité de Mitterrand; cette "redécouverte" coïncide aussi avec l'émergence des

thèses révisionnistes et donc avec la nécessité d'une mémoire plus militante. À travers un mouvement continu de l'intime au public, entre révélations et oublis, le texte de Duras appelle et remet en cause les témoignages précédents sur un "passé qui ne passe pas", selon la définition de Henry Rousso, dans une période où les réminiscences de l'Occupation ainsi que leur utilisation politique reviennent nourrir l'imaginaire et hanter la conscience collective.⁹⁴

⁹⁴ Éric Conan, Henry Rousso, *Vichy: un passé qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1996.

CHAPITRE III :
RÉGINE ROBIN, DE *LA QUÉBÉCOITE* AUX
BIOFICTIONS

3.1 CONTEXTUALISATION

3.1.1 Régine Robin auteure: essais et fictions

Il suffit de regarder le Curriculum vitae de Régine Robin sur son site internet www.er.uqam.ca pour se rendre compte de sa féconde carrière de professeure, de conférencière, d'écrivaine, d'essayiste et de romancière. On s'aperçoit rapidement aussi du genre de questions qui intéressent cette auteure polyvalente; toutefois, malgré la variété des sujets touchés, ses interrogations tournent toujours clairement autour de l'identitaire, qu'il soit relié à l'immigration et à l'exil, à la judéité ou au judaïsme, à l'histoire et à la politique, ou encore à la postmodernité en ce qui concerne ses aspects sociaux, culturels et artistiques.

La liste de ses publications occupe plusieurs pages du site. Outre les nombreux articles parus dans différentes revues surtout au Québec, en France, en Allemagne, mais aussi en Argentine et aux États-Unis, un certain nombre d'essais et quelques œuvres de fiction retiennent l'attention. Régine Robin, historienne, sociologue et littéraire, semble poursuivre ouvrage après ouvrage les mêmes questionnements sur le sujet par rapport à l'histoire et à sa mémoire, qu'elle soit personnelle, collective ou nationale.

Considérant ses recours à différents domaines (théorie littéraire, psychanalyse, linguistique, sociologie, histoire, etc.) et son continuel va-et-vient entre sa pratique littéraire, son expérience identitaire et sa réflexion théorique, la catégorisation des ouvrages dans un genre défini, voire la différenciation de ces mêmes ouvrages,

s'avèrent plutôt problématique. Une première distinction entre essais et créations littéraires paraît assez évidente, mais artificielle en même temps : tant les premiers que les secondes répondent à une recherche formelle qui touche aux plans de la réflexion et de la théorie autant qu'à celui de la fiction, en juxtaposant continuellement ces modalités discursives.

Le Roman mémoriel (1989), *Le Golem de l'écriture* (1997), *Berlin chantiers* (2001), *La mémoire saturée* (2003) – pour ne nommer que les quatre livres que nous allons analyser – se présentent comme des essais sur les questions de la mémoire, de l'écriture, de l'histoire où alterne théorie, érudition et fiction. Ainsi, par exemple, le dernier essai cité plus haut comporte en guise d'introduction un texte d'inspiration autobiographique, intitulé "*Comme si le passé neigeait sur nous*" qui traite de "l'imaginaire familial"⁹⁵, cet ensemble de récits et d'anecdotes familiers élevés au rang de légendes qui ont profondément marqué l'auteure dès sa plus jeune enfance. Déjà *Le roman mémoriel* était introduit directement par une "courte méta-fiction"⁹⁶ portant sur l'écriture/réécriture autobiographique; ce récit a été inséré ensuite dans le recueil *L'immense fatigue des pierres*, comme aussi des extraits de "*Comme si le passé neigeait sur nous*" sous le titre "*Écrire à l'ombre de la guerre*" participent au

⁹⁵ Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 9.

⁹⁶ Régine Robin, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 9.

dernier recueil de textes courts et variés, *Cybermigrances. Traversées fugitives*⁹⁷ (2004).

Ce ne sont ici que des exemples de textes fictifs intégrés à la réflexion qui soulignent en même temps les passages d'un texte à l'autre et la présence de plusieurs genres dans le corpus essayistique de Régine Robin. En fait, il ne s'agit pas seulement de la cohabitation de formes différentes. Premièrement, l'ensemble de l'œuvre de l'écrivaine pourrait être résumée en utilisant les mots avec lesquels elle a décrit son propre travail dans *Le Roman mémoriel* : un parcours interdisciplinaire, où la réflexion théorique côtoie le bilan personnel autant que la fiction, dans l'exaltation de l'hybridité :

L'itinéraire intellectuel que je présente aujourd'hui n'entre pas dans les catégories d'usage. Récit de voyage si l'on veut, voyage intellectuel, spirituel, existentiel, itinéraire qui ne s'arrête pas au découpage convenu des discours. [...] Ni tout à fait théorique dans la discursivité qu'il emprunte, ni tout à fait fictionnel, ni fiction-théorique à proprement parler. Itinéraire, il s'arrête à certains repères du temps, de l'espace, de la théorie, de la fiction. Il tente de jalonner sa réflexion comme il peut, empruntant à tous les discours, à toutes les formes. Discours hybride!⁹⁸

Deuxièmement, la production de Robin se présente comme un exercice d'écriture/réécriture parfois difficile à démêler. Les phrases, les paragraphes, les récits transitent d'un texte à l'autre, parfois répétés, parfois légèrement modifiés,

⁹⁷ Régine Robin, *Cybermigrances, Traversées fugitives*, Montréal, Vlb, 2004.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

parfois camouflés. Cela nous oblige à considérer l'ensemble de l'œuvre, en prenant consciemment le même risque de la répétition assumé par Régine Robin. En effet, il s'avère difficile de considérer les fictions indépendamment des essais, vu que ces derniers portent en eux des éléments autobiographiques et même autofictionnels, et vice versa, puisque les fictions offrent des applications des théories. L'autoanalyse que Robin fait d'elle-même et de ses propres productions nous semble faire partie de l'expérimentation; nous ne pouvons donc pas en faire l'économie.

3.1.2 Littérature de l'immigration et littérature de la postmodernité

De la théorie à la fiction littéraire, de l'histoire à la création autobiographique, en utilisant plusieurs genres et différents discours, l'ensemble de l'œuvre de Régine Robin se présente comme une suite d'interrogations au sujet du "je" et de sa représentation dans l'histoire. Les œuvres dites de "fiction", *Le Cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre* (1979), *La Québécoise* (1983), *L'immense fatigue des pierres* (1996), *Cybermigrations* (2004), accompagnées de lectures croisées des essais, offrent des tentatives de représentation et de problématisation de l'identitaire dans l'ère post-moderne. Du côté des textes de fiction le discours sur le sujet naît avec la mise en scène de l'altérité déclenchée par la rencontre avec l'*autre*. Cette altérité se révèle être géographique, temporelle, linguistique, voire identitaire dans la construction d'une série d'*alter ego* de l'auteure, qui ne sont pas strictement autobiographiques, mais qui semblent émerger de l'imaginaire traumatique de Régine

Robin. Issue d'une famille d'origine juive polonaise et ayant vécu l'Occupation et la persécution pendant les cinq premières années de son enfance en France, elle s'interroge sur la possibilité d'écrire après et avec cette expérience. Comme nous allons le souligner dans notre lecture des voix narratives, il s'agit de personnages s'inspirant de la figure du Juif errant réactivée par l'expérience du déplacement, du voyage ou de la migration.

Tout d'abord, la réflexion sur l'identité de Régine Robin prend place au sein de l'expression littéraire issue des communautés culturelles à Montréal. Pour son apport au débat sur l'intégration, l'assimilation, la transculture, le premier ouvrage de fiction publié au Québec, *La Québécoise*, a été le plus étudié de toute son œuvre et le roman le plus analysé dans le cadre de la littérature immigrante des années quatre-vingt.

Plusieurs trames se croisent dans ce roman expérimental écrit au conditionnel, qui met en scène une femme anonyme se déplaçant dans trois quartiers de Montréal. Ces trois déménagements liés à autant de liaisons amoureuses et de possibilités d'existence dans des milieux sociaux différents constituent les trois chapitres: de "Snowdon", quartier anglophone des premiers immigrants juifs d'Europe de l'Est, résidence d'une vieille tante et lieu de séjour initial de la narratrice, à "Outremont" représentant la bourgeoisie nationaliste québécoise où elle vit avec un fonctionnaire, pour aboutir enfin "Autour du Marché Jean-Talon", le quartier italien ouvrier et

immigrant qu'elle habite avec son amant paraguayen. À cette trame s'ajoute une toile de fond mémorielle encore une fois à contenu autobiographique faisant référence à l'enfance et à la jeunesse vécue dans la capitale française. Ce récit du passé qui émerge dans le présent montréalais du personnage, s'articule sur trois lignes du métro parisien autour de points de rencontre ou de stations symboliques, telle Grenelle, station qui desservait le Vélodrome d'Hiver, lieu emblématique de la Grande Rafle des Juifs arrêtés le 16 juillet 1942 et déportés vers des camps de concentration. Cette trame parallèle explicitée par moments est présente de façon sournoise tout au long du récit qui est ainsi constamment ramené à la guerre, à la persécution, au génocide, aux morts et aux survivants.

Dans le contexte québécois l'expérimentation littéraire de Robin participe, et de façon provocante, à un débat sur la question de l'identité nationale; le discours de *La Québécoise* se fait discours politique et social autant qu'esthétique.

Pendant plus d'un siècle, entre à peu près 1860 et 1980, émergea au Québec une tradition romanesque où le personnage de l'Autre faisait l'objet du discours. [...] le personnage Autre était fréquemment un anglophone – Canadien-Anglais, Britannique ou Américain – et le groupe de référence, la société catholique et canadienne-française. [...] À partir des années 80, il y a eu un changement radical dans la représentation romanesque de l'altérité dans la mesure où c'est la voix de l'Autre qui s'est fait entendre décrivant sa situation minoritaire et souvent aliénée par rapport au groupe de référence que constituent les Québécois.⁹⁹

⁹⁹ Janet Paterson, « Quand le je est un(e) Autre: l'écriture migrante au Québec », *Reconfigurations : Canadian Literatures and Postcolonial Identities / Littérature canadienne et identité postcoloniale*, [dir.] Marc Maufort et Franca Bellarsi, Bruxelles, Peter Lang, 2002, p. 43.

Les principales lectures du roman par la critique savante, renforcées par les affirmations de l'auteure elle-même, dans ses interventions publiques et dans ses essais, l'insèrent au cœur du débat sur la littérature migrante et ensuite du discours sur la postmodernité. De ces analyses nous retenons ici particulièrement celles de Pierre L'Hérault, Sherry Simon, Pierre Nepveu et Simon Harel qui nous offrent une base solide pour l'interprétation de *La Québécoise*, de *L'immense fatigue des pierres* et de *Cybermigrations*, que nous lirons parallèlement aux essais de Régine Robin, *Le roman mémoriel*, *Le Golem de l'écriture*, *Berlin chantiers*, *La mémoire saturée*.

Pierre Nepveu dédie un chapitre de son essai sur l'état de la littérature québécoise contemporaine, *L'écologie du réel*, aux écritures migrantes des années quatre-vingt, en soulignant la convergence entre la montée de ces formes d'expression et le fait que l'écriture québécoise dans son ensemble n'ait jamais été autant cosmopolite et pluriculturelle; il définit cette littérature comme post-québécoise : "à la littérature conçue comme un projet fondé sur une mémoire collective et une visée totalisante, se sont substituées la pluralité, la diversité, la mouvance des textes."¹⁰⁰ Le discours de Régine Robin dans *La Québécoise* semble étroitement lié à la notion "d'écriture migrante" ainsi que Pierre Nepveu la définit, c'est-à-dire une écriture qui ne rend pas seulement compte de la réalité même de l'immigration et donc de l'expérience socioculturelle de l'arrivée au pays et de la

¹⁰⁰ Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1999 [1988], p. 14.

difficile habitation, mais également du mouvement, de la dérive, des croisements dus à l'expérience de l'exil qui tendent vers une pratique esthétique spécifique.¹⁰¹

Selon Simon Harel, dans le contexte culturel québécois, les interrogations déjà présentes sur le devenir de la culture et sur la constitution ambivalente de l'identité, seraient exacerbées par la présence d'écrivains non natifs du Québec qui privilégient des thématiques telles l'exil, la marginalité, la constitution toujours labile et fragmentée de l'identité. Dans son analyse de la problématique cosmopolite qui définirait la dimension contemporaine de la littérature québécoise, il en décrit les motifs récurrents:

La fascination pour l'extraterritorialité et la pérégrination en territoire non familier, l'écriture de « l'arrivée en ville » qui autorise la rencontre de l'étranger – immigrant ou réfugié – et du Québécois autochtone, le caractère frénétique d'une écriture urbaine, privilégiant des images de morcellement et de dissociation, autant de motifs qui font retour de façon symptomatique dans la littérature québécoise contemporaine.¹⁰²

Sherry Simon propose une lecture de l'émergence des écritures des minorités en langue française au Québec pendant les années quatre-vingt (Fennario, Micone, Jonassaint, Robin) centrée sur les questions du choix linguistique et formel comme geste politique, et sur la marginalité par rapport à la société majoritaire québécoise de ces auteurs. Dans ce contexte, *La Québécoise* est lu comme un récit-exercice d'associations libres, où le langage sert de catalyseur de mémoire, et qui met en scène

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 233-234.

¹⁰² Simon Harel, « La parole orpheline de l'écrivain migrant », dans *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, sous la direction de Pierre Nepveu et Gilles Marcotte, Montréal, Fides, 1992, p. 373.

la rencontre de l'immigrante avec le tissu hétérogène de Montréal dans trois environnements sociolinguistiques : Snowdon, Outremont, Jean-Talon. La forme autobiographique, voire autofictionnelle utilisée pour raconter des existences traversées par l'Histoire transgresse les structures conventionnelles du récit en créant des liens entre l'expérience collective et l'expérience individuelle, et en exprimant dans l'éclatement des points de repères, la congruence parfaite entre l'expérience fragmentée de l'individu et la matière sociale fragmentée du Québec.¹⁰³ Il s'agirait donc sinon d'un phénomène propre au Québec voire à Montréal, du moins d'une situation exacerbée par cette réalité particulière.

Simon Harel souligne aussi que la spécificité de cette expérience en milieu urbain devient la caractéristique dominante de la fiction québécoise des années quatre-vingt exprimée entre autres par ces auteurs qui s'insèrent dans un discours québécois déjà orienté vers la remise en question du rapport à la langue et à la fidélité nostalgique aux origines tenant lieu de culture. Si la notion d'exil ne touche pas seulement ceux qui sont perçus comme « étrangers »¹⁰⁴, il n'en reste pas moins vrai que le fait que l'étranger acquière le statut d'énonciateur marque une modification radicale des points de vue sur l'identité québécoise.¹⁰⁵

¹⁰³ Sherry Simon, « Écrire la différence », dans *Recherches sociographiques*, XXV, 3, sept.-déc. 1984, p. 457-465.

¹⁰⁴ Simon Harel, « La parole orpheline de l'écrivain migrant », dans *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, sous la direction de Pierre Nepveu et Gilles Marcotte, Montréal, Fides, 1992, p. 376.

¹⁰⁵ Simon Harel, *Le Voleur de parcours, Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le préambule, 1989, p. 287.

Toutefois, Simon Harel donne une plus ample dimension à ce phénomène puisqu'il considère la littérature issue de l'immigration comme récit de l'expérience de la modernité, l'exil étant une modalité culturelle contemporaine.

Ce qui ressort de ces lectures de *La Québécoise*, c'est la représentation de l'espace montréalais et de la problématique du hors-lieu. En paraphrasant les mots de Robert Berrouët-Oriol, on pourrait dire qu'il s'agit d'une écriture travaillée par un référent massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction¹⁰⁶, à laquelle s'ajoute la poétique du hors-lieu élaborée par Régine Robin :

Reste alors une disposition autre des mots, un hors-lieu, une poétique de l'histoire. Habiter poétiquement le monde, disait Hölderlin. Habiter poétiquement l'histoire, c'est se dessaisir en permanence de toute tentation de maîtrise, c'est selon Blanchot laisser passer cette voix narrative du lointain, de l'ailleurs, du neutre, bref, de ce que j'appelle le hors-lieu. Mon beau navire ô ma mémoire. Paroles nomades, exils, transhumanances, peut-être un peu de vague à l'âme, la nostalgie du trottoir mouillé de Paris au matin, autrefois, vers Bercy. Mais oui. Et Montréal, dans tout cela, un nouveau départ, un ailleurs, un « autre », l'inquiétante étrangeté indispensable et angoissante, un lieu pour penser les morceaux éparés de notre modernité, pour mettre sur le papier ce qui se déploie à nouveau de nos désastres obscurs. Y a-t-il encore moyen de rémunérer le défaut des langues?¹⁰⁷

Le discours romanesque de Robin semble témoigner ainsi du traumatisme que représente la migration, l'expérience nostalgique, le processus de remémoration du

¹⁰⁶ Robert Berrouët-Oriol, « L'effet d'exil », *Vice versa*, n. 17, décembre 1986 – janvier 1987, p. 20-21.

¹⁰⁷ Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, *op. cit.*, p. 16-17.

"lieu" perdu, éléments qui sont généralement retenus comme caractéristiques dominantes de la fiction québécoise des années quatre-vingt. Les notions de crise, de trauma, d'effondrement inévitablement associées à l'expérience migratoire, au départ et à l'arrivée, demeurent toutefois une expérience de la modernité. *La Québécoise* laisse aussi entendre un discours plus général sur l'identité, sur la mémoire et sur l'Histoire qui permet l'élargissement du milieu québécois au contexte postmoderne, ce dernier hanté par la réélaboration d'événements majeurs, tels la guerre et la Shoah toujours présents chez Régine Robin.

Dans la foulée de ces études de *La Québécoise* qui se concentrent sur la notion de l'identitaire, c'est exactement cet aspect que nous allons lire sous l'angle des mouvements entre appartenance et altérité, par rapport à un "objet" perdu qui, au-delà de l'expérience migratoire, se rapporterait à l'événement historique, la Shoah particulièrement, en nous concentrant sur la fonction de cet événement dans la réflexion sur la fiction, l'identité, la mémoire.

Le roman *La Québécoise* et ensuite les biofictions du recueil *L'immense fatigue des pierres* et le texte *Cybermigrances*, participent d'un discours sur le passé, sur les traces laissées par les régimes totalitaires, sur la guerre, ainsi que sur les us et abus de la mémoire, sujets qui sous-tendent toute l'œuvre de Régine Robin et qu'elle développe ultérieurement et explicitement dans ses essais théoriques.

Notre approche suit le parcours fictionnel de l'écrivaine de *La Québécoise* jusqu'à *Cybermigrances* en traversant aussi les essais théoriques, surtout en ne perdant jamais de vue le discours sur l'Histoire et sur l'Événement (la Shoah), et spécifiquement sur la mémoire qui ne cesse pas de se redéfinir au Québec comme en Europe; cette position représente un déplacement par rapport à la critique, qui s'est concentrée sur la réflexion à propos de l'identité dans le cadre de la production littéraire reliée au phénomène migratoire à Montréal; dans cette même critique nous puisons cependant pour une analyse de la fonction de la guerre dans l'écriture fictionnalisée de l'identité.

Notre but est de montrer le rôle que joue la guerre et la possibilité de l'écrire dans l'œuvre de Régine Robin. L'auteure appartient à la génération des enfants dans/de la guerre; en bas âge elle a vécu le conflit et les persécutions. Il s'agit donc de la génération suivante par rapport aux témoins directs qui, adultes à l'époque du conflit, ont senti le besoin de relater les faits tels qu'ils se sont produits. Elle s'identifie plutôt à cette portion de survivants (dans le sens large du terme incluant non seulement les rescapés des camps, mais tous ceux qui auraient pu disparaître) qui s'exprime selon une forme de témoignage plus intellectualisée.

Chez les écrivains qui ont été enfants de la guerre, des vagues souvenirs sont restés gravés dans leur mémoire, mais ceux-ci cachent un traumatisme profond. De nombreuses ressemblances rapprochent ainsi Georges Perec et Régine Robin, des

similarités dans leurs expériences ou des affinités recherchées par l'écrivaine qui a sûrement partagé une expérience de vie semblable et qui s'est fortement inspiré de la figure de Perec. Nous nous limitons ici à l'évoquer afin de situer notre corpus et notre sujet.

La référence à Georges Perec est récurrente dans les textes de Régine Robin; comme elle, fils d'un couple de Juifs polonais immigrés à Paris, mais dont les parents sont décédés pendant la guerre (son père en 1939 et sa mère en 1943 déportée à Auschwitz), cet écrivain produit une œuvre traversée par l'expérience du conflit et du génocide. Deux expérimentations littéraires tournent autour de la déportation de la mère, *La Disparition* (roman écrit sans la voyelle « e ») et *Les Revenentes* (où la seule voyelle est la lettre « e »). Ensuite, l'ouvrage composite *W ou souvenir d'enfance* exprime la blessure de la séparation, la perte identitaire et le vide de mémoire à travers une allégorie sportive qui prend tout son sens à la lumière de la réalité d'Auschwitz et qui s'accompagne dans la version de 1974 de fragments contradictoires convergeant vers le centre du roman, le dernier moment avec sa mère que l'écrivain ne reverra pas. Dans la profusion mémorielle concernant le monde des sports et des acteurs ou les détails d'une topographie parisienne inconnue, les traces des six premières années de vie ne peuvent être redessinées qu'à partir de récits des familiers, de quelques certificats ou de quelques vieilles photos. Ce manque de souvenirs directs qui a permis à l'écrivain de survivre, revient le hanter à l'âge adulte en l'empêchant de vivre pleinement. L'autobiographie de l'enfance est ainsi édifiée

sur les lacunes de la mémoire, Perec ayant survécu caché dans la zone libre grâce à une prescription d'oubli : ne pas se rappeler le vrai nom des parents, ne pas évoquer non plus le yiddish, la langue parlée par les grands-parents, ni aucun détail compromettant son passé. L'oubli devient alors un mode naturel et la vie d'après-guerre, recommencée à Paris chez des oncles, la seule vraie vie jusqu'au point où le manque ou le refoulement de souvenirs de ses premières années se fait insupportable.

Sur le modèle perecquien, chez Robin, les souvenirs d'enfance émergent à plusieurs reprises et semblent au fond toujours sous-jacents à la fiction autant qu'à la réflexion sur le mode identitaire postmoderne. Toutefois, elle ne se pose jamais en position de témoin direct; elle explore plutôt des possibilités de travailler la mémoire dans une liberté d'expérimentation très large quant à la forme du récit quand l'expérience du passé ne peut plus être racontée, quand le tragique ne passe plus seulement par le rappel et quand le fragmentaire s'avère le seul mode de vie /survie / survivance.

3.2. LES ORIGINES PERDUES : ÉCLATEMENT DES IDENTITÉS

3.2.1 La recherche de la voix / voie et la prise de parole

3.2.1.1 La confusion des voix narratives: JE TU ELLE NOUS - Biographèmes

Dans *La Québécoite*, la complexité de la structure narrative est encore augmentée par un travail "ludique" sur la langue, mais surtout par un mécanisme de mise en abyme qui multiplie les voix narratives aux histoires et aux mémoires juxtaposées, rendant problématique l'identification de la narratrice. L'énonciation s'étale principalement sur trois niveaux d'intrigue : une narratrice écrit sur un possible personnage, « elle », une immigrante récente dont la famille d'origine juive avait émigré de Pologne à Paris, qui arrive de France et qui tente de s'établir au Québec après avoir vécu dans la capitale française. *Elle* donne des cours d'histoire dans une université et elle écrit à son tour un roman sur un professeur écrivain, Mortre Himmelfarb, également immigrant d'Europe de l'Est qui fait des recherches sur la question des faux messies. Identifiables par brefs moments par l'utilisation du *je* s'accordant au discours autobiographique de la narratrice et du *tu* qui se parle et qui parle à son personnage, tandis que *elle* au conditionnel désignerait la protagoniste du récit fictif, les bribes de vie passée et présente de la narratrice et du personnage

féminin sont presque impossibles à séparer; les voix narratives comme les récits s'entremêlent.

La Québécoite est alors celle dont la narratrice raconte l'histoire, mais aussi celle qui erre parmi ces différentes identités. L'anonymat du personnage et les références fortement autobiographiques permettent la confusion entre auteure, narratrice et personnages, féminin et masculin, dans un glissement continu d'une identité à l'autre :

Entre Elle, je et tu confondus
pas d'ordre.
Ni chronologique, ni logique, ni logis.¹⁰⁸

Le vécu de la narratrice enchaîne inévitablement le récit des autres : de la vieille tante Mime Yente avec son passé en Pologne, ses années en Angleterre et son installation à Montréal où elle semble perpétuer le monde et la vie du Shtetl; au vieux professeur Mortre Himmelfarb, personnage qui ouvre le récit à la figure du faux messie du XVII^e siècle Sabbatai Zevi (LQ, 37) sur lequel il prépare un projet de cours qui semble impossible à organiser; des personnages masculins, les conjoints de *elle* porteurs d'identités "différentes", au « nous » collectif québécois, à celui des immigrants et à celui des Juifs.

¹⁰⁸ Régine Robin, *La Québécoite*, Montréal, XYZ, 1993, [1983], p. 88. Désormais toutes les références à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation LQ suivie du numéro de la page de l'édition XYZ de 1993.

Les oscillations pronominales reproduisent ainsi l'éclatement du sujet entre différents possibles identitaires, des possibles au conditionnel censés représenter l'altérité de *La Québécoite* à travers un système complexe d'interférences, de voix entremêlées (*je / tu / elle*) et de voix enchaînées (*il / nous*). Le procédé de mise en abyme (dé)place cette altérité dans les histoires de tous ces autres et ébauche ainsi un portrait identitaire axé sur l'exil, sur l'errance et sur le déracinement : "Elle ne saurait jamais où la porteraient ses pas [...] – écartèlement des cultures je suis à califourchon [...] toi perdue à nouveau l'errance. Depuis toujours nous sommes des errants" (LQ, 63). Le bref passage qui précède présente un exemple du glissement d'un pronom à un autre, du *elle* au *je*, puis au *tu* et pour finir sur l'utilisation du *nous*, annonçant le lien étroit entre les trois femmes, ou plutôt l'éclatement de la femme à la fois personnage, narratrice et interlocutrice, en même temps partie d'un "nous" collectif se référant vraisemblablement aux Juifs comme figures par excellence de l'errance et de l'exil.

La Québécoite se présente alors comme un ensemble de voix narratives qui "parlent" de traces de vies, de bribes d'existences réelles ou fantasmées, toujours fictionnalisées afin de dégager un sens ou de le nier, voire de souligner justement l'impossibilité d'une construction biographique linéaire. Régine Robin s'appuie sur les travaux théoriques de Barthes sur les « biographèmes ». Dans *Le Roman mémoriel* elle cite abondamment le théoricien pour expliquer sa propre démarche :

La voie du fragmentaire me semble aujourd'hui la plus féconde pour la réflexion de l'historien. Elle consiste à opposer le curriculum vitae aux biographèmes, le studium au punctum. Le curriculum, ce sont les « bioses », les parcours obligés du cycle de vie, les grandes périodisations qui rythment les biographies : scolarité, entrée dans le monde du travail, départ du foyer parental, formation d'un foyer indépendant, mariage, naissances, mort des proches, retraites, changement de lieu d'enracinement par remariage, émigration, etc. C'est aussi pour l'homme public ou pour l'écrivain les grands événements où diverses temporalités s'entrechoquent, les dates de publication, etc. Ce qui correspond pour Barthes au studium. [...] Le studium informe, représente, fait signifier. Il travaille sur un sens déjà là, déjà dit, déjà représenté. À ce *studium* « unaire », R. Barthes oppose dans la photo le *punctum*, excès de sens, détail qui mobilise l'affect, choc, surprise, contingence dont le sens échappe car il ne peut d'emblée se classer, se ranger dans une catégorie conceptuelle préalable. Au punctum correspond le biographème. Non pas la linéarité apparente d'un trajet mais des détails, des inflexions, une vie trouée, irruption de signifiants [...]. Le biographème fait émerger un ensemble d'objets partiels, un infra-savoir non catégorisé, un imaginaire. Il ne s'agit plus ici d'opposer à l'illusion biographique, à l'idéologie biographique ou au biographisme, un récit de pratique, un tronçonnage de la vie par reconnaissance de trajets à l'intérieur de telle ou telle zone des rapports sociaux comme suggérait D. Bertaux. Il ne s'agit pas non plus d'un ineffable, impossible à dire ou à analyser. Dans cette perspective qui nous vient de la fiction et de la réflexion sur la fiction, une biographie écrite ou orale à partir du fragmentaire, d'un fragmentaire non aléatoire, de ce qui émerge, des traces, des bribes, des dires, rationalisations du sujet, multiples souvenirs-écrans, ce qui peut faire sens mais dans l'après-coup. Non pas la construction linéaire et fallacieuse d'une « vie » publique ou privée, professionnelle ou intime, sociale ou psychique, avec ses repères chronologiques obligés, ses bioses, sa périodisation reçue (l'homme et l'œuvre, les années de formation, la maturité, la vieillesse, etc.), mais un ensemble de biographèmes qui éviterait l'agglutinement des fragments, qui empêcherait la pâte de prendre.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, op. cit., p. 156-157.

Avant d'analyser les biographèmes spécifiques, les signes autobiographiques propres à l'auteure, qui marquent tant son imaginaire et qui fournissent la toile de fond d'un certain portrait identitaire et des réflexions théoriques surtout concentrées autour de la question de l'histoire et de sa mémoire, spécifiquement de la guerre et de la Shoah, il semble nécessaire de procéder à une lecture des différentes prises de parole exprimées par les voix narratives de *La Québécoite*, cette mise en scène littéraire de la (dé)construction identitaire à travers une écriture biographique basée sur l'utilisation du fragmentaire.

3.2.1.2 De la voix à la prise de parole

Entre silence et prise de parole s'expriment les différentes voix de *La Québécoite*. Ce terme forgé par Régine Robin, a été analysé par Claudine Potvin qui en souligne avant tout la sonorité péjorative et le rapproche du " caquetage des poules (coi-coi-coi) et par extension du bavardage (verbiage, jacasserie, papotage, placotage) incessant des Québécois"¹¹⁰. Une voix bavarde, sans doute, mais dans sa connotation sociale et politique le mot renvoie tout de même au silence. Deux sphères se côtoient dans cette lecture de la polysémie du mot : le complexe linguistique d'un Québec "colonisé" d'une part et le refus de la parole dû à l'impossibilité de s'intégrer dans la langue et la nationalité de l'autre. Claudine Potvin pousse son analyse jusqu'à

¹¹⁰ Claudine Potvin, « La (dé)construction de la mémoire: *La Québécoite* de Régine Robin », dans *Multi-culture, multi-écriture, la voix migrante au féminin en France et au Canada*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 265.

suggérer dans le suffixe coite le renvoi au coït, la copulation, l'accouplement indiquant l'union et la mixture, supposément désirées mais fondamentalement redoutées, bien souvent perçues comme inutiles, ne soulignant que la distance entre deux cultures, entre l'ancien et le nouveau monde, ne pouvant se résorber que temporairement et dans la fiction.¹¹¹

Des nombreux éléments qui ressortent de cette interprétation, le plus pertinent ici nous semble le rapport entre la prise de parole et son impossibilité, selon un modèle kafkaïen toujours présent dans l'œuvre de Robin – d'ailleurs *La Québécoise* s'ouvre sur une épigraphe de Kafka évoquant les impossibilités linguistiques : l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire en allemand, l'impossibilité d'écrire autrement et l'impossibilité d'écrire comme réparation, consolation.

Sur ce modèle, Robin met en scène des tentatives de réponses à la nécessité de témoigner sur sa propre expérience et à l'impossibilité d'en rendre compte. Par des voix (dé)multipliées elle permet à différentes mémoires de s'exprimer, celle de l'immigrant/e, celle de la famille et des origines, celle collective des Juifs dans l'histoire, celle d'un « je » postmoderne qui les résume toutes finalement.

Pas d'ordre. Ni chronologique, ni logique, ni logis. Rien qu'un désir d'écriture et cette prolifération d'existence. Fixer cette porosité du probable, cette micromémoire de l'étrangeté. Étaler tous les signes de la différence : bulles de souvenirs, pans de réminiscences mal situées arrivant en masse sans texture, un peu gris. Sans ordre, c'étaient des enchaînements lâches, des couleurs sans contours, des lumières sans

¹¹¹ *Ibid.*

clarté, des lignes sans objets. Fugaces. La nuit noire de l'exil. L'Histoire en morceaux. Fixer cette étrangeté avant qu'elle ne devienne familière, avant que le vent ne tourne brusquement, libérant des giclées d'images évidentes. Traversées, les nostalgies ne se laisseraient pas apprivoiser. On ne pourrait pas les décomposer. Elles s'imposeraient d'emblée. Aucune figuration à l'exil. Irreprésentable. Sans présent, sans passé. Simplement des lointains un peu flous, des bouts, des traces, des fragments. Des regards le long de ces travellings urbains. Étrangeté à fixer tout de suite car la nostalgie crevait à la surface des jours sans surprise. C'était du langage, du langage jouissant tout seul, du corps sans sujet. Rien que du langage. (LQ, 15)

La Québécoise s'affiche clairement dès le début comme un roman de et sur l'exil où les motifs du déplacement et de l'éclatement identitaire inhérents à l'expérience migratoire sont exprimés à travers la rencontre et l'exploration de la réalité québécoise, voire montréalaise, d'un personnage anonyme déterminé par le pronom personnel à la troisième personne. "*Elle*" vit et incarne les principaux éléments du processus, le rapport au pays d'origine et la découverte du pays d'accueil. Le long des trois chapitres écrits au conditionnel, trois réactions possibles concernant l'arrivée et l'insertion se déploient: le repli sur l'identité ethnique avec la fidélité à la culture d'origine; ensuite l'assimilation à l'identité québécoise; et finalement la mise en marge, refoulement ou bien affirmation de la différence. Malgré ces différentes tentatives – de recréer et perpétuer le monde de là-bas dans le quartier Snowdon, de s'intégrer à la culture québécoise par la médiation d'un mari québécois dans le quartier Outremont, ou de vivre auprès des autres immigrés une certaine pluralité de cultures autour de Jean-Talon, dans un territoire sans définition culturelle précise – le sentiment d'étrangeté revient à chaque fois :

Quelle angoisse certains après-midi – Québécoité – québécoitude – *je suis* autre. Je n'appartiens pas à ce *Nous* si fréquemment utilisé ici – Nous autres – Vous autres. Faut se parler. On est bien chez nous – une autre Histoire – L'incontournable étrangeté. Mes aïeux ne sont pas venus du Poitou ou de la Saintonge ni même de Paris, il y a bien longtemps. Ils ne sont pas arrivés avec Louis Hébert ni avec le régiment de Carignan – Mes aïeux n'ont pas de racines paysannes. Je n'ai pas d'ancêtres coureurs de bois affrontant le danger de lointains portages. Je ne sais pas très bien marcher en raquettes, je ne connais pas la recette du ragoût de pattes ni de la cipaille. Je n'ai jamais été catholique. Je ne m'appelle ni Tremblay, ni Gagnon. Même ma langue respire l'air d'un autre pays. Nous nous comprenons dans le malentendu. [...] à la recherche d'un langage, de simples mots pour représenter l'ailleurs, l'épaisseur de l'étrangeté, de simples mots, défaits, rompus, brisés, désémantisés. Des mots images traversant plusieurs langues [...] je ne suis pas d'ici. On ne devient pas québécois. Prendre la parole, rendre la parole aux immigrants, à leur solitude [...] de simples mots pour représenter la différence quotidienne – une parole autre, multiple. La parole immigrante comme un cri, comme la métaphore mauve de la mort, aphone d'avoir trop crié. (LQ, 52-53, nous soulignons)

Les notions d'ici et d'ailleurs ne sont évidemment pas si étanches dans cette "expérimentation à la fois littéraire et sociale"¹¹², cette tentative de "fictionnaliser l'inquiétante étrangeté que crée le choc culturel, d'autant plus grand chez moi (elle), qu'il avait lieu dans une langue commune"¹¹³. Le récit de l'expérience migratoire devient ainsi témoignage sur la situation psychosociologique des nouveaux arrivés et en même temps prise de parole collective. Le questionnement sur l'identité des immigrants conduit inévitablement à une reproblématisation de l'identité québécoise et le discours de l'écrivaine se fait immédiatement politique. Parfois virulente, cette prise de parole vise les conditions des immigrants et parallèlement le nationalisme

¹¹² Régine Robin, « Postface : De nouveaux jardins aux sentiers qui bifurquent », *La Québécoise*, *op. cit.*, p. 207.

¹¹³ *Ibid.*, p. 207.

québécois autant que le nationalisme français, au nom d'un certain universalisme dans la lutte de classe:

Québécoite
Privilégiée quand même
même si on ne veut pas de toi
même si on te rappelle tous les jours que *tu n'es pas d'ici*
Privilégiée quand même.
Imagine.
Tu viens du Portugal. Tu as quatre enfants.
Ton mari s'est calté peu après ton arrivée.
Tu travailles dans une fabrique de vêtements
au salaire minimum. Tu es une voleuse de job.
Il n'y a pas de syndicat dans l'usine.
Tu ne sais ni l'anglais ni le français
juste quelques mots.
Tu penses à Lisbonne, à la sonorité de la langue
à la maison pauvre mais pleine de soleil
aux figuiers dans le jardin.
[...]
Et les immigrants de chez toi, les connais-tu?
[...]
Oui, tous ces pays se ressemblent.

Québécoite.
Tu ne parleras pas. La voix muette, scellée. [...]
Tu ne parleras pas. Petite, humble, cassée, la parole immigrante, écorce de
bouleau et samovar, comme une berceuse lointaine à la fois plaintive et
tenace, envahissante et monotone, lancinante, têtue. Elle déraile, dérouté,
détone.

Elle perd la boule, le nord.
Elle perd ses mots.

Mémoire fêlée
Mémoire fendue
Les articulations sont foutues. (LQ, 86-88, nous soulignons)

La Québécoite s'avère alors être celle qui écrit, qui parle pour le groupe à travers la voix militante de la revendication des droits, tout en reconnaissant la spécificité de sa situation à elle; immigrante intellectuelle, d'origine juive polonaise, arrivée au Québec par choix à l'âge adulte après avoir habité Paris pendant plusieurs

années, mais qui partage avec les autres l'incertitude, le manque, la non-appartenance, la nécessité de fixer le souvenir, et d'écrire pour appréhender le nouvel espace.

L'arrivée à Montréal vient réactiver le premier déplacement, celui des parents de la Pologne à Paris; l'immigrante retrouve ici son passé d'immigrante en France, sa condition d'étrangère jusqu'à la persécution vécue en bas âge pendant la guerre. Au contact d'une nouvelle forme d'étrangeté, les sentiments refont surface, après avoir été longtemps cachés sous le refus de l'appartenance ethnique, par l'effort de francisation, et par l'adhésion presque inconditionnelle à la culture française comme réaction à la marginalisation. En somme, malgré la tentative de se refaire une identité en adoptant la "nationalité" française, ce passé refoulé revient hanter la protagoniste et la prise de parole devient alors une interrogation; il s'agit de savoir comment exprimer la fragmentation et le déchirement identitaires, multiples dans son cas, non seulement immigrante au Québec, mais déjà "étrangère" en France et en même temps éloignée de ses racines juives d'Europe de l'Est pourtant si marquantes. Le discours s'ouvre ainsi sur les fractures de l'Histoire et sur le binôme silence/parole pour représenter la souffrance associée à la figure du Juif, liée à la perte des origines, de tout repère spatio-temporel, linguistique et donc finalement identitaire:

Tout cela finirait bien par avoir l'épaisseur d'une vie, d'un quotidien. Serait-il possible de trouver une position dans le langage, un point d'appui, un repère fixe, un point stable, quelque chose qui ancre la parole alors qu'il n'y a qu'un tremblé du texte, une voix muette, des mots tordus? Prendre la parole. Quelle parole? Se taire? À nouveau l'humiliation?

Porter à nouveau l'étoile? Texte brisé. Extirper la peur, la honte, la solitude – parler pour, pour rien peut-être – parler parce que – le bruit – rien que des bruits, débris. (LQ, 19)

La voix de la famille, et donc de l'éducation et de la formation se mêle à celle plus chorale des origines, du passé historique commun des Juifs, dans le discours sur les questions identitaires. Au-delà de l'immigration au Québec, *La Québécoise* se propose alors de raconter un passé familial, qui devient universel voire "sans lieux".

La voix juive porte la parole muette des morts et des survivants; cette même voix qui parle dans les récits du deuxième ouvrage de fiction de Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, selon différentes modalités, est représentée visuellement par les panneaux gris insérés à la fin du recueil, cinquante et une cases grises, inscriptions funéraires sans noms des membres de la famille de Robin disparus avec la Shoah.

Dans *L'immense fatigue des pierres*, l'expérience de l'exil est encore présente, mais le discours tout au long du recueil tourne autour de la perte du nom propre, de la mère, de la langue, des origines. Une prolifération d'existences naît de l'expérience de la fragmentation et de l'éclatement identitaire causé, plus que par le processus d'immigration, par les événements historiques, voire l'Événement, la Shoah. Les protagonistes des "biofictions" sont encore une fois des personnages hautement autobiographiques, des doubles, des *alter ego* de l'auteure; à nouveau il s'agit de personnages féminins et masculins dont les récits se croisent et se superposent et qui

souvent jouent avec l'identité, la leur ou celle d'un proche. Dans *Journal de déglingue entre le Select et le Compuserve*, la narratrice mélange explicitement les voix en déclarant : "Moi, je suis Pamela Wilkinson, ou Emilia Morgan, ou Nancy Nibor, ou Martha Himmelfarb, ou les alias du personnage quand elle prend part à des forums de discussion sur Internet. Je suis peut-être la fille de la narratrice, ou même Régine Robin si vous voulez."¹¹⁴ Des variantes de ces *alter ego* de l'auteure peuvent revenir d'une nouvelle à l'autre et même d'un texte à l'autre. Robin s'évertue dans la construction de ces personnages avec leurs histoires et leurs identités. Par exemple, le professeur Mortre Himmelfarb joue un rôle important dans *La Québécoite* où la traduction du nom, Himmelfarb, couleur du ciel, constitue le noyau d'un réseau sémantique à plusieurs reprises exploité. Martha Himmelfarb et Michel Himmelfarb apparaissent dans *L'immense fatigue des pierres*. Le cas de ce dernier est emblématique : il est le protagoniste de la nouvelle *Le Dibbouk inconnu* qui, souffrant d'un malaise indéfinissable par rapport à son histoire familiale, expérimente de multiples identités sur Internet. Parmi ces identités le personnage choisit celle de David Morgenstern dont il a connu l'histoire en visitant le Musée de l'Holocauste à Washington; là on lui avait remis la fiche biographique de cet enfant originaire de la même ville de Pologne que lui et au destin inconnu, jusqu'au moment où il entre en contact avec ce même David, en chair et os; alors il se rend compte qu'il a été "habité" par lui pendant tout ce temps. Robin reprend ici les modèles du double de

¹¹⁴ Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, p. 140.

Dostoïevski, de Maupassant et de Kafka auxquels elle juxtapose des vieilles légendes hassidiques reprises après la guerre et retravaillées par des rabbins mystiques, selon lesquelles "chaque Juif mort dans la Shoah vient habiter l'âme d'un survivant, non pas forcément le torturer, mais s'installer en lui, lui changer la voix ou le caractère, ou les émotions, ou tout simplement lui faire accomplir des actes qu'il ne comprend pas au premier abord."¹¹⁵

La nouvelle *L'immense fatigue des pierres* se construit sur l'alternance de deux monologues, celui d'une mère et celui d'une fille, dirigés par une narratrice qui s'adresse à l'occasion au lecteur¹¹⁶ et prend le contrôle dans la finale au conditionnel. Les identités de la fille, de la mère et de la narratrice se mêlent encore une fois.

Finalement Régine Robin fait faire à ses personnages, narrateurs ou non, ce qu'elle fait elle-même à sa biographie : il s'agit de figures qui manipulent leurs identités comme l'auteure joue explicitement avec les limites du biographique, par exemple dans la création de son *alter ego* principal, la *Québécoise*, à qui elle attribue entre autres des éléments de son propre passé traumatique et cette hantise de la période de la guerre, cet "effroi":

Pourtant j'avais essayé. Une autre vie, un autre quartier, d'autres réseaux sociaux, une nouvelle aventure, au sein de la bourgeoisie québécoise dans les hauts d'Outremont, dans une belle maison cette fois. Pourquoi cet amour des maisons? Faut-il que je lui donne tous mes traits et toutes mes passions? A-t-elle connu la guerre, a-t-elle passé cinq ans de sa vie à

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

déménager presque tous les soirs, à dormir à même le sol, enroulée dans une couverture, la respiration haletante dans l'attente de la mort aux mots allemands, aux cris allemands. *Aufmachen! Rauss! Schnell!* Une maison avec un escalier de pin ancien comme l'illusion de l'enracinement.

LA PORTE REFERMÉE, UN PAYS

À soi quelque part. Pas étranger. Un lieu – un lieu – Heim une maison-lit, indistincte dans une rue ombragée sur laquelle on ne viendrait plus jamais mettre des croix blanches, des marques ou des scellés. Une maison pour mourir de mort naturelle de vieillesse ou de maladie. Elle doit bien partager quelque chose de ce passé. Elle doit bien vivre aussi de ce même effroi. (LQ, 97-98)

Chez Robin, l'ensemble des variantes fictionnelles possibles autour du passé familial et des origines juives fait de la figure du Juif errant l'emblème de l'identité postmoderne : selon elle, la judéité (l'identité juive) ne devrait être un élément fondamental que dans son exemplarité, c'est-à-dire en tant que "problématique de l'écart, de la non-coïncidence, d'une traversée culturelle et historique des langues, des territoires, des noms propres, des polysémies et des évidements de l'identité, selon qu'elle est choisie ou assignée, banale ou dangereuse..."¹¹⁷

Dans son analyse de *La Québécoite*, Claudine Potvin remarque justement chez Robin ce glissement d'angle de l'immigration au postmoderne et à la littérature d'après la Shoah, à travers les différentes couvertures des deux éditions successives du roman, qui passent de la figure nostalgique et folklorique du nomadisme d'Europe orientale en 1983, à celle de la fragmentation postmoderne dix ans plus tard:

¹¹⁷ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture : De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997, p. 33.

Contrairement à l'indice nostalgique de la gravure placée en page frontispice de la première édition, la problématique langagière s'affiche dans le choix graphique pour la couverture de la deuxième édition (collage axé sur l'écriture et préparé par l'auteure) et fait glisser le texte du côté du postmodernisme : la rédaction d'une lettre, les timbres, le registre postal donc, un couple, figures d'époque, la machine à écrire à la lettre vo(i)lée, possiblement le K de Kafka, une photographie d'une demeure ancienne. Ces éléments hétéroclites, discontinus, sans référent absolu, à la recherche d'un destinataire inconnu, contribuent à créer un effet de mixage, de rapt, de déplacements, de décentralisation propres au postmoderne et nous invitent, dix ans plus tard, à une relecture du texte. Cependant, à la suite de Anthony Purdy, je serais d'accord pour dire qu'il s'agit d'une postmodernité après Auschwitz, ce dernier qualifiant le roman d'angoissé plutôt que de ludique, de désespérant au lieu de libérateur, de roman de l'échec; le *t* de *La Québécoise*, ajoute Purdy, est, en dernière analyse, la trace des « impossibilités linguistiques » (Purdy, p. 58), impossibilités d'ordre idéologique également.¹¹⁸

La Québécoise constitue alors une tentative de présenter la question complexe de l'identité en faisant le lien entre le postmodernisme et le phénomène du morcellement identitaire dans sa représentation littéraire et artistique; deuxièmement, elle souligne l'interaction entre le postmodernisme, l'identité juive et l'Événement majeur, la guerre, voire son aspect le plus extrême : la Shoah.

De la notion vaste et floue de "postmoderne" comme phénomène culturel, historique et social, Robin fait, dans les premières pages de l'ouvrage *Le Golem de l'écriture*, un bref mais complet historique en dégageant des éléments au fond, selon

¹¹⁸ Claudine Potvin, loc. cit., p. 265.

elle, paradoxalement positifs tels le décentrement maximal, le trouble de la frontière entre fiction et réel, etc. Robin ne dramatise pas ce rapport difficile à la modernité et à la technologie, exprimé par d'autres auteurs et théoriciens contemporains; au contraire, elle dénonce les discours apocalyptiques sur l'époque postmoderne, sur l'apport des nouvelles technologies qui transforment complètement notre rapport au monde, à la réalité. Sans nier totalement les dangers généralement liés à ces aspects de la société contemporaine, elle transforme la vision de ces phénomènes souvent perçus de manière dépressive comme crise, fin, dissolution, en questionnement, révision qui n'est jamais négation absolue.

Les auteurs analysés, Joseph Roth, Romain Gary, Serge Doubrovsky, Philip Roth, et les artistes contemporains Ricardo Altmann, Christian Boltanski, Sophie Calle qui s'expriment dans le domaine des arts visuels, sont en grande majorité juifs. Comme Régine Robin, prototypes du moi postmoderne, "de ce qui se joue aujourd'hui dans la culture"¹¹⁹, ils présentent selon elle "toutes les mises en scène de l'autofiction, de la dissémination de soi, de l'hétéronymie, de la quête de la toute-puissance, de l'auto-engendrement de soi, de sa muséalisation, de la conservation de ses propres traces, toutes les expressions postmodernes de la perte du moi."¹²⁰

¹¹⁹ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, op. cit., p. 17.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 37.

Plus particulièrement dans *Le Golem de l'écriture*, l'hypothèse annoncée dans *Le Deuil de l'origine* s'amplifie et trouve une réponse: l'écrivain, selon Robin, accomplit par son travail d'écriture le deuil de l'origine, le deuil de la langue maternelle ou plus exactement de la croyance qu'il a une langue maternelle. Robin examine à partir des théories freudiennes le rapport entre l'écrivain moderne et ses personnages, le clivage du moi qui s'exprime dans et par l'écriture, pour rejoindre notamment les théories de Pontalis sur le désir de l'autobiographe de dire sur soi-même "les premiers et les derniers mots"¹²¹ et de Simon Harel décrivant le paradoxe de l'écriture autobiographique, dans un sens très large, comme "écriture réparatrice"¹²². Elle ajoute que l'écrivain est poussé par un "fantasme de toute-puissance", "d'auto-engendrement", un désir de création qui serait, en réalité, recréation à travers la fiction, d'une identité ou au moins de fragments d'identité, le fragmentaire étant le seul mode narratif qui reste quand le discours ne peut plus se tenir, quand la mise en récit s'avère impossible :

Il n'y a pas de métaphore pour signifier Auschwitz pas de genre, pas d'écriture. Écrire postule quelque part une cohérence, une continuité, un plein du sens – même dans l'absurde beckettien – même dans l'angoisse kafkaïenne, le monde a encore forme, consistance – épaisseur. Rien qui puisse dire l'horreur et l'impossibilité de vivre après. Le lieu entre le langage et l'Histoire s'est rompu. Les mots manquent. Le langage n'a plus d'origine ni de direction. Quel temps employer? Il n'y a qu'un présent éternel. Un présent qui ne passe pas. Le poids de ces millions de morts m'étouffe. En errance d'Europe en Amérique avec ces morts encombrants qui réclament leur dû dans un silence assourdissant. Une sourde impatience habite leur regard vide, terreux – vous commencez à vous faire

¹²¹ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.

¹²² Simon Harel, *L'Écriture réparatrice. Le défaut autobiographique*, Montréal, XYZ éditeur, 1994.

vieux mes amis. Oui, Magnale, tu as déjà cinquante-cinq ans – qu’as-tu fait pendant toutes ces années? Transformée en pollen, graine, poussière transportée par le vent, les oiseaux, les abeilles? Oui, Magnale, on ne rajeunit pas même dans la mort. Rassure-toi. (LQ, 141)

3.2.2 Théorie et fiction : Autofiction, autothéorisation, biofictions et hétéroportraits de Régine Robin

Toutes ces voix mises en scène par Robin, voix autobiographiques, universelles, symboliques, et cette prolifération d’existences entremêlées expriment fondamentalement la perte (du nom), de repères culturels, historiques et géographiques et la revendication du multiple et du dissemblable. Dans ses ouvrages, les frontières entre le réel et le fictif se brouillent pour mettre en lumière la pluralité et le désordre identitaire; il n’y a pas de limites entre temps et espace, entre instances énonciatives. De plus, le refus de toute notion d’homogénéité formelle et signifiante conduit à un mélange des pratiques langagières et à l’abolition de la hiérarchie des codes littéraires.

Régine Robin passe d’un médium à l’autre pour représenter sa vie finalement: après la littérature, le roman, la nouvelle, l’essai, elle explore les possibilités du Cyberspace théoriquement et concrètement en créant son propre site sur Internet. Après avoir expérimenté un passage par la radio, elle revient enfin au livre avec *Cybermigrances*, recueil de textes épars transcrits de la page Web, dont le titre renvoie à la migration, mais cette fois en indiquant les chemins et les déplacements effectués d’un médium à l’autre; comme la *Québécoise* se déplace d’un quartier à un

autre, d'une ligne d'autobus ou de métro à une autre, l'écrivaine parcourt les différents moyens de narration et de représentation. Elle lance aussi l'hypothèse de transformer sa page Web en installation, une création qui résume le désir profond de manipuler l'existence :

J'avais rêvé à une installation dans une galerie ou un musée. Ma page Web, ma vie « installée »?

Il y aurait plusieurs salles. Des banderoles ou des fanions descendant du plafond avec mes petits fragments de textes et des photos, des collages, des timbres-poste, pages de mes agendas en fac simili ou dans leur forme originale. Au milieu de chaque salle, des télévisions avec ces mêmes fragments et ceux des autres salles qu'on pourrait voir sur ces écrans et qu'on pourrait déplacer, créant des nouveaux arrangements. On exporterait ainsi une banderole de la salle 1 pour la placer dans la salle 2. Le visiteur aurait ainsi deux options. Déambuler de salle en salle, lire les petits fragments, regarder les vidéos redoublant les textes et les images, ou rester sur place. Se placer en face de la télé, et manipuler le dispositif, de façon à se rendre maître de l'ensemble. Ré-arranger. Re-assembler, rebricoler. « Refaire » ma vie.¹²³

S'appuyant sur la définition de Doubrovsky, Robin soutient aller au delà de l'autofiction dans son utilisation du Cyberspace, vers des formes du fragmentaire qu'elle nomme "horographie"¹²⁴ et qui rendraient mieux compte de l'écriture instantanée relative aux personnages "je", "Régine", "Rivka", "tu", "elle", doubles et voix autres démultipliées.¹²⁵

Ce sont mes biographèmes qui vont servir de fil conducteur. De liens entre les fragments du dispositif textuel : la guerre, l'horodatier autofictionnel, la déambulation urbaine et les formes hybrides de

¹²³ Régine Robin, *Cybermigrations*, op. cit., p. 45-46.

¹²⁴ du terme horodateur, "ces quittances de parkings où l'on paie à l'heure de stationnement", Régine Robin, *Cybermigrations*, op. cit., p. 58.

¹²⁵ Régine Robin, *Cybermigrations*, op. cit., p. 65-66.

l'écriture. Mais le lecteur sera introduit comme un personnage, double ou non des voix narratrices, n'oubliant pas que dans la page Web il avait été invité à faire acte d'une présence interactive et créatrice.¹²⁶

Elle utilise donc encore un concept que Doubrovsky reprend à Barthes, celui de "Biographèmes", afin d'encadrer théoriquement sa propre utilisation des éléments autobiographiques parmi lesquels elle place en premier lieu la guerre, comme indiqué par le passage précédent. Elle en donne donc la définition et ajoute finalement quelques éléments à la liste :

Ce qu'on pourrait dire pour éviter, encore une fois, les confusions autour du terme « autobiographie », c'est que ce que j'aime inscrire dans mes textes, ce sont des biographèmes, au sens de Roland Barthes. On se souvient de ce passage où Barthes situe de façon précise son entreprise fantasmatique :

[S]i j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des « biographèmes » dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion; une vie trouée en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre, ou encore un film à l'ancienne manière duquel toute parole est absente et dont le flot d'images [...] est entrecoupé, à la façon de hoquets salutaires, par le noir à peine de l'intertitre, l'irruption désinvolte d'un autre signifiant le manchon blanc de Sade, les pots de fleurs de Fourier, les yeux espagnols d'Ignace.

Mes biographèmes sont récurrents : le drapeau rouge, le rapport à mon nom propre et à mes papiers d'identité, les bistrots.¹²⁷

¹²⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 225.

3.2.2.1 Autofiction et biofictions

La Québécoise porte sur la couverture l'indication générique "roman", mais l'œuvre correspond à la notion d'autofiction. Ce concept formel s'applique à travers l'hybridité pronominale, des voix narratives et des récits signifiant l'expérience de l'exil dans le sens large du terme, celui des immigrants, comme celui des Juifs. En même temps la mise en scène de l'altérité exprime le refus et l'impossibilité de marquer des frontières étanches entre parole romanesque, autobiographique, poétique et socio-historique. La même hétérogénéité se retrouve donc au niveau des formes : à la narration se greffent des fragments autobiographiques, des intertextes, des mises en abyme, des poèmes et des textes non littéraires tels des programmes de télévision, des listes de noms de commerce, des menus de restaurants, etc. Il s'agit d'un récit-collage qui s'élabore sur le mode mnémonique par flashes, par retours en arrière, par clins d'œil, par rappels, par aide-mémoire, autant que sur les oublis, les blocages, les obsessions.

Deux typologies de séries énumératives soulignent les passages mémoriels relatifs à deux périodes significatives dans la vie de la protagoniste *elle*. La première définie à "caractérisation nulle" par Madeleine Frédéric est constituée de séries (inventaires, catalogues, listes, menus, programmes, horaires, affichages publicitaires, nomenclatures, extraits de manuels scolaires, etc.) ayant trait à la réalité montréalaise : "simple catalogue, inventaire nu, véritable déboulé de noms, mis bout

à bout, dans l'ordre où les données qu'ils désignent se sont imposées à la narratrice au hasard de la marche, d'un trajet en voiture, d'une lecture, etc. Elle se contente de les relever, le plus exhaustivement possible, mais sans chercher à les particulariser, à les individualiser."¹²⁸ Toujours selon cette lecture, la deuxième typologie renvoie à un "type d'énumérations qui reposent quant à elles sur une caractérisation nettement plus fournie : déterminants, adjectifs, relatives, circonstants, etc. y abondent. Elles sont réservées de manière privilégiée à l'évocation du Paris d'autrefois, qui refait surface malgré elle dans la mémoire de la narratrice."¹²⁹

 Madeleine Frédéric définit donc "à caractérisation nulle" la série d'énumérations cumulant des éléments apparemment anodins, mais en réalité porteurs de plusieurs sens. L'expression "caractérisation nulle" peut cependant être discutée pour ces listes montréalaises. L'apparent vide de sens peut résulter au premier abord de l'objectivation et d'une certaine extériorité de la narratrice qui énumère. Toutefois, ces listes sont toujours très caractérisées et caractérisantes, soit qu'en dressant ces inventaires, Régine Robin livre la société de consommation nord-américaine telle quelle; qu'elle exprime une recherche de cohérence dans cette ville morcelée ou une volonté d'exhaustivité à travers un impossible catalogage définitif qui débouche sur la redondance; ou encore qu'elle lutte contre l'effacement dans cette

¹²⁸ Madeleine Frédéric, « L'écriture mutante dans *La Québécoise* de Régine Robin », *Voix et Images*, n. 48, printemps 1991, p. 494.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 496.

tentative illusoire de fixer l'espace urbain en constante mutation et de se l'approprier, de l'habiter; ou finalement qu'elle réponde à une obsession d'inscription topique qui pourrait mettre fin au sentiment d'exil.¹³⁰

Dans les séries investies de l'expérience du vécu, de l'émotion, c'est le Paris de l'enfance et de l'adolescence qui surgit, ces moments de la biographie du personnage qui se juxtaposent à ceux de la narratrice, ici bien proche de l'auteure. La capitale française est évoquée par ses dimensions sociale, politique et culturelle où le personnage, comme l'auteure, a baigné et dans lesquelles elle se reconnaît encore malgré l'exil. La rencontre avec le pays d'accueil la met face à son altérité, c'est-à-dire à cette "francité" à laquelle l'auteure s'est tant accrochée après avoir vécu la persécution pendant l'Occupation en France. Le rejet et l'oubli forcé de son étrangeté, des origines juives, de la langue l'ont dirigée vers le refuge d'une identité française qui permette la survie, durant et encore après l'Holocauste. Ce changement d'identité implique aussi le changement de nom : de Rivka Ajzersztejn à la francisation du prénom en Régine et à l'adoption du nom de son premier mari, à forte connotation française, Robin.

La problématique du nom est représentée dans *La Québécoise* par la disparition de toute référence et donc la désignation de la protagoniste par un emblématique "elle". Derrière *elle*, ce sont les biographèmes propres à Régine Robin

¹³⁰ Simon Harel, « La parole orpheline de l'écrivain migrant », loc. cit., p. 373-418.

qui parcourent le roman, ces traumatismes, cette hantise d'un passé qui revient sournoisement sans jamais pouvoir être explicitée sinon à travers l'éclatement du discours narratif et l'hybridation des genres.

Les jeux langagiers, stylistiques et formels structurent le roman afin de reconstruire un quotidien, une vie, une existence. Dans la deuxième partie de *La Québécoise* intitulée "Outremont", on trouve de plus en plus de remarques de la narratrice/auteure sur l'écriture de l'histoire de *elle*; le personnage s'échappe, ne se fixe pas, le récit de ses existences possibles se dispersant.

De l'autofiction de *La Québécoise*, Régine Robin passe aux nouvelles de *L'immense fatigue des pierres* qu'elle définit cette fois directement comme des "biofictions" et qui poursuivent la réflexion sur l'identité et sur son écriture.

Dans *L'agenda*, une femme essaie d'écrire la biographie de sa mère décédée, selon différentes modalités. La fille entreprend une tentative de reconstruction de la vie de la mère à travers les agendas qu'elle a laissés. Une première version correspond aux procédés classiques du récit de vie, mais la narratrice éprouve bientôt la nécessité de défaire ce travail de construction et entame un deuxième processus consistant cette fois à transformer l'agenda en journal intime; un travail de réécriture, plus nourri que la simple mention de l'agenda. Toutefois, le personnage ressent encore un malaise, une insatisfaction qui finalement aboutit au troisième essai répondant au besoin d'éviter de convertir la vie en discours, à la nécessité de laisser

les mots sans liens. Ainsi, seul un poème pourra rendre la figure de la mère plutôt qu'une écriture biographique linéaire et chronologique :

Elle reprend l'agenda, relie simplement les mots de cette semaine d'avril 1968, sans les lier, sans chercher à les convertir en discours. Ne pas trop faire signifier, laisser du jeu.

Vu Pierre. Larmes.
 La page restera blanche
 des pages, encore des pages, le blanc.
 Place Denfert ou au Cluny, envolée de pigeons
 sous les marronniers ou des lilas entraperçus
 dans un éclair à la station Passy, je crois.
 Près de la bibliothèque, ou au Belvédère,
 seule sous les étoiles.
 Plus de Saint Moritz Menthol.
 Dix pages sur Kafka, encore à faire
 banalités. Vu Pierre-larmes, vu Yves et son
 Thomas Mann.
 Tu reviendras de Venise.
 Rien la page est blanche.

Quelque chose a été gommée
je n'y arriverai pas
Deadline, death line, ligne de mort, mort à Venise.
 Des lilas au métro Passy, je crois.
 Tu reviens de Venise
 la page restera blanche encore une fois.
 Je resterai perdue dans la fumée de mes Saint Moritz Menthol.
 Sa mère enfin rendue, par ce poème, alors que l'entreprise biographique
 l'enfermait dans un convenu, du figé, du fixé.¹³¹

Dans *Cybermigrances*, l'auteure construit une nouvelle expérimentation de reconstruction ou de diffraction identitaire. *Le cybercafé* est une fiction autobiographique mettant en scène deux « moi », deux identités d'une même personne qui vit partagée entre deux mondes. Régine Robin de Montréal et sa "mail-

¹³¹ Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, op. cit., p. 67-68.

identité parisienne"¹³², Rivka A., qui se balade encore du côté de Grenelle¹³³ et qui porte ce nom jamais prononcé, ne se rencontrent plus et créent alors un contact virtuel:

Et c'est ainsi que Rivka A. et Régine Robin continuent à se parler, à s'écrire, à s'envoyer des messages, à se demander des petits services, à évoquer des souvenirs communs. L'une est plus fantasque, l'autre plus sérieuse ou plus résignée mais complice. Pendant les mois d'hiver, Régine Robin, du café Orbital, va bombarder Rivka de petits messages. En été, ce sera le tour de Rivka A. Quelle est la machine électronique qui va pouvoir les rassembler, leur donner enfin le don de l'ubiquité?¹³⁴

Après la marginalisation, la persécution, l'extermination, voire cette rupture de l'Histoire représentée par l'Événement Shoah, le récit autofictif permet de signifier la perte du nom et des origines, l'impossibilité d'une identité claire et définie, la nécessité du travail de fiction sur le biographique et, en conséquence, la prolifération d'existences et de modes narratifs pour mettre en scène cet éclatement identitaire; ce qui correspond chez Robin à l'application de ses réflexions théoriques.

3.2.2.2 L'autothéorisation dans *Le Roman mémoriel* et l'autoportrait dans *Le Golem de l'écriture*

Le Roman mémoriel se présente comme un "itinéraire intellectuel [...] récit de voyage si l'on veut, voyage intellectuel, spirituel, existentiel, itinéraire qui ne s'arrête

¹³² Régine Robin, *Cybermigrances*, op. cit., p. 188.

¹³³ *Ibid.*, p. 190.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 197.

pas au découpage convenu des discours"¹³⁵, un texte "ni tout à fait théorique dans la discursivité qu'il emprunte, ni tout à fait fictionnel, ni fiction-théorique à proprement parler", qui "empruntant à tous les discours, à toutes les formes" se fait "discours hybride"¹³⁶. Dans cet essai à la première personne, elle rend compte de son travail de réappropriation et de déconstruction "constitué par une tension entre la mémoire collective et la mémoire culturelle, entre la mémoire-identité et la mémoire qui pulvérise cette identité, qui la transforme en mémoire critique et poétique"¹³⁷.

Déjà dans son ouvrage *Le Deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*¹³⁸, Robin propose une réflexion sur la question de la langue par rapport à des interrogations plus générales sur l'identité et l'écriture; bien que de façon plus structurée, scientifique et "objective" par rapport au *Roman mémoriel*, elle a recours à divers discours touchant à différents domaines (théorie littéraire, psychanalyse, linguistique, sociologie, histoire, etc.)

Cette hétérogénéité est évidente dans *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au Cybersoi*. En s'appuyant sur l'étude d'écrivains et d'artistes contemporains, l'auteure propose une réflexion sur l'identité à l'âge postmoderne à partir de la

¹³⁵ Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, op. cit., p. 9.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹³⁸ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

représentation artistique du *sujet* en littérature, dans les arts visuels et sur l'écran (dans le Cyberspace Internet). En réalité, ce parcours autour du *moi* se construit dans le va-et-vient continu entre le biographique et son inscription fictionnelle, artistique et virtuelle. Ce passage serait actualisé plus ou moins consciemment, par les figures analysées, entre leur monde fantasmatique et leur réel sociobiographique et vice versa. Ces chemins, explorés d'ailleurs par Régine Robin elle-même dans son roman *La Québécoise*, dans les biofiction de *L'immense fatigue des pierres*, sur son site Web ensuite retranscrit dans *Cybermigrations*, sont retracés sur un plan théorique dans cet essai qui profite de l'interaction de différents discours, sociologie, psychanalyse, littérature, histoire, nouvelles technologies, arts visuels, etc.

Au delà des procédés d'interdiscursivité, une démarche singulière caractérise l'essai en ce qui concerne les formes d'intertextualité et d'intersubjectivité. Dans quelques passages en particulier, l'intervention directe de l'auteure est évidente. À la fin de l'introduction, Régine Robin s'exprime à la première personne, elle s'éloigne du style de l'essai pour expliquer sa démarche:

Ma méthode est résolument interprétative si l'on veut. Je me love dans les textes de ces auteurs, dans l'œuvre de ces artistes, sur l'écran, je m'approprie leurs mots, je m'identifie sans perdre pour autant mon sens critique. Je suis leur texte (dans les deux sens du verbe), je les déplie, les déploie. Je développe mes hypothèses, ma thématique. Je me promène littéralement dans ces œuvres, dans ces vies. Je mets aussi à profit ma «balade» entre les disciplines universitaires, de l'histoire à la linguistique,

de la sociologie à la littérature, sans pour autant me restreindre à un cadre universitaire.¹³⁹

Un peu plus loin émerge Régine Robin écrivaine de fictions, autofictions, biofictions et ses désormais célèbres déambulations urbaines:

Ma balade également de part et d'autre de l'Atlantique: monde américain (si mal connu en France, si peu approché, toujours pris dans la fascination/répulsion, jamais pour ce qu'il est), monde européen; ma balade entre les cultures et les langues, du yiddish à l'anglais et autour du français, ma langue «quasi» maternelle. Balades aussi à travers Paris, New York et Montréal à la recherche d'idées, de mots, de phrases à regarder les vitrines, les librairies, atablée aux bistrots qui ont ponctué à leur manière ces multiples lectures. *Well!* La difficulté aura été de trouver le ton, la tenue de la parole, la bonne distance.¹⁴⁰

En dehors de ces passages, c'est tout au long du texte qu'on retrouve des marques du style littéraire propre à Régine Robin; entre autres, sa fascination pour les listes et les répétitions qui jouent sur les variations de registre. Sa poétique de la fragmentation s'actualise dans l'énumération, selon un procédé également présent dans *La Québécoise*. Au niveau de la syntaxe, dans de nombreux passages de l'essai, de multiples facettes d'une même question se côtoient, séparées simplement par les virgules; ces énumérations et ces listes finissent par former la structure théorique. Comme dans les fictions, sur le plan de l'énonciation, l'hétérogénéité et l'hybridité règnent dans la superposition de discours "empruntés" à des théoriciens provenant de multiples domaines qui deviennent de véritables coénonciateurs. Répertoriés dans la vaste bibliographie, ces voix parlent directement à travers les citations omniprésentes

¹³⁹ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, op. cit., p. 43.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

et parfois très longues, encadrées ou non par des guillemets, ou plus souvent émergent indirectement à travers les concepts que l'auteure "s'approprie" en quelque sorte quand elle ne marque pas une séparation nette entre son discours et le discours emprunté.

De même dans *La Québécoise*, l'utilisation des citations est bien particulière; au-delà des nombreux emprunts intertextuels, la plupart du temps les citations directes sont incorporées au texte, elles se fondent dans le discours de la narratrice, sauf lorsque l'auteure rend la référence visible comme s'il s'agissait d'un travail théorique plutôt que d'un roman :

Là je risque de les intéresser – insister – ne pas hésiter à citer et expliquer longuement Scholem... « Le lecteur moderne qui lit ces écrits sera très étonné de trouver une description détaillée d'une méthode qu'Abulafia et ses compagnons appellent dilling et Kefitsa, le "saut" ou le "bond" d'une conception à une autre. En fait ce procédé n'est rien moins d'autre qu'une méthode très remarquable de se servir d'associations comme un moyen de méditation. Ce n'est pas tout à fait "le libre jeu des associations" bien connu de la psychanalyse, c'est plutôt la manière de passer d'une association à une autre association déterminée d'après certaines règles qui sont toutefois suffisamment lâches. Chaque saut ouvre une nouvelle sphère définie par certaines caractéristiques formelles mais non matérielles. À l'intérieur de cette sphère, l'esprit peut associer librement. Le "saut" réunit par conséquent des éléments d'une association libre et guidée, et on dit qu'il aboutit à des résultats extraordinaires jusqu'à ce que tout le champ de la conscience de l'initié soit touché. Le "saut" permet d'éclaircir les processus cachés de l'esprit "il nous délivre de la prison de la sphère naturelle, nous conduit aux limites de la sphère divine" » (Bakan, p. 76-77). (LQ, 44)

Dans le *Golem de l'écriture*, suite à l'introduction intitulée "En lieu et place de soi" dans laquelle Robin retrace le parcours du texte littéraire de l'autofiction jusqu'aux possibilités du virtuel dans l'écriture, en situant le discours dans la

problématique globale de l'identité postmoderne, la première et la deuxième partie sont centrées sur quatre écrivains. Au niveau de l'écriture, ces derniers présentent des stratégies différentes dans la représentation du travail analytique qui se cache derrière l'écriture autobiographique; toutefois, ils sont englobés par Robin dans un même discours qui se répète dans la démonstration de son hypothèse. Un chapitre leur est chaque fois consacré, mais ils sont regroupés selon une sorte d'affiliation thématique relevée par l'auteure. Pour chacun, elle donne la date et le lieu de naissance, leur état civil étant probablement l'unique jalon qui permette de les situer, au moins apparemment, dans un temps et dans un espace fixes. À partir de là, tous les autres repères deviennent imaginaires, imaginés, fantasmés.

Ces écrivains, versions modernes, postmodernes du Golem, créature mythique, qui renvoie aux fantasmes de toute-puissance et d'auto-engendrement, brouillent et superposent les conventions du roman et de l'autobiographie, comme dans leurs expériences de vie, ils brouillent et superposent les limites entre fiction et réel. Dans l'écriture comme mise à distance de soi, ils mettent en scène une quête identitaire qui passe à travers la tentative de (re)création d'un moi, d'une appartenance, d'une généalogie, d'une mémoire. Il en résulte une intense et complexe activité de filiation, d'engendrement, dont la matrice commune est identifiée par Robin à une judéité problématique, labile, insoutenable.

Dans *Le Golem de l'écriture*, la démonstration de son hypothèse a comme fondement la problématique de la filiation dans le postmoderne, selon Robin "le temps de la désaffiliation généralisée"¹⁴¹ par rapport aux normes familiales, géographiques, sociales, sexuelles. Tous les écrivains et les artistes sont présentés dans leur quête identitaire, dans leur tentative de reconstituer une généalogie qui manque, de retrouver une appartenance généalogique, historique, culturelle, littéraire, artistique, en la recréant symboliquement.

Ce même mouvement semble pousser Régine Robin à la théorisation de ces phénomènes. Cette recherche créatrice de filiation qu'elle analyse semble pousser la limite de la théorisation vers l'autothéorisation. À travers l'expérience des autres, son œuvre théorique renvoie à son expérience personnelle et littéraire de l'étrangeté, de la multiplication, de la fragmentation identitaire. Régine Robin n'est pas son propre critique ou le critique de son œuvre, mais elle théorise, à l'aide de multiples autres voix, des expériences qui renvoient continuellement à la sienne. En théorisant tous ces "autres", les auteurs et les artistes et leurs autres, c'est-à-dire leurs doubles, leurs hétéronymes, leurs projections, elle théorise ses propres *alter ego*, elle s'autothéorise.

Dans la répétition presque obsessionnelle de certains concepts, l'accumulation de définitions, l'utilisation de voix extérieures, Régine Robin soutient un intéressant discours apologétique sur le "je" fragmenté, éclaté, à la limite de la dissolution, qui

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

devrait rendre compte de phénomènes collectifs et qui se transforme paradoxalement en un "nous" toujours narcissiquement centré sur l'auteure, y compris dans ses lectures des autres qui deviennent ses hétéroportraits, selon un processus d'appropriation-réappropriation:

«Je suis personne», «je est un autre», «je me suis toujours été un autre», «je suis un être fictif», «j'entresuis», «j'entre-rêve», c'est encore Pessoa qui sait trouver les mots pour nous tous:

Si je veux dire que j'existe, je dirai «je suis». Mais si je veux exprimer que j'existe en tant qu'âme individualisée, je dirai «je suis moi». Mais si je veux exprimer que j'existe comme entité, qui se dirige et se forme elle-même, et qui exerce de la façon la plus directe cette fonction divine de se créer soi-même, comment donc emploierai-je le verbe être, sinon en le transformant en verbe transitif? Alors, promu triomphalement, antigrammaticalement être suprême, je dirai, «je me suis». ¹⁴²

Régine Robin semble ainsi construire des hétéroportraits de soi à travers ces figures d'écrivains par lesquelles elle se crée une filiation imaginaire qui la place, elle, comme image de cette « nouvelle identité ». Cette hypothèse est confirmée par une lecture des textes dits de fiction, où en particulier le personnage / narrateur / auteur de *La Québécoite* ou les *alter ego* des biofictions qui incarnent l'hybride, le composite, le fragmentaire. Ce qui en résulte donc c'est le continuel va-et-vient entre sa pratique littéraire, son expérience identitaire et sa réflexion théorique.

Dans la Postface de la deuxième édition de *La Québécoite* (1993), Robin commente le parcours du roman depuis la publication dix ans plus tôt :

¹⁴² *Ibid.*, p. 286

Mon livre il y a dix ans se voulait une expérimentation à la fois littéraire et sociale. Je n'avais d'autre ambition, en reprenant les techniques du collage, que de fictionnaliser l'inquiétante étrangeté que crée le choc culturel, d'autant plus grand chez moi, qu'il avait lieu dans une langue commune. Comme quoi la langue peut être un leurre. Elle n'est en rien la culture, loin de là! Le livre fut diversement apprécié [...] Ce roman figure souvent dans les ouvrages généraux ou les articles qui lui ont été consacrés sous la rubrique de roman « ethnique ». Ce que cette catégorie mal à propos signifie dans la circulation du discours social québécois actuel, c'est que, comme nombre d'autres, il s'agit d'un roman écrit par un écrivain qui n'est pas né au Québec, qui vient donc d'ailleurs, qui, tout en écrivant en français, a peut-être laissé derrière lui une autre langue, maternelle, vernaculaire ou autre encore. Un écrivain qui a donc un autre pays d'origine et qui a eu à se battre avec lui-même pour s'adapter à ce nouveau pays. Choc culturel s'il en fut, parce que, francophone au départ ou pas, il est en fait confronté à quatre entités qui ne sont en rien superposables. Comme tous les émigrants, il vient au Canada, et si ce terme n'a pas toujours une signification émotive pour les écrivains québécois, il en a toujours une pour le nouvel arrivant, même pour le nouvel arrivant cultivé, pas aliéné, au courant des plaines d'Abraham, de *Speak White* et du martyr du père Brébeuf. Il s'aperçoit très vite que le Québec n'est pas une province comme les autres, [...] tout est ici matière à ressentiment, matière à faire jouer le syndrome de la « forteresse assiégée », de la petite nation menacée, du peuple humilié qui risque de disparaître, etc. Il va falloir que l'écrivain émigrant, porteur d'un autre imaginaire face [*sic*] avec cela. *Love it or leave it. Love it or leap it. Love it or lift it.*

Cet écrivain émigrant habite en général Montréal, la vraie rencontre, je dirais, la vraie patrie au sens de la patrie imaginaire de Salman Rushdie, celle où l'on peut s'installer en se sentant chez soi; la ville cosmopolite, la ville où l'on entend parler toutes les langues, [...] un patchwork de programmes, de cultures, de langues, d'informations et de désinformations spécifiques. Quel bonheur! Mélange de tout, bonheur de ce mélange! Non pas mélange sans principe, non pas babélisme de bazar, mais hybridité des formes, des vocables, des sons, richesse de l'altérité.

Et puis, bien entendu, l'écrivain migrant est aux prises avec son pays d'origine, qu'il l'ait quitté pour des raisons politiques, économiques, ou tout simplement personnelles. Il lui faut faire un certain travail du deuil, ou un réaménagement mémoriel. Ce travail n'est pas simple et c'est souvent pour cela que l'on se met à écrire. Pour se supporter ailleurs, pour creuser en soi une nouvelle altérité, pour domestiquer la nostalgie et mettre à distance l'inquiétante étrangeté du dedans-dehors. [...] quelle place identitaire et imaginaire, ou pour le formuler autrement comment

vais-je contribuer à transformer l'imaginaire d'ici? *Vox clamavit in deserto*. À assumer ce silence, cette indécodabilité de ce qu'on a à dire et qui ne peut s'entendre. Ce sont toutes ces questions qui se profilent dans l'écriture de *La Québécoite*, mais il y a dix ans, il était encore trop tôt pour l'entendre.

L'écrivain s'invente ses propres filiations. [...] Salman Rushdie encore :

[...] mais nous sommes inéluctablement des écrivains internationaux dans une époque où le roman est plus que jamais une forme internationale (un écrivain comme Borges parle de l'influence de Robert Louis Stevenson sur son œuvre; Heinrich Böll reconnaît l'influence de la littérature irlandaise; la pollinisation croisée est partout); et une des libertés les plus agréables de l'immigrant littéraire est peut-être celle d'être capable de choisir ses parents. Les miens – choisis en partie consciemment en partie inconsciemment – comprennent Gogol, Cervantès, Kafka, Melville, Machado de Assis : un arbre généalogique polyglotte auquel j'aimerais avoir l'honneur d'appartenir. (LQ, 207-211)

Ce commentaire foisonnant, « De nouveaux jardins aux sentiers qui bifurquent », offre plusieurs pistes de réflexion. Robin, comme toujours, parle d'elle-même et de son travail de fiction comme application de ses réflexions théoriques. Après avoir retracé le chemin de *La Québécoite*, le personnage, la narratrice et l'auteure, dix ans après, "un peu moins quoite, à la recherche [...] de nouvelles formes d'écriture pour inscrire la multiplicité baroque ou postmoderne du Québec contemporain avec ses contradictions, son expérimentation permanente, son ouverture, son rêve d'ailleurs, son effronterie, ses maladresses, [...]"(LQ, 217-218), Robin insère la parole migrante dans le contexte québécois, selon elle prototype des nouvelles sociétés postmodernes. Le discours s'ouvre alors sur l'expression du postmoderne en littérature qui "se caractérise comme le baroque par une mise en

pièces de l'authenticité, par un usage ludique et même irrespectueux, dénaturé, dénaturant de la citation, de l'intertexte, du collage, du montage." (LQ, 222)

Finalement Robin insiste sur le fonctionnement de l'illusion référentielle impossible et par conséquent sur la sollicitation constante d'un nouveau décodage de la part du lecteur puisque l'écrivain, selon une lecture borgesienne citée par Robin, au lieu d'adopter une des multiples possibilités qui se présentent à lui et éliminer les autres, crée désormais un roman chaotique, relatant simultanément divers avènements et divers temps qui prolifèrent; un "Jardin aux sentiers qui bifurquent". L'utilisation de cette expression doublement intertextuelle puisque citée par Borges (de l'écrivain Ts'ui Pen) et reprise par Robin, explicite sa démarche: "Il nous faut donc tout dévoyer, tout nous approprier et nous désapproprier. L'écrivain est un voleur de mythes, de mots, d'images, un passeur de mémoire fictionnalisée. L'écrivain est un être qui dérange, il est une conscience qui problématise l'Histoire." (LQ, 221)

3.3 ÉCRIRE À L'OMBRE DE LA GUERRE

3.3.1 La mer traversée et la mère perdue

Elle aussi mon personnage devrait bien savoir que le Shtetl n'existe plus. Le ghetto – la guerre – les sirènes, c'est la reine du sabbat mais il n'y a plus de sabbat. La parole immigrante traverse les mots – la voix d'ailleurs – la voix des morts. Elle mord. Ses déambulations ressemblent à des fuites lentes entre deux rafles. Elle ne saurait jamais où la porteraient ses pas. Désormais le temps de l'entre-deux. Entre deux villes, entre deux langues, entre deux villes, deux villes dans une ville. L'entre – les parenthèses qu'on appelle en yiddish les demi-lunes. À l'intérieur des demi-lunes. Demi-lune de miel, demi-lune de mai. Les demi-pleines lunes. Dans les demi-lunes – écartèlement des cultures je suis à califourchon : rue Crescent, rue Saint-Denis, rue Victoria – changer de peau, de langue, de bouffe, d'époque, de sexe, de nom. *Le trouble du nom propre lorsqu'il se perd – lorsqu'il change – lorsque le signifiant quotidien, la marque, l'insigne, la signature change. Le mien nouveau sonne comme la mer traversée et la mère perdue. Le seul lien, le seul pays, ma mère. Toi perdue, à nouveau l'errance. Depuis toujours nous sommes des errants. Immerrants. Immergés. Immer toujours. Himmel le ciel. La perte du nom, de la mère et du lieu. Sans feu, ni lieu, sans chaleur – passés réels ou fictifs je vous ai perdus. Nulle part – Pitchipoi – Ici non plus. Il serait une fois une immigrante. Elle serait venue de loin – n'ayant jamais été chez elle. Elle continuerait sa course avec son bâton de Juif errant et son étoile à la belle étoile avec son cortège d'images d'Épinal, de stéréotypes éculés.* (LQ, 63-64)

À l'hybridité formelle et à l'expérimentation langagière de *La Québécoise* correspond l'expérience de l'éclatement spatial et temporel, voire identitaire. Au delà du parcours migratoire vers le Québec, la voix de la famille et plus largement de l'origine déclenche l'écriture autour des figures clés de « la mer traversée » et de « la mère perdue »; la perte de la mère, c'est-à-dire du nom, de la langue, du lieu et de la mémoire, entraîne une errance spatiale, temporelle et culturelle.

L'absence de la mère et donc la perte du lien de transmission de l'identité, de la langue et de la culture d'origine tournent autour du moment symbolique de la Grande Rafle. Dans *La Québécoise* comme dans les nouvelles de *L'immense fatigue des pierres*, ce manque est représenté par l'événement du 16 juillet 1942 et par le Vel d'hiv, la date et le lieu de cette rafle organisée par la police française, l'un des symboles de la persécution antisémite en France, qui met justement en question la responsabilité des autorités d'occupation, de l'administration française dirigée par le régime de Vichy et aussi d'une partie de la population dans la déportation et l'extermination des Juifs.

L'histoire nationale est fortement marquée par cet acte de force majeure qu'elle a longtemps refoulé et qui dans l'expérience personnelle de Robin occupe aussi une place fondamentale. Ce moment charnière a décidé du sort de la famille, en particulier de la mère et de la fille par conséquent. À quelques reprises, l'écrivaine fait allusion à cet épisode, que ce soit dans un contexte romanesque, dans un moment plus strictement autobiographique ou dans un texte autofictif. L'arrestation de la mère dans la rue Villin au moment de la rafle du 16 juillet 1942 est évoquée, ainsi que la circonstance fortuite qui a permis sa remise en liberté : sa condition de femme de prisonnier, le mari étant prisonnier de guerre en Allemagne. En guise d'exemple, la "nouvelle" *Manhattan Bistro* relate comment le père de l'auteure a pu échapper à l'extermination par la transformation du nom de famille en Aizertin et une présumée

citoyenneté belge (à cause de l'accent), et par conséquent comment sa mère a pu être relâchée après son arrestation en tant que femme de prisonnier.

La perte du nom entraîne donc paradoxalement la survie pour la famille et implique autant la figure paternelle que la figure maternelle, cette dernière pourtant beaucoup plus présente dans la fiction. Dans plusieurs nouvelles de *L'immense fatigue des pierres*, la disparition de la mère et sa recherche occupe une place importante, mais l'absence du père reste dans le non-dit, ce père lointain pendant l'Occupation et que la fille ne reconnaît plus au retour du camp de prisonniers. (LQ, 77) La langue de l'enfance, le yiddish, est naturellement associée aux berceuses chantées, aux histoires racontées, et donc au côté maternel qui assure la transmission, à cette présence naturelle pendant l'enfance et menacée par la guerre, dont la disparition est souvent mise en scène par l'auteure; il n'en reste pas moins vrai que la question du nom de famille est bien liée au père et à son absence.

Si la figure du père sous-tend la réflexion sur la guerre et sur l'identité, son absence est remplacée dans *La Québécoise* et dans les biofictions par une profusion de personnages masculins que Robin s'amuse soit à garder anonymes, soit à représenter par variations et reprises de noms évocateurs: avant tout, les amants pour lesquels et avec lesquels elle se déplace, mais qui s'avèrent éphémères et toujours au second plan; ensuite, les *alter ego* de la narratrice dans *L'immense fatigue des pierres*, Michel Himmelfarb aux prises avec son Dibbuk, David Morgensztern, l'autre

Himmelfarb à la recherche de sa mère Rivka, etc. De plus, dans la filiation artistique qu'elle se reconnaît, les artistes cités par Robin, en particulier dans *Le Golem de l'écriture*, sont des hommes d'origine juive, à peu d'exceptions près.

Le personnage masculin renvoie donc au nom, à l'origine, à la connotation identitaire, finalement à ce nom à la prononciation difficile, déjà modifié à l'arrivée de ses parents en France et auquel Rivka Ajzerstein a renoncé en faveur d'un nom qui exprime plus la francité, celui qu'elle a adopté comme nom d'artiste, Régine Robin.

Le nom ramène aux origines, à une histoire et une appartenance bousculées par les événements. Si le père revient finalement vivant d'Allemagne après une longue absence, et si la mère échappe à la Grande Rafle, un sort différent frappe les cinquante-et-un membres de la famille, eux disparus dans la Shoah et sur lesquels se conclut *L'immense fatigue des pierres*. Non seulement le recueil s'achève sur des tableaux représentant des stèles grises et vides, sans noms, mais la dernière nouvelle semble résumer le parcours de Robin et expliciter son processus d'écriture comme mémorial impossible. *Manhattan Bistro* s'ouvre sur des citations encore une fois; au-delà des épigraphes, un extrait de *L'interdit* de Gérard Wajcman sur le Mémorial de la déportation des Juifs de France, cette liste dressée par Serge Klarsfeld sert de point de départ à une interrogation de Robert quant à la place adoptée par l'artiste dans l'œuvre de commémoration.

Quelle place en effet adopter?

Le titre? *L'ombre des morts*. À propos de l'arbre généalogique, un roman généalogique mais pas tout à fait. Une suite du *Cheval blanc de Lénine* qui aurait pu s'appeler *Le cheval noir*. Un texte autour de la famille, son légendaire et surtout ces cinquante et une cases, noms, places qui me manquent. Vingt-deux du côté de ma mère, vingt et une du côté de mon père. Six disparus dans les rafles parisiennes. Cinquante et un noms à restituer, mais comment? [...] Méditer sur l'arbre généalogique, trouver le moyen de redonner une place à ces cinquante et une ombres qu'elle n'a pas connues.

Souvenirs faux
Figés
poussières de souvenirs

Les nommer. Simplement les nommer.
Quel travail!
Quand en septembre 42 ils n'avaient que six mois ou un an ou deux ans, quel survivant se souvient même de leur prénom?¹⁴³

Elle imagine donc un ouvrage tout écrit au conditionnel, "ce qui aurait pu se produire. Une mémoire probable, plausible. Une autre vie possible". En suivant la piste des *Récits de Ellis Island* de Perec, elle crée des existences fictives des membres de sa famille s'ils avaient émigré aux Etats-Unis, ils n'auraient ainsi jamais connu la guerre et seraient restés vivants:

Le seul intérêt de ce chapitre, c'est que cette mémoire potentielle, ce devenir autre possible, ce conditionnel me les rend très vivants, un à un avec leur nom, leur prénom. Il suffit de leur inventer un semblant de vie, des mariages, une filiation. Ils sont tous là, autour de moi. Un à un tous vivants.¹⁴⁴

Après les avoir nommés, Robin imagine établir une fiche d'identité pour chacun des membres de la famille disparus, une carte indiquant la date de naissance et

¹⁴³ Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, op. cit., p. 144-145.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 149.

"l'autre, en général juillet ou septembre 1942"¹⁴⁵. Bien que la mémoire soit trop lacunaire pour restituer tous les noms et qu'il n'y ait qu'un cadre vide à la place du visage absent puisque les photos ne sont pas disponibles, finalement ce travail de deuil par l'écriture, cette tentative d'assigner enfin une plaque, un nom et un prénom aux morts, ne s'avère possible qu'à travers le jeu identitaire et la fiction nécessaire dans l'écriture autobiographique :

Construire des reliques? Déconstruire des reliques? Pétrifier, muséifier sa propre histoire? Retour du refoulé. Ce qui fait retour dans le réel, ou au contraire historialiser sa propre mémoire. Des reliques, des bouts, des restes, à peine des souvenirs. Quelques listes, l'arbre, quelques dates. Faire avec? Faire quoi? Avec quoi? Attention. Ces morts ne veulent pas être muséifiés, style prosopopée. Nous, les cinquante et un, ne voulons pas être confondus avec une bibliothèque de folklore, un cimetière militaire, des stèles funéraires, un musée de la guerre, un temple du souvenir, un marché de la relique de guerre, une brocante du temps passé, usé, le registre administratif des entrées à Treblinka ou à Auschwitz s'il y en a un, une gare de triage revue et corrigée après la guerre, des archives du souvenir même bien intentionnées. Nous nous révoltons contre ça. Débrouillez-vous.

Traces sans traces.
 Souvenirs sans mémoire.
 Nom sans prénom.
 Nous n'accepterons aucun prédicat.
 Faire avec. Faire quoi, avec quoi?
 Rivka
 Rive, rivage
 River, clouer
 Riveter, assembler
 Riverains
 Rivaux
 Riveuse machine à riveter
 Rêveuse machine à rêver
 C'est en vagant qu'on devient vagabond
 bon pour les wagons

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 151.

C'est en délirant qu'on sort du sillon
 le sillon de Sion
 le sillon de l'arbre scié
 mon arbre généalogique scié
 cinquante et une branche sciées
 mon livre scellé¹⁴⁶

À ce moment intervient dans la nouvelle une anecdote de famille se référant au Kaddish, la prière des orphelins, la prière pour les morts. Robin raconte que son père refusa de dire le Kaddish à la mort de son propre père. À la découverte du bolchevisme et de la révolution russe, il avait voulu rompre violemment avec la tradition, avec les mœurs ancestrales et avec la religion en pensant avoir trouvé un nouvel universalisme. Il avait refusé de suivre les traces de ses prédécesseurs musiciens avec un geste symbolique : il avait cassé sa trompette et il avait rejoint les rangs du parti communiste polonais clandestin. Autour de cette prière impossible à prononcer se développe une chaîne, une répétition de l'acte de refus qui va impliquer ensuite le frère de Robin et qui donne lieu à la saga familiale et aux questionnements sur les origines et la judéité : "Il n'y a jamais personne pour dire le Kaddish au moment décisif. Il n'y eut personne pour dire le kaddish pour les cinquante et un."¹⁴⁷

Des ouvrages de Régine Robin, émerge un rapport très complexe au fait d'être juive reposant essentiellement sur trois axes : celui de l'origine et de la famille, celui de l'histoire collective et enfin celui de la réalité postmoderne. Le concept de « judéité » de l'écrivaine s'inspire d'une définition d'Albert Memmi contenue dans

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 170-171.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 154.

Portrait d'un Juif, qu'elle reprend dans *L'amour du yiddish* : "Le vocabulaire courant étant fort imprécis, je propose de distinguer entre judéité, judaïcité et judaïsme : la judéité est le fait et la manière d'être juif; la judaïcité est l'ensemble des personnes juives; le judaïsme est l'ensemble des institutions et des doctrines juives."¹⁴⁸ Elle déclare plus tard : "Relevant de la judaïcité française, vivant une judéité yiddish et laïque, je ne me reconnais ni dans le judaïsme en tant que religion, ni dans les « institutions juives »."¹⁴⁹

Le processus migratoire fait ressurgir le sentiment d'attachement au pays d'origine qui s'avère problématique dans le cas de la *Québécoise*: cette France, où la narratrice a passé son enfance et sa jeunesse, tout en occupant une place privilégiée dans son parcours de vie, ne représente au fond qu'un autre pays d'immigration, celui de ses parents originaires d'Europe de l'Est. Néanmoins, il est impossible pour elle de se reconnaître dans ce monde perdu, effacé par une lourde histoire.

Dès sa petite enfance qui réapparaît par bribes dans *La Québécoise*, *L'immense fatigue des pierres* et *Cybermigrances*, Robin est exposée à une judéité multiple; celle qui rejette toute spécificité juive de sa famille immédiate, au moins jusqu'à la guerre, mais qui se nourrit néanmoins de légendes sur l'histoire des Ashkénazes contées par le père et de lectures yiddish de la mère; celle aussi du repli

¹⁴⁸ Régine Robin, *L'Amour du Yiddish : écriture juive et sentiment de la langue (1830-1940)*, Paris, Le Sorbier, 1984, p. 16.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 287.

sur la tradition du Shtetl et du retour aux pratiques religieuses traditionnelles qui aboutit au sionisme de certains membres de la famille après la Shoah; et encore la judéité de la culture, de la langue et de la littérature yiddish, ce monde disparu, ancré en Europe centrale dont Robin se rapproche par l'étude et par le métier de traductrice. Elle partage ainsi avec son père, au-delà de la passion pour l'histoire et la politique qui ont profondément marquée sa pensée, un parcours de rupture avec la tradition pour ensuite opérer un retour aux origines par l'exploration et la réflexion intellectuelles. Toutefois, dans la construction identitaire de l'auteure, le monde de la Yiddishkeit côtoie l'école française laïque et républicaine, la mythologie révolutionnaire et communarde, le type de sociabilité des quartiers populaires de Paris, la mémoire collective de la France de gauche.

Parlant de la rédaction de *L'Amour du yiddish*, Robin déclare :

Imaginaire de la langue, lutte pour sa légitimité, en particulier, pour sa légitimité littéraire, circulation du discours social, assimilation, acculturation, déclin de l'usage vernaculaire et culturel de la langue, tels étaient les problèmes auxquels j'étais confrontée et que je devais maîtriser plus ou moins, en écrivant ce livre.

L'enjeu, cependant, était beaucoup plus important pour moi. Il me replongeait dans l'histoire d'une culture qui m'était devenue étrangère. Je ne connaissais que quelques épisodes de cette épopée, que quelques dates. Le travail d'historiens m'a fait relier les fils. Il a contribué à rendre intelligibles les événements, les productions textuelles, à leur trouver des causalités, à rendre compte de certaines réussites historiques et aussi de certains échecs. Étudier les ratés de l'histoire, ce qui n'a pas marché, ce qui a dérapé, tenter de mettre à jour le travail de la pulsion de mort à l'œuvre dans l'histoire et dans le social me semble être un des chantiers de l'historien des cultures, surtout des cultures dominées. Le travail d'érudition restituait, dans son volume, toute une culture avec ses grands écrivains et ses œuvres majeures, avec ses écrivains de second ordre, mais

lus par une grande partie de la population, avec ses grands quotidiens et ses petites revues élitistes, avec ses débats d'idées, ses espérances vaines et ses craintes qui paraissent dérisoires de l'autre côté du temps. Quelque chose avait existé là, j'en avais été coupée par l'émigration de Pologne de mes parents et leur venue en France, peu avant ma naissance, et le métier d'historien allait me faire comprendre d'où je venais et ce monde que j'avais perdu.

La reconquête identitaire est mémoire, mémoire reconstruite, mémoire intellectuelle en même temps qu'affective. Si elle participe de la mémoire savante par son travail d'érudition et de reconstruction, elle a partie liée avec les enjeux de la mémoire collective.¹⁵⁰

L'écriture pour elle semble être le récit de la (re)conquête d'une identité impossible, comme impossible s'avère finalement le récit mémoriel de la judaïté. Dans les ouvrages de Régine Robin, l'intertexte juif est parfois très explicite et directement débiteur de l'origine ashkénaze, de l'horizon yiddishophone avec sa littérature, sa culture populaire, son folklore, sa nourriture dans lequel elle a baigné; c'est cet héritage juif, culturel plus que religieux, celui de la Yiddishkeit, qu'elle s'est réappropriée à l'âge adulte.

Un exemple clair est fourni par les références à la nourriture : élément rassembleur, symbole d'appartenance, mais qui provoque aussi une reconnaissance facile basée sur le stéréotype ou au moins sur l'imaginaire collectif. La graisse d'oie sur le pain au cumin, ou le bagel au saumon ou au poisson blanc, si réconfortants pour les personnages, le sont également pour la narratrice qui peut ainsi facilement

¹⁵⁰ Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, op. cit., p. 108-109.

caractériser les figures, et pour le lecteur pour qui l'association à l'origine juive se fait immédiatement.

À une lecture plus approfondie, telle celle opérée par Carl Perreault, d'autres niveaux d'interférences émergent : l'influence du Talmud, de l'esprit herméneutique (questionnement, analyse, introspection, étendue infinie des connaissances humaines, caractère inépuisable de l'interprétation), la question des Messies, figures ambivalentes, énigmatiques qui représentent les avatars du Juif errant et la complexité de la question identitaire, symboles aussi de l'affirmation identitaire et la négation même de cette identité.¹⁵¹ De plus, les considérations sur la langue yiddish occupent chez Robin une place centrale. Cette dernière, n'est pas seulement la langue maternelle, mais une langue hautement symbolique : à défaut de pouvoir s'attacher à des pôles géographiques, Régine Robin se reconnaît dans cette langue puisqu'elle incarne les temps d'avant la séparation et le désordre; elle exprime l'origine et l'errance.

Le Yiddish est un facteur d'affirmation identitaire, mais il est condamné à la pétrification dans le passé et à la muséification, en partie nécessaire puisque commémorative. C'est la langue du Shtetl, la langue des morts, la mémoire de l'oppression, de la violence et du meurtre qui ont depuis toujours perturbé l'histoire

¹⁵¹ Carl Perreault, *Tensions entre repli et ouverture chez Mordecai Richler et Régine Robin*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2002.

juive jusqu'à l'événement extrême, la Shoah. La nouvelle autofictionnelle « Gratok. Langue de vie et langue de mort » met en scène exactement ce rapport complexe à la langue :

Non, elle ne reconnaît plus cette petite fille au regard brillant. Pourtant, beaucoup plus tard, devenue traductrice de cette langue des morts, elle a compris que quelque chose de cette petite continuait à l'habiter silencieusement. Elle n'a jamais compris pourquoi ce travail de traduction lui demandait tant de peine et faisait monter en elle une si terrible angoisse. Elle devenait dyslexique, ne voyait pas les mots, en projetait d'autres, ne saisissait pas telle locution ou telle forme syntaxique. Ce n'était pas tant de jouer dans les dictionnaires et les grammaires d'une langue qui avait presque perdu tous ses locuteurs qui lui faisait tant de mal, ce n'était pas tant l'étrangeté de ces caractères hébraïques si familiers qui la mettait mal à l'aise. Non, c'était quelque chose qui était associé au silence, à la nuit et à la mort. Traduire des romanciers et des poètes juifs de langue yiddish, c'était à la fois passer du royaume des morts à celui des vivants. Ils ressuscitaient dans une langue bien vivante celle-là, mais les traduire, c'était aussi descendre à chaque fois aux enfers. Chaque mot de cette langue, chaque vers ou chaque phrase qu'elle tentait maladroitement de traduire, auraient pu avoir été prononcés sérieusement, ludiquement, amoureuxment ou avec colère par ceux dont les bouches s'étaient définitivement tues. En travaillant sur cette langue, elle les rendait à la vie, mais elle se retrouvait à chaque virgule, à chaque paragraphe sur la rampe de Birkenau. Ce voyage, elle le faisait chaque jour, il était inscrit dans chaque lettre de l'alphabet. Elle étouffait. Un jour, elle décida de s'arrêter, pour respirer. De changer de métier, pour voir, d'écrire en français, peut-être, d'essayer de faire sonner le yiddish en français, d'imiter sa prosodie, son rythme, sa propre respiration. [...] Son quartier est mort depuis longtemps, son père est mort depuis longtemps, sa mère est morte depuis longtemps, mais rien ne l'empêchera de continuer à descendre éternellement la rue de Belleville, se parlant à elle-même, à voix basse, à la recherche de ses frères et sœurs restés en Pologne et tous disparus à Treblinka. Elle continue à lui chanter des berceuses en yiddish et en polonais. Il est toujours question de routes enneigées et d'un père colporteur qui ne reviendra à la maison que pour le sabbat, de terres lointaines où les chèvres parlent encore yiddish et où les papillons les comprennent.¹⁵²

¹⁵² Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, op. cit., p. 80.

La judéité est alors une question personnelle autant que collective. Il s'agit d'un lourd héritage à porter, une souffrance historique difficile à gérer. Les personnages autant que leur auteure se questionnent et incarnent ce manque de réponses dans la fiction. La mise en scène, voire la mise en récit, pose la question de comment affirmer sa judéité sans crouler sous le poids de l'Histoire, comment concilier la survie et le bonheur individuel avec cet héritage marqué par l'oppression millénaire et le souvenir encore frais de l'histoire, comment parler lorsque les ancêtres sont morts et que le passé séjourne dans le présent, comment avouer survivre face à la culpabilité que cette mémoire évoque? Il en résulte une tentative de concilier la mémoire millénaire de la tradition et l'expérience individuelle à travers une prise de conscience de la cohabitation problématique. La mémoire s'élargit au passé historique, incluant des bribes de l'histoire juive médiévale, ainsi que les pogroms, et la Shoah.

Serait-il possible de trouver une position dans le langage, un point d'appui, un repère fixe, un point stable, quelque chose qui ancre la parole [...]?

Je ne sais pas parler s'exclame Moïse
 peut-être se taire –
 mais une voix, une petite voix à faire tinter
 traverser les nappes violentes du silence –
 juste la parole – les mots à la lettre
 c'est l'inachevé qui est important –
 la mort
 n'est qu'une ombre

Il n'y aura pas de commencement
 pas de récit
 Sans ordre – ni chronologique
 ni logique
 ni logis –

l'oméga ne viendra jamais. Car rien ne commence à l'alpha – la Ire lettre de la Bible est le Bet la seconde lettre, la lettre ultime est le Tav, l'indice du futur
 ouvert –
 se taire peut-être –
 peut-être –
 Écrire – avec les six millions de lettres de l'alphabet juif (LQ, 19)

Dans *La Québécoise* et *L'immense fatigue des pierres*, les déplacements vers l'ailleurs cumulent les parcours antérieurs et empêchent l'achèvement des scénarios concernant les personnages. La judaïté est représentée par sa mémoire diasporique, par l'entrelacement des récits qui narrent le passé, dans l'éclatement généalogique. Cette judéité, comme dissociation de l'identité et du territoire qui entraîne l'errance et l'exil, devient alors une condition, la condition postmoderne.

Robin's character works to find her place in history by reconstructing an extensive collective memory, what she has herself defined in *Le Roman mémoriel* [The novel of memory] as a memory of family and group, possessing a powerful emotional link to the remembering subject. The collective memory of *La Québécoise* represents the experience of an entire community of eastern European Jews. In one sense, Robin's character embodies a hybrid, postmodern "nomadic subject", as Rosa Braidotti would define it, "the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behaviour", and this is how Robin's text has been read by critics like Simon Harel, Pierre Nepveu, and Pierre L'Hérault. In another sense, however, "*la Québécoise*" is a contemporary feminine incarnation of the quintessentially nomadic figure of the "Wandering Jew", a parallel emphasized by the title's English translation as *The Wanderer*. [...] In *La Québécoise* she has written a "roman mémoriel", by which she means the process through which "an individual, group, or society reflects on its past while modifying it" (*Le Roman mémoriel*, 48)¹⁵³

¹⁵³ Mary Jean Green, *Rewriting the Québec National Text*, Montréal; Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 145-146.

3.3.2 L'histoire et sa mémoire

Si le mythe familial constitue pour Robin le noyau incontournable de la création littéraire, il devient symbolique, emblématique. En effet, raconter une histoire, celle de *elle*, implique le passé familial autant que le passé collectif, par conséquent un passé aux temporalités et aux spatialités superposées, juxtaposées.

Le récit de vie du personnage féminin implique le récit d'autres existences, celles de multiples personnages (ou de personnages multiples), ainsi que celles de groupes sociaux différents par la nation, par la religion, par la classe sociale ou autre; l'impossible frontière entre l'acte de raconter des histoires et l'acte de raconter l'Histoire est continuellement mise en scène et remise en question par Robin :

De l'autre côté de la barrière linguistique?

Allons bon. Elle serait venue de Paris

Pire encore

Maudite Française.

Un imaginaire yiddishophone? Quel drôle de mot!

Elle aurait commencé un roman impossible sur Sabbatai Zevi le faux messie du XVII^e siècle, une sorte de réflexion métaphorique sur l'Histoire. Le thème en aurait été un cours réclamé au dernier moment à un vieil écrivain asthmatique s'intéressant depuis longtemps au personnage.

Ish Hayabi. Il était une fois. S'ils croient que c'est si simple, raconter une histoire, raconter l'Histoire. (LQ, 36-37)

À plusieurs reprises, par la voix du vieux professeur Himmelfarb, Robin exprime un rapport problématique à la chronologie, à la mémoire et à l'histoire qui reste incertaine, représentée par un ensemble de possibilités. L'acte de raconter au

conditionnel des possibilités et non les faits, des éventualités et non des occurrences réelles, permet de nombreuses relectures. Dans le passage très dense qui suit, le professeur réfléchit à l'organisation impossible de son cours; en essayant de donner une structure temporelle au "récit" et de respecter les contraintes de l'institution académique, il plonge dans l'histoire et dans la mythologie juives où les niveaux temporels brouillés mêlent passé, présent et futur. Il en résulte un tourbillon de pensées interrompu sporadiquement par le retour au calme, à la régularité du ronronnement rythmé du chat et au silence de la neige qui tombe. Ces pensées apparemment non structurées occupent plusieurs pages où émergent des dates, des lieux, des personnages mythologiques, jusqu'au moment où le professeur se met à formuler un jeu autour de l'identité de Sabbatai Zevi, le faux messie sur lequel il écrit; la narration reprend ensuite sur le personnage féminin *elle*.

Sabbatai Zevi parle de sa mère. Il aime sa mère. Il n'aime qu'elle. Elle est pour lui le Grand Tout dans lequel il veut se fondre. Il n'a pas d'autre horizon. Pas le moyen de rompre cette relation duelle. La voie du symbolique est barrée. La Kabbale, La Kabbale, le Zohar. Euphories. Dépressions graves, visions. Hallucinations. Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob – Tétragrammaton. Ils m'ont banni de Smyrne. Sous le dais nuptial, ma fiancée la Thora. Je t'aime. Trois mariages non consommés. La Thora, ma mère. La Thora, ma fiancée. L'attrait de l'interdit, du démon. Puissance des ténèbres. Tétragrammaton. De Smyrne à Salonique. Ils m'ont banni de Smyrne – errer le long des tombes, à Jérusalem – le Pèlerin traversant la mer depuis Rhodes aux senteurs de pins – Sarah, ma mère, Sarah, ma femme, Sarah, la Thora. Elle se disait réchappée des massacres de Chmielnicki, orpheline, d'une famille installée depuis longtemps en Podolie. Un noble polonais aurait abusé d'elle. Abandonnée de tous, se retrouvant à Amsterdam – de là en Italie – le prophète Osée n'épousa-t-il pas une putain? Ma mère est morte. Je ne sais pas, La Kabbale. Tétragrammaton. Bien entendu je n'en ferai rien. Donner des sujets classiques. Prévoir longtemps à l'avance sur quoi portera l'examen. Les massacres de Chmielnicki en Europe orientale. Pas

de surprise. Le sujet aura été traité. L'histoire est chronologie, voyons donc. Mille six cent quarante-huit avant mille six cent soixante-six. Trente-six heures à organiser sur Sabbatai Zevi, soit douze séances de trois heures chacune. Le chat ronronne. Il neige. (LQ, 45)

Dans d'autres passages, la fiction est insérée dans le tissu historique contemporain et vice versa: deux histoires se juxtaposent, la petite histoire, c'est-à-dire le récit de vie qui passe par les détails du quotidien des personnages, et la grande Histoire faite de dates et d'événements tels ceux évoqués par le récit concernant la tante Mime Yente : les pogroms de 1919, la grève de 1926, la bataille de Cable Street du 4 octobre 1936. Ce personnage, Mime Yente avec son parcours de vie reconstruit progressivement le long de la narration, témoigne de mouvements sociaux et de circonstances historiques ayant touché des collectivités; elle incarne l'archétype de l'immigration ashkénaze en Amérique par de nombreux éléments : la fuite du Shtetl à cause des pogroms, le travail dans les usines de textile, le syndicalisme, la nouvelle vie dans le ghetto à Montréal. Le récit de ses vieilles histoires du Shtetl ne devient "qu'une façon de se souvenir qu'on est juifs" (LQ,136), et tient lieu d'action, plus exactement d'acte, "puisque la mémoire chez nous était un acte" (LQ, 137) – dit la narratrice. Ainsi, les déplacements, la mouvance, les passages et les transferts ont pour fonction de remettre en marche l'acte de mémoire, mémoire de l'histoire et mémoire identitaire.

Le récit présente donc au moins deux facettes inséparables: une plus événementielle, l'autre très personnelle. De plus, chaque événement semble

représenté de façon personnelle plutôt que factuelle; c'est la petite histoire qui rend dynamique la grande Histoire en permettant sa représentation par le biais de la fiction, voire de l'autofiction. Quand l'histoire est détachée du vécu, elle perd tout son sens; sa narration devient un exercice de rhétorique, comme dans certains passages de *La Québécoise* qui citent froidement et sans commentaires des anciens manuels scolaires. (LQ, 108-112)

L'appel à l'histoire et à toutes sortes de périodes est donc omniprésent dans le roman; les événements s'accroissent dans un brouillage mémoriel qui s'élargit également au passé historique ancien en passant par les pays de l'Europe de l'Est, la découverte du Canada, l'occupation nazie en France et recule jusqu'à l'histoire juive médiévale.

Puisque le texte s'élabore sur le mode mnémotecnique, le déroulement du récit demeure ambigu. L'imminence de l'instant présent est reconstruite sur le mouvement imprévu de la mémoire, entre une image du passé et l'autre. La mémoire enchâsse présent et passé, par le biais de souvenirs qui se greffent au présent morcelé et instable associé à l'exil; le texte dérive vers une temporalité éclatée ainsi qu'une chronologie interrompue et un rythme saccadé, dans une apparente continuité désordonnée.

La Québécoise se déroule dans un présent conditionnel et éclaté qui échappe aux personnages, ces derniers échappant à leur tour à la narratrice; dans ce présent, le

passé persiste à faire intrusion, ou plutôt la mémoire d'un passé obsédant et rappelant la rupture, la fragmentation. Dès lors la question inévitable est de savoir quelle mémoire du passé faire émerger ou essayer de contrôler et d'oublier.

Selon une vision postmoderne, l'histoire de Robin est une histoire en morceaux, un passé dont il ne reste que des bribes et des traces, une juxtaposition baroque de lieux, de temps, de cultures, de récits, qui émerge dans la remémoration comme exercice d'association libre; ce que retrace cette histoire, c'est une mémoire ancienne, brumeuse, douloureuse qui ressurgit entre Montréal, Paris, Budapest, Jitomir, la Pologne, la Russie, Auschwitz.

L'histoire, en dépit d'un cheminement très complexe, reste cette discipline de l'ordre du discours, la gardienne de la chronologie, d'un avant et d'un après, gardienne de l'événement et de la factualité, jalouse de son rapport « sérieux » au référent. De l'histoire-batailles, à l'histoire événementielle, comme on l'appelait; de l'histoire structurelle telle qu'elle a triomphé avec l'École des Annales à l'histoire ethnologique ou anthropologique; de la redécouverte du récit et du vécu à la micro-histoire, en passant par l'histoire-mémoire aujourd'hui, l'histoire, au-delà du raffinement de ses procédures, de ses méthodes et de son questionnement, reste le méta-discours qu'une société se raconte sur elle-même, un méta-discours qui se veut, de par sa déontologie même, approche vraie du réel passé.¹⁵⁴

La Québécoise reprend constamment le motif de la superposition d'existences, de la juxtaposition de temporalités, de l'accumulation d'espaces, de la cumulation de récits. De cette façon, Régine Robin ébauche des tentatives de recomposition, de reconstruction et de

¹⁵⁴ Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, op. cit., p. 51.

réécriture de la mémoire du passé par collage des mémoires existantes : tant la mémoire nationale que la mémoire savante, la collective comme l'individuelle.

La Québécoise représente un prototype de *roman mémoriel* théorisé par Robin dans l'ouvrage du même titre où elle encadre ce concept entre les notions problématiques de « mémoire collective » d'après Maurice Halbwachs et les recherches de ses continuateurs, et de « roman familial » freudien, qui désigne selon Laplanche et Pontalis "des fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents (imaginant par exemple qu'il est un enfant trouvé). De tels fantasmes trouvent leur fondement dans le complexe d'Œdipe"¹⁵⁵. Après avoir souligné l'absence de définition précise de la mémoire collective, Robin propose d'englober par là "tout le domaine de l'appropriation du passé"¹⁵⁶. Ensuite elle explicite ce qu'elle retient du roman familial, "l'aspect fantasmatique de l'élaboration de la construction, son aspect de roman, récit ou de scénario et son rapport à l'origine, au passé"¹⁵⁷ pour finalement introduire par analogie une définition de *roman mémoriel* "par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies, ou, au contraire, luttant pour l'exactitude factuelle, pour la restitution de l'événement ou sa résurrection."¹⁵⁸

¹⁵⁵ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 427.

¹⁵⁶ Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, op. cit., p. 48.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 48.

À la base du roman mémoriel, Régine Robin place la mémoire collective. Selon elle, il s'agit d'une mémoire vécue, vivante, faite de souvenirs réels ou de souvenirs écrans, de témoignages directs ou de traditions familiales; elle doit déclencher un affect qui établit la participation du corps au souvenir et le lien entre la mémoire vivante et la mémoire normée, la mémoire de groupe, encadrée socialement, encadrée aussi par la tradition familiale, voire par une mémoire identitaire.¹⁵⁹ Ni chronologique, ni distanciée, elle peut être informée par le savoir historien, dominée par la mémoire nationale, par le légendaire propre du groupe considéré. À la fois tenace et floue, la mémoire collective est supposée conserver, garder et commémorer les traces. Sa temporalité est cyclique et/ou symbolique, elle mêle lieux et dates, les confondant parfois dans la juxtaposition, l'acuité du détail dans la quotidienneté, et le trou de mémoire sur l'événement précis.¹⁶⁰ De souvenirs écrans en souvenirs écrans, elle déplace les décors, les costumes, les événements, pour aboutir non pas à du réel, non pas à du vrai restitué, reconstitué ou recréé, mais à du plausible, à du vraisemblable, à de la fiction en un mot.

Au contraire de l'historicité chronologique, la mémoire collective fonctionne comme la « madeleine de Proust », par associations ou par mobilisation d'un sens déjà là. Seul compte, en effet, le sens à donner au passé. De là, ce goût pour les symboles, les allégories de la mémoire collective, gardienne à sa façon des traditions

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

et de l'interprétation qu'un groupe donne à son passé. Elle se donne dans la dispersion désordonnée d'associations d'idées ayant comme point d'appui le vécu. La mémoire collective oscille entre le silence, l'amnésie, la reconstitution imaginaire et le détail intensément revivifié. La mémoire culturelle n'est pas mémoire de groupe au sens identitaire du terme.¹⁶¹

L'individu dans tout cela, pétri dans des images-forces de la mémoire nationale d'un côté, par le récit familial, la saga des parents et des grands parents, par les généalogies plus ou moins imaginaires, par les albums de photos, de menus objets conservés, les bribes de correspondances d'autre part, informé par le savoir des historiens même vulgarisé, par cette forme de savoir que diffusent les médias, le cinéma, la télévision, la littérature légitime ou non; l'individu marqué par tous ces scénarios qui peuvent se renforcer l'un l'autre mais aussi se contredire, l'individu, disais-je, bricole comme il peut sa représentation du passé, son imagerie, son récit, dans l'ordre d'un moule narratif obligé ou dans la dispersion de souvenirs-flashes, dans un sens préétabli dans un combat identitaire, dans une contre-mémoire fragmentaire, ou à l'inverse, dans une dispersion de mémoires migrantes.¹⁶²

Cette prolifération de références géographiques et chronologiques produit finalement un effet de manque; la figure féminine de *La Québécoise* vit une multiple désorganisation spatiale et temporelle, inhérente d'une part à la condition d'immigrante qui commence une nouvelle vie dans une réalité particulière, celle de Montréal et du Québec, et d'autre part à la confrontation à un passé historique (personnel et collectif) lourd de conséquences. *La Québécoise* vit ses existences dans

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶² *Ibid.*, p. 57.

un non-lieu et dans la pesanteur historique dont le point culminant est représenté par l'Événement, la Shoah.

3.3.3 Inscriptions topographiques de la mémoire : Montréal - Paris

Dans *La Québécoite*, la narration part d'un présent à Montréal, ville où sont évoqués les souvenirs d'événements vécus ailleurs. Avant tout Montréal, c'est la découverte de l'Amérique du Nord : "L'Amérique de toujours. Pas un pays. Des imaginaires. Des nostalgies." (LQ, 66) La première rencontre avec cette ville nord-américaine, est donc celle avec l'américanité, avec ces éléments qui semblent constituer des premiers points de repère, mais qui s'avèrent bientôt vides de sens. La narratrice fournit alors une série d'inventaires, de catalogues, de nomenclatures se référant à des détails remarqués par la narratrice pendant une marche, un trajet, une lecture:

- ce désir d'écriture. C'était pourtant si simple de commencer par le commencement, de suivre une intrigue, de la dénouer, de parler d'un hors-lieu, d'un non-lieu, d'une absence de lieu. Essayer de fixer, de retenir, d'arracher quelques signes au vide. Rien qu'une marque, une toute petite marque. Il fallait fixer tous les signes de la différence; la différence des odeurs, de la couleur du ciel, la différence de paysage. Il fallait faire un inventaire, un catalogue, une nomenclature. Tout consigner pour donner plus de corps à cette existence. Tes menus faits et gestes, tes rencontres, tes rendez-vous – tes itinéraires – les consonances bizarres des grands magasins [...]

Tout cela finirait bien pour avoir l'épaisseur d'une vie, d'un quotidien.
(LQ, 17-19)

Il s'agit au début de livrer telle quelle une société de consommation, dans le constat du vide de sens relatif à un lieu que le personnage n'a pas encore fait sien, à travers des listes de l'américanité qui la révèlent sans chercher à la particulariser, à l'individualiser selon une volonté d'exhaustivité, de "noter toutes les différences" – phrase qui devient un *leitmotiv*.

Une autre fonction se dessine derrière certaines de ces énumérations : celle de décrire les itinéraires du personnage qui traverse un espace urbain fragmenté à travers les artères significatives. On y retrouve la rue Saint-Denis avec ses bistrot et ses cafés, une rue francophone à la page et commerciale qui exprime l'affirmation québécoise (LQ, 147-148), tandis que dans la Main (LQ, 180) sont présentes des traces d'ethnicités différentes; le quartier Outremont (LQ, 189-190), presque une ville à part habitée par la haute bourgeoisie francophone; et encore, le quartier Snowdon, où se trouve l'environnement de la tante Mime Yente. Ainsi est reconstruit par Robin le "patchwork" dont elle parle dans la Postface à la réédition de *La Québécoise* dix ans après la première publication. Ce mot problématique devient volontairement très ambigu et provocateur chez l'écrivaine: exaltation du fragmentaire, de l'hybridité, du métissage et en même temps dénonciation de la division, de la ghettoïsation, du renfermement ethnique, des Québécois comme des immigrants.

Le monde de la tante Mime Yente exemplifie ce paradoxe : le personnage lutte plus ou moins consciemment contre l'effacement de son quartier, de son milieu,

du monde qu'elle représente, mais cette appropriation de l'espace, ce refuge dans un Montréal écran sur lequel projeter une autre ville, une autre histoire, indique un enfermement dans des frontières cartographiques et culturelles bien délimitées et qui font de la ville une juxtaposition d'appartenances ethniques.

La mémoire saigne. Noter toutes les différences. Tout cela finirait bien par donner de la réalité, tout cela finirait bien par lui faire comprendre le Québec, et Montréal et le parler d'ici, tout cela finirait bien par prendre la configuration d'une nouvelle existence. Ne pas oublier surtout de relever dans les pages jaunes du bottin, la liste des *Saint-Hubert Barbecue* : [...]

Mime Yente ferait son marché à Snowdon. Le vendredi dès la matinée, elle s'affairerait au Steinberg de Queen Mary cherchant sa viande en face chez Calvados, son pain à l'endroit de son ancienne boulangerie près d'Isabella. Elle connaîtrait le quartier par cœur, s'y étant installée avant la percée de Décarie. Elle n'aurait jamais voulu vendre son duplex de guingois, trop attachée au souvenir de Moshe, aux rosiers du jardin, au quartier. Le samovar n'est pas déplaçable grommellerait-elle entre ses dents, dès qu'il serait question de la faire déménager. Ni le samovar, ni mes rosiers, ni Bilou, ni moi, point final.

Mime Yente. Mime Yente de Jitomir, Jitomir sur le Teterév, sœur, mère ou fille du vieux Guedali de Volhynie, tu as trouvé finalement ton pays à Snowdon, dans ce petit périmètre de terre qui va de Queen Mary à Côte-Sainte-Catherine et de Hampstead, de Notre-Dame-de-Grâce à Victoria. Tu te sens bien là. Un peu comme le « barbudo » qui est bien dans son « trou » sur la Main à la hauteur de Jean-Talon et Van Horne, entre l'avenue du Parc et Saint-Vallier. Lui aussi dans ce petit périmètre. Chacun ici dans son petit quadrilatère-refuge, ses bouts de rue, ses repères. (LQ, 191-192)

Montréal présente ainsi une situation paradoxale : cette ville qui, au lieu de consolider un sentiment d'identité, suscite une mélancolie difficile puisqu'elle incarne d'autres villes, permet la mise en scène d'une multiplicité des mémoires, les mémoires d'autres lieux enfouis dans le temps et dans l'espace, en stimulant

l'énonciation du roman familial à travers les "retrouvailles" avec la mémoire emblématique de la judaïté :

- chacun ses mythes, ses symboles, ses signes. Pourtant elle chercherait par tous les moyens à saisir la conjoncture politique, à la sentir. Il lui répéterait jour après jour que n'étant pas d'ici elle ne pourrait jamais comprendre. Elle aurait fini par déposer les armes. Exclue. Seule dans cette ville-collage, cette ville-livre, cette ville-Histoire.

Sur la MAIN. SCHWARTZ HEBREW DELICATESSEN. (LQ, 144)

Le personnage *elle* finit par apprivoiser les rues, au début évoquées par des éléments tels les commerces ou les enseignes, tandis que dans la dernière partie du roman le fait de marcher dans les rues redevient un acte positif, riche de sens, vécu comme un échange plus qu'une déambulation de nomade, mais qui provoque toujours la remémoration et fait réapparaître les blessures anciennes du passé familial et collectif.

Dans le récit du personnage à Montréal, aux prises avec des tentatives d'appréhender, de comprendre, de maîtriser cet espace urbain et sa réalité particulière, plusieurs mémoires de villes interfèrent, mais une spécifiquement émerge, dans des passages autoréflexifs où la narratrice semble se parler au « tu ». L'évocation d'un Paris d'autrefois refait surface. Ces souvenirs sont investis de l'expérience, du vécu, de l'émotion et se présentent sous forme d'énumérations plus fournies et accompagnées d'interventions directes de la narratrice.

Au début du roman, le Paris évoqué est celui de la nostalgie, du passé de la narratrice et de son univers familial :

Étais-tu moins seule dans cette foule animée du samedi soir se pressant à la Contrescarpe. Au pied de chez toi boutzoukis et féta – odeur de mouton rôti au thym – au milieu des rires faux. Vers onze heures du soir, le vendeur de journaux à l’accent pakistanais [...] Étais-tu moins seule penchée à la fenêtre à regarder déambuler mendiants, clochards, drogués, amoureux, chômeurs, vadrouilleurs, snobs en tout genre, intellos déprimés et nénettes mode rétro? [...] Certains soirs la nostalgie. Le vieux folklore – du rémouleur au vitrier. Je me souviens d’un coin de rue aujourd’hui disparu. Toits inégaux, cheminées délabrées, gouttières de zinc, labyrinthes découpant le ciel bas. Des déchirures violentes. Tu n’irais plus. La porosité des lieux t’habitait. Ils étaient en toi. Ta seule identité. Tu avais été ce morceau de Belleville au coin de la rue Piat et de la rue Vilin. Ce coin de la Contrescarpe fleurant le fenouil et le serpolet, la vigne vierge entrant ses vrilles dans la chambre. Tu avais été cette maison meublée d’extravagances avec la vieille table en noyer, le secrétaire espagnol, le guéridon en if et la table Georges III supportant les lampes à pétrole et le vase rustique toujours débordant d’iris et de soucis. Tu avais été cette moiteur élégante, ce paradis des amours adultères, recroquevillé, moite, lourd. Silence sonore, bavard ahuri. Paris populo, Paris pourri, Paris-poubelle, Paris-poivrot, Paris-putain. Tu avais joué dans les caniveaux du passage Ronce à faire descendre de petits bateaux de papier jusqu’à la rue Julien-Lacroix. Tu palpétais de cette vie-là, des petits trous que les poinçonneurs du métro faisaient autrefois avant l’établissement des machines automatiques. [...] Tu savais que – qu’il y a des guerres de Cent Ans, des traités d’Utrecht et de Rastadt, des unités italiennes et allemandes, des batailles d’Austerlitz et de Sadowa, des prises de la Bastille, [...] (LQ, 55-58)

Les mêmes éléments sont encore soulignés dans la description de la ville : les commerces, les bistrots, les rues, mais cette fois ils sont syntaxiquement structurés et entourés de nombreux détails concernant les sons, les odeurs, la végétation, les habitants qui rendent vivant ce portrait du quartier. C’est un lieu plein, habité, qui bouge et auquel le personnage appartient. Loin du Paris élégant, luxueux et historique, il s’agit ici du quartier de Belleville dans sa réalité rendue poétique, le

quartier de l'enfance et de l'âge adulte avant l'immigration. Un quartier évidemment problématique, mais qui représente l'appartenance et l'enracinement impossibles à recréer à Montréal, sinon en partie autour de la vieille tante Mime Yente, dans sa maison et dans son quartier, évocateurs non plus exactement du passé du personnage, mais plutôt d'un passé encore plus révolu, des origines encore plus lointaines :

Elle viendrait régulièrement à Snowdon, voir Mime Yente, tous les vendredis soirs. Elle se mettrait au piano, y resterait longtemps. Bilou viendrait s'installer sur les partitions en haut à droite ronronnant pour réclamer du Chopin. Elle jouerait des vieux airs ukrainiens ou hongrois pour que le passé enfoui au plus profond puisse faire irruption. Mime Yente bien calée au fond de son fauteuil, sa pipe d'amsterdamer à la main, près du samovar de Jitomir, toujours entre deux tasses de thé, fermerait doucement les yeux. Elle lui en voudrait parfois de rappeler à la vie les ombres mortes. Elles se laisseraient bercer, sachant que sa nièce, aimant à la folie Budapest et sa lumière, n'accepterait pas de renoncer à ses mélodies populaires. [...] Elles ne seraient pas bavardes, laissant s'installer entre elles les tournesols de Jitomir et les automnes lumineux et frais du Danube. Exilées toutes les deux, un peu perdues au milieu du samovar de Jitomir. Jitomir sur la rivière Teterev. (LQ, 155-156)

Belleville incarne au contraire le passé français, les repères sociaux, géographiques et historiques; ce quartier que la narratrice connaît, maîtrise, habite, est le Paris humain, convivial, social. Il s'y exprime la solidarité dans la lutte de classe qui apparaît grâce à l'évocation du quartier Bastille opposée ici à une image de Montréal l'hiver, froide et fermée:

Ligne n. 8 – Bastille – La Bastoche. La prise de la Bastille et Nini peau de chien. En ce temps-là c'était encore un quartier populaire. Tu aimais remonter à pied le faubourg Saint-Antoine jusqu'à la Nation, longer le faubourg des artisans du bois, l'ancien faubourg des sans-culottes où des impasses et des cours intérieures faisaient penser à Eugène Sue, aux coupe-gorge du XIX^e siècle entre la rue de Lappe et les impasses de la main d'or. Tu te rendais ainsi chez ton oncle qui habitait à la hauteur de

l'hôpital Saint-Antoine, entre la crème replète dont le Brie était inégalable et le fleuriste triste qui a fini par se suicider laissant pour ultime et ironique message : « Ni fleurs, ni couronnes ». Le tonton te donnait dix sous et tu descendais t'acheter des roudoudous et un sucre d'orge.

La Bastille les jours de quatorze juillet se métamorphosait. Il y avait des drapeaux tricolores, des lampions, des buvettes, des orchestres d'accordéon et on dansait la java vache coiffés d'un bonnet phrygien. Le tonton t'apprenait la java, t'achetait d'énormes barbes à papa et de la limonade. Enfin, venaient les orateurs. Tous rouges. Ils évoquaient 89, 93 et la Commune de Paris. Tu ne te souviens que de la fin des discours, toujours la même, d'année en année : « il reste bien des Bastilles à prendre! », puis *L'Internationale*. Ils sauront bientôt que nos balles sont pour nos propres généraux. Tu chantaient cette strophe jusqu'à t'égosiller, entamant ta barbe à papa, tu chantaient la bouche pleine, le point gauche levé, adorant ça. Tu avais douze ans, au temps de la grande manifestation contre Ridgway. La Bastille, les flonflons et la barbe à papa.

Ciels bas d'avant la neige,
gris, invisibles.

Attente.

Le long d'une ville, silence.

Galleries, balcons de bois. Fire-escape en fer.

brique peinte en rouge vif, en vert pomme

toits biscornus, sans forme.

Dédale hétéroclite et coloré.

Le Saint-Laurent gelé comme une moire verte et grise fendillée.

Ciels bas. Il fait sombre

il fait silence.

Tout se recroqueville en attente.

La ville est aux aguets.

Il va neiger.

Les enfants rentrent vite

les écureuils se sont cachés

les automobiles accélèrent.

Avertissement de neige abondante.

Cette fois-là tempête.

L'hiver à Montréal. (LQ, 178-180)

À Montréal, des voix entendues dans le restaurant *Bens*, dont l'histoire et le menu sont insérés dans la narration, semblent involontairement faire ressurgir les slogans des manifestations, des luttes politiques et sociales auxquelles la narratrice

encore enfant avait assisté à côté de son père et reprises pendant sa jeunesse. Ces réminiscences du passé militant et communiste à Paris, des mouvements collectifs, de scènes de foules, d'individus fondus dans la masse finissent par évoquer aussi les luttes politiques au Québec dans un continuel va-et-vient mémoriel.

Le Paris de l'adolescence et de la jeunesse surgit parfois en antagonisme avec Montréal, mais la rencontre avec Montréal finit par changer la perspective et la vision nostalgique de la capitale française. Finalement le Paris évoqué est celui d'un passé qui a été en grande partie effacé; le même rapport problématique avec la ville postmoderne, la même désillusion touche alors la capitale française presque autant que la ville nord-américaine. Le Paris récent s'avère aussi fictif, impersonnel, "nomade" que Montréal; des villes divisées, fragmentées où le tout est formé par des parties, des quartiers tenant temporairement lieu de villages de telle ou telle culture qui coexistent mais qui sont en voie de disparaître. Les riches et vivantes descriptions sont remplacées par des passages bien plus prosaïques :

La France aussi
 une colonie.
 La France des petites places des vieux quartiers.
 Des coins de rues aujourd'hui disparus
 de l'apéro, du pastis, et du calva sur le zinc.
 Aujourd'hui
 Carrefour
 Mammouth écrase les prix
 Europe 1 c'est naturel
 Mettez un tigre dans votre moteur
 la France des hauts de Belleville
 Le Paris des appartements à
 285 000 F : 50m² charmant 2 pièces
 2 300 000 F : magnifique appartement de 180 m² dans l'île Saint-Louis

375 000 F beau deux-pièces dans le XIVe.
 La France paumée
 assassinée
 avec des graffiti antisémites sur les murs du métro.
 Pleure pas tout est fini
 ville schizophrène
 sans feu
 ni lieu
 Espace nomade. (LQ, 88-89)

Malgré tout, malgré les signes d'américanisation de la ville et du retour de l'antisémitisme qui n'a peut-être jamais vraiment été éradiqué de la société française, l'auteure décide de faire rentrer à Paris son personnage à la fin de chaque tentative, la même conclusion différenciée par des légères variations stylistiques est envisagée :

Comment se seraient-ils séparés? Comment terminer cette histoire qui n'en est pas une? Je ne sais. Un jour elle aurait décidé de partir. Mime Yente n'aurait même pas essayé de la retenir. Elle aurait pris un 747 Air France. Départ de Mirabel à 20 h 45. Les livres suivraient en fret aérien et certains meubles en container par bateau. Elle se serait retrouvée rue de la Mare à Paris, dans le vieux quartier de son enfance, le regard plein d'étoiles nouvelles. Elle aurait tenté à nouveau de tout recommencer. Elle aurait repris le métro. Ligne 10, gare d'Orléans – Austerlitz – Porte d'Auteuil, sans jamais s'égarer au-delà de Grenelle, rêvant à des neiges lointaines, à de grands ciels bas, au Saint-Laurent pris par les glaces, à cette qualité de la lumière qu'elle ne retrouverait plus jamais, à Mime Yente et à son bonheur perdu.

Y aurait-il à nouveau des pays de lavande, des étés, des ciels violets, des nuits chaudes? Rien ne serait plus jamais comme avant. La France aurait changé. (LQ, 89-90)

Le retour du personnage à Paris revient au fond sur l'obsession initiale, celle autour de laquelle tournent tous les récits qui constituent celui de la *Québécoise* : "Rien que Paris au métro Grenelle." (LQ, 206) Jamais d'installation, mais toujours un

re-départ pour Paris, jamais le même, où pourtant elle bute toujours sur Grenelle et la rafle du Vel d'hiv, prélude à Auschwitz :

Un jour comme ça elle aurait décidé de partir. Mime Yente haussant les épaules n'aurait pas cherché à la retenir, ni lui au fond de la boutique, derrière la table bistro et la vieille caisse enregistreuse, ni Bilou vautre sur les voltaires violets vifs. Ni personne. Elle aurait pris l'avion à Mirabel, air France, 20 h 45. Les livres suivraient en fret aérien et quelques meubles par bateau, en container. La France aurait changé.

Elle reprendrait le métro comme ça, par habitude, sans jamais dépasser Grenelle.

La Motte Piquet Grenelle. Le canon de Grenelle. Ferraille grise et sonore du métro aérien. Le bouquet de Grenelle. Le bar des sports. Le pierrot. Paris se déchire. Sans ordre, ni chronologique, ni logique, ni récit. Rien que Paris au métro Grenelle.

Collections. Listes. Inventaires. Magie des noms propres. (LQ, 206)

Selon Mary Jean Green, qui remarque une résonance frappante entre *La Québécoise et Paris, capitale du XIX^e siècle*, dans la représentation spatiale du personnage, Régine Robin reprend le projet de Walter Benjamin de représenter sa propre vie en l'inscrivant sur la carte de la ville.¹⁶³ L'écrivaine elle-même parle de cette entreprise inachevée du « philosophe du fragment », en se référant spécifiquement aux *Passages*, comme elle cite des tentatives similaires d'écriture de

¹⁶³ Mary Jean Green, « Cartographie de la mémoire, réinscription du féminin : l'autofiction chez Régine Robin », dans *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, sous la direction de Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet Paterson, Éditions Nota Bene, 2002, p. 93-113.

la ville, de l'espace et du temps, picturales ou verbales, telles celles de Georges Perec, et d'autres auteurs ou artistes.¹⁶⁴

Ce faisant, l'auteure s'inscrit dans cette lignée d'"écritures hors genre pour rendre compte de l'événement. Genres hybrides, inachevés, ni fictionnels, ni historiques, ni récits, ni explications."¹⁶⁵

Simon Harel ajoute que cette expérience de la dérive urbaine rend compte d'une difficile intégration dans l'espace géographique et socioculturel, du rejet de toute unité mémorielle, et de la mise à l'écart d'une chronologie fondatrice signe d'un rejet des mémoires nationales et collectives. L'écrivaine permet ainsi de faire place à l'énonciation d'une mémoire culturelle lacunaire issue de la confrontation avec la mémoire de l'Holocauste et de la nécessité de faire surgir avec violence les événements du passé afin d'en dire la douleur.¹⁶⁶

3.3.4 La guerre

Dans le roman, le chevauchement du passé et du présent, est représenté par le déplacement de Montréal à Paris, et à l'intérieur des deux villes par les déambulations le long des rues et les parcours en métro. La mémoire circule d'une capitale à l'autre, mais en réalité le récit s'avère impossible.

¹⁶⁴ Régine Robin, *Cybermigrances*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶⁶ Simon Harel, *loc. cit.*, p. 373-418

APRÈS GRENELLE
 JE NE SAIS PLUS
 LA LIGNE SE PERD DANS MA
 MÉMOIRE

L'OPÉRATION S'APPELAIT
 VENT PRINTANNIER
 APRÈS GRENELLE. (LQ 113)

À Montréal les mémoires d'autres villes émergent, celle de Paris au centre dont la narratrice emploie aussi l'espace matériel pour accéder à un passé qui semble incarner tous les autres. Comme nous l'avons dit, la structure du roman *La Québécoise* s'articule autour des stations de trois lignes du métro parisien, qui toutes les trois passent par « Grenelle » station proche des rues où se trouvait le Vélodrome d'Hiver détruit aujourd'hui et lieu symbolique, où les Juifs arrêtés lors de la grande rafle du 16 juillet 1942 ont été stationnés avant d'être dirigés vers Drancy et de là convoyés vers Auschwitz.¹⁶⁷

Ainsi, l'inscription de l'histoire juive sur le plan du métro parisien mène à la représentation de l'absence de traces sur la surface urbaine, à l'effacement des lieux de mémoire, ces lieux absents physiquement et dans un certain discours public, mais dont il reste des souvenirs douloureux et ineffaçables: la destruction du Vélodrome d'Hiver et du camp de Drancy fait en sorte que ces endroits ne peuvent plus être représentés sur une carte. Malgré ou à cause de cette tentative d'oubli volontaire, la mémoire ressurgit de façon exacerbée et d'autant plus blessante.

¹⁶⁷ Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, op. cit., p. 130.

APRÈS GRENELLE – JE NE SAIS PLUS
 LA LIGNE SE PERD
 DANS MA MÉMOIRE

Les Juifs
 doivent
 prendre
 le
 dernier
 wagon.

Il faisait si beau ce 16 juillet 1942
 autour de la rue du DR FINLAY
 de la rue NOCARD
 de la rue NELATON
 AUTOUR DE GRENELLE. XV^e arrondissement.
 WURDEN VERGAST
 L'opération s'appelait
 VENT PRINTANNIER
 SA MÈRE – JAMAIS REVENUE
 ELLE PLUS TARD EN AMÉRIQUE
 WURDEN VERGAST
 Du côté de GRENELLE
 GUEDALIQUI S'EN SOUVIENT? (LQ, 76)

Régine Robin est particulièrement sensible à l'effacement des symboles: *Berlin Chantiers* est le titre de son ouvrage entièrement dédié à la mémoire des "passés fragiles". Berlin est la "ville où la guerre parle"¹⁶⁸, où le passé s'inscrit dans le tissu urbain. C'est, selon Robin, une ville devenue laboratoire, après des années de travail sur la culpabilité, la responsabilité, la honte, la "maîtrise du passé" et par conséquent de réflexions sur la façon ou sur l'impossibilité de représenter la Shoah; la ville prend elle-même la forme de mémoriaux, d'installations ou de musée, qui s'opposent à l'amnésie et proposent des alternatives significatives à la commémoration rituelle. À Berlin se multiplient les tentatives architecturales

¹⁶⁸ Régine Robin, *Cybermigrations*, op. cit., p. 71.

d'inscrire la mémoire dans l'espace urbain, d'inscrire l'absence et la mort des Juifs allemands; et c'est là aussi qu'agit la "démémoire"¹⁶⁹ qui ne veut laisser aucune trace du passé plus récent, du communisme, de la RDA.

L'autre ville qui parle, ou qui ne parle plus de guerre justement est Paris, avec Grenelle, le Vel d'Hiv et la Grande Rafle du 16 juillet 1942, où le symbole de la déportation des Juifs français continue tel un fantôme de hanter la collectivité. Ce lieu et cette date signifiants reviennent constamment, de façon obsessionnelle, dans *La Québécoise* comme dans les biofictions de *L'immense fatigue des pierres*. Les deux ouvrages gravitent autour de cette blessure, tant personnelle que collective; un événement emblématique qui résume le traumatisme et la rupture, provoqués par la guerre, par la collaboration et par le génocide. Cette même formulation portant sur les lieux de Grenelle et la date de la rafle revient selon diverses modalités. Les versions légèrement modifiées sont multiples dans le roman :

Il attendra Natacha!
Il attend encore!

Il était une fois. De belles histoires. Raconter des histoires ou raconter
l'Histoire.....
Le ciel remue
Il court, désancré,
L'ancien souffle lyrique est mort.
Le squelette des mots morts suffoque
dans l'été visqueux.
ville d'ombres!
le cœur cogne contre les mots qu'on ne peut inventer
toujours au bord.

¹⁶⁹ Régine Robin, *Berlin chantiers. Essais sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001, p. 101.

emblématique du traumatisme de la collaboration et de l'Occupation dans l'histoire nationale française. Tout se résume pour Robin dans ce lieu et à cette date, quand *La Québécoite* et autres personnages des nouvelles, perdent la mère. Ce 16 juillet 1942 est incessamment revécu et actualise l'absence de la figure maternelle et donc la perte de la langue, de la mémoire, de l'identité avec la rupture de la transmission. La présence de la tante Mime Yente remplace en partie la mère puisqu'elle permet d'assurer la perpétuation d'une mémoire, mais celle du Shtetl, de l'Europe centrale, sur le mode mélancolique.

La guerre émerge dans les récits de Régine Robin à travers une reconstruction postmoderne de l'Événement, de la Shoah, qui incarne la coupure profonde dans l'histoire de chaque personnage ainsi que dans l'histoire collective : "Le passé serait-il contraint de se déguiser, de s'aiguiser? Déchiré, rompu, en morceaux – agenda sans date, historiographe, mémorialiste, procès-verbaux procès vert d'eau – les uniformes – la guerre ..." (LQ, 28-29) D'autres topoï du récit de guerre sont également présents, sous formes d'allusions, aux bombardements par exemple. La plupart des références sont constituées par des récits directement liés aux camps et à l'étape précédente constituée en France par les rafles:

Rentrée du camp - tu ne pouvais plus. L'arrestation. La grande rafle. Les Français sont tous collabos, tu disais. [...] Tu ne sortiras pas du ghetto. Tout ramène à la dernière guerre. Au camp dans la neige avec mon numéro sur l'avant-bras gauche. Natacha à moitié morte. Le retour à Paris et notre fuite. La grande rafle. Les Français tous collabos, tu disais. (LQ, 44-48)

D'autres types d'éléments introduits dans la narration sont des souvenirs d'enfance de l'auteure, authentiques ou retravaillés, qui émergent ici et là dans la production littéraire de Robin. Dans *La mémoire saturée*, le chapitre « Comme si le passé neigeait sur nous » relate l'épisode vraisemblablement autobiographique de l'épinglette:

Une autre scène, sans doute racontée, celle-là, au commissariat de la Rue Ramponneau à Paris. Au moment de la distribution des étoiles jaunes, le préposé, au commissariat, n'en donne que deux à ma mère, une pour elle et une pour mon frère. Elle me porte dans ses bras. Je suis encore bébé. Le décret de Pétain stipule que les enfants de moins de six ans ne porteront pas l'étoile. En conséquence, le fonctionnaire zélé ne m'en donne pas. Je me mets à hurler car je tiens à ce bout de chiffon qu'on distribue à tout le monde sauf à moi (je dois avoir deux ans). Ma mère, effrayée par le bruit que je fais, en saisit une sur la table ainsi qu'une épingle. Elle m'en fixe une sur le pull-over mais, dans son trouble, elle me pique un bout de peau. Je hurle de plus belle, sans comprendre ce que pouvait signifier ce geste qui épinglait littéralement une identité assignée sur mon corps.¹⁷⁰

Parmi les premiers souvenirs, liés à la période de l'Occupation en France, ceux qui concernent le rapport à la demeure sont particulièrement marquants dans l'imaginaire et la réflexion successive de l'écrivaine. Dans « Gratok. Langue de vie et langue de mort », une nouvelle de *L'immense fatigue des pierres*, Robin fait le récit de la vie d'une petite fille juive pendant l'Occupation et les Rafles. Dans un groupe qui se cache de la police allemande, elle est la seule à ne pas porter l'étoile. Elle passe la nuit avec sa mère et d'autres Juifs en cachette et en silence afin de ne se faire

¹⁷⁰ Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 15.

remarquer, de ne pas révéler l'accent d'Europe centrale, de la langue d'origine, le yiddish; le jour elle est gardée par une jeune femme française. Elle poursuit donc deux existences: celle de la vie associée au français et celle de la mort associée au yiddish "la langue [qui] sentait le gaz et la fumée."¹⁷¹ Entre ces deux mondes, l'enfant se crée sa propre langue : " La langue de Gratok, c'était la langue des rêves qu'elle avait découverte comme ça entre deux rafles, au fond du garage froid où dormaient les porteurs d'étoiles."¹⁷²

Un extrait de *Cybermigrances*, « Au bout de la ligne. Berlin. », explicite ce rapport singulier aux lieux, et aux demeures spécifiquement, entretenu par Régine Robin:

J'ai longtemps pensé que je n'avais ni langue, ni nom, ni lieu, ni feu. J'en ai changé tant de fois! Mes premiers souvenirs : changer d'appartement tous les jours, dormir dans des terrains vagues, des abris de fortune, des caves, des couloirs. Tromper l'ennemi. Ne pas se faire prendre, ne pas se faire surprendre, ne pas rencontrer la police française ou la Gestapo. Ne pas ouvrir la bouche car la langue qui en sortirait serait son arrêt de mort, parler français, comme tout le monde, sans accent, passer inaperçue. Ne pas s'appeler Rivka, trop juif, ni AJZERSZTEJN, trop étranger, ne pas habiter Belleville, quartier trop pauvre, trop immigré. Ne pas.

Passer sa vie dans les valises en carton bouilli comme autrefois avec une sangle autour. Les valises du musée d'Auschwitz. Inconsciemment, dans ces amoncellements à la Arman, j'ai cherché les miennes.¹⁷³

¹⁷¹ Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, op. cit., p. 78.

¹⁷² *Ibid.*, p. 81.

¹⁷³ Régine Robin, *Cybermigrances*, op. cit., p. 81.

Dans *La Québécoise*, la reconstruction minutieuse des intérieurs, de l'ameublement, de la décoration, joue un rôle fondamental. La récurrence des descriptions des demeures a été analysée par Carl Perreault ¹⁷⁴ qui en a donné une lecture fort intéressante, en analysant quatre descriptions de maisons repérées. Les maisons représenteraient les positions de l'écrivain migrant entre le repli, l'ouverture et la transculture. Elles tendent à accentuer le sentiment de l'éphémère, la nostalgie de l'immigrant, et en même temps soulignent le désir de s'installer, la tentative de reconstruire une vie, le besoin d'enracinement. Les exemples de descriptions de maisons et d'appartements habités par les personnages de Robin sont nombreux; de Montréal à Paris, de Tel Aviv à New York, toutes ces demeures décrites dans les détails rendent familier au lecteur l'environnement, le quotidien des personnages en quête de racines, désireux de s'établir, se rétablir, rétablir leur identité morcelée.

Encore une fois on reconnaît une certaine inspiration de Georges Perec, non l'auteur des *Récits d'Ellis Island* cette fois, mais plutôt celui du récit *Les choses*, dans les descriptions minutieuses des objets décoratifs de toute sorte et origine. Toutefois, la référence aux lieux d'habitation constitue aussi un topos de la littérature de guerre; généralement, il s'agit de maisons détruites, abandonnées, bombardées, de demeures qui perdent leur rôle de foyers, leurs fonctions de protection, de stabilité, de

¹⁷⁴ Carl Perreault, *op. cit.*

normalité, de banalité même, ces fonctions que la *Québécoise* et les autres personnages essayent de reconstruire ou de retrouver.

Robin, enfant au moment du conflit, est témoin des pires moments de la guerre qui l'ont évidemment profondément marquée; mais plus intéressant encore s'avère le point de vue qu'elle apporte sur l'après, la réflexion sur cette période ou au début "Tout a basculé dans le silence, l'oubli, le passé, le passé oubli et déchet de l'histoire, dans l'amnésie"¹⁷⁵ et après tout est revenu questionner les survivants et leurs enfants.

Dans *Cybermigrations*, un long texte-confession / bilan / testament, « Écrire à l'ombre de la guerre », résume tout le processus d'écriture, la démarche de Régine Robin vis-à-vis du conflit et de ses conséquences :

Je suis d'une génération qui a connu la Deuxième guerre mondiale. Ce n'est pas, chez moi, une mémoire transmise, mais des souvenirs. Certes, ces souvenirs sont discontinus, fragmentés, flous, kaléidoscopiques et, pour certains d'entre eux, il est même difficile de savoir vraiment s'il s'agit de vrais souvenirs ou de souvenirs racontés, mais d'autres sont de vrais souvenirs, vifs, comme les journées de la libération de Paris, les Allemands morts dans le caniveau de la rue Belleville, le chant des partisans et les drapeaux, beaucoup de drapeaux, la *Marseillaise*, des gens sur les toits en train de tirer sur des Allemands descendant à toute vitesse la rue de Belleville. Mais aussi souvenirs plus anciens, les hommes en « uniforme » chez ma nourrice que j'appelais Juliette, qui me cachait. Je trouvais curieux de comprendre la langue de ces hommes qui parlaient dans un langage proche de ma langue maternelle. Pourtant, je savais déjà qu'il me fallait me méfier d'eux.

¹⁷⁵ Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, op. cit., p. 79.

Le fait d'avoir été victime, persécutée, paria, vouée à la mort ne donne aucun privilège, je le sais bien. Il ne garantit rien, ni de ne pas devenir bourreau à son tour, ni de savoir quoi dire, ni comment le dire, ni même d'être sûr d'avoir quelque chose à dire. Il ne garantit pas la justesse de nos jugements. Il n'est pas évident de donner forme à la terreur, à l'effroi, il n'est pas évident d'écrire sa survivance. Depuis 1945, je sais que nous sommes des survivants. Ma mère parlait de l'an I de la survivance, elle mettait en œuvre un étrange calendrier mimant le calendrier révolutionnaire. Aujourd'hui, je suis en l'an 55 de la survivance. Il est temps de poser la question : « Qu'as-tu fait de ta survivance? Qu'en ai-je fait dans l'écriture? »

J'ai d'abord essayé de l'investir ailleurs que dans le récit, objet peut-être trop exposé, trop immédiat. J'ai investi le discours savant au sol plus stable, l'histoire, la sociologie. Très vite cependant, j'ai éprouvé le besoin d'autre chose, la nécessité d'écrire autrement. Un passé en attente de texte m'attendait.

J'ai compris bien plus tard que tout sortait de la guerre, que la guerre fût inscrite ou non comme thème dans mon œuvre. En fait, sauf exception, je n'écris pas sur la guerre, mais avec la guerre.¹⁷⁶

Après avoir reconduit son histoire personnelle aux souvenirs du traumatisme vécu pendant l'enfance sous l'occupation, Robin définit son acte d'écriture en tant qu'expression de la survivance. La guerre devient alors l'élément central, l'événement déclencheur, le moment tournant dans l'histoire et en même temps le signifiant emblématique :

Elle est toujours présente, même de façon médiate, du *Cheval blanc de Lénine* à *La chiffonnière de la rue Rosa-Luxemburg*, qui clôture mon livre sur Berlin. Pour moi, il s'agit avant tout d'un problème formel, de mise en forme. Je sais qu'il m'est impossible de rendre compte de ce vécu, d'essayer même de m'en approcher. Quelque chose à la fois est impossible à dire et se manifeste dans son absolue nécessité.

L'impossibilité de la totalisation comme dans le roman tel qu'on pouvait l'écrire au XIX^e siècle. Il m'est impossible de raconter une histoire qui ait

¹⁷⁶ Régine Robin, *Cybermigrations*, op. cit, p. 51-52.

un début, un milieu et une fin. Ce réalisme, cher à Georges Lukacs, signifie que le réel a une consistance, qu'il peut être scientifiquement saisi, artistiquement figuré ou figuralisé. Pour moi, il n'y a que la cassure, la brisure, la béance qui ne peut être comblée.

Je préfère, en conséquence, des formes courtes plutôt que des formes longues : le fragment, la nouvelle, le récit, l'aphorisme, la note, la chronique, de façon à témoigner de l'impossibilité de faire lien. J'ai recours aux formes de collage, de montage, d'assemblage, de tout ce qui peut faire trace des temps désajointés que nous avons vécus, de tout ce qui permet de faire grincer les temporalités. J'écris à propos d'un passé en attente de signification sans que cette signification puisse avoir lieu. L'histoire, quelque part, a perdu son ombre et ne peut plus rien signifier.

Mon écriture ressasse et bégaie. Elle inscrit la récurrence, le traumatisme, l'obsession; elle tourne autour de signifiants errants : guerre, juif, Auschwitz, signifiants-mâtres qui gouvernent une destinée.¹⁷⁷

Robin continue sa réflexion sur l'écriture comme tentative de signifier le passé par une recherche formelle à travers l'évocation de l'Europe centrale, ce monde perdu d'avant 1945, de la France de l'après-guerre, de la reconstruction et du refoulé, et finalement de Montréal, le faux refuge qui évoque la blessure de la persécution, jusqu'à la postmodernité :

Mon écriture cherche aussi des lieux d'ancrage à la place de ces non-lieux de la mémoire que sont la Pologne, l'Europe centrale et orientale, non-lieux où il n'y a plus rien. En 1945, pour nous, il n'y avait plus rien. Comment écrire le rien?

À l'inverse, je tente de trouver un sol dans d'autres lieux à même les formes que j'ai indiquées.

Il y a d'abord la francité, la France, l'école républicaine, Paris, son imaginaire. De là ces itinéraires obsessionnels de Belleville à Montparnasse, cette poétique des bistros et des rues, ces déplacements perpétuels, la flânerie, qui ne sont là que pour occulter les blancs d'une

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 52-53.

identité blessée dès le départ. On ne m'y reprendrait plus. Il n'y aurait plus d'étoile à se coller sur la peau. Plus français que moi, tu meurs!

Il y a ensuite Montréal, un véritable nouveau départ, l'énigme du Nouveau Monde, la porte de l'Amérique, *the American dream* en français, un sol qui n'a pas connu la guerre, l'occupation, la persécution. Il est difficile de dire ce que représente Montréal pour moi : être à l'abri, totalement à l'abri, le refuge. Et c'est là que le nationalisme interfère. Il vient ternir cette image du refuge, relance une machinerie paranoïaque en réveillant un imaginaire de la persécution qui, elle, fut bien réelle au temps de mon enfance.

Il y a enfin ces listes, ces menus objets marqueurs de temps, l'agenda, la boîte de vie, tout ce qui fait trace de la réalité du temps qui passe, de la réalité de l'existence dans sa banalité même. Je crois qu'il me faut insister sur ce point. Pour nous, avoir la vie de tout le monde – aller à l'école, partir en vacances, faire des études, flirter, se marier, avoir des enfants, avoir un métier, aller au cinéma –, tout cela a été une conquête. L'accession au droit à la banalité fut un grand bonheur.

En somme, mon écriture s'inscrit dans le cadre d'une identité *marrane* de la *destinerrance*, pour employer des notions de Jacques Derrida. L'écrivain serait « marrane » dans la dissonance, la non-coïncidence à ce qu'on attend de lui. Il ne serait plus écrivain de l'exil ni de l'errance, mais de la *destinerrance*. Dans ce mot-valise, on entend à la fois l'errance et la destination ou la destinée. Derrida reprend son principe « postal », où des lettres peuvent être en souffrance, où la lettre rate son destinataire, où elle le précède. Je m'adresse en fait toujours à quelqu'un d'autre et ma lettre pourrait bien me revenir avec la mention « N'habite plus à l'adresse indiquée » ou « Retour à l'expéditeur ». Les écrivains de la migration au Québec ou ailleurs, écrivains dont je suis, seraient alors les nouveaux nomades de notre monde fragmenté et éclaté, avec un imaginaire de la multiplicité : plusieurs langues, plusieurs passeports, des allers et retours, des diasporas, des exils plus ou moins temporaires, volontaires et involontaires, des fixations éphémères, des parcours, des itinéraires; imaginaire de la métamorphose au niveau des genres, de la langue; des écrivains de l'ère du téléphone portable, de l'Internet, des cybernomades, d'une nouvelle cybermigration. Il s'agit toujours d'une écriture du désajustement des temps présents, d'une internationale des « voyageurs qui acceptent de faire l'épreuve d'un temps et d'un espace

désajoints et de s'ouvrir ainsi à la ressource d'un tel désajustement : la double possibilité de la catastrophe et de la surprise»¹⁷⁸

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 53-55.

3.4 CONCLUSION

De ce long testament poétique, que nous nous sommes permis de citer en entier afin de ne pas interrompre le fil narratif, émergent les pôles de la réflexion de Régine Robin sur la fonction de la guerre dans la représentation fictionnelle de l'identité et de la mémoire.

Avant tout, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises dans ce chapitre, l'expérience de la migration stimule la mise en scène d'un imaginaire de la multiplicité exprimant le sentiment du fragmentaire et de l'éclatement associé par l'écrivaine à la condition postmoderne. Dans le récit autofictif postmoderne de *La Québécoise*, des éléments intrinsèques à toute migration s'ajoutent à des facteurs qui complexifient le phénomène : ainsi, l'arrivée dans un nouveau pays et la rencontre avec une nouvelle société, le bagage culturel déjà présent chez l'immigrant et la nostalgie de sa "terre" natale, ensuite le "choix" du renfermement ethnique, de l'assimilation ou celui plus complexe de l'entre-deux, ne sont que des points de départ pour une mise en scène du nomadisme postmoderne.

Il s'agit premièrement ici de l'évocation du milieu composite montréalais. Le personnage/narrateur/auteur est à la recherche d'un nouvel ancrage; elle passe ainsi à travers de multiples tentatives d'appropriation de la ville. La conquête d'une stabilité et d'une normalité serait représentée par l'habitation, par la maison et par les objets qui complètent sa fonction de refuge chaleureux, rassurant et enracinant.

Finalement, plus que l'enracinement, cette ville d'Amérique du Nord, qui vit une situation linguistique et sociale unique, permet une prise de conscience de la fragmentation identitaire.

De plus, ville qui n'a pas été le théâtre de la Deuxième guerre mondiale et qui n'a pas connu l'occupation allemande et la persécution des Juifs, Montréal éveille justement chez le personnage l'imaginaire de cette persécution. Selon Robin, c'est la rencontre avec le nationalisme québécois, avec la fragmentation dans la disposition socio-linguistique et ethnique de la ville, et surtout avec la fonction de miroir de la mémoire d'autres villes qu'elle lui attribue, qui confronte le personnage à son identité blessée. Les souvenirs du passé refont surface et questionnent les origines : avant tout la France, terre d'immigration de ses parents. Ensuite, viendrait la francité vécue et adoptée par l'identification avec la tradition démocratique et le marxisme, mais surtout en réaction à la persécution; et encore, son centre, Paris, avec le quartier de Belleville, dont Robin évoque la sociabilité et la rencontre multiculturelle, et la station de métro de Grenelle, lieu emblématique du traumatisme de l'histoire nationale et de l'histoire familiale.

L'expérience de l'immigration renvoie donc à cette blessure originelle, à la rupture causée par la guerre et par l'Événement majeur, la Shoah. Les lieux des origines, la Pologne, l'Europe centrale et orientale, sont reconstruits d'une certaine façon dans la judéité réactivée à Montréal. De ce fait, même cette ville ramène à la

la guerre et aux souvenirs indélébiles d'une enfance vécue sous l'Occupation et la persécution : se cacher, cacher son identité, porter l'étoile, changer de maison et ce pendant l'absence du père, prisonnier en Allemagne, et la menace continuelle de la perte de la mère. Enfin la libération arrive; à la fête fait suite le deuil pour les membres de la famille manquants à l'appel, puis l'oubli et plus tard le questionnement, la réflexion intellectuelle de l'après.

À l'âge adulte les souvenirs authentiques se confondent avec des souvenirs racontés, transmis par la famille ou véhiculés par le discours politique, social et artistique. L'acte de remémoration s'avère douloureux et lacunaire : se souvenir de tous les membres de familles exterminées semble impossible, comme il semble impossible de signifier cette expérience. Par conséquent, la nécessité, sinon de témoigner, du moins de repenser l'événement et de commémorer les morts ouvre la voie à une réflexion formelle qui s'exprime à travers un travail d'écriture libre autour du roman/mythe familial.

Typique de toute littérature de guerre et de l'Holocauste, cette nécessité éprouvée par le survivant d'écrire, de porter témoignage, de mettre en texte l'expérience du passé qui revient hanter le présent, s'accompagne chez Robin d'une conscience de l'impossibilité de rendre compte de l'événement par un récit linéaire. La forme parle alors plus que les mots, et se fait l'emblème du traumatisme et de l'obsession. L'écriture peut ainsi exprimer la perte et la survie, à travers une forme

éclatée, fragmentée, hybride : des collages, des montages, des bribes d'existences manipulées, résultat d'un travail sur le biographique et sur la mémoire à partir de la présence constante de l'Événement traumatique qui constitue une forme de survivance.

Nous soulignons encore une fois l'appartenance de Régine Robin à cette génération des enfants dans la guerre qui n'écrivent pas nécessairement sur la guerre mais avec la guerre; cette proximité s'exprime dans une incapacité d'établir des frontières entre fiction et réalité qui peut avoir plusieurs raisons. D'une part, les souvenirs traumatiques sont lointains dans la mémoire, brouillés par le temps et par les discours; et d'autre part, la brisure de la guerre impose l'adoption d'une certaine forme, le choix du fragmentaire et de l'hybridation dans la représentation de la perte.

La génération dans laquelle Robin veut s'insérer a connu la guerre et surtout vécu l'après-guerre; il s'agit aussi de cette génération qui cherche l'identité postmoderne. La figure du Juif errant est alors récupérée et retravaillée dans une version féminisée pour en faire l'emblème de cette condition existentielle de l'après-guerre, de l'après Auschwitz, moment de rupture maximale de l'histoire.

CONCLUSION

À travers les trois chapitres monographiques qui précèdent nous avons retracé des parcours qui réélaborent une conception du sujet et de l'écriture autobiographique par la fiction comme travail modulateur et générateur de récit mémoriel. Dans leurs ouvrages, les auteures analysées déjouent de façon originale les critères, établis principalement par Philippe Lejeune, Jacques Lecarme et Éliane Tabone, qui déterminent l'appartenance au genre autobiographique autant qu'à l'ensemble dit "autofiction". Par la subversion du contrat de lecture opérée chez Ginzburg, chez Duras et chez Robin dont nous avons étudié les allégations de vérité et de fiction contradictoires, et la remise en question de l'unicité du nom propre pour l'auteure, la narratrice, la protagoniste par la mise en place de voix narratives complexes; les œuvres traitées présentent des cas d'entrecroisement toujours incertain. Chaque fois, leur représentation / reconstruction d'une mémoire personnelle interfère avec la mémoire collective d'événements historiques, la guerre et la Shoah.

Conscientes des pouvoirs et des limites de la mémoire, ces auteures mettent en scène des tentatives de connaissance récapitulative du passé et de représentation esthétique de ce passé, tentatives qui frôlent le témoignage et qui problématisent cette position. Nous avons interrogé en particulier *Lessico familiare*, *La Douleur*, *La Québécoise* et *L'immense fatigue des pierres* tout en puisant dans l'ensemble de l'œuvre des écrivaines, afin de déterminer jusqu'à quel point le modèle testimonial est adopté, comment il est transformé et de quelle façon l'énonciation en est influencée. Le choix de formes mixtes, de textes fictionnels nourris de matériau autobiographique, qui permettent de témoigner par le biais de la fiction, s'insère dans une crise générale du concept de témoignage qui touche la littérature comme

l'histoire. Dès que le discours porte sur la guerre et prend la forme du récit autoréférentiel, le lecteur est en présence de modalités du témoignage; en effet, l'évocation de faits historiques de la portée du Deuxième conflit mondial et de la Shoah, leur mise en récit renvoient automatiquement à l'acte de témoigner posé par les survivants des camps qui ont ressenti la nécessité et le devoir de raconter leurs expériences directes.

Depuis quelques années, nous assistons à une nouvelle étape dans la problématique de la fiction de la guerre et de la Shoah. Dans les premières décennies qui suivent immédiatement le conflit, l'ambition littéraire et l'intrusion de l'imagination dans les récits autoréférentiels sont refusées puisque l'urgence de raconter et de témoigner semble nécessiter la participation (active ou passive) aux faits, l'authenticité de la perception et la fidélité à ces faits reproduites par des narrations réalistes; parallèlement les auteurs témoins craignent la distorsion due au passage du temps et aux failles de la mémoire. Finalement, l'insertion de la fiction pour signifier ce qui ne peut pas être nommé, dit, voire expliqué par un témoignage réaliste s'avère non seulement inévitable mais fondamentale pour la représentation et la compréhension. Le sujet est désormais accessible – non sans polémiques toutefois – à des auteurs qui n'ont pas nécessairement vécu les événements mais qui les mettent en scène. À ce changement de point de vue sur la légitimité de parole dans le champ littéraire correspondent les questionnements sur le traitement du témoignage et de la mémoire en histoire : aux limitations naturellement imposées par le processus de

remémoration en soi s'ajoutent l'émergence et l'évolution de mémoires différentes ainsi que leur usage artistique ou politique.

La distanciation volontaire ou involontaire dépend de la position de chaque auteur par rapport aux événements et répond en même temps aux différentes étapes de la mémoire socialement acceptée. Entre ces deux positions, celle du témoin direct de la Shoah et celle de l'auteur de romans inspirés par la guerre, le "témoignage" s'ouvre à tous les sujets, individus, expériences (ou thématiques) qui gravitent autour de l'événement, ce qui nous a semblé fort intéressant. L'étude de ces expressions esthétiques qui se trouvent à différents degrés de distance de l'événement et qui s'avèrent donc éthiquement problématiques, nous ramène ainsi à la construction de la mémoire de la guerre.

L'association, si fréquente au demeurant, entre « guerre » et « mémoire » [...] marque à la fois une position d'extériorité, on se souvient de ce qui n'est plus, et le constat d'une impuissance, comme si de la guerre, on ne pouvait que se souvenir. En effet, pour nous qui sommes nés après ou qui vivons loin, le mot appelle d'abord un ensemble, aux entrecroisements parfois problématiques, de récits historiques, scolaires, familiaux, cinématographiques, littéraires. [...] La Seconde Guerre mondiale ouvre, pour chacun, une longue liste de références littéraires, filmiques, dont le temps et les actualités ont modifié les hiérarchies, tandis que la prolifération des récits qu'elle suscite semble devoir être infinie. [...] Les textes littéraires entrent donc, avec d'autres, dans la constitution d'une mémoire de la guerre [...]¹⁷⁹

¹⁷⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, Présentation, « Guerre, textes, mémoire », *Études françaises*, v. 34, n. 1, printemps 1998, p. 3-4.

En adhérant aux considérations d'Élisabeth Nardout-Lafarge sur l'association entre « guerre » et « mémoire », nous nous sommes questionné sur les interférences entre écriture de soi et écriture de la guerre, éthique et esthétique de cette forme de témoignage. Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin, mettent en scène un rapport ambigu à la guerre et à l'Événement qui la subsume, la Shoah. Une "appartenance" à la judéité problématisée et un écart spatio-temporel relevant de la position paradoxale du sujet des récits, qu'il/elle soit auteur, narrateur ou personnage, ni extérieur ni intérieur au périmètre du camp, placent les écrivaines dans une position leur permettant de témoigner de ce qui se passe autour et après : à l'extérieur des camps, aux bords de l'action, à partir des conséquences.

Si les œuvres que nous avons choisies restent intrinsèquement liées à la réalité spécifique du lieu et de la période de leur écriture et de leur publication, elles manifestent toutes une prise de position des auteures par rapport aux limites de l'autobiographie et du témoignage littéraire, et l'établissement d'un pacte autofictionnel, contradictoire et problématique.

Le récit de la guerre ne se laisse pas, tant s'en faut, circonscrire dans le roman de guerre [...] En sont investis tout autant le reportage, les biographies, les correspondances, l'ensemble du champ de l'autobiographique, des journaux intimes aux mémoires, mais aussi toute cette vaste zone de l'écriture, où se côtoient le témoignage, le récit de voyage, le récit de vie, etc. qui non seulement échappe aux classifications génériques institutionnelles, mais fait vaciller les limites du littéraire.

De même qu'elle se disperse dans des genres et dans des discours différents, la mise en récit de la guerre n'intervient pas forcément dans la foulée de l'événement. [...] Romans de la mémoire de la guerre plutôt que

romans de guerre, ces textes peuvent être tout autant mémorial des enfants aux parents, devoir de survivants, ou tentative de réappropriation d'une mémoire, d'une compréhension de la guerre, à certains égards confisquée par les récits officiels de la génération précédente.¹⁸⁰

Les questionnements généraux sur la mémoire de la guerre côtoient des spécificités nationales et temporelles qui viennent confirmer encore une fois la construction sociale de la mémoire:

La guerre ne fait ici que radicaliser les processus habituels de réception et d'interprétation des textes : selon le stade où elle se trouve dans la remémoration de l'événement, une société accepte les récits qui en sont faits, pour autant qu'ils confortent, ou, qu'à tout le moins, ils ne déstabilisent pas le discours qu'elle est alors en train de se construire. On le voit, la littérature peut être conscrée *a posteriori* par l'entreprise de la mémoire; dès lors, la distinction entre fiction et non-fiction se brouille encore puisque c'est finalement le lecteur qui assignera aux textes, au-delà de l'intention de l'auteur, une valeur de témoignage.

Par ailleurs, il paraît difficile d'étudier actuellement le récit littéraire de la guerre sans prendre en considération les autres récits avec lesquels il se situe en concurrence ou en complémentarité, que le réseau interdiscursif qui les relie soit explicite ou non.¹⁸¹

Dans la mesure où les circonstances et les contextes socio-historiques de publication des trois œuvres nous sont immédiatement parus fondamentaux, soit par rapport aux spécificités de chaque texte soit dans le cadre d'un discours plus général sur la construction de la mémoire, nous avons donné un ordre chronologique à la présentation des trois auteures. Si le témoignage demande la participation aux faits, il nous a paru fondamental d'établir la position de chaque auteure par rapport à

¹⁸⁰ Élisabeth Nardout-Lafarge, loc. cit., p. 6.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 7.

l'événement; la mise en scène du sujet, sa présence/absence et comment elle revient dans la narration, la perception et l'utilisation de la distance temporelle, l'"interférence" de la fiction dans le moment de la restitution. La nécessité d'encadrer les œuvres dans un contexte socio-politique spécifique afin de comprendre le rôle joué par la guerre et la Shoah dans la ré-écriture de ces existences, nous a suggéré une approche monographique qui nous a permis d'explorer les différentes formes de (re)construction de la mémoire par des récits autoréférentiels.

Le premier chapitre monographique porte sur *Lessico familiare* de Natalia Ginzburg, œuvre qui exprime le plus explicitement parmi celles que nous analysons ici l'importance du contexte de publication. Nous avons retracé la place fondamentale du milieu socio-culturel dans lequel le personnage Natalia grandit et qui est non seulement décrit, mais ramené à la vie dans l'œuvre. Le récit devient transcription, conservation, mémorial d'un monde disparu, à travers ses voix et son lexique qui occupent une fonction de réactivation de mémoire. Le langage, qui est aussi symbole de différence, d'exclusion, de persécution, d'interruption de la transmission permet la récupération de l'Histoire par un collage de mots, une prolifération du parler quotidien et la répétition des anecdotes.

Malgré le gommage des perspectives temporelles et historiques, le nivellement de la vie publique et de la vie privée, Natalia devient témoin de la micro-histoire familiale et en même temps de l'Histoire. Toutefois, le témoignage passe par

la mise en scène du rapport conflictuel entre réalité et fiction, vérité et invention qui accompagne l'irruption progressive dans la vie du personnage, de l'antifascisme d'abord, et de la guerre ensuite, avec le déclenchement du conflit armé, les bombardements de la ville, la dispersion des familles, le traumatisme de l'insécurité et de la perte qui continue d'accompagner les survivants pendant l'après-guerre.

De cette autobiographie de la famille nous avons donc analysé les processus de mise au silence du "je", par dissimulation, distanciation, banalisation des sollicitations individuelles au profit d'un nous collectif, et les stratégies parfois paradoxales d'élévation au niveau légendaire et mythique des protagonistes de la Résistance. Par l'imbrication de l'histoire familiale et de l'histoire nationale, Natalia Ginzburg répond au besoin de (re)construire une mémoire unifiante/unitaire de cette période, une mémoire constructive fondée sur l'opposition au régime, sur la lutte collective, sur les valeurs démocratiques et laïques bouleversées par la guerre.

Cette dernière est ainsi vue comme fracture temporelle et sociale, facteur d'exacerbation de l'identité; dans le cas de la famille Levi/Ginzburg, une judéité mise à distance, renvoyée à l'accessoire et au révolu, et une pensée socio-philosophique héritée de la bourgeoise du XIX^e siècle constituent cette identité par rapport à laquelle le personnage exprime des sentiments d'appartenance ainsi qu'un certain détachement. Autant elle ridiculise toujours avec sympathie et paradoxalement avec respect certains aspects de la vie de ce milieu, autant elle fait progressivement

émerger les changements sociaux accélérés par la guerre, tels le rôle et la conscience des femmes, sans que l'auteure prenne explicitement position par rapport au sujet. Par son expérience et par celles des femmes de différents milieux sociaux qui pivotent autour de sa famille, elle témoigne des rapides transformations auxquelles elle assiste pendant le conflit, dans l'immédiat après-guerre et dans la décennie qui suit.

Dans la mise en scène du rapport entre le "je" et le "nous", entre la sphère privée et la sphère publique, de l'irruption de l'histoire et de la guerre dans la vie de la tribu, Natalia Ginzburg donne au récit une allure mémorielle à travers un narré accumulatif, une écriture-conversation qui signifie la perte et en même temps la transmissibilité de l'Histoire par une écriture-témoignage, forme autre d'évocation et de commémoration, tentative de conciliation d'un passé commun, d'une identité laïque et démocratique.

La Douleur de Marguerite Duras, s'inscrit dans une toute autre optique, mais soulève des questions pertinentes concernant le modèle testimonial et la réécriture féminine de la mémoire de la guerre. La contextualisation de l'ouvrage s'est avérée assez complexe à cause du réseau transtextuel que l'auteure a créé, à cause aussi de l'hybridité générique de ce recueil de textes marqués par un brouillage des attestations de vérité et des marqueurs de fictivité; et finalement à cause des stratégies d'appropriation et de dépersonnalisation de l'événement qui rendent problématique la position de l'auteure. Au-delà du débat sur la contestée contemporanéité des faits et

du journal éponyme, la première partie s'inscrit pleinement dans ce qu'on pourrait nommer une "écriture en guerre". La guerre est vécue sur le corps de la narratrice : quand il ne s'agit pas de son expérience directe, la voix narrative s'approprie l'expérience de l'autre qu'elle incorpore ou qu'elle juxtapose à la sienne. Nous pourrions être tentés d'avancer ici l'hypothèse d'une écriture spécifiquement féminine en tant qu'écriture du corps; ce serait oublier que les récits des camps sont toujours centrés sur le corps et les besoins physiologiques, et ce, qu'ils soient rédigés par des hommes ou par des femmes. Toutefois, Duras, qui a revendiqué une écriture au-delà des genres, occupe certainement une position bien particulière avec la construction d'un, voire de plusieurs, "je" poreux qui transgressent et subvertissent les limites entre homme et femme, amour et sexe, maternité et mort et créent un déséquilibre entre la sphère publique et la sphère privée.

L'incorporation de l'événement et sa sexualisation dans la deuxième partie, nous a portés à une remise en question des limites du récit sur la guerre : s'agit-il encore de la guerre puisque l'action se passe dans cette période liminaire qu'a été l'Épuration? De plus, s'agit-il encore de témoignage en présence d'un tel aveu? Et comment lire la représentation des rôles masculins et des rôles féminins dans *La Douleur*, entre tradition et transgression?

Il nous semble que plus qu'à la (re)construction d'une mémoire, Marguerite Duras procède ici à la déconstruire et à mettre en scène les différentes mémoires de la

guerre: celle des rescapés des camps, celle des femmes qui les ont attendus, celle des Résistants, celle des Juifs; autant de points de vue sur l'événement, qui dans le discours artistique, politique et social des décennies de l'après-guerre se sont parfois côtoyés, parfois juxtaposés, parfois affrontés, qui ont émergé ou sombré dans l'oubli. Ces mémoires sont plus ou moins légitimées dans les années quatre-vingt en France, mais elles ne cessent d'être rediscutées, tandis qu'elles étaient encore impensables et impensées dans l'Italie des années soixante. Entre la célébration de la Libération, la prolifération des thèses révisionnistes et la réélection de François Mitterrand, ancien Résistant, mais aussi ancien fonctionnaire de Vichy comme on l'apprendra¹⁸², il est difficile de ne pas voir une utilisation politique des réminiscences de l'Occupation chez Marguerite Duras, qui va au-delà de toutes les limites jusqu'alors respectées dans la représentation de cette période.

Dans notre parcours d'exploration de formes féminines de (re)construction de la mémoire de la guerre, nous arrivons ainsi à Régine Robin dont l'œuvre est marquée par la recherche formelle sur le plan de la réflexion et de la fiction. Chez elle, la question identitaire et son expression à travers la "littérature migrante" se relie à l'expérience de la postmodernité. Au-delà de l'immigration au Québec, le fait de retravailler le biographique pour représenter une hantise du passé, un passé familial, national ou sans lieu, transforme la figure du Juif errant en emblème de l'identité

¹⁸² Pierre Péan, *Une Jeunesse française : François Mitterrand, 1934-1947*, Paris, Fayard, 1994.

postmoderne marquée par l'éclatement du discours, par le traumatisme, la blessure, la cassure que la Shoah représente.

Au fond, les parcours migratoires évoqués renvoient à la réélaboration d'événements majeurs tels la guerre et la Shoah. Appartenant à la génération des enfants de la guerre, l'écrivaine participe ainsi au discours sur la perte des origines et sur l'éclatement subséquent des identités. Dans *La Québécoise* et dans *L'immense fatigue des pierres*, l'écriture biographique passe par l'utilisation de biographèmes disséminés dans une multiplicité de voix narratives qui, entre le silence et la prise de parole virulente, mettent en scène la voix de l'immigrante autant que celle de la famille, de l'origine, de la judéité, des morts et des survivants.

Cette poétique de la fragmentation est véhiculée par l'hybridité générique permettant une certaine modulation des diffractions identitaires même si le mythe familial reste le noyau incontournable de la création littéraire qui devient renvoi continu aux origines perdues, à la reconquête illusoire, à l'impossibilité du récit mémoriel de la judéité, de la guerre et de la Shoah. L'errance spatiale ne fait que renvoyer à l'errance temporelle et culturelle et finit par remettre en marche l'acte de mémoire, mémoire de l'histoire et mémoire identitaire. S'il est impossible de rendre compte de l'événement, il est possible de signifier le traumatisme et l'obsession, et d'évoquer « les signifiants maîtres – la guerre, la judéité, Auschwitz – » par un imaginaire de la multiplicité et par un travail sur la mémoire qui constitue presque un

mémorial aux morts. La survivance est ainsi "célébrée" dans une écriture qui exprime la nécessité de textualiser le passé et le discours sur le passé.

Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, au Québec, il est possible pour Régine Robin de procéder à cette recomposition, reconstruction, réécriture de la mémoire du passé par collages des mémoires existantes, aussi bien la mémoire nationale que la mémoire savante, la mémoire collective que la mémoire individuelle; ce qui était impensable à l'époque où *Lessico familiare* a été écrit, et encore problématique pour Duras qui passe par le scandale, la subversion, la transgression. Robin appartient à cette génération d'enfants qui ont connu la guerre, mais qui ont encore plus vécu la construction graduelle de la mémoire à travers les souvenirs vrais, éprouvés personnellement, ceux qui ont été racontés et transmis par la famille ou ceux qui ont été véhiculés par le discours social, politique, historique, artistique. *La Québécoise* et *L'immense fatigue des pierres* répondent aux questionnements du présent sur comment se remémorer le passé et comment le commémorer : l'auteure opte pour signifier par la description d'une identité postmoderne, la place de l'Événement de la Shoah, comme déliaison définitive.

Du témoignage à la mémoire

De nombreuses définitions entourent le terme "témoignage", parmi lesquelles nous retenons celle générale du fait de témoigner comme la déclaration de ce qu'on a vu, entendu, perçu servant à l'établissement de la vérité. De même, le mot "mémoire" nécessite un éclaircissement puisque ses variantes s'avèrent extrêmement significatives dans notre étude. Outre le concept de "mémoire" comme faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé, nous considérons la définition généralement acceptée en psychologie, comme ensemble de fonctions psychiques grâce auxquelles nous pouvons nous représenter le passé comme passé (fixation, conservation, rappel et reconnaissance des souvenirs), à laquelle s'ajoutent l'interprétation et l'usage de cette notion en sociologie et en histoire où l'on parle aussi de "mémoires" (savante, personnelle, collective, historique, nationale, etc.) comme reconstruction du passé. En ce qui concerne la forme au masculin, deux acceptions nous semblent particulièrement pertinentes dans le cadre de notre analyse : l'emploi juridique désigne "mémoire" un écrit destiné à exposer, à soutenir la prétention d'un plaideur; et en littérature les "mémoires (autobiographiques)" définissent la relation écrite qu'une personne fait des événements auxquels elle a participé ou dont elle a été témoin et où les confessions se mêlent à l'histoire.

Le rôle du sujet, toujours supposé central dans ces acceptions, situe déjà les œuvres que nous analysons dans une position limitrophe par rapport au témoignage. Chez Ginzburg, le regard sur les faits et donc son témoignage sont portés par un "je" apparemment absent, en retrait, qui prend une place marginale et qui semble ne pas participer très activement aux actions réservées plutôt aux hommes et à quelques femmes célèbres. Au contraire, chez Duras c'est un "je" omniprésent, envahissant et poreux par rapport aux autres qui est non seulement protagoniste, mais qui s'approprie toutes les expériences en occupant ainsi la position de témoin et d'interprète de tout. Chez Robin, un "je" multiple et démultiplié finit par tracer des portraits de survivants qui témoignent plus ou moins consciemment de leurs vécus. Nous avons ici un premier élément de subversion du concept de témoignage : le travail sur un je témoin, sur sa mémoire et sur le type de mémoire qu'il produit.

Ensuite, l'analyse du sujet et de la voix narrative nous a guidés dans notre lecture de ces formes d'"écriture(s) de soi" (le portrait de la famille élargie dans *Lessico familiare*, l'aveu-confession dans *La Douleur*, le mémorial dans *L'immense fatigue des pierres* en particulier), comme mises en scène de la réflexion sur la mémoire du passé. Ces auteures (re)construisent leur rapport au passé, chacune dans la spécificité dictée par sa position vis-à-vis des faits, par l'utilisation de la mémoire comme rétrospection, acte de remémoration et/ou commémoration, par leur interprétation du rapport du survivant aux morts. Sans aucun doute les trois auteures participent aux événements, elles en sont témoins, mais leur position de témoin

justement n'est pas évidente en raison de la distance créée par les voix narratives ainsi que par leurs choix esthétiques: elles semblent se placer, volontairement ou involontairement aux bords de l'événement et témoigner de l'autour, d'une certaine distance qu'elle soit spatiale, temporelle, générationnelle, théorique ou personnelle, liée à l'appartenance religieuse. Cette distance engendre un travail sur le mémoriel qui se traduit dans des formes de réécriture de la guerre.

Natalia Ginzburg construit un récit "de la guerre", c'est-à-dire sur/à propos et à partir de souvenirs contemporains à cet événement majeur qui vient bouleverser l'ordre familial. Dans *La Douleur*, ou au moins dans la première partie, le texte éponyme, Marguerite Duras reproduit une écriture "en guerre" qui non seulement jaillit pendant l'action ou prétendument en contemporanéité avec les faits et en partie juste après, mais qui de plus est porteuse du même sentiment vécu pendant le conflit, c'est-à-dire l'angoisse et l'animosité causée par la violence de la période. Régine Robin intitule un de ses textes, auquel nous avons amplement fait référence, "Écrire avec la guerre" résumant ainsi tout le discours sur la hantise et l'obsession d'un passé qui a entraîné de lourdes conséquences, à la fois personnelles (l'errance), collective (l'identité postmoderne), théorique et esthétique (la fonction du fragment).

Ces écrivaines adoptent une position de témoin sans la réclamer et même en la niant d'une certaine façon, non seulement en affichant leur vision désenchantée du réalisme, des concepts d'authenticité, de véridicité et de vérifiabilité dans le discours

sur la mémoire, mais en empruntant des voies alternatives pour signifier le travail sur la mémoire de la guerre, à travers l'insertion de différentes formes d'altérité dans les voix narratives, et une déstabilisation de la temporalité.

La question de la temporalité est centrale dans la littérature de témoignage puisque celui-ci présuppose évidemment un écart temporel plus ou moins grand, qui déjà entraîne l'intromission des failles mémorielles; mais chez Ginzburg, Duras et Robin cet écart fait du témoignage un vrai travail non seulement de la mémoire mais sur la mémoire, un travail qui dépasse l'acte de remémoration et débouche sur une recherche formelle permettant la représentation / signification.

Nous avons précédemment encadré les œuvres dans leurs périodes de publication qui correspondent à différentes étapes dans la réflexion sur la mémoire de la guerre. Nous avons dû aussi comparer les périodes traitées puisque par rapport aux survivants de la Shoah, ces auteures ne témoignent pas directement de l'Événement, mais plutôt de ses conséquences et donc de l'après. Natalia Ginzburg ne peut que constater la disparition d'un monde, d'une époque révolue dont elle célèbre les valeurs tout en soulignant les signes de changements positifs; Marguerite Duras met en scène les moments liminaires de la guerre qui ont été la dernière période de l'Occupation, la Libération et l'Épuration; enfin, Régine Robin travaille des figures de survivants aux prises avec leurs blessures qui persistent des dizaines d'années après la Shoah.

La temporalité intervient aussi en ce qui concerne la position par rapport aux faits des trois écrivaines : un saut générationnel sépare évidemment Régine Robin des deux autres auteures. En effet, dans *Lessico familiare* et dans *La Douleur*, dont les auteures appartiennent à la même génération et partagent une expérience semblable, se retrouvent la capture de leurs maris par les Allemands, l'attente, la participation plus ou moins active à la Résistance et les risques liés à la clandestinité. Ici les trois auteures se rejoignent, dans la trace que l'expérience de la clandestinité a laissée, sur les deux jeunes adultes Natalia et Marguerite et sur l'enfant, Régine. Parmi ses biographèmes dispersés ici et là dans *La Québécoise* et dans *L'immense fatigue des pierres*, Robin insère ses propres traumatismes de la persécution. Dans ses récits, ce sont les souvenirs des plus jeunes générations à l'époque qui émergent : les fuites, les rafles, les changements de logis et de cachette, la perte des parents, la recherche des disparus, autant de moments vécus presque dans l'inconscience de ce qui était en train de se produire.

Natalia Ginzburg persécutée à cause de son origine et de sa lutte antifasciste, Marguerite Duras à cause de ses liens avec la Résistance et plus tard, à cause de sa propre action au sein de la cellule, Régine Robin à cause de sa judéité; les trois auteures témoignent alors de l'expérience de la clandestinité, de la persécution, des bords du conflit dans un certain sens. Nous sommes ici en présence d'expériences de survivance, extérieures et en même temps intérieures à la guerre et aux camps; les

trois femmes n'ont pas seulement vécu la menace de la déportation, mais ont été exposées à différents degrés à celle de proches.

De même elles mettent en scène une certaine extériorité par rapport à la religion et à l'appartenance à la judéité qui reste un élément de "différence" exacerbé par la guerre. L'origine est vécue de façon accessoire dans le milieu socio-politique de la jeune Natalia où les valeurs démocratiques et la lutte contre la dictature fasciste priment quand le conflit devient un facteur perturbateur d'une unité nationale valorisée. Pour Régine Robin les figures développées autour de la judéité deviennent métaphores de l'identité postmoderne au moment où à la mémoire de la guerre se juxtapose la mémoire de la Shoah, jusqu'au point où cette dernière devient centrale, absorbant les autres mémoires. Chez Duras, paradoxalement, une forme de rapprochement est adoptée, comme si la judéité était appropriée ou absorbée par elle, tellement elle est incorporée au récit de la guerre comme on le voit dans la dernière partie de *La Douleur* intitulée *Aurélia Paris* qui clôt le recueil.

Soulignant comment ces ouvrages et leurs auteures se situent aux bords de la guerre et de la Shoah, pouvons-nous encore parler de témoignage, de sa possibilité et de sa légitimité? Dans *Lessico familiare*, *La Douleur*, *La Québécoise* et *L'immense fatigue des pierres*, le témoignage rejoint et dépasse les mémoires (autobiographiques) par une tentative de collectionner les traces du passé et les

En effet, le discours de *La Québécoise* se perd dans toutes les directions : traces de cheminements personnels, fragments de parcours de vie, bribes d'existences, inventaires, catalogues, nomenclatures des villes afin de reconstruire un quotidien perdu et impossible à retrouver. Le discours dans *Lessico familiare* se promène dans des chemins mémoriels ouverts par un mot, une expression ou une anecdote, afin de commémorer un monde bouleversé par la guerre et perdu. Ainsi, malgré des apparences différentes, la guerre opère une déliaison dans les trois œuvres.

Ces récits abordent donc l'Événement et témoignent au fond des phénomènes de cristallisation obsessive et de manipulation/remaniement du discours sur la guerre constamment remis en question. Dans la prolifération de récits (historiques, artistiques, sociologiques, politiques) autour de la guerre, l'extension du témoignage donne vie à des moyens de raconter et de signifier l'événement, à des esthétiques en évolution issues de positions éthiques répondant à un travail conscient sur la mémoire, voire sur les mémoires et sur l'oubli.

Ce passage du témoignage, des mémoires au travail esthétique sur la mémoire de la guerre ne cache pas sa volonté "politique" dans la mesure où il s'insère dans un discours global de construction / déconstruction, us et abus de la mémoire et de l'oubli que nous avons déjà en partie souligné. Natalia Ginzburg participe à la célébration de la lutte antifasciste pour reconstruire une Italie unie sous des valeurs

démocratiques, position adoptée dans les années soixante par la classe politique et les intellectuels italiens. En revanche, établir une différence entre coupables et victimes semble encore être une préoccupation dans la France des années quatre-vingt où le besoin de procès est toujours ressenti; Marguerite Duras semble dénoncer l'illusion de pouvoir trancher nettement en détruisant tous les mythes, celui de Pétain, de Vichy, de l'Occupation, mais aussi celui de De Gaulle, de la Libération et de la Résistance. Même si elle ne fait pas de parallèles directs entre la guerre et les années quatre-vingt, en analysant son discours on fait difficilement abstraction de la période de publication, de son rapport avec le président de l'époque, Mitterrand. Finalement, le discours de Régine Robin, centré sur des considérations sociologiques à propos du postmoderne et du traitement du passé, sur les enjeux de la mémoire qu'elle explicite dans ses essais théoriques, en particulier dans *Berlin Chantier* où elle dénonce l'effacement rapide du passage des régimes totalitaires, est tout aussi politique. D'une part, il s'inscrit dans une filiation par rapport à la gauche de la tradition paternelle (*Le Naufrage du siècle; Le Cheval blanc de Lénine*), du militantisme soixante-huitard et de la solidarité avec la classe ouvrière, le prolétariat, les immigrants évoqués dans *La Québécoise*. D'autre part, la position "migrante" de Régine Robin est aussi politique dans le cadre de la société québécoise, comme opposition au nationalisme, voire à l'indépendantisme.

Femmes aux (a)bords de la guerre

Après avoir défini les différents "bords" qui caractérisent ces formes d'écriture/réécriture de la guerre par un travail sur la mémoire et sur l'oubli, il nous paraît essentiel de souligner un autre élément inhérent à la position de marge: la dimension "féminine" de l'écriture de la guerre. Nous avons interrogé les textes du point de vue des apports d'une (ré)écriture du passé – et de la hantise de ce passé qui ne passe pas – en tentant de mettre au jour une parole féminine.

Natalia Ginzburg, Marguerite Duras et Régine Robin explorent les bords de l'Événement dans leurs récits; elles abordent la guerre et la Shoah tout en gardant une certaine distance. Leurs mises en scène de la période sont au fond un mélange de la sphère privée et de la sphère publique, de l'intime et du politique. Nous avons donc affaire à des écritures spécifiques où les notions d'altérité et d'extériorité reviennent sans cesse. Dans les chapitres précédents, nous avons donné une lecture de la position de "l'autour" assumée par rapport à la guerre, à travers différentes modalités énonciatives chez les trois auteures analysées. La négociation de cette distance vis-à-vis de la guerre qu'elles mettent en scène est-elle, elle-même, liée à la féminité? Mais comment analyser des (ré)écritures de soi et de la guerre chez des écrivaines qui ne semblent pas féminiser leur discours?

Un certain écart par rapport au discours féministe de la part de Natalia Ginzburg est évident mais néanmoins complexe. Elle a critiqué directement le

mouvement féministe des années soixante-dix en Italie et à plusieurs reprises explicité sa volonté de ne pas s'impliquer dans une écriture féminine. Toutefois, son œuvre reste profondément centrée sur la condition des femmes à travers l'articulation dans plusieurs de ses textes de voix féminines différentes et distinctes (sœurs, filles, mères), dans le cadre de relations conjugales, parentales, ou familiales en général, souvent difficiles, solitaires et souffrantes. Ainsi, la fiction domestique, plus ou moins autobiographique, explore les dynamiques familiales et en décrit les changements dans une société italienne en phase de reconstruction. Dans *Lessico familiare* en particulier, l'auteure aborde discrètement la question des femmes pendant la période de la guerre, incluant les années qui précèdent le conflit et celles qui le suivent, en présentant plusieurs aspects; entre autres, la dimension féminine de l'antifascisme et la participation des femmes à la vie civile, ainsi qu'à la Résistance, que ce soit à l'intérieur de la famille, d'un groupe ou à travers l'action militante. Cependant, au-delà des portraits des membres d'un réseau sociologiquement, culturellement et historiquement significatif, Natalia reste le personnage le plus emblématique : une voix de femme entre silence et prise de parole, introspection et expression de soi; une femme qui appartient au milieu de la famille Levi auquel elle est profondément liée, mais qui en même temps observe et se tient à l'écart par rapport aux figures dominantes de sa mère frivole et de sa sœur qui semble, elle, suivre un parcours conventionnel. Au contraire, Natalia, plus ou moins consciemment déjà à la recherche d'une voie indépendante et alternative aux modèles familiaux, voit son existence

basculer avec l'irruption de l'Histoire: son mariage et sa maternité sont bouleversés par la dictature, la persécution, l'éclatement du conflit, l'Occupation allemande, qui font d'elle une jeune veuve. L'écriture de Ginzburg participe donc au discours sur la condition féminine qui découle de l'expérience directe de l'écrivaine, en partie par le témoignage sur une époque spécifique de changement dans les rôles socio-sexuels traditionnels, et surtout par la construction d'une voix féminine qui cherche sa parole, par l'évocation de la maternité, des rapports familiaux, entre femmes, entre femmes et hommes. Dans *Lessico familiare*, ce discours s'inscrit toutefois dans la volonté de rester aux bords, de ne pas dépasser une certaine limite dans l'exploration des instances personnelles ou de genre sexuel puisque l'élément structurant reste principalement la guerre avec ses effets néfastes sur l'individu et sur la famille, comme noyau de la société. Certainement, le fait que le récit s'arrête aux années cinquante et que l'ouvrage ait été publié en 1963 emmène une certaine relativité historique par rapport à la réflexion sur le féminisme.

Dans le cas de Régine Robin en revanche, la volonté de se tenir également à l'écart des discours féministes nous semble davantage atypique et sujette à interprétation. Écrivaine particulièrement sensible aux discours sur la modernité et la postmodernité qu'elle absorbe et incorpore à son propre discours, elle semble ne pas considérer le féminisme parmi ceux-ci. Dans *La Québécoise*, un bref passage autoréflexif est dédié aux femmes au Québec : la narratrice parle de l'impossibilité de

saisir son personnage fuyant et finit par établir un lien avec sa propre expérience cette fois à travers la question féminine :

Ce pays t'était apparu comme un lieu de parole féminine, un lieu où les femmes s'exprimaient peut-être même un lieu où elles seules avaient quelque chose à dire, à crier. Tu avais dévoré cette littérature en avais aimé la hardiesse revendicative, la hardiesse de ton, le bonheur d'écriture. L'écriture, sans doute le véritable pays de ces femmes en quête d'un pays. Ici, en dehors des hiérarchies pesantes de la France, tu serais plus relaxe dans ta peau de femme – à part entière – égale – toi-même. Les femmes d'ici avaient un air de liberté inconnu de toi, un autre rapport à leur corps. Elles ne se croyaient pas obligées de ressembler à des gravures de mode. Jeunes ou vieilles, belles ou laides, élégantes ou vêtues sans recherche, elles semblaient dire aux hommes, dans le métro, le bus, le long des grandes artères, à la sortie des magasins ou des bureaux : « C'est comme ça. Si ça ne te plaît pas, va te faire foutre. » Tu aimais leur aplomb, leur sourire ironique, leur certitude nouvelle. Toi qui ne marchais qu'en rasant les murs et en baissant les yeux, tu assistais émerveillée à la naissance de cette liberté. Toi la petite fausse Française. Sois belle et tais-toi – mais n'ayant jamais été belle, tu avais été autorisée à titre exceptionnel à laisser libre cours à ton bavardage. On avait emprisonné ton corps et ici il te semblait que ton corps t'était rendu. Une peau, des ongles, des cheveux. Tu aimais ton corps pour la première fois. Neuve ici. [...] alors pourquoi ces cavalcades d'un lieu à l'autre, d'une langue à l'autre, d'une histoire à l'autre ces sauts, ces fuites, ces retours, ces remords? (LQ, 138-139)

Finalement, le discours se recentre rapidement sur la question identitaire et sur l'errance. Dans l'ensemble de l'œuvre, la différence sexuelle et l'expérience féminine ne semblent représenter que des éléments parmi d'autres pour l'exploration et la mise en scène de l'éclatement identitaire postmoderne, d'après l'Événement majeur, la Shoah.

En ce qui concerne Marguerite Duras, le lien avec le féminisme est beaucoup plus évident et pertinent; dans *La Douleur* l'écriture du corps féminin structure un discours sexualisé sur la guerre. L'expérience des femmes qui attendent est

certainement centrale dans la première partie du recueil; ensuite il s'agit de la subversion des rôles masculins et féminins, dans l'exploration de la violence perpétrée par les deux sexes et des pulsions de mort, finalement aussi puissantes chez l'un et l'autre, et qui ressortent particulièrement pendant les situations de guerre, dans des moments liminaires où les frontières éthiques basculent. Déjà avec *Hiroshima mon amour*¹⁸⁴, le scénario écrit par Marguerite Duras pour le film d'Alain Resnais de 1959, l'auteure avait exploré les liens entre l'amour et la guerre, la mémoire et l'oubli, et exprimé l'unicité de la douleur. Dans ce texte comme dans le film, un parallèle est tracé entre l'horreur collective des victimes de la bombe atomique d'Hiroshima et le sort tragique, mais beaucoup plus individuel, d'un soldat allemand et d'une Française. Des années plus tard, en voyage au Japon, le personnage se remémore son passé pendant la Deuxième guerre mondiale et son expérience de femme tondue au moment de la Libération, quand les rôles des bourreaux et des victimes semblent s'inverser dans la confusion des valeurs.

À ce sujet, l'ouvrage *Les Femmes et la guerre* de Madeleine Gagnon¹⁸⁵ nous permet des comparaisons fort intéressantes dans l'exploration de l'imaginaire des femmes victimes d'un conflit. Dans ce texte documentaire qui mélange des informations et des considérations socio-historiques, des impressions poétiques de voyage, des rêves et des extraits de témoignages de victimes de guerre recueillis dans

¹⁸⁴ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁸⁵ Madeleine Gagnon, *Les Femmes et la guerre*, Montréal, Vlb, 2000.

plusieurs pays à travers les Balkans, le Proche-Orient et l'Asie du Sud, l'auteure s'efforce de "percer l'énigme du rôle des femmes en regard de la guerre"¹⁸⁶ et de donner la parole aux femmes, ou de représenter leur silence par l'écriture littéraire, par la vérité de la fiction qu'elle affirme comme un principe. Différents passages évoquent des phénomènes que nous avons analysés dans *La Douleur*, tel l'hystérisation et la folie due à l'horreur, le sentiment maternel qui se développe pour un mari ou pour un frère au combat, disparu ou décédé, qui devient l'enfant perdu, la fusion avec l'autre, la victime. Nous nous référons ici par exemple à l'image de la femme qui se couche sur le tombeau de terre de l'homme mort, le frère dans le cas de cette femme de Bosnie¹⁸⁷, le mari Robert dans les rêves de Marguerite. De plus, Duras avec Marguerite et Thérèse, et Gagnon, à travers les différentes voix de témoins, expriment des réflexions similaires; avant tout sur la présence de la violence et de la pulsion de mort autant à l'intérieur de l'homme qu'à l'intérieur de la femme qui donc ne serait pas innocente et pacifiste par nature tout en étant plus souvent victime qu'artisane de la guerre¹⁸⁸; ensuite sur la nature sexuelle de toute guerre vue comme la domination d'une personne par une autre, d'un sexe par l'autre. Finalement Madeleine Gagnon soutient la thèse du lien étroit entre les guerres (ethniques, religieuses, territoriales) et la guerre primordiale, celle des sexes. À la base et à l'origine de tout conflit armé, elle place l'asservissement d'un sexe par l'autre comme

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 32.

fondement de toute violence, de toute guerre, mais dans sa réflexion, la Shoah reste à l'arrière-plan de toutes les horreurs qui sont survenues après. Gagnon n'utilise pas seulement l'Événement comme point de départ de la réflexion, elle présume que le devoir de mémoire imposé par la Shoah s'est démultiplié et oblige maintenant au devoir de connaissance des autres guerres¹⁸⁹; généralisation de l'idée de guerre qui fait écho à la position de Duras.

En nous appuyant sur les différences entre les positions de Natalia Ginzburg, de Marguerite Duras et de Régine Robin, nous avons ainsi ébauché une lecture – qui reste à approfondir – des moyens par lesquels le discours sur la guerre est abordé par des écrivaines, cherchant à savoir comment elles approchent l'événement et jusqu'à quel point elles s'en approchent; comment des voix de femmes intègrent la mémoire de la guerre dans leurs récits, quelles modalités particulières elles mettent en place pour l'évocation de la guerre. Bien que les récits de notre corpus ne manifestent aucune intention féministe explicite, nous avons retenu la dénomination "écriture de femmes" qui nous semble rendre compte de quelques constantes dues à la place spécifique que les femmes occupent généralement pendant un conflit. En effet, le point de vue véhiculé dans les récits dépend nécessairement de la position que l'auteure occupe par rapport à l'événement et donc, entre autres facteurs, de la

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 301.

position socialement attribuée aux genres. L'écriture des femmes transmet ainsi une autre vision, une vision autre de l'événement, de l'histoire, du monde.¹⁹⁰

Ces considérations générales sur le rapport entre la différence sexuelle et l'expérience de la guerre accompagnent l'individuation dans la littérature de(s) femmes sur la guerre de phénomènes tels la déconstruction de la dichotomie privé/public, la transgression des stéréotypes liés aux genres (sexuels), l'absence d'un ennemi ou de la dichotomie bons/méchants et l'idée de la responsabilité de chacun dans les conflits, l'illustration du lien indissociable entre sexualité et guerre, la thématique du corps et de l'intérieur (la maison et la ville), la subversion (par le contenu et la forme) du discours établi entremêlant la grande Histoire avec la vie intime, le genre historique avec le biographique.

Dans les ouvrages que nous avons analysés, ces problématiques sont bien présentes et elles auraient pu être éclairées encore davantage par une lecture "féministe" plus approfondie et spécifique, et par une comparaison avec d'autres récits de guerre écrits par des femmes, qui pourraient faire émerger différents niveaux dans la signification/métaphorisation de la guerre. Toutefois, plus que la

¹⁹⁰ Miriam Cooke, *War's Other Voices : Women Writers on the Lebanese Civil War*, (1988) et Evelyne Accad, *Des femmes, des hommes et la guerre. Fiction et réalité au Proche-Orient*, 1993. Ces deux ouvrages ont été analysés par Marie-Ève Bélanger dans le cadre d'un mémoire portant sur l'écriture de femmes résistantes, *Quand les femmes écrivent la guerre : transformation du genre et du monde dans Les hommes qui marchent de Malika Mokeddem et Iran, les rives du sang de Fariba Hachtroudi*, Université du Québec à Montréal, 2005 (à publier). Les deux œuvres critiques et ce mémoire se réfèrent à des conflits bien précis au sein de sociétés où les rôles sexuels sont encore définis nettement. Toutefois, ils nous ont fourni des balises dans notre analyse de textes se situant dans des contextes très différents.

représentation des genres et de leurs rôles respectifs, ce qui reste intéressant pour nous consiste dans la (re)construction de la mémoire de la guerre et sa mise en scène à travers des formes très variables de "sexuation", qui, par une décision explicite des auteures, s'éloignent des figures et des modèles stéréotypés, en proposant des croisements toujours incertains et en se tenant encore une fois aux bords de l'Événement.

Le Deuxième conflit mondial et sa représentation, tout en gardant une spécificité, s'insèrent donc dans un ensemble, dans un discours général sur la guerre et son lien avec la condition des femmes. Nous avons déjà souligné que, s'il est vrai que la guerre est traditionnellement considérée comme un domaine masculin, où la présence des femmes se limite aux figures stéréotypées de la victime ou de la mère (la *mater dolorosa*), de la putain ou de l'infirmière, ou à la limite de la guerrière Amazone, il n'en reste pas moins vrai que la Deuxième guerre mondiale semble estomper cette divergence avec une participation féminine massive à la vie civile et à l'action dans la lutte de résistance. Historiquement exclues de la sphère de l'action publique et politique, les femmes vivent l'abandon, la solitude, la quotidienneté de la guerre, la nécessité de survie, mais elles se retrouvent aussi de plus en plus impliquées dans la société civile, voire dans la lutte. Ainsi, dans les discours des femmes sur la guerre, les rôles semblent subvertis : les femmes ne sont plus représentées comme un tout uniforme s'opposant au tout constitué par les hommes, mais de façon plurielle et complexe. Les dichotomies classiques corps/esprit,

nature/culture sont renversées; des attributs traditionnellement masculins se retrouvent chez des personnages féminins et vice versa.

Dans *Lessico familiare*, *La Douleur*, *La Québécoise* et *L'immense fatigue des pierres*, nous avons retracé la démystification des rôles sexuels dans une écriture qui procède selon plusieurs degrés de distorsion, de transgression, de subversion de la dichotomie espace privé / espace public elle-même étroitement liée à la dichotomie masculin/féminin qui "domine" l'organisation sociale et spatiale. Les auteures de notre corpus développent des stratégies narratives afin de rendre compte de l'éclatement de cette séparation pendant et à cause du conflit à travers le regard de leurs protagonistes, sur et à partir de l'intérieur, le corps, la famille, les maisons (et les villes); du point de vue d'une observation presque de l'extérieur que Natalia Ginzburg adopte par rapport aux modèles paternel et maternel, ensuite par rapport aux activités de ses frères et de son mari, en passant par l'écriture du corps de Duras dans l'évocation de l'attente, puis de la torture, des rapports entre hommes et femmes, civils et militaires, jusqu'à l'éclatement spatial et temporel dans l'existence de rescapés hantés par la figure de la mère perdue, et donc de l'impossibilité d'une réappropriation identitaire qui se centre toujours aussi sur la transmission, orpheline dans ce cas¹⁹¹.

¹⁹¹ Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, *op. cit.*, p. 110.

Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin explorent les bornes temporelles de la guerre : peu d'événements historiques (la guerre et ses combats) précisément datés entrent dans le récit, mais une prolifération de petits faits concrets, pris dans la vie quotidienne, rapprochent ces représentations de la guerre à la limite du métaphorique, des témoignages directs¹⁹² de femmes qui racontent la période du conflit. Nous considérons *Lessico familiare*, *La Douleur* et certains textes de *L'immense fatigue des pierres* (*Le dibbouk inconnu*; *Gratok. Langue de vie, langue de mort*; *Mère perdue sur le World Wide Web*) comme des textes de l'arrière où se jouent une autre forme de guerre par rapport au front des combats. *La Québécoise* et d'autres textes de *L'immense fatigue des pierres* sont eux des textes de l'avant.

Chez les auteures analysées, parallèlement à la juxtaposition de l'espace public et de l'espace privé, nous assistons à la mise en scène d'une transgression spatiale des personnages. Dans *Lessico familiare*, Natalia finit par trouver sa position indépendante dans une famille patriarcale où les rapports entre le père et la fille, et entre la mère et la fille ne sont qu'ébauchés, la maternité est à peine évoquée, l'émancipation suggérée, mais pas approfondie; toutefois, le roman laisse pressentir un grand changement social, de la position de retrait à une participation active des femmes. À travers l'évocation même discrète de la vie privée de Natalia, nous

¹⁹² Nous utilisons ici la dénomination « témoignages directs » en opposition aux témoignages littéraires.

assistons donc à une forme de rébellion contre la mère et à la distanciation du rôle maternel traditionnel qui caractérise le personnage, mais aussi toute une société qui sort du conflit ébranlée et qui doit redéfinir entre autres la dynamique familiale dans laquelle la femme n'occupe plus nécessairement la même place. Chez Duras, la représentation de la guerre passe par une toute autre sexualité: l'hystérisation de l'attente, l'inversion des valeurs de la vie et de la mort (la maternité échouée et la torture), la transgression des rôles sexuels entre autres, en particulier dans la scène fondamentale de la torture. La thématique du corps reste donc en retrait chez Ginzburg, tandis qu'elle est au centre du récit de guerre durassien. Le corps est certainement un topos fondamental dans la littérature de guerre pas seulement celle écrite par des femmes : les blessures, les démembrements, les amputations font partie de l'évocation de la violence. De plus, le cas spécifique de la littérature génocidaire s'organise autour du corps, de sa dégradation et destruction, de la réduction de l'homme et de la femme à leurs fonctions vitales, à leurs besoins primitifs, à leur état animal.

Quant à Régine Robin, elle ne peut qu'évoquer l'absence des pères pendant la guerre et la perte de la mère ou des deux parents. Ses personnages sont confrontés à la perte de la mère et souvent à leur tour à une maternité à peine évoquée, à des rapports mère/fille marqués par le manque de communication ou par la distance. La chaîne de la transmission identitaire est ainsi interrompue; les parents des personnages sont des pères absents malgré eux pendant l'enfance des protagonistes et des mères en fuite

pendant le conflit, puis perdues à jamais dans les rafles. Les personnages, marqués par ce traumatisme profond et éternellement en quête identitaire, entretiennent des rapports distants avec leurs propres enfants. *La Québécoise* se déplace dans la ville en suivant ses amants, à la recherche d'un domicile fixe, une maison, une ville qui puissent lui redonner un sentiment de "chez soi", mais elle est finalement dans l'impossibilité de vivre une stabilité.

De façon générale, selon les auteures analysées, la guerre opère un clivage au niveau de l'individu ou de la société, une dépersonnalisation et un dédoublement, voire un éclatement identitaire. Elles se positionnent à une certaine distance par rapport à la guerre par des stratégies d'évocation ou de non évocation de la violence, de (re)construction de la part de mémoire et d'oubli. Natalia Ginzburg s'arrête quand la narration se fait trop intime, trop personnelle, ainsi que quand elle approche de trop près l'Événement, tandis que Marguerite Duras va le plus loin possible par le scandale et la provocation dans la subversion des rôles et des valeurs pendant la guerre, et que Régine Robin joue sur le terrain de la théorie et de l'esthétique la signification de la Shoah à travers des expérimentations formelles.

Toujours de manière frontalière, toujours au bord, les trois auteures approchent et s'approchent de l'Événement selon des distances variables dans des textes structurés par la guerre : pour écrire de "soi", elles doivent non seulement inévitablement passer par cette expérience des limites, mais le récit même se construit

à partir de la guerre. Ces écrivaines s'interrogent finalement sur la façon d'exprimer, de représenter, de signifier l'Événement ainsi que sur la commémoration des victimes. Il est donc possible et nécessaire de continuer à écrire après la guerre et la Shoah : écrire le changement tout en célébrant la nostalgie du passé comme dans *Lessico familiare*; écrire par la fusion et l'appropriation de l'expérience et de la voix de l'autre comme dans *La Douleur*; écrire dans le fragment, dans la déconstruction, dans le collage comme dans *La Québécoise* et *L'immense fatigue des pierres* – et c'est dans l'œuvre de Régine Robin que la crise liée à la reconfiguration identitaire prend toute son ampleur déstructurante.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus primaire

I.I. Ouvrages étudiés

DURAS, Marguerite, *La Douleur*, Paris, Gallimard, 1993, [1985].

GINZBURG, Natalia, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1999, [1963].

GINZBURG, Natalia, *Les Mots de la tribu*, (traduit par Michèle Causse), Paris, Grasset, 1992, [1966].

ROBIN, Régine, *La Québécoise*, Montréal, XYZ, 1993, [1983].

ROBIN, Régine, *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, 1996.

I.II. Autres ouvrages considérés

I.II.I Œuvres de Marguerite Duras

Un Barrage contre le Pacifique, Paris, Gallimard, 1997, [1958].

Abahn, Sabana, David, Paris, Gallimard, 1970.

Hiroshima mon amour, Paris, Gallimard, 1972.

«Pas mort en déportation», dans *Sorcières*, 1976; *OUTSIDE 2*, Paris, P.O.L., 1984, pp. 288-292.

Le Navire Night ; Césarée ; Les mains négatives ; Aurélia Steiner, Paris, Mercure de France, 1984, [1979].

L'Amant, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

Écrire, Paris, Gallimard, 1990.

C'est tout, Paris, P.O.L., 1999.

I.II.II. Œuvres de Natalia Ginzburg

Fiction

La strada che va in città e altri racconti, Torino, Einaudi, 1945.

È stato così, Torino, Einaudi, 1947.

Tutti i nostri ieri, Torino, Einaudi, 1952.

Valentino, Torino, Einaudi, 1957.

Le voci della sera, Torino, Einaudi, 1961.

Cinque romanzi brevi, Torino, Einaudi, 1964.

Caro Michele, Milano, Mondadori, 1973.

Sagittario, Torino, Einaudi, 1975.

Famiglia, Torino, Einaudi, 1977.

La famiglia Manzoni, Torino, Einaudi, 1983.

La città e la casa, Torino, Einaudi, 1984.

Théâtre

Ti ho sposato per allegria e altre commedie, Torino, Einaudi, 1968.

Teatro, Torino, Einaudi, 1990.

Essais

Le piccole virtù, Torino, Einaudi, 1962.

Mai devi domandarmi, Milano, Garzanti, 1970.

Serena Cruz o la vera giustizia, Torino, Einaudi, 1990.

I.II.III. Œuvres de Régine Robin

Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre, Bruxelles, Complexe, 1979.

L'Amour du yiddish : écriture juive et sentiment de la langue (1830-1940), Paris, Éditions du Sorbier, 1984.

Le Roman mémoriel : de l'Histoire à l'écriture du hors-lieu, Montréal, Le Préambule, 1989.

Le Deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

Le Naufrage du siècle, Paris : Berg International; Montréal, XYZ, 1995.

Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi, Montréal, XYZ, 1997.

Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles, Paris, Stock, 2001.

Cybermigrances. Traversées fugitives, Montréal, VLB, 2004.

II. Études sur le corpus

II.I. Sur Natalia Ginzburg

- AMOIA, Alba, *20th-Century Italian Women Writers, The Feminine Experience*, Southern Illinois University Press, 1996.
- BADT, Karin Luisa, *The Ethics of The Body in American and Italian Women's Fiction: A Study of Silvia Plath, Natalia Ginzburg, Dacia Maraini, Milena Milani and Toni Morrison*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- BORRELLI, Clara, *Notizie di Natalia Ginzburg*, Napoli, L'orientale, 2002.
- BORRI, Giancarlo, *Natalia Ginzburg*, Rimini, Luisè, 1999.
- BULLOCK, Alan, *Natalia Ginzburg, Human Relationships in a Changing World*, New York; Oxford, Berg, 1991.
- CLEMENTELLI, Elena, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1972.
- Farelle-Maurin, Brigitte, *Natalia Ginzburg : témoin de son temps et témoin d'elle-même. Construction d'une identité d'écrivain*, Thèse de Doctorat de Lettres, Université d'Aix-Marseille, 1995.
- GARBOLI, Cesare, *Introduzione, Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1999.
- GINZBURG, Natalia, *The Things we used to say*, Judith WOOLF [trad. et intr.], Manchester, Carcanet Press, 1997.
- GINZBURG, Natalia, *Family Sayings*, D.M. LOW [trad. et intr.], New York, Dutton, 1967, 1967; Manchester, Carcanet Press, 1984.
- GRIGNANI, Maria Anotonietta [dir.], *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986.
- IOLI, Giovanna [dir.], *Natalia Ginzburg : la casa, la città, la storia*, Actes du Colloque international, San Salvatore Monferrato, 14-15 mai 1993.
- JEANNET, Angela M., Giuliana SANGUINETTI KATZ [dir.], *Natalia Ginzburg: A Voice of The Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- MARCHIONNE PICCHIONE, Luciana, *Natalia Ginzburg*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- MINGHELLI, Giuliana, « Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l'arte del Cantastorie », dans *Italica*, vol. 72, n. 2, été 1995.

- O'HEALY, Anne-Marie, « Natalia Ginzburg and the Family », dans *Canadian Journal of Italian Studies*, n. 32, 1986, pp. 21-36.
- PICARAZZI, Teresa, *Maternal Desire, Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters and sisters*, Madison, N.J., Fairleigh Dickinson University Press; London, Associated University Presses, 2002.
- QUARSITI, Maria-Luisa, *Natalia Ginzburg : Bibliografia 1934-1952*, Firenze, Giunti, 1996.
- VIOLANTE, Luciano (et al.), *Ricordo di Natalia Ginzburg: commemorazione nel quinto anno della morte*, Roma, Camera dei Deputati, 1997.
- WIENSTEN, Jen, *L'opera di Natalia Ginzburg*, Montréal, McGill University Press, 1984.

II.II. Sur Marguerite Duras

- Didascalies 3*, Cahiers occasionnels de l'Ensemble de Théâtre mobile, avril 1982.
- L'Arc*, « Marguerite Duras », n. 98, 1985.
- L'Esprit Créateur*, vol. 30, n. 2, été, 1990.
- Revue des sciences humaines*, vol. 2, n. 202, 1986.
- ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.
- ALAZET, Bernard [dir], *Écrire, Réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Lettres modernes Minard, 2002.
- ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1990.
- BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1989.
- BEAUCLAIR, Michelle, *Albert Camus, Marguerite Duras and the Legacy of Mourning*, New York, Peter Lang, 1998.
- BELLE-ISLE, Francine, « Le plaisir impossible chez Duras », dans *Études littéraires*, vol. 28, n. 1, été 1995, pp. 31-36.
- BORGOMANO, Madeleine, *Duras : une lecture des fantasmes*, Petit Roelx, Belgique, Cistre, 1985.
- BOURDIL, Pierre-Yves, « La Douleur de Marguerite Duras », dans *L'École des Lettres II*, n. 11, 1985-1986, pp. 59-85.

- BOUTHORS PAILLART, Catherine, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002.
- BURGELIN, Claude, Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*, Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 2000.
- CARLIER, Christophe, *Marguerite Duras, Alain Resnais : Hiroshima mon amour*, Paris, PUF, 1994.
- CARRUGGI, Noëlle, *Marguerite Duras, une expérience intérieure : « Le gommage de l'être en faveur du tout »*, New York, Peter Lang, 1995.
- CERASI, Claire, *Marguerite Duras : de Lahore à Auschwitz*, Paris; Genève, Champion; Slatkine, 1993.
- CRANSTON, Mechthild, *Beyond the Book, Marguerite Duras : Infans*, Potomac, Md., Scripta Humanistica, 1996.
- CROWLEY, Martin, *Duras, Writing and the Ethical: Making the Broken Whole*, Oxford, Clarendon Press, 2000.
- CROWLEY, Martin, « "Il n'y a qu'une espèce humaine" : Between Duras and Antelme », dans Andrew LEAK, George PAIZIS [dir.], *The holocaust and the Text: Speaking the Unspeakable*, Basingstoke, England; New York, NY, Macmillan, 2000.
- COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999.
- DAVID, Michel, *Marguerite Duras: une écriture de la jouissance*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.
- DAVIS, Colin, « Duras, Antelme and the Ethics of Writing », dans *Comparative Literature Studies*, vol. 34, n. 2, 1997, pp. 170-183.
- DÉCARIE, Isabelle, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, Thèse de Doctorat, Université de Montréal, 2000.
- DUPONT, Éric, *L'oubli dans la création littéraire. Une approche comparative de "L'Amant" de Marguerite Duras et "Drachenblut" de Christoph Hein*, Mémoire de Maîtrise, Université de Montréal, 1994.
- GORARRA, Claire, « Bearing Witness in Robert Antelme's *L'Espèce humaine* and Marguerite Duras *La Douleur* », *Women in French Studies*, vol. 5, hiver 1997, pp. 243-251.

- HARVEY, Robert, Hélène VOLAT, *Marguerite Duras: a Bio-bibliography*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1997.
- HILL, Leslie, *Marguerite Duras, Apocalyptic Desires*, London & New York, Routledge, 1993.
- HOFMANN, Carol, *Forgetting and Marguerite Duras*, Niwot, Colo., University Press of Colorado, 1991.
- KNAPP, Bettina [dir.], *Critical Essays on Margerite Duras*, New York, G.K. Hall & Co., 1998.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- KRITZMAN, Lawrence, « Duras' War », dans *L'Ésprit Créateur*, vol. 33, n. 1, printemps 1993, pp. 63-73.
- LAMY, Suzanne, André ROY [dir.], *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Éditions Spirale, 1981.
- McARTHUR, Robin, « The search for Identity in Marguerite Duras' *Agatha* and *La Douleur* », dans *Romance Notes*, vol. 38, n. 1, automne 1997, pp.15-24.
- MICHELUCCI, Pascal, « La motivation des styles chez Marguerite Duras. Cris et silence dans *Moderato Cantabile* et *La Douleur* », dans *Études françaises*, vol. 39, n. 2, 2003, pp. 95-107.
- NOETINGER, Elise, « At the Sharp End of Waiting: A Study of *La Douleur* by Marguerite Duras », dans *L'Esprit Créateur*, vol. XL, n. 2, été 2000, pp. 61-74.
- PAGÈS, Irène, *Marguerite Duras : dans les trous du discours*, Halifax, N.-É., APFUCC, 1987.
- RAMSAY, Raylene, « Writing and Ethics : Representations of the Holocaust and the Occupation in the "New Autobiographical" Texts of Alain Robbe-Grillet and Marguerite Duras », dans *Romance Studies*, vol. 19, n. 1, juin 2001, pp. 71-85.
- RAMSAY, Raylene, *The French New Autobiographies: Sarraute, Duras and Robbe-Grillet*, Gainesville, University Press of Florida, 1996.
- RICOUART, Janine, *Écriture féminine et violence, une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1991.
- RICOUART, Janine [dir.], *Marguerite Duras Lives On*, Lanham, MD, UP of America, 1998.

- ROYER, Michelle, *L'écran de la passion. Une étude du cinéma de Marguerite Duras*, Mount Nebo, Australie, Boombana Publications, 1997.
- SCHUSTER, Marylin R., *Marguerite Duras revisited*, New York; Toronto, Twayne, 1993.
- SELOUS, Trista, *The Other Woman: Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*, New Haven, Yale University Press, 1988.
- VIRCONDELET, Alain [dir.], *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Éditions Écriture, 1994.
- VIRCONDELET, Alain, *Marguerite à Duras*, Paris, Édition n. 1, 1998.
- VIRCONDELET, Alain [dir.], *Duras, Dieu et l'écrit*, Actes du colloque, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.
- WILLIAMS, James, *The Erotics of Passage. Pleasure, Politics and Form in the Later Work of Marguerite Duras*, New York, St. Martin's Press, 1997.
- WILLIS, Sharon, *Marguerite Duras: Writing on the Body*, Urbana, University of Illinois Press, 1987.

II.III. Sur Régine Robin

- BERROUËT-ORIOU, Robert, « L'effet d'exil », dans *Vice versa*, n. 17, décembre 1986 – janvier 1987, p. 20-21.
- DUPRÉ, Louise, Jaap LINTVELT, Janet M. PATERSON [dir.], *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2002.
- FRÉDÉRIC, Madeleine, « L'écriture mutante dans *La Québécoise* de Régine Robin », dans *Voix et images*, vol. 16, n. 48, printemps 1991, pp. 493-502.
- GREEN, Mary Jean, *Rewriting the Québec National Text*, Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001.
- HAREL, Simon, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, 1989.
- HAREL, Simon, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique*, Montréal, XYZ éditeur, 1994.

- HOWELLS, Coral Ann [dir], *Canadian Culture and the Legacies of History*, Amsterdam;New York, Rodopi, 2004.
- JOSEPH, Sandrina, « Désormais le temps de l'entre-deux. L'éclatement identitaires dans *La Québécoise* de Régine Robin », dans *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n. 1, 2001, pp. 29-51.
- LEQUIN, Lucie, « L'épreuve de l'exil et la traversée des frontières. Des voix de femmes », dans *Québec Studies*, n. 14, printemps-été 1992, pp. 31-39.
- LEQUIN, Lucie et Maïr VERTHUY [dir], *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- MAGNAN, Lucie-Marie, Christian MORIN, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1997.
- MARCZAK, Karyn, Marie VAUTIER, « Naufrage ou navire : la mémoire dans l'écriture migrante des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix au Québec », dans *Littérealité*, vol. IX, n. 1, 1997.
- MAUFORT, Marc, Franca BELLARSI [dir], *Reconfigurations : Canadian Literatures and Postcolonial Identities / Littérature canadienne et identité postcoloniale*, Bruxelles, Peter Lang, 2002.
- MELANÇON, Benoît et Pierre POPOVIC [dir], *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Montréal, XYZ, 1992.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1999, [1988].
- NEPVEU, Pierre et Gilles MARCOTTE [dir], *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992.
- PASCAL, Gabrielle [dir], *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Tryptique, 1995.
- PERREAULT, Carl, *Tensions entre repli et ouverture chez Mordecai Richler et Régine Robin*, Mémoire de Maîtrise, Université de Montréal, 2002.
- SIMON, Sherry « Écrire la différence », dans *Recherches sociographiques*, vol. XXV, n. 3, septembre-décembre 1984, pp. 457-465.
- SIMON, Sherry, Pierre L'HÉRAULT, Robert SCHWARTZWALD, Alexis NOUSS, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991.

III. Travaux critiques et théoriques

III.I Écriture de soi (autobiographie, autofiction, ...)

Autobiographie & Cie, RITM, n. 6, 1993.

Autobiographie et biographie, Actes du Colloque de Heidelberg, Paris, Nizet, 1989.

L'autobiographie. VIe Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, Paris, Société d'éditions des Belles Lettres, 1988.

BRUSS, Elizabeth W., « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », dans *Poétique*, n. 17, 1974.

CHIANTARETTO, Jean-François, *De l'acte autobiographique : Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

CHIANTARETTO, Jean-François [dir.], *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1996.

COLONNA, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de Doctorat de L'E.H.E.S.S., Lille, 1990.

DARIEUSSECQ, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », dans *Poétique*, vol. 27, n. 107, 1996, pp. 369-380.

HAREL, Simon, *Le récit de soi*, Montréal : XYZ, 1997.

JACCOMARD, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française*, Genève, Droz, 1993.

LECARME, Jacques, « Un nouvel horizon de l'autobiographie : de l'autofiction à la non-fiction », dans *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 18-19, 1995, pp. 43-50.

LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Colin, 1997.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, [1975].

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

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

- MIGUET, Marie, « Critique/autocritique/autofiction », dans *Lettres romanes*, n. 43, 1989, pp. 195-208.
- MORGAN, Janice, « Femmes et genres littéraires : le cas du roman autobiographique », dans *Protée*, vol. 20, n. 3, 1992, pp. 27-34.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- SMITH, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- VELVIC-CANIVEZ, Mirna, « Le pacte autobiographique et le destinataire », dans *Poétique*, vol. 28, n. 110, avril 1997.

III.II. Aveu et témoignage

- « Écrire sa mort entre fiction et témoignage », *L'Esprit Créateur*, vol. 60, 2000.
- « La littérature des camps : la quête d'une parole juste entre silence et bavardage », *Les Lettres romanes*, n. hors série, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, Paris, Rivage, 1999.
- ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 2001, [1957].
- ATAK, Margareth, « The concept of témoignage », dans *Literature and The French Resistance*, Manchester; New York, Manchester University Press, 1989.
- CHAOUAT, Bruno, « "La Mort ne recèle pas de mystère" : Robert Antelme's Defaced Humanism », dans *Esprit Créateur*, vol. 40, n. 1, printemps 2000, pp. 88-99.
- CUAU, Bernard [dir.], *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzman*, Paris, Belin, 1990.
- CROWLEY, Martin, « Remaining Human: Robert Antelme's *L'espèce humaine* », dans *French Studies*, vol. 56, n. 4, automne 2002, pp. 471-482.
- DERRIDA, Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998.
- GOLDSCHLÄGER, Alain, « La littérature de témoignage de la Shoah. Dire l'indicible – lire l'incompréhensible », dans *Texte*, 19/20, 1996, pp. 259-278.
- LEVI, Primo, *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino, Einaudi, 1989, [1958].
- LÉVY, Clara, *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF, 1998.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

PARRAU, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995.

PONTALIS, J.-B., *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.

RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam, *Écrivains de la Shoah. Si l'écho de leur voix faiblit...*, Paris, L'Harmattan, 1999.

WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 2000.

III.III. Écriture et guerre

« La littérature et la guerre », *Magazine littéraire*, n. 378, juillet-août 1999.

« Écritures féminines de la guerre / Feminine Representations of War », *L'Esprit Créateur*, vol. XL, n. 2, été 2000.

« Écrivains dans la guerre », *Revue des Sciences Humaines*, n. 4, 1986.

« Guerres, textes, mémoire », *Études françaises*, vol. 34, n. 1, 1998.

BÉLANGER, Marie-Ève, *Quand les femmes écrivent la guerre : transformation du genre et du monde dans "Les hommes qui marchent" de Malika Mokeddem et "Iran, les rives du sang" de Fariba Hachtroudi*, Mémoire de Maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2005.

BRADY, Patrick, *Memory in History as Fiction : an Archetipal Approach to the Historical Novel*, Knoxville, Tenn., New Paradigm Press, 1993.

CHEAL PUGH, Anthony, « Describing Disaster : History, Fiction, Text and Context », dans David KELLEY, Isabelle LLASERA [dir.], *Cross-References, Modern French Theory and the Practice of Criticism*, Leeds, Society for French Studies, 1986

CHIANTARETTO, Jean-François, *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press Éditions, 1997.

DANA, Catherine, *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998.

GAGNON, Madeleine, *Les femmes et la guerre*, Montréal, Vlb, 2000.

KAEMPFER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, Corti, 1998.

MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, Robert PICKERING, *Écrire la guerre*, Actes du Colloque, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Stratégie d'une mise à distance. La deuxième guerre mondiale dans les textes québécois », dans *Études françaises*, vol. 27, n. 2, automne 1991, pp. 43-60.

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

IV. Ouvrages de référence

- ARICÒ, Santo [dir.], *Contemporary Women Writers in Italy: a Modern Renaissance*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1990.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *La forma e la vita: il romanzo del '900*, Milano, Mursia, 1987.
- BELLONCI, Maria, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, Milano, Mondadori, 1971.
- BENEDETTI, Laura, Julia L. HAIRSTON, Silvia M. ROSS [dir.], *Gendered Contexts: New Perspectives in Italian Cultural Studies*, New York, Peter Lang, 1996.
- BERARDINELLI, Alfonso, *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- BROUGHTON, Trev Lynn, Linda ANDERSON [dir.], *Women's lives / Women's Times: New Essays on Autobiography*, Albany, State University of New York Press, 1997.
- CAROCCI, Giampiero, *Storia degli Ebrei in Italia: dall'emancipazione a oggi*, Roma, Newton & Compton, 2005.
- CONAN, Éric, Henry ROUSSO, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1996.
- COOPERMAN, Bernard, Barbara GARVIN [dir.], *The Jews of Italy: Memory and Identity*, Bethesda, MD., University Press of Maryland, 2000.
- DI NAPOLI, Thomas P., *The Italian Jewish Experience*, Stony Brook, NY, Forum Italicum, 2000.
- DE FELICE, Renzo, *The Jews in Fascist Italy: a History*, New York, Enigma Books, 2001.
- GINSBORG, Paul, *Storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989.
- HUGHES, Henry Stuart, *Prisoners of Hope: the Silver Age of the Italian Jews, 1924-1974*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.
- LAPLANCHE, J., J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

- LAZZARO WEISS, Carole, *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968-1990*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.
- MAROTTI, Maria Ornella [dir.], *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present Revising the Canon*, The Pennsylvania State University Press, 1996.
- MICHAELIS, Meir, *Mussolini and the Jews: German-Italian relations and the Jewish question in Italy, 1922-1945*, Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 1978.
- MITTERRAND, François, *Mémoires interrompus*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- NAMER, Gérard, *La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1987.
- NOZZOLI, Anna, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La nuova Italia, 1978.
- PÉAN, Pierre, *Une jeunesse française. François Mitterrand, 1934-1947*, Paris, Fayard, 1994.
- PETRIGNANI, Sandra, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1984.
- PUGLIESE, Stanislao [dir.], *The Most Ancient of Minorities: The Jews of Italy*, Westport, CT, Greenwood Press, 2002.
- RASY, Elisabetta, *Le donne e la letteratura*, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- ROUSSO, Henry, *Le syndrome de Vichy, 1944-198..*, Paris, Seuil, 1987.
- RUSSEL, Rinaldina, *Italian Women Writers: A bio-bibliographical Sourcebook*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1994.
- TESIO, Giovanni, *Piemonte letterario dell'Otto-Novecento. Da Giovanni Faldella a Primo Levi*, Roma, Bulzoni, 1991.
- TRANFAGLIA, Nicola, *Labirinto italiano. Il fascismo, l'antifascismo, gli storici*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- WARD, David, *Antifascisms: Cultural Politics in Italy 1943-1946: Benedetto Croce and The Liberals, Carlo Levi and The "Actionists"*, Madison, N.J., Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- WILSON, Rita, *Speculative Identities : Contemporary Italian Women's Narrative*, Leeds, U.K., Northern Universities Press, 2000.

WOOD, Sharon, *Italian Women's Writing, 1860-1994*, London; Atlantic Highland, NJ, Athlone, 1995.

ZIMMERMAN, Joshua [dir.], *Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule, 1922-1945*, Cambridge, University Press, 2005.

ZUCCOTTI, Susan, *The Italians and The Holocaust*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.