ECRITURE É/VEILLÉE : LE TRAUMATISME ET LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE DANS LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN

by

Molleen A. Shilliday

M.A., Dalhousie University, 2007

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES
(French)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(VANCOUVER)

SEPTEMBER 2013

© MOLLEEN A. SHILLIDAY, 2013

Abstract

The primary goal of this study is to analyse the representation of the *traumatic instant* in four contemporary novels: Claude Simon's *L'Acacia* (1989), Elie Wiesel's *L'Oublié* (1989), Nancy Huston's *Lignes de faille* (2006) and Hadrien Laroche's *La Restitution* (2009). The traumatic instant is an experience that provokes an incomplete deconstruction of our ontological understanding, generating traces of the past that dwell as a haunting in the present and are projected into the future. The instant fragments previous knowledge (firm beliefs and notions related to our engagement with the world) and instills a sense of loss and anguish so profound that the event becomes a seismic experience that resonates through time and space, becoming therefore *transgenerational*. My title 'writing in the wake' (l'écriture é/veillée) highlights that these writers are writing *in the wake* of the Second World War. It also refers to the notion of a wake (*veillée*) or, in the context of this study, the time spent commemorating the dead through textual representation. Recurrent of states of wakefulness and somnolence point towards the fact that the need to *awaken* to experience is constantly thwarted by the desire to protect oneself from unimaginable suffering. The importance of keeping vigil (*veiller*) over a past trauma is also of utmost importance. As World War II continues to maintain a stronghold on literary minds, the ways in which we engage with the traumatic continue to underscore the importance of an empathetic and historically responsible relationship to the past. In these texts, this is accomplished through narrative structures that highlight the intermingling of past, present and future. I demonstrate that is it necessary for the reader to take part in a ternary engagement with the text—aesthetic, historical and empathetic—in order to understand more fully what needs to be decrypted in absences and lacunae. I term this ternary understanding 'comemory'. The co-presence of survivor and inheritor experiences in the text functions as an invitation to the reader; the text becomes host to the present of readers, their experiences coexist with those on the page in a shared comemorial space.

Preface

This dissertation is an original intellectual product of the author, Molleen A. Shilliday.

The interview with Hadrien Laroche printed in annex 1 was reviewed by the UBC Behavioural Research Ethics Board and was certified. The UBC Ethics certificate number is H12-02133.

Table des Matières

Abstract ii

Preface iii

Table des Matières iv

Liste des sigles vi

Acknowledgements vii

Dedication viii

Chapitre 1 : Introduction 1
1.1. L'instant traumatique 2
1.2. La comémoire : un décryptage du langage traumatisé 6
1.3. L'écriture é/veillée 12
1.4. La constitution du corpus 13
1.5. Les fils conducteurs 17

Chapitre 2 : *L'Acacia* 28
2.1. Une téphromancie comémorielle 29
2.2. Le traumatisme primaire et les réveils initiaux 31
2.3. Se séparer de la souffrance 37
2.4. Adossé à l'arbre : la transformation d'un symbole 42
2.5. Le sommeil et l'éveil et/ou la veille 51
2.6. L'instant traumatique et le traumatisme prolongé 55
2.7. L'autobiographie et le réveil à la possibilité de la mort 67
2.8. *Quelque chose d'irrémédiable* 70

Chapitre 3 : *L'Oublié* 84
3.1. Dix ans de silence 85
3.2. Le témoignage, l'héritage et la comémoire 92
3.3. 'Lieux de mémoire,' 'nœuds de mémoire' 104
3.4. L'instant traumatique : le témoignage d'un viol 114
3.5. *La Nuit* : le traumatisme primaire et la genèse d'un intertexte 126

Chapitre 4 : *Lignes de faille* 133
4.1. *Qu'était-ce ?* 134
4.2. L'instant traumatique 140
4.3. L'hospitalité et l'hostilité : l'arrivée de l'étranger 153
4.4. Le revenant et le retour du refoulé ; le corps et la métamémoire 163
4.5. La répétition historique et héritière 174

Chapitre 5 : *La Restitution* 184
5.1. L'instant traumatique, un 'massacre' identitaire 185
5.2. L'édifice comémoriel et le secret 190
5.3. Déconstruction, reconstruction, déconstruction … 197
5.4. Laroche et ses 'dadas' 200
5.5. La spoliation identitiare et "l'homme orphelin de son humanité" 206
5.6. Les objets d'occasion, le trauma d'occasion 213
5.7. L'Inscription (la restitution?) du nom et les orphelins 221
5.8. L'objet-palimpseste et les intercesseurs de l'histoire 225
5.9. La consommation et la barbarie de l'Homme 230
5.10. *Le Bœuf écorché* 235

Chapitre 6 : Conclusion 239
6.1. L'instant de l'écriture, Simon et Wiesel 240
6.2. L'orphelin et l'effacement héritier, Laroche et Huston 244
6.3. L'instant traumatique 247
6.4. La comémoire 249

Bibliographie 254

Annexe: Entretien avec Hadrien Laroche 279

Liste des sigles

Les romans à l'étude seront identifiés à l'aide des sigles suivants:

A *L'Acacia* (1989)

LF *Lignes de faille* (2006)

O *L'Oublié* (1989)

R *La Restitution* (2009)

Acknowledgements

It was an honor and a pleasure to have Ralph Sarkonak as my supervisor for this thesis. His support and patience were unmatched during this process; without his meticulous readings and expert advice, my work would not have seen the light of day. Beyond that, I have grown as a scholar and as a person due to his teachings in lectures and through our varied discussions, I am deeply grateful for his guidance.

I would like express my sincere thanks to André Lamontagne and Sima Godfrey, members of my thesis committee. I am indebted to them for their astute suggestions and attention to detail which both challenged and motivated me. Their contributions to my work and their support have been very enriching.

The Department of French, Hispanic and Italian studies provided me with an environment in which I could expand as a researcher and as a teacher. Anne Scott was an important mentor for me over the years and has helped me greatly in creating balance. I would like to thank my peers and friends, particularly Chiara, Joalissa, Marilyse and Rita, for their camaraderie and David for inspiring me in times of doubt.

For a researcher, the opportunity to discuss and collaborate with a writer is a truly unique and inspiring experience. I would like to extend my gratitude to Hadrien Laroche for generously giving of his time over the years and particularly for his humility, depth of insight and kindred spirit during the interview process.

To my friends and family your encouragement and love are at the root of my success and at the heart of my world.

To my mom, Sharon,
whose unending thoughtfulness and love
have been immeasurable;

To my father, Joseph,
whose strength and love are constant;

And for my grandfather Joseph
and in loving memory of my grandfather Jack,
RCAF veterans
whose sacrifices were so vital,
and who remain so present in my heart.

Introduction

Mais oui, c'est entendu, tout retour est impossible
Tant de durée inquiète dans une fausse transparence
Le désert, l'immense désert de soi à soi
Il faudrait pouvoir recommencer le sens
Ouvrir à nouveau les mots comme des noix
Oublier les coquilles vides
Ici, même les noms propres font peur
On marche sur les noms, sur ces siècles hallucinés

Régine Robin

Saurons-nous accepter le passage du temps comme la nécessité de vivre au présent, tout en reconnaissant que ce présent est fait, aussi, du passé, dans sa substance comme dans ses valeurs ?

Tzvetan Todorov

1.1. L'instant traumatique

> *Ni bonheur, ni malheur. Ni l'absence de crainte et peut-être déjà le pas au-delà. Je sais, j'imagine que ce sentiment inanalysable changea ce qui lui restait d'existence. Comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui. "Je suis vivant, non tu es mort."*
>
> Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*

Dans sa nouvelle autobiographique *L'Instant de ma mort*, Maurice Blanchot décrit le moment où il a failli perdre la vie lorsqu'il a été confronté à des soldats allemands devant sa maison durant la Deuxième Guerre mondiale. Face au peloton d'exécution, il s'est préparé pour une mort qui n'est jamais venue. Au loin, des canons explosent, et le feu qui s'ensuit trouble et chasse ses agresseurs. Blanchot a été épargné pour des raisons banales ; néanmoins, dans cet instant où il s'est vu sur le seuil de la mort, a eu lieu une scission temporelle qui marque une profonde différence entre *avant* et *après*. Cet instant traumatique provoque un dédoublement du Moi : celui qu'il était avant et celui qu'il est devenu après le moment où il a témoigné de sa propre mort, mort inachevée, se sont séparés l'un de l'autre. Or, cette brisure crée un double ; Blanchot survit, c'est un survivant, mais une partie de son être, tel un spectre, s'est enraciné dans le passé. A la fin du récit, une voix annonce, « Je suis vivant », une autre « Non, tu es mort ». Ce moment, que nous appelons *l'instant traumatique* et que Blanchot élabore parfaitement dans son texte, représente le centre de mon étude.

Alors que *L'Instant de ma mort* est une sorte de fine textualisation de l'expérience que nous essaierons de saisir, l'analyse que Jacques Derrida a su faire de ce texte se verra indispensable à notre étude de quatre textes littéraires : *L'Acacia* (1989) de Claude Simon, *L'Oublié* (1989) d'Elie Wiesel, *Lignes de faille* (2006) de Nancy Huston et *La Restitution* (2009) d'Hadrien Laroche. Chacun de ces textes met en œuvre le même genre d'expérience. On peut comparer l'instant traumatique au sentiment d'inquiétante étrangeté de Freud ou au

sentiment de l'intempestif, *the untimely*, du théoricien Ross Chambers. C'est le moment où rien n'est comme avant et où tout ce qui nous entoure change de signification. Cependant, l'instant traumatique diffère à la fois de l'inquiétante étrangeté et de l'intempestif dans le sens qu'il représente toujours une confrontation avec la mort, qu'elle soit une mort identitaire, spirituelle ou physique.

L'instant traumatique provoque une rupture temporelle et spatiale et déclenche chez celui qui le vit une prise ou mieux une *crise* de conscience, de sa propre mortalité. Comme nous l'avons dit, ce moment traumatique différencie l'individu de lui-même, séparant qui il était de qui il deviendra. De même que l'instant traumatique dédouble l'individu, de même tout ce qui est lié à l'instant traumatique devient divisé ou divisible. Dans chaque roman à l'étude, alors que l'instant traumatique se voit fragmenté et répété, les éléments stylistiques et narratifs qui lui sont associés s'avèrent affectés, fragmentés à leur tour. Cette similarité entre les quatre textes est d'une importance centrale : la fragmentation et la répétition de l'instant deviennent une sorte de bégaiement textuel qui semble refléter les effets du traumatisme : autrement dit, l'instant traumatique réverbère à travers le texte comme un séisme profond, mimant en quelque sorte les effets sismiques du traumatisme culturel et social provoqué par la guerre.

Dans l'avant-propos de son ouvrage *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial and the Rhetoric of Haunting*, Chambers dit que son ouvrage porte sur la notion d'un réveil à la douleur, *waking to pain*. Selon l'auteur, lorsque nous vivons une expérience douloureuse, nous adoptons un état de demi-somnolence ; pourtant, la réalité intervient et, à un moment donné, elle nous force à faire l'expérience d'un réveil brutal à la réalité. Cathy Caruth, dans son livre, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, élabore une

notion analogue, celle d'un *traumatic awakening*, une nécessité psychique qui fourmille paradoxalement de la répression et de la répétition du traumatisme *et* des moments de clarté où la mort de l'autre est indéniable. Dans cette étude, nous proposons que cet instant représente le moment où le personnage devient conscient non seulement de l'imminence de sa mort mais aussi des limites de la souffrance humaine et de l'envergure du traumatisme social et culturel dans lequel il a été amené à jouer un rôle.

Jacques Derrida, dans son étude de *L'Instant de ma mort*, *Demeure*, s'interroge sur la relation entre le témoignage, l'instant et, un autre point focal de notre étude, le secret :

> En liant le témoignage et au secret et à l'instant *à l'instant*, je voudrais annoncer une singulière alliance testimoniale du secret et de l'instant, à savoir ce qui dans l'unicité indivisible de l'instant se temporalise sans se temporaliser *à demeure*. La question qui surgit immédiatement est celle de savoir si un témoignage secret est impossible. […] Témoigner d'un secret, attester qu'il y a du secret mais sans révéler le cœur du secret, voilà une possibilité critique à laquelle Blanchot, par exemple, aura été très attentif, comme à celle de témoigner de l'absence d'attestation, quand nous ressentons le devoir d'attester auprès de l'autre que l'attestation n'est pas possible — et qu'il y a là un secret à garder ou un secret qu'on ne peut même pas ne pas garder : aveu d'un secret demeuré secret. (*Demeure*, 32-33)

Dans les romans de notre corpus, cette impossibilité de produire un témoignage pur de l'instant traumatique constitue les fondements sur lesquels s'érige le texte. L'instant traumatique se met du côté de l'indicible. Les changements psychiques que provoque le traumatisme vécu étant indescriptibles ou inconnus, l'instant même s'ensevelit et se transforme en un secret refoulé, abyssal. En tenant compte de l'approche déconstructionniste de Derrida, nous allons nous pencher un instant sur le concept du texte comme édifice : les diverses filières diégétiques sont comme les étages, donnant à l'édifice de la hauteur, l'intertextualité et l'interpénétration des récits narratifs étant l'infrastructure et la lecture étant l'entretien de l'immeuble. Imaginons la complexité d'un édifice bâti sur des ruines contenant une crypte dont nous n'avons pas la clé. Cette crypte est le secret ou l'indicible de

l'instant traumatique, inaccessible mais demeurant toutefois essentiel à la structure textuelle. L'entretien, ou la lecture, empêche l'effondrement ; l'édifice pourrait être, de temps à autre, considéré comme stable et complet, mais l'existence même de la crypte peut indiquer la possibilité d'un écroulement ; et l'écrivain déconstruit le récit afin de le rebâtir sur les mêmes ruines, refragmentant et réécrivant son texte.

L'instant traumatique, qui ne peut être ni surmonté ni oublié, forge un point commun entre les romans qui dépeignent des expériences de la guerre. Nous affirmons qu'il existe, par conséquent, une rhétorique traumatique partagée par les romans de la guerre, mais nous ne suggérons pas que cette rhétorique soit identique dans tous les cas. Tandis que les écrivains qui ont survécu à la Deuxième Guerre mondiale, tels que Simon (1913-2005) et Wiesel (né en 1928), utilisent leurs expériences comme point de départ pour écrire leurs textes, les écrivains nés après 1945, tels que Laroche (né en 1963) et Huston (née en 1953), fondent leurs récits sur l'Histoire dont ils sont héritiers.

Dans les deux premiers chapitres de cette étude, nous allons analyser *L'Acacia* de Claude Simon et *L'Oublié* d'Elie Wiesel. Nous répondrons aux questions suivantes. L'obsession de l'instant traumatique représente-t-elle la fissure psychologique que ces événements ont laissée dans la psyché des personnages? Est-ce que l'instant traumatique et sa répétition signifient un processus de renouvellement ? Comment est-ce que le thème du sommeil, qui marque souvent les moments d'extrême souffrance dans les textes des survivants, constitue une textualisation de l'indicibilité du traumatisme ? Est-ce que l'élaboration de l'instant et du réveil qui s'ensuit constitue une affirmation de la nécessité de témoigner, de s'éveiller à la souffrance et de commémorer ou même de restituer le passé ?

1.2. La comémoire : un décryptage du langage traumatisé

> *Or, non seulement nous sommes les héritiers de tous les écrivains qui nous ont précédés, mais encore tout écrivain, loin de partir « ex-nihilo », use de ce « matériau » (mais, peut-on ici employer ce mot ?) qu'est la langue, cette langue qui, comme on l'a très justement dit, « parle déjà avant nous ».*
>
> Claude Simon

Les écrivains, qui héritent de la langue de ceux qui les ont précédés, sont-ils aussi héritiers des traumatismes vécus par la génération précédente ? Lorsqu'on interpelle la représentation du passé dans la littérature écrite par la génération qui a survécu à la Deuxième Guerre mondiale (nous pensons à Charlotte Delbo, Jorge Semprun, Claude Simon, Elie Wiesel) ou l'absence de la littérature qui aurait pu exister (nous pensons aux morts inopportunes de Paul Célan, Walter Benjamin, Primo Levi), on est vite amené à la problématique de la restitution du passé. Devons-nous tenter de restituer ce passé lacunaire qui est profondément marqué par le traumatisme ? Si on tente cette restitution, faut-il s'identifier à la souffrance des autres ? Est-il même possible de comprendre la souffrance du passé ? Il faut suivre les lignes de faille qui séparent ce qui s'est passé de ce qu'on voudra comprendre et de ce qu'on arrive à assimiler. Autrement dit, la nécessité de remplir cette absence irrémédiable risque de nous faire choir dans la déformation historique ou dans la commercialisation de la souffrance qui sont si souvent liées à la quête de la vérité ; un interstice fin, tranchant et même mouvant sépare *Schindler's List* (Steven Speilberg) de *Shoah* (Claude Lanzmann), *Elle s'appelait Sarah* (Tatiana de Rosnay) de *Suite française* (Irène Némirovsky) ou de *La Douleur* (Marguerite Duras). *Fragments*, de Bruno Dössekker, nom de plume de Binjamin Wilkomirski, est l'exemple ultime de la précarité de la

représentation historique, de la problématique de l'appropriation[1]. Or, les écrivains nés après la Deuxième Guerre mondiale se débattent avec une aporie centrale : la tentation d'avoir recours à une prétendue vérité qui nie l'importance de la fragmentation et de la répétition ainsi que la souffrance liée à l'absence et au silence des témoignages. Les écrivains qui continuent à esthétiser le jeu continu entre l'absence et la présence, entre le secret et la vérité, qui persistent à *tenter* de restituer l'histoire de l'autre et à reconnaître la hantise qui domine les textes des survivants visent à accéder à cette langue héritée de la génération précédente. Selon Ross Chambers :

> If aftermath writing is symbolic and relays a hauntedness (a severe referential lack) by—or more accurately as—a haunting (a compensatory interpretive readability), a deficiency of statement by/as a phrasing of the unstated that hypostasizes its status as utterance, one of its symbolic practices is to deploy symbolic objects [...] and symbolic places like the orphanage, which become the topoi of aftermath. Such objects and places are symbols in that they refer to disconnectedness as an effect of trauma but do so by figuring it, metaphorically or metonymically, in such a way as to make the disconnectedness itself readable as an index of pain, and hence produce some sort of reconnection. (210)

Chambers souligne que c'est la distance qu'évoquent les fragments du passé qui nous rapproche de la souffrance des autres. L'objet dévoile l'indicibilité de l'événement, il n'est qu'une métonymie de la souffrance ; par sa déficience, l'objet nous émeut. Notre intuition et notre empathie nous permettent de rejoindre le passé, ne serait-ce que par intermittences. Similairement, le lieu même vide, même reconstruit sur des ruines, porte la trace du traumatisme, de l'être disparu.

[1] Ross Chambers étudie 'the *Fragments* affair' en détail dans son ouvrage *Untimely Interventions* et arrive à des conclusions assez généreuses vis-à-vis de la fausse biographie d'un enfant de l'Holocauste de Bruno Dössekker : « I would like to reframe the discussion and ask what it means for a culture of aftermath to be haunted by a collective memory […]. I want to view the case of this text as symptomatic, but culturally symptomatic as much as personally so » (193). Alors que nommer un ouvrage 'biographique'qui ne l'est point, est un acte volontairement nuisible à l'Histoire, le cas de Dössekker représente l'ultime exemple de l'envergure du traumatisme, de la transmission du traumatisme de la Shoah. Son histoire est fausse, mais son traumatisme pourrait pourtant être vrai. Toutefois, le temps s'écoule et il faut qu'on délimite les façons éthiques de s'engager avec le passé tout en allant vers l'avenir ; l'imaginaire doit certainement jouer un rôle dans la représentation de ce qui est traumatique, néanmoins il faut admettre ses limites et ses lacunes.

Dans son ouvrage, *Family Frames : photography, narrative and postmemory*, Marianne Hirsch discute la difficulté d'évoquer le passé, surtout le traumatisme vécu par les victimes de la Shoah, sans se mettre uniquement du côté de l'Histoire. Elle soutient qu'il est important que nous distinguions une sorte de mémoire qui ne se définit pas par le fait de se souvenir, mais par une connexion émotive ou héritée ; elle propose le terme *postmémoire* pour ce concept :

> In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, <u>whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.</u> (22) [C'est nous qui soulignons.[2]]

L'argument qu'avance Hirsch est persuasif et poignant ; pourtant, elle hésite à proposer ce terme, craignant que le préfixe *post* ne laisse entendre que nous sommes au-delà de la mémoire. Il faut dire que ce n'est pas le seul écueil auquel on se frotte en utilisant ce terme. Le préfixe *post* semble nier la mémoire personnelle de la génération-héritière tout en affirmant l'inaccessibilité de la mémoire de la génération précédente. Cela fait que cette génération-héritière se définit par rapport à l'Histoire ; son regard est tourné vers le passé, contemplant les images et les mots sur la page qui témoignent du désastre sans pouvoir y lire sa propre identité. Selon Hirsch, les histoires de cette génération ont été 'évacuées' par celles de leurs ancêtres. Le préfixe *post* pointe vers une fin, c'est-à-dire que la postériorité du terme *postmémoire* nie la transmission. Par ailleurs, ce terme semble laisser entendre que les survivants *peuvent* comprendre leurs expériences traumatisantes, tandis qu'ils ont insisté

[2] Au cours de cette étude, nous soulignons les mots que nous voudrions mettre en relief pour les différencier des mots en italique souvent utilisés par les écrivains et les critiques.

maintes et maintes fois sur le fait que ce qu'ils ont vécu demeure hors entendement, que la transmission est la seule chose qui compte. Selon Lanzmann, « the act of transmitting is the only thing that matters, and no intelligibility, that is to say no true knowledge, pre-exists the process of transmission » (Lanzmann, 1990, 279 in Caruth). Pour sa part, Elie Wiesel stipule qu'un des buts principaux de son écriture est la transmission : « not to transmit an experience is to betray it » (*The Voice and Vision of Elie Wiesel*, vol 1, 15). Lanzmann et Wiesel choisissent le terme *transmission* ou *transmit* à la place de *telling* ou *tell*; ils ne désirent pas nous interpréter leurs expériences, mais nous les transmettre. Par conséquent, cela devient la responsabilité de la génération qui reçoit cette transmission de la faire perdurer.

La génération qui a survécu à la Deuxième Guerre mondiale vieillit, et avec le temps sa souffrance risque de se fondre dans l'arrière-plan. Si nous articulons une rhétorique qui souligne la difficulté de surmonter l'espace entre nous et la génération des survivants — ce qui est exemplifié par la rhétorique *post* de Hirsch —, nous pouvons exacerber cet effacement. Bien que l'argument de Hirsch nous mette sur la bonne voie, c'est une voie sans issue, car elle positionne notre société non seulement au-delà de la possibilité de témoigner pour l'autre, ce qui est tout à fait juste, mais aussi au-delà de la compréhension. Dans notre étude, nous montrerons qu'afin d'empêcher cet effacement, il faut que notre engagement avec le passé soit activé par le biais de nos propres expériences. Nous voudrions mettre en lumière que, comme Simon et Wiesel le soulignent dans leurs textes, le temps peut se plier ; le passé, le présent et le futur s'interpénètrent en l'espace d'un instant. Or, la solution proposée ne confronte pas la problématique de l'absence de témoins, qui est irrémédiable, mais valorise le rôle des membres de la génération-héritière et l'importance de leur vécu. C'est par le biais de leurs propres expériences au présent qu'ils peuvent s'ouvrir au passé,

aux expériences de leurs parents, de leurs grands-parents ainsi qu'à celles des autres, de l'Autre[3].

Nous proposons un nouveau terme qui se caractérise simultanément par la commémoration, forcément accomplie dans une temporalité postérieure, et par la compréhension *empathique* et *comparative*, qui ancre la compréhension dans le contexte du présent. Cette compréhension empathique et comparative est engendrée par les expériences personnelles de la génération-héritière, laquelle nourrit sa connexion émotive au passé[4].

Afin de mieux saisir cette traversée des frontières, nous proposons le terme *comémoire*, qui insiste sur le partage du poids des instants traumatiques vécus par l'Autre, tout en valorisant le rôle de la génération-héritière, laquelle désire partager la pertinence de ses propres expériences à elle. La comémoire valorise l'importance de notre position *actuelle* et insiste sur la nécessité de la *co*mmémoration. En comparant nos expériences avec celles de la génération précédente, nous pouvons effectuer un rapprochement entre le présent et le passé. Pour revenir à la métaphore de l'édifice textuel, le lecteur peut conserver *son entendement* des souvenirs des autres qu'il a formulé par le biais de ses propres expériences et au cours de son exploration de l'édifice.

Comme Chambers le dit, c'est par la déficience de l'objet — la fragmentation qu'il connote et le silence qu'il contient — qu'on crée un lien avec le passé. Au moment de la lecture, l'édifice textuel devient comémoriel ; il contient nos propres souvenirs, mais il est

[3] A la différence des autres romans à l'étude, *L'Acacia* met en œuvre la mémoire transgénérationnelle qui relie un père, mort pendant la Première Guerre mondiale, et le fils, un soldat durant la Deuxième. Or, le concept que nous élaborons s'étend au-delà de la rupture qui est survenue après la Seconde Guerre mondiale.

[4] Il faut dire que cette connexion émotive ne se fait pas strictement à travers les frontières temporelles qui séparent les générations, mais également à travers les limites spatiales et culturelles. On pourrait croire que cette traversée des frontières est redevable au jaillissement du mouvement Littérature Monde qui est une source de notre ouverture empathique et émotive vers l'Autre au vingt et unième siècle. (Il est à noter que Huston a été parmi les quarante-quatre écrivains qui ont signé le manifesto de Littérature Monde apparu dans *Le Monde* en 2007.)

meublé par des images qu'évoquent les histoires des survivants. Les photos qu'ils ont pu conserver pendent aux murs, leurs documents sont ouverts et souvent feuilletés, leurs objets sont contemplés et des bribes d'Histoire y sont murmurées. La comémoire n'est ni la mémoire en tant que telle, ni la restitution de la mémoire, mais une façon cognitive et significative de donner aux souvenirs des autres, au passé, une signification *personnelle* et *émotive* pour l'individu à qui ils sont transmis et, par la suite, une signification *culturelle et collective* dans notre société. La création d'un espace comémoriel nous permettra de garder le passé présent dans notre mémoire collective[5].

Dans les textes des écrivains-héritiers, la topographie mémorielle du survivant devient le *topos* de l'héritier, lequel bâtit un espace comémoriel où il peut habiter, créer, transmettre à son tour. La construction de cet espace se manifeste à travers le topos, à travers l'écriture ; dans le texte, l'écrivain-héritier traverse la frontière entre le présent et le passé en représentant la *co*habitation de ses propres expériences et celles de ses aïeux. Le lecteur a la possibilité de participer à cet échange. Il y lit une invitation à évoquer ses propres expériences en même temps que sa lecture, à invoquer les présences qu'il porte avec lui. Il apprend à meubler son espace cognitif avec les images offertes et, ainsi, à lier son espace cognitif à l'espace atemporel que crée l'écrivain. L'objectif sera que le lecteur arrive lui aussi à cohabiter l'espace comémoriel construit par l'écrivain.

[5] La mémoire collective se différencie de la comémoire dans le sens que la première a une connotation politique et sociale, qui découle d'une appartenance à une communauté ou bien à un peuple. La comémoire est une relation entre nos propres souvenirs individuels et ceux des autres (peu importe leur héritage ou attachements familiaux, politiques ou culturels). Cette relation se fait à travers un *séisme empathique* qui se fait lorsque le passé vient à la rencontre du présent dans le texte. Nos expériences comémorielles peuvent s'ajouter à la mémoire collective, la soutenir, la diversifier, car la comémoire est une expérience textuelle et cognitive.

1.3. L'écriture é/veillée

Le titre de la présente étude « L'écriture é/veillée » réfère à la notion de veillée, le fait de passer la nuit au chevet d'un mort. À travers l'écriture, les écrivains-survivants et les écrivains-héritiers participent à une veillée, un hommage endeuillé non seulement à la mort de l'Autre, qui est répétée à travers le texte, mais aussi aux autres victimes de la guerre à laquelle ils font référence explicitement ou implicitement de manière continue comme s'il s'agissait d'une veillée infinie. Nous maintenons que l'instant traumatique est atemporel dans le sens qu'il demeure présent dans la psyché du survivant ou de l'héritier et que ce dernier l'entraîne dans son sillage, dans son *wake*. Par ailleurs, notre titre met en relief une autre notion centrale de la présente étude, le lien entre l'instant traumatique et la nécessité de *se réveiller*. Le témoin ou l'héritier prend conscience de sa responsabilité par rapport au traumatisme : il faut le protéger contre l'oubli afin d'empêcher sa répétition à l'avenir. La veille d'un secret est aussi au cœur de notre recherche, les écrivains veillant à indiquer la présence d'un secret alors même qu'ils soulignent l'impossibilité de le révéler tout à fait. Dans *L'Éthique du don,* Derrida joue sur les notions de réveil et d'éveil, d'une part, et de veille et de veillée, d'autre part :

> Car ce qu'on ne souligne jamais assez, c'est qu'il n'y a pas d'abord la *psyché*, celle-ci en venant ensuite à se soucier de sa mort, à veiller sur elle, à être la veille même de sa mort. Non, l'âme ne se distingue, sépare, rassemble en elle-même que dans l'expérience de cette *melete tou thanatou* [l'exercice de la mort]. Elle n'est pas autre chose, comme rapport à soi et rassemblement de soi, que ce souci du mourir. Elle ne revient à elle-même, à la fois au sens du *se rassembler* et du *se réveiller*, du *s'éveiller*, au sens de la conscience de soi en général, que dans le souci de la mort. Et Patočka a bien raison de parler ici de mystère ou de secret dans la constitution d'une *psyché* ou d'un moi individuel et responsable. Car alors l'âme se sépare en se rappelant à elle-même, elle s'individualise, s'intériorise et devient son invisibilité même. Et elle philosophe d'entrée de jeu, la philosophie ne lui arrivant pas par accident puisqu'elle n'est autre que cette veille de la mort qui veille à la mort et sur elle, comme sur la vie même de l'âme. La psyché comme vie, comme souffle de la vie *pneuma*, ne s'apparaît que depuis cette anticipation soucieuse du mourir.

> L'anticipation de cette veille ressemble déjà à un deuil par provision, à une veille comme veillée, à un *wake.* Mais cette veille qui marque l'événement d'un nouveau secret incorpore dans sa discipline le secret orgiaque qu'elle met en sommeil en le subordonnant. (*L'Ethique du don*, 23)

La confrontation avec la mort réveille pour ensuite rendormir le concept de la mort de soi, qui préexiste à la vie psychique ; c'est un souci de la mort qu'on porte tous comme un secret qu'on subordonne. L'instant traumatique provoque de la tension psychique chez le témoin ou l'héritier, car ce dernier se rend compte que la responsabilité lui incombe de veiller à cette confrontation avec la mort qui est un dédoublement de sa propre mort. C'est un secret qui ensevelit un autre, un jeu d'absence et de présence, créant ainsi un Moi labyrinthique qui ressent cette expérience des deux morts intérieures/extérieures comme une hantise. Les aspects aporétiques de cette expérience phénoménologique apparaissent dans le texte sous la forme d'un louvoiement entre un état d'éveil et un état de sommeil qui marque les instants traumatiques et par la répétition, la fragmentation et les jeux de miroirs (le dédoublement, la pluralité et le polymorphisme) de l'instant. Cette architecture textuelle indique constamment la présence d'une crypte, de sorte que le lecteur empathique, ressentant ce *quelque chose* de plus profond, doit adopter une approche critique pour le déceler.

1.4. La constitution du corpus

Après la Deuxième Guerre mondiale, une interrogation de la continuité de la littérature a resserré son étau sur l'Europe et l'Amérique du Nord. Les réflexions d'Adorno ont cerné les inquiétudes endémiques d'après guerre : « The idea that after this war life will continue 'normally' or even that culture might be 'rebuilt'—as if the rebuilding of culture

were not already its negation—is idiotic. » (Adorno, 46)[6]. Cependant, la nécessité de contrer le Mal vécu et de puiser dans le langage traumatisé afin d'attester des atrocités commises pendant la guerre a inauguré l'ère de l'écriture testimoniale. *La Peste* (1947) de Camus est un des premiers romans français à mettre en lumière la relation importante entre la littérature et le témoignage et à avoir recours à l'allégorie, et donc au rôle important du lecteur qui doit défaire les nœuds de significations.

L'œuvre de Claude Simon et celui d'Elie Wiesel, tous les deux lauréats du prix Nobel, sont tellement vastes qu'il faut se poser la question suivante : comment choisir deux de leurs romans parmi tant d'autres ? D'abord, puisqu'il s'agit d'une étude de l'héritage du passé, il fallait choisir des textes publiés bien des années après la guerre, et aussi avec des dates de publication qui faciliteraient leur comparaison. *L'Acacia* et *L'Oublié* ont été publiés en 1989. Quatre décennies séparent ces écrivains des expériences traumatisantes qui sont traitées dans leurs romans. En 1989, le mur de Berlin est tombé, et la fin de la Guerre Froide a été déclarée. Dans les années précédant ces tournants historiques, le ton accusatoire et explosif des textes sur la guerre semblait s'écarter pour accorder plus de place à l'importance de la transmission transgénérationnelle de la mémoire et à l'exploration des catastrophes

[6] Nous allons relever la présence de la dichotomie barbarie/culture dans notre étude. C'était cette relation paradoxale qui a instigué les paroles d'Adorno, son affirmation la plus connue étant: « […] to write poetry after Auschwitz is barbaric » (Adorno, 34), qui est citée dans plusieurs ouvrages portant sur le traumatisme de cette guerre. Par exemple, Krulic dit : « Adorno a dit qu'après Auschwitz, écrire des poèmes apparaissait impensable. […] La vérité est, bien sûr, qu'après Auschwitz, après Hiroshima, la poésie apparaît plus indispensable que jamais » (Krulic, 10). Schlant encadre le mieux l'affirmation d'Adorno dans un contexte historique et littéraire :

> Severance of the two realms—art and reality—culminated in high modernism, of which Adorno is one of the highest points and last expounders. Yet the very existence of the Holocaust invalidates the aesthetics of high modernism and imposes a redefinition not only of art but of humanity and of the world humanity created. It seems anachronistic, if not outright false, to evaluate the literature of the Holocaust according to definitions which the very existence of the Holocaust has destroyed. In 1966, seventeen years after his severe pronouncement, and possibly swayed by the extraordinary poetry of Paul Celan and Nelly Sachs, Adorno recanted what he said: "The enduring suffering has as much right to expression as does the tortured man to scream; therefore it may have been wrong that after Auschwitz poetry could no longer be written. (Schlant, 9)

contemporaines qui pourraient être mieux comprises par le biais de notre entendement de la Deuxième Guerre mondiale. Contrairement à *La Route des Flandres* (1960) et *Les Géorgiques* (1981), qui explorent tous les expériences de Simon durant la Deuxième Guerre mondiale, dans *L'Acacia* (1989), le narrateur est positionné dans la société des années 80, tout comme Wiesel le fait dans *L'Oublié*. Par ailleurs, la structure de ces deux romans est similaire : les histoires d'un père et d'un fils y sont intercalées, renvoyant parfois à celles des ancêtres tout en se projetant vers l'avenir.

Il est clair que le temps qui s'est écroulé entre les événements de la Seconde Guerre mondiale et la publication de *L'Acacia* et de *L'Oublié* a engendré une ouverture par rapport au traumatisme et la possibilité d'approcher l'indicible d'une façon affective *et* objective. Or, cette période de réflexion de quarante ans a tramé des apories cruciales qui mettent en relief l'importance d'un engagement actif et continu avec le passé. De plus, les thèmes de l'héritage et du deuil sont plus tangibles dans *L'Acacia* que dans les autres romans de Simon, peut-être parce que *L'Acacia* est plus intimement lié au vécu de l'écrivain[7]. De son côté, Wiesel, qui est venu à la fiction après l'autobiographie, s'éloigne de sa vie personnelle dans *L'Oublié*. D'une certaine façon, les deux écrivains se rencontrent aux carrefours de la fiction et de l'autobiographie. Les aspects autobiographiques des deux romans, l'accent mis sur l'héritage transgénérationnel ainsi que la dichotomie oppositionnelle de la remémoration et de l'oubli et surtout l'esthétisation de l'instant traumatique, justifient l'inclusion de ces œuvres dans notre corpus.

Comme *Lignes de faille*, *L'Empreinte de l'ange* (1998) de Huston explore les effets de la Deuxième Guerre mondiale en mettant en scène les répercussions psychologiques à

[7] Duffy, « Claude Simon's *L'Acacia* : History as Anonymity, the Name as Word », 32; Sarkonak, « Un drôle d'arbre : *L'Acacia* de Claude Simon », 217.

long terme d'une enfance vécue au cœur du désastre. Cependant, alors que ce dernier roman traite des limites émotionnelles, spirituelles et linguistiques qu'affronte une seule victime traumatisée, *Lignes de faille* s'étend sur quatre générations : la dimension transgénérationnelle de ce roman le relie aux autres textes à l'étude.

Quant à Hadrien Laroche, le premier chapitre d'un de ses romans, *Les Orphelins*, porte sur la possibilité d'une spoliation psychologique qui survient comme conséquence du traumatisme. Le chapitre tourne autour de la figure d'une vieille femme, une orpheline, qui reste emmurée dans ses expériences durant la Deuxième Guerre mondiale. Bien qu'elle ait été capable d'avoir une famille et de mener une vie normale, elle se voit toujours hantée par le passé et troublée par une impasse psychologique qui l'affecte profondément. Cette histoire révèle les effets transgénérationnels de la guerre ; cependant, ce personnage disparaît du texte après le premier chapitre. *La Restitution* reprend ce fil lâché, approfondissant et élaborant les notions contradictoires de l'héritage du traumatisme et de la spoliation identitaire. La proximité des dates de publication de *La Restitution* (2009) et de *Lignes de faille* (2006) s'avère également importante à notre analyse puisque les deux textes ancrent leurs récits dans la société de nos jours et thématisent le traumatisme vécu par des ancêtres à travers le prisme du vingt et unième siècle.

Les quatre romans à l'étude sont reliés aussi par leur traitement du temps. L'expérience phénoménologique de l'instant traumatique infuse une sorte d'atemporalité dans ces récits, car le passé et le présent se mettent sur le même plan, l'un étant aussi important que l'autre à la compréhension ontologique du survivant et de l'héritier vis-à-vis de leur environnement et de leur rôle éthique dans le monde. Dans ces romans, non seulement l'instant traumatique est ressenti au moment même de l'expérience, mais il crée

une sorte de séisme dans l'espace textuel, touchant à chaque élément du texte engendrant chez le lecteur une réaction empathique, *un séisme empathique*, et l'engageant à déceler les séquelles du traumatisme de la guerre dans chaque recoin du texte et même dans son environnement à lui[8].

Une analyse de la représentation du traumatisme de la Deuxième Guerre mondiale dans ces romans, ne répondrait pas aux questions soulevées de manière rigoureuse si elle n'était pas interdisciplinaire. Au cœur de ces textes, l'Histoire, la culture et l'individu se confrontent au désastre, illustrant par là la présence de certaines apories ontologiques avec lesquelles tentent de se réconcilier les écrivains (les relations dichotomiques entre la culture et la barbarie de l'Homme, l'héritage et l'effacement héritier, l'hospitalité et l'hostilité, la mémoire et l'oubli). Ainsi, des approches historique, socioculturelle, psychanalytique, philosophique et critique se combineront dans la présente étude pour élucider les problématiques que soulève le traumatisme dans les romans à l'étude.

1.5. Les fils conducteurs

Comme nous l'avons déjà souligné, l'ouvrage de Ross Chambers, *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial and the Rhetoric of Haunting* (2003), qui traite du sida, de la Première Guerre mondiale et de la Shoah dans la littérature du vingtième siècle, est essentiel à l'élaboration de certaines notions, surtout la hantise, la trace spectrale de la souffrance de l'Autre et le réveil à la souffrance ('waking to pain'). Son analyse de l'indicible et de l'inaudible qui sont inextricablement liés, selon lui, à l'inimaginable des

[8] La notion de *séisme empathique* que nous élaborerons dans le cadre de notre étude est redevable à la celle de « empathic unsettlement » de LaCapra (*Writing History, Writing Trauma*, 46). Nous y revenons dans la prochaine partie de notre Introdution.

expériences limites ainsi que ses aperçus sur l'objet orphelin et la mémoire orpheline confirment notre hypothèse que la présence de la mémoire jaillit de son absence et, par conséquent, peut être conçue *autrement*. L'ouvrage de Chambers exemplifie aussi une tendance actuelle chez les critiques (aux États-Unis surtout) de rassembler des œuvres littéraires et poétiques transnationales pour analyser les carrefours du traitement du traumatisme, tendance à laquelle nous adhérons[9]. De la même façon, dans *Multidirectional Memory*, Michael Rothberg interpelle les 'nœuds de mémoire' qui constituent des points de convergence des mémoires traumatisantes de divers peuples dans la littérature ; il identifie surtout la confrontation de la colonisation et de la Shoah dans la vie comme dans la littérature comme un point douloureux. Son argument contre une sorte de compétition de mémoire (quelle Histoire traumatique contiendrait la plus grande souffrance) est poignant et concis :

> An overly rigid focus on memory competition distracts from other ways of thinking about the relation between histories and their memorial legacies. Ultimately, memory is not a zero-sum game. I have proposed the concept of multidirectional memory, which is meant to draw attention to the dynamic transfers that take place between diverse places and times during the act of remembrance. (11)

Or, ce que Rothberg dit conteste l'argument pour la singularité de l'Holocauste, argument qui nie la comparaison : *comment* savoir s'il s'agit d'un événement singulier sans le comparer à d'autres désastres ? Comment tenter de comprendre un événement singulier sans le percevoir à travers un prisme plus compréhensible ? Ces questions reviennent comme un lietmotiv dans les œuvres à l'étude, les héritiers ressentant les séquelles du traumatisme de leurs ancêtres et cherchant à le comprendre par le biais de leurs propres expériences.

[9] Alors que tous les auteurs à l'étude ont écrit leurs textes en français, Elie Wiesel est américain et vit aux États-Unis ; Hadrien Laroche est français, mais habite en Irlande, Nancy Huston est une Canadienne expatriée en France. Claude Simon est le seul à avoir vécu et écrit son roman en France.

Dans les numéros 118 et 119 de *Yale French Studies*, *Nœuds de mémoires : multidirectional memory in Postwar French and Francophone Culture*, Chambers, Rothberg *et al.* étudient le concept de la mémoire multidirectionnelle ; nous empruntons de cette étude la supposition qu'une multiplicité de sens et de significations nécessite la participation d'un lecteur engagé : « […] a deep investement in confronting trauma opens up a space for new imaginations of relation across difference […] » (11). Ces critiques soulignent implicitement ou explicitement la nécessité de trouver de nouvelles façons de témoigner du désastre et de comprendre le traumatisme. Collectivement ils soulignent que les événements du passé ne sont peut-être pas hermétiquement clos après tout.

Les études incontournables de Dominick LaCapra[10] reviennent au caractère incommensurable de la Shoah qui remet en cause sa représentation. LaCapra se penche de manière systématique sur les problématiques provenant d'une approche historiographique tout en établissant que l'historiographie est un élément essentiel à notre compréhension. LaCapra se met sur la même voie que d'autres critiques contemporains qui marient une approche historiographique avec une qui est empathique :

> Indeed, in post-traumatic situations in which one relives (or acts out) the past, distinctions tend to collapse, including the crucial distinctions between then and now wherein one is able to remember what happened to one in the past but realizes one is living in the here and now with future possibilities. I would argue that the response of even secondary witnesses (including historians) to traumatic events must involve empathic unsettlement that should register in one's very mode of address in ways revealing both similarities and differences across genres (such as history and literature). But a difficulty arises when the virtual experience involved in empathy gives way to vicarious victimhood, and empathy with the victim seems to become an identity. (*Writing History, Writing Trauma*, 46)

[10] *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca : Cornell University Press, 1998; *Representing the Holocaust : History, Theory, Trauma*, Ithaca : Cornell University Press, 1994; *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2001.

L'argument de LaCapra fait écho à deux aspects cruciaux de notre étude. Premièrement, la notion que l'instant traumatique crée une scission temporelle entre le passé et le présent, la conflagration des deux temporalités impliquant aussi la transmission du traumatisme au futur. Les témoins secondaires doivent s'ouvrir aux récits des survivants d'une manière empathique, sans se confondre avec l'autre qui témoigne, ce qui constituera une appropriation de son expérience. En ce qui concerne la littérature, celui qui assume le rôle du 'témoin secondaire' est le lecteur.

Les ouvrages de Cathy Caruth, de Shoshana Felman et de Dori Laub[11] offrent des aperçus psychanalytiques qui puisent dans la recherche actuelle tout en recadrant les théories de Freud dans un contexte contemporain. Ils situent également le rôle du lecteur par rapport aux problématiques du témoignage. Nous utilisons ces études afin d'appuyer notre argument pour une approche critique et empathique vis-à-vis du traumatisme. D'après Dori Laub, « the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event » (*Testimony*, 57). A notre tour, nous revisiterons les ouvrages freudiens qui portent sur le traumatisme.

Ces divers ouvrages théoriques se rencontrent dans notre étude où ils nous permettront d'en approfondir les notions clés ; notre approche emprunte quelques notions derridiennes. Alors que *L'Instant de ma mort* de Blanchot et *Demeure* de Derrida constituent des points de départ et de repère, nous aurons également recours à d'autres textes derridiens (surtout aux ouvrages suivants : *L'Éthique du don¸ De l'hospitalité, Poétique et politique du*

[11] Dori Laub et Shoshana Felman ont contribué à l'œuvre collective, Caruth, ed. *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1995. Nous nous référons aussi à Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1996 et Felman et Laub, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York : Routledge, 1992.

témoignage) pour mettre en lumière les dichotomies aporétiques qui figurent dans chacun des romans à l'étude.

It est important de souligner que les 'études sur le traumatisme' (*Trauma Studies*) ont pris leur essor seulement au début des années 90, et cela tout particulièrement aux États-Unis. Par conséquent, une étude compréhensive de la représentation du traumatisme dans la littérature française et francophone qui porte sur la Deuxième Guerre mondiale, jusqu'à maintenant, n'existe pas. Et nous ne prétendons aucunement que la présente étude comble cette lacune ; la diversité du corpus et les recoupements que nous relevons entre ces textes mettent en évidence cette lacune et cernent une optique (le phénomène de l'instant traumatique et la transmission transgénérationnelle) qui pourrait éventuellement faire partie d'un projet plus vaste. Nous avons regardé vers d'autres disciplines qui abordent la relation entre le traumatisme et la Shoah afin de trouver le ton juste: de telles études prolifèrent en Allemagne : Krulic (2001), Schlant (1999) et Vees-Gulani (2003) sont d'une importance notable. L'étude de Crosthwaite, *Trauma, Postmodernism and the Second War World* (2009), met en lumière les différences entre les générations d'écrivains d'Amérique du Nord et d'Angleterre et fait une synthèse singulière de la relation entre le traumatisme et le postmodernisme. On pourrait considérer les *Trauma Studies* comme l'équivalent (ou le revers) américain des études de la mémoire qui constituent un pilier de la pensée française vis-à-vis de l'histoire. Nous pensons, avant tout, à *Lieux de mémoire* de Pierre Nora. Bien que cet ouvrage soit d'une importance incontestable, la division de l'Histoire et de la mémoire qu'établit Nora s'oppose à la notion de convergence que nous essaierons d'élaborer[12].

[12] Comme s'il s'agissait de deux vieux rivaux, Nora juxtapose la mémoire et l'histoire: « Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs

Alors que l'œuvre de Laroche n'a pas encore suscité beaucoup d'attention critique, celui de Huston en attire modestement depuis des années. Cependant, l'article de Loraine Day, « Trauma and the bilingual subject in Nancy Huston's *L'Empreinte de l'ange* » (2007), représente la seule étude jusqu'à présent consacrée au sujet du traumatisme chez l'écrivaine. Quelques thèses qui traitent des thèmes du nomadisme et de la transnationalité et de la transculturalité dans son écriture ont été soutenues (Chirila; Harrington).

En revanche, de nombreux ouvrages critiques sont consacrés à l'écriture de Claude Simon et d'Elie Wiesel. *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : lecture studieuse et lecture poignante* (1997) de Christine Genin est d'une importance notable. Adoptant une approche similaire à la nôtre, Genin met également en avant la nécessité d'une lecture duale. Pourtant, alors que Genin soutient l'importance d'une lecture poignante qui relève du plaisir (« sans l'émotion, la raison n'existerait pas ; sans l'émotion, la lecture ne serait pas un plaisir » [393]), nous maintenons que, dans le cas du traumatisme, il faut déplacer l'accent vers une lecture *empathique* qui responsabilise le lecteur vis-à-vis de la souffrance sur la page. *Bis repetita : Claude Simon, la répétition à l'œuvre* de Claire Guizard consacre une dizaine de pages au traumatisme sous la rubrique de « Le psychotraumatisme de guerre », liant la répétition textuelle au traumatisme, mais sa lecture freudienne perd le fil du contemporain en se penchant trop sur l'Œdipe[13]. La représentation de la guerre chez Simon a suscité deux œuvres importantes en 1998 : celle de Jean Kaempfer, *Poétique du*

---

flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque […] » (XIX).

[13] Guizard compare le réveil du soldat après l'embuscade de son escadron à « l'émergence du milieu fœtal, le procès de la naissance » (152). Et plus loin, elle dit : « […] le traumatisme de guerre plonge le narrateur dans une régression narcissique […] un retour à la vie utérine […] » (155). Il semble que Guizard circonscrit les avances, très riches et nuancées, qui sont avenues dans la psychanalyse depuis Freud, ce qui affaiblit son analyse qui est autrement très bien menée.

récit de guerre, quoique claire et concise, porte uniquement sur *La Bataille de Pharsal*e[14], et, celle de Michel Thouillot, *Les Guerres de Claude Simon*, un travail compréhensif du thème guerrier, n'aborde la problématique du traumatisme qu'en passant. Plusieurs recherches doctorales explorent la représentation du temps, de l'histoire et de la mémoire chez Simon. Celle de Peter Janssens, *"Faire" l'histoire: ruines et empreintes dans l'oeuvre de Claude Simon*, est pertinente pour les questions que nous soulevons ici puisqu'elle analyse l'impossibilité de la circularité de l'Histoire, ce qui met également en évidence la tâche impossible de reconstruire une expérience. L'ouvrage de Yan Hamel (provenant de sa thèse de doctorat), *La Bataille des mémoires la Seconde Guerre mondiale et le roman français* porte sur une vingtaine de romans publiés entre 1945 et 2001, y compris *La Route des Flandres*, et analyse l'écriture de Simon par rapport au contexte historique et littéraire de l'époque.

L'article de Ralph Sarkonak, « Claude Simon et la Shoah », montre l'importance de l'*infra*textualité et les rapports présence/absence, dit/non-dit dans plusieurs textes de Claude Simon, y compris *L'Acacia*. Cet article fournit un point de départ pour la dernière partie de notre premier chapitre, « L'autobiographie et le réveil à la possibilité de la mort », où nous mettrons en lumière les 'nœuds de mémoire' qui s'enchevêtrent dans le roman, le rattachant au système référentiel de la génération des écrivains-survivants. Par ailleurs, l'article du même critique, « Un drôle d'arbre: *L'Acacia* de Claude Simon », examine l'arbre éponyme de l'acacia à travers l'œuvre de Simon, ce qui culmine avec *L'Acacia*. Ce texte succinct et nuancé contribuera à notre analyse de ce symbole dans l'écriture du traumatisme. Dans son l'article, « Instant Replays : The Reintegration of Traumatic Experience in *Le Jardin des*

[14] Kaempfer traite aussi d'autres textes sur la guerre (de Jules César, Lucain, et Napoléon) ; *La Bataille de Pharsale* constitue pourtant le sujet central de l'ouvrage.

plantes », Celia Britton suggère que les expériences traumatiques de la Deuxième Guerre mondiale du soldat, S., qui est le personnage principal de *Le Jardin des Plantes*, sont réintégrées à la vie de S. à travers un rapprochement du passé et du présent de la narration (un entretien entre S. et un journaliste). Il s'agit d'une étude spatiale et temporelle qui souligne l'importance de la scène traumatique, ne s'attardant pas sur les problématiques de représentation de cette scène, mais passant plutôt directement à sa réintégration textuelle :

> […] the war scene is presented in a way that at least begins to work towards its liquidation. That is, it is defined initially as a unique moment of trauma, but one that is then gradually recast in a way that moves towards *opening out* the closed, cut-off moment of the trauma and integrating it with other memories. (Britton, 63)

Bien que nous nous concentrions également sur la singularité de ce moment traumatique, la mort du capitaine, en ce qui concerne *L'Acacia*, nous postulons que la réintégration de l'instant traumatique s'avère impossible, quoique la tentation se répète de manière obsessionnelle.

Quant à Wiesel, tous les ouvrages traitant de sa vie et de son œuvre mettent en relief son rôle de porte-parole politique et éthique non seulement pour les victimes de la Shoah, mais aussi pour la voix de la victime en général. Dans sa biographie de l'écrivain, Michaël De Saint Cheron dit :

> Le destin d'Elie Wiesel est indissociablement lié à la mémoire de la tragédie qu'il s'est mis à incarner — qu'il l'ait voulu ou non. Aurait-il donc construit sa « carrière » sur cet événement, comme certains le disent. Au sens où cette mémoire est devenue pour lui une vocation, on peut dire que le but de sa vie a été et continue d'être la mémoire de cette tragédie, et il est clair que l'attribution du prix Nobel de la paix plutôt que celui de Littérature a privilégié cette lecture. […] Dans ce travail sur la mémoire, contrairement à Primo Levi, à Robert Antelme dans *L'Espèce humaine*, ou à Jorge Semprun dans *L'Écriture ou la vie*, Elie Wiesel use du thème de l'indicible pour dire qu'il ne pourra jamais raconter la vie et la mort d'un enfant. Faut-il y voir une figure de style, une thématique littéraire ou talmudique ? (*Elie Wiesel : l'homme de la mémoire*, 16-17)

À la fois théologique, éthique, littéraire, l'écriture d'Elie Wiesel est inclassable. Le seul des écrivains à l'étude à avoir rédigé ses mémoires, le seul à discourir inlassablement sur l'importance de la compassion et de la compréhension de l'Autre, il nous a été difficile de faire le tri dans l'énorme bibliographie des ouvrages critiques qu'il a inspirés. Puisqu'il est devenu une 'voix de l'humanité', sa voix d'écrivain est souvent reléguée au second plan. Quelques ouvrages thématiques — portant sur le silence, le rire, mystère et le secret (*Silence in the novels of Elie Wiesel* de Simon P. Sibelman ; *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel* de Joë Friedmann ; *Elie Wiesel's Secretive texts* de Colin Davis) — abordent les éléments esthétiques de ses romans. L'ouvrage collectif *Confronting the Holocaust* répresente une étude importante en ce qui concerne les paradoxes présents dans l'écriture de Wiesel. *The Vision of the Void* de Michael Berenhaum met en valeur les questions théologiques que soulève l'écrivain. Tandis que peu d'articles traitent de ses œuvres littéraires, l'écriture de Wiesel a inspiré plusieurs thèses doctorales. La recherche de Steven Atchison « The Spark of the Text: Toward an Ethical Reading Theory for Traumatic Literature » donne un aperçu personnel et affectif de la lecture d'un texte traumatique, spécifiquement de *La Nuit,* et fait une lecture bakhtinienne en filigrane. Il considère également l'importance d'une lecture empathique[15]. La thèse de Katherine Lagrandeur, « Poétique de la perte dans l'œuvre autobiographique d'Elie Wiesel », représente une étude poignante de la représentation de la perte dans ces ouvrages autobiographiques.

Dans ces ouvrages, *L'Oublié* est rarement analysé ; la trilogie de Wiesel (*La Nuit*, *L'Aube* et *Le Jour*) demeure toujours au premier plan de la critique ; pourtant, le consensus

[15] « Empathetic reading accounts for the emotional responses that arise from a reader's identification with the text. Identification can be experienced through relating to characters/narrators, and situations that stir personal memories, and the threat to one's emotional being » (24).

semble être de privilégier le message au détriment de l'écriture, ce qui est tout à fait compréhensible ; *La Nuit* est considéré comme étant une des œuvres les plus importantes au sujet de la Shoah. La vie et l'œuvre de Wiesel sont souvent mentionnées, et ses œuvres sont citées souvent dans les ouvrages qui portent sur la représentation de la Shoah et du témoignage : Felman, Laub, Caruth, LaCapra, Chambers et Rothberg font tous référence à l'Homme de la mémoire, « the authenticity of whose testimony is unquestioned » (Chambers, 5). Felman cite Wiesel et en tire son hypothèse : « 'There is no such thing as a literature of the Holocaust, nor can there be,' writes Elie Wiesel. The fact that the author of this statement is himself the best-known writer of the Holocaust adds sharpness to the paradox of its pronouncement » (*Testimony,* 95). Nous monterons effectivement, dans le Chapitre 2 de notre étude que le message de l'écrivain est inséparable de son esthétique : l'un ne se comprend pas sans l'autre.

Le nœud de cette étude est l'analyse de l'instant traumatique; chaque chapitre sera centré sur l'importance de ce moment qui problématise le temps, l'espace, le témoignage, la mort, le deuil, la possibilité du renouveau *et cetera*. Comme nous le verrons, chaque fil conducteur ayant son contraire, ces récits sont parsemés de relations dichotomiques (la culture et la barbarie, la responsabilité et l'irresponsabilité, l'hospitalité et l'hostilité). L'instant traumatique en est de même ; et le revers de ce fil important *nous* implique, c'est le moment comémoriel où l'importance de ce qui a eu lieu se voit partagé entre l'écrivain et son lecteur. Ce dernier reçoit le récit, il est *hôte* du récit dans sa demeure, il invite les expériences de l'écrivain à se mêler aux siennes dans son espace cognitif. Comme Derrida le dit de manière très émouvante : « Ils témoignent à l'infini dans notre mémoire » (*De l'hospitalité*, 137). Cette affirmation retentit dans l'espace qui se crée entre écrivain et lecteur et nous

sommes amenés à poser et à reposer à *l'infini* la question de Todorov citée en exergue à cette introduction et que nous réitérerons ici : « *Saurons-nous accepter le passage du temps comme la nécessité de vivre au présent, tout en reconnaissant que ce présent est fait, aussi, du passé, dans sa substance comme dans ses valeurs ?* »

Chapitre 2

L'Acacia

2.1. Une téphromancie comémorielle

Les œuvres de Claude Simon se caractérisent souvent par l'absence totale de chapitres ou l'inclusion d'une page blanche, sans titre, ou même un simple astérisque ou espace allongé entre les paragraphes, ce qui ne fait que ponctuer l'absence de repères narratifs ; une délimitation ou séparation plus définitive des diégèses serait source d'intensification, semble-t-il, de leur interpénétration. Les chiffres romains et les dates comme titres de chapitres dans *L'Acacia* représentent donc une déviation de la norme et fonctionnent comme repères structurels et temporels malgré la persistance de croisements et de carrefours narratifs au sein de ces chapitres. Les titres des douze chapitres de *L'Acacia* (I « 1919 », II « 17 mai 1940 », III « 27 août 1914 », IV « 17 mai 1940 », V « 1880-1914 », VI « 27 août 1939 », VII « 1982-1914 », VIII « 1939-1940 », IX « 1914 », X « 1940 », XI « 1910-1914-1940… » et XII « 1940 ») mettent en relation alternative les deux grandes guerres du vingtième siècle entrecoupées de sauts en avant ou en arrière qui contextualisent les diégèses autobiographiques centrales, c'est-à-dire l'histoire du père lors de la Première Guerre mondiale et celle du fils lors de la Deuxième Guerre mondiale[16]. Deux des quatre chapitres qui marquent non seulement l'année dans leur titre mais aussi le jour et le mois soulignent la correspondance frappante entre la date de la mort du père et celle de la mobilisation du fils, 25 ans plus tard, jour pour jour. Or, la structure même du texte ébauche la silhouette de l'édifice comémoriel où le lecteur peut reconnaître les points de convergence entre l'histoire du père et celle du fils ; l'interpénétration de ces deux vies, ces deux expériences de guerre, déconstruit notre conception du temps et de l'espace. A travers cette

[16] Pour une étude de la guerre chez Claude Simon voir : Michel Thouillot, *Les guerres de Claude Simon*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1998 et Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris : J. Corti, 1998.

circularité de l'histoire, le lecteur décèle une profonde inquiétude reliée à la possibilité de l'héritage transgénérationnel de l'expérience traumatique, c'est-à-dire d'une mort violente au milieu du chaos.

Ce que Simon semble vouloir souligner à travers cette structure n'est pas que la fiction ressemble parfois à la réalité mais que la réalité est souvent marquée par une circularité presque littéraire. Dans un entretien avec Jean-Claude Lebrun, l'écrivain relève cette qualité par rapport à son histoire personnelle : « Mon père a été tué le 27 août 1914 et j'ai été mobilisé le 27 août 1939. Est-ce que l'histoire perd de sa grandeur ? C'est toujours l'histoire. On allait chaque fois vers des massacres ! » (« Visite à Claude Simon : l'atelier de l'artiste : entretien avec Jean-Claude Lebrun », *Révolution*, 29 sept. 1989). Bien que l'alternance des deux filières diégétiques principales engendre l'inquiétant soupçon de la circularité historique, il s'agit plutôt d'une différence qui porte la trace du même[17] : Simon construit un lien au passé qui lui permet de mieux différencier l'expérience du soldat durant la Deuxième Guerre mondiale de celle du père, et, ce faisant, de renier la simple répétition historique.

D'après Richard Howard, Claude Simon n'écrit pas de romans : « If I were to make a personal choice, I should call the genre of Simon's oeuvre a tephromancy , i.e., a divination by ashes » (« Divination by Ashes : An Introduction to Claude Simon », 163). Provenant du grec, la téphromancie est une ancienne rituelle où les cendres recueillies après un sacrifice étaient consultées afin d'éclairer des questions sur le passé, le présent et l'avenir. Le récit de

[17] Pour une étude de l'Histoire dans l'œuvre simonien et plus particulièrement une synthèse de la critique qui porte sur la circularité voir Peter Janssens, « 'Faire' l'Histoire, ruines et empreintes dans l'œuvre de Claude Simon. ». Janssens récuse les critiques qui semblent recycler l'idée de la circularité et postule, à juste titre : « […] que ce soit à l'intérieur ou au seuil du livre, le résumé par le Même est réducteur. Il vise à nier les *différences* qui travaillent 'de même que', le négatif qui, contrairement à la négation hégélienne, ne se laisse pas relever […] » (« 'Faire' l'Histoire, ruines et empreintes dans l'oeuvre de Claude Simon », 9).

L'Acacia est inscrit dans les cendres de la Première Guerre mondiale[18], par sa structure narrative, ce roman exemplifie la notion de comémoire.

Nous commençons notre étude de *L'Acacia* par une analyse de l'*incipit* : un enfant, qui deviendra le narrateur, parcourt un paysage ravagé par la guerre à la recherche d'une tombe, celle de son père mort sur les champs de bataille. Cette mort « laissera persister sur la rétine » de l'enfant l'image de la souffrance de la mère et constitue ce que nous appellerons le traumatisme primaire; les instants traumatiques des expériences du narrateur/soldat durant la Deuxième Guerre mondiale en porteront la trace.

2.2. Le traumatisme primaire et les réveils initiaux

Marcher sur la tombe de l'autre : le savoir, l'assimiler comme expérience et puis l'écrire. Une tâche qui comprend trois étapes, une cognitive, la deuxième psychique, la troisième poétique, discursive. L'*incipit* de *L'Acacia* pourrait porter comme sous-titre « tentative de restitution d'un souvenir d'enfance » qui, en faisant écho à la « tentative de restitution d'un retable baroque », sous-titre du *Vent*, mettra en évidence l'importance de l'infratextualité dans l'œuvre simonienne et la nature abyssale de ce genre de reconstruction, c'est-à-dire la reconstruction de quelque chose d'abîmé, de déconstruit. Comment parcourir la topographie mémorielle lorsqu'elle est marquée par la rupture, la discontinuité, la mort ? Maurice Blanchot, a dit : « L'écriture a depuis toujours rompu avec le langage, soit le discours parlé,

[18] Entre Claude Simon et Elie Wiesel, la similarité la plus tranchante est le pèlerinage du personnage principal au lieu de la mort de la figure ancestrale qui ouvre le récit. Dans les deux romans, la diégèse s'érige sur les cendres des morts. Par exemple, dans *L'Acacia* : « […] il pleuvait sur le paysage grisâtre, le cercle des collines sous lesquelles achevaient de pourrir les corps déchiquetés de trois cent mille soldats, sur les champs grisâtres, les maisons grisâtres — ou plutôt ce qu'il en restaient, c'est-à-dire comme si tout, collines, champs, bois, villages, avait été défoncé ou plutôt écorché par quelque herse gigantesque et cahotante, aux dents tantôt écartées, tantôt rapprochées, ne laissant subsister derrière elle rien d'autre que quelques pans de murs et quelque troncs d'arbres mutilés […] » (A, 19).

soit le discours écrit » (*L'Entretien infini*, 310). La mort de l'autre constitue l'écueil de la représentation; cependant, si la mort de l'autre est impossible à représenter, l'impossibilité de la représentation, paradoxalement, ne l'est pas.

Selon Freud, le traumatisme primaire advient durant l'enfance de l'individu. L'événement n'altère pas toujours la psyché d'une façon négative, mais ce moment décisif reste au centre de la conscience et manipule la compréhension *a posteriori* de la vie. Dès les premières pages du roman de Simon, la mort du père s'installe comme un centre autour duquel tourne le récit. Or, toutes les filières diégétiques de *L'Acacia* y renvoient implicitement ou explicitement par une série de références *infra*textuelles que nous explorerons. Ce que nous découvrons à travers notre étude de l'absence/présence du traumatisme primaire dans le texte est souligné par un passage de l'introduction de *Trauma: Explorations in Memory* de Cathy Caruth: « [W]hat trauma has to tell us—the historical and personal truth it transmits—is intricately bound up with its refusal of historical boundaries; that its truth is bound up with its crisis of truth » (8). L'obsession de la mort du père se présente d'abord comme une crise personnelle et familiale, mais, par sa présence spectrale et anachronique ailleurs dans le texte, elle se manifeste aussi comme une crise historique. C'est une crise qui est liée à l'impossibilité du témoignage de la mort de l'autre qui se heurte à problématisation systématique des distinctions temporelles entre le passé et présent. Dans cette première partie, nous nous posons d'abord les questions suivantes : comment Simon souligne-t-il la centralité de cette mort dans le roman ? Comment élabore-t-il son système autoréférentiel pour que le lecteur puisse relever les traces de cette mort ailleurs dans le texte ?

Le récit de *L'Acacia* commence par l'élaboration de ce qui suit le traumatisme primaire dans la vie du personnage principal. Quatre figures parcourent un paysage ravagé par la Grande Guerre à la recherche de la tombe du père du personnage principal, une quête qui a été inspirée par la souffrance de la veuve. Le lieu de la mort prend une signification centrale dans l'assimilation de l'événement traumatique. La mère endeuillée, devenue obsédée par la possibilité de récupérer le corps ou de la découverte du tombeau de son mari, traîne son enfant et ses deux belles-sœurs d'un champ de bataille à un autre. Le trajet des quatre figures est décrit à la troisième personne, favorisant la perspective du jeune enfant qui prendra la parole plus tard dans le roman lorsqu'il décrira ses propres expériences de soldat. L'absence de narration à la première personne dans ce chapitre distancie le lecteur de l'événement, ensevelissant les personnages dans un silence de deuil. Pourtant, la voix narrative est marquée par une innocence touchante ; l'enfant, susceptible à l'angoisse de ses compagnes, les contemple d'une manière perspicace. Les premières images du roman s'étalent comme des photos sur la page, des clichés pris par l'enfant que le narrateur rassemble et décrit :

> Elles couchèrent une fois dans un café dont le patron leur demanda le prix de trois chambres […], les deux femmes étendues sur des banquettes ou des chaises, la veuve et le garçon sur le billard, à même le drap vert, la veuve retirant seulement son chapeau, pliant le voile qu'elle posa en coussin sur son sac dont elle avait fait un oreiller au garçon qui s'endormit au contact rugueux et rêche du crêpe, pouvant sentir son odeur, comme rêche elle aussi, et le pesant corps de pierre étendu le long du sien. […] A un moment quelqu'un poussa l'un des battants de la porte à ressorts et un pinceau de lumière jaune en jaillit, s'immobilisa un instant, puis en même temps qu'une voix bredouillait quelque chose, disparut, laissant persister sur la rétine de l'enfant réveillé en sursaut l'image du profil bourbonien et gras, sans tressaillement, calme, effrayant, les yeux ouverts sur le vide, les ténèbres. Tard dans la nuit […], elle se défit avec précautions de son manteau, qu'elle étendit sur l'enfant. (A, 14)

La lumière qui éclaire momentanément le profil de la mère évoque le flash d'un appareil photo. L'aspect cadavérique du corps de la mère et son profil « effrayant » sont gravés dans

la mémoire de l'enfant comme une image sur une pellicule. L'usage du participe présent souligne la nature atemporelle de cette expérience chez le jeune enfant, « laissant persister sur [s]a rétine » le deuil de la mère laquelle commence à se définir par une qualité épouvantable, macabre. En quelque sorte, la mère endeuillée transfère au fils son conflit psychique vis-à-vis de la mort de son mari, un être cher qui est, pour elle, irremplaçable. Pourtant, la description de la tendresse de la mère pour le fils, qui est mise en relief par ses gestes maternels (elle lui fait un oreiller et lui donne son manteau), dévoile un ton de pitié de la part du narrateur à l'égard de la mère. Bien que pour le fils, ce traumatisme soit vécu au deuxième degré, pour la mère, la mort du père constitue une expérience traumatique incommensurable.

Dans les œuvres familiales de Simon, l'impossibilité du deuil renvoie souvent à cette figure maternelle qui ne peut rompre le lien avec son mari défunt[19]. La mère se détache des satisfactions qu'apporte la vie et nourrit son obsession du passé et de la mort du père à travers cette quête du lieu où il est mort. Par conséquent, la mère s'identifie dorénavant avec la mort, une identification qui se manifeste d'abord psychologiquement et ensuite physiquement. Or, le décès du père constitue une double mort, la mort physique du père et la mort spirituelle de la mère. La quête du lieu semble être une défense contre une abréaction complète qui pourrait permettre à la mère d'accepter cette mort. L'utilisation d'expressions comme « la veuve » et « la femme en deuil » révèle le chagrin total de cet être qui n'est plus qu'une présence « fantomatique » dans le texte. Le corps du père demeurant introuvable et les traces de la mort étant effacées, la mère devient la trace qui rappelle constamment la

[19] Dans le dernier roman de Simon, *Le Tramway* (2001), le deuil impossible de la mère est mis en lumière à travers sa rancune envers les « hommes-troncs » : « comme si elle leur reprochait quelque indécent exhibitionnisme ou même, qui sait ?, malgré leur atroce mutilation […] de vivre encore – ou plutôt d'avoir survécu, de s'être sortis de cette guerre qui lui a arraché à elle aussi une moitié d'elle-même » (*Tramway*, 23).

signification de cette perte. Le fils, qui vit le traumatisme associé à la perte du père plutôt indirectement, ne pourra se détourner de la lente déchéance de sa mère. Comme les images dans le texte précité le suggèrent, les souvenirs de l'enfant de cette quête acquièrent une qualité photographique ; des clichés des instants traumatisants sont gravés dans sa mémoire, et témoignent de l'effet durable de la mort du père et de la perte de la mère chez le fils. Le passage montre aussi le louvoiement textuel qui parcourt *L'Acacia*, un va-et-vient entre un état d'éveil et un état de sommeil qui marque les instants traumatiques. Dans notre étude, nous verrons comment l'esthétisation de ce louvoiement et du cliché mémoriel, qui conserve les détails du moment traumatisant, fonde la rhétorique traumatique de l'œuvre.

Dans *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Cathy Caruth réexamine la célèbre interprétation faite par Freud du père qui, en rêvant, réincarne son fils décédé dont le corps est veillé par un vieillard dans une chambre face à la sienne. « Père, ne vois-tu donc pas que je brûle » sont les paroles de l'enfant rêvé qui reflète la réalité du cadavre qui brûle à cause d'un cierge renversé et d'un vieillard endormi. Dans son chapitre « Traumatic Awakenings », Caruth reprend d'abord l'analyse de Freud et ensuite celle de Lacan :

> In Lacan's analysis, Freud's dream is no longer about a father sleeping in the face of an external death, but about the way in which, in his traumatic awakening, the very identity of the father, as subject, is bound up with or founded in, the death that he survives. What the father cannot grasp in the death of his child, that is, becomes the foundation of his very identity as father. In thus relating trauma to the very identity of the self and to one's relation to another, Lacan's reading shows us, I will suggest, that the shock of traumatic sight reveals at the heart of human subjectivity not so much an epistemological, but rather what can be defined as an *ethical* relation to the real. (92)

Alors que les moments d'éveil laissent les expériences vécues pénétrer la psyché pour que l'individu puisse les comprendre, le sommeil sert de coupure avec la réalité, un moment de répit qui a la possibilité de réincarner le défunt mais qui ne pourra pas effacer la réalité de la

mort de l'autre : la prise de conscience de la responsabilité *éthique* d'accepter la mort de l'autre se manifeste durant l'instant du *réveil*. Nous alignerons cet instant avec l'acte d'écrire, qui représente une assimilation active de cette responsabilité. Dans ce premier chapitre le questionnement ontologique qui s'installe pourrait être formulé ainsi : comment se réveiller à la réalité de la mort de l'autre ?

La réponse commence à s'esquisser dans le passage précité par le biais du jeune enfant réveillé qui témoigne de la somnolence éveillée de la mère en deuil. Nous remarquons que l'enfant « s'endormit » pour être ensuite « réveillé en sursaut » ; Simon réveille son personnage comme pour signaler la nécessité éthique de se réveiller, de faire face à la mort de l'autre, ce qu'il juxtapose à la contenance de la mère, qui, elle, mime la mort de l'autre par son « pesant corps de pierre » et le sommeil éveillé avec ses « yeux ouverts sur le vide, les ténèbres». Comme le père dans le récit freudien, la mère n'arrive pas à saisir le sens de son identité sans le défunt et se perd dans la réalité. Elle devient dans ce récit, comme ailleurs dans l'œuvre simonienne, le contre-exemple de comment communiquer avec la mémoire : elle devient un personnage de pierre, tel un monument aux morts.

La capacité de maintenir un état éveillé lors des moments d'extrême souffrance, de tension et de chagrin frôle l'impossibilité. Dans *L'Acacia*, Simon crée un univers romanesque où l'éveil et le sommeil s'interpénètrent ; un état de demi-somnolence crée parfois un filtre entre le personnage et la réalité, déjouant l'assimilation du traumatisme. L'intermittence et la discontinuité de l'état d'éveil mettent en relief l'impossibilité de représenter le traumatisme ou le deuil à soi-même au niveau psychique. La fin du roman, comme nous le verrons plus loin, semble exécuter la *continuité* de cet état d'éveil ou au moins son *véritable* début. Pour ce qui est de cette première mise en œuvre du louvoiement

textuel, le fait que l'instant du réveil laisse « persister sur la rétine de l'enfant » l'image effrayante de sa mère inscrit dans le texte une nécessité de faire face à la souffrance, de laisser persister les images dans la mémoire. La triste figure de la mère figée dans le temps, tel le cadavre qu'elle cherche, sert d'avertissement contre le rêve continu qui n'est qu'une négation de la réalité. Comme le souligne Caruth, « the awakening represents a paradox about the necessity and impossibility of confronting death » (100). Les louvoiements subséquents entre l'état d'éveil et le sommeil renvoient à cette première occurrence et soulignent, comme le dit Caruth, que la nécessité de se réveiller à la réalité d'un traumatisme est une aporie qui inclut à la fois la répétition du traumatisme, sa négation, son ressassement et le poids éthique de faire face aux responsabilités de la survie (*Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, 108).

2.3. Se séparer de la souffrance

L'angoisse de la mère, sa mort intérieure qui mime la mort réelle du père, se voie ponctuée par la description du paysage morne :

> […] une rivière à l'eau grise, presque stagnante, dont la surface semblable à une plaque d'étain terni dérivait silencieusement entre les décombres, lassait voir dans une trouble transparence lorsqu'un rare rayon de soleil la traversait des myriades de poussières en suspension dérivant aussi avec lenteur, comme si depuis sa source, tout le long de son cours et de ses méandres, elle drainait les retombées de quelque pluie de cendres, de quelque cataclysme définitif, total, condamnée à laver sans espoir de fin ces terres vouées à l'infertilité et ces gravats parmi lesquels les deux femmes et l'enfant suivaient l'implacable errance de celle qui les traînait derrière elle. (A, 14-15)

La « pluie de cendres », « les myriades de poussières », la pluie incessante décrite vers la fin du premier chapitre séparent le narrateur de la réalité, connotant le malaise qu'entraîne ce

parcours de la mémoire. De fait, cet effet de séparation marque également les moments traumatiques qui sont, au niveau de la remémoration, difficiles à revisiter.

Dans le passage cité, un rapprochement qui vise plutôt la diégèse immédiate met la rivière et la mère en relation : la rivière *grise* et *stagnante* qui traverse le paysage dévasté étant une métaphore de la mère, de son deuil (autrement dit, de sa *stagnation*) et de sa quête à travers cette terre apocalyptique. Ce paragraphe est féminisé par la liste de noms féminins évoquant la nature (la rivière, sa surface, une trouble transparence, sa source, ses méandres, la pluie, ces terres). L'absence de point séparant le sujet « elle » désignant la rivière, du pronom « elle » désignant la mère, imprègne le paragraphe d'une fluidité, d'un glissement qui s'adonne à une comparaison entre cette catastrophe guerrière et le désastre émotionnel qu'est l'angoisse de la perte. La rivière « dérivait entre les décombres », « elle drainait les retombées », elle est « condamnée à laver sans espoir de fin ces terres », tout comme la mère traîne « derrière elle » les « deux femmes et l'enfant » qui suivent son « implacable errance ». Or, la mère s'est condamnée à la quête du corps du père comme une rivière est condamnée à traverser un paysage ravagé. Même les « terres vouées à l'infertilité » prennent un deuxième sens, les trois femmes qui les parcourent étant deux vieilles filles célibataires et une jeune veuve. La nature devient le miroir de la diégèse et des émotions de la mère, le tout soulignant l'attitude du narrateur vis-à-vis de cette quête perturbante.

Selon Pascal Mougin, « ce premier chapitre naît sur les décombres d'un monde mythique, et ce très classiquement par l'errance des personnages à sa surface. Il faudra du temps à la fiction pour prendre en charge la guerre » (*Lecture de* L'Acacia *de Claude Simon : l'imaginaire biographique*, 9). Le critique note que la représentation de la nature dans ce premier chapitre est singulière, la fiction prenant une qualité mythique et épique qui s'énonce

« par des images exogènes, archétypes disponibles dans un code immémorial » (*Lecture de* L'Acacia *de Claude Simon : l'imaginaire biographique,* 9). Cependant, l'idée que la fiction nécessite du temps pour prendre en charge la guerre est une solution réductrice pour l'aspect mythique du chapitre. En fait, c'est la présence de la mère qui s'installe comme personnage « impérieux », femme « orgueilleuse et inflexible […] qu'on peut voir sur les médailles aux vieilles impératrices » (A, 13) qui imprègne l'*incipit* d'une qualité mythique et la nature, déjà marquée par la catastrophe, semble refléter, la sévérité, la triste austérité et le caractère endeuillé de la figure maternelle. Les souvenirs d'enfance du narrateur sont inextricablement liés à cette figure qu'il suit et observe. Que la nature commence à lui ressembler n'est pas surprenant : pour l'enfant, la mère représentait le centre de son univers, la dévastation de la mère se voit projeté sur la terre.

À la fin du chapitre, lorsque la mère trouve le tombeau du père, la nature mime le changement émotif vécu par la veuve :

> Et à la fin elle trouva. Ou plutôt elle trouva une fin – ou du moins quelque chose qu'elle pouvait considérer (ou que son épuisement, le degré de fatigue qu'elle avait atteint, lui commandait de considérer) comme pouvant mettre fin à ce qui lui faisait courir depuis dix jours les chemins défoncés, les fermes à demi détruites et les troquets aux senteurs d'hommes avinés. C'était un tout petit cimetière […]. […] sur une planchette plus récemment apposée, était simplement écrit que se trouvaient les corps de deux officiers français non identifiés. Il avait enfin cessé de pleuvoir et un soleil de fin d'été jouait au-delà des murs sur les feuillages du petit bois […] dont certaines branches commençaient à dorer. Elle […] s'agenouilla alors, fit s'agenouiller le garçon à côté d'elle, se signa, et abaissant la tête se tint immobile, les lèvres remuant faiblement sous le voile enténébré. Quelque part dans les feuillages encore mouillés étincelant dans le soleil, un oiseau lançait son cri. (A, 24-25)

La pluie qui les assaille depuis des semaines cesse d'un coup, le soleil *joue* sur le petit bois, les branches (décrites plus tôt comme déchiquetées) commencent à se dorer, les feuillages étincèlent dans la lueur et finalement, un oiseau lance son cri. Si le texte nous plongeait dans un monde apocalyptique durant cette quête macabre, l'instant de son aboutissement nous

indique la possibilité d'un lendemain, au moins pour le jeune enfant. En effet, il semble que ce moment de prière à deux marque plutôt la fin de ce partage de la souffrance que la vraisemblance de cette trouvaille. La mère continue son deuil interminable ; sa lente déchéance aboutit à sa propre mort, après une longue maladie qui constitue un autre traumatisme pour le fils.

Par ailleurs, ce que le lecteur relève de cette fin n'est pas la découverte du lieu où le père est enseveli, mais la notion de *non-lieu* qui sous-tend le passage. L'anonymat et le double tombeau déconstruisent la possibilité de la restitution du lieu de la mort. Le fait que l'Histoire demeure toujours hors de portée, que les détails et les lieux soient mouvants, permet à l'écrivain de continuer son ressassement de la mort du père. Le texte devient lui-même un tombeau mouvant, révélant ses secrets, ses hantises pour ensuite les recouvrir ; le secret de la mort du père continue à hanter le présent à travers des traces référentielles. La subversion de cette découverte déclenche la continuation, la répétition de la mort du père. Les effets qu'impose ce ressassement continu sur les notions du temps et de l'être dans *L'Acacia* peuvent être mieux compris lorsqu'on les contemple par le biais de l'épigraphe de *Four Quartets* de T.S. Eliot :

> Time present and time past
> Are both perhaps present in time future,
> And time future contained in time past.[20]

[20] Dans son article, « Désastre et temporalité dans *L'Acacia* », Helmut Pfeiffer fait une analyse du temps dans *L'Acacia*, et en se référant à d'autres vers du poème « Burnt Norton » elle relève les apories centrales du traitement du temps dans *L'Acacia*, voire le jeu continu entre l'absence et la présence, la problématisation de la représentation de l'expérience : « Le poème d'Eliot continue avec deux vers que Simon ne cite plus mais qui peuvent servir à marquer une première différence dans l'approche de la temporalité : "If all time is eternally present / All time is unredeemable." Il me semble que le roman de Simon se situe précisément du côté négatif de cette assertion, dans la double perspective de la non-présence et de l'insistance du temps comme condition de l'impossibilité de sa rédemption, dans les deux sens de l'inaccessibilité d'une plénitude du temps et de l'impossibilité d'une libération de sa persistance » (64).

Le mot « perhaps » indique la possibilité de la présence, la possibilité d'accéder au passé et de convoquer les spectres, mais non pas la présence elle-même. Cette épigraphe nous fait penser à l'idée d'une *tentative de restitution* que nous avons mentionnée plus tôt dans ce chapitre. Le jeu continu entre la présence et l'absence du passé qu'élabore Simon met en question l'aboutissement d'une restitution complète du passé et crée la trace d'un fragment inaccessible ou caché — la mémoire faillit, les fragments s'éparpillent, ce qui fait que la tentative de restitution doit se régénérer de façon continue. La multiplicité des possibilités (le tombeau double ; les témoignages divers et vagues de l'instant de la mort du père) nie la finitude, nie la possibilité de représenter la mort de l'autre. Enfin, il nous semble que la tâche de reproduire l'instant devient, au moment où nous l'entreprenons, destructrice et réductrice puisque ce que nous produisons ne peut être qu'un simulacre. La multiplicité des interprétations de ce qui a eu lieu ne fait que mieux recouvrir la vérité tout en indiquant sa présence dissimulée.

La quête du corps du père aboutit à la découverte d'un double tombeau, l'inscription —faisant savoir que là « se trouv[e]nt les corps de deux officiers français non identifiés » — nie la certitude ; néanmoins, le texte engendre la possibilité de la présence du corps du père. Un fragment du passé, la vérité concernant la mort du père et le lieu de son enterrement, demeure hors de portée et par conséquent devient une hantise ; la trace de la mort du père demeure omniprésente à travers tout le texte, se présentant à la fois comme traumatisme non-assimilé et comme élément essentiel à la compréhension (possible) du présent et du futur.

Il est intéressant de noter que le thème de la mort double ou du double du mort apparaît dans d'autres romans contemporains qui portent sur la guerre. Du côté des écrivains-survivants, le dédoublement de Robert Antelme dans *La Douleur* (1985) de Duras (on le

croit mort à cause d'un double) et celui de Jorge Semprun dans *Le Mort qu'il faut* (2001) (la mort d'un autre le sauve) forcent l'individu à faire face non seulement à la mort mais aussi à la perte de l'individualité. Dans *Les Champs d'honneur* (1990) de Jean Rouaud, la quête du cadavre d'un frère évoque celle décrite dans *L'Acacia*. Le frère du soldat mort part à la recherche du corps enterré sous un eucalyptus ; comme les personnages de *L'Acacia*, il finit par trouver une double tombe. La représentation textuelle de la quête, l'affichage de l'arbre comme point de repère dans un univers romanesque fragmentaire et le double tombeau du soldat décédé évoquent cette scène de *L'Acacia* ; on se demande si ce n'est pas une référence intertextuelle à *L'Acacia*[21]. Ce que le lecteur déduit de cette similarité est une vérité semée à travers tous ces textes au sujet de la guerre : la guerre peut arracher l'individualité au soldat et la possibilité du deuil aux survivants. Le dédoublement est une textualisation de ce message ubiquiste, le corps introuvable engendre une hantise qui occupe le texte.

2.4. Adossé à l'arbre : la transformation d'un symbole

L'image de l'arbre solitaire du titre *L'Acacia* inscrit ce roman dans le réseau intertextuel qui relie diverses œuvres simoniennes[22]. L'*incipit* de *L'Histoire*, par exemple, met en relation ce symbole et l'acte d'écrire ; l'arbre est indicatif d'un récit mémorial. Selon Ralph Sarkonak, la récurrence des mêmes signes dans la prose simonienne nous donne le sentiment du *déjà-lu*, l'apparence du même dans un contexte autre soulignant la différence qui nous fait bifurquer du sens originaire, sans pourtant nous permettre de l'oublier (*Claude Simon : les trajets de l'écriture*, 220-221). Alors que les bois clairsemés décrits dans l'*incipit*

[21]La quête du cadavre du père est aussi explorée dans un court passage du *Tricheur* de Simon.

[22] Selon Sarkonak, « un ou plusieurs acacias figurant dans au moins huit autres textes de Simon, à savoir, *Le Tricheur*, *La Corde raide*, *Gulliver*, *Histoire*, *La Bataille de Pharsale*, *Les Géorgiques*, *Album d'un amateur* et *L'Acacia* […]. » (*Claude Simon : les trajets de l'écriture*, 230).

de *L'Acacia* nous apprêtent à la régénération de l'arbre mémorial, symbole de l'écriture, nous constatons rapidement qu'il va falloir attendre, car cette première apparence de l'arbre solitaire ne donne qu'une connotation désastreuse à l'image du titre :

> […] elle [la mère] continuait à scruter avidement des yeux le paysage, les prés détrempés, les champs que depuis cinq ans aucune charrue n'avait retournés, les bois où subsistait ici et là une tache de vert, parfois un arbre seul, parfois seulement une branche sur laquelle avaient repoussé quelques rameaux crevant l'écorce déchiquetée. (A, 11)

Cet arbre « seul » est métaphoriquement lié à la mort : les « rameaux crevant l'écorce déchiquetée ». Cette image préfigure, ou, si nous suivons la chronologie non pas du récit mais des événements, *renvoie* au lieu de la mort que cherchent les quatre personnages. Le père *crevant, déchiqueté* par de multiples balles, a été adossé à un arbre solitaire dans les instants qui avaient précédé sa mort:

> Les témoignages que l'on put recueillir étaient vagues : il fut impossible de savoir où la première balle l'avait atteint. Peut-être aux jambes, puisqu'ensuite il ne lui fut plus possible de se tenir debout comme à la manœuvre ainsi qu'avaient encore coutume de le faire les officiers en ce début de guerre, observant à travers ses jumelles les mouvements de l'ennemi, et que ses hommes durent le porter à la lisière du bois, l'asseyant au pied d'un arbre d'où, son dos calé contre le tronc, il continua à donner ses ordres. Ou peut-être fut-il atteint à la poitrine, ou encore au ventre. D'une façon suffisamment grave en tout cas pour se résigner à cette position d'où la vue qu'il pouvait avoir sur le champ de bataille […] était forcément réduite. La seconde balle l'atteignit au front. A l'époque, le port du casque n'avait pas encore été institué et les combattants étaient simplement coiffés d'un képi […]. […] Les témoins ne précisèrent pas si le projectile fait d'un alliage de cuivre et de tungstène frappa le front au-dessus ou au-dessous de la visière. Toutefois ses jumelles de capitaine que l'on renvoya par la suite à la veuve étaient intactes, ce qui laisse supposer que la balle frappa assez haut, à moins qu'il n'en ait pas fait usage en cet instant, les tenant simplement d'une main posée sur sa cuisse ou pendant à son côté. […] La mort fut certainement instantanée. […] le corps fut abandonné sans sépulture à l'endroit même où il gisait, peut-être toujours adossé contre l'arbre, le visage caché par une nappe de samjnng gluant qui peu à peu s'épaississait, obstruant les orbites, s'accumulant sur la moustache, s'égouttant de plus en plus lentement sur la barbe drue et carrée, la tunique sombre. (A, 324-325)

Il n'est pas anodin que ce passage suive un passage important au sujet de la mort du colonel de l'escadron dont le narrateur fait partie dans le chapitre XI, « 1910-1914-1940 » (que nous analysons plus loin dans ce chapitre). Les deux morts représentent des instants traumatiques dans la vie du narrateur et s'évoquent dans le texte car leur esthétisation montre l'impossibilité de dire la mort de l'autre. Les deux passages sont marqués par l'incertitude du narrateur vis-à-vis du récit qu'il s'offre et qu'il offre au lecteur. Parsemés de l'adverbe « peut-être » et énoncés sur un ton de supposition, les deux passages transcendent le temps et l'espace : par l'absence d'explication concrète, le traumatisme demeure présent dans l'esprit du narrateur et, donc, dans l'esprit du lecteur. Par ailleurs, l'usage du participe présent atemporalise la mort du père, tout comme la mort du colonel. Or, la coprésence de ces deux morts indique leur importance comémorielle : c'est par le biais de ses propres expériences de guerre que le narrateur arrive à mieux saisir celles de la génération précédente, et inversement, c'est en remontant vers le passé du père que le narrateur peut mieux comprendre le chaos qu'il a vécu à son tour.

En ce qui concerne le passage cité, la multiplicité des témoignages subvertit l'autorité du passage. Le narrateur semble vouloir combler sa nécessité de connaître le sort du père en décrivant les moindres détails de l'instant de sa mort, paradoxalement, il concède l'impossibilité de cette tâche, les détails qui s'ajoutent aux témoignages relevant de l'imaginaire. L'Histoire joue également un rôle important dans la narration de la mort du père, le narrateur ayant recours à des actions habituelles (« ainsi qu'avaient encore coutume de le faire les officiers en ce début de guerre ») et à ce qui était convenu à l'époque (« [à] l'époque, le port du casque n'avait pas encore été institué »), ce qui supplée l'absence de faits

mais dépersonnalise la mort du père, qui devient un mort comme les autres sur les champs de bataille. D'après Dauge-Roth :

> Dès que le narrateur tente de cerner les circonstances de la mort du capitaine, il en est réduit à des hypothèses, à des déductions ou à des descriptions qui convoquent des savoirs encyclopédiques, historiques ou biologiques qui imposent une grille de lecture microscopique ou macroscopique alors que la narration des circonstances dans lesquelles le capitaine trouve la mort nécessiterait une perspective intermédiaire, celle du regard humain. (« Autobiographie et biographies parentales dans *L'Acacia* », 137-138).

La nécessité du regard n'est pas exactement ce que révèle cette esthétisation fragmentaire, hypothétique et hésitante du traumatisme ; en fait, le regard y est présent, il est même multiple, c'est *l'inutilité* du regard qui ressort de la représentation de la mort de l'autre. Aucun témoin n'est capable de saisir l'instant de la mort au sein du désastre ni en ce qui concerne la mort du père en 1914, ni en ce qui concerne la mort du colonel en 1944, dont le personnage principal a été témoin de *ses propres yeux*. Trop occupés par leur propre survie, accablés psychiquement par l'incommensurabilité des scènes qui se présentaient devant eux, les témoins (y compris le narrateur) se voient à la fois présents et absents lorsqu'ils jouent le rôle de témoin au cœur du chaos.

De plus, le passage se voit imbibé d'une qualité de faux réalisme qu'on a souvent attachée au Nouveau Roman. En discutant la littérature de guerre et en prenant l'exemple de *La Route de Flandres* de Simon, James Kibb dit :

> […] two opposing views emerge as to the nature, intent and effect of the *nouveau roman* war text: either it purports to mirror a new reality, as manifested, for instance, by the new "war", or it produces its own new world. Either it is fiction for fiction's sake (and that end shall remain by definition undefined and unjustified) or it subverts or violates the conventions of previous fictions, showing an awareness of its own limitations and thereby arriving, paradoxically, at a heightened, strengthened "reality". (*Literature and War*, 20)

On peut s'interroger brièvement sur l'impact de ce nouveau réalisme sur l'esthétisation du traumatisme. Comme la découverte de la tombe double dans le premier chapitre, la narration des derniers moments de la vie du père est remise en question par l'incertitude qui y est sous-jacente, ce qui montre les limitations d'un récit qui tisse la diégèse à partir d'un rassemblement de témoignages problématiques et d'hypothèses historiques. Or, une aporie centrale qui se manifeste dans l'œuvre simonienne est la relation précaire entre l'inexactitude historique et le rôle inéluctable que l'Histoire joue dans le présent. Simon ramène le passé au présent au niveau du texte, malgré la fragmentation qu'il faut donc esthétiser, parce que ce n'est que par le biais de l'Histoire qu'on comprend tant bien que mal l'hérédité, la société et le traumatisme transgénérationnel. Il n'est pas surprenant que la représentation du traumatisme, qui se confronte déjà à la problématique de l'indicible et aux difficultés d'assimilation qui la définissent, se voie marquée par la présence d'un secret inaccessible, un instant impossible à articuler, à écrire. Dans *L'Acacia*, une œuvre où la fragmentation règne de façon générale, l'instant traumatique se met au centre parce qu'il est marqué par un éclatement ou un morcellement total. Le lecteur constate la singularité de la fragmentation accrue des instants traumatiques — c'est-à-dire la mort du père, la mort du colonel et les expériences de guerre du soldat durant la Deuxième Guerre mondiale — et tente de restituer le passé en rassemblant les fragments.

La répétition de certaines images met en relief l'importance des moments insaisissables, impossibles à représenter, l'arbre étant une image parlante qui nous communique par sa seule présence à la fois l'importance de l'épisode narré et la cohésion de l'œuvre fragmentée. En effet, au centre du passage cité, qui dépeint la mort du père, se trouve ce symbole éponyme du roman. Or, cette description de la mort du père, reconstruite d'après

les témoignages recueillis par sa femme et ses deux sœurs, renvoie au premier paragraphe du roman et l'ouvre à la réinterprétation. La mère scrute-t-elle « avidement » (A, 11) ce paysage parce qu'il ressemble à celui décrit par les témoins ? Étant donné la médiocrité des témoignages, est-il possible que les membres de la famille aient déjà parcouru le lieu de la mort sans le savoir ? Les questions implicites que provoque le système auto-référentiel de *L'Acacia* communiquent au lecteur l'entrecroisement des voies de la mémoire. L'arbre représente une sorte de petite madeleine simonienne.

David Caroll souligne, à juste titre, que l'œuvre simonien fait écho à Proust en ce qui concerne non pas son traitement de la mémoire (la madeleine implique 'la mémoire involontaire'), mais dans le sens que la mémoire simonienne *redéfinit* le rôle de la mémoire dans le texte : elle présente l'expérience du passé à travers la négation : « It would not be inappropriate to add Simon to Lyotard's list of exemplary authors coming 'after Auschwitz' […] those authors who expose themselves to 'the impossible'(*Thinking History Otherwise*, 35)[23]. Revenons à James Kibb, la représentation du passé comme fragmentaire subvertit le genre du 'roman', *mettant en valeur* la problématique de la représentation historique. Comme d'autres écrivains de sa génération, Simon suggère que l'expérience traumatisante efface les symboles verbaux par lesquels nous pouvons l'exprimer et œuvre à créer un nouveau système qui met en valeur les silences, les lacunes et les non-dits [24]. La présence-absence de ce *quelque chose* oblige le lecteur à s'ouvrir *empathiquement* au texte afin de comprendre l'incommensurable, tout en suivant les fils conducteurs d'un récit auto-référentiel et fragmentaire.

[23] Caroll se réfère à l'ouvrage de Lyotard, *Heidegger et les 'juifs'*, Paris : Galilée, 1988.

[24] Dans le chapitre 2 de cette étude, nous analyserons plus longuement le langage traumatisé qui marque plusieurs textes portant sur la Deuxième Guerre mondiale, surtout en ce qui concerne les récits qui confrontent les atrocités vues et vécues dans les camps de concentration (Antelme, Delbo, Semprun et Wiesel).

Comme nous l'avons noté, dès le premier paragraphe du roman l'image de l'arbre solitaire s'installe comme point de repère dans un univers fragmenté, mais dans ce cas, l'arbre est lié à la mort par un champ lexical funèbre, par son lien au décès du père et à la guerre. On peut noter également le lien intertextuel entre l'arbre et l'écriture. L'écrivain appose à ce symbole à la fois la mort et le renouveau ; le retour du même étant toujours marqué par la nouveauté fait que le symbole éponyme reste ambigu. Un passage qui reproduit plusieurs signes importants du réseau intertextuel simionien est le suivant :

> Au-dessus du groupe des cavaliers, le soldat de bronze continuait à élever vers le ciel son épée, impassible sous la pluie, la bouche ouverte, poussant son cri de bronze, figé, avec son bicorne et sa redingote de bronze, dans une attitude d'élan, d'enthousiasme et d'immortalité. Le vent qui continuait à faire claquer les drapeaux agitait par saccades un petit arbre isolé, poussé là sans raison (ou peut-être récemment planté – ce qui expliquait qu'on ne l'eût pas rasé pour la cérémonie – par quelque comité patriotique), à peine plus haut qu'un homme, comme on en voit dans les pépinières ou bordant les terrains vagues, dépouillé par l'automne, terminé par une maigre fourche, comme dessiné d'un trait de plume trembloté, pareil à une lézarde, une fissure dans le ciel pluvieux. A côté se découpait la forme massive du général commandant l'armée. (A, 58)

La statue de bronze commémorant la bataille de Valmy, par sa position en avant des soldats, son impassibilité, son attitude d'élan et son air d'immortalité, semble référer à la figure du capitaine de l'escadron dont le narrateur fait partie durant la Deuxième Guerre mondiale. Le ressassement continu de la mort du capitaine, dans *L'Acacia* et d'autres textes de Simon[26], le rend immortel à son tour et, comme cette statue, plus emblématique de la guerre qu'un véritable personnage dynamique. Le « petit arbre isolé » fait penser à l'arbre du titre, à celui auquel le père a été adossé et à l'arbre qui pousse dans le jardin du fils, mentionné à la dernière page du roman. Cette référence à l'arbre, signe de l'écriture depuis *Histoire*, est soulignée par une mise en abyme qui sous-entend le rôle de l'écrivain et son « trait de plume » qui *tremblote* en écrivant le récit de la mort de son père et ses propres expériences

[26] *La Route des Flandres* (1960), *Les Géorgiques* (1981) et *Le Jardin des Plantes* (1997).

traumatisantes. Cependant, tout comme l'arbre de l'*incipit*, celui-ci s'aligne également avec la mort ; il est « dépouillé » (mot qui évoque la *dépouille* du père adossé à un arbre) et se trouve au milieu d'une cérémonie qui commémore le régiment du père récemment « anéanti » (A, 59). Par ailleurs, quelques pages plus loin une référence explicite à l'arbre "du père" fait ressortir le lien entre l'arbre et la mort :

> [...] le régiment n'essuya d'aussi lourdes pertes que pendant ces quatre premières semaines où il laissa sur le terrain plus de morts qu'au cours de chacune des quatre années que dura la guerre. Parmi ceux qui tombèrent dans le combat du 27 août se trouvait un capitaine de quarante ans dont le corps encore chaud dut être abandonné au pied de l'arbre auquel on l'avait adossé. (A, 61)

L'arbre du père, celui du traumatisme primaire, hante le texte en se manifestant explicitement dans tout espace-temps : en 1919 (implicitement au premier chapitre où il s'agit de la quête du père mort), en 1914 et dans le chapitre XI, « 1910-1914-1940 », et implicitement à travers le « petit arbre isolé » (A, 58) et « l'arbre seul » de l'*incipit*.

L'arbre de la première page et celui au milieu de la cérémonie vivent sur les champs de bataille. Or, même si la nature représente le miroir de la diégèse, sa description funèbre ou apocalyptique semble toujours soutenue par une résilience innée qui se moque de l'inanité des drames humains. Le *leitmotiv* du renouvellement qui se présente déjà à travers l'image des premiers arbres solitaires évoque l'arbre central du texte, l'acacia qui pousse dans le jardin de la maison familiale.

L'Acacia se termine sur une scène où le personnage principal, qui a pu s'échapper du camp de prisonniers, est assis à son bureau, prêt à écrire. Il commence à se sentir vivant ; sa vie retrouve son rythme normal. Il existe au moins en partie dans le présent et par la fenêtre où il s'est assis pour écrire, il regarde un acacia :

> La fenêtre de la chambre était ouverte sur la nuit tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus

> proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes, comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait, après quoi tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité. (A, 380)

Alors que les folioles de l'acacia, comparées à des « plumes », évoquent la plume que tient le personnage principal (et renvoie à l'arbre « dessiné d'un trait de plume trembloté » [A, 58]), leur extension au fond des ténèbres semble signifier les passages sombres de la mémoire que l'écrivain parcourt pour écrire son texte. Cet arbre évoque celui de la première page, celui auquel le père a été adossé et même les arbres qui bordent la route que le personnage principal prend avec son escadron durant la Deuxième Guerre mondiale. Nous y relevons une progression intéressante ; alors que l'arbre solitaire de la première page, l'arbre qui est décrit lors de la scène de commémoration, ainsi que l'arbre contre lequel le père meurt sont liés principalement à la guerre et à la mort, celui de la dernière page du roman est lié surtout à l'acte d'écrire et au renouveau.

Dans la dernière phrase du roman, le narrateur compare les mouvements de l'acacia à des réveils soudains suivis d'immobilité. Cela renvoie au louvoiement entre un état de veille et un état de somnolence vécu par le personnage à travers le roman. Autrement dit, les mouvements de l'arbre évoquent chaque instant que le personnage a vécu dans un état de veille, réveillé face à la réalité, ainsi que chaque moment qu'il a vécu dans un état de choc, de somnolence qui a été nécessaire à sa survie face au traumatisme. Par ailleurs, les mouvements de l'arbre, qui se réveille, se secoue, s'ébroue, font allusion au processus de renouvellement que le personnage vit dans le dernier chapitre du roman. C'est seulement à travers l'acte d'écrire, à travers le choix de se remémorer, malgré la difficulté de la tâche,

que le personnage principal pourra se réveiller à la réalité, pourra recommencer et pourra, comme l'arbre, s'apaiser et trouver une certaine tranquillité.

2.5. Le sommeil et l'éveil et/ou la veille

L'Acacia est un discours de survie qui, par son style fragmentaire, ne relate pas en détails minutieux les sentiments éprouvés par le personnage principal, mais plutôt la difficulté de comprendre l'expérience traumatique à travers des états de somnolence et d'éveil. Comme nous l'avons déjà souligné, ce récit est marqué par un va-et-vient entre un état de sommeil ou de somnolence et un état d'éveil qui fait preuve de la nécessité psychologique de se détacher du traumatisme.

Dans les chapitres qui portent sur la Deuxième Guerre mondiale, l'état de demi-somnolence est imposé au narrateur par les conditions extrêmes de sa vie de soldat. Dans le chapitre II, « mai 17 1940 », l'interpénétration de l'état d'éveil et de sommeil crée une paroi entre le brigadier et la réalité :

> […] les cavaliers exténués […] n'ont dormi que quelques heures […] clignant de sommeil dans la lumière du matin, tassés sur leurs selles comme des paquets, avec leurs dos voûtés, presque bossus, leurs casques barbouillés de boue […], leurs joues sales hérissées d'une barbe de six jours, leurs yeux comme sales aussi, poussiéreux, entre les paupières brûlantes […]. (A, 29-30)

Le narrateur élargit le pan narratif pour montrer une collectivité qui souffre de ce qui efface l'individualité ; les soldats sont sales, fatigués, voûtés, bossus. Le sommeil, la saleté et la poussière aveuglent les cavaliers, qui n'assimilent plus tout à fait leurs environs ou l'expérience qu'ils sont en train de vivre. La réduction de leur existence — ils sont comparés à « des paquets » — effectue une dégradation importante de l'image mythique de la guerre du premier chapitre. L'écrivain/narrateur mène le métarécit (le survol diégétique qui

entrevoit la guerre comme étant un traumatisme collectif) et, par conséquent, expose ses sentiments rétrospectifs, ajoutant au micro-récit du soldat (son histoire personnelle) une sorte d'annotation ou de commentaire historique. Ce recul narratif qui indique la présence de l'écrivain souligne non seulement le caractère commun de ce genre de traumatisme durant la Deuxième Guerre mondiale mais aussi la futilité de toute guerre :

> […] la file des petits cavaliers […] comme ces silhouettes découpées dans du zinc et montées sur rail qui défilent en oscillant faiblement dans les baraques de tirs forains entre les plans d'un décor découpé lui aussi dans des feuilles de zinc […] comme les pièces d'un jeu d'échecs, l'escadron tout entier retombé dans sa somnolence ou plutôt sa léthargie, exténué, somnambulique, si bien que lorsque le cri s'éleva, venant de l'arrière, passant de bouche en bouche, relancé par les voix éraillées des sous-officiers, il (le cri) parut courir, privé de sens, comme une simple vibration de l'air […] (A 48)

Le cri — qui s'élève de ce groupe de soldats et qui les réveille momentanément de leur torpeur — prend une valeur métonymique pour la collectivité qui souffre. Par ailleurs, la juxtaposition du silence et du cri signifie souvent une souffrance profonde, surtout en ce qui concerne l'art et la littérature de l'après-guerre. Simon fait souvent référence à cette dichotomie perturbante ; nous pensons à la présence intertextuelle de l'art de Gastone Novelli dans *Le Jardin des Plantes*. En liant ces soldats à des silhouettes en zinc ou à un jeu d'échecs, le narrateur, le double du soldat, insère dans le texte ses évaluations de l'événement acquises *a posteriori* et, par conséquent, relève la nature déshumanisante de cette guerre. Les commentaires ultérieurs du narrateur-écrivain sont pour la plupart intégrés discrètement au récit :

> […] il ne distingue plus très bien le sommeil de l'état de veille, même en action, non seulement à cheval mais encore à pied, se mouvant à la façon d'un somnambule, les muscles se contractant et se détendant d'eux-mêmes, commandés par des réflexes d'automate, de sorte qu'il ne pourrait pas dire si ça été sa raison, sa volonté ou quelque instinct animal qui l'ont fait se relever et se mettre tout à coup à courir. De même qu'il ne pourrait pas non plus dire combien de temps il est resté sans connaissance sur ce que l'on ne pourrait pas appeler exactement un champ de bataille

> (le carrefour de deux chemins vicinaux au milieu de blés en herbe et de prairies en fleurs) : tout ce dont il se souvient (ou plutôt ne se souvient pas — ce ne sera que plus tard, quand il aura le temps : pour le moment il est uniquement occupé à surveiller avec précaution le paysage autour de lui, estimer la distance qui le sépare de prochaine haie tandis qu'il fait passer par-dessus sa tête la bretelle de son mousqueton, ouvre la culasse, la fait basculer et la retire) ce sont des ombres encore pâles et transparentes de chevaux sur le sol […] (A, 88)

On comprend que la remémoration à laquelle le narrateur renvoie ici est en fait la sienne et qu'il a conservé inconsciemment les événements qu'il n'avait pas le temps d'assimiler au moment où il les a vécus. Ils se sont manifestés dans la mémoire de l'écrivain au moment de l'écriture[27]. Parfois ses commentaires ultérieurs paraissent simplement entre parenthèses :

> Malgré les assurances du sergent qui commandait le poste il s'était tourné et retourné toute la nuit dans le foin, se réveillant en sursaut, trempé de sueur en dépit du froid sous sa mince salopette, croyant entendre au-dehors les pas et les voix gutturales de leurs poursuivants (ou peut-être ne se réveillant pas, rêvant qu'il se réveillait, ou peut-être réveillé tout en dormant, ou peut-être dormant tout éveillé, dans cet état second où la fatigue et l'action ramènent un homme à l'état de bête sauvage capable de passer du sommeil au mouvement ou l'inverse en un instant...). (A, 344)

Comme ces deux passages le montrent, le louvoiement entre les états opposés de sommeil et de veille coïncide avec les moments traumatisants, où le soldat fait appel à une sorte d'automatisme ou d'animalité pour survivre. Dans ces instants, le soldat se détache de sa propre humanité, et c'est ce détachement qui exacerbe le traumatisme, qui provoque la répression de quelques images, une répression nécessaire puisqu'elles ont la possibilité d'amener une prise de conscience de l'absurdité de la situation. Incapable de comprendre et de réagir simultanément, il retombe sur ses instincts les plus animaux.

L'esthétisation des moments inconscients du soldat rend le réalisme des scènes de guerre d'autant plus incisif et sévère. Il nous semble que l'écrivain signale que bien que ces images ou ces événements n'aient pas été assimilés au moment où il les a vécus,

[27] Dans son entretien avec Mireille Calle-Gruber, l'écrivain dit : « Le souvenir est à la fois antérieur à l'écriture et suscité (ou plutôt enrichi) par elle. Plus on écrit, plus on a de souvenirs » (« L'inlassable réancrage du vécu », *Claude Simon -- chemins de la mémoire*, 23).

l'intériorisation d'une image mémorielle, un cliché psychique, a eu lieu ; cela communique l'acuité du traumatisme qui s'enracine dans l'esprit du soldat avec chaque nouvelle expérience. Tandis qu'ailleurs dans le texte ces états sont différenciés les uns des autres, durant les expériences de guerre, lorsque les conditions sont extrêmes, les deux états s'entremêlent, donnant au texte l'apparence d'un cauchemar éveillé. L'interpénétration de ces deux états marque ce que nous appelons le traumatisme prolongé ; c'est un mécanisme de survie qui vient secourir le soldat lorsque l'expérience dépasse les limites de son entendement. L'accent mis sur son incompréhension souligne non seulement la barbarie de l'expérience (il est ramené « à l'état de bête sauvage »), mais aussi l'avènement du traumatisme. Par un tour de force narratif, Claude Simon met en œuvre les instants qui génèrent son traumatisme et articule la différence entre le dicible et l'indicible.

L'esthétisation de l'incompréhension du soldat vis-à-vis de ce qu'il est en train de vivre est accomplie aussi par l'élaboration de quelques métaphores (« son visage séparé du monde extérieur, de l'air, par une pellicule brûlante, comme un masque collé à la peau » [A, 98] ; « cette cloche de verre » [A, 287] ; « enfermé sous sa cloche étouffante, isolé du monde extérieur par cette paroi de verre sale » [A, 294]) qui, comme l'interpénétration du sommeil et de l'état de veille ou du moment de l'éveil, représente une séparation de la réalité. Les moments où le traumatisme s'installe sont évidents ; louvoyant entre le sommeil et l'éveil, le brigadier assimile le traumatisme tantôt consciemment, tantôt inconsciemment durant ces instants incompréhensibles.

2.6. L'instant traumatique et le traumatisme prolongé

Lors de sa parution en 1989, *L'Acacia* représentait le roman le plus autobiographique que Simon ait écrit jusqu'à cette date (Sarkonak, 1991, 217)[28] ; et, à part l'épigraphe, les références intertextuelles y sont plus soutenues, implicites et difficiles à repérer que dans ses autres textes, ce qui ouvre ce roman à la description du traumatisme vécu par le personnage principal. Dans un entretien avec Mireille Calle-Gruber, Claude Simon a décrit ses expériences de la guerre et leur textualisation. Nous notons que chaque étape de ce récit est devenue une partie intégrale de *L'Acacia* :

> On m'a en effet envoyé en Belgique, monté sur un cheval, armé d'un mousqueton et d'un sabre, à la rencontre en rase campagne des blindés et des avions allemands. L'affaire n'a pas traîné. Tout a volé en éclats, à peu près comme un panneau de contreplaqué sous le choc d'une poutre : en sept jours (entre le 10 et le 17 mai 40), il n'est plus resté de mon régiment que quelques débris éparpillés dans la nature. Le général qui commandait la brigade s'est suicidé. Il n'y avait plus en tout et pour tout que deux cavaliers dont moi et un officier auprès de notre colonel lorsqu'il a été tué presque à bout portant par un sniper. Le lendemain j'ai été fait prisonnier. Faim, poux, dénuement et travail forcé. J'ai passé cinq mois au fond de la Saxe à faire du terrassement pour la pose d'une canalisation d'égout. Puis je me suis évadé. (« L'Inlassable réaencrage du vécu : Entretiens avec Claude Simon », *Chemins de la mémoire*, 8)

Alors que sa description orale de ces événements ne s'attarde pas sur leurs effets psychologiques, leur textualisation lui permet de nuancer ces effets par le biais de la fiction, de les rattacher au réel, à ses expériences et à celles de sa génération, de manière sensorielle et imagée. Il dit : « Pour ceux qui l'ont faite (ou subie) [la guerre], il est difficile de ne pas la garder en mémoire » (9). Son usage du pronom démonstratif « ceux » démontre à quel point Simon conceptualise ses expériences comme faisant partie d'une expérience générationnelle et non pas exceptionnelle. Ce même passage du « je » au « nous » ou « on » est disséminé à

[28] Pour une étude des éléments autobiographiques dans *L'Acacia* voir : Alexandre Dauge-Roth, « Autobiographies et biographies parentales dans *L'Acacia* », » *Claude Simon 2 : Revue des Lettres Modernes*. Ed. Ralph Sarkonak, (1996) : 127–152.

travers *L'Acacia* et affirme la collectivité du traumatisme et la nécessité sociale de garder ce désastre au premier plan de la mémoire. Un autre élément de la conceptualisation (consciente ou inconsciente) faite par Simon de ses expériences est abordé de façon implicite et peut-être involontaire dans cette description orale, un élément qui deviendra également un aspect important de *L'Acacia*. Lors de l'interview, l'écrivain passe rapidement sur la majorité de ses expériences de guerre ; il en donne un survol, une idée générale, étape par étape, à l'exception du suicide du colonel. Nous remarquons que, lors de l'entretien, cet instant traumatique demeure au centre de son discours sur ses expériences ; c'est le seul événement spécifique pour lequel il donne des détails et, au sujet duquel il assume pleinement un rôle auxiliaire et non principal, c'est-à-dire, celui de témoin.

L'entretien avec Mireille Calle-Gruber cerne bien la distinction que nous visons. Tandis que l'écrivain exprime le traumatisme prolongé sous forme de groupements temporels pour lesquels il n'offre ni profondeur ni élaboration (« On m'a en effet envoyé en Belgique » ; « Le lendemain j'ai été fait prisonnier » ; « J'ai passé cinq mois au fond de la Saxe »), la mort du colonel, l'instant traumatique, occupe une partie importante du roman. Et, contrairement aux autres épisodes du récit, le *comment* et le *qui* de l'événement sont dépeints : le colonel s'est suicidé, il y avait trois témoins. Simon précise, met à part cet instant puisqu'il représente un moment décisif, une bifurcation ou un glissement, qu'il ne pourra renverser et qui deviendra l'instant de la mort de l'autre dont il voudra témoigner. Et puisque, comme dans *L'Instant de ma mort* de Blanchot, le témoignage de la mort (de soi-même, comme chez Blanchot, ou de l'autre, comme chez Simon) se met du côté de l'impossible, cet instant demeure un centre principal de ses œuvres, incessamment réécrit et répété. Comme nous l'avons déjà noté, une des filières diégétiques principales de plusieurs

romans de Claude Simon, tels que *La Route des Flandres* (1960), *Les Géorgiques* (1981), *L'Acacia* (1989) et *Le Jardin des Plantes* (1997), est le moment où le narrateur témoigne de la mort ou du suicide du colonel de l'escadron dont il fait partie.

L'Acacia, à la manière proustienne, est écrit rétrospectivement ; à la fin du roman, l'ancien brigadier s'assoit près de la fenêtre pour écrire, et on suppose que c'est lui qui rédige le récit, que c'est la voix de l'écrivain-narrateur qui s'impose parfois au récit pour lui donner des aperçus proleptiques. Dans le passage suivant, le soldat, exténué par une embuscade, retrouve son colonel; entre parenthèses, nous trouvons les observations postérieures du narrateur-écrivain :

> […] la scène se déroulait dans une sorte d'irréalité, d'incrédulité réciproque : d'une part, lui [le soldat] dans son manteau à l'épaule déchirée, aux pans trempés, au devant maculé d'eau, sale, avec son casque barbouillé de boue et cabossé, ses souliers et ses houseaux boueux aussi, ses éperons rouillés — d'autre part le cavalier au manteau aussi impeccable que s'il était sorti l'heure d'avant de chez le repasseur, les bottes aussi étincelantes que si elles venaient d'être cirées, les éperons étincelants, le soleil étincelant sur les cinq galons d'or au revers de la manche, le visage osseux, absolument dépourvu d'expression sinon celle d'une totale absence d'intérêt (comme s'il était déjà mort, pensera-t-il plus tard : comme s'il n'avait réchappé de cette embuscade que pour être obligé de se faire tuer… Comme quelqu'un qu'un importun, un étranger, dérangerait en entrant dans la pièce où il est déjà en train de charger son revolver après avoir soigneusement rédigé son testament…) […] de nouveau à cheval, toujours habité par cette même sensation d'irréalité, somnambulique […], disant : « Nom de Dieu ! », disant : « Mais comment est-ce qu'il a fait ? Il était en tête de la colonne quand ça a commencé à tir… Nom de Dieu : comment… » (A, 103)

L'ironie qui jaillit du fragment entre parenthèses communique au lecteur la présence d'une deuxième voix, une voix qui connaît déjà l'avenir, qui revoit la scène, la contemple et s'impose à la narration de ce qui a été vécu par le jeune soldat. Le dédoublement de la voix narrative fait savoir au lecteur que l'espace-temps du texte se replie périodiquement ; le passé, le présent et l'avenir coexistent. La mort du colonel, qui n'a pas encore eu lieu dans l'espace-temps du soldat, y apparaît déjà, mais entre parenthèses, comme un secret à révéler

plus tard : « (comme s'il était déjà mort, pensera-t-il plus tard : comme s'il n'avait réchappé de cette embuscade que pour être obligé de se faire tuer…) ». Comme si la trace de cette mort pouvait non seulement hanter le futur, mais aussi le passé. Nous constatons également une référence intratextuelle à la mort de l'ancêtre du personnage principal qui s'est suicidé d'un coup de revolver dans la maison familiale plus de cent ans plus tôt. Enfin, à travers le texte, alors que la voix de l'écrivain relie le présent de la narration au futur, les rapports intratextuels lient le présent au passé. Par ailleurs, cette interpénétration du passé, du présent et du futur renvoie à l'aspect intertextuel du texte avec la référence implicite à l'épigraphe de T.S. Eliot. Pour le lecteur, ces couches de signification ajoutent de la profondeur au texte et portent à une réelle confusion ; il doit travailler pour démêler les différentes filières diégétiques afin de déceler les secrets du texte.

Dans l'espace-temps du soldat, c'est sa condition — sa saleté, son animalité et son air furibond — face à celle du colonel — mythique ou même divine (on note que tout est « étincelant » chez ce dernier, ses bottes, ses éperons, même le soleil étincèle ses galons d'or) — qui est source de confusion. L'incrédulité du narrateur vis-à-vis de la contenance du colonel s'accroît tout au long de *L'Acacia*, soulignant une certaine obsession à son égard. Le narrateur rejoue les instants irréels qu'il a partagés avec le colonel afin de mieux comprendre ce personnage énigmatique et les raisons pour lesquelles il semble avoir cherché la mort ; le narrateur n'atteint jamais cet objectif. Le passage cité exemplifie la répétition, l'éclatement et le morcellement qui occupe le texte. Par exemple, l'incompréhension du jeune soldat vis-à-vis de l'attitude du colonel ainsi que *l'irréalité* qui règne dans le passage cité sont des qualités qui marquent également les autres scènes où le colonel a évité la mort de justesse. Ces scènes présagent de l'imminence de la mort du colonel. En outre, le refrain « Nom de

Dieu ! » est souvent suivi d'un questionnement du comment, du pourquoi qui évolue à travers le texte, commençant ici comme un refrain d'incrédulité grandissante ; et puis après la mort du colonel, ce refrain se transmute en une expression d'incompréhension totale : comment le brigadier aurait-il pu croire que le colonel allait le protéger ? Pourquoi s'est-il suicidé ?

Différentes versions qui anticipent sur la scène ultime de la mort du colonel sont éparpillées à travers le roman. En voici une autre :

> [...] pour le moment incapable (le brigadier) de penser quoi que ce fût de cohérent, sinon même de penser tout court (si par pensée on entend un ensemble tant soit peu structuré de jugements, de raisonnements ou d'idées [...]),[...] enfermé sous sa cloche étouffante, isolé du monde extérieur par cette paroi de verre sale, il regardait maintenant avec indifférence du haut de son cheval [...], puis il y fut lui-même aplati, le visage collé à l'herbe [...] le crépitement des mitrailleuses semblait lui aussi s'égrener au ralenti [...][le] cheval hennissant de terreur, l'œil fou, cabré, puis renaudant, le jockey aux prises lui aussi [...], le colonel planté au milieu de la route sur son percheron arrêté, disant simplement : « Alors, vous êtes prêts ? » [...] disant donc (ou pensant tout haut) : Ainsi il n'est même pas descendu de son… Il n'a même pas essayé de s'… Il est resté là au beau milieu de cette route, bien en vue, et l'autre aussi, pendant que je, que nous, que ces avions… ; mais ce n'était pas seulement cela, pas non plus la soudaine attaque d'avions [...] ce qu'il (le brigadier, de nouveau en selle maintenant) avait pu voir, continuait à garder imprimé sur sa rétine avec une terrifiante fascination, aussi clairement qu'il aurait pu lire sa propre condamnation à mort, c'était le dos parfaitement immobile de l'autre officier se découpant en sombre [...]. (A, 294-297)

L'incrédulité du soldat face à l'attitude du colonel marque aussi ce passage, car l'expression en est presque identique. C'est l'incapacité du brigadier de verbaliser une incompréhension à la limite de l'indicible qui relie cette scène à celle où il retrouve son colonel après l'embuscade. La prédominance des pensées inachevées mises en relief par les points de suspension de Simon, révèle l'avènement du traumatisme. Le soldat « aplati, le visage collé à l'herbe » s'oppose physiquement au colonel qui reste « planté au milieu de la route » ; cette opposition dépasse l'entendement du soldat. Déjà mis dans une situation extrême, où sa

capacité d'assimiler quoi que ce soit est réduite, il se montre « pour le moment incapable […] de penser quoi que ce fût de cohérent, sinon même de penser tout court ». L'apparente apathie du colonel représente le déclic psychique qui provoque une trace mnésique chez le jeune soldat.

Dans l'Introduction de notre étude, nous avons donné une définition de l'instant traumatique, de la *crise* de conscience qu'il déclenche, de la scission temporelle qui provoque un dédoublement du Moi ; celui qu'il était avant et celui qu'il était après le moment où *quelque chose* d'irrémédiable s'est passé se séparent l'un de l'autre. Dans la version de l'instant citée, nous voyons l'ombre ou l'écho de l'impact que le véritable instant aura sur le témoin, le brigadier. Avant l'attaque, il sombre dans l'indifférence ; il n'est capable ni de penser ni de ressentir le monde extérieur comme étant réel. Après que la mort a frôlé ce groupe de cavaliers et après que le brigadier a témoigné de la nonchalance de celui qui était censé être chargé de leur survie, le soldat était éveillé à la réalité, à la possibilité d'une mort prochaine. Il peut « lire sa propre condamnation à mort » dans la figure de l'autre. Cette image est « imprimé[e] sur sa rétine », tout comme l'image de sa mère en deuil au début du roman. Or, les moments traumatiques dans la vie du narrateur semblent prendre les mêmes chemins pour atteindre leur expression verbale. Pour lui, le traumatisme entre par les yeux et sort par la répétition scripturale.

Une deuxième version de la scène de mort se produit quelques pages plus loin :

> « [...] Qu'est-ce que je vous dois, je vous prie ? » [le colonel] sortant un porte-monnaie et s'apprêtant à compter les pièces quand le visage de la femme se convulsa, les yeux soudain levés vers le ciel, puis, sans s'occuper de la pièce que lui tendait le colonel, poussant un gémissement, tournant le dos, se mettant à courir vers la maison et s'engouffrant dans la porte, les deux cavaliers coupant brutalement l'eau aux chevaux, cherchant tant bien que mal à les tirer à l'abri du hangar, le grondement des moteurs et le staccato des mitrailleuses s'approchant rapidement, une ombre passant comme un éclair sombre sur la cour, se cassant, escaladant le mur, enfuie, le colonel

> et l'autre officier toujours debout à la même place, leurs verres à la main, levant simplement la tête pour suivre des yeux les trois avions volant cette fois plus haut, mitraillant quelque chose de l'autre côté de la route, déjà disparus, le colonel achevant de boire sa bière, essuyant ses lèvres d'un mouchoir immaculé, le remettant dans sa poche, laissant tomber le petit cigare à demi consumé, l'écrasant avec soin sous sa semelle […]. (A, 300)

La juxtaposition de la terreur de tous — de la fermière, des soldats, des chevaux — et de la nonchalance du colonel remet l'accent sur son apathie totale à l'égard de la vie ; l'habileté du narrateur de répertorier chaque geste et parole du colonel indique que, même aveuglé par sa propre lassitude psychique et physique, il a pu assimiler inconsciemment que l'apathie est plus désastreuse que le désastre lui-même. La remémoration de l'ancien brigadier des moindres détails par rapport à cette figure autoritaire souligne le fait que malgré *la cloche de verre sale* qui crée une paroi entre lui et le monde extérieur, le soldat avait assimilé l'instant traumatique mieux qu'il ne le croyait. Son incompréhension totale à l'égard des actions du colonel se heurte à la prise de conscience de leur signification par rapport à sa propre survie. Selon Claire Guizard :

> Le roman moderne est caractérisé par une « instabilité du personnage » qu'explique dans la littérature d'après-guerre, et en particulier chez Simon, une conception de la personne, ruinée par des conditions traumatiques dévastatrices comme la guerre, le danger de mort, les camps. Un certain usage de la répétition révèle la dislocation de la personne simonienne et la précarité de l'être dans son identité, dans sa conscience et dans son corps. (*Bis repetita : Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, 13)

Bien que la notion de *dislocation* ou de *ruine* s'applique au personnage principal, nous aimerions préciser que ces effets catastrophiques s'opposent à la *location* ou la *création* d'une autre conception ontologique qui semble naître au cœur même du désastre, effectivement durant l'instant traumatique, et qui mûrit plus tard, durant le processus mnésique. L'aptitude du personnage principal de se repérer durant la catastrophe, d'intégrer la distinction entre lui et l'autre (jusqu'aux moindres détails dans l'exemple du colonel) et de

s'identifier comme faisant partie d'une communauté souffrante souligne la notion que la scission identitaire qui marque l'individu lors du traumatisme n'a nullement la capacité de fracturer véritablement l'individu. De fait, en ce qui concerne le personnage simonien, nul aspect de la guerre ne pourra séparer l'être de lui-même indéfiniment sauf la mort, parce qu'elle seule représente la limite de la souffrance humaine. C'est cette vérité qui devient claire lors de l'instant traumatique, à savoir que la situation peut s'aggraver, que la souffrance possible est inconcevable, la mort représentant sa seule limitation.

Incapable de s'expliquer l'instant de la mort de l'autre, qui représente le comble de l'absurdité de la conduite invraisemblable du colonel, le narrateur-écrivain offre la folie comme seule explication possible :

> […] cependant, sur le moment, il ne vint pas tout de suite à l'esprit du brigadier préoccupé avant tout de la longueur de ses étriers qu'il (le colonel) était selon toute apparence devenu fou, de sorte que sans se demander la raison pour laquelle, en dépit des deux montures toutes sellées que conduisait le jockey, le colonel persistait à chevaucher ainsi le lourde sous-verge, il se borna (sans étonnement, ou plutôt comme un étonnement supplémentaire venant s'ajouter à une telle succession d'étonnements que la notion même d'étonnement avait disparu de son esprit) à enregistrer cela […] (A, 290)

Ou bien :

> […] l'idée que le colonel était simplement fou ne l'atteignant pas encore : plus tard (c'est-à-dire quand il fut de nouveau capable de penser à ces choses avec sa raison) il devait se souvenir que le premier soupçon le traversa en entendant la voix sèche et métallique du colonel crier pour la troisième fois : « Je vous prie d'ouvrir tout de suite ce cheval de frise et de me laisser passer ! […] » (A, 292)

La psyché du jeune soldat *avant* l'instant traumatique réprime la possibilité de l'inconcevable. Dans le premier extrait, la notion qu'il ne pourra plus ne s'étonner de rien semble signaler un mécanisme de survie qui s'opère, ne lui permettant ni de sombrer dans la folie ni de reconnaître la folie de son colonel. Dans le deuxième passage, c'est l'écrivain-

narrateur qui, en se remémorant les moments antérieurs à l'instant, remarque sur sa propre aptitude de refouler la réalisation de ce qu'il ne veut pas savoir.

Pour le lecteur, cet instant, qui est, comme nous l'avons déjà noté, un *leitmotiv* dans d'autres textes de l'écrivain, devient un point de repère dans un univers textuel fragmentaire. Dans son article qui porte sur le traumatisme dans *Le Jardin des Plantes*, Celia Britton écrit: « We can see the repetition of versions of the war scene throughout Simon`s fiction as *compulsive,* as driven by the traumatic nature of the original experience, and the constant unsuccessful attempts to reduce it to 'normal' propositions » (Britton, « Instant Replays : The Reintegration of Traumatic Experience in *Le Jardin des Plantes* », 62). Alors que la narration *compulsive* des scènes de guerre indique la difficulté de témoigner du traumatisme, la sur-fragmentation de l'instant de la mort du colonel montre l'impossibilité de témoigner de la mort de l'autre. En effet, le témoignage de la véritable scène de mort est assez court en comparaison avec les doubles de la scène, c'est-à-dire la description des instants où le colonel a failli mourir. Telle une roche qui tombe à l'eau, ces versions antérieures de la chute du colonel semblent former des cercles concentriques renvoyant à ce centre traumatique. Simon n'achève jamais la description de la mort de l'officier, laissant ainsi l'instant figé, incommensurablement présent au niveau mémoriel et au niveau textuel :

> [...] il le vit élever à bout de bras le sabre étincelant, le tout cavalier, cheval et sabre basculant lentement sur le côté, exactement comme un de ces cavaliers de plomb dont la base, les jambes, commenceraient à fondre, continuant à le voir basculer, s'écrouler sans fin, le sabre levé dans le soleil, tandis que, sans qu'il eût même conscience d'avoir fait tourner son propre cheval ni donné un coup d'éperon, il galopait à côté (ou plutôt son cheval galopait à côté de celui) du jockey, le tireur embusqué derrière la haie continuaient à vider son chargeur, les arrosant maintenant de balles perdues (quoique le jockey prétendît avoir été touché : mais ce n'était qu'une déchirure sur le côté de sa culotte) [...] le jockey disant de cette voix toujours furibonde, indignée : « Ah nom de Dieu ! Merde alors ! L'enfoiré ! Le bougre de salaud, le bougre de… » [...] le monde, les choses toujours derrière l'épaisse cloche de sommeil dans le soleil

> aveuglant, jaune et noir, les formes distendues télescopées par les parois du verre [...]. (A, 304-305)

Ce passage se trouve à la fin du chapitre X, « 1940 », le dernier chapitre consacré entièrement aux expériences de la Deuxième Guerre mondiale. Ce chapitre est suivi de celui qui est intitulé « 1910-1914-1940… », le seul chapitre marqué par un éclatement total qui rassemble tous les instants traumatiques du roman, y compris la mort du père, de la mère et du colonel. Il nous semble que la mort du colonel représente le paroxysme traumatique qui provoque une remémoration des autres expériences traumatisantes, surtout celles qui sont liées à la mort d'un autre. Le passage cité rassemble les fragments des autres scènes où le colonel a failli mourir (tels les mouvements inconscients du soldat, la cloche de sommeil qui sépare le soldat de la réalité et le refrain « Nom de Dieu ! »). Par ailleurs, la chute du colonel s'étale sur quelques lignes seulement ; la narration semble être enveloppée d'un onirisme qui ralentit la scène, figeant le colonel dans le temps et l'espace comme si cette image s'imprimait dans la mémoire du soldat pour toujours. En effet, la mort du colonel n'y figure pas, le lecteur ne peut que supposer qu'elle a eu lieu, ce qui facilite la répétition de l'instant traumatisant, car il demeure non-dit et le témoignage reste inachevé.

Le caractère indicible du traumatisme devient le fil à coudre qui tisse le récit, qui relie le traumatisme primaire aux traumatismes prolongés et à l'instant traumatique. Le chapitre XI, « 1910-1914-1940… », montre ce tissage, la tentative de la part de l'écrivain de mettre de l'ordre dans ses souvenirs. Ce chapitre est constitué d'une série de courts fragments qui renvoient à des épisodes déjà narrés : le premier fragment dépeint la vie des tantes du narrateur et leur attachement maternel à son père, leur frère ; ce passage est suivi de quelques épisodes qui décrivent les expériences de guerre du père et celles du fils, intercalés de divers moments qui donnent à ce chapitre un semblant à la fois d'unité et d'éclatement. Or, ce

chapitre représente une sorte de mise en abyme du roman, un fragment de presque chaque épisode qui y est présent. Et, puisque la fragmentation des événements y est redoublée (la longueur des fragments varie entre une vingtaine de lignes et quelques pages), le lecteur doit se souvenir des points de repères verbaux qui renvoient aux récits plus longs des chapitres I à X pour identifier chaque filière diégétique. Alors que l'instant de la mort du colonel (ou la tentative de témoignage du brigadier) n'y figure pas en tant que tel, au centre même de ce chapitre, 14 pages du début et 14 pages de la fin, un court récit — le plus court de tous et le seul entre parenthèses — comprend une rumination au sujet de l'instant de la mort du colonel :

> (Peut-être, tout compte fait, la légende selon laquelle il se refusait à lire les ordres ou les documents s'il n'était pas fait mention, en plus de son grade, de son titre de baron, n'était-elle pas si fantaisiste, peut-être était il fou avant même d'avoir vu son régiment fondre au fil des jours sans même avoir eu l'occasion de combattre ou presque, peut-être ne se fit-il amener son cheval et ne vint-il ainsi se placer à la tête du premier escadron que par une sorte de furieux défi, de mépris, pour montrer par exemple à ses hommes et à ses officiers comment la tradition dans la cavalerie entendait qu'on se comporte en cas d'attaque surprise, et peut-être que ce fut cette intime et absurde conviction de l'absolue supériorité du courage qui lui permit de sortir indemne de cette embuscade où il était allé se jeter ? Peut-être était-il persuadé qu'avec suffisamment d'audace et de sang-froid on pouvait sortir indemne de toutes les situations, ou peut-être, après tout, n'était-il pas fou, nourrissait-il seulement encore sur cette route jalonnée de morts la sereine assurance que son titre de baron ajouté à son mépris du danger le rendait invulnérable ?) (A, 323-324)

Enseveli comme un secret au cœur du chapitre, ce passage qui prend la forme d'une arrière-pensée ou d'une rumeur de fond, est composé d'une série de questions autour de la mort du colonel. L'adverbe « peut-être » sert à présenter chaque énoncé, chaque explication que le narrateur s'offre pour la mort de l'autre. En le lisant, on n'imagine pas le soldat sur la route des Flandres mais l'écrivain, assis à son bureau, essayant d'assimiler cet instant qui représente pour lui le début de sa profonde incompréhension de l'absurde, voire le début de

la transformation de sa conception ontologique. La représentation et la répétition de l'instant traumatique dans le texte, ainsi que le mouvement oscillatoire entre le sommeil et l'état de veille, la réalité et l'irréalité, le silence et le cri, renvoient à la difficulté non seulement de vivre le traumatisme mais aussi de reconstruire l'événement à l'écrit.

Par ailleurs, une autre dichotomie oppositionnelle est la narration à la troisième personne qui voile en quelque sorte l'autobiographique du texte. Par rapport à son choix du « il » pour ses textes d'un « caractère autobiographique », notamment *Les Georgiques* et *L'Acacia*, Simon dit qu'il lui était nécessaire de trouver « une certaine "distance" » des événements relatés[29]. La distanciation de l'événement assurée par la narration à la troisième personne, se rattache sur le niveau stylistique à l'état de sommeil et à l'irréalité parfois onirique : cela distancie celui qui vit l'expérience de celui qui l'écrit. Ainsi, l'écrivain communique implicitement la nature traumatisante et incompréhensible de ce genre d'expérience. De la même manière, l'usage récurrent du participe présent atemporalise en quelque sorte les événements. Au sujet de *L'Instant de ma mort* de Blanchot (un texte autobiographique narré à la première et à troisième personne), Derrida dit : « Le témoin de ce témoin, qui est le même, cinquante ans après, ne peut pas remplacer le témoin pour lequel il témoigne. Par conséquent, il ne peut pas analyser ce qu'il a ressenti lui-même, cet autre lui-même à ce moment-là » (*Demeure*, 84). De Simon, comme de Blanchot, on pourrait dire qu'une scission a eu lieu entre l'homme qu'il était lors de la guerre et l'homme qu'il est au moment de l'écriture. Dans *L'Acacia,* comme dans *L'Instant de ma mort*, la poétique du témoignage à distance ramène le passé au présent tout en niant la possibilité de représenter les événements tel un 'je'.

[29] Claude Simon / Arliette Armel, « Claude Simon. Le passé recomposé », *Magazine littéraire*, mars 1990 : 101 dans Dauge-Roth, Alexandre. « Autobiographie et biographies parentales dans *L'Acacia* », 129.

2.7. L'autobiographie et le réveil à la possibilité de la mort

On dit que le traumatisme est marqué par la répétition mais que dit-on lorsque la nécessité de la répétition, du ressassement, provient de l'Histoire elle-même ? Dans son œuvre, *Bis repetita Claude Simon : la répétition à l'œuvre,* Claire Guizard écrit :

> [La répétition] questionne […] la matière philosophique en posant le problème du temps, du destin, de l'identité. La répétition s'insère dans le champ psychanalytique où elle renvoie aux pathologies de l'obsession et du deuil, où elle stigmatise le retour du refoulé et la pulsion de mort. Elle touche à la mythocritique comme renvoi à un imaginaire de l'origine. La répétition nourrit la réflexion esthétique sur les rapports mimétiques entre la fiction et le réel, entre une œuvre et ses modèles littéraires. (6)

Le retour du Même provoque l'obsession des motifs récurrents dans l'histoire familiale ou personnelle, déclenchant chez l'être l'inquiétante sensation d'être pris dans une circularité, dans un destin en dérive qui est prémédité par une force héréditaire. Dans *L'Acacia*, il semble que cette force soit aussi à la base un instinct animalier : la guerre nous attend, on ira vers elle, malgré nous, malgré la culture et le prétendu progrès. Or, ce qui dévie de la pure répétition est la présence de la trace originale : dans le cas des histoires du père et du fils, en notant non seulement la coïncidence du jour et du mois, le 27 août, mais aussi la différence des années, 1914 et 1939, Claude Simon souligne la trace du passé et la présence du nouveau, c'est-à-dire le deuil et, étrangement, son appréhension vis-à-vis de la répétition nie paradoxalement la possibilité de la répétition en insistant sur la différence. Cependant, ce questionnement doit passer par « la pulsion de mort », comme le dit Guizard, par le biais d'une confrontation avec la mort originale pour qu'il puisse la rejeter comme synonyme de la mort de soi.

Le jour de sa mobilisation, le jeune protagoniste ressent l'imminence de sa propre mort comme si une prophétie héréditaire l'avait déjà ancré dans le temps : « Et maintenant il

allait mourir » (A, 163). Ce réveil initial à la possibilité de la mort demeure inextricablement lié à la mort du père sur les champs de bataille et à la mort de la mère. Le brigadier découvre ce lien au fond de sa mémoire :

> [L]es vingt-six années qui maintenant allaient selon toute probabilité trouver une fin : vingt-six années au long desquelles, depuis qu'encore enfant il avait été traîné dans un paysage d'apocalypse à la recherche d'un introuvable squelette, il avait avec le même égal et docile étonnement, sans bien comprendre, vu d'abord la femme toujours vêtue de sombre qui était sa mère fondre peu à peu, se résorber, échanger son visage bourbonien contre celui d'un échassier, puis d'une momie puis (grâce aux bistouris qui taillaient er retaillaient dans le corps) même plus une momie : quelque chose comme un bistouri lui-même [...] puis dans un lit, de plus en plus plat, soulevant à peine le drap, puis disparaissant tout à fait, ne laissant plus rien d'elle qu'une boîte de chêne verni sous un amoncellement de fleurs au violent parfum mêlé à l'odeur des cierges, et rien d'autre, de même, pensa-t-il, que gisant comme dans une boîte à intérieur d'un compartiment de chemin de fer sur une banquette [...] vingt-six années de paresse et de nonchalante inertie — au mieux, de velléitaire expectative, d'attente frustrée de quelque chose qui ne s'était jamais produit (ou qui peut-être, pensa-t-il encore, était maintenant en train de se produire) [...]. (A, 165-166)

Le soldat, allongé sur une banquette dans un train destiné pour le front, se réveille de son « inertie » et revit momentanément sa première confrontation avec la mort, vécue durant son enfance lors de la quête du tombeau du père. Ce souvenir nourrit une divagation qui mène ensuite à la remémoration de sa deuxième confrontation à la mort lorsque sa mère a été lentement rongée par la maladie durant l'adolescence du fils. Comme si le soldat/fils s'imaginait déjà mort, il revoit son existence comme une série de photographies macabres qui s'étale dans sa conscience. Que cette remémoration commence par la mort primaire, celle du père, n'est pas surprenant puisque l'expérience de l'enfant traversant un « paysage d'apocalypse » s'aligne de façon analogue avec celle du jeune soldat, qui n'ayant jamais participé à la guerre, ni à la vie, ayant mené une existence marquée par « [l'] attente frustrée de quelque chose qui ne s'était jamais produit », traverse maintenant un continent enveloppé par l'imminence du chaos. La mort du père prend une valeur prémonitoire lors de la

mobilisation du fils, le traumatisme primaire remontant au premier plan de la mémoire. Ce retour du refoulé fait qu'il éprouve un sentiment d'inquiétante étrangeté, comme si son destin était d'être le double du père. Les liens entre les diverses périodes traumatisantes de sa vie, qui se font au niveau inconscient, se manifestent textuellement par un jeu relationnel de métaphores. Par exemple, le soldat compare la mère mourante dans son lit d'abord à une momie, puis à un bistouri, ensuite elle n'est qu'une trace innommable, enfin sa seule trace devient son cercueil dont la forme sert au narrateur comme lien entre la mort de la mère et le présent du soldat, « gisant comme dans une boîte à intérieur d'un compartiment de chemin de fer sur une banquette ». Le narrateur divague, trouvant au long de son jeu de métaphores l'image qui se lie le plus directement à la mort pour enfin se comparer à sa mère. La crise de conscience du narrateur, qui fait qu'il reconnaît la possibilité de sa propre mort, lui permet de mettre en parallèle les traumatismes du passé et du présent et de relier ses expériences et celles de ses parents. Or, les expériences traumatisantes sont non seulement liées implicitement par une sorte de langage du traumatisme mais sont aussi mises en relation explicitement par l'usage de métaphores. Ce langage du traumatisme est marqué par un louvoiement entre un état de sommeil et d'éveil. L'hypothèse que Freud avait élaborée sur le classement mémoriel des souvenirs traumatisants — l'idée que toute expérience traumatisante se trouve enfermée ou *endormie* au même endroit dans la psyché de l'individu et que, par conséquent le retour d'un souvenir peut déclencher le retour de plusieurs ou même de tous, provoquant par là une crise nerveuse ou identitaire, s'applique à la représentation textuelle du traumatisme dans *L'Acacia*.

Dans le sixième chapitre, « 27 août 1939 », les liens que fait l'écrivain entre ce voyage fatidique et les expériences de la mort qu'il a eues au cours de sa vie sont explicites.

Son héritage demeure manifestement présent et sa relation avec la souffrance, la mort et le deuil est encore jusqu'à ce point dicible. Même si c'est à travers une sorte de poétique de deuil qui ne se formule pas à travers des excès d'émotions mais à travers la description répétitive, la mort des proches du soldat se voit traitée formellement, comme s'il était possible de faire le travail du deuil.

2.8. *Quelque chose d'irrémédiable*

Le traitement narratif de ces périodes traumatisantes devient des points de repères dans le texte ; ce sont les instants traumatiques formateurs de la relation du soldat vis-à-vis de l'existence. Mais alors que nous reconnaissons la présence explicite des traces de son histoire personnelle, nous remarquons qu'un lien implicite presque secret, refoulé, mais qui est avant tout du côté de l'indicibilité, demeure sous-jacent à ces relations explicites. Le lecteur tisse un lien entre ce voyage vers les champs de bataille et d'autres trajets qui se faisaient en Europe également au milieu de la nuit, c'est-à-dire les déportations des victimes de la Shoah. Dans son article « Claude Simon et la Shoah », Sarkonak écrit :

> Ce sera […] par la capacité évocatrice de la description et par ce qu'on peut appeler l'*infratexte* que Simon va commémorer la Shoah. Le pouvoir des mots, dans ce cas, sera d'autant plus parlant qu'il sera fort du presque non-dit, de cette paradoxale absence-présence qui est si appropriée dans les circonstances. (210)

La présence/absence de la Shoah dans plusieurs romans simioniens, y compris quelques passages des chapitres VIII et XII de *L'Acacia*, nous invite à discerner sa présence sournoise ailleurs dans son œuvre. L'infratextualité et même l'intertextualité débordent dans l'implicite du chapitre VI « 27 août 1939 ». Le fait que ce chapitre porte une date précise comme titre et l'anonymat de la gare décrite font penser aux témoignages faits par les écrivains qui ont

survécu aux déportations vers les camps de concentration durant la Deuxième Guerre mondiale.

Le témoignage de Charlotte Delbo met en relief l'importance de la datation et de la concrétisation de l'impensable par le biais de son titre *Le Convoi du 24 janvier* ; quant à Primo Levi, il ancre son témoignage dans l'Histoire dans la première phrase de son récit : « I was captured by the Fascist Militia on 13 December 1943 ». Dans *La Nuit,* de Wiesel, chaque nouvelle horreur vécue est marquée par une tentative de datation. Comme le texte de Simon, ces témoignages sont tous marqués par le récit d'un départ d'une gare vers un lieu aussi inconnu qu'apeurant. Tels les voyageurs décrits dans le chapitre VI, « 27 août 1939 », ceux qui figurent dans les récits de Delbo, de Levi, de Wiesel, entre autres, sont tous frappés de stupeur, de peur, d'incompréhension. Ils font tous partie d'un groupe de personnes qui portent la trace des instants précédant leur arrivée à la gare mais qui deviennent, à la suite de leur réunion imprévue et non-voulue, marquées par une souffrance qui les réunit sous le signe de l'angoisse. Elles deviennent un conglomérat de cris, de prières, de sanglots et de silence. Le récit du départ du jeune narrateur dans *L'Acacia* évoque ces témoignages de survivants par l'anonymat et le chaos. En effet, l'infratexualité existe au cœur du texte comme une trace des témoignages des survivants, un écho des voix des autres survivants-écrivains de sa génération. Le chapitre VI, « 27 août 1939 », commence ainsi :

> A la fois aérienne et monumentale s'avançant au ralenti, comme portée sur un nuage, les jets de vapeur fusant entre les bielles nappées d'une huile jaunâtre, ébranlant le sol sous sa masse, tirant derrière elle une suite de wagons d'un modèle ancien exhumés des dépôts où on les conservait sans doute en prévision de ce jour (en bois, peints d'une couleur marron écaillée et pourvus d'une galerie à chacune de leurs extrémités), la locomotive pénétra avec un sourd fracas sous la verrière de la gare où, sur le quai, se pressait une foule compacte dont le premier rang recula d'un pas à son approche, non pas tellement par crainte d'être ébouillanté par la vapeur ou de trébucher sous les roues que par une sorte d'instinctive horreur, d'intuitif instinct de répulsion qui lui commandait de conserver le plus longtemps possible entre elle et la

> paroi verticale des wagons en train de défiler de plus en plus lentement un illusoire et ultime intervalle de vide, comme un fossé, un étroit canyon ou plutôt une invisible muraille, un invisible rempart au-delà duquel, une fois franchi, serait scellé quelque chose d'irrémédiable, définitif et terrible. […] le confus grouillement d'hommes et de femmes aux visages levés vers eux, aux bras parfois chargés d'enfants et qui, bien après l'arrêt du train et au lieu de l'assaut habituel, continuaient à fixer les flancs brunâtres des wagons avec une sorte d'incrédule stupeur, d'incrédule consternation. (A, 153-154)

Les divers témoignages écrits par les survivants de la déportation sont réunis par l'ubiquité des sentiments d'incrédulité et d'horreur, par l'instinct de fuir qui est contré par l'impossibilité de le faire. Les personnes rassemblées sur le quai dans ce passage sont saisies par ces mêmes sentiments. De fait, la ressemblance troublante entre ce qui a lieu dans ce passage et la description des déportations dans les textes des survivants de la Shoah est telle que le lecteur reste perturbé par un sentiment inquiétant de déjà-lu. Charlotte Delbo écrit : « Ils ne savent pas qu'à cette gare-là on n'arrive pas. Ils attendent le pire — ils n'attendent pas l'inconcevable. » (*Aucun de nous ne reviendra*, 11). *Shoah* de Claude Lanzmann, sorti en 1985, a érigé le train comme symbole métonymique de la déportation ; dans ce documentaire les témoignages des survivants sont intercalés d'images des rails menant aux camps de concentration. L'image de l'homme qui se penche d'un train arrivant à Treblinka, seul le bruit des roues, de la vapeur et quelques coups de sifflet perçant le silence, est maintenant iconique.

Tels les trains présentés dans *Shoah*, *Survival in Auschwitz* ou dans *La Nuit*, ceux de Simon prennent une qualité métonymique se référant, semble-t-il, à la destination finale des victimes de la Shoah : « comme un fossé, un étroit canyon ou plutôt une invisible muraille, un invisible rempart au-delà duquel, une fois franchi, serait scellé quelque chose d'irrémédiable, définitif et terrible ». A cause des expériences de guerre de l'écrivain (son propre transport ferroviaire vers un camp de prisonniers) et à cause de forces extérieures qui

lui imposent des valeurs significatives inéluctables, le train des soldats mobilisés devient un symbole des déportations des prisonniers de la guerre *et* de la Shoah, une valeur métonymique qui s'est soudée dans la mémoire collective de toute une génération d'écrivains qui ont survécu à la Deuxième Guerre mondiale. Ce qui est intéressant ici est que les métaphores, c'est-à-dire le fossé et la muraille, qui présagent ce « quelque chose d'irrémédiable » sont peut-être venues *instinctivement* à l'auteur au moment de l'écriture. Il nous semble que le lien entre les trains européens et la déportation exécutée par les nazis s'est inscrit dans la mémoire collective de cette génération d'écrivains.

Cependant, ce « quelque chose », ce référent indicible, la Shoah, reste caché au niveau *infratextuel* de *L'Acacia* puisqu'il ne fait pas partie de l'histoire du jeune soldat français. Alors que la description vague de cette gare donne au lecteur l'impression de déjà-lu, Simon finit par identifier la région où elle se trouve:

> […] il s'éleva sous la verrière un confus brouhaha non pas de cris ou de protestations, comme une sorte de plainte plutôt, de gémissement, à la fois timide, discret et monumental, fait de centaines de prières, de centaines de sanglots et de centaines d'impuissantes malédictions. La gare était celle d'une ville du Midi de moyenne importance […]. (A, 155)

Tandis que le début de ce chapitre semble faire référence à une gare qui était un lieu de déportation, sa localisation dans le Midi ainsi que la date indiquent au lecteur que l'écrivain ne décrit pas en fait une déportation mais un déploiement de soldats du moins au premier niveau du texte. Néanmoins, la date précède de quelques jours seulement l'invasion de la Pologne, qui a eu lieu le 1re septembre, 1939 ; un lien qui reste avec le lecteur et fait que la hantise de la Shoah est déchiffrable (il n'est pas anodin de noter que ce passage est suivi d'une sorte d'hommage aux juifs de la Pologne — nous y reviendrons). La trace des déportations continue à monter à la surface du chapitre VI « 27 août 1939 » :

> On aurait dit des gens surpris par un orage ou quelque cataclysme au milieu d'une noce ou d'une partie de campagne, à la fois endimanchés et débraillés, et parmi lesquels on pouvait voir, anachroniques à côté des légères tenus estivales et dans la chaleur de l'été agonisant, quelques vieilles […] fragiles, muettes, tout entières vêtues de leurs invariables robes noires, avec leurs fichus noirs noués sous le menton encadrant leurs visages crevassés de rides, jaunes, indifférents aux larmes qui les inondaient […]. [L]e conglomérat humain […] semblait se resserrer plus étroitement, comme si non seulement il refusait de se désagréger, de se laisser entamer, mais encore se rétractait pour ainsi dire sur lui-même, les particules qui le composaient comme soudées les unes aux autres dans une sorte de cristallisation, une inextricable multitude d'étreintes non pas, pour la plupart, de deux corps mais de plusieurs, assemblés en couronnes autour de centres où parvenaient des voix étranglées de femmes et de pleurs d'enfants […]. (A, 155-156)

Selon Maurice Blanchot, « [t]out ce qui touche Auschwitz demande l'angoisse et le silence » (*Témoignage en résistance*, 7). La juxtaposition du silence et du cri dans le passage cité, « des vieilles […] fragiles, muettes » et « des voix étranglées de femmes et de pleurs d'enfants », met en relief les différentes manifestations de l'angoisse. « [L']inextricable multitude d'étreintes », le refus « de se désagréger » ajoute au passage une hantise perturbante qui fait penser à la multitude de témoignages qui dépeignent de telles séparations. Les textes de Delbo, de Levi et de Semprun, entre autres, mettent tous l'accent sur ce mélange imprévu et imprévisible de gens sur le quai, d'enfants en pleurs, de mères qui grondent, de vieilles, de mariés, qui devient un « conglomérat humain » face à ce qui les attend. Citons le texte de Delbo :

> [...] il y a des mariés qui sortaient de la synagogue avec la mariée en blanc et en voile [...] les parents et les invités, les femmes avec des sacs à perles [...]. Le rabbin se tient droit et marche le premier. [...] Il y les fillettes d'un pensionnat avec leur jupes plissés toutes pareilles. [...] Il y a les vieilles qui recevaient des nouvelles des enfants en Amérique. [...] Il y a les intellectuels. Ils sont médecins ou architectes, compositeurs ou poètes, ils se distinguent à la démarche et aux lunettes. [...] Il y a les ouvriers fourreurs [...]. Il y a le peuple inépuisable des villes [...]. Il y a une mère qui calotte son enfant [...]. (*Aucun de nous ne reviendra*, 15)

Nous ne voudrions pas souligner la présence d'une référence intertextuelle entre le texte de Simon et celui de Delbo, mais plutôt celle d'un topos commun entre les écrivains-survivants.

L'image d'un échantillonnage de l'humanité qui embarque, comme dans le texte de Simon, ou débarque, comme dans le texte de Delbo, dans une gare sans nom, l'image d'un conglomérat qui prend le trajet vers l'inconcevable, est un topos central de la littérature des survivants de la Deuxième Guerre mondiale. Un topos qui indique une mémoire collective qui demeure omniprésente chez cette génération affligée par ce traumatisme absolu vécu par une collectivité ; c'est l'humanité tout entière qui se voit projetée dans le texte, souffrante et incrédule face au désastre. Sarkonak écrit :

> Dans plusieurs romans de Simon, l'énergie du deuxième sens a été disséminée dans l'érotique textuelle, mais tout se passe comme si, dans ses derniers écrits, le romancier avait choisi d'encoder un travail de deuil au niveau de l'infratexte, qui est la place la plus poétique mais aussi la plus pudique d'une œuvre littéraire. (« Claude Simon et la Shoah », 222)

Le fait que la Shoah reste sous-jacente au premier sens du texte communique au lecteur l'importance de la commémoration silencieuse et de la pudeur face à la description de l'inconcevable. Comme l'indique Claude Lanzmann, la question « Why have the Jews been killed ? » représente une question obscène, impudique, parce qu'il est impossible d'y répondre :

> It is enough to formulate the question in simplistic terms—Why have the Jews been killed?—for the question to reveal right away its obscenity. There is an absolute obscenity in the very project of understanding. Not to understand was my iron law during all the eleven years of the production of *Shoah*. I had clung to this refusal of understanding as the only possible ethical and at the same time the only possible operative attitude. (« The Obscenity of Understanding: An evening with Claude Lanzmann » in *Trauma : Explorations in Memory*, 204)

Simon, comme Lanzmann, sait que la compréhension de la souffrance des victimes de la guerre ou de la Shoah est impossible. Comme Lanzmann et ses autres contemporains, tout ce que Simon ose accomplir est une commémoration silencieuse et une mise en relief de

l'importance primordiale d'un réveil, d'une prise de conscience de l'existence de l'inconcevable et de l'indicible :

> […] incapable (ou refusant) de trouver le sommeil (dans le noir il pouvait maintenant entendre la respiration régulière, légèrement embarrassée, de son compagnon endormi) –et à un moment il y eut un choc, ou plutôt la brève répercussion d'un choc […] pensant alors que vingt-six années de quelque chose qui n'avait pas encore commencé d'exister vraiment allait définitivement cesser d'exister […] le train roulait, c'est-à-dire que tout d'abord de rares lumières blafardes balayèrent en éventail, lentement, puis de plus en plus vite, l'intérieur du compartiment, de sorte qu'il put voir que son compagnon avait gardé sa casquette pour dormir, la visière seulement rabattue sur ses yeux, puis tout fut noir de nouveau)…pensant à tous les trains qui roulaient en ce moment dans la nuit, acheminant leur cargaison de peur […] (mais il ne bougea pas : obstinément dans cette même position où le figeait l'impossibilité — ou le refus de dormir — , les mains toujours croisées derrière la nuque, les yeux grands ouverts) il pourrait sans doute percevoir à travers le bruyant fracas des roues au-dessous de lui et leurs chocs réguliers à chaque jointure des rails comme un vaste et sourd grondement qui monterait du sol lui-même, comme si d'un bout à l'autre de l'Europe la terre obscure était en train de trembler sous les innombrables convois emportés dans la nuit, remplissant le silence d'un unique, inaudible et inquiétant tonnerre, tenant aussi éveillés dans leurs lits, les yeux ouverts aussi sur le noir, épiant la nuit avec une inquiète hébétude, une même apathique terreur, les habitants des fermes éparses dans les campagnes, des hameaux, des villes éteintes […] (A, 169-170)

Cette scène en rappelle une autre déjà analysée : celle du premier chapitre où le jeune fils se réveille en sursaut devant l'image « effrayante » de la mère endormie à côté de lui, une image qui par la densité sensorielle et émotionnelle de l'instant va se graver en permanence dans la mémoire de l'enfant. Le lecteur relie facilement le lien intratextuel à ce premier instant qu'il a reconnu comme étant formateur de la relation du jeune narrateur vis-à-vis du monde. Dans le passage cité, nous remarquons la reprise d'une juxtaposition du narrateur éveillé et d'une autre personne endormie ainsi que l'effet d'une lumière entrecoupée venant de l'extérieur qui met en relief cette opposition. Il sera pertinent ici d'entrevoir dans ces scènes d'une qualité photographique ou picturale des miniatures du cycle de la vie : dans le premier chapitre, un enfant et une personne entre deux âges sont séparés par l'intermittence

d'une lumière qui éclaire non l'éveil mais le sommeil et, dans chapitre VI, un soldat éveillé est mis en opposition avec un soldat endormi, eux aussi séparés par un trait de lumière. Dans le premier exemple, le jeune fils reconnaît dans la figure endormie de la mère tout ce qui est à repousser dans la vie, le deuil, la souffrance, la mort. Dans le deuxième, la figure endormie du compagnon d'armes représente un double du soldat, une réflexion de son expérience ; le double permet au soldat de mieux se voir, de mieux contempler l'Histoire où il est amené à jouer un rôle. Et contrairement au passage du premier chapitre, l'état d'éveil du soldat s'installe non pas comme l'état qui s'oppose au sommeil, lorsque le sommeil ne vient pas, mais un *refus de dormir*. Ainsi, ces miniatures de la vie du soldat se succèdent naturellement ; l'enfant n'ayant pas pu rattacher la souffrance de la mère à une souffrance collective est marqué par l'étrangeté de la mère en deuil, alors que le jeune soldat, lui, interprète sa situation comme étant d'une pluralité incompréhensible, liée par association à une sorte de souffrance innommable qu'il ne pourra décrire et à laquelle il fait référence par l'euphémisme pudique et révélateur de l'indicibilité de la Shoah, « leur cargaison de peur ». Nous notons la présence extradiégétique de Simon qui infuse sa connaissance postérieure de la Shoah au niveau du sous-texte : « comme si d'un bout à l'autre de l'Europe la terre obscure était en train de trembler sous les innombrables convois emportés dans la nuit, remplissant le silence d'un unique, inaudible et inquiétant tonnerre […]. » Le silence, l'audibilité et le tremblement dans ce chapitre évoquent l'écriture de l'Holocauste, tout particulièrement celle de Wiesel, qui est parcourue de ces leitmotifs abyssaux.

Par ailleurs, le recul narratif qui marque la fin du passage met en œuvre une prise ou une *crise* de conscience *collective* de l'envergure des atrocités en train de se produire en Europe. L'auteur trouve un équilibre entre l'individualité et la collectivité en se concentrant

d'abord sur l'état d'éveil du soldat dans la nuit avant d'élargir la perspective pour inclure tous ceux qui sont troublés par le désastre qui s'étend sur le continent comme un fléau irréversible. Et, tout comme la juxtaposition, à l'intérieur du train, du soldat éveillé et du soldat endormi, les collectivités représentées dans le passage sont reliées et contrastées. Les victimes emportées dans la nuit, qui traversent le continent, qui sont *acheminées* malgré elles, qui bougent avec une telle violence que la terre tremble, se voient mises en opposition avec les gens qui restent allongés dans leurs lits, éveillés, *épiant la nuit avec une inquiète hébétude, une même apathique terreur,* paralysés en quelque sorte par le mouvement des trains et leur incompréhension de ce qui arrive en Europe.

Il est intéressant de noter que ce passage infratextuel qui communique le caractère indicible de la Shoah est suivi de près d'une divagation analeptique qui narre un voyage en Pologne fait par le soldat avant la guerre. Or, cette succession de scènes intradiégétiques, le déploiement du soldat le 27 août 1939 et son voyage en Pologne deux ans auparavant, fait penser à la succession extradiégétique, historique du déploiement véritable du soldat, également le 27 août 1939, et l'invasion imminente de la Pologne le 1re septembre 1939. La Pologne décrite dans le texte ressemble d'abord à un lieu vide, le train roule à travers un paysage qui n'a « ni faubourgs ni trace d'aucune habitation » (A, 171), un lieu étrangement inquiétant où « les feuilles remuaient sans arrêt, comme d'elles-mêmes, sans raison non plus puisque la fumée de la locomotive s'élevait toute droite » ; comme signe de vie humaine on constate « seulement quelques enfants blonds, pieds nus » (A, 172). Le lecteur perturbé se demande si on se réfère ici à une Pologne post-destruction, la fumée qui s'élève tout droit évoquant les camps de concentration, les enfants blonds ressemblant à la race aryenne. Puis à la page suivante lorsque le protagoniste et son compagnon, un jeune ami mexicain,

descendent du train le lecteur comprend qu'il s'agit d'une analepse qui commémore une Pologne pleine de vie, peuplée de gens de toutes sortes ; on note surtout l'accent mis sur la vitalité de la population juive :

> […] le quartier où se trouvait la boutique, peuplé (vieillards, hommes faits ou garçonnets) d'une multitude de répliques d'un même type : habillé de noir, barbu s'il était adulte, le visage encadré de petites tresses s'échappant de sous un chapeau noir, l'air, à douze, treize ou quatorze ans déjà (même courant, jouant à la balle ou se poursuivant dans les squares, uniformément vêtus de cette espèce de robe ou plutôt d'étui qui leur battait les talons), de quelque chose comme des séminaristes, des religieux aux visages pensifs, tristes et doux, comme endeuillées, comme condamnés à porter éternellement en même temps que leur propre deuil celui de quelque lointain Eden, quelque terre promise puis dérobée, voués depuis à la prière, aux viandes rituelles, au commerce des fourrures et aux lamentations — quartier (ou refuge, ou conservatoire, ou réserve, ou phalanstère) qui semblait comme une ville à l'intérieur d'une autre […] (A, 174)

Le quartier juif était vivace, jovial, pourtant pensif et doux ; la communauté fleurissante est décrite comme un « refuge, ou conservatoire, ou réserve, ou phalanstère ». Ce dernier terme, qui signifie une communauté utopique, cerne bien la nature commémorative du passage. L'écrivain met l'accent également sur l'histoire de ce peuple, l'importance de la religion et de l'éternel et l'importance que la judéité attribue au deuil et à la commémoration de ceux qui ont souffert. Le ton du récit prend une qualité presque élégiaque. Le texte revient aussi au voyage que les deux camarades, le futur brigadier et son ami mexicain, ont fait à Berlin. Nous relevons une référence explicite à la présence maléfique des nazis :

> […] des voyageurs, homme ou femmes non pas exactement gourmés, ou raides, ou sévères, ou tristes, mais taillés […] et parmi eux parfois des hommes sanglés dans des uniformes bruns ou noirs, avec des visages d'acier — ou de porcs — , des culottes de cheval en ailes de papillon, des bottes étincelantes, une manche ornée d'un brassard rouge avec, au milieu d'un disque blanc, quelque chose qui ressemblait à une grosse araignée noire — , et cette capitale comme boursouflée, aux musées remplis de temples grecs transportés pierre à pierre, aux avenues de tilleuls, avec ses lourdes coupoles, ses palais baroques, ses philosophes emplis de philosophie grecque, ses colonnes et ses arcs de triomphe surmontés d'animaux de fer, son Opéra, son orchestre philharmonique, les terrasses nocturnes de ses restaurants éclairées de petits

> abat-jour roses où des femmes semblables à des fleurs en fer mangeaient délicatement (A, 176)

Ce passage commémore la beauté du Berlin d'avant-guerre. Tout ce qui a été détruit est ressuscité par le texte et on imagine la ville dans toute sa splendeur. La description des nazis s'intègre bien au récit où tout objet qui pourrait être décrit visuellement n'est pas seulement identifié par son nom mais aussi par sa couleur, sa texture, ses mouvements. Les visages des nazis sont comparés à des « porcs » ; la croix gammée, symbole du désastre de la Deuxième Guerre mondiale, s'érige au milieu du passage et renvoie par sa puissance évocatrice à la situation du jeune soldat qui ira deux ans plus tard à la rencontre de l'ennemi sur les champs de bataille. Le texte s'y réfère directement un peu plus loin et ainsi rend explicite le lien entre les nazis et le désastre de la Shoah :

> […] dit le Mexicain […]. « […] J'essaie seulement d'être drôle. Parce que ces types à araignées me foutent salement la trouille… » (pensant allongé dans ce wagon aux senteurs âcres de suie refroidie qui roulait dans la nuit — la nuit où roulaient au même moment dans un menaçant et inaudible grondement tous les trains de la vieille Europe emplis de chairs juvéniles […]. (A, 176-177)

On note le lien intratextuel au déploiement du soldat et infratextuel à l'Holocauste. La présence du Mal qui accompagne les nazis et la peur démesurée de l'ami créent une hantise textuelle ; la trace des victimes qui ont été emportées de tout coin de l'Europe au milieu de la nuit ressort du passage.

Dans cette dernière partie de notre étude de L'*Acacia*, nous nous sommes concentrés sur la présence infratextuelle de la Shoah dans le sixième chapitre afin de faire une analyse approfondie du non-dit qui sous-tend le texte ainsi que l'empathie pudique de l'écrivain vis-à-vis de ce désastre dont il n'a pas été victime mais qui demeure toutefois au centre de la conscience de la génération dont il fait partie. Sarkonak souligne que la Shoah est présente également lorsque les deux camarades, qui attendent leur train pour Varsovie à la gare de

Berlin, témoignent d'une déportation. En outre, le critique met en relief le portrait que peint Simon des réfugiés juifs qui étaient à Perpignan lors du retour du brigadier après sa fuite du camp de prisonniers. L'empathie de l'écrivain à l'égard des réfugiés juifs, qu'il décrit comme étant « tristes », « effrayés », « mornes » et « tragiques », est ressentie par le lecteur. Quelques pages plus loin Simon note leur disparition de Perpignan. Sarkonak écrit : « On ne sait pas où ni comment ils sont partis, mais le vent froid de l'hiver laisse deviner que leur sort a été réglé par une force qui est aussi inhumaine qu'implacable […] » (« Claude Simon et la Shoah », 211). En effet, Simon ne le dit pas, il engage le lecteur qui comprend que son rôle est de dire le non-dit à lui-même au moment de la lecture et, par conséquent, de partager la commémoration infratextuelle que fait Simon de ces disparus. En effet, en lisant *L'Acacia*, le lecteur doit souvent inférer le deuxième sens du texte ; il y trouve non seulement des liens infratextuels mais aussi une pléthore de logos qui renvoie à la littérature de l'Holocauste et au rôle mimétique du texte. Lorsqu'elle est relatée dans les textes des survivants de guerre, la Shoah est souvent, voire presque toujours, associée au silence et à la nuit, au rêve et au sommeil. L'indicible de la Shoah se voit traduit par ces thèmes oniriques probablement parce qu'il s'aligne avec la répression du traumatisme, une stratégie collective de survie. À la fin du chapitre VI, le narrateur se réveille après son voyage qui a lieu durant la nuit dans le train destiné pour les champs de bataille :

> Lorsqu'il se réveilla, il était seul dans le compartiment et le jour se levait. C'est-à-dire qu'au-delà de la vitre il pouvait voir un brouillard gris clair où passaient des formes indécises. Au-dehors, quand il descendit du train, il se mit tout de suite à grelotter. Sur sa chemise il ne portait qu'un léger blouson d'été et il rentra dans la petite gare pour passer un chandail, puis se tint là, interdit, regardant autour de lui la salle vide, froide, comme sinistrée déjà quoique rien n'y fût détruit ou brisé, la marchande de journaux en train de relever les rideaux noirs qui masquaient les fenêtres, par routine déjà semblait-il, comme si en moins de vingt-quatre heures il était brusquement passé non seulement du soleil au froid, mais d'un univers normal (y compris les foules et les femmes en pleurs) à un monde endeuillé, sévère, catégorique […]. Enfin un

> omnibus arriva et il y monta. L'omnibus lui aussi était pratiquement vide. Au bout d'un moment le brouillard se détachaient en gris des silhouettes de hauts fourneaux, de cheminées d'usines et parfois d'un haut clocher surchargé d'ornements baroques. (A, 200-201)

Le transport du brigadier vers le front sert de point de départ pour une remémoration de son voyage en Pologne, en Allemagne et en Russie et du décès de sa mère et de son père puisqu'il est convaincu que ce transport représente le début de la fin de sa propre vie. Ce voyage permet aussi à l'écrivain de faire référence au plus grand désastre du XX^{e} siècle. Il n'est pas anodin qu'au cœur de ce chapitre demeure une progression mimétique qui est associée à la Shoah : la nuit, l'aube et le jour. *La Nuit*, *L'Aube* et *Le Jour* sont les trois œuvres qui composent la trilogie d'Elie Wiesel. *Aucun de nous ne reviendra, Une connaissance inutile* et *Mesure de nos jours* composent la trilogie *Auschwitz et après* de Charlotte Delbo. Comme les titres le suggèrent, il y a une progression qui va de l'obscurité qu'a été l'Holocauste, au réveil à la connaissance (si inutile soit-elle) des horreurs vécues et au jour qui au moins *connote* le renouveau. Toutes ces structures ternaires évoquent bien sûr la Bible : « Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin: ce fut le premier jour » (Genèse 1:5). Toutefois, dans *L'Acacia*, le jour où le brigadier se réveille marque le début de la guerre. Pour lui, le jour représente le début de son propre traumatisme. À la fin de ce chapitre fécond en références aux camps, à la souffrance de la collectivité et aux atrocités des nazis, il n'est pas surprenant que le voyage du brigadier mène à un univers apocalyptique, « un monde endeuillé, sévère, catégorique », qui fait allusion, semble-t-il, au monde de l'après-guerre. Ce passage communique la hantise du futur au présent ; le brouillard[30], l'absence de vie et « les hauts fourneaux » et « les cheminées » prennent une valeur prémonitoire faisant que ce

[30] Le brouillard fait penser au documentaire *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais qui porte sur la déportation et les camps d'extermination. Nous en parlerons brièvement dans le chapitre 2.

passage apocalyptique porte déjà la trace du traumatisme historique de la Shoah, qui n'était pas encore arrivé au moment du présent de la narration.

L'Acacia se rejoint aux textes des autres survivants de guerre et, par extension, aux expériences partagées par toute une génération par ses images, ses mots, ses non-dits, reliant et contrastant les expériences de tout un continent qui vivait un traumatisme à la fois partagé et impartageable. Enfin, l'indicibilité de la Shoah exige une commémoration *infratextuelle*. Par ailleurs, c'est par le biais de ses expériences personnelles que Claude Simon accède à cette infratextualité commémorative. C'est par le personnel qu'on arrive à l'historique, c'est à cause du traumatisme personnel qu'on peut s'ouvrir au traumatisme d'un autre : l'ubiquité de la souffrance humaine nous permet de recevoir ce message d'une autre génération, d'un autre moment historique.

Chapitre 3

L'Oublié

3.1. Dix ans de silence

> *Only one thing remained reachable, close and secure amid all losses: language. Yes, language. In spite of everything, it remained secure against loss. But it had to go through its own lack of answers, through terrifying silence, through the thousand darknesses of murderous speech. It went through. It gave me no words for what was happening, but went through it. Went through and could resurface, 'enriched' by it all.*
>
> Paul Célan

C'était un sentiment de délaissement de la part de Dieu et de responsabilité à l'égard du passé qui a décidé Elie Wiesel, après dix ans de silence, à quitter le journalisme pour témoigner de ses expériences à Auschwitz-Birkenau par le biais de l'écriture. Dans un entretien avec The Academy of Achievement, Wiesel raconte le jour où il a pris cette décision fatidique après avoir parlé avec François Mauriac :

> We met and we had a painful discussion. The problem was that he was in love with Jesus. [...] I couldn't take it, and for the only time in my life I was discourteous, which I regret to this day. I said, "Mr. Mauriac," we called him Maître, "ten years or so ago, I have seen children, hundreds of Jewish children, who suffered more than Jesus did on his cross and we do not speak about it." I felt all of a sudden so embarrassed. I closed my notebook and went to the elevator. He ran after me. He pulled me back; he sat down in his chair, and I in mine, and he began weeping. I have rarely seen an old man weep like that, and I felt like such an idiot. I felt like a criminal. This man didn't deserve that. He was really a pure man, a member of the Resistance. I didn't know what to do. We stayed there like that, he weeping and I closed in my own remorse. And then, at the end, without saying anything, he simply said, "You know, maybe you should talk about it." He took me to the elevator and embraced me. And that year, the tenth year, I began writing my narrative. After it was translated from Yiddish into French, I sent it to him. We were very, very close friends until his death. That made me not publish, but write.[32]

Wiesel ne pouvait plus retenir ni la rancune qu'il ressentait envers Dieu ni la rage qu'il portait envers ceux qui continuaient à ignorer les atrocités de la Shoah ; ces sentiments perduraient et contenaient une hantise reliée à la culpabilité. On note que c'est la *comparaison des souffrances* que fait Wiesel (la souffrance de Jésus et celle des enfants

[32]L'entretien complet est disponible à *achievement.org* (consulté le 8 avril, 2013).

juifs) qui l'incite à s'en prendre contre Mauriac, qui, à son tour, a fait briser à Wiesel son silence. Un moment de tension et de rage mène à un moment de connexion émotive, de souffrance partagée par les deux hommes, ce qui exemplifie une notion centrale de notre étude, la possibilité de la *comémoire*. Wiesel n'était pas membre de la résistance, et Mauriac n'a pas témoigné des horreurs vécues aux camps d'extermination, mais les deux hommes sont arrivés à jeter un pont *empathique* et *comparatif* entre eux afin de se comprendre ; la connexion forgée durant ces instants de souffrance mutuelle demeurera infrangible jusqu'à la mort de Mauriac. Dans cet espace comémoriel, les paroles et le silence partagés déconstruisent le mur idéologique et théologique qui sépare les deux hommes et créent une ouverture qui engendre non seulement un rapprochement entre leurs croyances, mais aussi une hantise, qui connote la présence du passé au présent. Leur connexion est telle que Mauriac comprend *même plus* que Wiesel la nécessité de partager sa souffrance avec autrui, et de créer un espace testimonial où il pourra essayer de dire l'indicible, un lieu où le déni sera impossible. Enfin, Wiesel décide de bâtir un espace textuel où il pourra en parler, comme le lui conseillait Mauriac, et où le premier pourra faire appel à d'autres interlocuteurs. Ce sera grâce aux efforts de Mauriac que le témoignage de Wiesel, *La Nuit*, sera publié (« Préface », *La Nuit*, 14).

Dans l'avant-propos de *La Nuit*, Mauriac raconte de son point de vue ce jour où les deux hommes se sont rencontrés pour la première fois. Ses paroles relèvent un aspect crucial de l'ouverture vers l'autre : il faut s'attendre à la déstabilisation émotionnelle, il faut se laisser emporter par l'expérience et les paroles de l'autre :

> *Ce ne sont pas toujours les circonstances auxquelles nous avons été directement mêlés qui nous affectent le plus. Je confiai à mon jeune visiteur qu'aucune vision de ces sombres années ne m'a marqué autant que ces wagons remplis d'enfants juifs, à la gare d'Austerlitz… Je ne les ai pourtant pas vus de mes yeux, mais ma femme me*

> *les décrivit, toute pleine encore de l'horreur qu'elle en avait ressentie. Nous ignorions tout alors des méthodes d'extermination nazies. Et qui aurait pu les imaginer ! Mais ces agneaux arrachés à leur mère, cela dépassait déjà ce que nous eussions cru possible. Ce jour-là, je avoir touché pour la première fois le mystère d'iniquité dont la révélation aura marqué la fin d'une ère et le commencent d'une autre. […] Voilà ce que je dus confier à ce journaliste, et comme je soupirai : « Que de fois j'ai pensé à ces enfants ! » Il me dit : « Je suis l'un d'eux. » Il était l'un d'eux !* (« Avant-propos », *La Nuit*, 25-26)

Il faut relever la présence d'un instant traumatique dans ce témoignage de Mauriac, l'expérience phénoménologique constitue le centre de notre étude. Cet événement dépasse son entendement et provoque chez lui un désarroi qui remet en question sa conception de l'Homme. De plus, entre lui et sa femme s'érige un espace comémoriel qui est défini par une connexion émotive à l'autre qui raconte et témoigne ; c'est la capacité d'une personne de comprendre sans comprendre, de voir sans voir. Il s'agit de ressentir l'un et l'autre la trace spectrale du passé. Dans ce passage, Mauriac cerne la hantise qui s'est transférée à lui de la part de sa femme ; il note que c'est la *vision* de ces enfants qui l'a marqué, même plus que ses propres souvenirs en tant que membre de la résistance. Il arrive à conjurer cette *vision* non parce qu'elle existe au fond de sa mémoire, mais parce qu'il partage le traumatisme de sa femme. Étant donné que cet événement s'est inscrit dans sa conscience, des années plus tard, sa rencontre avec Wiesel, un revenant des camps, déclenche une forte sensation d'empathie chez lui. A nouveau, Mauriac comprend sans comprendre tout à fait : il se sent connecté au passé de Wiesel bien qu'il n'en ait aucun souvenir. Par ailleurs, l'énoncé de Wiesel — « je suis l'un d'eux » — dévoile un autre exemple de comémoire, celui qui se crée entre les victimes de la Shoah. Wiesel n'avait jamais mis les pieds en France avant la guerre : il a été déporté de Sighet, en Transylvanie. Tandis que Wiesel se lie à la mémoire collective des victimes par le biais de ses propres expériences, Mauriac s'y rattache par la connexion comémorielle qu'il ressent. L'avant-propos de Mauriac souligne les passages de *La Nuit* qui

l'ont ému en tant que lecteur et se termine sur les paroles qu'il aurait aimé prononcer devant le jeune journaliste ; pourtant il admet qu'il s'est tu: « je n'ai pu que l'embrasser en pleurant » (« L'avant-propos », *La Nuit,* 30). Le traumatisme a transcendé la frontière entre soi et l'autre, leur silence indique la co-présence d'un secret partagé ; dorénavant, la transmission de la mémoire deviendra le projet central de l'écriture et de la vie de Wiesel.

Ce tournant dans la vie de Wiesel est une autre représentation de l'instant traumatique. Quoique, dans ce cas, l'instant ne fût pas violent, c'est un choc émotionnel marqué par une *crise de conscience* : le jeune survivant s'est éveillé à la possibilité de témoigner afin de protéger les victimes contre l'oubli. Cet instant décisif, qui marque une rupture avec le silence du passé et présage un avenir rempli de paroles, contient la trace des morts que l'écrivain essayera d'évoquer et d'invoquer par le biais une écriture é/veillée. Son éthique de responsabilité envers le passé ainsi que sa relation antagoniste avec sa religion, qui montent à la surface lors de cette rencontre avec Mauriac, deviendront les problématiques les plus récurrentes des œuvres de Wiesel. Celles-ci sont parsemées de figures professorales, sages et vieilles, qui portent conseil à des personnages plus jeunes et souvent égarés. En outre, les textes fictifs de Wiesel sont imbibés de discussions où se soudent la tension et la comparaison qui mènent à l'empathie et à la compréhension. La création d'un espace comémoriel semble être la clé de la transmission *interpersonnelle* et *transgénérationnelle* des expériences du passé, voire de la responsabilité du passé. Il faudrait aussi souligner le fait que cet instant semble éveiller les deux hommes de la dissociation, un état spirituel, psychologique et collectif qui était commun à l'époque. Les Français n'arrivaient pas encore à saisir l'ampleur du traumatisme auquel ils venaient d'assister. Il n'est pas anodin qu'après ce tête-à-tête Mauriac s'engagera à soutenir Wiesel dans sa quête de transmettre sa mémoire

à ses lecteurs. De son côté, Wiesel tentera de susciter chez ses lecteurs ce même sentiment d'empathie. Il faut aussi mettre en lumière un élément clé de cet échange qui demeure caché derrière les paroles de l'un et de l'autre, la présence de la honte et de la culpabilité. La crise de Wiesel est provoquée par ce qu'il comprend comme étant de l'indifférence chez Mauriac. Mais la réaction du premier est démesurée, révélant ainsi qu'il se sent lui-même coupable, peut-être de son impuissance face aux événements, peut-être de son inaction au présent, peut-être aussi de sa survie. La honte et la culpabilité de Wiesel reviendront souvent dans ses œuvres tant autobiographiques que fictives.

Dans son étude *Haunting Legagies*, Gabriele Schwab met en relief le genre de culpabilité qui a resserré son étau autour de l'Allemagne après la Deuxième Guerre mondiale; c'était une culpabilité silencieuse qui se dissimulait derrière ce qu'elle appelle « psychic splitting », une manière de se distancier de l'événement afin de repousser le sentiment de culpabilité qui rôdait pourtant autour du peuple allemand. Elle explique que bien que les adultes aient appris les faits et les statistiques de la Shoah aux jeunes qui n'avaient ni vu ni vécu les atrocités, le ton émotionnel ne correspondait jamais au contenu de la leçon. En parlant de l'effet que le film *Nuit et Brouillard* a eu sur elle et ses camarades de classe, elle dit :

> On the surface it looked as if nothing had changed, while in fact nothing was ever going to be the same. At the surface, one could have assumed that we were completely disassociated from the events we had seen on the screen, but for many of us this film changed how we thought about human beings and the world we inhabited. It reshaped many of us as who we were and became. […] We would most likely not have been affected in the same profound way if we had merely been presented with historical facts. The film did more because it engages viewers at an affective level and thus creates a powerful ground for transference. (*Haunting Legacies*, 23)

Le témoignage de Wiesel a eu le même effet sur Mauriac que le film d'Alain Resnais a eu sur Schwab : ils ont l'un et l'autre pris conscience de la nécessité de laisser venir l'émotion qui accompagne une telle lecture. Le lecteur d'un texte testimonial doit prendre conscience de la nécessité *d'écouter* et *de s'engager* spirituellement et éthiquement avec les histoires lues. Idéalement, ce dernier prendra conscience également de son devoir *d'en parler*, car seule une lecture engagée peut insuffler l'Histoire de vie. Il s'agit d'être emporté momentanément dans un autre monde et de laisser persister les changements ontologiques que les souvenirs des autres peuvent engendrer dans sa conscience.

Nous évoquons ces exemples de *séisme empathique* afin de mettre en lumière un aspect crucial de notre étude : les textes littéraires choisis représentent métonymiquement toutes les complexités de la vie du survivant ou de l'héritier, la nécessité d'être compris se heurtant constamment contre l'indicibilité du traumatisme. L'effet que procurent les témoignages chez ces interlocuteurs exemplifie le transfert de la responsabilité qui est nécessaire : « [I]t changed how we thought about human beings », écrit Schwab. Qu'il soit question d'un texte fictif ou autobiographique, ce qui est ressenti par le lecteur est un reflet du traumatisme vécu par les témoins, alors même que la répression et la nature inassimilable de certaines expériences nient la possibilité de tout inscrire. Les lacunes, les trous et les silences qui sous-tendent ou interrompent les récits existent, car le langage, que les survivants et les héritiers sont obligés d'employer pour exprimer le deuil, la souffrance et la perte, est également traumatisé. Les exemples de comémoire *dans le texte* représentent la tentative de transmission de la mémoire qui se fait *en réalité*. Nous ne confondons pas la fiction et le témoignage : le sujet de ce chapitre, *L'Oublié*, est *une fiction* basée sur des

événements historiques. Dans son ouvrage, *Writing and Rewriting the Holocaust*, James Young dit :

> […] there has also been an unmistakable resistance to overly theoretical readings of this literature. Much of this opposition is well founded and stems from the fear that too much attention to critical method or to the literary construction of texts threatens to supplant not only the literature but the horrific events at the heart of our inquiry. (Young, 3)

En considérant les textes sur la guerre et la Shoah, nous maintenons qu'il faut faire une lecture à la fois critique *et* empathique des textes qui portent sur le traumatisme : nous sommes responsables en tant que lecteurs de participer à la création de l'espace comémoriel. Une fois batî, l'édifice comémoriel risque déjà l'effondrement, car on se distancie naturellement, avec le temps, des événements relatés. Pour maintenir cette construction, il faut contextualiser l'expérience partagée par le biais de nos propres expériences. Si on néglige l'importance de l'empathie, en se concentrant uniquement sur les faits historiques d'un côté ou sur la valeur poétique du texte de l'autre, on s'éloigne en fait du but du témoignage : c'est-à-dire de protéger le passé contre l'oubli tout en protégeant le présent contre la répétition de la catastrophe. Selon Gabriele Schwab :

> Perhaps the only way to avoid the fixation on past violence and injuries is to bring their traces into the present. Focusing on traumatic history often seems to release us from the present. We can ignore the violent histories that unfold before our very eyes when we are fixated on the past. (*Haunting Legacies*, Schwab, 6)

Au centre de *L'Oublié*, on retrouve cette problématique : l'aporie centrale et profondément ontologique de ce roman questionne la convergence du passé et du présent. Peut-on agir éthiquement au présent sans comprendre les fautes du passé ? Peut-on tourner notre regard vers le passé sans négliger nos responsabilités au présent ? Peut-on concevoir un espace comémoriel où s'interpénètrent le passé, le présent et l'avenir ? Nous aborderons ces questions au cours de notre étude de *L'Oublié*; nous analyserons également les traces de son

autobiographie dans ce livre fictif. L'interpénétration du réel et du fictif est au cœur de l'écriture du traumatisme chez Wiesel : elle est centrale à la transmission du message éthique de l'écrivain au lecteur.

3.2. Le témoignage, l'héritage et la comémoire

La transmission de la mémoire et l'importance de la relation entre le dialogue et le témoignage représentent le centre de *L'Oublié* (1989) ; pourtant, comme le titre le connote, la capacité d'une génération de prendre sur elle le poids mémoriel de la précédente s'avère être une aporie lancinante pour le survivant aussi bien que pour l'héritier. Tout comme *L'Acacia, L'Oublié* louvoie entre deux espaces-temps narratifs, celui du père, Elhanan Rosenbaum, et celui du fils, Malkiel Rosenbaum. Alors que le récit du père tourne autour de ses expériences de Juif et de partisan durant la Deuxième Guerre mondiale, celui du fils se concentre sur leur vie ensemble ; le fils soigne son père atteint d'une maladie mémorielle tout en œuvrant à prendre sur lui-même les souvenirs du passé qui s'évanouiraient autrement avec la mémoire du père. Comme journaliste, Malkiel doit constamment évaluer sa position vis-à-vis des atrocités et des injustices globales de sorte que les fragments de la mémoire du père deviennent un prisme kaléidoscopique à travers lequel il repense son rôle dans le monde contemporain. Le sida, le génocide au Cambodge et les disputes violentes entre Palestiniens et Israéliens sont quelques exemples des traumatismes sociaux que contextualise par le biais de son héritage juif Malkiel, héritier d'une mémoire fragmentée, fils d'un survivant de la Shoah.

Le récit du père prend la forme d'un long témoignage à travers lequel il transfère au fils ses souvenirs avant qu'il ne soit trop tard :

> Il s'agit d'un cas extrême d'amnésie, dit le docteur Pasternak. Elhanan Rosenbaum a la mémoire malade ; elle s'éteint. Rien ne pourra la sauver. […] Le docteur Pasternak expliqua qu'il s'agissait de l'anéantissement du système nerveux. Symptômes de sénilité, de démence. Perte d'orientation. Perte d'identité. (O, 67)

Bien qu'on devine que ce soit la maladie d'Alzheimer qui attaque la mémoire d'Elhanan, le mot ne paraît jamais dans le texte. En évitant un discours médical et en entourant cette maladie d'une indicibilité métaphysique, l'écrivain se permet d'y afficher une pléthore de significations — théologiques, philosophiques, éthiques —qui dévoilent ses motivations romanesques : les œuvres d'Elie Wiesel sont toujours des véhicules pour ses idéologies sur les responsabilités morales de l'Homme. Selon Elhanan lui-même, il a commis un crime inoubliable, impardonnable, et sa maladie amnésique constitue un châtiment de Dieu (O, 56). On décèle aussi la notion que la mémoire du survivant est « un cimetière, le plus grand du monde » (O, 63) et que, par conséquent, les détails quotidiens ne peuvent pas être retenus, car ils sont perdus dans le brouillard que laissent les disparus et la souffrance qui occupent toute la place. L'amnésie constitue un renversement de ce qu'est la mémoire juive — continue, éternelle, partagée —, mimant par là ce qui aurait pu arriver si les nazis avaient réussi leur but et connotant les effets néfastes de l'apathie, de l'ignorance et de l'oubli. Par ses écrits, Wiesel signifie sa volonté de sauvegarder la mémoire juive de l'oubli, pointant par là un grave problème qui s'annonçait déjà en 1989, l'effacement de la mémoire qui surviendra avec la mort des derniers survivants de la Shoah. Or, avant même d'entamer le récit du père, Wiesel érige au centre du texte la thématique de l'effacement complet et imminent de l'identité et de la mémoire. Par conséquent, il infuse le texte d'une hantise du passé tout en soulignant l'importance d'écouter les témoins : le passé et le présent s'interpénètrent sur le plan éthique. Ainsi les questions qui définissent la relation père-fils sont posées également au lecteur, à la société contemporaine. L'amnésie du père met en

relief la nature urgente des questions suivantes : qui entretiendra la mémoire des survivants après leur mort ? qui est responsable de porter témoignage de leurs expériences aux prochaines générations ?

L'effacement identitaire et mémoriel, qui est un thème récurrent dans les romans à l'étude, constitue une problématique ontologique reliée au traumatisme. Celui-ci peut, tôt ou tard, effacer la mémoire ; l'instant traumatique ronge les souvenirs voisins, devenant une obsession, une hantise permanente qui fait que les scènes du passé s'en prennent au survivant lorsqu'il s'y attend le moins. D'une certaine manière, le traumatisme empêche la victime de vivre au présent et subvertit, par conséquent, ses conceptions du temps et de l'espace, de la mort et de la vie. Elhanan demeure traumatisé par son passé ; lorsque sa mémoire s'efface, la résurgence du traumatisme *inoublié* n'est que trop naturel. Telle la terre qui s'érode, tout ce qui reste après est ce qui réside aux tréfonds. Dans *Haunting Legacies,* Schwab fait une synthèse des théories du traumatisme et souligne la récurrence de l'idée que le traumatisme assiège la mémoire et nie la possibilité du travail de deuil et de la récupération de la mémoire telle qu'elle était auparavant : les deux sont nécessaires à la réconciliation avec le passé et à la possibilité du renouveau. Schwab stipule que, pour surmonter ces difficultés psychiques et spirituelles, les survivants écrivent des 'réécritures créatives' afin d'intégrer les souvenirs traumatisants (*Haunting Legacies,* 25-26). Cette idée de 'réécritures créatives' fait penser à la répétition de la mort du colonel dans *L'Acacia* et dans les autres romans de guerre de Simon, et à la répétition thématique de la Shoah chez Wiesel.

D'après Schwab, lorsque le survivant néglige sa propre guérison, il lègue à ses héritiers la responsabilité de faire face au traumatisme non-assimilé (*Haunting Legacies,* 25-26). Bien qu'Elhanan veuille transmettre sa mémoire à son fils, il désire lui léguer un

héritage complet, sans anciennes blessures à soigner. Il essaie donc d'assimiler les expériences traumatisantes qu'il avait refoulées : il désire mettre de l'ordre dans ses souvenirs, mais il n'y arrive pas :

> En vérité, j'ai essayé. A plusieurs reprises. Je déchirais les pages à mesure que je les noircissais. La distance entre les mots et ma mémoire me paraissait infranchissable. A travers les ruptures de construction, les jeux de miroirs, les souvenirs estompés, j'aurais souhaité sinon la cohérence première du monde, du moins celle qui constitue la base de la mémoire. Malheureusement, je n'arrivais pas à rattacher les fragments à un centre; trop souvent les mots s'érigeaient en obstacles. Je me battais contre eux au lieu de me les concilier. Après la lutte, épuisé, je les contemplais comme s'ils étaient des cadavres. Parfois, en songeant aux morts dont j'ai juré de sauvegarder le souvenir, je me disais : Pour écrire cette histoire, il faudrait déjà être mort; seuls les morts peuvent bien écrire leur histoire. Oublier serait-il pire que mourir? (O, 154)

Ce passage évoque les mots de Célan, que nous avons cités en exergue à ce chapitre, et les souvenirs de Robert Antelme :

> Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là ? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. (*L'Espèce humaine*, dans *Écrire après Auschwitz*, 17)

Pour les survivants de la Shoah, le langage est devenu un cimetière ; les mots contiennent une hantise, la trace de la mort des autres. Le langage ne pouvait ni articuler ce qui avait eu lieu ni offrir de réponses. Comme Wiesel le dit, les mots représentaient des cadavres (O, 159). Étant donné que les survivants ne pouvaient pas se servir du langage pour expliquer l'inimaginable, témoigner pour les morts est devenu un synonyme de la mort elle-même. Dans le passage précité de *L'Oublié*, l'indicibilité de la souffrance se voit explicitée à travers une multiplicité de métaphores renvoyant aux lacunes du langage : « les ruptures de construction, les jeux de miroirs, les souvenirs estompés ». Cette description représente

également une mise en abyme de la structure du roman de Wiesel. La 'réécriture créative' qu'est *L'Oublié* porte la marque langagière d'un témoignage réel ; nous reviendrons plus spécifiquement aux liens entre le témoignage de Wiesel, *La Nuit,* et *L'Oublié* à la fin de ce chapitre.

À travers son roman, Wiesel met en valeur l'impossibilité de témoigner sans interlocuteur et la nécessité de la parole *et* de l'écriture pour diminuer la distance entre le passé et le présent. La participation d'un interlocuteur qui n'était pas présent à l'époque de la Shoah donne-t-elle au témoin accès à un langage plus vivant et peut-être plus humain ? L'interlocuteur qui représente un repère au présent lorsque le témoin divague dans ses souvenirs du passé est une voix interrogatrice qui ne le laissera pas traîner parmi les fantômes de la mémoire. Elhanan, pris dans l'étau de son amnésie grandissante, se tourne vers son fils pour l'aider à se souvenir du passé : sa maladie représente le symbole métonymique de la nature aporétique de la transmission de la mémoire. Le discours éthique de *L'Oublié* prend le ton d'un plaidoyer du père au fils ; la voix du père voile celle de l'écrivain qui s'adresse au lecteur.

Toutes les voix narratives s'avèrent être des porte-paroles de l'écrivain et les quêtes des personnages se donnent toujours à des questionnements profondément moralistes et moralisateurs. C'est la figure du père qui ressemble le plus à Wiesel ; comme lui, il a grandi dans un petit village en Roumanie, où il menait une existence paisible au sein de la communauté juive. Son père et sa mère incarnaient la moralité ; la charité pratiquée envers les mendiants et les aliénés mentaux, la patience face aux injustices sociales, tel que l'antisémitisme, et la compréhension de l'Autre représentent les valeurs apprises au jeune Elhanan, valeurs qui renvoient à la description que fait Wiesel de son enfance (*La Nuit* ;

Silence et mémoire d'hommes). En 1941, lorsque des rumeurs des massacres en masse atteignent son village, Wiesel reste parmi les siens et, par conséquent, est déporté avec sa famille de Sighet à Auschwitz. Le jeune Elhanan, par contre, part à la recherche de la vérité. Le personnage fictif est donc épargné de la souffrance à venir : tous les membres de sa communauté juive à Fehérfalu sont déportés aux camps d'extermination. Elhanan ne revoit jamais sa famille, ne verra pas son père martyrisé avant la déportation de toutes les autres victimes. Elhanan se joint aux partisans juifs ; et à la fin de la guerre, il participe à la libération de l'Europe de l'Est. Après la guerre, il déménage en Palestine où il adhère au mouvement clandestin juif au nom d'Israël et puis, après la mort de sa femme, il immigre aux États-Unis, où il devient thérapeute et professeur. En outre, l'immigration aux Etats-Unis et la vocation de professeur d'Elhanan font penser à Wiesel. On entend aussi la voix de l'écrivain à travers celle du fils, Malkiel, et il semble clair que les expériences de Wiesel en tant que journaliste ont nourri les voyages et les rapports que fait Malkiel pour le *New York Times*.

L'Oublié tourne autour d'un instant traumatique atemporel qui ne peut être assimilé par le père. Durant la Libération, Elhanan a témoigné d'un incident qui changera définitivement sa conception du monde et qui mettra sa foi à l'épreuve. Cet instant traumatique est le fil conducteur du récit ; avec le temps, cet instant est devenu un secret *inoublié*, et au fur et à mesure que son amnésie fragmente et déconstruit sa mémoire, le retour du refoulé fait qu'Elhanan devient obsédé par son 'crime'. Afin d'assurer la transmission complète de ses souvenirs à son fils, il le supplie de retourner à sa ville de naissance, Fehérfalu, pour recueillir les fragments manquants de sa mémoire.

Le discours narratif de *L'Oublié* est polyphonique ; les voix du père et du fils s'enchevêtrent et se voient parfois remplacées par une narration à la troisième personne qui pourrait représenter l'un ou l'autre. Lorsque le récit abandonne le « je » narrateur, la focalisation reste toutefois centrée sur soit le père, soit le fils, et on a toujours accès à la conscience (pensées, sentiments, croyances *et cetera*) de l'un ou de l'autre. D'une part, le va-et-vient entre le passé du père et le présent de la narration désoriente le lecteur. Il semble que le changement de focalisation souligne la nécessité de garder sous silence des détails ; dès qu'on approche le dévoilement d'un fragment essentiel de l'histoire du père, la voix narrative change. D'autre part, le va-et-vient déconstruit la frontière entre les différents espaces-temps : le dédoublement, la fragmentation et la répétition s'ajoutent à cette déconstruction, le tout faisant vaciller le temps. Les deux filières diégétiques principales se voient souvent interrompues soit par des sauts analeptiques ou proleptiques qui fournissent du contexte soit par un commentaire sur une conversation entre le père et le fils qui nourrit la diégèse, soit par un fragment de ce dialogue. Ces passages sont toujours en italique, entre parenthèses ou simplement isolés par un espace blanc et nous rappellent que le récit du père constitue en fait un témoignage. Le père, qui est mourant, lègue sa mémoire à son fils comme on lègue un héritage :

> *— Tu m'écouteras*
> *— Bien sûr, père. Je t'écouterai.*
> *— Tu ne perdras pas patience ?*
> *— Je t'écouterai attentivement.*
> *— Et tu essaieras de tout retenir ?*
> *— J'essaierai.*
> *— Et de tout noter ?*
> *— Je noterai tout.*
> *— Même les détails les plus insignifiants ?*
> *— Les détails le sont rarement.*
> *— Tu ne m'en voudras pas si, parfois, je t'apprends des choses déplaisantes et tristes ?*

— *Je ne t'en voudrai pas, père.* [...]
— *Le temps presse.*
— *Oui, père, le temps presse. Parle. Je t'écouterai.*
— *D'accord. Je te raconterai. Le commencement. La suite. Tout, je te dirai tout, si Dieu le permet. Tu écoutes ? Ce que je te raconte, tâche de t'en souvenir, puisque je perdrai bientôt le pouvoir de raconter.* (O, 33-34)

Cette première interruption de la diégèse centrale établit l'importance primordiale de ce qu'on est en train de lire, il ne s'agit pas d'une simple histoire, mais d'un testament. En insistant sur la réception et l'inscription des détails, le père distingue les paroles à venir des leçons apprises ou des histoires racontées au fils auparavant. Ses paroles, « *tout, je te dirai tout, si Dieu le permet* », évoquent le serment des témoins (« Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ») ; le père invite Dieu à assurer la véracité de ses paroles, ce qui y ajoute une valeur sacrée et implique le sacrilège qui accompagnerait la dénégation de cette vérité, la vérité du survivant. Par ailleurs, en donnant à son fils les rôles d'historien, de juge et de jury, le père l'oblige à assumer la responsabilité de son passé. Selon Derrida :

> Ce qui distingue un acte de témoignage de la simple transmission de connaissance, de la simple information, du simple constat ou de la seule manifestation d'une vérité théorique prouvée, c'est que quelqu'un s'y *engage* auprès de quelqu'un, par un serment au moins implicite. Le témoin *promet* de dire ou de manifester à autrui, son destinataire quelque chose, une vérité, un sens qui lui a été ou qui lui est ou qui lui est de quelque façon présent, à lui-même en tant que témoin — seul et irremplaçable. Cette singularité irremplaçable lie la question du témoignage à celle du secret mais aussi à celle, indissociable, de la mort que personne ne peut ni anticiper ni voir venir, ni donner ni recevoir à la place de l'autre. (*Poétique et politique du témoignage*, 46)

Elhanan choisit de s'engager dans cet acte de témoignage auprès de son fils car celui-ci est la seule personne capable de tenir le double rôle d'héritier et de « témoin du témoin » (*Poétique et politique du témoignage*, 64). Dans le cas du père, au fond de son désir de témoigner demeure le lien entre la mort, le secret et le témoignage. Cette relation ternaire est aussi marquée par la pluralité ; son témoignage est pluriel, multiple, reflétant tous les témoignages qui ne seront jamais donnés par les victimes de la Shoah et, puisque le père donne son

témoignage au seuil de la mort, son futur décès renvoie à celui des victimes qui figurent dans son récit. Dans *Le Pas au-delà,* Blanchot dit : « Le Neutre, la douce interdiction du mourir, là où, de seuil en seuil, œil sans regarder, le silence nous porte dans la proximité du lointain. Parole encore à dire au-delà des vivants et des morts, *témoignant pour l'absence d'attestation* » (107). Dans *L'Oublié*, la thématique de l'oubli représente le neutre. Ni présent, ni absent, Elhanan n'est pas décédé mais s'approche de la mort, son silence annonçant la « parole encore à dire » qui est son secret : la présence du secret témoigne « pour l'absence d'attestation ». Mais la responsabilité de transmettre le secret avant qu'il ne soit trop tard se heurte à son 'cryptage', pour emprunter le terme de Derrida. En indiquant la présence/absence du secret et en montrant l'impossibilité de le dévoiler tout à fait, le père transfère au fils l'aspect le plus important de son témoignage : l'indicibilité de la souffrance et du secret. Cela ne nie point pourtant la transmission, car le témoignage, comme nous l'avons montré au début de ce chapitre, n'est pas entièrement discursif : il va falloir que le fils saisisse la signification du silence et du non-dit pour effectuer cette transmission.

Malkiel, de son côté, accepte pleinement la responsabilité de la mémoire du père ; il devient l'interlocuteur parfait, et une ouverture osmotique et une relation symbiotique se créent entre père et fils :

> (Elhanan parle et Malkiel écoute. De tout son être il écoute et la voix de son père malade qui évoque un temps et des mondes révolus. Harmonie parfaite entre le père et le fils : plus le père se livre, mieux le fils reçoit. À mesure qu'Elhanan sent sa mémoire s'appauvrir, Malkiel sent la sienne s'enrichir.) (O, 247)

Puisque la diégèse testimoniale des expériences de guerre du père est née de leur discussion, sans la présence de Malkiel, le témoignage d'Elhanan resterait muet. Ce sont la transmission de la mémoire au fils, son intérêt, l'écoute qu'il offre et l'engagement qu'il promet qui donnent au témoignage une pertinence au présent. Selon Dori Laub :

> The emergence of the narrative which is being listened to—and heard—is, therefore, the process and the place wherein the cognizance, the "knowing" of the event is given birth to. The listener, therefore, is a party to the creation of knowledge *de novo*. The testimony to the trauma thus includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time. By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner to partially experience trauma himself. […] The listener has to feel the victim's victories, defeats and silences, know them from within, so that they can assume the form of testimony. (*Testimony*, 57)

Grâce à Malkiel, l'histoire du père devient nouvelle, car c'est la première fois qu'elle sera comprise par le biais des expériences de l'héritier. En outre, l'acte de témoigner constitue un événement *au présent*. Les questions de l'interlocuteur dévoilent souvent de l'information cachée, refoulée, qui aide les deux hommes à mieux comprendre ce qui a eu lieu. Cette découverte mutuelle crée la possibilité de transformer leur relation vis-à-vis du passé, et, par extension, de changer leurs opinions et leurs perspectives à l'égard des situations politiques et éthiques contemporaines. Ce n'est pas toujours de l'information concrète, mais plutôt la transmission de quelque chose d'innommable, la transmission du non-dit, qui déclenche chez l'interlocuteur une prise de conscience par rapport à l'expérience du témoin. Dori Laub, qui est psychanalyste ainsi que théoricienne, nomme ce dévoilement d'une vérité dissimulée, un « password ». C'est un indice que le survivant laisse tomber, consciemment ou inconsciemment, espérant que son interlocuteur saura le repérer :

> And only this time, when I was present enough to recognize and hear the password, could the door be opened and the hidden voice emerge and be released. I had to hear it first, acknowledge that I spoke its language, identify myself to it, acknowledge both to myself and to my patient, who I really was, so that it would be possible for him or her to really speak. Nowhere in my work with patients have I found this to be more true than in my listening to victims of trauma and particularly to survivors of the Holocaust and to their children, such secret password comes to be a signal that we both share the knowledge of the trauma, the knowledge of what facing it and living in its shadow are really all about. (*Testimony*, 64)

Il faut être entièrement *présent* et à la disposition du témoin pour découvrir 'la crypte' qu'il garde cachée et pour attester de sa présence et ainsi créer un nouvel espace qui ne promet ni la guérison, ni l'évacuation de 'l'ombre' dans laquelle le survivant vit, mais une compréhension comémorielle. Le dialogue entre Malkiel et Elhanan demeure au centre du récit et les autres exemples de la relation témoin/interlocuteur présents dans le récit y renvoient et enrichissent l'échange entre les deux hommes. Après la mort de sa femme en Palestine, Elhanan émigre aux Etats-Unis où il dédie quatre heures par semaine aux rescapés des camps de concentration. Le soir, il raconte la vie de ces survivants à son fils et lui apprend qu'« [o]n n'a pas le droit de ne pas les écouter » (O, 297). Chacun d'entre eux partage avec Elhanan sa honte ou sa culpabilité cachée :

> L'épouse qui, pour des raisons complexes, avait dissimulé son passé à son mari. Pourquoi avait-elle honte de sa souffrance?... L'homme qui n'arrivait pas à se pardonner d'avoir refusé là-bas, un morceau de pain à son ami… Le riche commerçant qui, la nuit, se levait pour aller pleurer dans son bureau fermé à clé… La femme qui, seule dans sa cuisine, se mettait devant un miroir pour se regarder avaler friandises et gâteaux au fromage… (O, 296-297)

Chacun des rescapés a un secret qu'il dévoile à Elhanan : le secret — qu'il soit refoulé et inaccessible ou une obsession dissimulée — fonctionne comme un lien que garde le survivant pour le rattacher à la mort de ses proches. Surtout pour les survivants de la Shoah, qui ne possèdent aucun objet qui porte la trace de leur ancienne vie, ces habitudes clandestines contiennent la trace de la mort des autres et de leur souffrance personnelle. Les recoins de leur psyché qui dirigent leurs gestes deviennent des lieux de mémoire où ils rendent hommage aux morts.

Dans le roman, Wiesel donne aussi un contre-exemple de la relation interlocuteur/ témoin : l'OSI (Office of Special Investigation) a arrêté le capitaine SS qui a supervisé la liquidation de Fehérfalu. Malkiel et sa copine, Tamar, assistent au procès en tant que

journalistes et convainquent Elhanan de les accompagner au cas où il apprendrait des détails sur les derniers jours du village avant la déportation des Juifs. Le contre-interrogatoire du témoin, une victime juive qui a été déportée, l'accable. A la fin de la séance, il est en larmes, détruit, vidé. Cette scène déclenche une crise chez Elhanan qui « n'a jamais été plus présent, ni plus absent » (O, 61); « il transpire » (O, 63) et doit quitter la salle. L'état d'absence et de présence simultané d'Elhanan et sa réaction à la souffrance de la victime démontrent que son propre passé n'est que caché sous la surface de son quotidien, car le traumatisme est atemporel, omniprésent, vide et plein. L'inclusion de ce procès dans le récit révèle un message central de l'écrivain : il faut écouter, tenter de comprendre et de ramener les traces du passé au présent, car pour le survivant le passé *est* le présent. Et il faut accomplir cette tâche sans attacher aux détails une importance centrale, c'est la mémoire des morts qui compte. Cet aspect du témoignage de la Shoah est présent à travers les récits autobiographiques des survivants. L'épigraphe d'*Aucun de nous ne reviendra* de Charlotte Delbo le dit éloquemment : « *Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique.* »

Entre Malkiel et Elhanan, ce sont les questions du fils qui raniment la mémoire du père, qui en déverrouillent les parties cachées. Au fait, le pèlerinage de Malkiel au village de son père pourrait être compris comme un voyage métaphorique, une exploration de la topographie mémorielle du père. Là, Malkiel a le droit d'interroger les personnes que son père a connues durant son enfance, de voir de ses propres yeux les lieux dont a parlé son père durant leurs discussions et aussi de convoquer les spectres qui hantent son père.

3.3. ‘Lieux de mémoire,’ ‘nœuds de mémoire’

C’est le fils qui ouvre le discours à un questionnement ontologiquement : « Et si la vie n’était que l’imagination des ancêtres ou le rêves des morts ? » (O, 13). Lorsqu’il tente d’intégrer la mémoire de son père à la sienne, invoquant « les fantômes » qui hantent son père, le fils remet en question la séparation des sphères du passé et du présent, de la vie et de la mort. Au lieu d’ignorer ces « fantômes », Malkiel commence son pèlerinage dans le village natal de son père au cimetière juif. L’absence de chronologie dans le récit fait que la découverte du tombeau de son grand-père ouvre l’intrigue du roman :

> L’émotion fut si fulgurante qu’il perdit l’équilibre et faillit tomber sur la terre humide et sale : devant lui, le nom sur la pierre tombale légèrement inclinée, comme sous le poids de la fatigue, était le sien. Malkiel ben Elhanan Rosenbaum.
> Une pensée folle lui traversa l’esprit : serait-il mort, déjà ? Il ne se souvenait point d’avoir vécu sa mort. Et après ? Cela ne signifiait rien. Qui dit que les morts emportent leur mémoire dans l’autre monde? Malgré lui, il se pencha et déchiffra la date : le mois de Iyyar 5704. Mai 1944. […] S’appuyant sur la tombe de ce grand-père qui portait son nom, il sentit une angoisse obscure, presque animale, se déverser en lui […] (O, 13)

Le brouillage de la frontière entre le présent et le passé, la vie et la mort est intensifié lorsque Malkiel arrive à ce lieu de deuil et de commémoration familiale. Le dédoublement du nom insiste sur l’importance de l’héritage identitaire, et la réaction de Malkiel par rapport à la découverte de son nom sur la tombe ancestrale fait preuve de son ouverture à l’égard de la transmission non seulement de la mémoire familiale, mais aussi du traumatisme du père et de l’ancêtre. Le partage du nom permet au narrateur de s’imaginer mort, de se confondre avec son grand-père et de vivre momentanément la *crise* de conscience qui accompagne l’instant de la mort. Chassant rapidement cette folle pensée de sa conscience, il ne peut éviter la trace qui provoque chez lui un sentiment d’angoisse, de nature *animale*. Cette scène fait penser à Henri Berg de *La Restitution*, et aux crises qui l’habitent lorsqu’il pense à la mort de son

père, Henry Berg. Dans les deux romans, le dédoublement du nom joue avec la notion que l'histoire pourrait se répéter, que l'héritier n'est que le double de l'ancêtre. Autrement dit, dans l'espace de cet instant de traumatisme hérité, la catastrophe devient imaginable et l'héritier comprend que nous ne sommes pas au-delà des désastres du passé. Par ailleurs, dans les deux romans, la violence de la crise de l'héritier évoque la mort brutale de l'ancêtre. Dans *L'Oublié*, la référence au meurtre du grand-père, la première victime des nazis avant la déportation et le dernier Juif a avoir été à Fehérfalu, boucle le '*tremblement de temps*' (O, 132) qui fait scintiller le passage. Il faut dire aussi que ce dédoublement met en relief la *différence* qui sépare les générations : Malkiel n'a jamais souffert comme son père ou son grand-père ; par conséquent il va falloir qu'il rejoigne le passé d'abord par l'Histoire et les histoires, et ensuite, par le biais de la comparaison, de l'empathie et, aussi, de l'imagination.

Comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent, d'autres textes portant sur la Deuxième Guerre Mondiale, y compris *L'Acacia*, mettent en œuvre la thématique d'une quête de la tombe ancestrale. Dans ces romans, cette quête de l'être perdu représente la recherche des traces héritières ; les personnages qui sont en deuil ou à la recherche de la vérité attribuent à la découverte du tombeau une valeur testimoniale et identitaire. Dans *L'Acacia* et *L'Oublié*, la quête de la tombe se trouve au début du texte. Ces deux romans fondent leur diégèse sur la tombe, sur la mort de l'ancêtre et sur le secret qui est lié à l'instant de la mort. Au fur et à mesure que *L'Acacia* et *L'Oublié* se déploient, les deux narrateurs, tous les deux fils d'une victime de guerre, tentent de reconstruire le passé traumatique du père, et, ainsi, révèlent des liens qui replient le temps sur lui-même.

Thème fréquent dans *L'Oublié*, le dédoublement sert à problématiser des connaissances phénoménologiques considérées comme acquises. Alors que l'absence de

chronologie constitue un rappel constant de la notion que l'histoire pourra se répéter, le dédoublement des personnages soulève le soupçon qu'elle se répète déjà. La thématique de la répétition du nom relie non seulement des personnages du même lignage, mais aussi les personnages secondaires ou bien périphériques ; le sentiment de *déjà-lu* qui en résulte chez le lecteur est toutefois troublé par la différance. Par exemple, par leur nom, leur personnalité et leur apparence physique, Tamar, la copine de Malkiel, et, Talia, sa mère se ressemblent. Par ailleurs, Elhanan prend Tamar parfois pour Talia lorsqu'il a des trous de mémoire. Ce jeu continu entre le retour du même et la différence fait d'un personnage un référent pour l'Autre. D'autres amantes du fils (Rita, Leila) et celles du père (Vitka, Lianka) s'évoquent et d'autres personnages secondaires ont un double qui les reflète (par exemple, il y a aussi plusieurs mendiants et fous). Le tout sert à souligner à la fois *la possibilité* de la répétition, mais aussi la réalité de *la différence* qui peut nous protéger contre les erreurs du passé. On comprend que le fait de confondre le passé et le présent, comme dans le cas du père, laisse présager les dangers de l'oubli définitif.

Dans *L'Oublié*, le questionnement ontologique de Malkiel, l'idée qu'il peut accéder au passé du père en retraçant son chemin, est amplifié lorsqu'il arrive au cimetière ; c'est là qu'il commence à s'adresser à son grand-père, qui deviendra un interlocuteur (muet puisque mort) pour Malkiel :

> *Si tu peux voir, regarde-moi : les souvenirs de mon père se mêlent aux miens, ses yeux sont dans mes yeux. Ses silences faits de frayeur, de frustration et de désespoir traversent mes paroles. Mon passé s'est ouvert au sien, donc au tien.* (O, 19)

Pour le fils d'Elhanan, l'expérience comémorielle devient un *état* comémoriel. Il se sent habité par le souvenir et traversé par l'état d'esprit du père ; pourtant Malkiel s'inquiète de ne jamais comprendre son père tout à fait et invoque l'esprit du grand-père pour soutenir sa

quête mémorielle. En s'ouvrant à la transmission transgénérationnelle, Malkiel devient le symbole parfait de l'héritage juif. Son père lui a appris sa conception du Juif (« Nous sommes tous habités de la mémoire de Dieu. » [O, 141]), et Malkiel tente de déconstruire les limites de la compréhension afin d'accéder à cette mémoire omnisciente. Ainsi, on peut considérer le pèlerinage de Malkiel comme un voyage allégorique dans la mémoire juive. La topographie de la mémoire ancestrale devient non seulement le *topos* de la diégèse mais aussi un véritable lieu topographique où se rencontrent le présent et le passé.

Il n'est pas surprenant que la seule personne à qui Malkiel fait confiance dans le petit village en Roumanie soit le fossoyeur, Hershel, qui avait enterré le grand-père. Hershel est une figure de la mort: « De sa vie, Malkiel n'avait vu créature humaine plus effrayante. Tout en lui était démesuré. Oreilles trop larges, paupières trop lourdes, bouche béante à moitié édentée : le tout était noir, noir de jais, d'une épaisseur ahurissante » (O, 121). Le vieil homme a trop entendu, trop vu, et il a trop d'histoires à raconter ; la souffrance qu'il a vue et vécue en veillant sur les morts s'est inscrite sur sa figure. C'est un personnage quasi mythique qui remet en question la différence entre la vie et la mort, la raison et la folie, le passé et le présent. Le fossoyeur prétend qu'il peut parler aux morts et qu'ils lui répondent : « Eh oui, les morts sont comme toi et moi : des farceurs se glissent parmi les héros et, ensemble, ils nous rendent fous. Ils sont capables de te jouer des tours, d'accrocher ton manteau et de le déchirer, d'accrocher ton regard et de le déchirer aussi… » (O, 15). Wiesel met les histoires du désastre dans la bouche de l'Autre qui terrifie tous les membres de la communauté. Le fossoyeur est marginalisé. À la fois fou et sage, inclassable et autre, il a été protégé de la mort, par la mort même : les nazis l'ont oublié au cimetière. Incarnant l'indicible et le racontant, ce personnage allégorique se réfère à la Shoah sans s'y référer ; le

fossoyeur est le témoin des souffrances du village, et tout au long de ses histoires, la destination et le sort des 'disparus' sont dissimulés par des euphémismes. Par ailleurs, nous constatons l'importance thématique du sommeil et du réveil dans les récits de Hershel. Comme dans les autres textes à l'étude, les références à l'alternance entre le sommeil et le réveil mettent en relief l'état psychologique de ceux qui vivaient ce genre d'expérience, le louvoiement entre les deux marquant la nature inassimilable des moments d'extrême traumatisme. Dans les textes de Wiesel, le sommeil fait souvent référence également à l'absence de Dieu durant la Shoah. Le plus long récit de Hershel porte sur le 'réveil' des rabbis morts de Fehérfalu qui sortent de leurs tombes durant la déportation et font appel au grand-père de Malkiel, qu'ils considèrent comme un martyr, pour qu'il les aide à sauver le village :

> Un soir, j'étais prêt à tout abandonner et à courir vers les Juifs qui mouraient du matin au soir et du soir au matin, mais une voix inconnue m'a retenu : Hershel, disait-elle, ne nous abandonne pas ; nous aussi, nous avons besoin de toi […] « […] va frapper sur les tombes de Rabbi Mordehai, de Rabbi Hayim, de Rabbi Israël et de tous les juges rabbiniques de cette communauté. Dis-leur que moi, Zadok fils de Rabbi Hayim, je leur ordonne de se présenter devant moi à 3 heures du matin. Dis-leur en mon nom qu'il y va de la survie de notre sainte communauté. » […] Me voilà donc en route pour réveiller les morts. […] Tous y étaient […]. [Malkiel] nous a conduits tout d'abord à la grande synagogue : pleine d'excréments […] reb Malkiel nous emmena au *shtibel* hassidique de Wizhnitz : les rouleaux sacrés traînaient dans la poussière. […] reb Malkiel nous a fait visiter l'une après l'autre les diverses synagogues de notre communauté […]. Ravagées, toutes. Fenêtres brisées, pupitres démantelés. […] Et reb Malkiel nous a ouvert les portes des demeures vides du ghetto : un bout de pain moisi, un soulier d'enfant, un livre de prières aux pages déchirées… Mais où sont nos enfants? Ont crié les membres du tribunal rabbinique. Où sont leurs parents, leurs Maîtres? Tous ont pleuré, tous ont hurlé de douleur, tous — sauf reb Malkiel que l'ennemi avait rendu muet. (O, 126-128)

Les cris et les sanglots des rabbis morts suivant cette découverte sont inaudibles et les villageois non-juifs continuent à dormir paisiblement (O, 128). Cette juxtaposition du silence et du cri représente l'apathie des simples spectateurs face à la souffrance des victimes. Et,

comme pour mimer l'absence de Dieu durant la Shoah, les rabbis se sont 'réveillés' trop tard pour sauver le village. Alors que nous pouvons considérer le cimetière comme un lieu où la mémoire et l'histoire divergent, ces longs témoignages irréels et métaphysiques de Hershel nous amènent à conceptualiser le cimetière plutôt comme un nœud de signification. Dans l'ouvrage collectif, *Nœuds de mémoire: multidirectional memory in Postwar French and Francophone Culture*, Michael Rothberg et ses collaborateurs proposent le terme 'nœuds de mémoire' qui, contrairement au terme 'lieu de mémoire' de Nora, est centré sur la conceptualisation d'un lieu où convergent divers éléments mémoriels non-linéaires qui ne sont pas toujours explicités, de sorte que leur découverte nécessite la participation de lecteurs assidus et fouilleurs :

> *Nœuds de mémoire* as we conceive them here are not static conglomerations of heterogeneous elements. As James Young and other have taught us, sites of memory do not remember by themselves—they require the active agency of individuals and publics. Such agency entails recognizing and revealing the production of memory as an ongoing process involving inscription and reinscription, coding and recoding. (8-9)

Le côté métaphysique du récit précité de *L'Oublié* permet à l'écrivain de créer un nœud de mémoire 'multi-directionnelle', comme le dit Rothberg, qui tisse ensemble plusieurs aspects de la Shoah sans les aborder directement. Le mutisme de reb Malkiel symbolise l'indicibilité de la Shoah; les questions des rabbis font penser à la réponse impensable qui leur sera donnée et, par extension, aux camps ; les objets laissés évoquent l'absence des Juifs disparus et, par là l'envergure de ce crime contre l'humanité. Le dédoublement du nom du grand-père crée un lien entre l'ancêtre mort et l'interlocuteur, son petit-fils, ce qui rappelle les notions de la possibilité de répétition de l'Histoire et de l'importance de l'héritage; les personnages-fantômes connotent la hantise que la Shoah a engendrée chez les survivants, et l'impuissance des rabbis morts évoque le délaissement de Dieu qui a mis à l'épreuve la foi des Juifs. Par

ailleurs, on note qu'un des rabbis morts qui se réveille s'appelle 'Rabbi Israël' et que les rabbis veulent « juger sur place ce que l'ennemi prépare contre le peuple d'Israël » (O, 130). Ces références font penser à la situation en Israël qui se déroule au présent de la narration, dans l'espace-temps de Malkiel. Tous ces éléments référentiels convergent dans le témoignage de Hershel. C'est au lecteur de faire les associations : il faut qu'il soit prêt à retirer le rideau sur l'allégorie et à dénouer les fils métaphoriques du récit. Wiesel n'est pas le seul écrivain ayant vécu cette période historique qui a puisé dans l'allégorie pour souligner ses messages politiques et éthiques : *Rhinocéros* d'Ionesco dévoile les dangers de la pensée unique, *Les Séquestrés d'Altona*[33] de Sartre masque la guerre d'Algérie derrière la Shoah, et *La Peste* de Camus cache la Shoah derrière un fléau à grande échelle. Selon Ross Chambers :

> Allegory (or "speaking other") as a device for "speaking of" the unspeakable in this way, has characteristics that make it a particularly appealing figural mode for testimonial purposes. For although allegory has an object (it is an "allegory of" X or Y), it presents as objectless: the object is not necessarily identified, the recognition of its object being left to the reader, who may well discover it to be infinitely elusive. […] Walter Benjamin's influential understanding of allegory as a set of ruins or a scatter of rubble that remains as aftermath indicators of an event now beyond knowledge, and thus as a stimulus for melancholic *Andenken*—a "thinking towards" whose object is beyond grasp—is thus an extremely suggestive one. To the extent that it does make the object of allegorical reference recognizable, allegory thus understood does so only as a function of the kind of recognition that is an acknowledgement of one's not-knowing. (« The Long Howl: Serial Torture », *Nœuds de mémoire: multidirectional memory in Postwar French and Francophone Culture*, 39-41)

Alors que Wiesel ne nous donne accès direct aux traumatismes ni de la déportation, ni du transport, ni de l'arrivée aux camps, la description des traces des Juifs fait penser à ce qui se passait ailleurs, au moment où les rabbis parcourent le village. Les questions des rabbis (« Où sont nos enfants? »; « Où sont leurs parents, leurs Maîtres? ») sont atemporelles dans

[33] Pour une analyses des *Séquestrés d'Altona* voir: Debarati Sanyal, "Crabwalk History: Torture, Allegory, and Memory in Sartre," dans *Nœuds de mémoire: multidirectional memory in Postwar French and Francophone Culture*, New Haven: Yale University Press, 2010.

le sens qu'elles contiennent déjà la réponse. En parlant des morts et de la vie au cimetière, Wiesel 'parle autrement' de la même chose dont il témoigne dans son autobiographie : le cimetière est un référent spatial déplacé, car les morts y revivent en masse et se réveillent en masse, ce qui constitue un renversement ontologique : ailleurs, les vivants meurent en masse. Le cimetière devient le seul lieu où les Juifs sont en sécurité ; le message ne pourrait être plus clair — de leur vivant, les Juifs de l'époque n'étaient en sécurité nulle part ailleurs.

D'autres lieux s'érigent comme des référents déplacés des camps d'extermination : Elhanan traverse plusieurs villages lorsqu'il se bat avec les partisans contre les nazis. L'absence de Juifs dans ces villages, le vide des ghettos et la récurrence de la thématique du cimetière évoquent la destination finale des Juifs. Dans *Silences et mémoire d'hommes*, Wiesel commente son obsession du silence, qu'il considère comme un refuge : il est fasciné par 'la densité, l'épaisseur et les possibilités' du silence (9). Le réveil des rabbis au cimetière a causé « un tonnerre si puissant que, devenus sourds, les gens le confondaient avec le silence » (O, 132). Au ghetto de Stanislav, « c'est le vide, un vide étrange peuplé de fantômes. La sécheresse. La poussière. La cendre. Ici c'est la vie éteinte : que reste-t-il d'une communauté emportée par la tempête? » (O, 186). Le cri, le tonnerre et les autres bruits inaudibles, silencieux filent des métaphores de la Shoah; le vide peuplé de fantômes, tout comme le cri silencieux des rabbis, et l'euphémisme « emportée par la tempête » connotent la pauvreté du langage vis-à-vis de l'Holocauste. Les camps ne se figurent jamais dans le texte, de sorte que le jeu d'absence/présence met en relief le caractère indicible de la catastrophe. On peut aussi considérer la récurrence thématique du cimetière comme un rappel de l'absence de tombeaux pour les victimes de la Shoah, « la poussière » et « la cendre » des ghettos évoquant les crématoires. En 1989, lors de la publication de *L'Oublié*,

les sites de commémoration pour les victimes de la Shoah étaient encore peu nombreux, et Wiesel tentait de changer cette lacune mémorielle, culturelle et sociale (*Silences et mémoires d'homme*, 28).

Par ailleurs, ces lieux vides et hantés représentent, plus que des lieux de mémoire, des nœuds de mémoire parce qu'ils constituent également des carrefours où d'autres situations politiques et éthiques sont implicitement mises en lumière. Après la Deuxième Guerre mondiale, Elhanan refait sa vie en Palestine, et là il fait partie d'un groupe de combattants clandestins. Leur idéologie crée un lien direct entre l'Holocauste et l'absence d'un État juif :

> Le peuple juif a été persécuté parce qu'il n'avait pas d'État à lui. Indésirable partout, le Juif n'intéressait que son ennemi. Si nous avions eu un État juif en 1939, des millions d'hommes et de femmes — "vos parents, vos frères, vos sœurs" — auraient été sauvés. (O, 88)

Ce lien est reflété dans la diégèse lorsqu'Elhanan revoit à Jérusalem son ami Itzik-le-long, qu'il a connu au ghetto de Stanislav en Hongrie. Les deux amis se sont battus côte à côte dans les deux guerres, ce dédoublement au niveau de l'intrigue jetant un pont entre les deux espaces-temps. Le sujet d'Israël demeure omniprésent dans le roman, et Malkiel semble avoir hérité la perspective de son père : l'héritage de cette vision de l'État juif renvoie à la vie de l'écrivain qui soutient inlassablement l'importance de Jérusalem à la judéité. Cependant, Wiesel met en œuvre les deux côtés de l'histoire ; Malkiel et Tamar se disputent au sujet d'un article que Tamar veut publier sur la répression et la torture des Arabes de Cisjordanie par la police et l'armée israéliennes. Wiesel comprend la nécessité de donner une voix aussi à l'Autre, de relever la nature polémique des discussions éthiques et politiques.

Comme déjà noté, la vocation de journaliste permet à Malkiel de toucher à plusieurs traumatismes du monde contemporain. Et, étant fils de son père, Malkiel voit tout à travers le prisme de la Shoah. Par exemple, au sujet du sida, Malkiel pense que « les chiffres

obscurcissaient la tragédie au lieu de l'illustrer. Chaque décès méritait qu'on le considère comme premier, unique » (O, 74). On entend ici l'écho de la plainte des survivants de la Shoah. Lorsque Malkiel va au Cambodge pour faire un reportage sur le génocide des civils pris entre deux feux, il pense à la souffrance de son père ; en regardant dans les yeux des orphelins, il « songe à d'autres enfants, ailleurs, après la guerre, en Europe » (O, 101). Cette expérience lui ouvre les yeux. Sachant que son père comprendra mieux que lui, il imagine une discussion qu'ils auront ensemble :

> Dans les tentes voisines, des Cambodgiens racontent leurs épreuves, Henri traduit. La terreur, la fuite dans la forêt, la vie et la mort dans les marécages. Peut-on imaginer un pays tout entier transformé en ghetto hermétiquement clos? Maintenant je peux, dit Henri. Peut-on concevoir, en 1980, un régime où le fait de rester humain est un crime passible de la peine de mort? Maintenant je peux, songe Malkiel.
> En pensée, il revoit son père. Il discute avec lui :
> — Tu vois? Les Juifs ne sont pas les seuls à souffrir.
> — Je n'ai jamais dit qu'ils l'étaient.
> — A les entendre, on dirait que leur souffrance seule compte?
> — Tu ne les as pas bien écoutés, Malkiel. Quand un Juif parle de sa souffrance, il parle également de celle des autres.
> — Dans ce cas, ils ne parlent pas assez. (O, 102)

Malkiel s'est créé un espace psychique où il peut dialoguer avec son père. Il meuble cet espace des questions qui le tourmentent et arrive à mieux les comprendre par le biais de la comparaison empathique. Dans cet espace comémoriel, les traces spectrales du passé sont ranimées et forment un prisme kaléidoscopique à travers lequel le fils forme sa perspective dans le présent. On pourrait dire que la comparaison est dangereuse, que la comparaison contient la négation de la singularité de la mort, laquelle n'est pas synonyme de la singularité du traumatisme. Le dernier étant dangereux, Wiesel met en lumière le message sous-jacent à la plainte des Juifs : il faut tourner notre regard vers le passé, et de là, se reprojeter au présent, afin d'aider les victimes et de prévenir les atrocités à venir.

3.4. L'instant traumatique : le témoignage d'un viol

Le jeu de reflets qui s'opère dans *L'Oublié* permet à l'écrivain de suivre le parcours de ses personnages à travers le temps et l'espace, tout en esthétisant la manière dont les expériences du passé restent dans notre sillage, nous poursuivent au futur. Les expériences du fils et du père, celles du présent et du passé, s'enchevêtrent au point qu'elles forment des nœuds de mémoire qui dénotent les souffrances d'une victime et en connotent celles d'une multitude. Or, le métadiscours recouvre une pluralité de micro-discours qui scintillent au niveau de l'intratexte. L'intention romanesque de Wiesel vise à remplir une lacune culturelle et sociale de l'époque : en évoquant des sujets peu traités dans la littérature de la Deuxième Guerre mondiale — la vie dans les ghettos, la lutte des partisans, les tragédies dans l'Europe de l'Est — il commémore textuellement la mémoire des « victimes de seconde catégorie » :

> *— Tu te souviendras de ces massacres, dit Elhanan à son fils. Tu me promets de t'en souvenir tout particulièrement?*
> *— Pourquoi y tiens-tu* particulièrement*?*
> *— Parce que… je vais l'expliquer, Malkiel. L'histoire elle-même se montre souvent injuste envers ses victimes. Certaines ont plus de chance que d'autres. Considère celles de Kolomey et Stanislav. Personne n'a élevé de monument à leur mémoire. Peu de chercheurs leur ont consacré des travaux, alors que partout se développe une vaste littérature de la mémoire. Victimes de seconde catégorie, les Juifs tués à Stanistav et Kolomey méritent mieux, tu ne crois pas, mon fils?*
> *— Je me le rappellerai, père. Je te le promets.* […]
> *— Souviens-toi, mon fils. Sans le savoir peut-être, j'ai dû marcher sur leurs tombes.*
> (O, 109)

A travers les mouvements de son personnage principal, Elhanan, qui parcourt le paysage dévasté et les villages vides, et à travers les discussions entre lui et Malkiel, Wiesel crée un espace textuel qui représente un lieu de comémoire. L'écrivain met en relief le fait qu'il faut s'engager dans le souvenir, car ces lieux ne prennent pas la forme physique d'un monument et existent seulement pour ceux qui souhaitent les évoquer. Les paroles d'Elhanan — « *Sans*

le savoir peut-être, j'ai dû marcher sur leurs tombes » — résonnent chez le lecteur. Sa propre compréhension du temps et de l'espace étant affectée, le lecteur arrive à se demander s'il a également marché sur les tombes des autres. Pour Wiesel, un aspect essentiel de son écriture consiste à se remémorer les atrocités vécues par les victimes oubliées pour les rendre présentes à l'esprit collectif : « Quand personne ne songeait à l'Holocauste, j'en parlais; maintenant que tout le monde en parle, j'en parle peu » (*Silences et mémoire d'hommes,* 31). Wiesel a dédié une grande partie de son œuvre à l'Holocauste et à la mise en lumière des tragédies oubliées. De nos jours, la Shoah est devenue un champ d'étude; cependant, quelques groupes de victimes demeurent toujours à la périphérie. Il n'est pas surprenant que, dans *L'Oublié,* Wiesel tourne son regard, et le nôtre, vers un de ces groupes : le secret d'Elhanan est lié à son témoignage d'un viol. Cette thématique met en œuvre la répression collective des femmes violées, un aspect traumatique de la Deuxième Guerre mondiale très rarement traité en 1989.

Le lien que fait Wiesel entre le secret et le viol dans *L'Oublié* est non seulement poignant mais aussi pionnier ; alors qu'il y avait des « victimes de seconde catégorie », il y avait aussi des souffrances de seconde catégorie. Après la guerre, le monde a appris que les horreurs infligées aux victimes de la Shoah étaient d'une variété inimaginable — on n'a qu'à penser à la manipulation psychologique (*Arbeit Macht Frei*), aux expériences médicales et aux chambres à gaz pour en saisir l'ampleur. Il n'est pas difficile à comprendre comment l'ombre de cette vaste souffrance inconcevable pourrait obscurcir des crimes plus intelligibles. Si, après la guerre, l'abus sexuel contre les victimes féminines dans les ghettos, dans les convois, dans les camps, restait ignoré, car les victimes n'en parlaient pas, de nos jours, la documentation qui s'est accumulée à ce sujet témoigne du fait que l'abus sexuel

faisait partie de l'expérience des femmes juives durant la Deuxième Guerre mondiale, mais paradoxalement, ce sujet reste toujours occulté du métadiscours. C'est fort probablement le cas parce qu'un débat animé autour de la pertinence de ces abus a créé de la réticence chez les historiens, psychologues et théoriciens qui en soutenaient l'importance. C'était le cas jusqu'à la publication de *Sexual Violence against Jewish Women during the Holocaust*[34] en 2010. Cet ouvrage a suscité une réaction inattendue et émotionnelle chez les critiques, les activistes et les survivants, et, en novembre 2012, le Remember the Women Institute et La Fondation de la Shoah de l'Université de la Californie du Sud ont organisé le premier colloque sur la violence sexuelle contre les femmes juives durant la Shoah (*rememberwomen.org*). Mais, si on ne parlait pas de la souffrance des victimes juives violées, si sa pertinence a déclenché un tel débat, *comment* traiter de la souffrance des 'coupables' violées, c'est-à-dire des femmes des soldats allemands ou des collaborateurs ? Durant la Libération de l'Europe, des soldats russes violaient souvent les victimes qu'ils 'libéraient' et les coupables qu'ils 'punissaient' (*Sexual Violence against Jewish Women during the Holocaust*, 19). Pour les femmes, les adolescentes et les enfants qui ont été violées parce qu'elles représentaient l'Ennemi, l'agression sexuelle étaient une réalité de leur 'punition' qui a été rapidement voilée par la répression collective. Il faut qu'on se pose la question : la société n'est-elle pas responsable de recueillir tant bien que mal ces histoires afin d'en empêcher la répétition historique ? Il semble qu'au lieu d'approcher la Deuxième Guerre mondiale et toutes les atrocités qui ont eu lieu avec le même niveau d'intérêt dévoilant la dichotomie de la barbarie et de la culture qui existaient des deux côtés du conflit, la tendance est d'occulter la souffrance des « victimes de seconde catégorie ». Un argument contre l'étude de l'abus sexuel durant la guerre pourrait mettre en lumière le danger que pose

[34] Voir : l'Introduction de cet ouvrage pour de plus amples renseignements sur ce débat.

un discours sexué qui pourrait marginaliser les sujets de l'antisémitisme et du génocide (*The Social Inheritance of the Holocaust,* 14). Un autre pourrait souligner qu'à l'écrit ou à l'écran le sadisme risquerait de se confondre avec l'érotisme, et afin d'empêcher ce genre de glissement, on doit éviter l'esthétisation du traumatisme sexuel. Ces arguments sont pertinents; nonobstant, ceux qui les avancent ne font confiance ni aux écrivains ni aux lecteurs des œuvres de mémoire. De nos jours, des récits qui portent sur la souffrance des femmes 'conquises' ou libérées surgissent de plus en plus et attirent l'attention de la critique. Dans le chapitre 4 de la présente étude, nous ferons une brève analyse de *L'Empreinte de l'ange* (1998), qui touche au sujet de la relation entre le viol, le secret et le témoignage à travers le récit d'une jeune Allemande et de sa mère. Le film polonais *Rose* (2011) de Wojciech Smarzowski est le premier film qui porte sur le viol des femmes 'libérées' et 'conquises' à susciter l'attention de la critique internationale. L'intrigue est située en Mazurie (Pologne) et montre, sans adoucir l'extrême souffrance de ces femmes, la fréquence du viol dans les territoires libérés par les soldats soviétiques et la façon dont ils l'ont utilisé comme moyen d'assujettir et de briser psychologiquement le peuple conquis. En 1989, Wiesel a mis la relation inextricable entre, d'une part, le viol et le traumatisme, et, d'autre part, la honte et la répression collective qui suivent, au centre de son œuvre. En faisant cela, il soutient la nécessité du témoignage historique et remet en question la hiérarchie des souffrances.

Dans *L'Oublié*, l'amnésie grandissante d'Elhanan permet à l'écrivain d'esthétiser la notion que le témoignage d'un événement qui dépasse l'entendement enferme la victime dans l'instant traumatique. Paradoxalement, alors que l'instant demeure au centre de la psyché du père, cet instant est également enseveli, et par conséquent, devient

inextricablement lié au secret. Elhanan, qui associe son amnésie à la mort, est accablé par son incapacité de raconter l'instant traumatique à son fils, et circonscrit la nécessité de l'articuler en implorant Malkiel de retourner au lieu où le crime a été commis. Au fil du récit, le fils écoute le témoignage du père et recueille les fragments manquants de son passé ; à travers ces fouilles mnésiques, il découvre qu'Elhanan avait été le témoin d'un viol brutal commis par son meilleur ami.

A la fin de guerre, les deux amis, Elhanan et Itzik, participaient à la libération de la Hongrie et de la Roumanie avec l'armée soviétique. Quand les partisans descendent sur Fehérfalu, Elhanan ne peut attendre et court vers sa maison familiale. Là, il ne trouve que des vieilles connaissances qui se cachent dans la cave ; c'est une ancienne voisine qui lui apprend que sa famille et tous les Juifs de son village d'enfance ont été déportés. En tant que résistant, Elhanan a tué et a témoigné de plusieurs morts, mais l'anéantissement de tous ses proches dépasse son entendement, et il n'arrive pas à assimiler cette perte : « Il ne l'entend pas, il n'est pas ici, ce n'est pas à lui que tout cela arrive. Lui, Elhanan Rosenbaum, n'est pas armé, cette femme devant lui n'est pas une voisine, la catastrophe n'a pas eu lieu » (O, 197). La mort de l'autre crée une scission temporelle et identitaire ; Elhanan est à la fois présent et absent ; son corps s'y trouve, mais à l'intérieur de lui-même il se sépare de l'instant : il entend sans entendre, voit sans voir, il y est sans être. Il nie le réel, et cette négation mime une sorte de séisme à l'épicentre duquel il se trouve. Sa négation se répand en forme de cercles concentriques, Elhanan nie la position du Moi, puis de l'Autre, puis la catastrophe en général. Il n'arrive pas à restituer la continuité du temps, à relier l'époque où ses proches étaient vivants et celle où ils sont morts. Après l'apprentissage tardif de la mort de ses proches, Elhanan parcourt le village « comme un somnambule » (O, 199), et la hantise qui le

poursuivra désormais se manifeste immédiatement : « Il voit constamment son père, sa mère lui fait signe d'approcher… Il veut leur parler mais aucun son ne quitte ses lèvres » (O, 199). Le village de son enfance devient un lieu de traces spectrales, de paroles non-dites. Comme pour mettre à vif le caractère abyssal de ce genre de souffrance, l'instant après la prise de conscience de cette douleur totalisante et incommensurable, Wiesel donne à son personnage, séparé déjà de l'expérience que vit son corps, le choix entre deux rôles : sauveteur ou témoin. Elhanan entend un cri lointain, et se précipite pour aider une femme en détresse : suivant l'exemple des soldats de l'Armée Rouge, Itzik s'est vengé sur la femme d'un officier nyilas (l'équivalent hongrois d'un nazi). Auparavant, Elhanan était convaincu que ses actions s'alignaient avec le Bien, mais en l'espace d'un instant la ligne de démarcation entre le Bien et le Mal se brouille, il se fige, il est paralysé et incapable d'agir. Entre la culture et la barbarie, l'empathie et l'apathie, il existe un espace neutre. L'incapacité d'Elhanan d'agir face à la souffrance de cette femme, l'emmure dans le neutre comme pour le protéger de ce dont il témoigne. Toutefois, cet espace neutre représente également la demeure du traumatisme :

> Frappé de stupeur, nauséeux, Elhanan contemple son ami allongé sur la femme qu'il domine en l'écrasant. Il regarde la femme, il a honte. […] Elhanan regarde la femme, il la regarde intensément, il regarde ses yeux qui reflètent une honte, une douleur et une protestation innommables, et il ne sait pas quoi faire, Elhanan. […] elle, telle une possédée, pousse son cri d'horreur. Elhanan fait un pas vers son ami, veut lui toucher le bras, se ravise : « Itzik, mon ami… Viens… Je t'en supplie… Arrête… ce que tu fais n'est pas bien… » Itzik le rabroue : « Tu veux être un saint? Alors, va à la synagogue…Et fiche-nous la paix. » Itzik continue à s'acharner sur la femme qui, de nouveau bâillonnée, supplie Elhanan de ses yeux troublés et troublants comme s'il était son sauveur, comme s'il était tout-puissant…Mais il ne l'est pas, Elhanan. Il quitte la pièce à reculons. Dans la rue, il s'appuie contre un mur et vomit. (O, 200)

Elhanan reste aussi désarmé devant cette femme en train d'être violée qu'il l'est face à la mort de ses proches. Il regarde les yeux de la femme ; reconnaît sa souffrance et détourne son

regard. Acceptant et niant simultanément sa responsabilité envers l'Autre, il vit une crise de conscience et de corps. Il ne peut se réveiller de sa torpeur : sa paralysie et son manque de force morale créeront un profond sentiment de culpabilité qu'il portera désormais comme un lourd fardeau mémoriel. L'accent est mis sur le regard échangé entre la femme et le témoin. Au niveau métaphorique, le regard et les yeux de la femme représentent une sorte de crypte, une fenêtre qui donne à un espace clos, atemporel. Plus tard, il retournera au lieu du crime pour tenter de restituer le passé :

> « J'aimerais vous aider, lui dit-il doucement. Dites-moi… que puis-je faire pour vous? » La jeune femme ne répond pas; elle ne l'a pas entendu. Elle est dans un autre univers. Alors Elhanan s'assied en face d'elle et lui prend la main; elle n'a même pas la force de la retirer. Elle semble apathique, léthargique; rien ne l'effraie plus, rien ne l'intéresse. « Je ne veux pas vous faire du mal, dit Elhanan. Regardez-moi, je vous en prie. » Il insiste : il faut qu'il réussisse à lui porter secours. Il faut que le temps et la volonté entrent en elle à nouveau. Il faut que ses traits se détendent. Rien à faire. Le regarde de la jeune femme semble s'être arrêté sur une autre réalité, à jamais impalpable. Regard figé dans un autre temps, porteur d'une folie et d'une malédiction que nul ne déchiffrera plus. (O, 201)

Elhanan, qui veut racheter son irresponsabilité, s'éveille à la réalité trop tard, mais la femme s'est déjà enfermée dans un espace traumatique, somnambulique, qui ressemble à la mort. La description de la femme violée renvoie au passage qui décrit l'état d'Elhanan lorsqu'il a appris la disparition de sa famille : comme lui, elle n'entend pas et elle ne peut pas répondre à l'appel d'Elhanan qui essaie de la ramener vers le monde des vivants. La souffrance de la femme est atemporelle, mais puisque le temps doit continuer, il continuera sans elle. D'après Derrida :

> La psyché comme vie, comme souffle de la vie *pneuma*, ne s'apparaît que depuis cette anticipation soucieuse du mourir. L'anticipation de cette veille ressemble déjà à un deuil par provision, à une veille comme veillée, à un *wake*. Mais cette veille qui marque l'événement d'un nouveau secret incorpore dans sa discipline le secret orgiaque qu'elle met en sommeil en le subordonnant. (*L'Ethique du don*, 23)

Paradoxalement, la femme représente métonymiquement l'Ennemi (son mari était un nylias connu pour son sadisme et sa cruauté) qu'Elhanan désirait détruire *et* le reflet de sa propre souffrance. Ainsi, le jeune homme reconnaît dans ce regard son propre reflet, et il se rend compte de la proximité humaine de l'ennemi et du semblable, du coupable et de la victime. Et, parce que c'était son semblable qui a commis ce crime et qu'Elhanan s'est montré impuissant face à la violence témoignée, il incorpore le traumatisme de la femme à sa propre vie psychique. Il s'éveille à sa nécessité de participer à la veillée interminable de la femme. Au fond de leur mémoire, leurs souffrances peuvent être protégées du passage du temps, mais en refusant de les assimiler, ils risquent de les transmettre aux générations à venir. Schwab dit:

> Torture and rape, the two most prominent forms of soul murder, eradicate psychic time because time cannot heal the victim's suffering in the same way time heals other wounds. Similarly, the trauma experienced after catastrophic losses, such as the violent death of a loved one, annihilates a shared sense of time and forecloses proper mourning. Victims fall into a melancholia that embraces death-in-life. Where there is no grave, one cannot mourn properly; one remains forever tied to a loss that never becomes real. Violent histories generate psychic deformations passed on from generation to generation across the divide of victims and perpetrators. No one can completely escape the ravages of war or the dehumanizing effects of atrocities, not even those perpetrators who seem to have escaped unscathed or those who frantically rebuild their lives, their cities, and their nations. The damages of violent histories can hibernate in the unconscious, only to be transmitted to the next generation like an undetected disease. (*Haunting Legacies*, 3)

L'expérience de la victime violée se rattache à celle des victimes de la Shoah, car dans les deux cas les crimes sont marqués par l'absence de preuves et de tombes, par l'indifférence et l'apathie d'autrui, par le silence et l'indicibilité : existant hors du temps et hors de la compréhension, l'événement traumatique empêche le travail du deuil et fait perdurer la trace de la mort. Comme le dit Derrida, l'avènement d'un deuxième secret ne détruit pas le premier, mais l'enferme et le domine. Elhanan enferme sa souffrance vis-à-vis de la mort de

ses proches dans les yeux de la jeune victime. Il opère une sorte de transfert qui leur permet tous les deux de refouler le traumatisme. Désire-t-il inconsciemment se culpabiliser pour la mort de ses proches en se responsabilisant pour la souffrance de la femme violée ? Selon Derrida, le cryptage d'un secret à l'intérieur d'un autre « correspondrait aussi à une transaction entre deux négations ou deux dénégations de la mort » (*Donne la mort*, 20). D'un côté, Elhanan sacrifie sa « vie *pneuma* » et restera toujours hanté par ce dont il a été témoin. De l'autre, en ensevelissant le secret de la femme au fond de sa conscience, il renie et la mort spirituelle de la femme et la disparition de ses proches. Cette répression risque d'être un poids transmissible à son fils, *un fléau inguérissable*, comme le dit Schwab.

Des années plus tard, au seuil de la mort, l'instant traumatique jaillit de l'inconscient d'Elhanan ; il désire transmettre *activement* le secret à son fils et, en faisant cela, prévenir la transmission *passive* du secret qui serait accompagnée de la culpabilité héritière indicible. Le père a pu indiquer la présence de ce secret, mais ce n'est que par des bribes éparses :

> — Sais-tu à quoi, à qui je pense en ce moment?
> — Dis-le-moi.
> Malgré la douleur, le visage du malade se durcit comme s'il se préparait à faire souffrir quelqu'un, lui-même peut-être :
> — À la jeune veuve.
> Accablé, Elhanan ne dit plus rien. Il ne dort pas. En pensée, il erre dans le lointain. (O, 208)

Le secret partagé par la femme et par Elhanan a été refoulé pendant des décennies et, selon lui, cet instant traumatique est la cause de sa maladie : « J'étais là, comprends-tu? J'ai tout vu. J'aurais pu, j'aurais dû empêcher ce viol. […] J'ai vu les yeux de la jeune femme outragée. Et si je suis malade, c'est à cause de ses yeux » (O, 206). Le retour du secret appelle Elhanan au passé, « il erre dans lointain », et Malkiel comprend que la seule manière de ramener son père au présent sera de ramener son secret du lointain. Sachant que le

témoignage se fait également à travers le non-dit, que la relation entre soi et l'Autre engendrée par l'empathie et la comparaison se fait *par les yeux,* Malkiel accepte de jouer le rôle de témoin pour le témoin. Son pèlerinage marque le début de la symbiose du père et du fils :

> — *Tu n'oublieras pas ?*
> — *Je n'oublierai pas quoi, père?*
> — *Ouvre tes yeux et tes oreilles, regarde et écoute : il faut que tu me représentes. Je désire tout voir à travers tes yeux, tout entendre avec tes oreilles.* […] *Il y a un point essentiel…*
> — *Lequel ?*
> — *Il est au centre de mes souvenirs qui s'estompent ; c'est grâce à lui qu'ils font encore partie de ma mémoire.*
> — *De quoi veux-tu parler ?*
> — *Tu le sauras en temps voulu.*
> — *Quand ? Où ? Là-bas ?*
> — *Oui, là-bas. Ou lors de ton retour. Pour le savoir, tu dois d'abord t'y rendre.*
> — *Tu ne peux pas me le dire maintenant ?*
> — *Il ne faut pas, Malkiel.*
> — *Et si je reviens sans rien ?*
> — *Tu ne reviendras pas les mains vides.* (O, 99)

Elhanan veut non seulement que son fils comprenne son passé, mais aussi qu'il se le *re-présente*, qu'il accède à l'espace atemporel du traumatisme pour empêcher la transmission héritière de la honte et de la culpabilité et pour protéger l'instant traumatique de la femme contre l'oubli. Est-ce que cet instant incommensurable contient sa propre souffrance non-assimilée? Est-ce que l'oubli d'un secret non-divulgué cultive sa répétition? Quand Malkiel prend conscience du but de son pèlerinage — retrouver la femme violée —, il découvre non seulement la crypte secrète des souvenirs du père, mais aussi un nœud de mémoire qui, une fois desserré, révèle un traumatisme collectivement refoulé. C'est l'interprète de Malkiel qui relate la présence du secret collectif :

> Des femmes violées, il y en a beaucoup. Tout le monde est au courant, mais personne n'en parle. Ne faites pas cette tête-là, monsieur le journaliste. Ne me dites pas que vous ne le saviez pas… Vous ne saviez pas que les soldats russes, nos libérateurs,

> outrageaient les femmes qu'ils attrapaient? Belles et laides, petites et grandes, maigrichonnes et potelées, écolières innocentes et grand-mères desséchées : toutes y sont passées. C'était la vie. La règle du jeu. A la guerre comme à la guerre. […] Elles n'en parlent jamais. Aucune ne consentira à raconteur les premiers jours, les premières nuits de la libération…Opération gigantesque de refoulement… (O, 300)

La répression d'Elhanan est liée à ce travail de deuil, comme s'il avait contracté le fléau mnésique au crime du lieu, comme si la femme représentait son ombre. Le ton de l'interprète est pragmatique : elle n'essaie aucunement de minimiser la charge de son discours. Elle fait confiance à son interlocuteur pour comprendre l'ampleur du traumatisme qui a eu lieu, qui s'est répété ailleurs durant la Libération et qui continue à se répéter au présent, là où la guerre dompte la culture.

Lorsque Malkiel retrouve la femme, la complexité ontologique de la relation entre elle et Elhanan se voit mise en valeur par l'amnésie de la victime. Tandis que la mémoire d'Elhanan s'effrite, laissant seulement l'instant traumatique du viol, la vieille femme a refoulé le jour de la Libération. Cependant, comme un avertissement contre les dangers de l'oubli, Wiesel rouvre la mémoire close de la femme pour que le fils puisse mieux comprendre le passé de son père. Ce fouillage de la mémoire prend la forme d'une violente inquisition de la part de Malkiel, et la vieille femme réagit comme si elle était abusée à nouveau :

> Qui vous autorise à forcer ma mémoire? Pourquoi tenez-vous à ce que je me revoie souillée, meurtrie, répudiée dans ma chair comme dans mon âme? Que vous ai-je donc fait? N'ai-je pas assez souffert? J'ai prié le Seigneur de m'accorder l'oubli, et le Seigneur m'a entendue; j'ai enfin réussi à ensevelir mes souvenirs. […] Pourquoi voulez-vous défaire ce que le Seigneur a fait? (O, 315)

Tout comme elle représentait de seconde main le Mal qu'Elhanan essayait de détruire à l'époque de la Libération, la vieille femme montre le revers de la philosophie du père : le don de l'oubli. La violence de l'échange entre Malkiel et elle fait penser à l'instant

traumatique : en s'acharnant sur elle afin de la réveiller de sa torpeur amnésique, Malkiel lui fait revivre le traumatisme du viol. Le lecteur se sent lui aussi harcelé par la passion déchaînée du fils et se demande *pourquoi* la résurgence du viol refoulé doit être accomplie. Sibelman dit : « Might this scene […] be construed as a paradigmatic parable focusing upon the necessity and, indeed, upon the moral obligation to remember? » (*Silence in the Novels of Elie Wiesel*, 170). Wiesel transmet au lecteur la notion que le poids du passé est nécessairement oppressif, et que la confrontation du passé est la seule façon d'en triompher et d'en apprendre. Cette scène met en relief le foisonnement de paradoxes qui est au fond de l'écriture wieselienne. Colin Davis cerne bien à quel point cette complexité d'innombrables apories interconnectées génère des contradictions et des tensions :

> What emerges is a *desire for unrepresentability*, which would relieve the survivor of responsibility and justify a silence that he believes to be culpable. This does not diminish the survivor`s duty to bear witness, though it condemns it to paradox and failure; and it suggests the need to tell and the obligation to tell will remain in constant tension with the impossibility of telling and the desire to forget. (*Elie Wiesel's secretive texts*, 24)

La nécessité de se remémorer et le don de l'oubli, le désir de transmettre et la tentation de laisser disparaître les souffrances, le désir de savoir et l'impossibilité de décrire jaillissent du roman, tout particulièrement de cette scène où Malkiel interroge la vielle femme. A la fin de leur échange, elle le remercie d'être venu, malgré les paroles passionnées qu'elle a tenues sur son droit à l'oubli. Le témoignage comme expérience phénoménologique est profondément contradictoire, car le témoin est souvent amené à donner son testament, à revisiter les détails, par les autres qui construisent un raisonnement justifiant leur quête. A travers *L'Oublié*, Wiesel semble vouloir explorer cet échange qui peut, dans le meilleur des cas, semble-t-il, engendrer l'intersubjectivité et l'empathie.

3.5. *La Nuit* : le traumatisme primaire et la genèse d'un intertexte

La Nuit, paru en 1958 pour la première fois en français, a été traduit en trente langues et a été reconnu au fil des années comme un des textes les plus importants au sujet de la Shoah. Cette autobiographie met en œuvre les atrocités vues et vécues par l'écrivain dans son village natal et aux camps d'extermination (Auschwitz et Buchenwald) et ses réflexions vis-à-vis de l'Homme, du témoignage, de la mémoire, de la survie, de Dieu, de l'absence de Dieu, du Mal…. Dans la préface de la nouvelle édition de *La Nuit*, Wiesel pose la question suivante : « Comment les évoquer sans que la main tremble et que le cœur fende à tout jamais? » (12). Il se réfère à la mort de ses proches, aux instants traumatiques qui remettent en question sa conception de l'Homme et de Dieu : « Jamais je n'oublierai ces instants qui assassinèrent mon Dieu et mon âme […] » (*La Nuit*, 79). Comme nous l'avons déjà souligné, l'idée du traumatisme comme un *instant* à part qui fait trembler et la métaphore du *tremblement* pour indiquer le désastre irréparable qu'a été la Shoah ressortent aussi de *L'Oublié* : « Dieu d'Auschwitz, comprends que je dois me souvenir d'Auschwitz. Et que je dois Te le rappeler. Dieu de Treblinka, fais que l'évocation de ce nom continue à me faire trembler. Dieu de Belzec, laisse-moi pleurer sur les victimes de Belzec. » (O, 10). Tout comme dans *Lignes de faille*, la métaphore du *tremblement* (de corps et de terre) est aussi utilisée pour communiquer le traumatisme de la Shoah. Selon Derrida, c'est le traumatisme de la mort et l'impossibilité de la substitution (d'un mort pour un autre) qui créent la relation entre l'instant, le secret et la responsabilité et qui font trembler l'individu (*Éthique du don*, 58). L'instant de la mort de l'autre est atemporel et fait 'trembler le temps', le témoin devenant responsable du secret de la mort qu'il ne saura pas divulguer. Par l'écriture, Wiesel revit ses 'instants assassins' qu'il essaie toujours d'assimiler ; il fait face à l'impossibilité de

la substitution (de sa vie pour celle de sa mère, de sa sœur, de son père) de façon répétitive. Il les revit afin de nier l'oubli : « L'oubli signifierait danger et insulte. Oublier les morts serait les tuer une deuxième fois. Et si, les tueurs et leurs complices exceptés, nul n'est responsable de leur première mort, nous le sommes de la seconde » (« Préface », *La Nuit*, 23).

Pour Wiesel, l'écriture testimoniale se montre problématique par rapport à l'exactitude historique. Il note souvent la pauvreté du langage par rapport aux expériences incommensurables et l'intraduisibilité de certaines expériences. Dans la préface de *La Nuit,* il justifie les différentes versions de son autobiographie, admettant qu'il y a là une contradiction, mais il souligne qu'elle est nécessaire. Selon lui, alors que la version en yiddish est trop personnelle, trop liée aux émotions, trop liée à l'instant de la perte sans pouvoir le saisir véritablement, les versions française et anglaise sont abrégées et, donc, lacunaires. Il avoue que la problématique langagière va au-delà de la langue choisie et remonte aux trous de mémoire dus à la répression et à l'incompréhensibilité du genre de souffrance témoignée. Or, la nécessité de rester fidèle aux événements afin de rendre hommage aux morts, ce qu'il considère être sa plus grande responsabilité, se confronte à l'indicibilité du traumatisme. Il stipule que parfois l'imaginaire imprègne le récit non pas parce qu'il le veut, mais parce que durant ces instants traumatiques son imaginaire est venu le secouer (« Préface », *La Nuit*, 14-16).

Il n'est pas surprenant que Wiesel, ayant témoigné en écrivant ses mémoires dans *La Nuit*, continue à témoigner de la Shoah à travers la fiction; mais si le *faux* (le réalisme magique et les filières diégétiques presque policières) explique la présence de l'imaginaire, le *vrai* (les références infratextuelles et autobiographiques) devient, par la suite, d'autant plus reconnaissable. En effet, selon l'écrivain, tous ses ouvrages fictionnels ou autres « portent la

marque » de *La Nuit* ; « on ne les comprendra pas si on ne l'a pas lu » (« Préface », *La Nuit*, 9). *L'Oublié* n'est pas une exception à cette règle. L'instant traumatique qui est au centre de l'autobiographie représente l'instant générateur, le séisme dont les répliques figurent dans *L'Oublié*.

Les expériences de Wiesel durant la Deuxième Guerre mondiale — la peur dans les ghettos, la folie grandissante durant la déportation, la séparation d'avec sa mère et sa petite sœur à Auschwitz (elles ont été immédiatement assassinées à la 'sélection'), ses années de travail et de souffrance dans le camp avec son père et son témoignage de crimes inimaginables — représentent tous des moments de douleur incommensurable. Cependant, selon l'écrivain, il existe un instant, tellement intime, qu'il ne l'a intégré ni à la version française ni à la version anglaise de son témoignage ; l'instant de la mort de son père est un sujet de réflexion dans sa préface où il délimite sa déficience par rapport au témoignage du plus profond :

> « Leizer (en yiddish pour Eliézer), mon fils, viens… Je veux te dire quelque chose…À toi seul…Viens, ne me laisse pas seul…Leizer… »
> J'ai entendu sa voix, saisi le sens de ses paroles et compris la dimension tragique de l'instant, mais je suis resté à ma place.
> C'était son dernier vœu — m'avoir auprès de lui au moment de l'agonie, lorsque l'âme allait s'arracher à son corps meurtri — mais je ne l'ai pas exaucé.
> J'avais peur.
> Peur des coups.
> Voilà pourquoi je suis resté sourd à ses pleurs.
> Au lieu de sacrifier ma sale vie pourrie et le rejoindre […][j']ai prié Dieu que mon père cesse d'appeler mon nom, qu'il cesse de crier pour ne pas être battu par les responsables du bloc.
> Mais mon père n'était plus conscient.
> Sa voix pleurnicharde et crépusculaire continuait de percer le silence et m'appelait, moi seul.
> Alors ? le S.S. se mit en colère, s'approcha de mon père et le frappa à la tête […].
> Mon père n'a pas senti les coups du gourdin ; moi, je les ai sentis. […]
> Leizer ! Leizer ! Viens, ne me laisse pas seul…
> Sa voix me parvenait de si loin, de si près.
> Mais je n'ai pas bougé.

> Je ne me le pardonnerai jamais.
> Jamais je ne pardonnerai au monde de m'y avoir acculé, d'avoir fait de moi un autre homme, d'avoir réveillé en moi le diable, l'esprit le plus bas, l'instinct le plus sauvage. […]
> Sa dernière parole fut mon nom. Un appel.
> Et je n'ai pas répondu. (« Préface », *La Nuit*, 15-17)

Puisque Wiesel n'arrive pas à se pardonner son refus d'être le témoin impuissant de cette mort, le deuil du père demeure inachevé. Par conséquent, cet instant constitue l'arrière-plan de l'ensemble de ses œuvres : le père de *L'Oublié* porte la trace du vrai père et de Wiesel lui-même. Le titre du roman renvoie au père fictionnel, celui qui, atteint d'une maladie mémorielle, oublie, et au vrai père, celui qui a été délaissé à l'instant de sa mort. Par ailleurs, cet instant de peur et de lâcheté constitue le plus grand regret de Wiesel, sa plus grande honte, et on voit sa réécriture dans l'instant traumatique — le témoignage du viol — dans *L'Oublié*. Le récit de la mort du père est relégué à la préface comme un secret enseveli, une présence absente, qu'on pourrait nommer une hantise. L'écrivain décrit cette expérience en détail comme s'il le revoyait, et nous remarquons l'accent mis sur « l'instant », « le moment » de la mort. Nous pouvons tisser un lien avec *Demeure* et avec la relation que Derrida élabore entre le témoignage, le secret et l'instant, au « devoir d'attester auprès de l'autre que l'attestation n'est pas possible » (*Demeure*, 32-33). L'impossibilité de témoigner de la mort du père se voit redoublée au moins psychologiquement pour Wiesel puisqu'il l'a manqué jusqu'à son désir d'en témoigner. Le regret se manifeste au moment même du refus : une partie de lui-même restera, donc, emmurée dans l'instant. Nous relevons la présence des dichotomies paradoxales reliées au traumatisme dans le passage cité: la surdité du fils et le cri du père ; l'immobilité du fils et la violence des coups ; la distance psychologique du fils/narrateur et sa proximité au père mourant. Alors que l'inclusion du témoignage de la mort du père dans du corps du livre constituera une sorte de travail de deuil que l'écrivain

refuse de se permettre, son exclusion lui donne la possibilité, au contraire, de le réécrire, de le fictionnaliser, sous prétexte de raconter une autre histoire. En évoquant l'instant de la mort du père d'une façon répétitive dans ses œuvres, Wiesel arrive à ramener le passé au présent et à produire ce que le fossoyeur de *L'Oublié* appelle un « tremblement…pas de terre, mais de temps » (O, 132). Selon Ross Chambers :

> [...] the potential power of the residual to become haunting is realized through writing that rewrites its own representational inadequacy as an index of the survival that is denied, and thus as the haunting power to become a marker of liminality. The kind of indexicality I am referring to is known in rhetoric as troping or figuration, the "turning" of speech from direct representation in the direction of symbolic utterance. It is as spectral evidence of a past that is still, surprisingly and even weirdly, present that the residual, made luminal through writing that is more figural than it is directly representational, can function culturally as a surviving indicator through which the reality of trauma and injustice, so readily denied, can be made inescapably, and sometimes very vividly, to "return" from the oblivion to which the power of denial tends to consign it, and to "happen" to those who read. (xxvii)

L'action retardée, le refus de répondre à l'appel, permet à celui qui témoigne de la mort de l'autre de mettre en marche un cycle de réveil (un état somnolent, suivi d'un état d'éveil), de se soumettre en quelque sorte à une hantise permanente et de participer à une veillée perpétuelle. Ce cycle *permanent* ayant pour début le refus de reconnaître la mort ou la souffrance de l'autre dans *l'espace d'un instant*. A l'instant de la mort du père, le fils ignore son appel, il l'entend comme un cri lointain, quasiment inaudible, comme s'il était à la fois présent et absent de la scène. Ce qui importe est le transfert de l'angoisse du narrateur, le fils, au lecteur : le *tremblement de temps* qui marque le témoignage provoque un *séisme empathique* chez nous qui, comme le narrateur, ressentons la hantise de l'instant. C'est une hantise qui affecte le témoin, le lecteur et, par conséquent, *la culture contemporaine*. Pour Chambers:

> […] the implication is of time "out of joint"; an uncanny conflation of there and here signifies also an eerie coincidence of past and present, an intimation of the untimely. Of course, it isn't so, we aren't really there [...] readers of witnessing texts tend to hope they can dispel the eerie impression of the presentness of the alien by just turning their head. But the impression can itself still leave an indelible psychic trace—an imprint—and thus have cultural valency. (xiii)

La lecture d'un témoignage laisse une trace culturelle souvent indélébile sur la mémoire du lecteur. Alors que l'atemporalité du récit qui accompagne forcément le témoignage de l'instant traumatique crée un espace neutre (qui n'est ancré ni dans le passé ni dans le présent) et donne au lecteur un sentiment d'empathie, comme s'il participait à la scène, le cri lointain mime la distance entre le lecteur et la Shoah. En éloignant la voix du père, Wiesel souligne la distance psychique qu'il a ressentie lors de l'instant de la mort et parce que nous pouvons, en tant que lecteurs lointains, partager ce même sentiment de distance, la voix du père se *rapproche* paradoxalement de nous, et gagne une *valence culturelle*.

Par ailleurs, si nous considérons la mort du père comme l'instant générateur ou central de l'œuvre de Wiesel, nous commençons à voir la trace ou la hantise intertextuelle de cette mort à travers ses textes. Nous devenons, par la suite, plus attachés à l'expérience originaire et à l'importance de la mémoire collective. Or, notre engagement dans les événements est soutenu par la mémoire textuelle engendrée par l'infratextualité. Nous décryptons partout les références au réel :

> *Seule compte la mémoire. La mienne déborde parfois. C'est qu'elle pèse plus que mes propre souvenirs. Elle enveloppe et protège aussi celle de mon père. La mémoire de mon père est une passoire. Non, pas une passoire. Une feuille d'automne. Flétrie. Trouée. Non, plutôt un fantôme. Je ne la vois qu'à minuit. Je sais : on ne peut pas voir une mémoire. Moi, je peux. Je la vois comme l'ombre d'une ombre qui sans cesse se retire, se replie sur elle-même. A peine l'ai-je aperçue qu'elle se perd dans un gouffre. Puis je l'entends crier, je l'entends gémir doucement. Elle n'est plus là, mais je la vois comme je me vois. Elle appelle : Malkiel, Malkiel. Je réponds : N'aie pas peur, je ne te quitte pas.*
> *Un jour, elle m'appellera plus.* (O, 12)

Dans les premières pages de *L'Oublié*, les liens infratextuels qui rattachent ce texte à l'autobiographie de l'écrivain dominent le texte. Bien que le père, Elhanan, soit toujours en vie dans le texte, le fils se réfère à lui comme s'il s'agissait d'un « fantôme » qu'il ne voit « qu'à minuit ». Il faut d'abord souligner le lien lexical qui ressort du texte à travers l'usage du mot « fantôme » qui parcourt *La Nuit* désignant tous les prisonniers des camps. Il faut dire aussi que le vrai père de Wiesel est mort *la nuit* suivant les coups du S.S. à Buchenwald. L'écrivain compare la mémoire du père fictif à une « feuille d'automne » « flétrie » et « trouée », tout comme le vrai père qui, proche de la mort, a « le visage couleur de feuilles mortes » (*La Nuit*, 188). Par ailleurs, dans ce passage de *L'Oublié*, nous entendons à nouveau le cri lointain qui appelle le fils. Cependant, dans *L'Oublié*, il y a une métamorphose : le cri ne représente pas seulement la voix du père mais aussi la voix de la mémoire, qui vient du fond d'un endroit lointain à la fois présent et absent.

À travers l'appel de la mémoire qui demeure sous-jacent au récit, l'écrivain fait un appel direct à ses lecteurs, leur demande de s'éveiller à la nécessité de s'engager avec le passé avant qu'il ne soit hermétiquement clos. Selon Irving Abrahamson: « Wiesel conceives of storytelling as a link between the past and the present, between the past and the future, between the present and the future, between himself and the listener who, in turn, will retell the tale he has heard » (*Against Silence*, V. 1, 11). Comme Simon, Wiesel infuse son texte d'une *infra*textualité perméable qui relie le texte que nous lisons aux textes antérieurs, engendrant un prisme kaléidoscopique où le passé et le présent s'interpénètrent et à travers lesquels on peut négocier avec prudence et avec empathie notre chemin vers l'avenir.

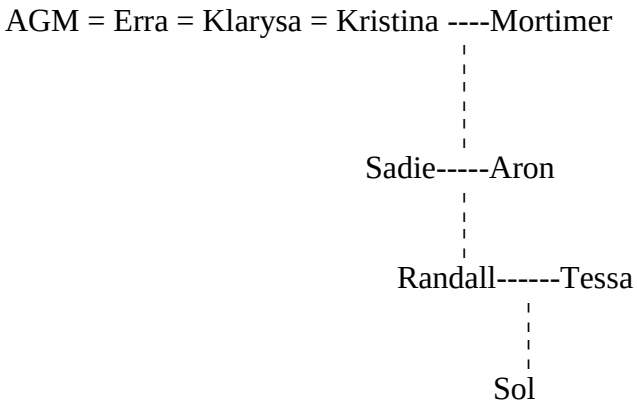
Chapitre 4

Lignes de faille

4.1. *Qu'était-ce ?*

> *Quand, de chez le disquaire en bas, émane la voix de Sophie Tucker chantant* My Yiddishe Momme*, je m'arrête transie : or, je n'ai pas de* yiddishe Momme *et ne voudrais surtout pas en avoir une; mais la chanson est si poignante que j'en ai réellement le ventre noué et peu importe, à ce moment-là, si c'est une poignance d'emprunt.*
>
> Nancy Huston

Dans *Lignes de faille,* Nancy Huston esthétise les mêmes relations aporétiques qui sont au cœur de *La Restitution* : le secret et la restitution du passé, l'hostilité et l'hospitalité ainsi que l'héritage et l'effacement héritier. Sur la quatrième de couverture, l'arbre généalogique des personnages paraît sous le titre du roman, autrement dit, les mots 'lignes de faille' sont mis en relation directe avec les lignes de la fa*m*ille :



La représentation visuelle — les lignes brisées, en *failles*, qui s'imposent à la place de lignes intactes — met en évidence les vides, les espaces, qui séparent les générations, c'est-à-dire les failles du lignage. Ces fissures semblent indiquer l'impossibilité de comprendre la souffrance de l'Autre, de l'ancêtre. Alors que tous les descendants de Kristina sont marqués par la multiplicité identitaire dans le texte — ils ont tous des surnoms —, la pluralité de Kristina est la seule qui se voit mise en valeur sur cette page. On devine que sa pluralité

individuelle porte la trace d'un lignage singulier, divisé, autre. Comme le dirait Derrida, c'est la différ*a*nce linguistique et langagière (tous les noms de Kristina ont une étymologie différente) qui connote la hantise. Dans son article, « Fractures and Recastings in Nancy Huston's *Lignes de faille* », Katherine Kolb se penche sur le jeu de mots entre *faille* et *famille* : « It is as though the word *famille* has split open, losing its rounded, protective, triply anchored middle consonant and leaving behind a word that conceals a shadowy chasm—a *faille* in the very word *faille* » (526). Elle souligne aussi le rapport avec le verbe *faillir* au sens de « commettre une faute » qui est rendu par la traduction anglaise du titre *Fault Lines* (525). Il *faut* aller un peu plus loin et inclure l'autre sens du mot « *faille* », c'est-à-dire, « être nécessaire, indispensable », « avoir besoin ». Le verbe *falloir* s'oppose à la faute, qu'elle soit historique, identitaire ou familiale (toutes les trois s'entremêlent dans le récit). La nécessité, le besoin, la tentative de restituer les lignes de faille, le lignage de la famille, afin de comprendre l'autre et de *se* comprendre soi-même représente un discours philosophique important qui demeure sous-jacent à la diégèse. Loin de nous imposer une impasse, la complexité connotative du titre offre de nouvelles façons d'appréhender l'ambivalence de l'héritage : le désir de connaître la vérité sur le passé se heurte au passage du temps qui élargit l'écart entre les générations et engendre de l'apathie.

Dans *Lignes de faille*, Huston semble nous poser les questions suivantes : comment surmonter cet écart générationnel ? Peut-on bâtir un pont pour franchir ces brisures ? Est-ce que cela peut se faire par le biais de l'empathie et de la comparaison? En effet, c'est par la structure même de son récit que Huston nous offre un moyen de remonter ces lignes, fissurées et faibles : lentement, tâtonnant dans l'obscurité d'un édifice comémoriel plein de pièges et de recoins inexplorés, elle descend génération par génération à la cave où se trouve

la cause de ces failles, l'expérience traumatique de l'aïeule. L'écrivaine donne la parole à un membre de chaque génération de la famille de Kristina dans une structure chronologique inversée. Chaque chapitre porte le nom du narrateur et la date de sa narration : « Sol 2004 », « Randall 1982 », « Sadie 1962 » et « Kristina 1944-45 ».

L'épigraphe cerne deux thématiques centrales du texte : l'indicibilité de la souffrance et l'héritage du traumatisme :

> *Qu'était-ce — cette façon de brûler, de*
> *s'étonner, de ne jamais pouvoir faire*
> *autrement, de sentir la douce, la pro-*
> *fonde, la rayonnante montée des larmes ?*
> *Qu'était-ce ?*
> *(Rilke)*

Cette voix qu'on entend, et qui pose la question « qu'était-ce ? » évoque l'héritier, qui ressent la souffrance du passé sans pouvoir la nommer. Ce genre de connexion au traumatisme est sournois : atavique et profonde, puissante et inévitable, la souffrance trangénérationnelle transcende les barrières spatiales et temporelles. Dans *Lignes de faille*, le secret peut devenir une présence indésirable, détestable qui va jusqu'à défigurer l'héritier : chaque descendant d'Erra porte une tache de naissance tout comme l'aïeule. C'est par cette tache de naissance que l'écrivaine nous dévoile que, comme dans *La Restitution*, l'attitude vis-à-vis de l'héritage est ambivalente : alors que pour Erra et pour son petit-fils, Randall, la tache de naissance signifie une sorte de talisman, pour la fille d'Erra, Sadie et l'arrière-petit-fils d'Erra, Sol, cette tache génétique est une 'tare' physique (LF, 364) qui extériorise ce qu'ils désirent cacher. La 'tare' génétique les rend faibles, et cette faiblesse affecte leur rôle dans le monde : leur fragilité cultive de la méfiance, qui se transforme parfois en haine. Leur ignorance au sujet de l'Histoire et de leur propre héritage — l'importance qui est littéralement *inscrite* dans leur chair — se voit explicitée par le discours narratif : la parodie

et l'ironie de Huston sont masquées par l'innocence des narrateurs-enfants. Au niveau symbolique, la peur et la haine de l'Autre qui reviennent avec chaque génération remettent en jeu la possibilité de la catastrophe et constituent une référence aux effets désastreux des idéologies nazies. La tache de naissance devient un signe métonymique du traumatisme transgénérationnel qui hante la famille et un rappel de l'importance de notre engagement actif avec le passé afin d'éviter la répétition de l'Histoire.

Selon Régine Robin : « La mémoire collective […] entraîne un affect qui trahit l'émotion. Faite de souvenirs réels ou de souvenirs d'écrans, de souvenirs 'enveloppés', faite de témoignages directs ou de traditions familiales, elle doit déclencher un affect qui établit la participation du corps » (*Le Roman mémoriel*, 52). Dans *Lignes de faille*, le corps se présente comme l'ultime espace comémoriel, le lieu où les souvenirs du Moi et de l'Autre, de l'ancêtre, s'entremêlent ; cependant le lecteur est le seul à s'en rendre compte. Au fur et à mesure qu'il repère les répétitions et met ensemble les fragments du récit, le lecteur est bouleversé de constater que chaque génération tient à se séparer de la précédente, à fracturer elle-même le lignage familial au lieu de reconnaître la continuité du temps et l'interconnectivité générationnelle. L'effacement du passé et la multiplicité identitaire qui a pour cause soit les désastres à grande échelle, soit les petites décisions familiales (changer de nom, de lieu) ne font qu'exacerber les fractures. Toutefois, rien ne peut empêcher la remontée de la question « *Qu'était-ce* ? » qui revient comme un leitmotiv. Le corps des personnages incarne la question dans une partie cachée qui est liée à une connaissance indicible, ancestrale. Il devient clair que le déracinement et l'ignorance ne nient point la mémoire ancestrale, qui suit leur corps comme une ombre. Par conséquent, il faut se poser la

question : lorsque la mémoire est *inscrite* sur la *chair*, lorsque le corps même devient le lieu comémoriel, comment peut-on articuler la valeur symbolique de cette inscription ?

Nous avons déjà insisté sur la construction d'un édifice comémoriel (qui représente à la fois un espace cognitif et un espace textuel) où le passé et le présent *co*habitent et où l'héritier nourrit sa connexion avec les expériences de ses ancêtres par le biais de ses propres expériences. Ainsi, l'héritier prend un rôle actif dans la réception de la transmission des souvenirs de la génération précédente. Le lecteur lit dans l'exercice de comémoire une invitation à participer à l'échange et à revisiter son propre parcours afin de se lier comparativement et empathiquement à l'Autre. Dans *Lignes de faille*, l'édifice comémoriel se voit construit par la répétition historique et la *co*habitation des quatre générations. Le jeune âge des narrateurs (ils ont tous six ans) permet à Huston de redoubler la problématique de l'absence de connaissances par rapport à l'héritage qu'elle circonscrit par la suite en mettant en œuvre une mémoire qui préexiste à la connaissance. Le grain de beauté génétique devient une métaphore de la mémoire : inscrite dans la chair, comme une couche d'encre sur un palimpseste, cette tache est plus qu'un objet, plus qu'un artefact, car elle représente l'héritage de *quelque chose* d'innommable, sanguin, mémoriel. Ce n'est pas la mémoire en tant que telle, ni la comémoire — puisque la comémoire nécessite une connaissance *a priori* de l'expérience ancestrale et un désir de s'y engager — il s'agit plutôt de la *métamémoire*.

Le préfixe *méta* indique ce qui dépasse, ce qui se situe au-delà de, à côté de, entre et avec ; un préfixe omniscient ou omnipotent, il entoure et transforme. *Méta* peut indiquer un changement important, par exemple, une *métamorphose* rend l'objet non-reconnaissable. *Méta* indique aussi l'auto-référence, *métalangage, métadiscours*. *Méta* représente l'abstraction d'un concept, d'une théorie plus concrète : la *métaphysique* signifie la

transcendance, l'ontologie, la théologie, voire, ce qui est surnaturel, difficile à articuler ou entourer de certitudes. La *métaphore* est une figure de substitution, de comparaison. Dans la psychologie, la *métamémoire* est un concept qui désigne non pas ce dont on se souvient, mais ce qu'on ressent au fond de la mémoire, ce qui demeure au-delà de, à côté de, entre et avec la mémoire, ce qui dépasse notre entendement de ce qu'est la mémoire. Ce terme se définit par la présence d'une connaissance que l'individu reconnaît sans pouvoir le nommer ou l'annoncer. *Ça me dit quelque chose*. *Ça me fait un effet*. C'est une reviviscence émotionnelle, le passé qui se greffe au présent d'une façon innommable, *quelque chose* remonte à la surface et se fait ressentir. Dans le roman de Huston, la tache de naissance prend une valeur *méta*, méta-mémorielle, métaphorique, métaphysique. La métamémoire fait que les enfants-narrateurs ressentent intuitivement la présence de quelque chose d'oublié ; ils éprouvent une reviviscence émotionnelle, traumatique d'une expérience qu'ils n'ont pas eue mais qui les hantent par atavisme.

Le corps — sacré et profane, érotique et innocent, féminin, masculin — communique l'ontologie des personnages. Le corps se caractérise par sa fragilité, son humanité. Les sentiments de honte, de culpabilité, de tristesse, de non-appartenance, d'exil et d'abandon prolifèrent chez les héritiers et se manifestent par des réactions corporelles — vomissements, incontinence, sadisme, auto-punition — qui renvoient à l'instant traumatique primaire. Cependant, le corps est aussi une source de plaisir érotique, de musique, d'art, de *catharsis*, ce qui suggère la possibilité de se libérer de la hantise ancestrale. Dans *Lignes de faille*, comme dans la plupart de ses romans, Nancy Huston se penche sur les questions de l'expatriation et de la diaspora et leurs effets sur l'identité et l'ontologie de l'individu :

l'ambivalence qui accompagne ces thèmes relie ses fictions à son propre parcours (*Nord Perdu* [1999]; *Désirs et réalités* [2001]).

Les mêmes questions qui demeurent au fond des autres romans à l'étude ressortent de *Lignes de faille* : peut-on s'ouvrir *empathiquement* au passé par le biais de nos expériences afin de comprendre en quelque mesure la souffrance de l'ancêtre ? Lorsqu'on comprend l'Autre, est-ce qu'il est possible de commencer un processus de renouvellement ? La libération de la souffrance héritée nécessite-t-elle *l'oubli* du passé ? Autrement dit, est-ce que la libération du poids héritier et la commémoration s'annulent ? Faut-il accepter le poids du traumatisme ancestral *afin* de commémorer l'histoire des ancêtres ?

4.2. L'instant traumatique

Dans *Lignes de faille*, l'ampleur du traumatisme transgénérationnel se voit accentuée par la structure du texte, lequel est divisé en quatre parties, dont chacune est narrée par un enfant d'une génération différente d'une même famille. Autrement dit, chaque narrateur est l'enfant du narrateur suivant. Bien que chaque génération de la famille soit confrontée par des situations politiques et culturelles différentes, les liens intratextuels tissés entre ces situations mettent en lumière les similarités entre les diverses diégèses. Par conséquent, les quatre voix narratives —de 2004, 1982, 1962 et 1944-45 — s'évoquent, repliant en quelque sorte l'Histoire, ouvrant le présent au passé là où les voix narratives se font écho. Au fur et à mesure que les répétitions et les réécritures s'accumulent, la superposition des traumatismes donne au texte la qualité d'un palimpseste qu'il faut restaurer. Or, la circularité textuelle semble indiquer une spirale descendante qui mène au cœur du traumatisme familial, au traumatisme primaire, ancestral.

Dans les trois premiers chapitres du livre, les allusions au secret traumatique de l'aïeule mettent en évidence les couches d'encre du palimpseste, et nous comprenons que c'est la présence du secret qui engendre les failles relationnelles entre les membres de la famille. Il faut attendre le dernier chapitre du roman pour que nous puissions comprendre la réticence de l'aïeule vis-à-vis du partage de son passé traumatique. Comme les autres chapitres, le titre du chapitre IV comprend le nom de la narratrice, Kristina, et la date de son récit, 1944-45. L'aïeule, qui porte plusieurs noms (Kristina, Klarysa, Erra, AGM), narre, à l'âge de 6 ans, les événements qui précèdent et suivent l'instant traumatique qui changera définitivement sa conception de son identité. Après une dispute au sujet d'une poupée, la sœur de Kristina lui révèle qu'elle n'appartient pas à la famille:

> C'est un sifflement de serpent, un sifflement au sujet des sœurs, ça grésille comme le fer à repasser quand la mère appuie sur un tissu humide — voici les mots qui s'insinuent lentement dans mon cerveau pour y imprimer leur brûlure : « De toute façon, tu n'es pas ma sœur. » Qu'est-ce qu'elle veut dire par là ? Qu'elle me renie ? […] Le sifflement se poursuit, chaque mot me brûlant plus profondément que le précédent. « Mère et père ne sont pas tes parents. Grand-mère et grand-père ne sont pas tes grands-parents. Nous ne sommes pas ta vraie famille. Tu n'es pas sortie du ventre de mère comme Lothar et moi, tu as une autre mère quelque part mais elle n'a pas voulu de toi. Tu es *adoptée*. […] C'est un secret, j'avais promis de ne pas te le dire […] (LF, 408)

Au niveau esthétique, la simplicité enfantine de ces paroles se juxtapose à la violence et à la complexité qu'elles contiennent. La nécessité enfantine de répéter pour rendre clair le message, telle une leçon, donne au texte une qualité de 'trop-plein' ; le lecteur décrypte le secret avant la narratrice, avant l'apparence du mot *adoptée*. Une fois prononcé, le mot *adoptée* s'installe comme un blasphème. « Le sifflement de serpent » venant de la sœur rappelle le serpent d'Adam et d'Eve ; ayant touché à la poupée de sa sœur, le fruit interdit, Kristina se fait exiler du sein familial, du paradis. Les images et les mots choisis pour communiquer la *crise* de conscience de Kristina renvoient à l'épigraphe de Rilke « [q]u'était

ce — cette façon de brûler […] » : « ça grésille comme le fer à repasser », « les mots […] s'insinuent lentement dans mon cerveau pour y imprimer leur brûlure ». L'image d'un traumatisme physique, *une brûlure*, dans son cerveau, représente non seulement la trace psychique que ce moment grave dans la conscience de Kristina, mais aussi l'intériorisation du secret au fond de sa conscience. En l'espace d'un instant, le temps se divise en deux, *avant* et *après* l'instant traumatique ; l'identité de Kristina se divise également, car elle est à la fois elle-même et une étrangère.

Dans les chapitres précédents de notre étude, nous avons exploré la relation précaire entre le témoignage, le secret et la mort. Tout comme Henri Berg de *La Restitution*, qui apprend de sa mère que son père mort n'est pas son père biologique, Kristina apprend de sa sœur qu'elle est *autre*. L'expérience testimoniale de Kristina vis-à-vis de sa propre identité est une expérience de seconde main, car elle ne peut pas attester ou témoigner de la véracité des paroles de sa sœur, qui visent à déconstruire son identité. Kristina n'est capable ni de contredire cette accusation, ni de s'identifier et, par conséquent, ces paroles incisives divisent, fracturent son identité.

L'aveu du secret par la sœur enfreint les règles du témoignage. Désirant se débarrasser de son double, sa sœur *adoptée*, Greta s'arme des seules paroles qui peuvent usurper le rôle de Kristina au sein de la famille, créant ainsi une rupture, une *faille* irréparable. Au niveau éthique, son témoignage est faux, car elle dévoile un secret qui ne lui appartient pas, qu'elle sera incapable de divulguer tout à fait et qui restera, par conséquent, dans le neutre, c'est-à-dire l'espace atemporel du traumatisme. Derrida — qui désigne le témoignage, la responsabilité et le secret comme une figuration ternaire (*Demeure, Poétique*

et politique du témoignage) — lie également l'irresponsabilité et le refus de répondre et démontre que :

> […] le démonique se définit originairement par l'irresponsabilité ou, si l'on veut, par la non-responsabilité. Il appartient à un espace où n'a pas encore résonné l'injonction de *répondre* : on n'y entend pas encore l'appel à répondre de soi, de ses actes ou de ses pensées, à répondre de l'autre et devant l'autre. […] l'autre dans son l'altérité infinie, celle qui regarde sans être vue mais aussi celle dont la bonté infinie *donne* dans une expérience qui reviendrait à *donner la mort*. (*Ethique du don*, 13)[35]

Alors que le texte de Derrida s'applique plus largement à l'histoire culturelle, politique et théologique de l'Europe et à l'irresponsabilité de ceux qui refusent de répondre à la demande de l'autre de *prendre la parole* et de *s'expliquer*, son argument s'étend également à l'individu. Dans cette scène centrale de *Lignes de faille*, le lien entre le témoignage, la responsabilité et le secret est rompu; en dévoilant le secret de la non-appartenance de Kristina sans en prendre la responsabilité, Greta démasque la présence d'un secret plus profond, plus ancien. Lorsqu'elle témoigne sans prendre la responsabilité de ses paroles, de *répondre* à l'accusée, Greta la condamne; elle donne à Kristina la mort spirituelle, maternelle, langagière, voire identitaire. Cette mort pourrait être considérée aussi comme une espèce de *cadeau*; désormais Kristina sera déracinée, elle aura le don de se reconstruire selon son gré.

Selon Derrida le secret fait *trembler*, c'est un *tremblement de terre* qui s'imprime sur le corps, qui indique la présence de *quelque chose* qui a déjà eu lieu et qui se répétera au futur, c'est la cause d'un traumatisme profond :

> *Mysterium tremendum*. Mystère effroyable, secret qui fait trembler. […] Un secret *fait* toujours trembler. Non seulement frémir ou frissonner, ce qui arrive aussi parfois, mais trembler. […] Comme dans le tremblement de terre ou quand on tremble de tous ses membres, le tremblement, lui, au moins en tant que signal ou symptôme, a déjà eu lieu. Il n'est plus préliminaire même si, ébranlant tout à imprimer au corps une

[35] *Gift of Death* est un ouvrage dédié aux œuvres de Jan Patočka, un philosophe tchèque et un étudiant de Heidegger. Les idées de Derrida, de Heidegger et de Patočka s'entremêlent dans cet ouvrage.

> trémulation incoercible, l'événement qui fait trembler annonce et menace encore. La violence va de nouveau se déchaîner, un traumatisme pourrait insister en se répétant. […] Je tremble devant ce qui excède mon voir et mon savoir alors que cela me concerne jusqu'au tréfonds, jusqu'à l'âme et jusqu'à l'os, comme on dit. (*Ethique du don*, 56-57)

Le secret dévoilé possède une valeur métonymique inestimable qui est marquée par la multiplicité, chaque énoncé de Greta contenant d'innombrables questions pour sa sœur *adoptée*. Kristina dit que « chaque mot la brûle plus profondément », car chaque mot élargit la faille entre elle et son identité éclatée et contient l'absence de l'autre. L'énoncé « mère et père ne sont pas tes parents » évoque l'image vide de ses vrais parents et les questions : *Qui sont-ils ? Où sont-ils ?* L'énoncé « grand-mère et grand-père ne sont pas tes grands-parents » provoque ce même effacement de ceux qui sont présents et l'image vide de ceux qui demeurent voilés par le secret à moitié divulgué. Le secret crée un jeu de reflets dans le texte qui dissimule une multiplicité de secrets.

Derrida sert de la même métaphore à laquelle Huston fait référence dans son titre pour articuler l'effet du choc traumatique : un *tremblement de terre*. Il utilise ce terme pour marquer l'instant du dévoilement du secret — ce que nous appelons l'instant traumatique. Selon le philosophe, ce moment fait *trembler* l'individu en question parce qu'il ne peut envisager toute la signification du secret, mais la devine et comprend que le secret le concerne, en chair et en os, jusqu'aux tréfonds de l'âme. Par ailleurs, il met en relief la notion que ce moment aura des répliques sismiques. Cette notion de conséquences inoubliables, irréparables et semblables à celles que laisse un tremblement de terre est au cœur de l'ouvrage de Huston. La faille identitaire de Kristina — créée à l'instant même de cette divulgation — aura des répliques dans les pages qui viennent, le traumatisme de Kristina se transmutant en un traumatisme *transgénérationnel*. Autrement dit, l'édifice

comémoriel de la famille de Kristina sera bâti sur les lignes de faille causées par ce tremblement de terre, et sera donc fragile, hasardeux pour ses habitants.

Dans les pages qui suivent la *crise* de conscience de la jeune Kristina, on constate les symptômes d'un profond traumatisme chez la narratrice : « Ma tête est une pierre grosse et lourde en équilibre instable sur mes épaules. Je la laisse hocher *une seule fois* et j'arrête, sinon elle pourrait tomber et se mettre à rouler par terre » (409). Le choc la met dans « un état second » (LF 409) et elle « se sent de bois, comme un des automates du clocher de l'horloge » (LF 410). Son exil la déshumanise, la réifie : elle semble être faite de pierre et de bois. Elle est incapable de parler, et elle mime la mort :

> Je sors. Debout près d'une congère, raide comme un soldat, je me laisse tomber en avant comme si on m'avait tiré dans le dos, je reste là sans bouger jusqu'à ce que la neige me brûle le visage […]. Je me retourne, m'assieds dans la congère, prends une poignée de neige, me l'aplatis sur le visage et me frotte les yeux avec jusqu'à ce qu'ils me brûlent. (LF, 411)

De nouveau, ce passage renvoie à l'épigraphe de Rilke lorsque Kristina se brûle le visage et les yeux avec de la neige. Cette scène évoque aussi la mort récente de son (faux) frère, un soldat nazi tué au front : elle est « raide comme un soldat » et tombe « comme si on [l']avait tiré[e] dans le dos ». Par ailleurs, le lecteur est amené à penser également aux victimes des nazis tirées dans le dos et aux victimes qui sont mortes à cause de la froideur dans les camps. Au moment de la première lecture, le lecteur ne connaît pas encore le sort de la vraie famille de Kristina, et on se demande si on peut lire dans son geste, une mimésis ou une reviviscence métamémorielle de la mort de sa vraie famille.

La spoliation identitaire se mue en une mort spirituelle pour la jeune fille. On remarque que Kristina se donne volontaire au désir de s'auto-punir, comme si elle désirait *se donner la mort*, une pulsion qui est profondément liée au témoignage du secret (*Gift of*

Death). L'auto-punition de Kristina sera une des répliques sismiques de son traumatisme qui se feront ressentir par ses descendants. Ils se blessent par un instinct profond, par une nécessité héritée qui provient de cette jeune fille exilée qui est leur grand-mère.

Étrangère au sein de la famille, Kristina ne peut ignorer le secret appris de sa sœur et ne se fie à personne. Son exil de la relation mère-fille s'avère particulièrement pénible :

> [...] je garde toujours la même expression et mes gestes sont saccadés, je suis incapable de dire un mot. « Elle est bien silencieuse aujourd'hui, ma petite Kristina, dit mère [...]. Elle est toujours triste au sujet de la poupée ? » Je fais oui de la tête [...] elle me berce et je glisse un pouce dans ma bouche et caresse de l'autre mon grain de beauté, maintenant je devrais me sentir heureuse mais d'après Greta cette femme n'est pas ma mère et si elle n'est pas ma mère *qui est-ce* et *qu'est-ce que je fais ici ?* (LF, 410)

Le secret à moitié divulgué remplit l'esprit de Kristina de questions au sujet de son identité, et elle prend conscience de sa non-appartenance. La mère représente la langue maternelle et la matrice, le lieu d'origine : l'instant traumatique casse ce lien. Par conséquent, Kristina vient de nulle part. Sans langage, elle demeure dans le silence. Sans origine, elle reste inconsolable.

Afin de trouver la vérité sur son identité, la jeune Kristina choisit d'interroger la seule personne qui est également *autre* dans la maison familiale, la bonne, Helga. Celle-ci laisse échapper la vérité non par ses paroles, mais par ses gestes. Lorsque Kristina lui demande : « Tu te souviens du jour où je suis née ? » (LF, 415), l'immobilité et le silence de la bonne affirment ce que sa sœur lui a dit : Kristina est 'adoptée'. Ce ne sera qu'à la fin de la guerre qu'elle apprendra la vérité : elle a été volée de sa famille biologique et placée dans un *Lebensborn* avant d'être 'adoptée' par sa famille allemande. L'enfant juive a été épargnée parce que son apparence physique se conformait aux règles du programme d'aryanisation. Comme Wiesel, qui met le viol d'une femme durant la libération au centre de *L'Oublié*, et

Laroche, qui se penche sur la spoliation des biens juifs dans *La Restitution*, Huston semble vouloir mettre en lumière un aspect de la Deuxième Guerre mondiale qui génère très peu d'attention critique ou littéraire. Dans la « Note de l'auteur » à la fin du roman, l'écrivaine explicite ses intentions romanesques en nous apprenant que deux cents mille enfants de Pologne, d'Ukraine et des pays baltes ont vécu la même expérience traumatisante. Ils ont été volés pour remplacer les morts allemands durant la guerre dans le cadre d'un programme de 'germanisation' (LF, 483).

Bien que les souvenirs de sa vraie famille soient perdus, le temps que Kristina a passé dans le *Lebensborn*, une « fontaine de vie », a été refoulé, caché dans l'inconscient de la jeune fille. Ne pouvant assimiler la perte de son ancienne identité, car la divulgation de sa non-appartenance dépasse la tolérance psychique, son inconscient tente de combler le vide en cherchant au fond de la mémoire des souvenirs de sa vie antérieure. La nuit, Kristina rêve d'images perturbantes qui suggèrent le retour du refoulé :

> Des cauchemars me viennent. Je suis assise sur le pot et une dame qui porte une jupe et des chaussures blanches passe près de moi et me frappe sur la tête, si fort que je tombe et le pot se renverse, je patauge dans le pipi. Me voyant assise au milieu de la flaque jaune, un petit garçon éclate de rire en me montrant du doigt, d'autres enfants tournent en rond en traînant des couvertures, ils sont nus et ils ont le nez qui coule, ils geignent et braillent, leurs couvertures sont trempées du pipi par terre. Dans un autre rêve je grimpe sur une chaise pour regarder par la fenêtre et je vois un bébé qui tremblote et pleurniche dans la neige, il a la peau toute bleue, on l'a laissé là pour mourir. (LF, 413)

Le refoulement constitue un moyen de survie. Selon Freud, les personnes atteintes d'une névrose traumatique sont ramenées à la situation traumatique par leurs rêves. Le contenu inconscient est indestructible et étant donné qu'un simple commentaire peut rappeler l'événement refoulé, la guérison demeure souvent hors de portée (« Principe du plaisir et névrose traumatique. Principe du plaisir et jeux d'enfants », 13). Après que la bonne

divulgue, malgré elle, le secret familial, les rêves de la jeune fille se transforment en réalité, et le corps revit en quelque sorte le traumatisme du *Lebensborn*. Comme Derrida le dit, le traumatisme fait *trembler* le corps jusqu'aux entrailles. De peur et d'angoisse, Kristina tremble :

> Je file […] aux toilettes, j'ai ma réponse, j'ai ma réponse, je rends tout ce qui est dans mon estomac et quand il n'y a plus rien à rendre je tire sur la chaîne et m'installe sur le siège et laisse sortir le reste par l'autre bout. Assise là, en nage, pendant que les déchets liquides coulent de mon corps, je vois des petits bébés couchés sur le dos, hurlant à s'arracher la gorge parce que leurs linges débordent de caca, je vois ramper par terre d'autres bébés un peu plus grands, les mains et le visage tâchés de caca, je vois des enfants de deux ou trois ans qui portent des pots remplis à ras bord de pipi et de caca, ils veulent les jeter dehors mais le contenu se verse sur leurs pieds à chaque pas, je vois des femmes en jupe blanche qui courent çà et là en s'égosillant et en délivrant des baffes à droite et à gauche, je vois des chaussures blanches qui marchent à pas lourds, de gracieux pieds nus aux ongles peints, des froufrous de soie rose, de longues nattes blondes et des boucles blondes en cascade, je vois des seins ronds et beaux comme ceux des nymphes dan les niches du Zwinger sauf qu'ils balancent et gouttent de lait — je vois des dizaines de têtes de bébés, comme les têtes d'anges en haut des colonnes, qui attachent leurs lèvres aux mamelons de ces seins et les sucent avec férocité, je vois des uniformes blancs tendus à craquer sur des ventres rebondis, j'entends des cris de femmes, des vagissements de bébés, et aussi, de temps à autre, le rugissement d'un homme. Ensuite je descends du siège, tire la chaîne et m'agenouille à nouveau sur le sol. Penchée sur la cuvette à l'odeur sombre, je n'arrive plus à vomir mais de violents haut-le-cœur me secouent et la sueur perle à mon front. (LF, 417)

La thématique du 'trop-plein' qui assaille le lecteur d'une série intarissable d'images perturbantes — des linges qui « débordent », des « pots remplis à ras bord », « des seins ronds » qui « balancent et gouttent de lait » et « des uniformes blancs tendus à craquer sur des ventres rebondis » — sert à esthétiser le débordement de la mémoire traumatisée de la jeune fille. Telles les répliques d'un tremblement de terre, ce 'trop-plein' déborde du passé et fait trembler le corps de Kristina. Il semble que le retour du refoulé provoque un réflexe involontaire du corps, comme si elle essayait de se vider de ces images qui le saillissent. On pourrait aussi dire que son corps, comme espace mémoriel, essaie de lui rappeler qu'elle était une des ces enfants solitaires, elle aussi domptée par la putréfaction de son corps. Par

ailleurs, l'excrément et l'urine qui sortent du corps de Kristina au présent de la narration se rattachent aux images des enfants qui pataugent dans leurs propres excréments et urine au niveau mémoriel, créant ainsi une rupture temporelle qui *atemporalise* le traumatisme, le rendant actuel à l'esprit de la jeune fille. Le corps de Kristina devient un lieu de mémoire qui lie le présent au passé. Le temps se plie, et la jeune fille se remémore ces instants traumatiques comme s'ils se déroulaient sous ses yeux au présent de la narration : l'usage du présent et du participe présent souligne la qualité atemporelle du passage, confondant *ici* et *maintenant*, *là* et *avant*. Kristina répète le refrain « je vois » à six reprises, et elle dit « j'entends » en parlant non de ce qui se passe devant elle, mais en se référant aux souvenirs cauchemardesques.

Dans son article « The Intrusive Past : The Flexibility of Memory of the Engraving of Trauma », van der Kolk et van der Hart rappellent le travail du psychiatre Pierre Janet. L'histoire d'une patiente de Janet, Irène, fait penser à cette scène dans *Lignes de faille*. Irène a complètement refoulé la mort de sa mère; elle nie l'expérience traumatisante durant ses sessions avec Janet, mais, un jour, lorsqu'elle épie un lit, le temps qu'elle a vécu au chevet de la mère mourante et, les heures qu'elle a vécues dans l'effort de raviver son cadavre reviennent en l'espace d'un instant. Devant Janet, elle revit l'expérience, mimant tous les gestes qu'elle a faits durant l'expérience traumatisante : « On the one hand she was amnestic for the death of her mother—she could not tell the story—and on the other hand she seemed to remember too much » (« The Intrusive Past », 162). Comme Irène, qui voit le lit et revit le traumatisme de la mort de sa mère, l'éruption du corps de Kristina déclenche cette reviviscence mémorielle ; comme Irène, Kristina reste toutefois incapable de comprendre ce

qui lui arrive ou d'en parler. On remarque, par ailleurs, qu'elle s'exile au moment du retour du refoulé. Selon les recherches de Janet :

> […] traumatic memory is inflexible and invariable. Traumatic memory has no social component; it is not addressed to anybody, the patient does not respond to anybody; it is a solitary component […] traumatic memory is evoked under particular conditions. It occurs automatically in situations which are reminiscent of the original traumatic situation. These circumstances trigger the traumatic memory. […] Traumatic memory is produced by the mechanism that Janet called *restitution ad integrum* (Janet, 1928). When one element of a traumatic experience is evoked, all other elements follow automatically. (« The Intrusive Past », 163)

Freud aussi croyait que puisque l'individu ne peut pas se souvenir du traumatisme, il revit l'expérience au *présent* : « [the patient] is obliged to repeat the repressed material as a contemporary experience, instead of…remembering it as something belonging to the past » (1920, cité dans « The Intrusive Past », 167). Ce que Kristina raconte ne constitue point un témoignage mais un véritable instant traumatique où elle *revoit, entend* et *revit* ce que sa mémoire trouve caché, le secret de son passé. Chaque souvenir en évoque un autre, *restitution ad integrum*, autrement dit, les souvenirs *re*viennent avec la même vivacité que la première fois tant et si bien que la victime est emportée par les images— son traumatisme existe hors du temps. Il est clair qu'une partie de la psyché de la jeune narratrice restera fixée dans le temps, qu'elle sera incapable de surmonter ce traumatisme, et qu'elle l'amènera avec elle au futur. Selon Dominick LaCapra :

> Extremely traumatic series of events beggar the imagination, and such events often involve the literalization of metaphor as one's wildest dreams or most hellish nightmares seem to be realized or even exceeded by brute facts. Such facts go beyond the imagination's powers of representation. Indeed, when things of an unimaginable magnitude actually occur and phantasms seem to run rampant in "ordinary" reality, what is there for the imagination to do? Such events cannot be intensified through imaginative recreation or transfiguration. A major problem in working through them may well be that, in attempting to arrive at their empirical dimensions and counteract the role of phantasms, one may nonetheless encounter events whose empirical reality itself went to phantasmic extremes. To the limited extent it is possible working through problems in this context may require the attempt to reinforce dimensions of

> the "self" that can somehow both come to terms with and counteract the force of the past, as it returns in the present, in order to further the shaping of a livable future. (LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, 181)

Les cauchemars et les phantasmes de Kristina dépassent ce qu'elle aurait pu imaginer comme vérité ; la vivacité de ses phantasmes, la vérité qu'ils contiennent font éclater 'sa réalité ordinaire,' selon les termes de LaCapra. En effet, les phantasmes de Kristina atteignent une telle puissance qu'ils transcendent l'imaginaire et s'en prennent au corps de la fillette, ce qui signifie une 'littéralisation', une 'recréation' de ce qu'elle croyait être un cauchemar. Durant ce moment de traumatisme revécu, les dimensions du Moi se fissurent, l'ancien Moi remonte à la surface. Le phantasme se définit par une « vision hallucinatoire », une « construction imaginaire consciente ou inconsciente, permettant au sujet qui s'y met en scène, d'exprimer et de satisfaire un désir plus ou moins refoulé, de surmonter une angoisse » (« http://www.cnrtl.fr/definition/fantasme », consulté le 13 février 2013.). Le désir de se connaître et la nécessité de surmonter la vérité du passé constituent une quête interminable pour Kristina. Au fur et à mesure qu'elle continue à vivre avec ces souvenirs traumatisants, la nécessité de trouver des moyens de les contrebalancer, afin d'aller vers l'avenir, s'accroît, devenant cruciale pour sa survie.

Dans le cas de Kristina, ce sera l'arrivée de son frère 'adopté', Johann/Janek, qui va lui donner la force d'accepter la perte de son rôle de sœur, de fille et de petite-fille au sein de la famille adoptive. Par ailleurs, elle trouvera un moyen de transformer ces phantasmes en fantaisies amoureuses (et, plus tard, érotiques), lorsqu'elle se lie émotionnellement au frère, à l'étranger. Elle repousse et refoule les expériences réelles qui dépassent les limites de sa compréhension psychique, choisissant de nourrir ses fantasmes imaginaires qu'elle peut

transformer en réalité et où elle peut dissoudre sa souffrance. Nous reviendrons sur l'importance du rôle du frère 'adopté' dans la prochaine partie de ce chapitre.

Il est intéressant de noter que Huston nous donne accès au lieu traumatique, le *Lebensborn*, par l'intermédiaire, par le biais d'une vive remémoration. Tout comme Hadrien Laroche, elle ne nous donne accès directement ni au lieu traumatique ni aux moments traumatiques ; ces éléments demeurent toujours hors de portée pour le lecteur. Même la description de la catastrophe dont témoigne la jeune fille à la fin de guerre est marquée d'un onirisme qui distancie le lecteur des scènes décrites : « Les rêves débordent dans la vraie vie […] le chaos est partout […] le village est bombardé […] » (LF, 457). Par ailleurs, Huston met du temps à venir à la description du moment refoulé ; elle ouvre une voie au passé, lentement, délicatement pour que le lecteur puisse forger des liens comparatifs et empathiques avec le passé. Tout comme Laroche, elle veut souligner la notion qu'il faut comprendre l'envergure du traumatisme de la Deuxième Guerre mondiale par l'intermédiaire des traumatismes plus contemporains ; cette approche souligne l'idée que nous ne sommes pas au-delà de la barbarie et que nous avons une responsabilité envers l'Histoire. Elle montre que le présent et le passé ne sont pas distincts l'un de l'autre, mais s'interpénètrent ontologiquement, temporellement et spatialement. La brièveté de la remémoration traumatique de Kristina du *Lebensborn*, couplée à la tension psychologique et émotionnelle qui jaillit du passage, fait éclater la barrière entre le passé et le présent. En même temps, la distance narrative qui découle de la nature mémorielle du traumatisme suggère l'indicibilité du secret et l'impossibilité de la restitution complète du passé.

4.3. L'hospitalité et l'hostilité : l'arrivée de l'étranger

Quand la fausse mère de Kristina annonce l'arrivée du frère 'adoptif,' Johann, Kristina « explose de curiosité » (LF, 421), elle veut chanter son nom (LF, 421) et elle contemple chaque trait de l'apparence physique de l'adolescent, le trouvant beau dans son silence obstiné (LF, 422). L'arrivée de Johann bascule les normes de la maison familiale, et le silence se répand comme un fléau : « On se trouble, la conversation achoppe, de quoi parlons-nous d'habitude ? Impossible de s'en souvenir. » (LF, 423). La présence de Johann apporte à la fois la peur et la fascination, l'étrangeté et la familiarité. Comme le retour du « fils prodigue » (Henry Berg) dans *La Restitution*, Johann est conscient de sa non-appartenance et fait tout ce qu'il peut pour nier son identité au sein de la famille. Sur la loi qui gouverne la relation entre l'hôte et l'étranger (qui peut être l'ennemi, l'invité ou les deux), Derrida dit :

> Il s'agit d'un mode conjugal, paternel et phallogocentrique. C'est le despote familial, le père, l'époux et le patron, le maître de céans qui fait les lois de l'hospitalité. Il les représente et s'y plie pour y plier les autres dans cette violence du pouvoir d'hospitalité, dans cette puissance de l'ipséité [...]. (*De l'hospitalité*, 131-133)

Dans *Lignes de faille*, la figure paternelle est absente et le frère aîné est mort : puisque le phallogocentrisme était à la base de la société allemande sous les nazis (on n'a qu'à penser aux images de propagande diffusées par les nazis et au pouvoir dictatorial de Hitler), la mère — une douce matriarche qui accepte des compromis et n'hésite pas à déléguer son pouvoir — désire trouver un substitut pour la figure paternelle. Johann traverse le seuil familial précisément à l'instant où chavire la loi de la maison. Les absences masculines, l'animosité entre les sœurs et la prise de conscience de Kristina par rapport à sa non-appartenance rendent la structure familiale précaire ; elle commence déjà à s'effondrer. Par conséquent, la

loi se voit facilement transgressée, et l'hôte se voit pris en otage par l'arrivée de l'étranger ; Johann porte en lui une révolte hostile contre les mœurs et les lois de son nouvel environnement, ce qui remet en question l'éthique de la demeure. Il refuse d'être accueilli tout en traversant le seuil et en affirmant qu'il y habite :

> […] mère va pour aider le garçon à ôter son manteau mais il l'en empêche d'un mouvement violent des épaules et l'enlève lui-même. […] je viens près de lui et lui dis dans un murmure "Bonjour Johann" […] il ne répond pas. Ses yeux sont ouverts mais en même temps fermés : ils forment un mur plus opaque que son front ou son dos. […] on lève notre tasse pour porter un toast au nouvel arrivé mais Johann reste immobile, rigide comme un bâton, sans parler et sans sourire. […] le repas du soir rien n'a changé […] son silence est intraitable. Après le bénédicité (il baisse la tête mais ne murmure pas "Amen"), mère l'interroge doucement et rougit quand ses questions restent sans réponse. Elle […] s'empêtre dans ses phrases. Johann a apporté le malaise dans notre foyer, le silence qui émane de lui nous gagne les uns après les autres et nous frappe de mutisme. (LF, 423)

Johann rejette les règles établies ; il s'oppose à la parole par le silence et au geste de bienvenue soit par la violence, soit par l'immobilité. Sa révolte subvertit même la routine religieuse : la violence de son silence est transmise par la description de l'auteur, le silence du garçon « gagne » l'adversaire, le « frappe de mutisme ». Cette révolte silencieuse, qui renverse l'ordre de la maison, reflète le renversement qui se passe à l'extérieur, c'est-à-dire que l'arrivée de Johann coïncide avec le début de la fin de la guerre et la défaite allemande. L'arrivant se présente comme un revenant : ayant perdu sa langue, sa famille et son pays, Johann s'installe comme une incarnation des atrocités commises contre son peuple, car son silence constitue une accusation. Même sa contenance reflète métonymiquement la mort des autres : « ses yeux sont ouverts mais en même temps fermés » et il est « rigide comme un bâton ». Dans ce passage, nous remarquons que sa révolte affecte particulièrement la mère, la figure d'autorité, qui se gêne, rougit, perd ses mots. Entre la famille d'accueil et l'étranger, il y a une rupture culturelle, une irruption langagière et une différence éthique

incommensurable (Derrida). Selon Levinas, le visage de l'étranger appelle l'hôte à répondre à une nécessité éthique, l'étranger provient d'un autre monde et l'intersubjectivité de la rencontre des deux éthiques met l'hôte dans une position de malaise ; il est responsable pour *et* envers l'étranger. Étant donné que la résistance de l'étranger est éthique, le pouvoir de l'hôte est démuni, et l'étranger se met dans une position de pouvoir (*Phenomenologies of the Stranger,* 243).

Pour la jeune Kristina, qui vient d'apprendre sa non-appartenance, Johann incarne la promesse d'un retour à la matrice, à la langue et à la terre d'origine. Puisqu'il remet en question l'ordre familial, il usurpe aux yeux de la jeune fille le rôle d'autorité tout en apportant la différence et l'étrangeté. Par conséquent, son rôle est multiple, frôlant l'omnipotence, ce qui indique la possibilité d'une relation *autre,* spirituelle, familiale, complice et amoureuse. Elle se dédie à lui avant de le connaître : « *C'est extraordinaire. Nous sommes les orphelins : moi musique et lui silence.* M'entends-tu chanter, ô garçon à la mâchoire crispée? Désormais tous mes chants seront pour toi » (LF, 424). Kristina reconnaît en Johann le reflet de sa propre altérité et l'antonyme parfait de sa musique, le silence. Il est intéressant de noter que c'est la divulgation du secret de la petite fille qui scelle son alliance avec l'étranger et marque le début de sa pluralité identitaire :

> « Johann, je comprends que tu ne te sentes pas encore à l'aise dans notre famille, mais je voulais juste te dire que tu peux me faire confiance. Et d'une certaine manière je suis vraiment ta sœur parce que…moi aussi j'ai été adoptée. »
> Ah. Il me regarde. Là, pour la première fois, il me regarde *vraiment*. D'un seul coup, tout s'accélère en moi : mon cœur, mon pas, ma langue. […] Johann regarde droit devant lui mais je vois que sa mâchoire s'est un peu décrispée, et puis—victoire!—sa bouche s'ouvre et sa voix en sort […] (LF, 426)

Selon Levinas, reconnaître le visage de l'autre, l'acte de le regarder *vraiment* signale une acceptation des droits de l'autre et de l'obligation de répondre à ses jugements

(*Phenomenologies of the Stranger*, 243). Les paroles de Kristina invitent le regard de Johann, et il voit en elle la possibilité d'avoir une complice. De son côté, l'hospitalité de Kristina est sans bornes, car elle accepte l'étranger de tout son être ; pour elle, le fait d'être regardée et écoutée par le garçon constitue une sorte de renaissance. Johann va lui réapprendre à parler et va l'éduquer selon ses croyances étrangères, reformulant donc la culture, les sentiments, les pensées, voire l'ontologie de Kristina. De même, pour Johann, Kristina reflète ce qui lui a été volé, un rappel charnel de la vie pour laquelle il languit. Le silence obstiné de Janek est brisé par le partage du secret, lorsque ses paroles à lui forgent un nouveau secret entre lui et Kristina :

> Posant un doigt sur ses lèvres, il me dit dans son allemand lent et singulier : « Pas Johann : Janek. Pas allemand : polonais. Pas adopté : volé. Mes parents sont vivants, ils habitent à Szczecin. Je suis *volé*, ma chère Fausse-Kristina. Et toi aussi. »
> A partir de ce soir-là j'ai une nouvelle vie, une vie d'ombres et de secrets et de conspiration avec Janek-Johann. Le doigt sur ses lèvres voulait dire une fois pour toutes : personne ne doit savoir ce qui nous lie. (LF,431)

Comme nous l'avons déjà vu, le secret, le témoignage et la responsabilité sont inextricablement liés. Ainsi, « le doigt sur ses lèvres », Johann indique la création d'un lien infrangible, d'une responsabilité réciproque et l'avènement d'un témoignage. Par ailleurs, dans ce passage, Johann entame l'effacement du nom de Kristina en la rebaptisant « fausse-Kristina ». Il la nommera aussi « mademoiselle Je-Sais-Pas-Quoi », « Krystyna » et « Krystka », créant ainsi une identité plurielle pour elle au moment où éclate son ancien Moi. Elle réjouit de sa nouvelle altérité qui renvoie à celle de Johann/Janek. L'éthique et la moralité du jeune garçon sont vite adoptées par Kristina, alors que, toujours attachée à la famille allemande, la petite fille se trouve entre deux mondes.

Le silence de Johann au sein de la famille implique la présence d'une expérience indicible. Lorsque la complicité de Kristina parvient à briser le silence du garçon, on devine

qu'il s'apprête à témoigner de son expérience. Il faut pourtant trouver un lieu où le témoignage sera accompli en toute sécurité, loin de 'l'ennemi'. C'est au fond d'un placard que Kristina et Johann créent un espace comémoriel, un lieu où l'empathie *co*-émerge et où ils peuvent s'entendre et comparer leur histoire. Là, Kristina écoute le témoignage de Johann et partage avec lui le poids de son traumatisme :

> Ils nous donnent des noms nouveaux. Ils nous disent : Il y a longtemps vous étiez allemands […]. [V]os pères sont des traîtres, ils doivent être tués. Vous mères sont des putains […] Si vous parlez ensemble en polonais, vous êtes punis. On parle ensemble en polonais. On est puni. […] Ils nous frappent sur la tête au milieu de la nuit, dit Johann en fermant les yeux et en frappant violemment l'air du plat de sa main. *Bang…bang…bang…bang…* […]. Et, je continue, je parle polonais. Alors une sœur brune m'amène à la chapelle. Elle me met à genoux avec mes bras tendus comme ça. […] A la fin je peux plus supporter, je me retourne et je prends le fouet […]. [I]ls m'enferment deux jours dans le placard avec les balais, dans le noir, ils me donnent rien à manger ou à boire. […] Après ça, j'arrête le polonais. Ils arrachent ma langue par les racines.
> —Et la mienne aussi.
> —Et la tienne aussi. (LF, 439)

Comme le retour du refoulé vécu par Kristina, le témoignage de Johann/Janek est prononcé au présent. Et, comme elle, le corps de l'adolescent rejoue l'expérience : il ferme les yeux et mime les coups violents qu'il a reçus (« en frappant violemment l'air ») et ses propres gestes (« mes bras tendus comme ça »). Également traumatisé par le passé, il revoit la scène au niveau mnésique et la revit au présent en la transmettant à Kristina. L'expérience traumatique transcende les barrières spatio-temporelles existant dans l'espace atemporel où résident les souvenirs inassimilables. Au niveau esthétique, la simulation du traumatisme exprime la vivacité de sa souffrance tout en distanciant l'événement du présent, ce qui soutient la nature immuable et traumatisante de l'expérience. Par exemple, le placard dans lequel Johann/Janek donne son témoignage se rattache au placard dans lequel il a souffert, les deux temporalités s'interpénètrent en quelque sorte, stimulant le transfert du traumatisme de Janek à Kristina,

de sorte que cette dernière est transportée par les paroles du garçon et cohabite le lieu comémoriel avec lui.

Selon Ricoeur, « between the place of the self (*lieu*) and the no-place of the Other (*non-lieu*) there is the *mi-lieu* of translation » (*Phenomenologies of the Stranger*, 13). Pour Johann/Janek et Kristina, le placard devient un mi-lieu, un espace entre deux mondes — entre le souvenir de l'ancien monde et la réalité de leur 'captivité' — où ils arrivent à surmonter les barrières langagières et à se comprendre autrement. Ce lieu représente également un espace co-mémoriel où ils commémorent la langue perdue, 'les racines arrachées' et les morts. En annonçant « et la mienne aussi », Kristina accepte la perte de sa langue maternelle et son rôle d'orpheline et de victime. Les enfants se rejoignent souvent dans le placard où ils parlent dans une langue hybride (un mélange d'allemand et de polonais), nourrissent leur complicité et construisent une identité à partir des morceaux de leur ancien Moi et de leurs méandres imaginatives. Cette nouvelle identité est partagée car Kristina, ayant oublié ses racines à elle, s'approprie des morceaux de l'identité de Johann. Il est convaincu, et la convainc, qu'elle est une Polonaise arrachée de ses parents, de son pays. Après le témoignage de Johann, Kristina rêve d'une paysanne qui déracine des langues humaines de son potager (LF, 440). Le souvenir de son déracinement violent de sa famille biologique étant effacé (ou refoulé), sa conscience assimile les paroles de Johann et le soir, elle s'imagine un déracinement littéral. Dans son essai, « A Tongue Called Mother », Huston dit :

> [...] basically everyone agrees on what constitutes the basis of our speech: our mother's voice, our mother's tongue, simultaneously licking our wounds and tickling our ears and instructing us, so that the word *tongue* itself has become an inextricable mixture of body and mind, concrete and abstract, the wet pink mass of tastebuds and the Invisible Idea. (LF,47)

Dans *Lignes de faille*, l'organe de la langue évoque la dichotomie du corps et de l'esprit; cependant, la langue devient également l'organe de l'exil lorsque Kristina perd deux fois sa mère (sa mère biologique et sa mère allemande). Pour prendre part à la révolte de Johann contre l'ennemi, Kristina s'exile de la langue de la fausse mère. Étant donné qu'elle demeure exilée également de sa langue maternelle, elle doit inventer une autre manière de parler, de chanter : « J'apprends à chanter sans paroles. Je joue avec les sons au fond de ma gorge, faisait monter ma voix très haut jusqu'à ce qu'elle perce le ciel et la faisant descendre ensuite tout au fond de mon être, là où bouillonne la lave » (LF, 442). Kristina fonde une nouvelle ontologie qui place le corps au centre, comme s'il pouvait supplanter la terre et la langue d'origine. A travers sa voix, Kristina apprend à se bercer, à se chatouiller, à lécher ses propres blessures. Selon Derrida :

> Les « personnes déplacées », les exilés, les déportés, les expulsés, les déracinés, les nomades ont en commun deux soupirs, deux nostalgies : leurs morts et leur langue. *D'une part*, ils voudraient revenir, au moins en pèlerinage, vers les lieux où leurs morts inhumés ont leur dernière demeure […]. *D'autre part*, les exilés, les déportés, les expulsés, les déracinés, les apatrides, les nomades anomiques, les étrangers absolus continuent souvent de reconnaître la langue, la langue dite maternelle, pour leur ultime patrie, voire leur dernière demeure. […] la langue est aussi l'expérience de l'expropriation, d'une irréductible *exapropriation*. La langue dite « maternelle » est déjà « langue de l'autre ». Si nous disons ici que la langue est la patrie, à savoir ce que les exilés, les étrangers, tous les Juifs errants du monde emportent à la semelle de leurs chaussures, ce n'est pas pour évoquer un corps monstrueux, un corps impossible, un corps dont la bouche et la langue traîneraient les pieds, voire sous les pieds. C'est qu'il y va du *pas*, là encore, de progression, d'agression, de transgression, de digression. Que nomme en effet la langue, la langue dite maternelle, celle qu'on emporte avec soi, celle qui nous emporte aussi de la naissance à la mort? Ne figure-t-elle pas le chez-soi qui ne nous quitte jamais? Le propre ou la propriété, le *phantasme* au moins de propriété qui, au plus près de notre corps, et nous y revenons toujours, donnerait lieu au lieu le plus inaliénable, à une sorte d'habitat mobile ? Mais aussi un chez-soi inamovible puisqu'il se déplace avec nous? (*De l'hospitalité*, 82-83)

La relation de Janek et Kristina se montre indestructible; ils partagent la souffrance qui découle des deux nostalgies des Juifs diasporiques, exilés[36] : la langue maternelle et les êtres chers qui sont disparus, perdus, morts. A la fin du chapitre IV, Kristina subit une autre rupture identitaire : lorsque les Américains viennent enlever Janek et Kristina de leur famille allemande, la petite fille apprend qu'elle n'est ni allemande, comme elle l'avait autrefois cru, ni polonaise, comme Janek le lui avait dit, mais ukrainienne. On exproprie les deux langues qu'elle s'était appropriées : ses deux langues maternelles deviennent des langues étrangères. Le trajet — le pas, la progression, comme le dit Derrida — qu'elle essaie de faire envers l'appartenance est fautif, elle trébuche sur 'l'agression, la transgression, la digression.' Les deux orphelins sont placés dans un couvent pour attendre leur sort : la première nostalgie est rendue éternelle lorsque le retour au pays d'origine s'avère impossible. Johann sera mis en pension en Pologne, et Kristina sera envoyée au Canada où elle sera adoptée par les Kriswaty, une famille d'origine ukrainienne. Par ailleurs, la langue de la mère est hantée par la mort et ne promet donc aucun réconfort. La restitution du passé étant hors de portée, les enfants font de leur corps un lieu de *métamémoire,* un territoire et une langue qui leur appartiennent et qui les réunissent :

> S'emparant de mon bras gauche, il remonte la manche de mon chandail et embrasse mon grain de beauté. Il a les lèvres glacées et son corps tremble violemment.
> "Je suis avec toi…*ici,* il dit. Mon vrai nom est Luth parce que mon père il fait des luths à Szezecin. Mon nom c'est le mot pour cet instrument dans toutes les langues. Si tu te touches ici, ou même si tu y penses, je suis là, je vibre en toi comme les cordes d'un luth, je joue avec toi quand tu chantes. [...] Toi maintenant. Choisis ton nom."
> Le nom me fond dessus comme un oiseau du ciel, et je le dis tout bas :
> — "Erra.
> — Erra, il répète. Erra. Oui, parfait. J'amène Erra avec moi à Poznań et tu amènes Luth avec toi à Toronto. [...] Et plus tard…je viens te trouver. Quand on est grandi. Le plus vite possible, je te retrouve par ton chant. [...] Posant deux doigts

[36] La judaïté de Kristina n'est jamais explicitée, néanmoins elle souffre de ces mêmes nostalgies.

sur mon grain de beauté, il dit : “Moi, Luth, je jure que j’aime Erra et je la retrouve plus tard et je reste avec elle pour toute la vie. Toi maintenant.
— Moi, Erra, je jure d’aimer Luth et de le retrouver plus tard et de rester avec lui toute la vie.” (LF, 479-481)

Dans ce passage, les deux orphelins créent des stratégies de métamémoire qui leur permettront de se souvenir de leur connexion émotive lorsqu’ils seront séparés. Le corps devient le symbole de cette métamémoire, le grain de beauté de Kristina deviendra le souvenir corporel, métaphorique de leur interconnectivité. Janek pose ses *deux doigts* sur le grain de beauté de Kristina comme si cette marque génétique représentait le battement de son propre cœur ; leur promesse s’annonce comme des vœux de mariage ; toutefois au lieu d’échanger des alliances, ils échangent leurs nouveaux noms. Ces noms représentent également des stratégies de métamémoire, car les orphelins s’assurent de choisir des noms qui se lient à leur identité par l’image évoquée. Les noms choisis subvertissent l’importance des nouvelles identités qu’ils recevront et visent à effacer la mémoire que contiennent leurs anciens noms. Pour Janek, l’effacement du nom le désassocie de sa nationalité (l’étymologie du mot ‘luth’ est arabe quoiqu’il existe ‘dans toutes les langues’), tout en rendant hommage à son héritage et en portant la trace de la mort de sa famille. Autrement dit, ce nom est marqué à la fois par la possibilité identitaire et par la hantise de l’ancienne vie. Pour Kristina, qui fera de sa voix, sa vocation, ce nom constitue un rappel constant de son ami disparu. En ce qui concerne le choix de Kristina[37], le mot ‘Erra’ correspond au verbe ‘errer’ à la troisième personne du passé simple, *erra*, et fait penser aussi à la troisième personne du futur simple, *errera*. Ce verbe a deux définitions possibles : il signifie à fois *commettre une erreur* et

[37] Katherine Kolb a fait une étude des significations possibles du nom: « To err (“errer”) is human, and Erra/Kristina is eminently human. […] Together, her name and voice tell of her “errings” or *errements*, both the long odyssey of her childhood and her path to self-realization […]. Resonant with the Latin and German words for “earth” (“terra”, “Erde”), the name “Erra” suggests an earthy free spirit, comfortable in body and mind » (Kolb, 531).

divaguer, *progresser sans retenue*, ê*tre constamment en transit sans se fixer une destination* (« http://www.cnrtl.fr/definition/errer », consulté le 13 février, 2013). Kristina/Erra incarne l'erreur et l'errance au passé et au futur. Orpheline, elle porte la trace des erreurs commises contre son peuple et de la mort de ses proches, erreurs qui sont la cause de son déplacement constant, de son errance. Adulte, elle *errera*, car sa carence maternelle créera des fissures au cœur de la famille. Par ailleurs, elle *errera* : sans domicile fixe, elle sera toujours en transit. Elle errera également avec sa voix qui dépasse les contraintes de ce qu'on nomme traditionnellement la musique vocale. Il est important de noter aussi que le nom propre 'Erra' évoque le dieu mésopotamien du même nom : il est peu probable que ce soit une coïncidence que ce dieu représente le *destructeur de l'humanité* : il est le dieu de la *guerre*, de la *violence poussée aux extrêmes* et de la *peste*. Kristina se donne le nom qui accentue *précisément* toute l'horreur à laquelle elle voudrait échapper, mais son choix implique l'impossibilité de l'oubli. La destruction est inscrite sur sa chair ; le grain de beauté devient la trace, le symbole méta-mémoriel de son passé traumatique. Cette tache sera héritée par ses descendants et révèle le fléau du traumatisme transgénérationnel. Il est intéressant de noter que l'effacement du nom de la part des enfants fait écho et même simule la tentative d'effacer l'héritage des enfants 'aryanisés' par les nazis, comme si les personnages étaient destinés à rejouer interminablement leur spoliation identitaire malgré cet effort de mettre fin à la répétition traumatisante.

Enfin, les stratégies de métamémoire des deux enfants visent à scinder la différence entre ce qu'ils voudraient se rappeler et ce qu'ils voudraient oublier; pourtant ils ne sont pas maîtres de leur mémoire. Au niveau familial, culturel et spirituel, ce sont des orphelins; ce genre de perte est insurmontable et l'effacement de leur ancienne identité ne fait que mettre

en relief l'aspect le plus grave du traumatisme de la Shoah, l'indicibilité et le silence. Erra et Luth seront incapables de parler, d'expliquer leur traumatisme, ce qui fait que leur expérience se transmute, devenant une impasse psychologique et émotionnelle.

4.4. Le revenant et le retour du refoulé : le corps et la métamémoire

Dans le chapitre III, « Sadie 1962 », Janek vient retrouver Kristina/Erra et puisque le récit est narré à rebours, c'est la première apparition de Janek pour le lecteur. Jusqu'ici le lecteur connaît Kristina/Erra à travers les yeux de Sol, pour qui elle est AGM (arrière-grand-mère), l'aïeule aux « odeurs âcres, de fumée et de vieillesse » (LF, 46) et à travers le regard de Randall, pour qui Erra, sa grand-mère, est une vedette internationale « gracile, légère et vive » (LF, 149). Randall nous apprend la désapprobation de sa mère, Sadie, par rapport à la promiscuité sexuelle de sa grand-mère et présage donc la déception que racontera Sadie. En 1962, alors qu'elle vient de se marier et de s'installer avec son nouveau mari, Peter, et sa fille, Sadie, à New York, Kristina décide de changer son nom de scène, et elle se donne officiellement le prénom Erra. Sur la scène internationale, les « onomatopées inhumaines » (LF, 321) qui étaient nées au cœur du désastre, propulse l'avenir de Kristina vers la gloire. Or, comme si elle repoussait la normalité familiale, dès qu'elle s'est construit une vie stable et normale, elle lance un appel, un air vocal, pour convoquer les spectres du passé et grâce à ce changement de nom, Luth/Janek la retrouve. Pour Erra, l'arrivée du 'revenant' déclenche un retour de l'ancienne identité. Le temps et l'espace se plient, et elle régresse, redevenant la petite orpheline sauvée de sa non-appartenance par l'arrivée de l'étranger. Sa nouvelle identité ne peut que s'unir avec l'ancien Moi, l'érotisme et la souffrance s'entremêlant :

> "Il y a un monsieur à la porte qui veut te voir. Il dit qu'il s'appelle Luth. […]"
>
> Maman se fige et, même si elle me regarde droit dans les yeux, je sens qu'elle s'en va loin de moi […] et je vois sa main droite s'appuyer sur son grain de beauté comme si elle allait se mettre à chanter. […] Je n'ai jamais senti maman aussi loin de moi qu'en cet instant […] c'est comme si on l'avait hypnotisée ou comme si son corps était occupé par quelqu'un d'autre. […] Je me racle la gorge pour arracher ma mère à cette transe […]. Ce qui se passe c'est que maman se tourne vers moi au ralenti, les yeux vitreux comme si l'âme d'un mort avait accaparé son corps – et, me regardant sans me voir me dit dans un murmure : "Sadie…Va dans ta chambre, ferme la porte […]." […][J]'obéis […] et je regarde par le trou de la serrure. C'est comme une pièce de théâtre. Maman et l'inconnu restent encore un moment sans bouger, sans parler, puis maman avance vers lui à pas lents comme une somnambule et il lui ouvre ses bras et elle se jette dedans […]. Ce qui me perturbe plus que tout, c'est qu'elle s'adresse à ce monsieur dans une langue étrangère […]. […] [I]ls se parlent par bribes tout en pleurant et en riant, ils respirent fort et se regardent au fond des yeux. […] Maintenant ma mère est totalement nue […] l'homme se déshabille avec des gestes lents, après quoi il est nu lui aussi et je vois son truc qui est debout et se balance. Il se met à genoux sur le lit et à mon horreur ma mère se met à genoux devant lui et prend ça dans sa bouche, ce qui me donne la nausée […] je m'agenouille à nouveau ma mère a tourné le dos à l'inconnu, il lui tient les mains serrées derrière le dos comme pour la menotter […] tout ça est totalement insupportable alors j'allume la lumière et me mets au lit en tremblant de tout mon corps. L'Ennemi se lève en moi, plus fort que jamais, dévastateur, me détruisant presque. *Sadie*, il dit, *tu accepteras ce qui se passe parce que tu es une fille mauvaise et une menteuse et ta mère est une femme mauvaise et une menteuse et tu as hérité de toutes ses tares*. […] *frappe-toi cent fois la tête contre le mur, et n'oublie pas de compter.* (LF, 359-364)

Dans ce passage, un des plus riches du roman, l'interpénétration de plusieurs thématiques importantes ensorcèle le lecteur. Perturbé par la transe de Kristina, affligé par la réaction de Sadie, ému par la vulnérabilité des deux victimes de la Shoah réunies, le lecteur est emporté par le dynamisme émotionnel et la vivacité sensorielle de la scène décrite. Les traces du traumatisme primaire de Kristina, et l'empreinte d'un nouveau traumatisme sur la jeune voyeuse, Sadie, jaillissent du passage, créant de la tension entre la proximité et la rupture générationnelles. Pour Kristina, le retour de Janek provoque un retrait de la réalité, elle redevient la jeune victime qu'elle était au moment de leur séparation. Cathy Caruth élabore la notion de la *possession par le passé*, qui est un aspect central de l'expérience du survivant, et signale la présence au niveau inconscient d'un profond traumatisme. La possession par le

passé affecte surtout la victime qui refuse de faire face à son expérience traumatisante (Caruth, « Recapturing the Past », 151-152) ; la victime se voit transportée au passé par le retour du refoulé et, cela, contre son gré. Ayant évité les questions de sa fille par rapport à son passé lacunaire, choisissant de garder son silence et d'ensevelir sa souffrance au fond d'elle-même, Kristina se voit bouleversée par l'arrivée du 'revenant'. La répétition textuelle est finement élaborée puisque ce n'est que dans le dernier chapitre que le lecteur comprend que l'arrivée de Janek à la porte du domicile de Kristina en 1962 est une répétition de sa première arrivée en 1944. Pour Kristina, cette répétition déclenche la collision du présent et du passé. Étant donné que l'ancien corps et le corps dans lequel elle vit son quotidien ont été divisés au niveau psychique pendant des années d'affilée, la continuité temporelle n'existe pas pour elle. Dans ce passage, Kristina « se fige » et « va très loin ». Elle a l'air « hypnotisée comme si son corps était occupé par quelqu'un », elle a « les yeux vitreux comme l'âme d'un mort avait accaparé son corps ». Le corps traumatisé de la jeune fille est ressuscité et se fusionne avec le corps de l'adulte. L'éveil à la souffrance non-assimilée auquel s'attend le lecteur se voit remplacé par un éveil érotique ; autrement dit, au lieu de confronter la souffrance qui remonte à la surface, Kristina rejoue le mécanisme de survie qu'elle s'était forgé lors de la première arrivée de Janek ; elle retourne sa souffrance en son contraire, l'amour — qui est devenu, à l'âge adulte, un amour érotique. Par ailleurs, un certain onirisme jaillit du passage, ce qui renvoie à l'importance des rêves vis-à-vis de la dissimulation mémorielle des souvenirs traumatiques. Comme dans *L'Acacia* et dans *L'Oublié*, la victime est comparée à un « somnambule », l'apparence vide ou en transe de son regard étant également mis en relief. Elle se sépare psychiquement de ce que son corps vit physiquement.

L'intertextualité proustienne de la scène, la perspective de Sadie qui regarde à travers le trou de la serrure, souligne les thèmes du voyeurisme et de la transgression. Le regard attentif que l'enfant porte aux moindres gestes de la parente engagée dans l'acte sexuel indique le choc visuel qu'elle est en train de vivre. Le voyeurisme ajoute également un élément freudien au récit, ce qui est rendu d'autant plus explicite que la jeune fille se donne à l'auto-mutilation à cause de la transgression de sa mère. La perspective est dominée par l'effet de la distanciation; pour Sadie, c'est comme une « pièce de théâtre », elle ne reconnaît ni l'étranger « hâve, très maigre et crispé », ni cette femme docile, somnambule, autre. On remarque la récurrence de certaines tournures de phrases, qui soulignent surtout la relation du témoignage, du regard et du désir de *ne pas* voir : les verbes *voir* et *regarder* sont répétés à plusieurs reprises et sont juxtaposés à la notion de voir *sans* voir (« me regardant sans me voir »). On constate que Sadie ne sait quel rôle assumer : est-elle un témoin, une voyeuse ou une spectatrice ? Cette confusion se transmet au lecteur : est-il un voyeur ou un spectateur ? Quelles sont les limites du traumatisme ? La vivacité cognitivement visuelle est-elle assez puissante pour donner au lecteur un moyen de partager le traumatisme des victimes réunies ou de la petite Sadie ?

Le trou de la serrure donne une ouverture sur l'univers de l'interdit, c'est-à-dire l'univers du mensonge, de la souffrance, de l'érotisme, de la trahison. L'horreur de Sadie est telle qu'elle demeure figée en place, pétrifiée. L'immobilité est une thématique importante du roman qui accompagne les instants traumatiques, soulignant leur atemporalité. De fait, dans cet instant, Sadie devient le reflet de la mère, ce qui connote la circularité de l'Histoire et l'héritage du traumatisme. Huston esthétise ce dédoublement dans le passage. Comme sa mère, Sadie est hypnotisée et ne peut détourner son regard. La mère et la fille se regardent et,

alors que Sadie voit que sa mère a l'air vide, quasiment morte, la mère regarde à travers Sadie comme si elle était transparente; la mère obéit à l'étranger tandis que Sadie obéit à sa mère; même physiquement elles se reflètent; la mère et la fille sont toutes les deux debout, ensuite Sadie « s'agenouille » pour espionner sa mère qui est « à genou » devant l'étranger. Le lien le plus explicite entre la mère et la fille est l'importance qu'elles accordent à leur tache de naissance. Alors que le grain de beauté de Kristina est un signe métamémoriel qui lui rappelle son alliance avec Luth, pour Sadie, la tache génétique symbolise sa saleté. Il est clair que le regard avide de Sadie découle de son désir insatiable de comprendre sa mère : elle constate qu'il existe un lien entre le grain de beauté et la transgression de sa mère, même si elle n'en saisit pas le sens. Cela crée une profonde confusion émotionnelle chez la fille vis-à-vis de sa propre tache de naissance, exacerbant l'idée que son héritage représente une source du Mal, car la tache devient un signe métamémoriel de sa culpabilité héritée. La tache est toute-puissante et possède des pouvoirs métamorphiques, elle est 'l'Ennemi' qui lui ordonne de se punir. Nous reviendrons à la signification *méta* de la tache de naissance chez les descendants d'Erra plus loin dans ce chapitre.

Par ailleurs, les répliques sismiques du traumatisme sont mises en relief par la répétition narrative : Sadie se cogne la tête contre le mur, tout comme le faisait le grand-père allemand de Kristina après le bombardement de Dresde (LF, 452), tout comme Johann qui comptait les coups reçus dans le centre d'aryanisation à Kalisz (LF, 438). Similairement à l'instant traumatique vécu par Kristina le jour où elle a appris sa non-appartenance, le traumatisme de Sadie est exacerbé par son incapacité de maîtriser son corps : elle est nauséeuse et urine dans une tasse dans sa chambre. Il faut également souligner la récurrence du rapport déconcertant entre l'érotisme, la violence et le traumatisme dans les ouvrages de

Huston. Dans son essai, « Erotic Literature in Post-War France », une étude de l'émergence de l'érotisme noir après la Deuxième Guerre mondiale, Huston écrit :

> It was imperative, in France in the 1950s, that nuclear bombs and gas chambers be turned into love stories ; that atomic ashes be confused with erotic sweat ; that death no longer be blind, massive and anonymous but longed-for and joyfully welcomed by a woman in love. In this way, the horror could be replayed—but without the annihilation of will and desire—and, thanks to this rewriting, progressively tamed and exorcised. *Erotisme noir* allowed a number of French writers (and their readers) to take part in a limited version of the limitless atrocities to which they had been witness. (« Erotic Literature in Post-War France », *Longings and Belongings*, 127)

A ce sujet, Huston met en lumière une ambivalence nécessaire : à l'époque, la déformation de la souffrance vécue constituait un processus d'assimilation des atrocités, une façon de *traduire* l'inhumain, en donnant au témoin accès à un langage intelligible, dicible, celui de l'érotique (113). Huston nie la véracité du lien entre le sadisme et la Shoah, tout en acceptant que sa résurgence dans la littérature d'après-guerre était peut-être nécessaire au processus de renouvellement. Le message qu'elle nous transmet dans ses romans est le même : la mise en valeur du lien entre le traumatisme, la violence et l'érotisme ne fait que masquer temporairement les dégâts spirituels, voire identitaires, du traumatisme. L'irruption violente et érotique de ses personnages romanesques est esthétisée comme une renaissance spirituelle de la victime. Cependant, la transgression sexuelle est souvent également traumatique, engendrant des répliques irréparables chez la victime et chez ses proches. Sadie incarne une mise en garde contre la transposition mal menée de la souffrance au plaisir ; jusqu'à son nom — qui évoque bien sûr le sadisme —, elle porte la marque de la transgression maternelle.

Parmi les romans de Huston, on remarque surtout des similarités entre l'esthétisation de l'érotisme dans *L'Empreinte de l'ange* (1998) et dans *Lignes de faille*. Comme Kristina, le personnage principal de *L'Empreinte de l'ange,* Saffie, est une expatriée qui a grandi en

Allemagne durant la Deuxième Guerre mondiale (contrairement à Kristina, Saffie est allemande à l'origine). Saffie et sa mère ont été violées par des soldats russes à la fin de la guerre. À la suite de cette horreur, sa mère s'est suicidée; adulte, Saffie en demeure traumatisée. Par ailleurs, elle a hérité de la culpabilité et de la honte de son père lequel a été impliqué dans des crimes nazis. Le parallélisme entre Saffie et Kristina s'étend à leur parcours adulte : Saffie trompe également son mari avec un amant avec qui elle partage la souffrance d'un passé traumatique, et cela sous le regard de son unique enfant. Les scènes des transgressions sexuelles dans le roman font écho au passage cité ci-dessus de *Lignes de faille* : l'assujettissement de la femme est flagrant (tandis que Kristina a « les mains serrées derrière le dos comme pour la menotter », Saffie est giflée par son amant à plusieurs reprises; et, comme Kristina, Saffie s'agenouille devant son amant lors de leur première rencontre sexuelle). Les scènes érotiques des deux romans sont marquées par la lenteur qui s'oppose à la frénésie sexuelle; le silence et l'emploi de mots étrangers; le bilinguisme qui connote la marginalisation des amants; le regard avide de l'enfant qui met en relief la carence maternelle et l'héritage du traumatisme. Le tout insuffle aux deux romans une culmination narrative perturbante, explosive et psychologiquement complexe. La fusion des deux corps crée une sorte d'explosion de l'ancien corps et une renaissance totale, quoique temporaire. Au sujet, de la dichotomie paradoxale de l'érotisme et de la violence (quasi animale), on peut se poser les questions suivantes : les victimes répètent-elles la violence de leur traumatisme originaire ? Tentent-elles de dissimuler leur rage envers l'ennemi à travers l'acte érotique ?

Dans son article, « Trauma and the bilingual subject in Nancy Huston's *L'Empreinte de l'ange* », Loriane Day souligne la nature cathartique de la violence érotique que partagent

Saffie, le protagoniste et son amant, András, et relève elle aussi quelques apories éthiques qui sous-tendent le récit:

> This disturbing episode issues from the need for catharsis, but also, paradoxically, from the need for mutual recognition. András carries anger […], Saffie carries guilt, and both carry shame. While their shame is undoubtedly purged by the violence, what seems more important is that their love is strong enough to survive hatred and aggression […]. The *dénouement* of the novel poses many questions: do we have an absolute right to pursue the quest to come alive?; how to weigh our responsibility to ourselves against our responsibility to others?; can betrayal and the dereliction of maternal duty ever be condoned? (103)

Les questions que pose Day cernent bien les problématiques que revisite Huston dans *Lignes de faille*. Les répliques du traumatisme semblent inévitables ; cependant, les ravages du traumatisme se décuplent lorsque la victime se laisse emporter par l'effacement identitaire. Le passé viendra à la rencontre du présent malgré l'oubli, et la transmission active —orale et testimoniale — du traumatisme, malgré les lacunes qui s'imposent, permettra aux générations suivantes de reconnaître les signes avant-coureurs du tremblement du temps, de la répétition historique.

Après avoir appris sa non-appartenance et avant de faire son pacte avec Janek, Kristina, attribuant à son grain de beauté une signification métamémorielle, se demande : « *Qui m'a donné mon grain de beauté ?* » (LF, 418). Cette question, qui restera sans réponse, porte la trace du traumatisme oublié, c'est-à-dire son enlèvement du sein de sa famille biologique par les nazis et la spoliation de son héritage. Comme des traces d'encre sur un palimpseste, Kristina inscrit sur sa propre chair une deuxième signification lors de son pacte avec Janek, car la tache représente à la fois son identité originaire, oubliée, et sa deuxième identité traumatique, refoulée. La structure narrative du récit — une chronologie à rebours — fait que la double signification de la tache de naissance est cachée au fond du récit, au fond de l'héritage et de l'histoire. Et puisqu'Erra refuse de parler de son passé, et nie donc

l'importance de la transmission, chaque descendant/narrateur peut donner à sa tache de naissance une nouvelle signification. Par conséquent, au cours du temps, la qualité palimpseste de la tache est intensifiée ; sa signification devient plurielle. De fait, sa signification est en alternance continue : d'abord, Sol la considère comme son « seul défaut » (LF, 31) ; puis Randall l'appelle sa « chauve-souris » qui lui « chuchote des conseils à l'oreille quand [il] en [a] besoin » (LF, 150) ; et Sadie, comme nous l'avons vu, croit que la tache de naissance est un « Ennemi » (LF, 367) qui lui crie des insultes et l'oblige à s'auto-punir. Au niveau symbolique, c'est une trace du passé, un signe métamémoriel ; les personnages saisissent tous par intuition atavique que le grain de beauté porte une valeur qui dépasse leur propre entendement, mais qui leur *parle*. Le grain de beauté *parle* malgré le silence d'Erra. Lorsque le témoin se tait, l'Histoire s'invente. Le lecteur se pose les questions suivantes : en quelle mesure la signification de la tache de naissance serait-elle transformée pour les héritiers s'ils savaient que Kristina a été épargnée par les nazis en dépit de cette tache ? s'ils savaient que la tache de naissance était la raison pour laquelle les Américains ont pu retrouver l'enfant ukrainienne volée ?

Dans le premier chapitre du roman, les parents de Sol, Randall et Tess, veulent faire enlever le grain de beauté de leur fils. Cette marque, selon eux, est une 'tare' physique, un mélanome potentiel et même une source éventuelle d'un « complexe d'infériorité » (LF, 50). L'alternance entre le sacré et le profane se voit mise en scène, et on relève la signification ambivalente de cette métaphore récurrente :

> — Mais Randall, a dit AGM en se tournant vers mon père. Tu ne peux pas…Tu ne vas pas la laisser faire ça? Et ta petite chauve-souris? Tu aurais aimé que ta mère te la fasse enlever ? ”
> (Ça, c'est une espèce de jeu qui remonte à l'enfance de mon père, quand son grain de beauté à lui, qui se trouve sur son épaule gauche, était une petite chauve-souris duveteuse qui chuchotait à son oreille et lui donnait des conseils. AGM en a un aussi,

> au creux de son bras gauche — c'est ça le sens du mot *congénital*, ça passe d'une génération à l'autre en apparaissant sur différentes parties du corps, même si ça a sauté une génération : mamie Sadie n'en a pas.)
> " Erra, dit maman. Je suis désolée mais nous devons absolument quitter le monde des métaphores. Je sais que vous et Randall, vous avez toujours eu un sentiment spécial à l'égard de vos grains de beauté, je sais qu'ils ont été comme un lien secret entre vous, mais celui de Solly c'est une autre paire de manches. […] "
> AGM baisse les yeux, caresse le grain de beauté dans le creux de son bras gauche, et prononce un mot qui ressemble à *luth*.
> " Pardon? Demande maman.
> — Le mien s'appelle luth," murmure AGM en souriant, et maman lance vers papa un regard bref mais appuyé comme pour dire *Tu vois? Elle perd la boule…*et papa regarde maman d'un air féroce comme pour dire *Tais-toi!* (LF, 50-52)

L'importance du grain de beauté comme « lien secret », « congénital », appartenant au « monde des métaphores » est captée par les parents de Sol; pourtant il y a une *faille*, une fissure, incommensurable, et l'écart entre les générations s'élargit. Huston laisse tomber des fragments des récits à venir, et c'est au lecteur de les ramasser : il doit comprendre ce qui se perd entre les générations et contempler les problématiques amorcées par « le monde des métaphores » que conjure Huston. L'alternance entre le sacré et le profane permet à Huston de rendre hommage à l'héritage perdu et de lui donner un sens métamémoriel, c'est-à-dire une signification qui existe *au-delà de, à côté de, entre* et *avec* la mémoire. Dans le passage cité, l'écrivaine fait référence au « lien secret » entre Erra et Randall et à un sens secret, murmuré, du grain de beauté d'Erra. Cependant, l'importance des valeurs anciennes et secrètes est diminuée par les paroles de Tessa; la possibilité de créer un espace comémoriel est niée; pourtant, la valeur secrète reste inscrite sur la page où c'est au lecteur de la découvrir. Le sens métamémoriel se substitue à la mémoire sans la remplacer, s'y réfère sans la remettre question. Cette façon métaphorique d'explorer l'Histoire et la mémoire permet à Huston d'en parler sans y greffer une valeur romantique ou sublime. L'alternance crée un hybride ambivalent qui laisse exister le passé au présent, sans le racheter. Il est beaucoup

trop commun dans l'écriture contemporaine de se réapproprier le passé, de reprendre la Shoah des coupables et de la 'remettre' aux victimes en affichant une valeur romantique totalisante aux traces, aux histoires qui ressortent du désastre[38]. Bien que le ton des romans de Huston soit parfois mélodramatique, à travers la pluralité de sens, l'ambiguïté et l'ambivalence, il reste très loin de la transcendance et du romanticisme. Comme Laroche, Huston nie la possibilité de tout comprendre, tout en soulignant la nécessité de s'engager avec l'héritage et l'histoire. Elle nous montre que le passé a existé, a laissé sa trace, qu'on doit reconnaître sa présence et l'amener avec nous vers l'avenir sans souhaiter *changer* ce que nous ne pouvons jamais comprendre tout à fait. La trace indélébile de l'héritage et du passé est surtout mise en valeur lorsque l'opération chirurgicale terminée, la tache de naissance de Sol devient une infection, puis un abcès et une métaphore de tout ce qu'implique son effacement :

> La blessure est exactement à l'endroit où on met le doigt pour imiter le suicide par balle. Papa dit que le mari d'AGM s'est suicidé comme ça il y a longtemps, sa cervelle a éclaboussé le sol de la cuisine mais la mienne va rester bien à l'intérieur […]. Jour après jour la douleur est là, c'est une sorte de crucifixion. […]
> —Tu es attaqué par des saloperies de cellules terroristes, dit papa. On va devoir faire une biopsie pour voir *qui* sème la zizanie là-dedans. On ne sait pas si c'est les chiites ou les sunnites, peut-être même quelques grosses huiles d'Al-Qaida. […]
> — On va les exterminer, je dis.
> — Mais oui. On va envoyer des tanks antibiotiques."
> […] une partie de la peau autour de ma tempe est carrément morte parce que les microbes ont si bien réussi à l'attaquer. C'est comme les rebelles en Irak, dit papa. Ils sont incontrôlables, donc on veut empêcher le terrorisme de s'étendre, il faut entrer dans Fallujah et tuer tout le monde.
> […] la cicatrice que j'ai maintenant sur la tempe est beaucoup plus visible que le grain de beauté […] [le médecin] doute qu'elle disparaisse un jour complètement. (LF, 75-91)

Dans ce passage, Huston se réfère au sens originaire, ancestral et métamémoriel du grain de beauté. De fait, le lecteur ne pourra le déchiffrer que rétrospectivement ou lors de sa

[38] Nous avons élaboré quelques exemples de ce romanticisme mal placé dans l'Introduction du Chapitre 2 de cette étude.

deuxième lecture, ce qui rend plus aigu le sentiment d'inquiétante étrangeté qui en découle. En liant le grain de beauté de Sol à la mort de Janek, Huston esthétise la nature palimpseste de l'héritage et l'interconnectivité qui nous joint les uns aux autres, qu'on le sache ou non. Par ailleurs, le lien que fait le père entre le grain de beauté de Sol et les « terroristes » qu'il faut « exterminer » renvoie aux atrocités commises par les nazis durant la Deuxième Guerre mondiale et dont Kristina a souffert. Enfin, la densité métaphorique du passage est accrue; Huston conjure une multiplicité de référents autour d'un seul signe métamémoriel. Et, tandis que cette multiplicité de référents amène le lecteur à puiser dans les autres temporalités du texte pour en tirer du sens, la parodie de l'ignorance américaine et d'une attitude apathique vis-à-vis de l'Autre ancre les réflexions du lecteur dans le présent. Bref, bien que les paroles du père soient risibles, l'esthétique palimpseste du texte nous rappelle que l'ignorance a déjà régné et semé le désastre. Le ton est celui d'une critique acerbe et d'un avertissement à nous faire trembler.

4.5. La répétition historique et héritière

Comme Hadrien Laroche, Nancy Huston met en lumière la précarité de la représentation historique : l'indicibilité, le refoulement, l'oubli, la diaspora, l'exil sont comme des briques qui forment un mur entre le présent et le passé. Afin d'accéder au passé, pour traverser le mur entre le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs, il faut imaginer l'autre côté, s'ouvrir à l'Autre par le biais de l'empathie. Cette traversée des frontières est, pour Huston, naturelle ; elle sait contempler l'entrecroisement des cultures et la différence entre soi et l'autre pour écrire ses textes grâce à l'errance et l'altérité qui marquent son propre parcours. Canadienne de naissance, elle s'expatrie en France où elle fait d'abord ses études

en théorie littéraire sous la direction de Roland Barthes avant de trouver sa voix d'écrivaine dans sa langue adoptée et adoptive, le français. Souvent réjouissante de l'exil et de l'altérité de son identité hybride, souvent nostalgique envers un sentiment d'appartenance, Huston puise dans ses sentiments contradictoires pour écrire son texte[39]. La distance et la neutralité représentent pour elle les racines de son existence déracinée, les fils conducteurs qui lui permettent de construire des univers multilingues et de donner à ses personnages des identités plurielles. Selon elle, sa neutralité 'l'accule à la tolérance' (« La rassurante étrangeté », *Désirs et réalités*, 206). Un sentiment d'étrangeté l'amène à reconnaître les couches de l'histoire sans nommer cette histoire *sienne* ; pour elle, le fait de vouloir comprendre l'histoire n'a rien à voir avec la possession ou l'appropriation :

> […] je suis étrangère et je tiens à le demeurer, à toujours maintenir cette distance entre moi et le monde qui m'entoure, pour que rien de celui-ci n'aille complètement de soi : ni sa langue, ni ses valeurs, ni son histoire. À Paris, j'ai été aimantée vers le centre, où se superpose un maximum d'histoire [...]. Or, tout cela relève d'un passé qui n'est pas le mien, et pourtant c'est bien là que je me sens chez moi [...]. J'ai besoin d'être entourée des signes de l'Histoire; besoin de savoir que, des siècles durant, hommes, femmes et enfants ont foulé de leurs pieds ces mêmes trottoirs, ou caressé de leurs yeux ce même paysage de toits… mais j'ai besoin, en même temps, de *garder mes distances* par rapport à tous ces signes. Car ce ne sont pas mes signes à moi : l'Histoire fabuleuse qu'ils racontent ne m'appartiendra jamais, je le sais, autrement que comme une fable. (« La rassurante étrangeté », *Désirs et réalités*, 202-204)

[39] Dans les articles qui portent sur l'écriture de Huston, les critiques tissent souvent des liens entre la vie personnelle de l'écrivaine et ses ouvrages (David Bond, Névine El Nossery, Patrice J. Proulx, *et cetera*). Plusieurs soulignent le fait qu'elle est musicienne (pianiste et claveciniste), qu'elle s'est expatriée du Canada et qu'elle préfère vivre en exil en France. Ils ont raison d'articuler ces liens, car il est évident que Huston puise dans son parcours singulier pour écrire. La plupart des liens entre les thématiques centrales de *Lignes de faille* et la vie de l'écrivaine sont explicites. Et, bien que nous y touchions de temps en temps, il sera peu intéressant de les énumérer dans le cadre de cette étude, car, en ce qui concerne le propos de notre étude, ces détails ne sont pas pertinents. Il sera pertinent, pourtant, de mettre en relief un rapport plutôt implicite et sans doute traumatique qui est la perte de sa mère — à l'âge de six ans, comme tous les narrateurs du récit — qui a abandonné la famille pour vivre en Europe. Ce traumatisme pourrait être considéré comme étant une source d'inspiration pour la structure narrative de *Lignes de faille*, quoiqu'il n'en existe aucune preuve. Néanmoins, dans *Nord perdu*¸ Huston a elle-même constaté que la perte de sa mère est en rapport direct avec son métissage langagier et culturel. Les narrateurs de *Lignes de faille* racontent, chacun à son tour, le lien inextricable entre la figure maternelle (et bien souvent sa carence) et leur pluralité identitaire, qui s'est installée à l'âge de six ans.

Pour Huston, la compréhension de l'Histoire, de l'Autre, ne se fait pas par la consommation des faits, mais par l'écriture à travers laquelle l'écrivaine répond *imaginativement* aux histoires qui l'ont émue. Dans ses romans, la tension et l'entendement que crée l'enchevêtrement de diverses histoires et cultures sont essentiels à l'esthétisation de relations familiales et sociales qui sont aussi réalistes que poignantes. Huston souligne l'importance de notre relation empathique au passé (souvent en relevant l'omniprésence de l'apathie) et met en lumière le fait que ce qui nous en sépare est une ligne fracturée, faillée, mais *continue*. L'atavisme et la répétition historiques demeurent au centre de ses récits, les voix des différentes générations et époques se font écho. Pour ouvrir son roman *L'empreinte de l'ange* (1998), Huston a choisi une épigraphe qui renvoie à la difficulté et à la nécessité de comprendre l'autre par le biais de nos propres expériences :

> *Comment comparer les souffrances ?*
> *La souffrance de chacun est la plus grande.*
> *Mais qu'est-ce qui nous permet de continuer ?*
> *C'est le son, qui va et qui vient*
> *Comme l'eau parmi les pierres.*
> Göran Tunström

Nous avons déjà mentionné plusieurs liens entre *L'empreinte de l'ange* et *Lignes de faille*; cette épigraphe révèle le projet sous-jacent aux deux romans. « *Comment comparer les souffrances?* » La structure de *Lignes de faille* suggère que cette ouverture peut se faire le biais d'un intermédiaire. En débutant l'histoire dans une temporalité qui rejoint nos propres expériences, Huston négocie les impasses qui nous séparent du passé et forge une voie qui nous amène à une compréhension empathique du passé.

Le récit de *Lignes de faille* commence dans le monde contemporain, en 2004 ; avec le premier narrateur, Sol, l'écrivaine crée un espace comémoriel où le lecteur se sent à l'aise : il saisit toutes les références, les partage en tant que véritables souvenirs et peut facilement

conjurer les images décrites. Faisant partie de la cyber-génération, le jeune narrateur se lance dans le monde offert par Google et s'empiffre d'informations et d'images de la société *globale* : la guerre en Irak l'exécution de Saddam Hussein, la présidence de Georges W. Bush, les événements du 11 septembre, Arnold Schwarzenegger, homme politique et acteur dans *The Terminator*, Tom et Jerry, Bugs Bunny, Les Simpsons, Harry Potter. C'est un monde où des vidéos de soldats torturés peuvent être vues en direct sur Internet et l'utilité des soldats-robots est discutée lors des sorties familiales. L'aïeule est présente ; elle est une figure distante que Sol nomme AGM, arrière-grand-mère. Sol est « capable à six ans de tout voir tout illuminer tout comprendre » (LF 14)[40] et, depuis l'*incipit* du roman, nous apprenons que Sol saisit l'importance des cycles : « Ça s'appelle un cycle. Tous les cycles doivent être contrôlés et supervisés » (LF, 14). Cette première référence à l'aspect cyclique de l'existence constitue une *mise en abyme* qui prépare le lecteur aux comparaisons historiques et politiques qui seront élaborées entre les diverses périodes historiques présentées dans le récit (2004, 1982, 1962 et 1944-45). La commodification et le sensationnalisme de la souffrance règnent et, par conséquent, l'innocence et la naïveté se font rares. Sol décrit la haine et les atrocités de guerre d'un œil perspicace et sur un ton désenchanté :

> Quand on a tiré Saddam Hussein de son trou de rat l'autre jour, il avait les cheveux tout crasseux et emmêlés, les yeux chassieux injectés de sang, la barbe ébouriffée et les joues creuses. Papa s'est mis à pousser des cris de joie devant la télé : "Voilà ce que j'appelle une *défaite* ! On les aura tous, ces sales terroristes arabes ! jusqu'au dernier! "

[40] Il est intéressant de noter que la voix narrative de Sol indique un héritage *littéraire*. Nous avons déjà parlé de l'allusion proustienne de la scène érotique vue par Sadie; selon Katherine Kolb, l'influence de Proust semble aussi évidente dans l'incipit du roman (Kolb, 530). Sol se lève en disant « I`m awake. Like a light flicking on a switch and flooding a room with light » (LF, 3) qui semble être un renversement ludique du narrateur de Proust qui se couche dans l'incipit de la *Recherche* (« Longtemps, je me suis couché de bonne heure »). La voix narrative de Sol, son arrogance et sa prétendue omnipotence font penser aussi au narrateur de *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme (« Je suis englobante et englobée. Je suis l'avalée de l'avalé » [AA, 33]). Et, au début du chapitre trois, « Randall, 1982 »), on remarque une référence à l'incipit du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry lorsque les adultes ne comprennent pas les dessins du jeune garçon. Il semble que Huston rende hommage aux enfants littéraires les plus célébrés.

> —“Randall,” a dit maman […] “il faut faire attention à ce qu’on dit. On ne voudrait pas laisser croire à Solly que tous les Arabes sont des terroristes, n’est-ce pas ? Je suis sûre qu’il y a des Arabes très gentils […].” Elle a dit ça comme si elle plaisantait mais en même temps elle disait la vérité. Papa a bu une lampée de bière. “Ouais, Tessie, je m’excuse, t’as sûrement raison”, il a dit en rotant assez fort […] elle a ri. […] J’ai des parents formidables […] (LF 16)

La description que fait Sol de la joie de son père lors de la capture de Saddam Hussein met en évidence la désensibilisation de cette famille vis-à-vis de la souffrance et leur apathie à l’égard de l’Autre. Et, alors que chaque événement historique décrit semble d’abord singulier, nous nous rendons vite compte que chaque événement traumatique aura son double textuel. Dans le dernier chapitre, l’arrière-grand-mère de Sol, Kristina, raconte le jour où la mort d’Hitler a été annoncée à la radio :

> Les rêves débordent dans la vraie vie les jours et les nuits changent de place les gens et les statues changent de place le chaos est partout c’est le mois de mars le froid enserre le monde les sirènes hurlent sans discontinuer le ciel saigne c’est le mois d’avril l’école reprend les arbres dans la cour fleurissent et les oiseaux gazouillent le village est bombardé les bombes tombent pile sur le square et quand on sort le lendemain il ne reste plus de l’hôtel de ville et de l’église que des ruines fumantes les poteaux du manège sont tordus et les chevaux sont couchés sur le côté ou sur le dos les pattes en l’air toujours en position de galop de grands arbres fendus par le milieu se penchent dangereusement comme pour écouter une vérité qui sort de la terre l’école s’arrête Hitler est mort dit la radio c’est le mois de mai les fleurs débordent des parterres des jardins et la cour de l’école se remplit de réfugiés venus de l’Est la ville grouille de réfugiés ils ont marché des jours et des jours en portant des bagages et des baluchons et des bébés ils ont la peau grise ils sont sonnés et affamés et on se calfeutre chez nous pour attendre. (LF, 458)

L’Histoire a beau se répéter, se réécrire, la discordance des perspectives des deux narrateurs et la dissemblance des approches narratives adoptées dans les deux passages soulignent le traumatisme périphérique de Sol et le traumatisme absolu de Kristina. En effet, alors que Sol est exposé à la violence par le biais des médias, Kristina en témoigne de ses propres yeux ; Sol relève la joie des vainqueurs et Kristina voit la souffrance générale d’un peuple vaincu. Les facteurs qui différencient leurs expériences mettent Kristina dans une position plus apte à

laisser les expériences s'ancrer dans la psyché de la jeune fille. La différence entre les styles adoptés souligne la disparité entre l'expérience du témoin et celle d'un contemporain qui ne ressent l'impact du traumatisme que par l'intermédiaire de divers filtres. Pour Sol, la réalité lui vient par la passoire parentale et médiatique ; il constate la joie du père vis-à-vis de la souffrance des autres et l'apathie des médias. Tout ce qu'il assimile est filtré, car la souffrance des victimes est laissée pour compte. et le message est centré sur la victoire. Dans le premier passage, on remarque le ton ironique et parodique de Huston, alors que la présence de l'écrivaine s'éclipse dans le deuxième passage. L'absence de ponctuation dans le deuxième passage enlève la qualité scripturale du texte ; la scène s'étale sur la page, en désordre et en chaos, tout comme elle s'est étalée devant la jeune fille.

Les répétitions et les réécritures historiques relient les descendants aux aïeux et nous indique une certaine circularité de l'histoire. Dans le premier chapitre, « Sol 2004 », la « mamie » de Sol, Sadie, compare le travail[41] que fait son fils Randall au nazisme : « Le parfait nazi, voilà ce que tu décris. Le parfait macho : dur, en acier, dépourvu de sentiment. Rudolf Hoess, voilà ce que tu décris — le type qui dirigeait la chambre à gaz à Auschwitz » (LF, 94-95). La spécificité de cette comparaison extrêmement troublante jette un pont entre le passé et le présent. Les paroles de Sadie réaffirment qu'on n'est pas *au-delà* du désastre. Dans le deuxième chapitre, « Randall 1982 », le jeune Randall, le père de Sol et le narrateur de l'année 1982, compare l'assassinat du président Gemayel du Liban en 1982 à celui de JFK en 1963. Dans le troisième chapitre, « Sadie 1963 », Sadie raconte un jeu qu'elle joue à l'école : « les garçons poursuivent les filles, les bras tendus en avant en disant : "Juive! juive!" et les filles font semblant d'avoir peur en disant "Nazi! nazi! […] » (LF, 351). Ce

[41] Il est ingénieur en robotique et crée des soldats-robots pour combattre à la place des soldats américains en Irak.

sont, pourtant, les liens implicites qui alignent la répétition de l'Histoire avec les répétitions diégétiques du roman. Le texte met implicitement les événements traumatiques du passé et du présent en relation par des similarités narratives intratextuelles qui donnent au lecteur le sentiment de *déjà-lu*. Par conséquent, le texte opère une sorte d'interpénétration du méta-récit et du micro-récit du passé et de la méta-narrative et de la micro-narrative du présent. Par exemple, en 1982, la famille de Randall s'installe à Haïfa. Là, le père de Randall devient absorbé par le conflit entre Israéliens et Palestiniens. Lorsque le père lit dans le journal que les réfugiés de Sabra et de Chatila ont été massacrés, il s'effondre en larmes, sanglotant d'une façon « complètement insupportable » (LF 233) pour le petit Randall, qui n'arrive pas à assimiler l'ampleur de la catastrophe :

> En me réveillant le lendemain matin, j'entre dans la cuisine pieds nus et vois une chose que je n'ai encore jamais vue, mon père qui pleure. Le *Herald Tribune* est ouvert devant lui sur la table et il le lit en sanglotant très fort. Je n'ose même pas lui demander ce qui ne va pas, mais quand je viens près de lui il me saisit et se cramponne à moi comme s'il avait besoin que je le protège alors que normalement ce sont les parents qui protègent les enfants, donc je ne sais quoi faire. Il est à peine reconnaissable tellement il a le visage congestionné et les yeux rouges, ça doit faire un bon moment qu'il pleure. Je n'arrive pas à déchiffrer les titres des journaux qui le dérangent à ce point, mais je me mets à sangloter moi aussi en disant "Qu'est-ce qu'il y a, p'pa ? Qu'est-ce qu'il y a ?" […] quand m'man entre enfin dans le cuisine. "Joyeux Roch ha Chanah !" (LF, 233)

Une réécriture de cette scène paraît dans le dernier chapitre lorsque la jeune Kristina, la grand-mère de Randall, témoigne de l'angoisse inconsolable, frôlant la folie, de son grand-père qui vient d'entendre à la radio que Dresde a été détruit par les forces alliées :

> C'est la Saint-Valentin.
>
> On est en train de prendre le petit déjeuner, trempant du pain sec dans des bols fumants de chicorée—il n'y a plus de chocolat, plus de beurre ni de fromage ni de jambon ni de confiture—quand ça se produit : la surface bien ordonnée se fissure et le chaos fait irruption dans notre maison. Ce qui se passe, c'est que grand-père se met à sangloter dans sa chambre. Dès le premier sanglot, tout le monde se fige comme dans le jeu de *Halt*, mère et grand-mère se regardent par-dessus la table, j'intercepte l'éclair de panique dans leurs yeux et je comprends : le pire est arrivé. Mais *quel*

> pire ? Père est mort ou Hitler est mort ou quoi ? *Qu'est-ce que c'est ?* Les sanglots deviennent plus forts, grand-père sort en trombe de sa chambre et on entend la radio en arrière-fond, il est en sous-vêtements, son ventre pend comme un gros ballon blanc, des larmes lui mouillent le visage et il tire sur ses cheveux blancs qui se dressent en touffes sur sa tête comme des cheveux de clown. Il ne sait pas qu'il a l'air ridicule ? (LF, 452)

Plusieurs références intratextuelles relient ces deux passages sur le niveau diégétique : les deux scènes se déroulent durant la routine matinale de la famille dans la cuisine et cela le jour d'une célébration religieuse (Roch ha Chanah) ou culturelle (la St Valentin). Le nom propre du jeu Halt renvoie au nom propre du journal l'*Herald Tribune* : les deux mots ressortent du texte d'abord grâce à l'italique et puisqu'ils commencent tous les deux par la lettre H. D'ailleurs, Halt se compose des mêmes lettres que *Herald Tribune*, mettant également l'accent sur les lettres du h aspiré et du t et, étymologiquement, les deux mots s'évoquent puisqu'ils proviennent de l'anglais. De plus, les questions posées par l'enfant—« Qu'est-ce qu'il y a, p'pa ? Qu'est-ce qu'il y a ? » de Randall et « Qu'est-ce que c'est ? » de Kristina—se font écho.

A part la symétrie narrative, langagière et syntaxique, un parallèle émotif se manifeste à travers une inversion des rôles. Dans les deux cas, l'enfant doit déchiffrer l'angoisse du parent, voire de la figure paternelle, qui était auparavant invulnérable ; mais cette juxtaposition devient d'autant plus déstabilisante que l'attitude de l'enfant est marquée non seulement par son incompréhension, mais aussi par un certain dégoût vis-à-vis de la souffrance du parent. Ce dégoût semble représenter un refus du désastre et le déni de la souffrance de l'Autre, refus qui est en fait une dénégation de notre responsabilité vis-à-vis de l'Autre. La thématique de l'apathie est récurrente dans les œuvres de Huston et se voit bien articulée dans *L'Empreinte de l'ange* : « De *quelles* vérités se doit-on d'être au courant, et lesquelles peut-on se permettre d'ignorer ? Puis-je me foutre de ce qui s'est passé ce matin

mais à l'autre bout du monde — ou alors ici même, mais en l'an mille ? » (LA, 180). Afin de comprendre notre réticence d'intégrer la souffrance de l'Autre à notre réalité quotidienne, nous pouvons revenir à l'idée de Levinas que la reconnaissance du visage de l'étranger nous rend vulnérables à la souffrance. Le fait d'avouer qu'on voit la souffrance d'un autre signifie qu'on est responsable d'autres *vérités* que des nôtres. L'aveu constitue une réponse à l'intersubjectivité qui crée une intensité empathique dure à porter et facile à ignorer. En contraste avec le dégoût et l'incompréhension de l'enfant, la figure parentale est consumée par son désarroi. Cette structure narrative du personnage quasi innocent mais bien ignorant du désastre mis en opposition avec un personnage bien informé, comme le père de Randall, ou impliqué, comme le grand-père de Kristina, permet à l'écrivaine de mettre en œuvre à la fois la pléthore d'émotions contradictoires que ce genre de traumatisme peut déclencher et l'apathie qui accueille souvent la souffrance, tout en provoquant un sens de *déjà-lu* chez le lecteur. Après ces instants traumatiques, les parcours émotifs des deux enfants sont aussi similaires : ils prennent conscience, au moins en partie, de l'envergure de la souffrance mais leur perspective reste centrée sur l'immédiat. La zone ambiguë entre apathie et empathie demeure au cœur de *Lignes de faille*.

Comme l'aïeule, tous les descendants se trouvent dans un entre-deux (entre deux cultures et entre deux religions) ; ils se voient confrontés au sentiment de la non-appartenance dans un espace autre où ils sont incapables de communiquer. Chaque expérience de non-appartenance est reliée directement ou indirectement au traumatisme de Kristina : Sol va en Allemagne avec sa famille pour revoir la sœur 'adoptive' de sa grand-mère ; Randall doit s'installer en Israël pour que sa mère puisse poursuivre ses recherches au sujet des fontaines de vie et Sadie est ahurie par les paroles étrangères de sa mère lors du

retour de Janek. La trace du secret semble générer la répétition, promulguant un traumatisme transgénérationnel. L'incapacité de Kristina d'affronter son passé fait que le traumatisme transcende les différentes contraintes spatio-temporelles et existe au présent de la narration comme hantise. Affronter l'importance de l'Histoire dans la société contemporaine, c'est admettre qu'elle nous affecte encore, que nous en ressentons les répliques et que nous sommes 'comme eux', c'est-à-dire capables de commettre des actes ou des crimes semblables. Dans *Lignes de faille,* la répétition de l'Histoire représente un réseau riche en résonances et en échos qui relie les personnages d'une génération à une autre et met en évidence la nécessité de comprendre le passé afin d'éviter la répétition historique et de se comprendre, de s'entre-comprendre.

Chapitre 5

La Restitution

5.1. L'instant traumatique, un 'massacre' identitaire

Le présent narratif de *La Restitution* se situe à Vilnius, en Lituanie, où Henri Berg, diplomate, assiste à une conférence au sujet de la restitution des biens juifs spoliés par les Allemands pendant la Deuxième Guerre mondiale. Lors de son séjour, il loge dans une pension où il est entouré d'un mystérieux assemblage d'orphelins venus d'ailleurs : grâce à l'amitié qu'il forge avec la chambrière, Letitia, Berg découvre que la pension Mona Lisa est un lieu de trafic d'enfants. A travers le roman, ces deux filières diégétiques — la restitution des biens juifs spoliés et le trafic d'enfants — sont mises en parallèle et relient, par conséquent, le passé au présent par la mise en évidence de la réification de l'être humain : les traces des victimes de la Shoah ont été réduites à des objets, alors que les enfants enlevés sont traités comme des objets. Il devient clair que la spoliation sous toutes ses formes (économique, historique, identitaire et spirituelle) est au cœur de cette demande de restitution. L'entrecroisement des traumatismes dans le texte éveille l'intérêt du personnage principal, lequel s'interroge au sujet de son rôle et de sa responsabilité vis-à-vis des victimes. L'écrivain pose implicitement la question : comment prendre la responsabilité de la restitution d'une chose ou d'une vie à laquelle notre attachement reste ambivalent ? Autrement dit, comment accepter notre rôle comme héritiers des traumatismes ou bien des crimes de nos ancêtres ou tout simplement des Autres ? Sous-jacente à cette première question, demeure une deuxième qui est plus aporétique : lorsque nous acceptons la responsabilité, devons-nous souhaiter l'accomplissement de la restitution, la restitution étant le début et la fin de l'oubli ?

La réponse à la première question, l'accusation de responsabilité, est esquissée lorsque le secret familial de l'héritage d'Henri Berg est dévoilé : il est lui-même victime d'un « massacre » identitaire qui représente l'instant traumatique central du texte. Tout comme le personnage principal de *L'Acacia* et celui de *L'Oublié*, Henri Berg cherche le passé de son père afin de mieux comprendre sa propre histoire. Le jour de l'enterrement de son père, Henri Berg apprend de sa mère que l'homme pour qui il fait son deuil n'est pas son père biologique. Cette révélation remet en question sa conception de sa propre identité et, dans cet instant, Henri ressent un vertige soudain qu'il associe à la peur de mourir. Pourra-t-il accepter son rôle d'héritier d'un passé familial qui n'est pas le sien ?

> J'étais en retard. Il fallait filer. Dehors il pleuvait. J'ai attrapé mon imper, un parapluie puis le tram. […] Durant le trajet, mon œil a été attire par la vitrine d'une boucherie derrière laquelle j'ai vu un jambon de montagne pendu à un crochet. Une merveilleuse pièce au cuir épais […] Cette pièce de viande a toujours évoqué pour moi l'hôtel particulier de mes aïeux. […] Elle attestait la confusion qui régnait dans cette maison, où personne ne savait plus s'il était juif ou non. Ces couleurs de boucheries m'évoquaient une enfance dont la Loi eût été incarnée par un jambon de montagne pendu à un crochet. Une image de mon père ? Ou bien la mort qui avait frappé mon père ? Nous étions l'avant-veille du troisième jour du mois de mars, par conséquent l'avant-veille de la date anniversaire de sa mort, me suis-je dit, les yeux fixés sur les reflets de mon visage devant moi, mobiles sur la vitre du tram, non pas avec frayeur mais avec de la stupeur, un instant la peur panique de mourir, peut-être assassiné, mais aussi la volonté d'éclaircir cette histoire, de ne pas céder à la croyance, d'élucider les faits.
>
> *Forum international du suivi des biens culturels pillés*
> *Pendant la période de l'Holocauste*
> *(Vilnius, 1-3 mars 2***)* (R, 32)

Contrairement à *L'Acacia* et à *L'Oublié, La Restitution* débute dans l'après-coup. Le secret de son héritage dévoilé, Henri Berg doit décider soit d'accepter la mort de l'autre comme étant celle de son père (ce qui fait qu'il devient le débiteur des actes et l'héritier du passé du faux père) soit de renoncer à ses liens filiaux pour se redéfinir dans le monde. Il s'inscrit donc dans l'enjeu d'une transmission marquée à la fois par la rupture avec le passé et la

continuité d'un lignage. Dans ce passage, le motif du boucher et de l'instinct carnassier, voire du massacre, se voit lié directement à l'enfance du personnage principal et à la mort du faux père. Ce lien, qui devient de plus en plus explicite au fil du roman, révèle l'incertitude identitaire qui dominait déjà la vie de Berg avant la mort de la figure paternelle. L'image du « jambon de montagne pendu à un crochet » qui « attestait la confusion qui régnait dans cette maison, où personne ne savait plus s'il était juif ou non » et « ces couleurs de boucheries » qu'Henri Berg associe à son enfance donnent à la conception identitaire du personnage principal une qualité macabre, déchiquetée, saignante. Une telle esthétisation de son traumatisme vis-à-vis de la mort violente de son père évoque la définition de « traumatisme » au sens médical :

> Trauma et traumatisme sont des termes anciennement utilisés en médecine et en chirurgie. *Trauma*, qui vient du grec […] = blessure, et dérive de […] percer, désigne une blessure avec effraction [Pénétration accidentelle ou violente] ; *traumatisme* serait plutôt réservé aux conséquences sur *l'ensemble* de l'organisme d'une lésion résultant d'une violence externe. (J. Laplanche et J.-B. Pontais, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 499)

Les images sanguinolentes font penser à un traumatisme réel, une violence ou une blessure : au fait, nous apprenons plus loin dans le texte que le père est mort « le crâne fendu » (R, 139). Puisque l'instant traumatique est toujours esthétisé avec violence, toutes les images carnassières du texte évoquent ce traumatisme central.

Dans les instants où le personnage principal se remémore cette mort, il devient tellement préoccupé par ses méandres psychiques qu'il arrive à se détacher du présent. En l'espace d'un instant, les contraintes spatio-temporelles du texte se replient, et le personnage principal se met psychologiquement à la place du faux père, comme s'il était son double, destiné à mourir dans le tram, une mort qui ferait écho à celle de son père. Ce moment, qui peut être compris comme un séisme empathique ou comme une peur héritée, souligne la

capacité du personnage d'accéder *momentanément* à l'expérience de l'autre. Par ailleurs, ce saut en arrière est mis en opposition avec le présent de la narration, créant ainsi une temporalité hors temps, qui a rapport à l'héritage et à la mort et qui est liée à la fois au présent et au passé, une temporalité *comémorielle*. Cette temporalité hors temps permet au personnage principal de se fixer sur l'instant traumatique qui représente une prise ou une *crise* de conscience de sa propre mortalité. Dans l'espace d'un instant, il saisit l'importance de cette expérience par rapport à la compréhension de l'Autre, cette crise de conscience le propulse vers l'avenir, vers la rencontre de l'Autre.

Comme dans les autres livres à l'étude, l'instant traumatique dans *La Restitution* se voit traité de manière fragmentée ; par conséquent, il est divisé, divisible et répété. L'histoire du faux père devient « l'aveu d'un secret demeuré secret » (*Demeure*¸ 32-33). Il faut aussi mettre en relief l'enjeu de la présence et de l'absence dans *La Restitution*, qui représente un leitmotiv touchant à chacune des filières narratives. En ce qui concerne l'héritage de Berg, alors qu'il retrace et narre l'histoire du faux père, la présence de ce dernier évoque l'absence de l'autre, du père biologique, qui pourrait être encore vivant.

Henri Berg ne saura jamais la vérité sur son faux père et, par conséquent, l'instant traumatique, « le massacre dans la boucherie », devient figé dans le temps, un instant atemporel qui demeure omniprésent dans la psyché du personnage. Certaines images peuvent déclencher un retour du refoulé ; ainsi il revit l'instant traumatique de manière continue :

> Dans le double reflet de la vitrine de ce commerce et de la vitre de l'engin sur lesquels se dessinaient les traits brisés de mon visage, devant mes yeux maintenant fermés, j'ai revu la pièce de viande aperçue la veille depuis le haut d'une impériale de tramway pendue au crochet dans la boutique. L'an passé, trois jours après le service donné à la mémoire de mon père, Henry Berg, alors qu'elle avait plongé la main dans son cabas pour y trouver son portefeuille, payer ses rognons, devant la caisse ma mère m'a dit : « Est-ce'tu sais vr'ment qui est t'père ? » Je restitue ici la voix de ma mère, Helen Berg. Voix rapide, hachée — non pas dure, mais au-delà de la dureté,

> comme parle sans doute un loup dans sa langue. J'ai cru qu'elle allait s'étrangler. C'était chez mon boucher, Meurtdesoif. […] Devais-je comprendre que je ne connaissais pas mon père, que je prenais pour lui un homme qui ne l'était pas ou bien que j'ignorais l'homme qu'il était ? Encore une fois, qui peut prétendre connaître autrui, savoir qui il est ? Questions que dans le tram cahotant en direction du fleuve j'ai fait mine de me poser encore une fois après avoir revu cette pièce de viande évanouie après un tournant, comme si j'avais ainsi pu échapper au pire. Je me suis toutefois à nouveau décidé à voir les choses comme elles sont. A accepter les faits. C'est ce que j'avais craint dans la boucherie : l'hypothèse de la mort d'un autre que mon père est la bonne. Henry Berg n'est pas mon père naturel, le mien est peut-être vivant. Depuis cette nouvelle, je fais mal la différence entre la vie et la mort, le vrai et le faux, le froid et le chaud**.** Ces faits — le massacre dans la boucherie — ont provoqué chez moi une crise qui a généré une inquiétude latente dont les manifestations, jusque récemment à Vilnius, se sont caractérisées par des sensations de haut-le-cœur et de vertige associés à la crainte de mourir. (R, 73-74)

Encore une fois, les images meurtrières jaillissent durant ce moment de remémoration du traumatisme. Par ailleurs, le dédoublement redouble dans ce passage renvoyant ainsi à la scission identitaire du personnage qui se voit à la fois fils et orphelin. Le « double reflet » de la vitrine et de la vitre fait que le reflet de Berg est fragmenté (« les traits brisés de mon visage »). Même la voix de la mère est décrite comme étant « hachée », et les images de viande débitée renvoient à la fragmentation de l'identité du personnage principal, à son dédoublement. Les images meurtrières s'étalent sur la page — la viande est d'abord décrite comme « pendue » et ensuite comme « évanouie » ; il croit que sa mère va « s'étrangler » ; le nom du boucher est « Meurtdesoif ». L'instant traumatique est esthétisé comme un « massacre » identitaire. Le tout renvoyant à la mort du père, à la crainte de mourir du fils, au double qui est le père et le fils, au dédoublement qui a eu lieu durant l'instant traumatique. Similairement aux autres textes à l'étude, l'instant traumatique est couplé d'une coupure avec la réalité : « les yeux fermés », Henri Berg revoit d'abord « la pièce de viande » de la boucherie de Vilnius et ensuite se rappelle le « massacre dans la boucherie ». Et, comme les autres textes à l'étude, l'instant traumatique crée une scission temporelle qui sépare *avant* et

après, ce qui met en évidence un espace neutre ou atemporel où demeurent les questions ontologiques — un espace « entre la vie et la mort, le vrai et le faux, le froid et le chaud ».

Par ailleurs, il est important de noter qu'en nommant son traumatisme « un massacre », le personnage principal s'ouvre déjà à la possibilité de la comparaison entre sa spoliation et celle des victimes de la Shoah et celle des enfants à la Pension Mona Lisa. Laroche ne recule pas devant de telles similitudes. Œuvrant à créer de nouvelles façons de s'engager avec le passé, il donne à son personnage principal tous les outils nécessaires — métaphores, métonymies, paradoxes, apories, fragments — pour qu'il puisse bâtir un édifice mémoriel (un espace qui est textuel et cognitif pour le lecteur et l'écrivain) où le passé, le présent et le futur s'entremêlent et créent un espace neutre. La reconnaissance de l'existence du traumatisme et du secret en tout temps et tout espace sera essentielle à ce travail.

5.2. L'édifice comémoriel et le secret

Dans *La Restitution*, la remémoration de l'instant traumatique a lieu dans le tramway lorsque le personnage principal se fait transporter de la pension Mona Lisa à la conférence sur les biens juifs spoliés. La proximité du bloc d'informations au sujet de la conférence et celui qui décrit les pensées funestes de Berg communique leur coexistence, leur simultanéité dans son esprit. Henri Berg commence à prendre conscience du fait que son identité a été spoliée par la déception et le secret. Le mouvement du tram vers la conférence mime le lien que le personnage principal crée entre son traumatisme personnel et le traumatisme de la Shoah; il se croit lui-même victime d'un crime qu'il tentera de nommer. Le tram devient métaphore pour son transit à travers les frontières de chaque univers :

> Le tram s'est engagé dans l'avenue principale au bout de laquelle je pouvais distinguer la Wilejka. Entre l'univers de la servitude et le monde de la spoliation, il

> doit exister des points reliés à mon histoire. Sans doute ces univers communiquent-ils par plus d'un chemin. Je suis celui que des fils relient à chacun de ces lieux et celui qui tisse le fil entre ces mondes. Il me reste à les dénouer, l'un après l'autre. Dans ces lieux, Letitia et Herb sont mes intercesseurs, sinon mes gardiens. Ils peuvent m'aider. Mes allers-retours dans Vilnius créent également du nouveau. Comme un nez reconnaît une essence de parfum, le marmiton produit une réduction en cuisine — patience devant la casserole où cuit à gros bouillons le sang des framboises — ou les abeilles le miel à partir du pollen des fleurs géants de tournesol, mes va-et-vient entre l'hôtel et la pension fabriquent de la mémoire. Il ne s'agit pas d'un souvenir enfoui. Si je puis nommer ainsi cette matière nouvelle, cette mémoire ne préexiste pas à ce dont elle est la pensée. Elle échappe à la dette envers le passé et au servage envers le présent. Elle sort du cercle ou du cycle de la transformation en marchandise de tout ce qui est objet des hommes, non seulement la nature mais également les vivants et les morts. Cette production récuse le calcul. Non, ce n'est pas la fin. (R, 75)

Comme dans la prose simionienne,[42] le mouvement du tramway symbolise les liens psychologiques que le narrateur veut tisser entre les différentes diégèses. La façon dont nous pouvons nous ouvrir au traumatisme de l'autre par le biais de nos propres expériences se voit révélée : on devient le fil qui coud ensemble les tissus (économiques, historiques, sociaux, etc.) multicolores ou bien l'abeille qui recueille le pollen d'une variété de fleurs et en fait du miel. Les métaphores sont polyvalentes et polymorphiques. Il nous semble que l'émancipation identitaire de Berg se heurte contre son attachement filial au faux père, car cette position de l'entre-deux le met en quelque sorte sur ses propres rails, traversant une voie qui sépare deux mondes. Ne voulant ni accepter ni refuser son héritage, Henri Berg se trouve dans le neutre. C'est grâce à cette neutralité que Berg prend conscience de sa capacité de créer un espace où il peut abriter les histoires des autres à côté des siennes. Un espace où

[42] Le premier septembre 2012, Hadrien Laroche m'a gracieusement accueillie à l'Ambassade de France à Dublin pour faire un entretien portant sur ses œuvres et ses réflexions sur l'art, la philosophie, *et cetera*. Lors de notre entretien, Laroche a souligné la manière dont Claude Simon textualise l'instant traumatique : il semble que la mort précoce et violente du père soit un traumatisme particulièrement difficile à transmettre. La fragmentation, la répétition et les sauts proleptiques et analeptiques qui troublent les limites spatio-temporelles sont des véhicules de transmission choisis par Simon et par Laroche. On remarque notamment l'importance du mouvement à travers la ville dans les œuvres de Simon et Laroche. Comme dans *L'Acacia* (le train) et *Le Tramway* (le tramway), le tramway est central dans *La Restitution*, le mouvement et le transport ferroviaire représentent chez l'un comme chez l'autre un véhicule de la mémoire.

cultiver, nommer une « matière nouvelle », une « mémoire […] qui ne préexiste pas à ce dont elle est la pensée », une mémoire qui « échappe à la dette envers le passé et au servage envers le présent. » Henri Berg crée un espace psychique où ses expériences et celles des autres se parlent. C'est un lieu qu'il voudra partager avec l'Autre (Letitia et Herb sont ses « intercesseurs », ses « gardiens » principaux) et qu'il peut meubler avec de nouvelles pensées qui fonctionnent comme des souvenirs; il prend conscience de la possibilité de se créer un espace comémoriel et il se met à la tâche.

Selon Dominique LaCapra, une telle approche textuelle à l'égard du traumatisme protège l'histoire contre l'objectification qui devient possible avec la distanciation de l'événement :

> Extreme contextualization of the past in its own terms and for its own sake may lead to the denial of transference through total objectification of the other and the constitution of the self either as a cipher for empathetic self-effacement or as a transcendental spectator of a scene fixed in amber. […] We must attempt to listen attentively to the voices of the other as we respond in voices that necessarily bear the imprint of our own formative and at times conflict-ridden contexts. (*Representing the Holocaust,* 34)

Dans son ouvrage, *Representing the Holocaust*, LaCapra met en lumière les dangers d'une sur-contextualisation de la Shoah. Si nous nous limitons aux faits et à ce qui est le plus souvent raconté, nous la réduisons effectivement aux événements et aux émotions qui demeurent à la surface de l'Histoire. Les sujets qui ont été marginalisés, refoulés ou niés restent ainsi. Le pire effet de la sur-contextualisation est qu'il annule l'importance de l'empathie, l'historicité devenant une obsession qui nuit aux connexions émotives qu'on peut se créer. Lorsqu'on répond au passé (imaginativement), notre contexte et celui du passé s'interpénètrent, on arrive à se voir dans la position de l'autre dans l'espace d'un instant.

Dans *La Restitution*, le personnage principal, le fils, accepte de mitiger l'histoire du faux père ; l'acceptation de cet héritage représente une ouverture à l'égard d'un passé inconnu, à tout ce qui demeure secret. Le personnage principal s'ouvre à la transmission non seulement au niveau familial et transgénérationnel, mais aussi au niveau socio-culturel. Au fil du récit, Henri Berg explore le traumatisme de la Shoah et celui des enfants enlevés qu'il rencontre à la pension Mona Lisa avec le même sentiment de turpitude et de responsabilité qu'il ressent vis-à-vis de sa propre histoire. Il ne se débranche jamais de son contexte à lui et explore les histoires de l'autre par le biais de *sa* propre réalité. Son ouverture vers le passé n'est pas, pour autant qu'il puisse l'éviter, un cas d'appropriation de l'histoire de l'autre, mais plutôt une convocation de spectres, une quête de traces et de significations, une interpénétration imaginative de différents contextes et expériences.

Une sur-contextualisation du passé le séparerait de notre réalité actuelle et empêcherait notre engagement avec l'Histoire. L'écrivain élimine la nécessité de cette contextualisation en cherchant le lien entre les divers traumatismes non pas dans ce qui est vrai ou connu, mais dans les lacunes et les pertes, ou bien dans le secret. Selon Derrida, lorsque nous décelons la présence du secret, nous dévoilons également la relation précaire, voire paradoxale, entre le secret et la responsabilité, « du secret de la responsabilité et de la responsabilité du secret » (*Poétique et politique du témoignage*, 14). Le fils sans père, les œuvres d'art sans propriétaires et le groupe d'enfants sans noms et sans histoire sont tous marqués par l'absence et par la mort soit spirituelle, soit physique, soit identitaire. Henri Berg ressasse souvent l'instant traumatique où le lien entre lui et son héritage a été remis en question. La mort du faux père signifie l'anéantissement de la possibilité du témoignage et, par conséquent, de la restitution du passé familial. Cette impossibilité demeure un concept

philosophique de base dans *La Restitution* : Laroche souligne que le décèlement de la présence du secret, l'engagement actif avec le passé et la transmission, tant bien que mal, de ce que nous en apprenons représentent des obligations de notre génération. En explorant la complexité de notre civilisation et le fait que des carrefours et des entrecroisements invisibles, mais indivisibles existent entre le présent et le passé, ici et ailleurs, l'écrivain met en évidence la réponse à la deuxième question : devons-nous désirer l'accomplissement de la restitution ?

> En un certain sens, je me réjouis d'être dépossédé de mes origines. Les miens ne voulurent ou ne purent rien savoir de la vie. Les Berg n'ont rien voulu voir de la vie qui ignore la mort, ne veut rien savoir d'elle, veut ne pas connaître la mort — ils n'ont connu que ça. Dans mon cas, la dépossession est une chance, un cadeau tombé du ciel. Mais je ne parle pas au nom des victimes. Je ne veux pas de restitution, surtout pas ! Ce que j'ai longtemps pris pour vrai, la fiction, apparaît maintenant au jour pour ce qu'il fut et demeure, une vie. Voilà tout. (R, 190)

Bien que la volonté de restituer soit nécessaire, il n'est pas seulement impossible mais même pas souhaitable pour Berg d'atteindre la restitution. La restitution achevée représenterait le début de l'oubli, alors que notre engagement actif avec le passé protège le personnage contre l'oubli. L'abîme entre le narrateur et ce qu'il restitue représente le secret qui existe hors de notre entendement. Pour Henri Berg, l'acte de dévoiler le secret (ou bien le fait de se convaincre que cet acte s'est accompli) mettrait fin à son engagement dans l'histoire, reléguerait l'histoire du père au passé, et suggérerait sa capacité de s'approprier l'histoire de l'Autre. Au contraire, Henri Berg désire plutôt forger un lien empathique quoique abyssal avec le père. L'expression *restituer un mort à la terre ou à la poussière* met en lumière la finitude de la restitution. L'incomplétude de la restitution nous permet de reconnaître que notre civilisation est fondée sur des ruines qu'on doit maintenir (et ainsi ramener tant bien que mal au présent) tout comme les structures de notre société contemporaine. Dans le

passage suivant, Henri Berg met en relief le processus continu entre la construction et la déconstruction, un processus paradoxalement nécessaire et voué à l'échec :

> C'est singulier, la montagne, ai-je déclaré alors. Les puissances qui l'ont bâtie sont précisément celles qui, la chose faite, œuvrent de nouveau de l'anéantir. Mon père est mort dans le froid et la neige. Le crâne fendu. La veille de sa mort, il transportait dans le compartiment du train qui le conduisait de nuit vers la montagne — six hommes superposés avec leurs chaussettes aux pieds —, outre sa paire de skis à lanières, une importante somme d'argent appartenant au fonds d'investissement qu'il avait créé après s'être débarrassé de la banque. [...] Ce fils est mort comme un voleur. Endetté. Il est mort dans la neige et le froid non loin de ce sol sur lequel on le voit enfant danser sur un tapis de fleurs, ai-je prononcé en faisant disparaître le bout de carton plié en deux dans la poche de mon imper. [...] le souvenir de l'enfant penché, caché, de l'enfant objet, du mort, fait irruption dans mon crâne. Cette image devient l'un des nombreux souvenirs qui ne m'appartiennent pas et dont la mémoire ne devrait pas être la mienne. Je découvre que m'est échu le souvenir de ceux qui ne sont plus. Pour être précis, il me semble que je suis porteur de la mémoire des morts dont le souvenir a été effacé de leur vivant, ai-je pensé, en proie à une nouvelle crise, suivie par une épouvantable mais brève migraine. (R, 139)

Traversant Vilnius à pied avec son ami Herb, Henri Berg raconte l'histoire de ses ancêtres, de leur rôle durant la Deuxième Guerre mondiale et surtout l'histoire du faux père qui a dû vivre en cachette durant la guerre à cause de ses origines juives. Il est important de noter qu'une fois revenu chez les siens, le faux père a été maltraité par son propre père. Cette carence parentale provoque chez le fils/faux père un désir d'effacer le nom familial, ce qu'il accomplit lorsqu'il hérite de la banque Berg et la liquide. Cette tentative d'effacer le nom familial est suivie de son suicide. Dans le passage cité, Henri Berg relate l'instant de la mort du faux père. Alors que « le massacre dans la boucherie » est l'instant traumatique central du texte — c'est-à-dire, le moment qui se voit répété de manière obsessive dans le texte — l'instant de *la mort* du faux père, mort suicidé, qui constitue le signifié auquel se réfère « le massacre », se voit traité seulement une fois dans le texte. Tout comme l'évocation du « massacre » provoque une crise chez le personnage principal, l'instant de la mort du père, la violence de cette mort, déclenche un moment d'angoisse profonde chez le narrateur. La

photo qu'il conserve de son père (sur laquelle on voit « l'enfant danser sur un tapis de fleurs ») se rattache à la mort du faux père par la topographie du paysage et par la topographie mémorielle du narrateur, lequel est hanté par ses deux images. L'enfant innocent qui danse sur la photo une journée printanière et l'homme mort dans la glace et la neige sont deux versions de son père que le narrateur porte avec lui au niveau comémoriel. La responsabilité de ce poids héritier est au cœur de ses crises identitaires, émotionnelles et même physiques. Dans ce passage, Berg mentionne pour la première fois que son père est mort « le crâne fendu ». Le lecteur remarque qu'en fait, chaque fois qu'Henri Berg y pense, il est saisi par une brève migraine, comme par une douleur fantomatique. Le texte met en relief ce dédoublement du père et du fils par la répétition du mot « crâne » ; même au présent de la narration les souvenirs font « irruption dans [s]on crâne. » Le fils se met à la place du père lorsqu'il transmet son passé filial à Herb. Berg est le double du père, l'héritier non seulement de son histoire mais aussi de sa souffrance, de ses douleurs physiques.

L'espace comémoriel créé dans *La Restitution* met tout sur le même plan ; les expériences du père sont aussi présentes à l'esprit du narrateur que celles qu'il est en train de vivre dans le monde qui l'entoure. Les histoires du père meublant sa psyché transcendent les limites temporelles et créent une réaction physique chez le narrateur dans son espace actuel. Par ailleurs, l'esthétisation de la mort du père imprègne le récit de liens métaphoriques, rendant cette mort plus significative au niveau textuel. L'image de la montagne couverte de glace — « mon père est mort dans le froid et la neige »— évoque une sorte d'iceberg, de 'Berg' couvert de glace et représente un écho qui fait penser à l'écrivain (à la *roche*). Comme la montagne anéantie par les puissances qui l'ont construite et le faux père qui a liquidé la banque Berg, anéantissant par là l'héritage qu'il vient de recevoir, Laroche érige un paradoxe

dans son texte où la tentative de restituer le passé se heurte à la déclaration : « Je ne veux pas de restitution, surtout pas ! » La différence entre ces signes (la montagne, le Berg et Laroche [la roche]) est insignifiante, chacun renvoyant non à une vérité transcendantale mais à la déconstruction de la présence de cette vérité. Laroche, Berg et la montagne — le réel, l'imaginaire et le métaphorique — s'interpénètrent et coexistent dans le texte. De même, les traumatismes du père coexistent avec celui du personnage principal. L'écrivain crée un espace textuel où le passé et le présent, l'autre et soi-même, tout et rien sont inextricablement liés. En déconstruisant les frontières entre les souvenirs de Berg (les *deux*), Laroche valorise l'importance de reconceptualiser les limites de la mémoire.

5.3. Déconstruction, reconstruction, déconstruction …

Étudiant doctoral de Jacques Derrida, Laroche circonscrit la certitude, optant plutôt à tout confondre — le réel et l'imaginaire, le fictif et l'historique —, ce qui l'aide à mettre en évidence toutes les possibilités, toutes les décisions qui s'appliquent à l'héritage. Dans son article « Court traité de la décision en deux pages », Laroche cite Claude Lanzmann qui stipule que Derrida « aimait assez sa mémoire pour faire sienne la nôtre » (2). Nous pouvons réitérer cette affirmation au sujet de *La Restitution* : Henri Berg partage sa mémoire avec autrui et intègre la mémoire des autres à la sienne. Laroche cite lui-même Derrida dans le passage suivant :

> Enfin, à propos de l'expérience de la déconstruction, Derrida avait déjà précisé dans *Sauf le nom* (1993) : « Loin d'être une technique méthodique, une procédure possible, déroulant la loi d'un programme et appliquant des règles, c'est-à-dire déployant des possibilités, la déconstruction a souvent été définie [Derrida ne reprend pas à son compte cette hypothèse, il la met à distance de l'impersonnel, d'un dit-il, dans le même élan qu'il s'apprête à la prolonger par une série d'exemples flanquée d'un dernier « peut-être »] comme l'expérience même de la possibilité (impossible) de l'impossible, condition qu'elle partage avec le don, le "oui", le "viens", la décision, le

> témoignage, le secret, etc., et peut-être la mort. » C'est dire que notre interrogation, l'aventure de la décision, épouse en quelque sorte les pointes les plus saillantes, les mots les plus forts, les lieux les plus abyssaux de la déconstruction, dont le programme serait, ici même, dans ces *Temps Modernes*, de saisir l'héritage. La question est alors précisément celle de la décision comme héritage, jamais donnée, amoureuse, donc impossible. Suivre la décision de près, à la lettre, c'est explorer la surenchère propre à la déconstruction, même. (3-4)

Laroche révèle ici le lien entre « l'expérience même de la possibilité (impossible) de l'impossible » et « le don, le "oui", le "viens", la décision, le témoignage, le secret, etc., et peut-être la mort ». Le don, le oui, *viens* !, qu'on prononce lorsqu'on invite la mémoire de l'autre à s'intégrer à la sienne, l'impossibilité de témoigner pour l'autre à cause du secret, l'impossibilité de comprendre la mort de l'autre, parce qu'en tant que personne vivante, cette expérience nous échappe — voilà les apories centrales de *La Restitution*. L'ontologie de Laroche semble se baser sur l'exploration de la possibilité de ce qui est toutefois *impossible* : peut-on restituer le passé ? Peut-être, peut-être pas, mais il faut tenter de le faire. Peut-on intégrer la mémoire de l'autre à la sienne ? Peut-être, peut-être pas, mais on peut tout de même aller vers cette possibilité, rester ouvert à son égard. Les lieux les plus abyssaux ne sont-ils pas les lieux de mémoire des *autres* ? Bien qu'Henri Berg se dise fils sans père, il admet paradoxalement qu'il est héritier de la mémoire du faux père. Par conséquent, il se permet d'explorer les problématiques qu'engendre ce type d'héritage ; l'espace comémoriel d'Henri Berg est fragmenté et fragmentaire, remplis de doubles, de reflets, d'objets et de traces, de trop-plein et de vide. C'est un espace où sa mémoire et la mémoire de l'autre s'interpénètrent, où la répétition de l'instant traumatique déplace l'instant de son espace-temps fixe et l'amène au présent, le pousse vers le futur. L'instant traumatique représente une crise ou prise de conscience de l'importance primordiale de la souffrance héritière. Le

passage suivant cerne la nature problématique de ce genre de souffrance et aborde l'ambivalence qui marque cet héritage :

> La restitution du passé est délicate, voire impossible, forcément lacunaire et imparfaite, en tous les cas très loin de la vérité. Incapable de faire le partage en moi entre celui qui voulait la vérité sur son père et celui qui eût désiré ne pas la connaître, je dois me débrouiller avec ces deux moi simultanés, qui semblent contradictoires, sans toutefois ne rien dire, demeurer obscur ou secret, ce que je ne voudrais à aucun prix. J'ignore ce que je dois restituer lorsque j'affirme qu'il est nécessaire pour moi de le faire. Entre moi et ce que je restitue, ou ce qui est transmis, il y a un abîme. Sur la rive opposée, éclairée par les rayons de lumière qui perçaient les nuages par intermittence, chatoyant l'herbe luisante, s'étendait un pré pentu, par endroits gris et sombre, colonisé par une variété d'anémones dont je n'ai pu à cet endroit me rappeler le nom. La vue de ce pré vivant, de cette pente animée, m'a transporté un instant en montagne et j'ai senti ma voix encore une fois se briser. (R, 103)

Alors que son accès au passé, à l'histoire et à la vérité est limité ou même « impossible » à cause des lacunes et de l'imperfection de la transmission, il est clair que quelque chose transcende cette impossibilité, un secret, une chose innommable. L'image du pré pentu « sur la rive opposée » transporte le personnage « un instant en montagne », le transporte à un moment qu'il ne nomme pas mais qui fait écho à l'instant de la mort du faux père en montagne et à l'instant figé sur la photo que le fils porte avec lui, l'image du père, enfant dansant sur un tapis de fleurs. Dans mon interview avec l'écrivain, il articule sa thèse sur la transmission du traumatisme et la difficulté de nommer, décrire cet héritage :

> Le traumatisme est précisément ce qui est hors logos, ce qui échappe au langage. « Violence par excellence sans avertissement ni *a priori*, sans apologie possible, sans logos » écrit Lévinas du traumatisme. Le traumatisme comme quelque chose hors langage mais inscrit dans la chair. Le sujet, ou ce qu'il est reste, en a une mémoire corporelle, une mémoire organique, une sensation. Elle s'est inscrite dans le corps. Retrouver cette sensation, et cette sensation de la privation de toute sensation, et le dire, dire cette expérience, voilà qui est difficile, voire impossible, et que j'essaye de faire dans mon travail aujourd'hui.[43]

Alors que le traumatisme est hors langage, l'espace commémoriel demeure hors temps. L'empathie pour l'autre a le pouvoir de nous transporter hors de notre réalité au niveau

[43] Pour de plus amples détails voir la question 4 de l'entretien en annexe.

imaginatif, de nous faire comprendre sans comprendre (« une mémoire corporelle, une mémoire organique, une sensation »). C'est un travail paradoxal et certainement abyssal, mais toutefois nécessaire. Les choses qui se transmettent, qui traversent les frontières entre les générations qui sont impossibles à articuler sont les liens émotifs qui rendent un pré figé sur une photo capable de provoquer une crise ou une prise de conscience de notre propre mortalité, de la fragilité de la vie humaine et de la souffrance de l'autre.

5.4. Laroche et ses 'dadas'

Comme dans *L'Acacia*, l'instant traumatique de *La Restitution* est lié à la mort intempestive du père. Interrogé sur l'héritage littéraire qui semble évident entre son écriture et celle de Simon, Laroche souligne la répétition de l'instant traumatique, l'obsession de l'instant secret, comme étant un lien entre lui et ce prédécesseur. Le thème de la mort du père réside au cœur de la pulsion d'écrire, ce qu'il qualifie d'obsession, de traumatisme, une nécessité aussi esthétique que « physique » :

> Ce qui m'intéresse chez Claude Simon c'est qu'à l'origine de l'écriture, il y a la répétition et le traumatisme, l'homme à cheval, le père à cheval, et le fils à cheval, les guerres et la mort. Eh bien, à l'origine de mon travail, il y a quelque chose d'équivalent, moins le cheval. C'est ce que j'appelle *une paire de fils sans père*. Il s'agit d'une structure élémentaire de la parenté – la mienne, pour le dire très vite et sans oublier que toute paternité demeure, comme le dit Joyce, une *legal fiction.* Je suis parti de là pour *La Restitution.* L'un des objets du livre est de restituer cette relation particulière de filiation entre un homme qui n'est pas le fils de son père ni le père de son fils et son fils, qui n'est donc pas le fils de ce père-là. Père et fils qui ne sont pas père et fils l'un de l'autre et qui, pour cette raison même, parce qu'ils ont en commun cette même structure de la parenté sont également plus qu'aucun autre père et fils l'un de l'autre. Pour dire cette parenté, restituer cette relation, rendre justice à l'effondrement qui menace celui qui en fait la découverte et l'éprouve, au vertige qu'elle appelle mais aussi au rire qui l'accompagne, j'ai eu besoin, pour des raisons qui tiennent en partie à l'histoire, à mes recherches d'écrivains et à des motivations que je ne saisis pas moi-même, de convoquer pas moins que la spoliation des juifs pendant la seconde guerre mondiale et le trafic des enfants dans le monde contemporain. Ce caractère obsessionnel de l'écriture arrimé à un objet traumatique

> qui est le père est quelque chose que je partage *physiquement* – corps conducteurs – avec Claude Simon.[44]

Ce qui ressort des paroles de l'écrivain est une passion, une obsession de l'héritage qui est double : d'une part, il s'agit d'une filiation familiale, un désir de remonter le temps et d'écrire l'ascendance; d'autre part, il est question d'une filiation littéraire, de Simon, de Joyce, bien sûr, de Proust, *et cetera*. L'une et l'autre se manifestent en tant que traces, ruines, intertextes, ce qui est exemplifié par le titre du récit de Claude Simon *Les Corps conducteurs* intégré à sa réponse. Cet héritage double est quelque chose que Laroche partage avec ses contemporains, Dominique Viart écrit :

> La question de l'identité — « Qui suis-je? » — devient quelque chose comme « Que ne sais-je pas avoir été? » Et, alors que Breton, on le sait, substituait volontiers à cette question celle, plus surréaliste à son goût « Qui je hante? », il faudrait en revanche, pour un auteur comme Bergounioux et plus largement pour nombre d'auteurs de sa génération, inverser le propos : « Qui suis-je? » devenant « Qui *me* hante? » Le problème est bien en effet celui de la transmission familiale de quelque chose — un héritage — et de l'inscription de soi dans une Histoire. […] Et, de fait, ces récits de filiation ne concernent pas seulement les filiations biologiques. Dans la plupart des textes en effet se rejoignent des réflexions sur la famille au sens strict et sur les héritages littéraires. (« Filiations littéraires », *La Revue des lettres modernes*, 123-127)

Quelle est la parenté du texte? Quels spectres le hantent? Ce sont les questions dont hérite *le lecteur*. Viart conclut son article avec l'affirmation suivante : « Les contemporains écrivent à partir de leur fragilité […] » (131). Bien que le lecteur n'arrive peut-être pas à remonter chaque filière généalogie du récit, un tel enchevêtrement de pères et de paires fasse ressortir la fragilité de la structure. Au fond, c'est la question « *Qu'est-ce* » demeurant sans réponse qui fait émouvoir le lecteur.

L'esthétisation du traumatisme, produit de la question 'qui *me* hante', s'adonne à un travail continu puisque la mort du père est inextricablement liée à l'impossibilité de

[44] Pour de plus amples détails voir la 10e question de l'entretien en annexe.

témoigner de la mort de l'autre et à l'indicibilité du secret. Lors de l'entretien avec Laroche, nous avons demandé à l'écrivain de commenter la présence de ces apories —qui évoquent une certaine pensée derridienne — dans son roman. La réponse de Laroche révèle que cette préoccupation centrale de *La Restitution* représente « le nœud, le cœur, la matrice » non seulement de *La Restitution*, mais aussi de son œuvre en général. Sa réponse frôle l'aveu d'un traumatisme réel, intime et candide :

> Le lien que je n'ai pas fait, je l'avoue – et pourtant j'ai assisté à ce cours de Derrida ! –, entre le secret et la mort de l'autre, l'indicibilité du secret et l'impossibilité de témoigner de la mort de l'autre, c'est exactement *La Restitution*.[MS : Oui, c'est l'hypothèse de mon étude et la raison pour laquelle j'ai choisi *La Restitution*.] Dans *La Restitution* il y a deux pères, une paire de pères, n'est-ce pas ? [MS : Oui, il y a le père biologique et le père qui vient de mourir, et c'est de l'instant de cette mort dont je parle…] C'est le nœud, le cœur, la matrice de mes livres. Je l'ai dit. Et je ne sais pas si je peux le dire, parce vous transposez de manière philosophico-critique la matière romanesque dans laquelle je me débats et que parfois j'arrive à mettre en forme. Mais oui c'est ça. J'ajoute une chose, la structure de parenté dont j'ai parlé plus haut a une conséquence quant à la vie, la mort. Un père est mort, l'autre est vivant. Du moins il peut l'être. C'est très compliqué pour tout ce qui a trait à l'enfance, à la vie, au deuil, à la mort. Si le fils à perdu celui qu'il croyait être son père, la levée du secret, à savoir que le père n'était pas celui que l'on croyait, fait voir un autre père que le mort. Le fils vit donc aussi dans l'interminable attente de la mort du père qu'il ne connaît pas. Son père mort est vivant, en lui. Le mort devient le vivant. Le vivant devient le mort. Autre aporie. Source de travail sans fin.[46]

On devine que l'écrivain s'y débat avec une matière intime qu'il ne nomme point, et qui aiguille sa sensibilité vis-à-vis de la présence du traumatisme chez l'Autre tout en guidant sa compréhension de la vie, la mort, l'enfance, le passé. Son hésitation à articuler exactement ce qui constitue 'ce nœud, ce cœur, cette matrice' au niveau du réel signale le fait que Laroche désire créer une œuvre romanesque qui engage la réalité non pas en dévoilant ses 'secrets' à lui, mais en touchant au fond de ce qui est humain : vouloir partager ou bien comprendre l'expérience et la souffrance de l'Autre.

[46] Pour de plus amples détails voir la 10e question de l'entretien an annexe.

Son désir d'éviter l'autobiographie provient d'une avidité pour tout ce qui est poétique, littéraire et esthétique : la biographie est trop dénudée et trop spécifique aux banalités de l'individu pour ses goûts. En parlant, Laroche cite les grands comme il respire; il n'est pas surprenant qu'il ne puisse pas résister aux attraits de l'intertextualité. Dans cette œuvre où règne la fragmentation, Laroche s'amuse en spoliant ses textes chéris pour embellir son œuvre; ses petits « *tongue in cheek* » (une expression d'un de ses dadas, Marcel Duchamp) fonctionnent comme des reflets langagiers : la spoliation intertextuelle illumine la spoliation identitaire de ces personnages tout en rappelant la présence de l'écrivain et le romanesque du texte.

En effet, tout comme l'édifice comémoriel de Berg est construit par les relations qu'il forge avec les autres, l'architecture du texte est rendue plus esthétiquement plaisante et plus solide grâce au penchant de Laroche pour les textes des autres. Les dadas de Laroche apparaissent en homonyme, comme l'ambassadeur Mallarmé, les titres appréciés sont éparpillés dans le roman, le texte scintille d'intertextes. Dans le chapitre « Servitude », Letitia partage avec Berg son histoire personnelle, comment elle est venue à sa vie de servitude pour dettes. Elle commence son récit par l'arrestation et la disparition de son père en Pologne; on remarque une avidité pour la lecture qui demeure sous-jacente à ce discours:

> A Letitia j'ai passé le gobelet de poupée, elle a bu. Je me suis resservi de la poire, à mon tour j'ai bu un bon coup de dés.
> — Même s'il a été libéré, il n'est pas revenu à la maison […], a-t-elle repris une grimace sur les lèvres (l'eau-de-vie). C'est par fidélité à lui que j'ai appris le français à l'Alliance française de Lodz. Il était dingue de Le Corbusier, il adorait le Nouveau Roman. Durant mon adolescence, j'ai butiné sa bibliothèque : la table à repasser de *Pour une révolution à New York*, les râteliers de bois dans *W ou le souvenir d'enfance*…
> — …le cœur dans un bocal des *Géorgiques*, ai-je scandé ; nous aurions pu continuer ainsi longtemps, vu notre état. (R, 70)

Le « coup de dés » de Mallarmé et les titres des ouvrages d'Alain Robbe-Grillet, Georges Perec et Claude Simon fonctionnent comme des clins d'œil intertextuels. Laroche rend hommage à ses prédécesseurs, tout en rappelant au lecteur sa présence, le fait qu'il invente, joue, imagine des carrefours littéraires. La référence à l'Alliance française renvoie également à la vie de l'écrivain, qui s'y trouve souvent dans le contexte de son travail pour l'Ambassade de France. Tous ces détails intertextuels donnent de la densité au récit, rendant solide son architecture, construisant un édifice où le réel et l'imaginaire, le passé et présent s'entremêlent, et où le lecteur peut se perdre dans la tâche de tout déconstruire pour évaluer les couches de significations.

Les personnages principaux — Letitia, Herb et Berg — sont des lecteurs avides. Ils apprécient et consomment l'art et l'histoire, la théologie et la science. Alors que les échanges entre Berg et Letitia sont enrichis, pour la plupart, par leur faim littéraire, Berg et Herb (parfois accompagnés de Mallarmé, qui est également érudit), approfondissent leur dialogue en se référant aux œuvres d'art (spoliées et non). La conférence sur la spoliation des biens juifs durant la Deuxième Guerre mondiale, à laquelle ils assistent, leur donne le contexte pour leurs longues discussions sur l'art, l'histoire et la spoliation. Ces discussions divaguent et leur permettent de mieux expliquer leur souffrance, lorsque le langage faillit, et de mieux comprendre la souffrance des autres, lorsque les faits sont in absentia. Dans la dernière partie de ce chapitre, nous analyserons l'importance du tableau *Le Bœuf Écorché* de Rembrandt, qui revient comme un leitmotiv et nous donne une meilleure compréhension du traumatisme de Berg. Entre Herb et Berg, les œuvres d'art mentionnées occupent une fonction diégétique, une manière de convoquer les spectres des peintres, des collectionneurs, des personnes spoliées durant la guerre et les spoliateurs. Les œuvres d'art sont des représentations

métonymiques de la vie humaine. Elles sont inquiétantes dans le sens qu'elles ont survécu à leurs possesseurs, elles font peur dans la manière dont elles représentent l'histoire et l'esprit humain sans un mot. Après une longue discussion avec Herb et Mallarmé, Berg conclut :

> […] j'ai songé qu'au travers des vies de Cézanne et de son père, de Rembrandt et de son fils, nous retrouvons, Herb et moi, cet autre pan de la spoliation que je peux nommer spirituelle. Non plus celle qui a frappé les œuvres de ces peintres emportées par les nazis, mais une série d'expériences dont leurs œuvres témoignent qui a affaire non seulement avec la vérité en peinture mais également avec la dette. Avec la dette eu égard à la vérité. Le pillage de l'appartement du père d'Herbert Morgenstern, la spoliation de la banque Berg durant l'Occupation, à des degrés divers, nous préoccupent. Herb est hanté par la carcasse du piano de son père, obsédé par le corps du disparu. Moi-même, je me sens le débiteur de la dette d'un homme qui n'est pas mon père. Entre les pères et les fils, il n'y a que des tractations. A chaque instant, il faut arracher la vie à la mort. (R, 85)[47]

L'érudition partagée contribue à la découverte des points en commun entre non seulement leurs histoires et leurs traumatismes, mais aussi entre les leurs et ceux des autres, des victimes disparues. Le narrateur souligne qu'il trouve « cet autre pan de la spoliation » *au travers* des vies de Cézanne et de Rembrandt; leurs peintures représentent des sommets qui lui donnent une nouvelle perspective, une vue à travers l'interstice entre lui et l'autre. On remarque l'accent mis sur l'instant, *à chaque instant* il faut interpeller ces entrecroisements pour arracher *la vie à la mort*. Arracher leur vie à la mort qu'ils ressentent comme une hantise, arracher les morts du passé, de l'oubli.

Durant ces discussions entre Berg et les autres personnages, on a l'impression que les doubles de l'écrivain se parlent. Comme l'enfant qui répète les paroles du père, on a parfois le sentiment de témoigner de quelque chose d'étrangement inquiétant, un clin d'œil qui dévoile la présence d'un autre : parfois l'énoncé sonde une vérité innommable, et l'objet d'art fait apparaître la trace de l'être disparu. La présence de l'art dans *La Restitution* donne

[47] On note l'intertexte faisant référence à *La Vérité en peinture*, le titre d'un ouvrage de Derrida, que Laroche a également mentionné lors de notre entretien (voir la 2e question de l'entretien en annexe).

au lecteur un autre moyen de conjurer psychiquement, cognitivement les espaces évoqués par l'écrivain, des tableaux à pendre au mur et des titres à arranger dans la bibliothèque de l'édifice comémoriel.

5.5. La spoliation identitiare et « l'homme orphelin de son humanité »

Dans *La Restitution*, Laroche valorise l'importance de la comémoire en proposant l'idée que l'être diasporique nécessite la création de liens empathiques avec les autres et avec leurs histoires afin de bâtir sa conception de soi. Bien que *La Restitution* soit divisée en cinq parties — « Prologue sarmate », « Première journée : Spoliation », « Seconde journée : Servitude », « Troisième Journée : Signature » et « Épilogue : L'isthme » — ce qui suggère une organisation temporelle et thématique, le groupement des histoires des autres s'opère autant au niveau réel avec les pairs contemporains de Berg qu'au niveau historique lorsque Berg interpelle les histoires de ses aïeux, les aïeux des autres. Laroche traverse les frontières socio-culturelles ainsi que les frontières spatio-temporelles lorsqu'il tente d'élucider les apories ontologiques qui préoccupent son personnage principal. Le projet de l'écrivain semble viser la création d'une *surtemporalité* qui évoque la pensée heideggérienne :

> Time times simultaneously: the has-been, presence, and the present that is waiting for our encounter and is normally called the future. Time in its timing removes us into its threefold simultaneity, moves us thence while holding out to us the disclosure of what is in the same time, the concordant oneness of the has-been, presence, and the present waiting the encounter. In removing us and bringing toward us, time moves on its way what simultaneity yields and throws open to it: time-space. (Heidegger, *On the Way to Language*, 106)

Aussi idéale qu'elle soit, *l'unité concordante*, l'action de mettre en rapport les différentes sphères présentes dans le texte — temporelles, culturelles, langagières, spatiales, entre autres — est au cœur du projet de Laroche. Du début à la fin, *La Restitution* représente un exercice

de comémoire, une tentative non pas de restitution (« pas de restitution, surtout pas ! ») mais d'entendement, un exorcisme des hantises ou bien un effort de transformer la hantise en *présence voulue* par le biais de la compréhension. Le romancier tente de développer un rapport de nature intime avec l'histoire et d'inviter l'Autre — l'Autre, le spectre du passé ou bien l'Autre, son pair contemporain — à participer à l'action, à *l'unité concordante* du passé, du présent et du futur. Selon Ross Chambers :

> Those who did not survive cannot give survivor testimony. Or they can, but only through language's unruly capacity to say more than we think it can, more than we may want it to do, more than we believe it ought to be allowed to do. Its capacity, that is, to foster the orphaned. (*Untimely Interventions*, 198)

Comme nous l'avons dit, l'instant traumatique — le massacre dans la boucherie — permet au personnage principal de s'ouvrir à l'Autre par le biais de ses expériences. A travers sa spoliation identitaire et son propre traumatisme filial, Henri Berg devient capable d'entretenir les histoires des Autres dans l'espace comémoriel. Le langage fragmenté, rempli de lacunes, qu'il utilise instinctivement pour exprimer ses propres inquiétudes, sert d'intercesseur pour la voix de l'Autre. Orphelin, il peut créer un espace d'accueil pour les histoires et les mémoires orphelines. Pourtant, afin de créer de l'espace pour l'Autre dans l'édifice comémoriel que bâtit Henri Berg, il faut d'abord évacuer tout ce dont il n'a pas besoin : Henri Berg sera fragmenté et dépouillé jusqu'à son nom.

Laroche soutient que chacun de ses textes met en œuvre la notion de « l'homme orphelin de son humanité ». Lors de notre entretien, il a articulé cette idée et la rupture qu'elle connote :

> Je me demande : au XXIe siècle, qui peut porter son nom d'homme ? Je pointe la coupure entre l'homme et son nom. Il n'y a plus identité entre celui qui fait et celui qui signe, ni entre le nom et l'homme qui le signe. Il ne peut plus y avoir identité. Le sujet est fissuré. La signature ne renvoie plus à un individu stable mais à un nom sans fond, à une dette infinie et, finalement, à une dette sans nom. La question de la

> signature a à faire avec celle de la transmission et donc du nom au XXIe siècle. Il s'est produit au XX^{e} siècle entre l'homme et son nom une *inframince* différence qui dure encore. Une coupure dans le nom propre d'homme. L'homme orphelin de son humanité est l'héritier de cette coupure. Pour revenir aux Henrys de *La Restitution* – Henry avec « y », Henri avec « i » – ce sont deux orphelins, deux fils naturels.[48]

La signature, le nom et les objets personnels sont métonymiquement liés à l'humanité de l'individu ; la remise en cause de l'humanité de l'homme nécessite la spoliation de son identité personnelle, ce qui est synonyme de son devenir orphelin. Reliée à la dette et au traumatisme secret du passé, la spoliation identitaire représente à la fois une répétition du traumatisme originaire et une déconstruction volontaire qui *vise* l'absence. Pourtant, l'absence totale demeure toujours hors portée. Le dépouillement identitaire d'Henri Berg connote non seulement la hantise mais aussi la présence future. L'absence d'une identité dite singulière et propre, fait de la place dans l'édifice comémoriel pour la présence d'une identité plurielle, autre et imparfaite qui sera bâtie à partir des objets trouvés, des histoires recueillies et des rencontres inattendues, étrangères et accueillies.

Il n'est pas surprenant que le titre du prologue, « Prologue sarmate », se réfère à un ancien peuple nomade dont l'histoire est marquée par l'effacement et une identité mouvante. Les Sarmates occupaient la région des steppes entre le Don et l'Oural ; un peuple barbare conquis et anéanti par les Goths dont l'histoire a été reconstruite archéologiquement et reste, par conséquent, imprécise. Le sarmatisme est un terme désignant la culture de la noblesse de la Pologne, de la Lituanie et de l'Ukraine du sixième au dix-neuvième siècle, une culture avancée qui a paradoxalement adopté les Sarmates comme ancêtres. Il s'agit, donc, d'un héritage incertain, confus et mythique : « Création de la Renaissance, le sarmatisme célébrait d'une manière baroque la répétition du changement de la naissance à la mort, la vie et la décadence, la mémoire et l'oubli, unis dans un moment convulsif » (R, 54). Or, Hadrien

[48] Pour de plus amples détails voir la 5^{e} question de l'entretien an annexe.

Laroche commence son œuvre avec un titre connotant la culture et la barbarie, la spécificité du lieu et le nomadisme, la mémoire et l'oubli et la vie et la mort et la cohésion de ces dichotomies dans un instant convulsif, un instant qui a peut-être la force d'être traumatisant. La pluralité des dichotomies paradoxales représente une thématique centrale de *La Restitution* : autrement dit, dans l'univers romanesque de Laroche, l'ambivalence règne. Surtout l'ambivalence par rapport à la culture et à l'animalité de l'espèce humaine, deux notions que nous avons tendance à considérer comme conflictuelles, mais qui s'entremêlent depuis le début de l'humanité. Henri Berg représente l'incarnation fictive de ce mariage entre l'homme cultivé et l'homme aux instincts carnassiers.

Le prologue fonctionne comme un prologue conventionnel, annonçant les thèmes du roman, le lieu où se déroule l'intrigue, et les faits et les moments antérieurs qui facilitent la compréhension de ce qui se passera dans le texte. Dans le prologue, les contraintes spatio-temporelles commencent déjà à s'effondrer ; l'animalité et la culture s'entremêlent et les traumatismes du passé, du présent et du futur sont liés par l'engagement du narrateur. L'espace psychique du narrateur se voit partagé par ces diverses dichotomies paradoxales ; il s'obligera à les contempler, afin de mieux se comprendre et de comprendre l'Autre.

Au cours du prologue, la fragmentation identitaire du personnage principal s'installe comme un leitmotiv qui se communique parfois subtilement, parfois d'une manière comique, mais qui est toujours symptomatique de l'aporie identitaire et douloureuse qui est sous-jacente au récit. La spoliation identitaire littérale et ludique de Berg souligne sa spoliation figurative et spirituelle en tant que fils sans père. La mort du père, qui représente le double du personnage principal à plusieurs niveaux, est redoublée et répétée lorsqu'Henri Berg apprend que son père n'était point son père biologique. Le jeune Berg est donc l'incarnation

d'une contradiction identitaire ; il est à la fois héritier du traumatisme du père et orphelin de son héritage. Cette spoliation importante représente le centre auquel renvoie chaque moment de fragmentation, telle que la perte de ses papiers et de son portefeuille. Nous reviendrons à l'importance de ces objets.

Le dédoublement s'avère central à l'esthétisation du traumatisme familial dans ce texte. Comme le narrateur de *L'Acacia*, Henri Berg craint de devenir le double de son père; l'écrivain met en évidence cette inquiétude en manipulant les circonstances dans lesquelles le narrateur se trouve de manière ludique. C'est un jeu de miroirs qui met en valeur la transmission, la répétition et la différ*a*nce. Par exemple, Berg porte son presque-nom avec une petite différ*a*nce — son prénom s'écrit avec un '*i*' et non pas un '*y*'. Désirant se différencier du père, Henri Berg n'hésite pas à souligner qu'il n'est pas le double, que son nom est épelé « avec un i » (R, 11). Cette différ*a*nce est aussi ludique qu'ontologique, étant donné que ce personnage principal, qui, tout comme Laroche, parle anglais, représente le Moi ('I' en anglais) qui cherche le pourquoi ('why' ou 'y') du père (dont le prénom s'écrit Henry), pourquoi et comment ça se fait que ce père mort n'est pas son père biologique. Comme nous l'avons remarqué, le dédoublement s'accroît dans les instants de *peur panique de mourir*, c'est-à-dire les moments où le narrateur évoque l'instant traumatique central du texte, « le massacre dans la boucherie ». Le dédoublement est une thématique semée à travers le roman qui met en lumière la répétition historique et l'éclatement identitaire du personnage principal:

> Deux femmes m'ont accueilli depuis mon arrivée ici. Elles l'ont fait avec gentillesse, sans émotion, comme on secourt un homme affamé, en lui donnant un verre d'eau. Ce n'est pas la première fois que je perds mes papiers et mon argent. L'an passé, j'ai perdu deux cartes de crédit puis deux fois mon père. Ça ne m'empêche pas d'être vivant. (R, 15)

Le dédoublement se multiplie, créant une sorte de fragmentation infinie, ou bien, une série de miroirs doubles, un labyrinthe de reflets qui sert à déboussoler et à engager le lecteur. Dans ce passage, les deux femmes et les deux cartes de crédit renvoient à la double mort du faux père : sa mort littérale et sa deuxième mort lorsque le fils apprend que le défunt n'était pas son père biologique. Les doubles morts du faux père représentent le dédoublement central du texte : les autres doubles qui surgissent sont toujours liés à ces deux hommes. Le dédoublement connote l'héritage et *et* la déconstruction de l'héritage par le biais de la différ*a*nce.

L'*incipit* de cette œuvre parsemée d'humour au second degré commence par le personnage principal, Henri Berg qui, venant d'atterrir à Vilnius pour une conférence, remarque que : « Personne ne m'attendait avec mon nom » (R, 9). Cette phrase qui ouvre le roman concentre dans une seule phrase la base philosophique de l'œuvre. Au cours du récit, Laroche ne cesse de rappeler que le nom, la signature et l'héritage représentent non des vérités tenues pour acquises mais plutôt des sujets de débat, de discussions, d'édifices à déconstruire et à reconstruire. Dans l'*incipit*, Henri Berg est littéralement démuni de son identité lorsqu'il jette son portefeuille par hasard sur la banquette d'un taxi avant que le conducteur ne reparte, laissant Berg sans pièce d'identité devant la porte de son hôtel qui est malheureusement fermé. A partir de ce début malchanceux, l'identité du personnage principal est caractérisée comme étant fragmentée, déconstruite, éparpillée dans un pays inconnu. Il nous semble que ce personnage a choisi la diaspora et qu'elle le rejette. Pourtant, nous comprenons rapidement que le dépouillement identitaire du personnage principal est une étape nécessaire à sa participation à l'échange commémoriel. Étranger, il n'est attendu par personne, mais c'est cette absence qui connote la possibilité d'une future présence.

Après avoir figurativement perdu son identité, le chemin du personnage principal est déterminé par une étrangère : « un fichu sur la tête, un cabas dans une main […] la vieille femme rentrait d'un pas tranquille […] elle m'a montré d'un doigt, plus loin dans la rue, l'enseigne de la pension Mona Lisa » (R, 10). Dans les textes religieux, les changements les plus radicaux d'esprit, de mode de vie, commencent souvent lorsqu'on refuse l'hostilité et la remplace avec son antonyme dichotomique, l'hospitalité. Dans De *l'hospitalité* Derrida stipule :

> Disons, oui, à *l'arrivant*, avant toute determination, avant toute anticipation, avant toute *identification*, qu'il s'agisse ou non d'un étranger, d'un immigré, d'un invité ou d'un visiteur inopiné, que l'arrivant soit ou non le citoyen d'un autre pays, un être humain, animal ou divin, un vivant ou un mort, masculin ou féminin. (73)

Henri Berg croise la vieille dame et la suit sans aucune hésitation. Cette première ouverture vers l'Autre, vers l'étranger, amène Berg à la pension Mona Lisa qui sera un lieu de convergence des diverses récits traumatiques que Berg recueillit à Vilnius. Ce lieu joue un rôle primordial dans la compréhension ontologique de Berg vis-à-vis du monde : le végétal, l'animal, l'objet et l'homme, les choses mortes et vivantes, seront accueillis et interprétés par le personnage principal. Il est intéressant de noter qu'il n'arrive pas à inscrire son nom correctement à la réception :

> — *First name ?*
> — Hen…
> Au moment où je lui ai donné mon prénom un brouhaha à l'étage a avalé mes paroles comme la chèvre le télégramme dans une scène de *Jour de fête*.
> — …avec un i.
> — *Surname ?*
> — Berg. (R, 11)

Or, la première fois que son nom apparaît dans le texte, il est fragmenté, voire avalé par les enfants trafiqués, eux aussi démunis de leur identité ; celle d'Henri Berg est interrompue par ceux et celles qui l'aideront à mieux comprendre son propre traumatisme. Une lettre avalée

par le bruit, il manque à Henri Berg un morceau essentiel au tout (le *I* ou bien le *je*). Par ailleurs, il est essentiel de souligner que le premier seuil que Berg traverse représente un petit Babel, un univers éclaté, où la diaspora est la norme pour les jeunes enfants enlevés de leur foyer. Chacun parle sa langue maternelle et sa langue adoptée (ou choisit le silence); comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, c'est le brouillage de la frontière entre l'objet et l'homme qui fait que les objets deviennent les intercesseurs des histoires de ces jeunes enfants.

5.6. Les objets d'occasion, le trauma d'occasion

Le « Prologue Sarmate » nous présente un personnage qui perd ce qui le définit, qui hésite en se définissant, mais qui se réjouit dans les aventures auxquelles le mène sa méconnaissance. Hadrien Laroche nous offre un autre moyen de concevoir l'identité ; il fait prévaloir la fragmentation identitaire qui nous rend vulnérables à ce que le monde peut nous donner comme bouche-trou, comme moyen de combler les vides.

Dans le prologue, deux objets se présentent comme métaphores de l'identité fendue du personnage principal : l'imperméable aux poches fendues qu'Henri Berg a acheté dans un magasin d'occasion et la viande qu'il a laissée dans le même magasin par hasard :

> [...] j'ai hérité cette fois encore d'une entrecôte premier choix. « Bientôt terminé Materoli ? » s'inquiétait également chaque fois Meurtdesoif [le boucher] au moment de me présenter l'appareil à carte bleue. La version internationale du rapport de la Mission dite Mattéoli sur la spoliation des juifs de France m'occupait alors, en particulier le volume consacré à la question du trafic illicite et de la restitution des œuvres d'art. [...] Ensuite je suis allé au dépôt-vente. [...] J'ai déposé ma pochette contenant le morceau de viande sur les gants [...]. Je l'ai fait pour être libre de mes mains et pouvoir feuilleter les portants où sont suspendues [sic] à des cintres les chemises [...]. C'est ainsi que j'ai trouvé mon imper d'occasion. (R, 15-16)

Henri Berg est un carnivore qui mange sa viande crue (R, 15) et un diplomate qui cherche la restitution pour les victimes de la Deuxième Guerre mondiale. Au fait, de tous les côtés, il est caractérisé comme étant un être ambivalent : il est à la fois consommateur et restituteur, fils et orphelin, juif et non-juif. Les objets qu'éparpille l'écrivain dans le texte renvoient souvent aux dualités qu'incarne le personnage principal. Chaque objet possède une valeur métonymique ; ce sont des artefacts qui évoquent une histoire spécifique et une thématique centrale. La lecture devient, par conséquent, une fouille archéologique. Le lecteur trébuche sur ces objets comme un parent sur les jouets d'un enfant ; il doit à la fois contempler la fonction remplie par l'objet au présent *et* au passé, au sens spécifique et au sens large. La viande laissée dans l'entrepôt et l'imperméable d'occasion représentent des objets importants dans le texte et font penser à la fragmentation identitaire du personnage principal. La viande évoque « le massacre dans la boucherie », alors que l'imperméable d'occasion est lié à l'héritage de Berg, un héritage, qui, tout comme un manteau d'occasion qu'on achète, n'est pas le sien par droit, mais par chance, par choix. Alors que la viande rappelle la marchandise de la vie humaine et la barbarie de l'espèce humaine, l'imperméable est plus directement lié au personnage principal et fonctionne comme extériorisation de son identité fendue :

> Je ne dis pas de cet imper qu'il est responsable de la perte de mes papiers. Je dis qu'apparemment il est mal conçu et ne facilite pas la conservation des objets personnels. Mais les fentes des poches de ce pardessus n'en font pas un manteau aux poches trouées. Jamais je n'emploierai ce terme poétique. C'est une affaire de vocabulaire, donc une question de morale. Imputer la perte de mes papiers à mes poches trouées signerait mon irresponsabilité. Rien n'est plus faux. Ce qui ne m'a pas empêché de perdre mes papiers, direz-vous, ni de continuer à jeter ici même en quelque sorte l'argent ou les idées par les fenêtres de mon esprit. Je ne serais pas responsable de mon identité (saut qualitatif). Qui peut sans rire affirmer une telle chose? Personne ne sait qui il est mais penser que je ne sais pas qui je suis serait commettre une grave erreur à mon sujet. Entre un pardessus aux poches trouées et un imper fendu, conçu ainsi dès l'origine, la différence est pareille à celle entre un vagabond, un pauvre hère, un porc privé de sa dignité d'homme, qui a perdu son héritage, la mémoire, et un autre, qui se tient droit, même altier. Celui-là tient

> précisément son identité fendue — cette inhumanité qui constitue un surplus ou un surcroît d'humanité — comme son héritage d'homme. Autrement dit, de mon imper à ma viande, il n'y a pas un pli. Mon imperfection est ce qui me fait exister. (R, 63)

Le narrateur contemple l'imperméable aux poches fendues afin de mieux comprendre son rôle dans le monde matériel. L'imperfection de cet objet représente « son identité fendue », « cette inhumanité qui constitue un surplus ou un surcroît d'humanité » qui est « son héritage d'homme ». « L'homme orphelin de son humanité » ne peut pas bâtir ses croyances de la même façon que l'homme croyant d'avant-guerre ; l'homme orphelin doit apprécier le quotidien afin de trouver la trace du secret. L'objet contient la trace du passé, porte la marque du présent et connote, par sa présence même, sa capacité de survivre à son possesseur, d'aller vers l'avenir. Selon la pensée heideggérienne, c'est en examinant son environnement immédiat qu'on arrive à comprendre son rôle dans le monde ; son ontologie se dévoile en relation avec la contemplation de ce qui entoure :

> The theme of our analytic is to be Being-in-the-world, and accordingly the very world itself ; and these are to be considered within the horizon of average everydayness—the kind of Being which is closest to Dasein. […] That world of everyday Dasein which is closest to it, is the *environment*. From this existential character of average Being-in-the-world, our investigation will take its course [Gang] towards the idea of worldhood in general. We shall seek worldhood of the environment (environmentality) by going through an ontological interpretation of those entities within-the-*environment* which we encounter as closest to us. (*Being and Time,* 94)

Heidegger soutient que notre compréhension ontologique se base sur notre engagement quotidien avec notre environnement ; l'espace entre l'homme et l'objet doit être transcendé pour qu'on puisse être *dans* le monde. Dans *La Restitution,* les objets du quotidien de Berg (la viande qu'il achète toutes les semaines chez le même boucher, l'imperméable qu'il porte tous les jours) se métamorphosent en symboles exprimant son engagement dans le monde. Tous les objets meublant la vie d'Henri Berg, les objets chéris et ceux qui sont plutôt passagers, sont appréciés aux niveaux fonctionnel et philosophique car ils nourrissent les

ruminations ontologiques du personnage principal. Bien qu'elles soient parfois alambiquées, labyrinthiques et abyssales, il semble que l'effet représente en fait le but. Il s'agit d'un questionnement qui porte sur la responsabilité vis-à-vis de l'identité, de l'héritage et de l'humanité de l'homme. Un questionnement qui ne se simplifie pas, qui n'en finit pas et qui débouche sur une pléthore de contradictions insolubles qui remontent aux imperfections de l'Homme. La rhétorique telle qu'elle est élaborée dans *La Restitution* remonte aux antipodes des problématiques non-résolues des écrivains d'après-guerre. Héritier de Simon, de Duras et de Genet, [49] en tant qu'écrivain et de Blanchot, de Heidegger et de Derrida, en tant que philosophe, Laroche met de côté l'humanisme et se concentre sur les apories omniprésentes dans son univers. L'imperfection de l'imperméable est un reflet ludique de l'imperfection du personnage principal et de l'Homme ; le contraire, la perfection ou le désir de la perfection, serait néfaste, voire catastrophique : on n'a qu'à penser à l'idéologie nazie. Dans *La Restitution*, l'imperfection mène à la découverte :

> Après avoir acheté mon imper d'occasion flambant neuf, rachetant en quelque sorte cet objet qui m'appartenait, le vêtement d'un autre que moi dont j'avais hérité, le manteau des miens, du moins de celui que j'ai élu pour être mon prédecesseur dans cet imper, le manteau de ce juif, Henry Berg, de cet homme au crâne fendu, j'ai perdu mes papiers d'identité. Il fallait que je les perde pour me retrouver. Qu'un être se transforme, sorte de ses limites, aussitôt meurt ce qu'il était auparavant. (R, 236)

[49] Hadrien Laroche a publié en 1997 *Le Dernier Genet* un ouvrage portant sur l'œuvre et la vie de l'écrivain qui s'est engagé politiquement dans le monde là où il voyait de la brutalité, de l'injustice. En lisant son analyse du poète/écrivain/homme politique Genet, nous remarquons à quel point il serait facile de prendre les commentaires plus généraux et de les appliquer à celui qui fait l'étude. Au sujet de l'écriture de Genet, Laroche écrit : « *Se vouloir concis. C'est-à-dire ne pas souhaiter combler par la langue un vide : vide de l'identité et vide de la nation*. Autrement dit, refuser de combler un vide par un autre vide, blanc entre les mots et gouffre du langage. La langue se vide de l'identité imposée, de la nation usurpée, du vocabulaire effondré, ce vide n'est comblé par rien. Il en résulte une économie, mais légère » (251). La notion de « refuser de combler un vide par un autre vide » fait penser à la tournure de phrase éponymique de *La Restitution* « pas de restitution, surtout pas » (R, 190). Le fait de laisser parler les silences et les non-dits, d'accepter les lacunes du langage est une esthétique partagée par Genet et Laroche lequel fait ressortir les pertes qui proviennent des traumatismes sociaux et culturels, et garde la plaie ouverte, saignante.

L'oxymore, « mon imper d'occasion flamblant neuf », exemplifie le rapprochement d'idées antinomiques parcourant le texte. Le vêtement « hérité » lui est venu de quelqu'un qui n'est pas son parent biologique, d'où le lien entre l'imperméable et sa relation avec son faux père. Or, Henri Berg se sent à la fois héritier du père (héritage d'occasion) et libéré de sa relation filiale (non-héritage, existence flambant neuve). Il découvre qu'il a toute liberté d'accepter ou de réfuter son héritage, un paradoxe qu'il n'arrive point à résoudre. Par ailleurs, il comprend que la transmission héritière du passé peut traverser les frontières non-biologiques, l'idée qu'il peut accepter l'héritage d'un étranger, d'un inconnu, représente une ouverture sur le monde qu'il voudra découvrir.

Alors qu'Henri Berg perd souvent ses affaires personnels (son portefeuille, ses cartes de crédit), c'est-à-dire les objets qui portent son nom et sa signature et le rattachent à son identité, il n'échappe pas si facilement à l'héritage. La valeur symbolique de ces objets est transférée à d'autres objets normalement considérés comme étant inaffectifs ou matériels. Le nom Henri Berg est un homonyme hérité du père et tout comme ce nom d'occasion, Henri Berg porte son imperméable d'occasion avec une sorte d'ambivalence. L'imperméable d'Henri Berg le lie à son père par son poids symbolique d'objet hérité et tout simplement parce que la dernière fois qu'Henri Berg a vu son père, il portait « son impeccable imperméable vert » (R, 188). Or, alors que l'imperméable d'Henri Berg, fils, est imparfait et troué, telle son identité, celui de son père est « impeccable ». La métaphore reliant l'imperméable d'occasion à l'héritage du narrateur est élaborée de façon continue :

> Couché contre mon pardessus jeté sur l'édredon de montagne, je songe à mon prédécesseur dans cet imper. À son précédent locataire. Drôle d'idée ! Tout bien spolié est un bien d'occasion. Il a appartenu à un autre. [...] Je ne peux pas ignorer celui qui m'a précédé. Je ne peux pas ne pas penser à l'histoire de celui qui a porté le pardessus avant moi. (R, 165-166)

Le détail « sur l'édredon de montagne » évoque la mort du père, décédé dans la neige en montagne. Mais, alors que l'histoire du père préoccupe Berg, il prend conscience du fait que l'ampleur de sa responsabilité est beaucoup plus étalée, et il commence à se sensibiliser aux entrecroisements et aux carrefours des biens, des identités et des destins. Lorsqu'il entre dans un magasin d'objets d'occasion tenu par la femme qui lui a montré le chemin à la pension Mona Lisa lors de son arrivée (un autre entrecroisement des chemins), l'accent est mis sur la notion d'héritage offerte par la vieille dame. Ses paroles ferment la scène:

> —Ah ! Alors vous tenez un magasin d'objets de seconde main [...]
> — De seconde main ? m'a-t-elle regardé avec condescendance. C'est pauvre, a lâché la vieille femme. Jamais je n'emploierais cette expression. De seconde main ? a traduit le jeune homme. Plutôt de trois, de milliers, de millions de mains… (R, 201)

La pluralité des entrecroisements ainsi que la continuité du cycle de la possession et de la spoliation échappent à la concrétisation. La possibilité de définir l'héritage d'un objet quelconque est remise en question.

Au cours du récit, Berg perd et retrouve : son portefeuille, sa viande, son parapluie et ses souliers (entre autres). Pourtant, le vide laissé à cause de la perte de certains objets se voit comblé par la collection d'autres :

> Le lendemain, puis chaque matin en arrivant à la conférence, systématiquement, j'ai jeté un œil sur la table où gisent quelques badges orphelins, pareils à ces objets laissés sans héritiers après la Seconde Guerre mondiale. Les objets non réclamés des morts. Quelques hôtesses me regardaient en coin. Qui est ce personnage qui tourne autour des badges, le sien pourtant bien épinglé au revers de sa veste de velours? Un voleur de noms? Je collectionne les badges. Je garde quelque part une panoplie de ces carrés plastiques pendus au bout d'une corde et qui portent mon nom ainsi que la nature de l'événement à l'occasion duquel ils m'ont été remis. Cette famille recomposée inclut également mes forfaits de ski. (R, 34)

La façon dont Berg explique sa manie de collectionner des badges dévoile une certaine réfutation de l'anthropomorphisme; on attribue aux objets des caractéristiques associés à

l'homme, mais en même temps, les êtres humains, Letitia et les enfants trafiqués, deviennent réifiés, ce qui crée une sorte de mouvement vers le centre, ce qui refuse les caractéristiques humaines aux objets *et* à l'humanité. Selon Berg, l'objet perdu qui porte le nom d'un homme peut être classifié comme étant « orphelin » et l'accumulation d'objets perdus peut donner à une « famille recomposée ». Cette attribution de caractéristiques humaines aux objets ne fait que mieux souligner la nécessité de l'Homme d'infuser son monde de traits polymorphiques, son désir pervers de collectionner et de classifier les divers morphismes afin de mieux articuler sa propre ontologie.

Nous avons qualifié la manie de Berg de collectionner des badges comme étant perverse surtout parce qu'il l'associe à la honte; les hôtesses l'épient du coin de l'œil (R, 34), un regard qu'il interprète comme un reproche. Berg reconnaît la nature transgressive de son comportement, mais, comme un enfant qui n'a pas encore appris à se contrôler, il tient à faire ce qu'il considère nécessaire à la reconstruction de son identité fragmentaire. Sa manie est une transgression des normes qui évoque l'innocence de l'enfant, de l'orphelin qui joue avec ce qui est possible, qui pousse les limites de ce qui est acceptable. A ce propos, dans son article « Polymorphism Never Will Pervert Childhood », Catherine Malabou écrit :

> We can certainly consider polymorphous perversity as the first name given to the absence of the transcendental signified, to the psychic and somatic inscription of difference—with *e* and with *a*—in the history of thought. Freud is the first call to childhood—that is to say, the origin, the law of sense—the law of unlimited exchange. To be perverse, etymologically, is to be able to turn, to turn away, invert, overturn, indeed, to pervert, in short, to give oneself up to twisting and turning. Now, sense, like sexuality, is necessarily perverse, twisted, bent; it is born from all the contortions to which, from childhood, the absence of the master signified destines the floating signifier. (Malabou, 64)

L'article de Malabou porte sur les ouvrages de Derrida et de Deleuze et leurs attitudes vis-à-vis du polymorphisme. Selon Derrida, tout signifié transcendental — la vérité

transcendentale que la philosophie vise à découvrir depuis toujours — est absent ; ce qui demeure est la différance. Dans *La Restitution,* le signifié transcendental est également déconstruit ; l'identité du personnage principal est fragmentée et la vérité autour du faux père et du père biologique reste hors portée, car la quête identitaire de Berg révèle seulement différentes vérités possibles. La perversité du personnage principal et sa transgression des normes renvoient à l'absence du maître, ou du signifié transcendental, et au polymorphisme de l'identité qui en découle. De fait, c'est l'absence du signifié transcendental qui permet à Berg d'errer, de se donner à l'errance et à la diaspora, à la collection des histoires des Autres et à son interaction comémorielle et empathique avec les Autres. Son désir de connaître l'histoire du père s'oppose à son acceptation de son rôle d'orphelin, créant une structure d'absence/présence dans le texte qui subvertit la vérité jusqu'à son utilité. Les entrecroisements diégétiques deviennent nécessaires, les différances sont mises en valeur. Dans *Of Grammatology*, Derrida écrit :

> One could call *play* the absence of the transcendental signified as limitlessness of play [*illimitation du jeu*], that is to say as the destruction [*ébranlement*] of ontotheology and the metaphysics of presence. (*Of Grammatology* dans « Polymorphism Never Will Pervert Childhood », 63)

L'illimitation du jeu, le jeu du nom et de l'héritage (Henr*i* et Henr*y*, par exemple), est un concept central de *La Restitution* qui permet à l'écrivain à la fois de dévoiler et de dissimuler les faits. Paradoxalement, c'est le ludisme du texte qui met en lumière l'ébranlement des personnages. Berg collectionne des badges, les variations ou bien les diverses espèces de son nom, un jeu qui renvoie au fait que sa quête identitaire se heurte à une impasse, l'insaisissable nature de son héritage. Que faire lorsque l'objet (ou bien l'homme) porte la trace « de trois, de milliers, de millions de main », comme le dit la vieille dame ? Comment comprendre son nom lorsqu'il s'inscrit sur un objet-palimpseste ? Si tout objet est

palimpseste, comment comprenons-nous la possession de l'objet ? Laroche suggère que tout objet porte les traces non de l'homme, mais *des* hommes qui l'ont possédé et, par conséquent, que tout objet a une valeur significative et inestimable. Le développement de ce concept dans le texte crée une ouverture vers l'Autre; l'accumulation des objets porte à la découverte des traces qu'on peut remonter afin d'accéder à l'histoire de l'Autre à travers le temps et l'espace. Les badges conservés évoquent l'itinéraire de Berg depuis des années : s'il ne les restitue pas, s'il ne restitue pas son histoire, qui le fera à sa place, qui prendra note de l'inscription de son nom sur le palimpseste? Fils sans père et homme sans fils, Henri Berg craint l'effacement de ses traces comme si elles représentaient l'effacement de son identité. Son inquiétude vis-à-vis des objets orphelins et des orphelins humains renvoie à sa propre peur de mourir et évoque la seule solution à la problématique de l'effacement de l'histoire qu'entrevoit Berg : une réévaluation de l'héritage et de la responsabilité. Berg recueillit les histoires des autres en même temps que les siennes; la différence entre ses propres histoires et celles des autres semble non indéfrichable mais plutôt sans importance.

5.7. L'Inscription (la restitution?) du nom et les orphelins

Les orphelins qui habitent le milieu immédiat de Berg sont les enfants trafiqués qu'il rencontre à la pension Mona Lisa. Il voit à quel point ces enfants sont traités comme des commodités à vendre. Il prend en quelque sorte la responsabilité de restituer les noms des enfants. Enlevés, démunis de leurs identités, *objets* de trafic, les enfants deviennent des *objets* économiques; l'inscription de leur nom représente une brève révolte contre leur commodification :

> Devant ma porte, j'ai découvert les gosses plantés en rang d'oignons. Ils attendaient solennels. Leur activité terminée, ils étaient venus me présenter leur butin, fruit précieux de leur travail à eux. L'un après l'autre, les enfants se sont approchés de ma table. En même temps que son trophée chacun m'a donné son nom. Si je ne restitue pas leurs noms, qui le fera à ma place? Goran a trouvé près de la rivière cinq sauterelles et une abeille solitaire. Du bois voisin Svedan a ramené deux araignées loups. Maria s'est entichée d'un capricorne vert métallique à l'agréable odeur de rose. Ludwig-Edwig a saisi un robert-le-diable dans un seau. Franz a enfermé une mouche violacée dans un paquet de chewing-gum. Sous une planche, Ottilia s'est trouvée nez à nez avec neuf vers luisants. Catriona a ramené deux bousiers; inutile de préciser où elle les a ramassés. Veronika s'est félicitée de sa collection de nécrophores à dos rouge. Téméraire, Donatien a attendu la nuit pour prendre avec deux doigts une noctuelle hibou (ou marié). […] Isabelle était fière de sa collection de perce-oreilles – elle ne parle pas et avait écrit son nom sur un sparadrap (lorsque je pense aux enfants de la colonie, c'est souvent à elle que je songe; de même que Gustave Flaubert celle des ours ou des fous, j'appréciai la compagnie de cette petite immature avec laquelle j'avais lié une amitié muette). [...] Goran m'a assuré retenir dans son poing fermé sept mantes religieuses. Anton ne s'est apparemment pas forcé pour avaler devant moi trois limaces des bois. Je n'invente rien. [...] Ivan a prétendu avoir dans sa poche huit poux des livres, je n'ai pas vérifié. [...] Les enfants, Letitia et moi, nous avons bien ri. (R, 88-89)

Dans ce passage, Berg note les noms des enfants et les objets collectionnés par chacun d'entre eux ; il inscrit leurs noms et les enfants, à leur tour, semblent se réjouir de cette inscription. Les bêtes ramassées sont classifiées selon leurs caractéristiques polymorphiques : ce ne sont pas simplement des araignées ou des papillons, mais des araignées loups et une noctuelle hibou. Ces bêtes révèlent la différ*a*nce, la mutation, la multiplicité de la vérité. Alors que Berg crée ce petit jeu pour amuser les orphelins, il nous semble qu'il s'agit également d'un travail important, une contrepartie à leur servitude ; l'inscription de leur nom réaffirme peut-être moins leur identité que leur droit d'*être*, d'avoir leur nom inscrit quelque part et de laisser une trace. Il affiche la même importance à la restitution de leur nom qu'à la restitution du sien, il pose la même question : « Si je ne restitue pas leurs noms, qui le fera à ma place? » Lors de notre entretien avec l'écrivain, nous lui avons demandé ce qu'on peut

comprendre de « cette ontologie presque organique ». Sa réponse met en lumière la position singulière de l'orphelin, de l'enfant:

> Ontologie organique, j'aime bien cette expression. Au début, dans les innombrables brouillons de *La Restitution*, le narrateur est dans sa chambre de la Pension Mona Lisa et le tube de dentifrice lui parle. Je me souviens du texte que j'ai écrit, réécrit, réécrit cent mille fois. Et je l'ai mis à la poubelle ! Dans *La Restitution* les objets ne parlent pas explicitement, mais j'aimerais bien faire parler les objets même si c'est de l'anthropomorphisme. Je voudrais aller plus loin dans la réflexion sur les rapports homme-animal-objet inanimé. Tous ces règnes sont des intercesseurs de l'humanité. Ce que le narrateur ne trouve pas chez les hommes, ni chez lui, en tant qu'homme, il peut le trouver avec les animaux et chez les objets. Avec les objets, le narrateur entretient de vraies relations. De même les animaux lui parlent, ici l'âne de la pension Mona Lisa. Il est presque plus facile pour moi en tant que romancier de développer des relations entre un homme et un objet, entre un homme et un animal, que d'écrire des dialogues entre des personnes… L'enfant représente aussi un règne qui m'importe. D'ailleurs, je mettrais les enfants dans une catégorie intermédiaire, entre l'animal, l'objet et l'homme : l'enfant est un règne à part. Descartes a très peur des enfants, il a très peur des fous et il a très peur des animaux. Cette catégorie : les fous, les enfants et les animaux, c'est tout ce dont la raison se méfie. Et moi, inversement, je me sens très proche de ces règnes. A travers mes romans, il se peut que j'écrive aussi une histoire philosophique de l'enfance.[50]

L'enfant représente-il une catégorie à part parce qu'il incarne la multiplicité de l'Autre avant la création d'une identité fixe? L'enfant n'a rien fait, n'a rien dit, n'a rien accompli, on lui impose des conditions et il doit les accepter. Pourtant, lorsqu'il s'agit de l'imaginaire, l'enfant est complètement libre. Les jeux qu'il invente troublent nos attentes, nos préconceptions, nos définitions. Il ne comprend ni la valeur de l'argent ni la haine de la différence. Il ne peut être agresseur, seulement victime. Parlant du statut signifiant de l'enfant, Catherine Malabou affirme :

> The child […] is susceptible to transforming everything into signs, to turning presence away toward its substitute, to playing at distancing that which is most cherished. And it is not a separated signifier that the child fetishizes thus but really the play of language in its entirety, the game itself. The child is perverse in his or her infinite possibility of turning away. For him or her, "the objects can substitute for each other to the point of laying bare the substitutive structure itself" It's as if the

[50] Pour de plus amples détails voir la 3e question de l'entretien an annexe.

> substitutive structure—the game or play itself, the absence of the transcendental signified—entered into presence by the grace of the child. (« Polymorphism Never Will Pervert Childhood », 70)

Dans *La Restitution*, l'enfant incarne la possibilité, la naïveté et l'innocence. Pour Berg, qui désire contempler non pas la signification bornée d'un objet, mais sa valeur autre et multiple, la perspective de l'enfant, de l'orphelin reflète tout ce qu'il voudra préserver, tout ce qu'il voudra voir en considérant les traces du passé. Cette perspective de l'orphelin et les expériences du personnage principal, l'ouverture vers l'Autre qu'il acquiert au fil du récit, l'amènent à découvrir les traces du passé. L'espace comémoriel du texte est bâti lorsqu'il arrive à accéder empathiquement au passé, à reconstruire en partie, par fragments, au niveau psychique, les expériences des autres.

Lors d'une visite au Musée du ghetto, Berg parcourt les espaces vides où vivaient les Juifs de Vilnius avant leur déportation vers les camps de concentration :

> De sa main retournée vers les rayons de la bibliothèque invisible traçant un hémicycle dans l'art, au centre de la salle, le directeur a souligné les millions de livres qui tapissaient les murs devant nous vides. Il s'est alors arrêté. Il a désigné d'un doigt un banc imaginaire, les pupitres des élèves, ceux-là assis deux par deux, vêtus de noir, les cheveux longs, des chemises de corps en laine et le visage sombre. […] le centre des Études juives en Europe; comme ces hommes et ces femmes avaient éduqué et même *élevé* leurs enfants ici, leur offrant par l'étude une noblesse d'âme, au point que certains de ces fils étaient devenus des personnes respectées dans le monde entier pour leur savoir, leur sagesse et leur humanité; et comment dans ces mêmes rues sales, ceux-là, ou leurs arrière-petits-fils, avaient ensuite été poussés dans des camions, déplacés dans des trains, rasés, déshabillés puis assassinés, sur la rampe, les enfants moins affolés par la puanteur et le froid que par la lumière vive, la nouvelle langue et des prières — des cris — jamais entendues. (R, 57)

Les livres, les pupitres, les tableaux, les objets même *imaginaires*, portent une valeur métonymique qui fait penser à ceux qui habitaient ce lieu. Le musée est un espace vide, un lieu de commémoration où le jeu entre l'absence et la présence est mis en marche. L'absence représente un point de départ pour les visiteurs qui doivent tenter d'arpenter la distance

spatio-temporelle qui les sépare de ce traumatisme du passé. Ce projet fonctionne pour le narrateur : les objets *qui ne sont plus là* servent de mécanisme de déclenchement pour cette remémoration textuelle non seulement de la vie des enfants « poussés dans des camions » mais aussi de leur traumatisme et de leur mort. Alors que l'espace est vide au présent de la narration, Berg arrive à le remplir psychiquement d'images de jeunes qui y étudiaient et vivaient. Il parvient également à les suivre jusqu'à l'instant de la mort : son imaginaire fournit cette remémoration créative de vivacité sensorielle — de sons (« les nouvelles langues et des prières », « des cris »), d'odeur (« la puanteur ») et de « froideur ». Le personnage principal sonde l'espace pour découvrir les traces du passé. Son empathie à l'égard de la souffrance de l'autre lui permet de se forger une connexion dont la puissance sensorielle transcende la page jusqu'à l'espace-temps du lecteur. Le passage, et le chapitre, « Première journée : Spoliation », se terminent sur le silence du cri jamais entendu. Ce silence nous fait penser à celui qui occupe l'espace au présent de la narration et à celui du passé et de la mort. Le lecteur peut même penser au silence qui l'entoure au moment de la lecture. Or, cet instant marie la coprésence à la commémoration. Tandis que Berg bâtit un édifice comémoriel au niveau psychique et mnésique, le texte devient un lieu comémoriel pour le lecteur.

5.8. L'objet-palimpseste et les intercesseurs de l'histoire

Bien que le lien entre l'homme et l'objet propose une manière de nourrir sa relation empathique avec le passé, il est évident aussi que cette relation reste ambivalente. Cette ambivalence est explorée surtout à travers les discussions entre Henri Berg et son ami, Herb Morgenstern. Henri et Herb se sentent tous les deux inextricablement liés à leur héritage et

suffoqués par les aspects traumatiques qui le côtoient. Les deux amis se sont rencontrés pour la première fois « à la Grande Bibliothèque sise non loin de la gare d'Austerlitz » (R, 43). Ce lieu devient un véritable édifice comémoriel où le passé et le présent s'entremêlent, car lors de leurs discussions, ils découvrent des liens qui relient leur passé à ce lieu, ils prennent conscience des carrefours de leur traumatisme familial. Le lien entre Henri et Herb est le camp d'Austerlitz (le dépôt parisien des objets spoliés des Juifs de France) et le personnage de Seigried Wehring. Le dialogue portant sur Seigried révèle la fragilité de la relation homme/objet : lorsqu'on tente d'effacer l'héritage de l'objet, on réduit également la valeur de la vie de l'homme. Pour Seigried, pour les nazis, l'homme et l'objet ont une valeur soit économique soit caduque :

> Pour [Seigried], la vie d'autrui est devenue une chose qui pouvait être détruite comme une marchandise jetée au rebut. Seigried voyait des objets non les hommes morts sans sépulture qui les avaient touchés, ni ceux qui les manipulaient dans les rayons du camp. […] Les objets que manipulait Siegried étaient morts deux fois; d'abord pris dans les appartements de juifs, puis repris des mains des internés, pour les déposer dans les appartements des spoliateurs, ils avaient appartenu à un peuple désormais de morts. […] Chacune des choses sur lesquelles la jeune fille posait ses doigts de rose avait la fragilité de ces momies que l'effleurement d'un ongle fait tomber sous le regard en poussière. Ailleurs un homme ou une femme <u>à chaque instant</u> disparaissait. (R, 105)

La commodification de l'homme est un thème qui relie le passé au présent. Comme les enfants à la pension Mona Lisa, les victimes de la Shoah ont été réduites à des objets par les nazis. Ils étaient soit utiles et rentables, soit inutiles et dispensables. Lorsque Berg recueille les histoires du passé, il ne discrimine pas entre les traces déchiffrables ; l'objet-palimpseste contient les traces des victimes *et* des coupables. Au camp Austerlitz, Siegried Wehring scrutait les objets pillés afin de meubler les domiciles des dignitaires nazis et des collaborateurs français. Sous son regard, les objets perdent leur valeur métonymique parce que Wehring ne la reconnaît pas. Vidé de son empathie à l'égard de l'homme qui souffre, le

regard de l'être inaffecté, inaffectif, effectue l'effacement de l'homme et de son nom sur l'objet-palimpseste. Selon Laroche, cet effacement du nom de l'homme constitue une double mort pour l'objet (il meurt lorsqu'il est spolié de son possesseur et meurt de nouveau lorsqu'il est placé dans la maison d'un propriétaire) et, par extension, pour les victimes (celles qui possédaient les objets avant d'en être spoliées et celles qui s'occupent des objets — des objets qui sont parfois, par hasard, les leurs — au camp Austerlitz). Or, à travers le texte, Laroche souligne le rôle de l'objet comme symbole métonymique de l'histoire *des* hommes qui le possédaient : l'ignorance de cette histoire plurielle, se montre destructrice.

Par ailleurs, l'importance des carrefours du traumatisme se voit également explicitée à travers *La Restitution* : le personnage de Siegried Wehring représente un de ces carrefours. Le grand-père maternel de Berg, Hector Cerf, était collaborateur tandis que le père de Herb Morgenstern, Hermann Morgenstern, était prisonnier à Drancy et travaillait à Austerlitz : les deux hommes ont connu la jeune femme séduisante. Les carrefours du traumatisme sont innombrables:

> Des témoins se souviennent que les internés grattaient les marches du camp avec du papier de verre dans les escaliers d'un blanc immaculé. Il n'était pas rare que l'un d'entre eux découvrît dans le pêle-mêle des caisses à inventorier un objet qui lui avait appartenu : ouvrage annoté, photo encadrée d'un parent ou tableau de sa collection. C'est ce qui s'est produit pour Hermann Morgenstern, en avril 1944, lorsqu'il a pu accorder son propre piano. Au cours de mon travail pour le rapport Mattéoli, je suis en effet tombé sur la note du 13 mars 44, signée Herbert Gerigk […] qui a réclamé […] deux juifs ou juives capables d'accorder et de nettoyer les pianos […] à Austerlitz […] « Son propre piano! » s'est soudain exclamé Herb dans la Grande Bibliothèque. « Son propre piano, » a-t-il plus tard remâché devant la Seine, posant une main contre son front, regardant le paysage avec inquiétude. Cette humiliation ne passait pas. (R, 96-97)

Démunies de leur identité et de leur humanité, les victimes de la Shoah se confrontent à leurs propres traces avant leur mort, comme si le futur venait les appeler. L'humiliation de cette dégradation dépasse l'entendement pour la victime et pour l'héritier. L'inscription du nom du

père sur la note représente une sorte de scission : l'identité du père s'alignait auparavant sur des valeurs immesurables qui se rattachaient à sa musique et à son œuvre, à sa singularité humaine ; l'apparition de son nom dans les documents nazis le transforme en commodité. Témoin de sa propre spoliation, le père de Herb vit cette scission identitaire comme s'il était à la fois mort et vivant.

Dans l'espace-temps du fils, cette note devient une preuve de la souffrance du père autrement difficile à imaginer, une trace qui lui permet de connaître et de ressentir l'humiliation du père par le biais de sa connexion émotive à son héritage et aux objets qui en sont des symboles. Dans notre entretien, Laroche a précisé que le piano sert d'intercesseur entre Herb et son père.[51] Tandis que le père était assassiné, Herb reste obsédé par la possibilité que le piano existe encore. La récupération du piano représentant la restitution de la mémoire du père, au niveau symbolique, mais l'objet restera, bien sûr, introuvable. Cependant, la quête de cet objet semble raviver la connexion émotive du fils au père :

> D'un côté, je ne voudrais à aucun prix chez moi de cet objet sombre, sinistre et suicidaire. D'un autre côté, et parfois dans le même temps, j'ai essayé par tous les moyens de récupérer l'instrument de mon père. [...] Au mois de juin 1958, je me suis trouvé à arpenter les couloirs où étaient alignés des centaines de pianos [...] j'ai fait en quelque sorte à mon tour l'expérience du cauchemar de mon père dans les Galeries d'Austerlitz. Je suis écartelé entre la recherche désespérée, la reconstitution de la vie d'avant et le détachement. Vis-à-vis de mon père, ma mémoire est désaccordée, a conclu Herb [...] (R, 109).

L'ambivalence à l'égard du passé jaillit du passage ; pourtant il semble que l'héritage du passé familial soit inéluctable. On peut soutenir que le traumatisme est génétique, inscrit dans le cœur de l'individu, ou comme Laroche l'a articulé lors de l'entretien : c'est « hors langage mais inscrit dans la chair ».[52] L'héritier ne peut qu'être envahi par un *sentiment* indescriptible, « désaccordé » lorsqu'il est confronté à un scénario qui ressemble au

[51] Voir la 4e question de l'entretien en annexe.
[52] Voir la 4e question de l'entretien en annexe.

traumatisme de son parent : il ne peut qu'être ramené au passé par la présence de la répétition. Selon Ross Chambers, l'objet qui survit au mort met en relief « time`s out-of-jointedness » (213), qui prend la forme d'une coprésence provenant du sentiment d'inquiétante étrangeté. Il décrit ce phénomène en analysant *Aucun de nous ne reviendra* de Delbo :

> [...] it arises [...] as a problem of disjunction within time itself : a dehiscence between time that is measurable, having a before and after, and a time that is without measure—the time of Auschwitz, and of death—that nevertheless co-occurs with the first, like a temporal stammer. (213)

On relève l'accent mis sur le préfixe 'co' dans le langage utilise par Chambers : les objets laissés, les objets-palimpsestes qui contiennent à la fois la mémoire de la victime en tant que non-victime, voire de sa vie, *et* la trace de son traumatisme et de sa disparition. La présence de l'objet ramène l'histoire de l'être perdu au présent et sert de représentation physique et tangible de l'indescriptible trace laissée dans l'esprit de l'héritier.

Dans *La Restitution*, les objets-palimpsestes et les lieux comémoriels (la Bibliothèque Nationale de France non loin du lieu du camp d'Austerlitz à Paris, le Musée du ghetto à Vilnius, entres autres[53]) mettent en valeur l'importance de reconnaître l'histoire du lieu et de l'objet et la coprésence du passé et du présent. Les voix et les gestes de ceux qui habitent ces lieux au présent, qui possèdent actuellement ces objets, recouvrent les paroles et les mouvements du passé. Les héritiers ne doivent que gratter à la surface du palimpseste pour révéler les traces de l'histoire.

[53] Nous pensons aux promenades que fait le personnage principal à Vilnius, surtout à la description de l'ancien quartier juif : « Je suis entré dans le quartier autrefois juif. Pareil à un damier, alternaient des cases vides, squares ou bref terrain vague à l'emplacement de ce qui avait été les maisons des juifs et des cases noires, les constructions modernes présentés en lieu et place des maisons juives, faites parfois avec leurs propres pierres tombales, arrachées dans les cimetières par les Soviétiques. J'ai progressé parmi l'absence de ces hautes maisons du ghetto entouré de spectres » (R 157).

5.9. La consommation et la barbarie de l'Homme

Dans les récits des écrivains-survivants, l'animalité et la barbarie de l'espèce humaine sont mises en relief de façon explicite. Les atrocités décrites et le traumatisme qui en est le résultat servent de rappel aux générations nées après la Shoah : la culture ne nie point la barbarie de l'Homme, elle ne fait que mieux la masquer, la rendre plus sournoise. Le commentaire inoubliable d'Adorno, « la poésie après Auschwitz est barbare », cerne une attitude endémique d'après guerre en articulant de manière catégorique la réticence de cette génération de renouveler leur intérêt à la création. Et bien qu'Adorno ait rétracté son affirmation en 1966, son hésitation[54] caractérise toute une génération de survivants, piégée entre l'obligation de ne jamais oublier et la nécessité d'aller vers l'avant. La barbarie dont ils ont été témoins s'est enracinée dans la mémoire collective et lorsque les survivants témoignent de leurs expériences de guerre, ils mettent en lumière la dichotomie paradoxale de la culture et de la barbarie qui s'est avérée un aspect incommensurable de la Deuxième Guerre mondiale. La coprésence de l'acte d'écrire, voire de la culture, et de l'animalité humaine dans les récits des écrivains-survivants ébranle la notion que ce genre de catastrophe existe en dehors de la culture. Selon Ross Chambers :

> According to a widespread perception, human evolution has resulted in a hybrid species, neither simply animal in nature nor yet fully or genuinely cultured, if culture signifies civilized or humane, in contradistinction to animal. Culture, this perception goes, chronically fails us, therefore, as we lapse into animalistic behaviour unworthy of our own best ideals. However, try as one might to write this problem of hybridity in terms of a nature-culture distinction, the evidence is always that the brutalities, atrocities, and acts of violence of which humans are so obviously capable are themselves the products, not of an animal nature, but of culture [...]. It is culture as way of life that keeps failing culture as civilisation. (xvii)

[54] Voir l'Introduction de la présente étude.

La culture (l'idéologie nazie conçue dans un pays dit civilisé) — et non pas la nature — a provoqué les atrocités de la Deuxième Guerre mondiale. Cependant, la perception de l'hybridité nature-culture fluctue au gré de l'histoire ; avec le temps nous revenons à notre tendance à nier la faillite de la culture et nous inscrivons les désastres socioculturels sur une liste de transgressions momentanées, une prédisposition ancienne à la barbarie qui est remontée du fonds des âges. Les écrivains héritiers, comme Hadrien Laroche et Nancy Huston, visent à éviter cette tendance idéaliste de classer les traumatismes du passé dans un espace-temps « autre ». Il faut, au contraire, *temporaliser sans temporaliser* les traumatismes du passé en relevant les traces et les simulacres de ces traumatismes dans la société contemporaine. Il faut enrayer la notion que la culture ne pourrait pas être provocatrice de l'animalité, ou bien occulter la distinction entre les deux. En affirmant l'hybridité, en admettant que l'histoire pourrait se répéter, nous pouvons accuser la responsabilité des actions commises par nos ancêtres, et tenter de restituer le passé, un travail qui déjoue la répétition historique.

Comme nous l'avons déjà noté, depuis « Le Prologue Sarmate » de *La Restitution*, Laroche met le narrateur en relation avec les thèmes de la consommation et de l'animalité. Le personnage principal explique sa routine hebdomadaire d'aller chez le boucher pour acheter un « chateaubriand sanguinolent » (R, 15). Plus spécifiquement, il raconte le jour où il laisse un pavé de bœuf, par hasard, dans un dépôt-vente. Il le retrouve plus tard, honteux de ce délaissement accidentel dont il ne saisit pas tout à fait le sens. Par la suite, il comprend la perte de la viande comme étant « un signe avant-coureur » de la perte de son identité qu'il retrouve « en miettes » (R, 20). Le lien macabrement ludique entre l'abattement de l'animal

qui nous sert de nourriture et la mort de l'homme devient manifeste. Au fil du récit, le brouillage de la frontière entre l'héritage et le traumatisme est exacerbé :

> Qui voudrait acheter de la barbaque déposée par un inconnu ? Manger la chair laissée par un autre serait sans doute une expérience parmi les pires. L'expérience des générations ? La morgue est le seul dépôt-viande que je connaisse. Sans y avoir jamais mis les pieds, je tiens à le préciser. Pour aucun des miens, je ne suis allé à la morgue ni même à l'enterrement. Trop jeune ou trop loin. Sauf une fois, à la synagogue, l'an passé, après la mort violente de mon père, pour le service donné à la mémoire d'Henry Berg. J'étais présent mais son corps n'était pas là. Le mort n'entre pas dans une synagogue. Eût-il été là, il n'eût pas été le corps de mon père, comme ma mère me l'avait signifié dans la boucherie, trois jours plus tard. Aurais-je dû prendre garde ? L'oubli de la viande qui a suivi l'achat de mon imper avait-il une signification ? (R, 19)

« Manger la chair laissée par un autre » est une analogie imagée et répugnante pour « l'expérience des générations » qui souligne la brutalité d'un héritage spolié. La viande saignante, symbole réduit de l'animal et de sa mort, de son abattement, devient un signe métonymique du pillage identitaire de l'individu. Henri Berg se sent arraché de son passé et de son héritage; le monde qui l'entoure est rempli de symboles qui renvoient au « massacre dans la boucherie » : il décrit le pavé de bœuf qu'il achète toutes les semaines comme étant « hérité » (R, 14), « un jambon de montagne pendu à un crochet » évoque « la mort qui avait frappé [s]on père » (R, 32) et avant de dialoguer sur son héritage maternel, celui des Cerfs, il mange un « rôti de cerf » (R, 89). Ce système de références représente un jeu sinistre de significations qui met en relief son héritage mort, dévoré par l'histoire. Au sens large, le thème du carnivore met en lumière la barbarie de l'homme qui demeure sous-jacente à son caractère d'homme cultivé. « Le jambon de montagne pendu à un crochet » dans la maison familiale semble être un symbole de l'effacement de sa judaïté durant la guerre, de la victimisation du père et des Juifs en général : les effets néfastes de l'abattement et de l'effacement identitaires sont suspendus au-dessus du texte en tout espace-temps.

Ces symboles de la barbarie de l'homme mettent le fils en relation avec le faux père qui a été également spolié de son héritage. Mais c'est une relation asymétrique, qui souligne la discordance entre le père et le fils. Alors que les paroles du fils sont marquées par un penchant carnassier, (n'oublions pas que c'est lui qui dévore ce pavé *héritier*), l'histoire du père semble indiquer un lien quasi mystique entre le père et le royaume animal et végétal. Étant d'origine juive, le faux père a été confié à une famille de paysans en 1942 chez qui il finit par trouver du réconfort parmi les animaux auxquels « il a appris à parler » (R, 125). La famille d'accueil le met à la porte lorsque des soldats allemands viennent au village, le jeune garçon parcourt la campagne seul avant de retourner finalement chez les siens après la guerre. Là, il est rejeté par son beau-père lequel ignore l'existence de ce nouveau fils. Durant cette période, le jeune Henry continue à trouver du répit spirituel avec le végétal (« les ongles noircis, plein de terre, à tenter de récupérer un bout de racine […] pour fabriquer ses herbiers ») (R, 129) et parmi les bêtes (il lisait dans l'écurie) (R, 128). L'éclatement familial et la carence parentale jaillissent du récit décrivant le retour du fils chez les siens :

> À l'étage de l'hôtel, dans la salle à manger où son père et sa mère dînaient séparés par les cinq mètres de la table ovale recouverte de la nappe azur sur laquelle était servi le dîner, Henry respectait l'étiquette sans un mot. [...] Il mangeait peu, proprement et sans un mot. […] À vrai dire, mon père n'avait pas le droit de parler à table [...]. Au silence imposé, il a opposé un silence hostile. (R, 128)

Au contraire du narrateur, le personnage du faux père est caractérisé par une austérité rigoureuse qui fait penser à l'absence de nourriture qui a marqué ses années en cachette durant l'Occupation. Sa mère ayant « effacé les traces de ses ancêtres » et de sa judaïté, et son beau-père étant dur et étranger, le fils Berg/le faux père trouve un refuge dans sa relation spirituelle avec la nature. Le silence et la solitude du jeune Berg parmi les siens exposent les traces traumatiques qu'a laissées la période qu'il a vécue dans la fuite lors de l'Occupation.

Son silence hostile renvoie aux quelques orphelins à la Pension Mona Lisa qui refusent eux aussi de parler.

L'attachement émotif que le jeune Henry Berg se forge avec les bêtes ainsi que la montée de haine qu'il ressent vis-à-vis de son beau-père atteignent leur apogée lorsque le jeune homme attrape un renard pour procurer un petit pan de fourrure et le relâche aussitôt. Plus tard, il trouve l'animal « pendu et vidé de son sang » dans l'œil-de-bœuf de sa chambre (R, 131). En fait, cette mort fait partie d'un massacre :

> Mon père n'a jamais su d'où venaient les cadavres de mammifères ou d'oiseaux qu'il retrouvait dans sa chambre, de préférence le dimanche soir : mésanges attachées par des ficelles de fortune, les plumes souillées, pigeons, les ailes arrachées, pliées à côté du duvet gris de l'animal étranglé, écureuil le visage en bouillie. Le petit animal au cou ligoté par un fil de fer lui-même enroulé autour de la crémone de l'œil-de-bœuf […] (R, 131)

L'homme cultivé qui porte le secret de son hostilité, de sa cruauté et de son animalité durant son quotidien, ne peut le dissimuler devant la victime silencieuse. C'est cette possibilité qui demeure sous-jacente à la thématique de la dualité barbarie/culture dans *La Restitution*. Comme mû par une sorte de peur œdipienne (la crainte de l'autre qui usurpe notre place), le père se montre supérieur au fils, ses actions suscitant la haine du fils à son égard. Ce cycle rancunier, brutal, est mis en marche par ce qui demeure non-dit : la culture masque la barbarie qui finit par la nourrir. A des degrés variables, chaque personnage semble incarner cette dualité. En racontant cette histoire traumatisante de l'enfance du faux père, le fils dévoile l'esprit cruel de son grand-père paternel et souligne les brisures émotionnelles qui séparaient son père de son héritage tout comme il en est séparé. Henri Berg et Henry Berg représentent une paire de fils sans père qui sont restés tout de même ligotés à leur héritage non-biologique. Le message est clair : la meilleure façon de rester fidèle à son héritage est de

ne pas masquer la vérité de ses failles et de ses fissures, de dévoiler l'hospitalité et l'hostilité, la cruauté et la persécution.

5.10. *Le Bœuf écorché*

Les images d'animaux pendus et abattus deviennent des symboles dans le texte qui évoquent non seulement la dualité culture/barbarie, mais aussi la discordance entre les générations. L'image qui tisse le mieux la relation métaphorique entre la carcasse de l'animal et la discordance héritière est le tableau de Rembrandt *Le Bœuf écorché* qui revient comme leitmotiv dans le roman. Sur ce tableau figure un bœuf écorché et pendu dans une position de crucifixion renversée. Derrière la carcasse, on voit une femme, sans doute une servante, qui épie le bœuf écorché par une porte entrebâillée. Les yeux de la femme tombent sur la carcasse du bœuf tout en regardant droit dans les yeux du spectateur. Son regard est à la fois intense et indifférent; ce qui perturbe le spectateur est la proximité de la figure féminine et de la carcasse, un rapprochement qui semble être un commentaire sur la mortalité et les instincts carnassiers de l'homme. Le bœuf est destiné à devenir un plat principal pour fêter le « retour du fils prodigue » (R, 80). Au niveau thématique, le tableau souligne dans le roman l'animalité humaine; au niveau diégétique, l'image renvoie à la multitude d'animaux abattus éparpillés dans le texte : au « massacre dans la boucherie », au « jambon de montagne pendu » dans la maison familiale, au renard pendu dans l'œil-de-bœuf de la chambre du père (Henry), entre autres. « Le retour du fils prodigue » est aussi une expression utilisée pour se référer au retour du faux père chez les siens après la guerre (R, 126). Ce qui frappe le lecteur n'est pas que ces liens existent dans le texte mais la finesse intertextuelle qui les met en rapport. Le narrateur mentionne qu'il a vu ce tableau « derrière la vitrine d'une boucherie »

et, pour le relier au récit antérieur du renard, il précise que l'animal se trouvait pendu « dans l'œil de bœuf », évoquant linguistiquement les deux aspects centraux du tableau, le bœuf pendu et le regard. Par le biais de l'œuvre de Rembrandt, Laroche tire sur divers fils diégétiques, donnant ainsi de la densité non seulement au texte, aux liens entre les divers récits mais aussi au thème central de la dualité barbarie/culture.

A travers le thème de l'animal mort, nous remarquons également la présence d'une autre thématique centrale : la marchandisation de la vie et de la mort. Le tableau de Rembrandt, peint en 1656, pend dans la boucherie à Vilnius. L'animal qui se voit transformé en viande et vendu comme nourriture est une norme sociale; la société de nos jours ne fait que mieux masquer cette réalité barbare, on donne une belle devanture au massacre. La commercialisation de la vie et de la mort n'arrête pas avec les animaux, car l'homme n'hésite pas à exploiter sa propre espèce : les Juifs ont été « réduits à des nombres puis à en cendres » (R, 47) durant la Shoah et, comme la Pension Mona Lisa le démontre, le trafic d'enfants dans la société contemporaine engendre de gros bénéfices pour ceux qui s'y livrent. Dans *La Restitution*, le thème de la consommation révèle que le côté sournois de la société existe en tout espace-temps. Lors de notre entretien avec l'écrivain, nous lui avons demandé quel message nous pouvons déduire de l'omniprésence consommatrice de ce thème. Sa réponse révèle une pléthore de contradictions insolubles qui indiquent l'aporie essentielle de la question en général : la nature de l'homme est celui du consommateur, il œuvre toutefois à s'en débarrasser, à aller au-delà, ces efforts restent fondamentalement, tristement futiles :

> Au cœur de *La Restitution* se trouve la question du trafic des enfants, donc des enfants objets. […] L'humain peut être traité comme objet. Ce fut le cas durant la Seconde Guerre mondiale après quoi Adorno a pu écrire cette phrase qui me fait frémir encore maintenant : « Il y a longtemps qu'il ne s'agit plus simplement de vendre ce qui est vivant ». La mort comme objet de consommation... Le diagnostic

> d'après-guerre et le cours du capitalisme tardif… Le narrateur s'interroge sur la transformation de tout en marchandise. Il s'interroge sur le trafic d'organes qui est l'avenir de la consommation. Les banques de sperme, les mères porteuses, la procréation assistée... Non seulement le vivant, mais l'embryonnaire, le pas encore né, le presque organique, comme objet de consommation. Je pense aux orphelins, aux enfants abandonnés et maltraités ; mais je m'intéresse aussi en tant qu'écrivain au jeune homme rebut, à l'adulte abusé, toute cette famille m'intéresse. Ce qui est plus inquiétant encore, c'est lorsque l'homme se considère lui-même comme un objet. Il y a aussi l'indifférence, celui qui n'est touché que par les objets, le côté insatiable aussi, l'anorexie, ces questions m'intéressent. Mes personnages sont insatiables. La nourriture est présente dans tous mes livres […].[55]

Ce qui ressort des paroles de l'écrivain est la notion d'un gouffre, d'un manque, que ses personnages œuvrent à combler à travers la consommation. Ils sont insatiables, insatisfaits des lacunes dont ils sont héritiers et déracinés des lieux dont ils parlent et qu'ils ne nommeront jamais siens. Les traumatismes sociaux et familiaux et la nature immuable de la dichotomie nature/barbarie sont les causes de cette béance. La tension entre le désir de remplir le vide et la facilité de le laisser comme tel ou même de s'y jeter est intense, constante et profondément spirituelle. Le partage des traumatismes mène à la découverte des entrecroisements de l'histoire :

> Je passe du temps à remplir mes poches d'objets qui tombent par terre et sont perdus, à fourrer des objets perdus dans mes poches fendues. Ces objets tombent sur le sol puis scintillent avant de disparaître à nouveau. Vies, souvenirs, sensations. Objets scintillants ou sanguinolents, ils sont vivants. Comme les jouets d'enfants, ils vivent par l'activité de celui qui les fait se mouvoir et parler. Sinon, ils sont morts, pareils à ces babioles qui gisent inertes en attente de la main qui viendra les déplacer, leur donner une voix et une histoire. De même, j'agis. Je joue avec des pensées et des mots sans l'ignorance du danger, sans l'insouciance de l'enfant lorsqu'il songe à la mort, avec la conscience du temps qui s'échappe de mes poches. (R, 237)

Il faut agir et jouer pour remplir le vide, cette activité donne aux personnages un exutoire pour leurs préoccupations mnésiques ; ils reconnaissent la nature profondément humaine de leur anxiété. En questionnant l'histoire de tout — l'objet, l'animal, l'homme — les personnages de *La Restitution* ravivent, dans l'espace d'un instant, la voix de l'Autre et

[55] Voir la 8e question de l'entretien en annexe.

bâtissent un espace cognitif où le passé et le présent coexistent. La création de l'espace comémoriel leur permet de s'engager différemment avec leurs propres obsessions, d'être à l'aise avec l'ambivalence des traces, qui connotent à la fois l'absence et la présence, la vie et la mort, le traumatisme et le renouveau.

Conclusion

6.1. L'instant de l'écriture, Simon et Wiesel

> *Était-ce sa volonté que ma mémoire se substitue à la sienne? que je me souvienne à sa place? Cette tâche, est-elle seulement possible?*
>
> Wiesel, *L'Oublié*

> *En attendant, il leur suffisait sans doute simplement de savoir qu'il existait quelque part (comme après sa mort elles continuèrent à vivre (se nourrir) de sa mémoire […]*
>
> Simon, *L'Acacia*

Dépasser les limites du corps et de l'esprit, tenter d'assimiler des images et des expériences hors entendement, être parcouru par l'impression d'avoir existé hors temps, puis l'écrire. Voilà le parcours qu'esthétisent Claude Simon et Elie Wiesel, et les écrivains-survivants en général. Publiés la même année, 1989, chacun rédigé par la plume d'un lauréat du prix Nobel — Simon pour la littérature en 1985, Wiesel pour la paix en 1986 — *L'Acacia* et *L'Oublié* affichent au même titre l'importance centrale de la mémoire transgénérationnelle.

Comme nous l'avons vu, l'arbre éponyme de Simon évoque un arbre généalogique, la dévastation et la revitalisation de la terre et l'acte d'écrire. L'héritage du personnage principal qui s'étale sur la page comprend une centaine d'années (1880-1982) et tandis que l'histoire des ancêtres ne figurent qu'en tant qu'images éphémères d'un passé insaisissable, les histoires du père et de la mère, de leur souffrance et de leur mort précoce perdurent, comme si elles étaient greffées sur la conscience du personnage principal. Les souvenirs de ces derniers créent un prisme spectral à travers lequel il voit son existence et interpelle son destin. Au cours du récit, l'arbre s'associe au traumatisme et au renouveau, à la mort et à la mémoire. Intercalés au sein du récit sont les arbres qui repoussent sur les champs de bataille où des milliers de soldats ont péri durant la Grande Guerre et d'autres arbres qui ont servi

d'abris pour le personnage principal lors de la bataille de France et de sa fuite du camp de prisonniers en 1940. L'acacia qui pousse dans le jardin de la maison familiale est lié à l'acte d'écrire au cours duquel prend racine un système de sens et de significations ; à la fin du roman, l'arbre « se réveillait, s'ébrouait, se secouait » (A, 379), comme la conscience qui s'ébroue des événements inassimilables en les inscrivant sur la page blanche. Et, comme les « rameaux éclairés par la lampe » (A, 379), les différents arbres éclairent et adoucissent les réverbérations d'autres images nettement plus abyssales qui sont également d'une récurrence obsessionnelle.

On a vu que les deux temporalités principales (1914 et 1940) sont l'une et l'autre construites autour d'un événement arborescent, enraciné au fond de la psyché du soldat : la mort du père en 1914 et celle du colonel en 1940, des nœuds, comme les racines d'un arbre, denses et inextricables au corps qui contient leur mémoire. Ces morts jouent avec la lumière et l'ombre de la mémoire, se réveillant et se rendormant, car le soldat doit veiller sur elles, les garder toujours présentes à l'esprit. Ces morts enfoncent au plus profond de lui et exacerbent le souci de sa propre mort. Nous avons montré que ces deux instants traumatiques reviennent toujours sous le signe de la différence et, par conséquent, demeurent inassimilables. Alors que la reconstruction du passé s'avère problématique, la représentation de l'expérience traumatique, la mort de l'Autre, se montre impossible.

De la même manière, le titre *L'Oublié* de Wiesel crée un nœud de significations bien tissé, tressé, et le dénouement du roman nécessite la participation d'un lecteur qui prend soin de ne lâcher aucun fil. Le mot 'oublié' peut être compris comme un nom qui réfère à la fois à l'instant traumatique qui réside au centre, le viol dont le père a témoigné durant la Deuxième

Guerre mondiale, au père lui-même qui oublie, atteint d'une maladie mémorielle[57] et même au référent qui réside sous-jacent au récit, l'Holocauste. Ou, le mot 'oublié' peut être compris comme un participe passé, le fragment d'une phrase : le sujet ayant disparu, on se demande *qui* a oublié ? 'Il'— le père ou le fils ? Ou pire, est-ce de 'nous', les lecteurs, qu'on parle ? Avons-nous oublié les victimes de la Shoah ? Nonobstant le sens exact, le titre contient une contradiction, car dans le texte, le sens doit implicitement ou explicitement paraître. Ainsi, le sujet secret du titre devient *inoublié*. L'existence même du texte nie l'oubli. *L'héritage* nie l'oubli, puisque le message central du roman met en relief qu'il faut entreprendre « une sorte de transfusion de mémoire comme on procède à une transfusion de sang » (O, 329). Le fils du personnage principal décide d'accomplir cette tâche. Nous avons étudié la nature aporétique de la promesse de veiller au secret d'un autre.

Ce que nous voulons souligner ici est le caractère spectral qui relie ces deux textes. *L'Acacia* et *L'Oublié* mettent en œuvre une conception ontologique de la vie qui prend la forme d'un palimpseste scintillant, le passé, le présent et l'avenir s'interpénétrant, ce qui engendre chez le lecteur une connexion empathique tout en l'obligeant à devenir lui-même chercheur. Richard Howard caractérise *L'Acacia* comme une téphromancie, une divination des cendres (« Divination by Ashes : An Introduction to Claude Simon », 163). *L'Oublié* pourrait également se placer dans cette catégorie ancienne. Les deux textes commencent par un pèlerinage au lieu de la mort de l'ancêtre, et, en conséquence, les récits s'érigent sur le lieu du traumatisme familial. Autrement dit, l'architecture du texte se fonde sur la crypte du passé ; c'est pourquoi nous avons bâti notre analyse sur la relation ternaire entre le témoignage, le secret et la mort. La tentative de dire ce qui résiste au langage, de témoigner

[57] Sibelman offre également ces deux premières interprétations du titre (*Silence in the Novels of Elie Wiesel*, 168).

d'un secret lié à la mort, provoque un séisme temporel et spatial qui se répand à travers le texte, fracturant, fragmentant, la représentation du passé : le lecteur est secoué par un *séisme empathique*.

Les apories de l'existence dans le monde post-désastre sont esquissées : faut-il tenter d'oublier ou de se remémorer le passé ? Problématiser la guerre, est-ce synonyme de poétiser le désastre ? Écrire le désastre et mettre au grand jour les conséquences constituent une acceptation de la responsabilité vis-à-vis du passé, une négation de la possibilité du retour du Même, sans mentionner l'affirmation de l'importance de l'empathie et la résilience de l'art et de la culture. Après la guerre, Wiesel et Simon avaient tous les deux une soif inassouvissable pour la culture :

> Chez un bouquiniste, il acheta les quinze ou vingt tomes de *La Comédie humaine* reliés d'un maroquin brun-rouge qu'il lut patiemment, sans plaisir, l'un après l'autre, sans en omettre un seul, en écoutant le vent frotter les toits avec bruit, faire battre quelque part un volet. [...] Peu à peu il changeait. Il recommença à lire les journaux, regardant les cartes qu'ils publiaient, les noms des villes, des côtes ou des déserts où continuaient à se livrer des batailles. Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. (A, 378-379)

Et Wiesel :

> Installé à Paris en 1947, je me mis à étudier la philosophie. Grâce aux cours que me donnait le jeune universitaire François Wahl, je maniais relativement bien la langue française. Racine et Descartes, Stendhal et Montaigne : nous lisions des textes français comme j'avais l'habitude de lire une page du Talmud. Période angoissante et exaltante : l'interrogation philosophique, transmise et amplifiée à travers les âges, devenait pour moi une passion qui enveloppait la totalité de mon être. (*Silences et mémoire d'hommes*, 13)

Pour ces écrivains, l'Homme doit veiller sur les paradoxes que ses expériences traumatiques ont révélés et puiser dans la littérature et l'art afin de réveiller sa passion après le désastre. S'agit-il d'un éveil à la nécessité de réconcilier le désastre et la culture ? De voir l'expérience de l'Homme, aussi catastrophique qu'elle soit devenue, représentée par les

mots ? L'écriture libère (en partie) le survivant des paradoxes qui l'ont secoué. D'après Derrida : « Ce souci de la mort, cet éveil qui veille sur la mort, cette conscience qui regarde la mort en face est un autre nom de la liberté » (*Éthique du don*, 23). Car le seul instant qui sert à contrer l'instant traumatique est celui de l'écriture qui marque le début du témoignage, le partage de l'indicibilité de l'expérience et la divulgation de la présence d'un *secret*.

6.2. L'orphelin et l'effacement héritier, Laroche et Huston

> *Je viens toujours après. J'appartiens à l'humanité (même orpheline) Vous n'êtes pas le premier — il se pourrait que ce fût là le commencement d'une vie personnelle, d'une vie à soi.*
>
> Laroche, *La Restitution*

> […] *entre avant et maintenant, il y a rupture.*
>
> Huston, *Nord Perdu*

Nancy Huston et Hadrien Laroche ont tracé un chemin similaire par rapport à l'écriture. Huston a fait ses études en théorie littéraire sous la direction de Roland Barthes; après la mort de celui-ci, se sentant à la fois endeuillée et libérée, elle a écrit son premier roman (*Désirs et réalités*, 11). L'influence de Barthes, de Lacan, mais aussi de Duras et de Simone de Beauvoir, miroite au fond des œuvres littéraires de Huston ; le corps et l'esprit, leur scission et leur cohésion dictent chaque mot. D'après l'écrivain : « Un romancier qui écrit un livre, tout comme un enfant qui joue, est en train de façonner le monde, de le transformer pour le rendre vivable » (« Les voix de l'écrivain », 80). Hadrien Laroche était étudiant en philosophie ; sous la direction de Jacques Derrida, il a fait sa thèse sur Jean Genet. La philosophie déborde des œuvres de Laroche et ses récits sont tous marqués par une problématique clé, ce qu'il nomme, « l'homme orphelin de son humanité » ou

« l'*horphelin* »[58], une vision fracturée de l'ontologie qui se définit par l'ambivalence : l'orphelin est à la fois libre et jeté dans le monde. Or, Huston et Laroche ont un héritage littéraire assez distinct, déchiffrable; ce sont tous les deux des héritiers d'un langage en quelque sorte traumatisé par les événements historiques qui ont précédé leur naissance et par les mouvements littéraires qui ont fait éclater les règles du jeu et du 'je' romanesques avant leur arrivée sur la scène littéraire. L'un et l'autre mettent en scène des orphelins traités comme des objets, volés ou vendus, abusés et négligés; ces enfants ont vécu une perte qui est survenue avant l'âge de la décision, de la responsabilité et de la raison, reflétant ainsi la société de nos jours qui ressent encore les répliques des séismes des générations précédentes. L'enfant au cœur du chaos semble être pour Huston et Laroche une contradiction obsédante. Huston dit :

> Vivre auprès des enfants vous permet d'observer comment un être humain se construit, comment il apprend à marcher, à parler, à entrer en relation avec le monde. On devrait tous expérimenter cela, et je pense que les philosophes en particulier devraient être tenus de faire un stage de six mois en crèche... (« Les voix de l'écrivain », 78)

Et Laroche :

> L'enfant représente aussi un règne qui m'importe. D'ailleurs, je mettrais les enfants dans une catégorie intermédiaire, entre l'animal, l'objet et l'homme : l'enfant est un règne à part. Descartes a très peur des enfants, il a très peur des fous et il a très peur des animaux. Cette catégorie : les fous, les enfants et les animaux, c'est tout ce dont la raison se méfie. Et moi, inversement, je me sens très proche de ces règnes. A travers mes romans, il se peut que j'écrive aussi une histoire philosophique de l'enfance.[59]

Chez Huston et Laroche, l'orphelin dévoile les aspects les plus tranchants et les plus poignants de l'héritage fracturé : l'arrachement, l'effacement et le déracinement qui se heurtent à un profond désir de restituer le passé, d'arriver à comprendre les expériences des

[58] Voir la 12e question de l'entretien cité en annexe.
[59] Voir 3e question de l'entretien cité en annexe.

aïeux. Il s'agit de représenter la vie des ancêtres, tant bien que mal, tout en restant ancré dans le présent ; ce qui entre en jeu, donc, est notre conception du temps et de l'espace. *Lignes de faille* et *La Restitution* débutent non au lieu de la mort ou de la tombe ancestrale, mais dans le monde de nos jours où la technologie est le tout dernier outil de la commodification de la souffrance et où les objets prennent vite la place de la mémoire et, parfois, se voient aussi chéris que la vie humaine. Afin de décrypter les secrets du passé, il faut d'abord mettre en lumière les recoins cachés de la société contemporaine. La désensibilisation vis-à-vis de la souffrance de l'Autre, l'indifférence des adultes par rapport à la réification des enfants surtout, mais aussi de la vie en général, et la technologie qui répand la destruction et la souffrance globalement (vues en masse par des yeux apathiques), tous ces éléments de la société de nos jours convergent au centre de ces deux romans pour communiquer la seule vérité qu'on nous accorde : *nous ne sommes pas au-delà du désastre*. Or, les deux écrivains révèlent la persistence de la relation dichotomique de la barbarie et de la culture, ce qui crée un œil-de-bœuf (*La Restitution*) ou un trou de serrure (*Lignes de faille*) à travers lesquels on peut mieux voir, et comprendre, les erreurs de la génération de nos parents et de nos aïeux. L'identité fendue des personnages ne remonte pas à leur rôle de témoin, comme dans les œuvres de Simon et de Wiesel, mais à la réception d'une transmission atavique d'une blessure ancienne, « inscrit[e] sur la chair »[60], comme le dit Laroche. Nous avons analysé les traces de ce traumatisme hérité qui peuvent être déchiffrées sous formes d'objets orphelins (*La Restitution*) ou de corps (*Lignes de faille*).

L'entrecroisement des traumatismes du passé et du présent dans le texte éveille l'intérêt des personnages, lesquels s'interrogent sur leur rôle dans la transmission : dans quelle mesure sont-ils responsables de la souffrance de l'Autre ? Cette problématique se

[60] Voir la 4e question de l'entretien cité en annexe.

trouve esthétisée à travers les déplacements des personnages dans l'espace, particulièrement dans les lieux où ils peuvent ressentir la trace de ceux qui ont disparu (la Pension Mona Lisa, la Bibliothèque nationale de France, le Musée du ghetto, dans *La Restitution* ; le village d'enfance de Kristina dans *Lignes de faille*) et à travers leur relation avec l'étranger dans le monde contemporain. L'orphelin est le symbole de l'arrachement et de la pluralité identitaire ; il est dépouillé des attachements filiaux, l'effacement du nom et l'adoption d'une nouvelle identité se révèlent aporétiques. C'est un état d'ouverture constante et de nostalgie perpétuelle où les limites entre soi et l'autre sont mouvantes, le tout renvoyant à la fonction littéraire du texte d'être un lieu où le lecteur vient à la rencontre de l'Autre et où il doit essayer de rester ouvert à son sujet. De même, le choix que font les personnages entre l'hospitalité et l'hostilité s'applique également au lecteur : pouvons-nous déconstruire nos préconceptions et nos peurs de l'Autre afin de mieux comprendre le passé ?

6.3. L'instant traumatique

La visée fondamentale de cette étude était d'analyser le traitement de l'instant traumatique dans les quatre œuvres à l'étude ; il s'agit d'une expérience qui demeure hors langage, hors temps et qui provoque une déconstruction inachevée de notre propre conception ontologique de la vie. Inachevée dans le sens que cet instant génère des traces de l'ancienne vie, laquelle était gérée par des croyances fermes et une conception de l'Homme fondée sur la raison. L'instant qui fait éclater les acquis d'autrefois est toujours lié à la mort spirituelle ou physique de l'Autre, le témoin ou l'héritier qui vit cette mort de manière séismique l'appréhendant comme une réflexion sur sa propre mort. L'instant suivra le témoin

ou l'héritier comme une hantise qu'il tentera de re-présenter afin de l'assimiler ou de le comprendre.

Des aperçus philosophico-critiques des œuvres derridiennes sur le témoignage, l'instant, le secret et la mort nous ont permis d'analyser l'esthétisation de cet instant. Dans les quatre romans à l'étude, la mort est liée au désastre et à la barbarie de l'Homme. Il s'agit d'un traumatisme qui dépasse les limites de la compréhension et ne peut être articulé par un langage ordinaire. Ce n'est qu'en ayant recours à un langage traumatisé que les écrivains arrivent à dire la mort de l'Autre. Nous avons démontré que le témoin ou l'héritier souffre d'une sorte de paralysie, un psychisme endormi, si bien que l'instant devient enseveli. La parole ayant également souffert d'un éclatement, le survivant ou l'héritier tâtonne dans le vide pour retrouver les fragments du langage, mais découvre que la mort ne peut apparaître que sous le signe de l'absence, la négation révélant sa présence.

Recouverte par les ruines, la catastrophe est la source d'un tremblement du temps (O, 132) et de l'espace qui remet en cause sa représentation. Nous avons souligné que cet instant n'est pas hermétiquement clos, mais enseveli sous tout ce qui définissait l'ontologie auparavant et tout ce qui est survenu après, c'est-à-dire le doute, la supposition, l'Histoire qui s'impose dans la mémoire pour donner du contexte. Dans *L'Acacia* et *L'Oublié*, Simon et Wiesel mettent le personnage principal dans le rôle de témoin et de participant durant la Deuxième Guerre mondiale. L'instant traumatique marque un moment d'impuissance et de peur où le personnage principal ressent la mort d'un Autre comme une annonce prémonitoire de sa propre fin. Ni tout à fait vivant, ni mort, ni présent, ni absent, le personnage principal vit une *crise* de conscience provoquée par l'inanité de la catastrophe dont l'Homme est l'auteur et par la barbarie qui attend toujours dans les coulisses de la

civilisation. Dans *Lignes de faille* et *La Restitution*, la mort de l'Autre est liée à l'effacement identitaire. Le traumatisme est ressenti comme une ancienne blessure innommable, atavique et animale, ses répliques pouvant s'en prendre au corps et à la psyché de l'héritier comme une maladie foudroyante ; dans ce cas, le personnage principal doit s'interpeller sur sa responsabilité par rapport au passé de ses aïeux.

Ce que nous avons découvert est la nécessité de *temporaliser sans temporaliser* l'instant traumatique afin de l'écrire, de *tenter* de ramener le passé au présent pour demeurer dans un état d'engagement constant avec la mémoire de l'Autre. Cet aspect paradoxal de l'instant traumatique nous a amenée à concevoir la notion de comémoire. Ce qui importe dans l'étude de ce lien central est que l'instant traumatique diffère très peu entre les deux générations d'écrivains ; comme en témoignent diverses constantes de la représentation de l'instant traumatique : le ressassement, la pluralité, la fragmentation, l'indicibilité, l'atemporalité. L'instant traumatique est un phénomène séismique qui se transmet de génération en génération.

6.4. La comémoire

Chez les écrivains-survivants comme chez les écrivains-héritiers, il existe un profond désir de remonter le temps afin d'assimiler les événements du passé ; sous-jacent à ce désir est le soupçon que cette compréhension du passé transcendera le présent et nous permettra de formuler nos propres conclusions et d'établir nos valeurs à partir de cette fondation ancienne. Les écrivains des deux groupes se mettent à la recherche d'une temporalité idéale où le passé, le présent et l'avenir s'entremêlent à l'intérieur d'un même espace. Le texte qui en résulte prend la forme d'un édifice comémoriel : pourtant, au fond de l'édifice on trouve une

crypte, un secret qui érode, fracture, fait trembler l'architecture. Paradoxalement, c'est la cohabitation des diverses temporalités qui fonctionne comme l'infrastructure de l'édifice. A travers la création de liens et de connexions entre les diverses temporalités qui prennent la forme de métaphores, de métonymies, de symboles et de référents cachés, les écrivains érigent les poutres et les piliers de l'édifice. La comémoire se caractérise par la commémoration et la compréhension *empathique* et *comparative* qui se font par le biais des expériences traumatisantes du passé et du présent, qui se font écho, et par la mise à jour des défauts de la société contemporaine. La comémoire est textuelle et cognitive ; lorsque le traumatisme se voit articulé par le biais de la comparaison, l'écrivain nous permet de participer à la création de cet espace. Pour le rendre encore plus solide, on ajoute nos propres nœuds de significations, si bien qu'on forge un attachement affectif au passé. C'est au lecteur de prendre en charge l'entretien de l'édifice. Lorsqu'il s'agit de la souffrance, du traumatisme, de la mort et du deuil, ce sont les lacunes, les failles, les fractures et les non-dits qui communiquent le plus éloquemment la présence-absence du secret. Le lecteur doit explorer l'espace comémoriel et participer au décryptage, même si celui-ci s'avère impossible, abyssal.

Un aspect clé de la comémoire est l'interpénétration du passé, du présent et *de l'avenir*. Puisque notre recherche s'est concentrée sur le traumatisme, nous n'avons pas pu consacrer beaucoup d'espace à l'étude de cette troisième temporalité quoiqu'elle soit aussi importante que les deux premières pour les quatre écrivains. L'épigraphe de *L'Acacia*[61] met en relief cet aspect et exemplifie parfaitement cette relation ternaire. Par ailleurs, les *explicits*

[61] « Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
(T.S. Eliot (*Four Quartets*) ».

de chaque roman marquent clairement l'entrée en jeu de l'avenir. Nous avons analysé l'*explicit* de *L'Acacia*, qui contient la promesse de l'écriture : il s'agit peut-être du récit entre les mains du lecteur, peut-être d'un autre, mais certainement d'un texte à venir. « Paroles d'adieu » est le titre du dernier chapitre de *L'Oublié*. La mémoire d'Elhanan s'efface, et il contemple l'avenir de son fils et la transmission éventuelle de cet héritage : « Diras-tu à ton fils ma nostalgie ? Lui diras-tu ce que, pauvrement, je me suis efforcé de te communiquer au nom de mes parents et de mes aieux ? De rester juif ? de ne jamais se défaire de la mémoire de ses ancêtres ? » (O, 335). Ces questions invitent l'avenir à se mêler au récit terminé. La dernière phrase du roman reste inachevée, la voix du père diminuant et disparaissant dans le silence : « Et moi qui te parle, je ne pourrais plus parler, car » (O, 336). Meurt-il ? Ou est-ce sa mémoire qui s'évanouit ? Cette conclusion laisse persister l'histoire, comme une image ineffaçable sur la conscience du lecteur. L'*explicit* de *Lignes de faille* est marqué également par la disparition, c'est un départ qui connote l'avenir : « […] le lendemain Janek disparaît, plongeant tout le centre dans le chaos, et une semaine plus tard, debout sur le pont d'un paquebot, je regarde à l'infini rouler la houle grise de l'Atlantique » (LF, 481). Et dans *La Restitution*, d'abord les deux interlocuteurs du personnage principal disparaissent (« Herb était retourné à Paris, Letitia avait disparu » [R, 249]) et puis c'est le tour des enfants de la pension Mona Lisa de disparaître de la scène :

> Je suis arrivé à la pension. Les lettres de néon ne souriaient plus au-dessus de l'entrée. Il n'y avait plus un gosse dans la salle de l'auberge. […] Tout avait disparu, sauf ma chambre. Comme si rien n'avait eu lieu que le lieu, aurait versifié à propos Mallarmé. Je suis tout de même monté jusqu'au grenier. Je voulais vérifier. Là-haut, par la porte entrouverte du dortoir, j'ai aperçu les poupées de Taja. Fabriquées à partir de nappes, de chiffons, de mouchoirs et suspendues aux poutres par des lanières de cuir, des lacets de chaussures, des cordes de chanvre, des élastiques, des choucous, des fils électriques, des rubans d'emballage, des fils de laine et des ceintures, elles balançaient dans la soupente. (R, 251)

Les enfants disparus de la Pension Mona Lisa à la fin du roman évoquent la disparition des victimes de la Shoah. Le vide dans la Pension fait penser à celui des lieux de mémoire, tel que le ghetto. Comme ces poupées qui prennent la place des enfants, les objets retrouvés contiennent les traces de leurs histoires, et en disent plus sur la tragédie que les récits historiques. La trace spectrale des victimes de la Shoah est rendue d'autant plus tangible à travers le rapport Mattéoli et la conférence sur les biens culturels pillés. Ces traces donnent à la vie des victimes une valeur politique, économique, ce qui nous bouleverse: la déficience de ces objets provoque un *séisme empathique* chez le lecteur. Or, le passage cité constitue un nœud de mémoire où se nouent « les bouts de ficelle multicolores » (R, 29) du récit. L'absence et le vide impliquent la souffrance et l'arrachement de ces enfants, des victimes de la Shoah, d'autres victimes ailleurs, de l'individu, Henri Berg, spolié de son identité et de son père, Henry Berg, orphelin lui aussi. Toutefois, il y a aussi le geste de Taja, une enfant, une innocente, une artiste, qui à partir des ruines, des objets retrouvés, crée une œuvre. S'il y a une tentation de resituer l'humanisme, elle est contenue dans ce geste.

Peut-on croire que l'instant de l'écriture de chacun des textes à l'étude constitue un geste orphelin? Dans les récits des écrivains-survivants, Simon et Wiesel, l'orphelin est présent, mais le désastre étant toujours trop frais, l'enfant n'est pas encore tout à fait conscient de sa solitude, de son être orphelin. La réapparition de l'orphelin chez les écrivains-héritiers, Huston et Laroche, montre que l'orphelin est devenu un acquis, un point de repère identitaire, peut-être aussi une source de réconfort. L'orphelin porte la trace de celui qui a disparu, mais son lignage est synonyme de la brisure; il incarne la promesse de l'avenir tout en représentant la rupture d'autrefois. L'enfant du désastre peut-il crier son innocence tout en languissant de son héritage?

Un petit pan d'épanouissement au cœur de sa servitude, le geste de Taja renvoie à tout ce qui a été produit dans la période d'après-guerre. Ces poupées sont les avatars des figures en bois de Louise Bourgeois, les poupées pendues, les moineaux emmaillotés d'Annette Messager, les machines de Jean Tinguely[62]. Dans son article, « Le Dernier Duchamp », Laroche cite Bourgeois qui dit de ses figures en bois : « Certaines personnes que j'avais laissées derrière moi me manquaient. C'était une façon tangible de récréer le passé disparu » (Louise Bourgeois, *Destruction of the father/Reconstruction of the father ; writings and interviews 1923-1997*, MIT Press, 1998, 176). L'art qui prend la forme d'une *divination des cendres* est une tentative orpheline, qui se rattache au passé par l'absence que transmet l'œuvre. Simon dit : « l'écriture, l'art sont […] toujours *du côté de la vie* » (« L'Inlassable réancrage du vécu : Entretiens avec Claude Simon » dans *Claude Simon, Chemins de la mémoire*, 23). J'ajouterai que l'écriture est la tentative de l'intersubjectivité, de la comémoire, une parole de soi à l'autre qui pique au fond l'empathie, car il y a là un héritage, parfois orphelin, certes, mais toujours *humain*.

[62] Voir la première qustion de l'entretien cité en annexe.

Bibliographie

CORPUS PRIMAIRE

Huston, Nancy. *Lignes de faille*. Paris : Actes Sud, 2006. Imprimé.

Laroche, Hadrien. *La Restitution*. Paris : Flammarion, 2009. Imprimé.

Simon, Claude. *L'Acacia*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1989. Imprimé.

Wiesel, Elie. *L'Oublié*. Paris : Seuil, 1989. Imprimé.

CORPUS SECONDAIRE

ROMANS, TEXTES LITTÉRAIRES et FILMS

Camus, Albert. *La Peste*. Paris : Gallimard, 1947. Imprimé.

Delbo, Charlotte. *Aucun de nous ne reviendra*. Paris : Éditions de Minuit, 1970. Imprimé.

---. *Auschwitz et après*. Paris: Éditions de Minuit, 1996. Imprimé.

Duras, Marguerite. *La Douleur*. Paris : P.o.l, 1985. Imprimé.

de Rosnay, Tatiana. *Elle s'appelait Sarah*. Paris : Livre de Poche, 2010. Imprimé.

Huston, Nancy. *L'Empreinte de l'ange*. Montréal : Actes Sud, 1998. Imprimé.

Ionesco, Eugène. *Rhinoceros*. London : Faber and Faber, 2007. Imprimé.

Laroche, Hadrien. *Les Orphelins*. Paris : j'ai lu, 2006. Imprimé.

Levi, Primo. *Survival in Auschwitz and The Reawakening : Two Memoirs*. New York : Summit Books, 1986. Imprimé.

Némirovsky, Irène. *Suite française*. New York : Alfred A. Knopf, 2006. Imprimé.

Robin, Régine. *L'Immense fatigue des pierres*. Montréal : XYZ, 1999. Imprimé.

Rouaud, Jean. *Les Champs d'honneur*. Paris : Éditions de Minuit, 1990. Imprimé.

Sartre, Jean-Paul. *Théâtre Complet.* Paris: Gallimard, 2005. Imprimé.

Schindler's List. dir. Steven Speilberg. Universal. 1993. DVD.

Semprún, Jorge. *Le Mort qu'il faut*. Paris : Gallimard, 2001. Imprimé.

Shoah, dir. Claude Lanzmann. Ministère de la Culture de la Republique Française. 1985. DVD.

Simon, Claude. *Histoire*. Paris : Éditions de Minuit, 1967. Imprimé.

---. *Les Géorgiques*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981. Imprimé.

---. *Le Jardin des Plantes*. Paris : Minuit, 1997. Imprimé.

---. *La Route des Flandres*. Paris : Éditions de Minuit, 1960. Imprimé.

Wiesel, Elie. *La Nuit*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2007. Imprimé.

---. *Night, Dawn, The Accident; Three Tales*. London : Robson Books, 1974. Imprimé.

---. *The Forgotten*. New York : Summit Books, 1992. Imprimé.

Wilkomirski, Binjamin. *Fragments*. Berlin : Schocken, 1997. Imprimé.

THÉORIE, HISTOIRE ET CRITIQUE LITTÉRAIRES

Adorno, Theodor W. *Can One Live After Auschwitz ?* Ed. Rolf Tiedemann. Stanford : Stanford University Press, 2003. Imprimé.

Albers, Irene et Wolfram Nitsch. *Transports : les métaphores de Claude Simon*. Frankfurt : Peter Lang, 2006. Imprimé.

Allemand, Roger-Michel. « Claude Simon : l'Obstacle du silence? » *@nalyses* 3.2 (2008) : s.p. Web. 8 avril, 2013.

Andrès, Bernard. *Profils du personnage chez Claude Simon*. Paris : Éditions de Minuit, 1992. Imprimé.

Andrews, Mark. « Le Dédoublement de la représentation dans *L'Acacia* ». *La Revue des Lettres Modernes: Histoire des idées et des littératures* 1511–1516 (2000) : 145–161. Imprimé.

Apeldoorn, Jo van. « Ecriture et compassion : sur *L'Acacia* de Claude Simon ». *(En)jeux de la communication romanesque*. Eds. Suzan van Dijk et Christa Stevens. Amsterdam : Rodopi, 1994. 185–195 : s.p. Web. 8 avril, 2013.

Arnold, Magda. *Memory and the Brain*. Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 1984. Imprimé.

Barthes, Roland. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, 1980. Imprimé.

Berenbaum, Michael. *The Vision of the Void : Theological Reflections on the Works of Elie Wiesel*. Middletown, Conn : Wesleyan University Press, 1979. Imprimé.

Bergmann, Martin S. et Milton E Jucovy, eds. *Generations of the Holocaust*. New York : Basic, 1982. Imprimé.

Bernard-Donals, Michael et Richard Glejzer. *Witnessing the Disaster Essays on Representation and the Holocaust*. Madison : University of Wisconsin Press, 2003. Imprimé.

Bertrand, Michel. *Langue romanesque et parole scripturale : essai sur Claude Simon*. 1re éd. Paris: Presses universitaires de France, 1987. Imprimé.

Bevan, David, ed. *Literature and War*. Atlanta : Rodopi, 1989. Imprimé.

Bier, Jean Paul. *Auschwitz et les nouvelles littératures allemandes*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979. Imprimé.

Biron, Michel et Olivier Parenteau. « La guerre dans la littérature québécoise. » *Voix et Images* 37, no. 2 (2012): s.p. *CrossRef*. Web. 8 avril, 2013.

Bischof, Martin. « L'Incipit de *L'Acacia* de Claude Simon. » *Versants : Revue Suisse des Littératures Romanes/Rivista Svizzera di Letterature Romanze/Schweizerische Zeitschrift für Romanische Literaturen* 27 (1995) : 115–130. Imprimé.

Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980. Imprimé.

---. *L'entretien Infini*. Paris: Gallimard, 1969. Imprimé.

---. *Le Pas au-delà*. Paris : Gallimard, 1973. Imprimé.

---. *The Instant of My Death*. Stanford, California : Stanford University Press, 2000. Imprimé.

Blanco, Carlos, Matthew Friedman, Matthew J. et Dan Stein, eds. *Post-traumatic Stress Disorder*. World Psychiatric Association Evidence and Experience in Psychiatry Series. Chichester, West Sussex ; Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2011. *UBC ebrary*. Web. 8 avril, 2013.

Boheemen, Christine van. *Joyce, Derrida, Lacan, and the Trauma of History : Reading, Narrative and Postcolonialism*. New York : Cambridge University Press, 1999. Imprimé.

Bolles, Edmund Blair. *Remembering and Forgetting : An Inquiry into the Nature of Memory*. New York : Walker, 1988. Imprimé.

Bond, David J. « Nancy Huston: identité et dédoublement dans le texte ». *Studies in Canadian Literature/Etudes En Littérature Canadienne* 26, no. 2 (2001): 70–70. Imprimé.

Bonhomme, Bérénice. « Claude Simon : une contestation du texte par l'image ». *Cahiers de Narratologie* 16 (2009) : s.p. Web. 8 avril, 2013.

---. « Littérature et cinéma, fiction narrative et hybridation dans l'œuvre de Claude Simon ». *Contemporary French and Francophone Studies* 11.4 (2007) : 475–480. Web. 8 avril, 2013.

Bracken, Pat et Celia Petty. *Rethinking the Trauma of War*. London ; New York : Free Association Books, 1998. Imprimé.

Braham, Randolph L, ed. *Reflections of the Holocaust in Art and Literature*. New York : Columbia UP, 1988. Imprimé.

---, ed. *The Psychological Perspectives of the Holocaust and of its Aftermath*. New York : Columbia UP, 1988. Imprimé.

Bres, Jacques et Renée Ventresque. *Claude Simon : à partir de* La Route des Flandres *: tours et détours d'une écriture*. Montpellier : University Paul Valéry, 1997. Imprimé.

Brewer, Maria Minich. « (In)Commensurabilities : The Childhood Events and the Shock Encounter in Claude Simon ». *Claude Simon : A Retrospective*. Eds. Jean Duffy et Alastair Duncan. Liverpool : Liverpool University Press, 2002. Imprimé.

Britton, Celia. « Instant Replays : The Reintegration of Traumatic Experience in *Le Jardin des Plantes* ». *Claude Simon : A Retrospective*. Eds. Jean Duffy and Alastair Duncan Liverpool : Liverpool University Press, 2002. Imprimé.

Brown, Llewellyn. « Nom et tressage : *L'Acacia* de Claude Simon ». *Littérature*. 123. (2001) : 35–43. Web. 8 avril, 2013.

Budick, Sanford et Wolfgang Iser. *Languages of the unsayable : the play of negativity in literature and literary theory*. New York: Columbia University Press, 1989. Imprimé.

Calle-Gruber, Mireille. *Claude Simon : une vie à écrire*. Paris : Seuil, 2011. Imprimé.

---. *Claude Simon : l'inlassable réancrage du vécu*. Paris : Différence, 2011. Imprimé.

---. *Le grand temps: essai sur l'œuvre de Claude Simon*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, 2004.

Carpentier, Nico. *Culture, Trauma and Conflict : Cultural Studies Perspectives on War*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2007. Imprimé.

Carroll, David. « Thinking History Otherwise : Fiction and the Sites of Memory in Claude Simon ». *Claude Simon : A Retrospective*. Eds. Jean Duffy et Alastair Duncan. Liverpool : Liverpool University Press, 2002. Imprimé.

Caruth, Cathy, ed. *Trauma : Explorations in Memory*. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1995. Imprimé.

---.*Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1996. Imprimé.

Chambers, Ross. *Untimely Interventions AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2004. Imprimé.

Clément-Perrier, Annie. « L'Empreinte et ses pouvoirs chez Claude Simon ». *Littérature* 147 (2007) : 21–37. *Cairninfo*. Web. 8 avril, 2013.

Cloonan, William. « Memory and the Collapse of Culture : Claude Simon's *La Route des Flandres* ». *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*. 51.3. Fall, 1997. 146-57. Imprimé.

Connerton, Paul. *The Spirit of Mourning : History, Memory and the Body*. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2011. Imprimé.

Cote, Armando et Betraice Patsalides. Eds. *Transmettre et Témoigner : Les Effets de la violence politique sur les générations : hommage à Primo Levi*. Paris : Harmattan, 2008. Imprimé.

Crosthwaite, Paul. *Trauma, Postmodernism, and the Aftermath of World War II*. New York : Palgrave Macmillan, 2009. Imprimé.

Crownshaw, Richard. *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*. Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2010. Imprimé.

Dauge-Roth, Alexandre. « Autobiographie et biographies parentales dans *L'Acacia* ». *Claude Simon 2 : La Revue des Lettres Modernes*. Ed. Ralph Sarkonak. (1996) : 127–152. Imprimé.

Davis, Colin. *Ethical Issues in Twentieth-Century French Fiction : Killing the Other*. London : Macmillan Pression, 2000. Imprimé.

---. « Littérature de l'Holocauste et éthique de la lecture ». *Études littéraires*. V31. N3. Été 1999 (57-68). Imprimé.

Day, Loraine. « Trauma and the bilingual subject in Nancy Huston's *L'Empreinte de l'ange* ». *Dalhousie French Studies*. 81. 2007. Imprimé.

Demanze, Laurent.*Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris : J. Corti, 2008. Imprimé.

Derrida, Jacques. *Apprendre à vivre enfin : entretien avec Jean Birnbaum*. Paris : Galilée/Le monde, 2005. Imprimé.

---. *Apories : mourir--s'attendre aux « limites de la vérité »*. Paris : Galilée, 1996. Imprimé.

---.*A Derrida Reader : Between the Blinds*. New York : Columbia University Press, 1991. Imprimé.

---.*De Quoi Demain : Dialogue*. Paris : Fayard; Galilée, 2001. Imprimé.

--- et Anne Dufourmantelle. *De l'hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy, 1997.

---.*Demeure : Maurice Blanchot*. Paris : Galilée, 1998. Imprimé.

---.*Khôra*. Paris : Galilée, 1993. Imprimé.

---.Jean-Michel Rabaté et Michael Wetzel. *L'Ethique du don : Jacques Derrida et la pensée du don : colloque de Royaumont, décembre 1990 : essais*. Paris : Métailié-Transition, 1992. Imprimé.

---.*Of Grammatology*. The Johns Hopkins University Press, 1998. Imprimé.

---.*Poétique et politique du témoignage*. Paris : L'Herne, 2005. Imprimé.

---.*Psyche : Inventions of the Other*. Stanford, Calif : Stanford University Press, 2007. Imprimé.

---.*Sauf le nom*. Paris : Galilée, 1993. Imprimé.

---.*The Post Card : From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago : University of Chicago Press, 1987. Imprimé.

Duffy, Jean. « Bureau des référents perdus: la représentation populaire et le texte productible dans l'œuvre de Claude Simon ». *La Revue des Lettres Modernes*. 1142–1148 (1993) : 41–62. Imprimé.

---. « Claude Simon's *L'Acacia* : History as Anonymity, the Name as Word ». *The Modern Language Review* 90.1 (1995) : 29–40. Imprimé.

---. *Claude Simon a Retrospective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2002. Imprimé.

---. *Reading Between the Lines: Claude Simon and the Visual Arts*. Liverpool: Liverpool University Press, 1998. Imprimé.

Dvorak, Marta et al. *Vision/division : l'oeuvre De Nancy Huston*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2004. Imprimé.

El Nossery, Névine. « L'étrangeté rassurante de la 'bi-langue' chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston ». *Contemporary French and Francophone Studies* 11, no. 3 (2007): 389–397. Web. 8 avril, 2013.

Engelhardt, Isabelle. *A Topography of Memory : Representations of the Holocaust at Dachau and Buchenwald in Comparison with Auschwitz, Yad Vashem, and Washington D.C*. Bruxelles : Oxford : Presses Interuniversitaires Européennes - Peter Lang, 2002. Imprimé.

Evans, Joseph Claude. *Strategies of Deconstruction Derrida and the Myth of the Voice*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991. Imprimé.

Eyerman, Ron, Jeffrey C. Alexander et Elizabeth Butler Breese, eds. *Narrating Trauma : On the Impact of Collective Suffering*. Boulder, CO : Paradigm Publishers, 2011. Imprimé.

Fell, Alison S. *French and Francophone Women Facing War / Les femmes face à la guerre*. New York : Peter Lang, 2009. Imprimé.

Felman, Shoshana. *La Folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978. Imprimé.

---.*Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York : Routledge, 1992. Imprimé.

Fletcher, John. « Claude Simon : Narratives without Narrative / Lire Claude Simon : la polyphonie du monde ». *Journal of European Studies*. V6. I102. Imprimé.

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté : et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985. Imprimé.

---. « Principe du plaisir et névrose traumatique. Principe du plaisir et jeux d'enfants ». *Essais de psychanalyse*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1971. Imprimé.

---. *On dreams*. Ed. James Strachey. New York : Norton, 1989. Imprimé.

---.*Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1981. Imprimé.

Friedemann, Joë. *Le Rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*. Paris : A.-G. Nizet, 1981. Imprimé.

Fullerton, Carol S., Robert J. Ursano et Brian G. McCaughey, eds. *Individual and Community Responses to Trauma and Disaster : The Structure of Human Chaos*. Cambridge ; New York, NY USA : Cambridge University Press, 1994. Imprimé.

Genin, Christine. *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : lecture studieuse et lecture poignante*. Paris : H. Champion, 1997. Imprimé.

Glacet, Aymeric. « Claude Simon's Chronophotograph ». *Contemporary French and Francophone Studies* 11.1 (2007) : 69–74. Web. 8 avril, 2013.

Goodman, Nancy et Marylin Meyers. *The Power of Witnessing : Reflections, Reverberations, and Traces of the Holocaust*. New York : Routledge, 2012. Imprimé.

Gosselin, Katerine. « Jeux de fragmentation dans *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon ». *@nalyses* 4.2 (2009) : s.p. Web. 8 avril, 2013.

Goulet, Andrea. « Blind Spots and Afterimages : The Narrative Optics of Claude Simon's Triptyque ». *Romanic Review* 91.3 (2000) : 289–311. Imprimé.

Greenberg, Irving et Alvin H. Rosenfeld, eds. *Confronting the Holocaust : The Impact of Elie Wiesel*. Bloomington : Indiana University Press, 1978. Imprimé.

Grimwood, Marita. *Holocaust Literature of the Second Generation*. New York : Palgrave Macmillan, 2007. Imprimé.

Guizard, Claire. *Bis repetita : Claude Simon, La Répétition à l'œuvre*. Paris : Harmattan, 2005. Imprimé.

Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : La Haye, Mouton, 1975. Imprimé.

Hamel, Yan. *La Bataille des mémoires la Seconde Guerre Mondiale et le roman français*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2006. *UBC ebrary*. Web. 8 avril, 2013.

Harman, Graham. *Heidegger Explained: From Phenomenon to Thing*. Chicago : Open Court, 2007. Imprimé.

Harrington, Katharine et Réda Bensmaïa. « Writing Between Borders: Nomadism and Its Implications for Contemporary French and Francophone Literature ». *Contemporary French and Francophone Studies* 10. no. 2 (2006): 117–125. Web. 8 avril, 2013.

Harris, Frederic J. *Encounters With Darkness : French and German Writers on World War II*. New York : Oxford University Press, 1983. Imprimé.

Hedgepeth, Sonja et Rochelle Saidel. *Sexual Violence Against Jewish Women During the Holocaust*. Waltham, Mass. : University Press of New England, 2010. *UBC ebrary*. Web. 8 avril, 2013.

Heidegger, Martin. *Being and Time*. London : SCM Press, 1962. Imprimé.

---. *On the Way to Language*. San Francisco : Harper & Row, 1982. Imprimé.

Henry, Anne. *L'écriture de Primo Levi : entre deuil et suicide*. Paris : Harmattan, 2005. Imprimé.

Herzstein, Robert Edwin. *Adolf Hitler and the German Trauma, 1913-1945; an Interpretation of the Nazi Phenomenon*. New York : Putnam, 1974. Imprimé.

Higgins, Lynn A. « Gender and War Narrative in *La Route des Flandres* ». *L'Esprit créateur*. 27.4. Winter; 1987. 17-26. Imprimé.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997. Imprimé.

---. *Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*. Berkeley : University of California Press, 2010. Imprimé.

---. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press, 2012. Imprimé.

Howard, Richard. « Divination by Ashes : An Introduction to Claude Simon ». *The Georgia Review* 49.1 (1995) : 141–165. *Jstor.org*. Web. 8 avril, 2013.

Huston, Nancy. *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*. Montréal : Arles/ France : Actes sud, 2001. Imprimé.

---. « Good Faith, Bad Conscience ». *Salmagundi* 128–129 (2000) : 211–228. *Jstor.org*. Web. 8 avril 2013.

--- et Isabelle de Courtivron. « Nord Perdu (excerpts) and Paris-Athènes (excerpts) ». *Contemporary French and Francophone Studies* 13, no. 2 (2009) : 151–164. Web. 8 avril, 2013.

---. *Longings and Belongings*. Toronto : McArthur & company, 2005. Imprimé.

---. *Losing north : musings on land, tongue and self*. Toronto : McArthur, 2002. Imprimé.

---. *Nord Perdu ; Suivi de douce France*. Montréal : Actes Sud ; Leméac, 1999. Imprimé.

---. « The Decline of Identity? » *Salmagundi*. 121–122 (January 19, 1999) : 10–22. *Jstor.org*. Web. 8 avril, 2013.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. 2nd ed. London ; New York : Routledge, 2002. Imprimé.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980. Imprimé.

Isolery, Jacques. « Le Jardin des traces dans les romans de Claude Simon ». *La Revue des lettres modernes*. *Le (Dé)goût de l'archive*. Ed. Ralph Sarkonak. Paris, France : Minard, 2005. Imprimé.

Kaempfer, Jean. *Poétique du récit de guerre*. Paris : J. Corti, 1998. Imprimé.

Kearney, Richard et Kascha Semonovitch, eds. *Phenomenologies of the Stranger: Between Hostility and Hospitality Perspectives in Continental Philosophy*. New York: Fordham University Press, 2011. Imprimé.

Kibb, James. « Literary Strategies of War, Strategies of Literary War ». *Literature and War*. Ed. David Bevan. Amsterdam : Rodopi, 1990. Imprimé.

Kolb, Katherine. « Fractures and Recastings in Nancy Huston's *Lignes de Faille* ». *Contemporary French and Francophone Studies* 14, no. 5 (2010): 525–532. Web. 8 avril, 2013.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard : Gallimard, 1988. Imprimé.

Krockel, Carl. *War Trauma and English Modernism : T. S. Eliot and D. H. Lawrence*. New York : Palgrave Macmillan, 2011. Imprimé.

Krulic, Brigitte. *Écrivains, identité, mémoire : miroirs d'Allemagnes, 1945-2000*. Paris : Autrement, 2001. Imprimé.

LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca : Cornell University Press, 1998. Imprimé.

---. *Representing the Holocaust : History, Theory, Trauma*. Ithaca : Cornell University Press, 1994. Imprimé.

---. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2001. Imprimé.

Lagrandeur, Katherine. « Elie Wiesel : raconter la foi et l'existence juives après Auschwitz ». *Dalhousie French Studies*. 70. Spring, 2005. 31-40. Imprimé.

Langer, Lawrence L. *Holocaust Testimonies : The Ruins of Memory*. New Haven : Yale University Press, 1991. Imprimé.

Lanzmann, Claude. « The Obscenity of Understanding: An evening with Claude Lanzmann ». Caruth, Cathy, ed. *Trauma : Explorations in Memory*. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1995. Imprimé.

Laurichesse, Jean-Yves. « 'Dans la lumière rouge du laboratoire': la métaphore comme révélateur du lieu chez Claude Simon ». In *Transports: Les Métaphores De Claude Simon*. 217–231. Frankfurt : Peter Lang, 2006. Imprimé.

Lauterwein, Andréa, ed. *Rire, Mémoire, Shoah*. Paris : Éclat, 2009. Imprimé.

Laroche, Hadrien. « Court traité de la décision en deux pages ». *Les Temps Modernes.* Gallimard, juillet/déc 2012 : 669-670. Imprimé.

---. « La machine à signatures ». *Inculte*. 18. 2009 : 41-65. Imprimé.

---. *Le Dernier Genet: histoire des hommes infâmes*. Fiction & Cie. Paris: Seuil, 1997. Imprimé.

Lebrun, Jean-Claude. « Visite à Claude Simon : l'atelier de l'artiste : entretien avec Jean-Claude Lebrun ». *Révolution*. 29 sept. 1989. Imprimé.

Levy, Elias. « Hadrien Laroche, entretien ». Festival Métropolis bleu. Montréal. 24 avril 2010. Imprimé.

Longuet, Patrick. *Lire Claude Simon : la polyphonie du monde*. Paris : Éditions de Minuit, 1995. Imprimé.

Lothe, Jakob, James Phelan et Susan Rubin Suleiman, eds. *After Testimony : The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. Columbus : Ohio State University Press, 2012. Imprimé.

Loubère, J. A. E. *The Novels of Claude Simon*. Ithaca : Cornell University Press, 1975. Imprimé.

Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. New York : Routledge, 2008. Imprimé.

Lyotard, Jean-François. *Heidegger et les 'juifs'*. Paris : Galilée, 1988. Imprimé.

Malabou, Catherine. *Les Nouveaux blessés, de Freud à la neurologie : penser les traumatismes contemporains*. Paris : Bayard, 2007. Imprimé.

---. *Jacques Derrida : la contre-allée*. Paris : Quizaine littéraire-Louis Vuitton, 1999. Imprimé.

---. « Polymorphism Never Will Pervert Childhood ». *Derrida, Deleuze, Psychoanalysis*. ed. Gabriele Schwab. New York : Columbia University Press, 2007. Imprimé.

Mertens, Pierre. *Ecrire Après Auschwitz? : Semprun, Levi, Cayrol, Kertész*. Tournai, Belgique : La Renaissance du livre, 2003. Imprimé.

Mesnard, Philippe. *Témoignage en résistance*. Paris: Stock, 2007. Imprimé.

Miller, J. Hillis. *The Conflagration of Community : Fiction Before and After Auschwitz*. Chicago : The University of Chicago Press, 2011. Imprimé.

Mougin, Pascal. « La femme, l'Histoire et le guerrier : transformations d'un imaginaire de *La Route des Flandres* à *L'Acacia* ». *La Revue des Lettres Modernes*. *Claude Simon 2 : L'écriture du féminin/masculin*. Ed. Ralph Sarkonak Paris : Minard, 1997. 99-123. Imprimé.

---.*Lecture de* L'Acacia *de Claude Simon : l'imaginaire biographique*. Paris : Lettres Modernes, 1996. Imprimé.

Mourier-Marchasson, Marie-Christine. « Claude Simon, quand le surgissement du réel oblige à une poétique ». *RELIEF : Revue Electronique de Littérature Française*. 4.1 (2010) : 27–42. Web. 8 avril, 2013.

Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. 1-3. Paris : Gallimard, 1984. Imprimé.

Oppenheim, Daniel. *Littérature et expérience-limite*. Paris : Campagne première, 2007. Imprimé.

Ortel, Philippe. « Le réseau des instants : photographies de Claude Simon ». *Les Images Chez Claude Simon : Des mots pour le voir*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004. 153–168. Imprimé.

Pépin, Elsa. « L'invention de l'identité : De Jean Genet à Hadrien Laroche ». *Spirale*. 240 Printemps 2012: 35-39. Web. 8 avril, 2013.

Peyre, Yves. « Recours à la différence ». *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004. Imprimé.

Pfeiffer, Helmut. « Désastre et Temporalité Dans L'Acacia ». *Transports: Les Métaphores de Claude Simon*. Eds. Irene Albers and Wolfram Nitsch. Frankfurt, Germany: Peter Lang, 2006. 61–79. Imprimé.

---. « Traumatic Memory : Claude Simon's *La Route Des Flandres* ». *REAL : The Yearbook of Research in English and American Literature*. 16 (2000) : 271–285. Imprimé.

Poiana, Peter. « *L'Acacia* de Claude Simon : la voie du sensible ». *Romanic Review*. 86.4. Nov, 1995. 721-34. Imprimé.

Prévost, Claude. « Aragon, Gracq, Simon : l'écriture du désastre ». *La Pensée*. 280. (1991) : 55-72. Imprimé.

Proulx, Patrice J. « Writing Home: Explorations of Exile and Cultural Hybridity in the Correspondence of Nancy Huston and Leïla Sebbar ». *L'Esprit créateur* 40, no. 4 (2000): 80–88. Imprimé.

Ramsay, Raylene. « Autobiographical Fictions : Duras, Sarraute, Simon, Robbe-Grillet : Re-Writing History, Story, Self. » *International Fiction Review*. 18.1. 1991. 25-33. Web. 8 avril, 2013.

Rannoux, Catherine. « Aux carrefours de l'image : le récit mémoriel. » *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir*. Presses Universitaires de Rennes, 2004. 15–26 : 71. Imprimé.

---. *L'Écriture du labyrinthe : Claude Simon,* La Route des Flandres. Orléans : Paradigme, 1997. Imprimé.

Rapaport, Herman. *Heidegger & Derrida : Reflections on Time and Language*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1989. Imprimé.

Reading, Anna. *The Social Inheritance of the Holocaust : Gender, Culture, and Memory*. New York : Palgrave, 2002. Imprimé.

Richardson, R.C, ed. *Debates on the Holocaust*. Manchester, U.K. / New York : Manchester University Press, 2010. *UBC ebrary*. Web. 8 avril, 2013.

Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'Histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000. Imprimé.

Rioux-Watine, Marie-Albane. *La Voix et la frontière : sur Claude Simon*. Paris : Champion, 2007. Imprimé.

Robin, Régine. *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Québec : Le Préambule, 1989. Imprimé.

Rothberg, Michael, Deberati Sanyal et Max Silverman, eds. *Noeuds de mémoire : Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture*. New Haven : Yale University Press, 2010. Imprimé.

---. *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, Calif : Stanford University Press, 2009. Imprimé.

Saint-Cheron, Michaël de. *Elie Wiesel : L'homme de la mémoire*. Paris : Bayard, 1998. Imprimé.

Samarsky, Christophe. *Le Pas au-delà de Maurice Blanchot : écriture et éternel retour*. Paris: Harmattan, 2011. Imprimé.

Sanyal, Debarati. "Crabwalk History: Torture, Allegory, and Memory in Sartre." *Nœuds de mémoire: multidirectional memory in Postwar French and Francophone Culture*. New Haven: Yale University Press, 2010. Imprimé.

Sardin, Pascale. « Towards an Ethics of Witness, or the Story and History of 'Une Minuscule Détresse' in Annie Ernaux's *L'Evénement* and Nancy Huston's *Instruments Des Ténèbres* ». *French Studies: A Quarterly Review*. 62, no. 3 (2008) : 301–312. Imprimé.

Sarkonak, Ralph. *Claude Simon : les trajets de l'écriture.* Toronto : Éditions Paratexte, 1994. Imprimé.

---.*Claude Simon : les trajets de l'écriture.* Toronto : Éditions Paratexte, 1994. Imprimé.

---. « Claude Simon et la shoah ». *La Revue des Lettres Modernes*. *Claude Simon 5:* Les Géorgiques *: une forme, un monde*. Ed. Jean-Yves Laurichesse. (2008) : 209-26. Imprimé.

---.*Understanding Claude Simon*. Columbia, S.C. : University of South Carolina Press, 1990. Imprimé.

---. « Un drôle d'arbre : *L'Acacia* de Claude Simon ». *Romanic Review*. 82.2 (1991) : 210–232. Imprimé.

Savage Brosman, Catherine. *Visions of War in France : Fiction, Art, Ideology*. Baton Rouge: Louisiana State University, 1999. Imprimé.

Schlant, Ernestine. *The Language of Silence West German Literature and the Holocaust*. New York : Routledge, 1999. Imprimé.

Schwab, Gabriele ed. *Derrida, Deleuze, Psychoanalysis*. New York : Columbia University Press, 2007. Imprimé.

---. *Haunting Legacies : Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York : Columbia University Press, 2010. Imprimé.

Sibelman, Simon P. *Silence in the Novels of Elie Wiesel*. New York : St. Martin's Press, 1995. Imprimé.

Sigal, John J. *Trauma and Rebirth : Intergenerational Effects of the Holocaust*. New York : Praeger, 1989. Imprimé.

Simborowski, Nicoletta. *Secrets and Puzzles : Silence and the Unsaid in Contemporary Italian Writing*. Oxford : Legenda, European Humanities Research Centre, 2003. Imprimé.

Simon, Claude, Michel Butor et Mireille Calle-Gruber. *Claude Simon — chemins de la mémoire*. Sainte-Foy, Québec : Éditions Le Griffon d'argile, 1993. Imprimé.

Suter, Patrick. « Rythme et corporéité chez Claude Simon ». *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraires*. 25.97. Février, 1994. 20-39. Imprimé.

Thouillot, Michel. *Les Guerres de Claude Simon*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1998. Imprimé.

Van der Kolk, Bessel A. *Psychological Trauma*. Washington, DC : American Psychiatric Press, 1987. Imprimé.

Vareille, Jean-Claude. « *L'Acacia* ou Simon à *La Recherche du temps perdu*. » *La Revue des Lettres Modernes*. Ed. Ralph Sarkonak. (1992) : 95–118. Imprimé.

Vees-Gulani, Susanne. *Trauma and Guilt Literature of Wartime Bombing in Germany*. Berlin ; New York : W. de Gruyter, 2003. Imprimé.

Viart, Dominique. « Filiations littéraires ». *La Revue des Lettres Modernes :Écritures contemporaines 2*. Eds. Jan Baetens et Dominique Viart. (1999) : 115-139. Imprimé.

---. « Mémoires du récit, Questions à la modernité ». *La Revue des Lettres Modernes.* Ed. Ralph Sarkonak. (1998) : 3-27. Imprimé.

---.*Une mémoire inquiète :* La Route des Flandres *de Claude Simon*. Collection *Écrivains*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997. Imprimé.

Viau, Robert. *Le Mal d'Europe : la littérature québécoise et la Seconde Guerre mondiale*. Beauport, Québec : Mnh, 2002. Imprimé.

Vogel, Christina. « Le travail de l'écriture et de la mémoire dans les romans histoire et *L'Acacia* de Claude Simon. » *Versants : Revue suisse des littératures romanes*. 36 (1999) : 37–52. Imprimé.

Watts, Phillip. *Allegories of the Purge : How Literature Responded to the Postwar Trials of Writers and Intellectuals in France*. Sandford : Sandford University Press, 1998. Imprimé.

White, Carol J. *Time and Death : Heidegger's Analysis of Finitude*. Aldershot, Hants, England ; Burlington, VT : Ashgate Pub, 2005. Imprimé.

Wiesel, Elie. *Against Silence : The Voice and Vision of Elie Wiesel*. New York : Holocaust Library, 1985. Imprimé.

---. *Elie Wiesel : conversations*. ed. Robert Franciosi. Jackson : University Press of Mississippi, 2002. Imprimé.

--- et al. *Dimensions of the Holocaust*. Evanston: Northwestern University Press, 1977. Imprimé.

---. *Silences et mémoire d'hommes : essais, histoires, dialogues*. Paris : Seuil, 1989. Imprimé.

Yapaudijan-Labat, Cécile. « Voir Berlin et écrire : images de ruines dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon et *La Reprise* d'Alain Robbe-Grillet ». *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXIe Siècle*. Ottawa : PU d'Ottawa, 2010. 424–434. *UBC ebrary*. Web. 8 avril, 2013. Imprimé.

Young, James Edward. *Writing and Rewriting the Holocaust : Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington : Indiana University Press, 1988. Imprimé.

Zupancic, Metka. « Claude Simon : L'écriture face à l'absurde, à la mort, au chaos. » *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*. Myriam Watthee-Delmotte ed. Paris : Harmattan, 1998. 421-32 I. Imprimé.

THÈSES sur CLAUDE SIMON

Charbonneau, Valerie Eve. « L'ekphrasis: pour une nouvelle 'fable' chez Claude Simon ». M.A., McGill University (Canada), 2011. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Cherry, Alina. « Aspects du temps chez Claude Simon : L'écriture de l'histoire et de la mémoire ». Ph.D. thesis. New York University, 2009. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Gagne, Claudie. « Du sujet, de l'objet, et de leur rencontre : Fonction de l'autoreflexivité dans l'expérience esthétique ». Ph.D. thesis. Université Laval (Canada), 2005. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Gosselin, Katerine. « Claude Simon et Marcel Proust: Lecture d'une 'recherche du temps perdu' simonienne ». Ph.D., McGill University (Canada), 2011. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Janssens, Peter. « 'Faire' l'Histoire, ruines et empreintes dans l'oeuvre de Claude Simon ». PhD. thesis. Université Charles de Gaulle-Lille III, 1997. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Kozminski, Catherine. « Pour une perspective bakhtinienne des chronotopes de la route, du tableau et de l'arbre dans *L'Acacia* de Claude Simon ». M.A. thesis. Queen's University at Kingston, 2002. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Rouchette, Pierre. « Tentative de restitution de Claude Simon ». Ph.D. thesis. Université de Toulouse - Le Mirail, 1998. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Yocaris, Ilias. « L'impossible totalité : une étude de la compléxite dans l'œuvre de Claude Simon ». Ph.D. thesis. Universite de Paris IV, 1999. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

THÈSES sur ELIE WIESEL

Atchison, Steven Todd. « The spark of the text : Toward an ethical reading theory for traumatic literature ». Ph.D. thesis. The University of North Carolina at Greensboro, 2008. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Conroy, Joyce. « Prescience and premonition as found in the Holocaust narratives ». Ph.D. thesis. Drew University, 2007. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Erickson, Michelle Leslie. « Witness : On the transmission and reception of French literary and audiovisual Holocaust testimony ». Ph.D. thesis. New York University, 2005. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Ferreira, Catherine Louise. « Peering into the void : An exploration into the fate of the self under extreme trauma ». Psy.D. thesis. The Wright Institute, 2005. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Lagrandeur, Katherine Annette. « Poétique de la perte dans l'oeuvre autobiographique d'Elie Wiesel ». Ph.D. thesis. Queen's University at Kingston (Canada), 2002. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Lamoureux, Desiree. « La construction de l'espace dans les romans concentrationnaires de Jorge Semprun, d'Elie Wiesel et de Primo Levi ». M.A., University of Ottawa (Canada), 2010. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Mizrahi, Yvette. « Elie Wiesel et la littérature de témoignage ». M.A. thesis. McGill University, 1990. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Morse, Susan Margret. « Traveling through time : Discourses of memory, self, and the collective ». Ph.D. thesis. University of California, 2006. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Ponnou-Delaffon, Erin Tremblay. « The Echoes of Silence: Silence as an Ethical and Textual Problem in Contemporary French Literature ». Ph.D. Yale University, 2011. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Popkin, Suzanne Julie. « Passing on trauma : The witnessing of the Holocaust ». Ph.D. thesis. University of California, Berkeley, 2002 . *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Reagan, Juliana. « Historical Trauma in Native American and Jewish Literatures ». M.A., East Carolina University, 2012. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Rechtman, Amalia. « Child survivors of the Holocaust : Literature, trauma, memory ». Ph.D. thesis. City University of New York, 2005. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Schaumann, Caroline. « Remembering Nazi Germany : Trauma and testimony ». Ph.D. thesis. University of California, Davis, 1999. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Waknine, Monique. « Désespoir et révolte dans l'œuvre d'Elie Wiesel ». Ph.D., Wayne State University, 1993. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Weissman, Gary Seth. « Fantasies of witnessing : Experiencing the Holocaust in American intellectual culture ». Ph.D. thesis. The University of Wisconsin - Milwaukee, 1999. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

THÈSES sur NANCY HUSTON

Chirila, Ileana Daniela. « La Republique reinventee: Litteratures transculturelles dans la France contemporaine ». Ph.D., Duke University, 2012. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

Harrington, Katharine N. « Writing Outside the Box: Exploring a Nomadic Alternative in Contemporary French and Francophone Literature ». Ph.D. thesis. Brown Univeristy, 2005. *Proquest*. Web. 8 avril, 2013.

RESSOURCES

Academy of Achievement. « Elie Wiesel Interview, Nobel Prize for Peace ». *achievement.org*. Web. 8 avril, 2013.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Nancy Université. Web. 8 avril, 2013.

La Bible, version Louis Segond 1910. *info-bible.org*. 8 avril, 2013. Web. 8 avril, 2013.

Laplanche, J et J.-B. Pontais. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967. Imprimé.

Annexe

Entretien avec Hadrien Laroche

(corrigé H.L. avril 2013)

Le 2 septembre, 2012 à Dublin

1. MS : Dans *La Restitution*, vous faites référence aux œuvres d'art spoliées durant la Deuxième Guerre mondiale, mais votre texte, le style même du texte (le style d'un collectionneur d'objets orphelins), évoque les mouvements artistiques nés après la guerre, tel que le Nouveau Réalisme. *Y a-t-il une référence implicite aux artistes tels que Louise Bourgeois ou Jean Tinguely, par exemple ?*

   HL : La question des objets, le champ des objets occupe une grande place dans *La Restitution* et dans mon travail en général, oui. La "restitution" est un mot contemporain. En un premier sens, historique, le terme renvoie aux spoliations des juifs durant la période de l'Holocauste. Or jusqu'aux années 90, c'est encore la question de la disparition qui domine. Aujourd'hui, c'est celle des restitutions. Ce n'est qu'en 2000 qu'a été commandé puis publié le rapport Mattéoli qui fait le point, cinquante ans après, sur la question des spoliations Durant la Seconde guerre mondiale. Maintenant que les morts et les témoins ont disparu ou disparaissent, la réalité matérielle, juridique et économique des restitutions constitue l'unique ***reste*** et, en définitive, appelle l'ultime interrogation spirituelle eu égard à la Shoah. Je vous renvoie aux onze volumes du *Rapport de la Mission Mattéoli sur la spoliation des juifs de France* (La Documentation française, 2000) : je les ai avalés pour ce livre ! Il s'agit aujourd'hui de rendre – ou pas – des objets à des personnes qui sont les descendants, d'autres qui ont disparu. Dans *La Restitution,* le roman, outre ces objets

de l'histoire, il y a également la série d'objets qui appartient au narrateur : le parapluie du narrateur, son imperméable et son portefeuille, en particulier. La circulation, la perte ou la vie de ces trois objets sont des façons de parler du narrateur, de son identité ou de son défaut d'identité. Troisièmement, enfin, il existe une autre série d'objets de *La Restitution*, en effet, qui sont les objets de l'art contemporain, qui m'intéressent aussi beaucoup depuis longtemps, depuis enfant. Je me souviens par exemple de la première exposition d'art contemporain que j'ai vue, en mai 1967 à Paris, j'avais quatre ans ! Il s'agissait d'une exposition dont le commissaire état Frank Popper et qui s'intitulait « Lumière et mouvement », l'art cinétique à Paris, qui s'est tenu au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, dans le XVI arrondissement où je vivais alors ; dans *La Restitution*, comme vous le savez, une scène importante du livre est au Palais de Tokyo, abrité dans ces mêmes murs, et qui durant l'Occupation, comme je le rappelle ici, fut un dépôt d'objet pour les Nazis, pour les instruments de musique en particulier. Cette exposition de mai 1967 montrait des objets de l'avant-garde avant 1945 – Marcel Duchamp, mon dada, au premier chef – et leur descendance dans les objets d'artistes des années soixante-dix, comme Giacomo Balla, Yamaguchi, Agam, Warhol, etc. Popper a été le premier à faire des expositions participatives, ou le rôle créateur était dévolu non seulement à l'artiste et à ses œuvres mais aussi au visiteur. Ces expositions étaient une fête et je me souviens avoir déambulé au milieu d'objets métalliques, des tiges métalliques suspendues au plafond, d'avoir joué avec les œuvres d'art. C'est aussi la dernière exposition que j'ai vue avec mon père, mort l'année d'après. J'ai également vu, en 1985, l'exposition « Les immatériaux », conçue par le philosophe Jean-François Lyotard, au Centre

Pompidou, à Paris, en 1985. Je vous parle de cette exposition-là car elle fait écho à celle vue à quatre ans : ici aussi il s'agit d'une exposition participative ; je me souviens qu'à chaque visiteur était donné une paire d'écouteurs, selon la salle où vous entriez un message – citation, musique, bruit – vous parvenait aux oreilles sans rapport apparent avec les objets de la modernité que vous aviez devant les yeux. J'ai erré dans le labyrinthe de cette exposition, désorienté et perdu. Cette exposition a pour objet le devenir orphelin des objets… sans auteur, sans signature, sans origine. Donc, pour répondre à la question, *oui*, il y a Jean Tinguely et Louise Bourgeois dans le livre. Arman aussi peut-être puisque vous avez nommé le Nouveau réalisme. Il y a une hypothèse très intéressante à propos du Nouveau réalisme : ces artistes ont réalisé des accumulations dans les années soixante de manière tout à fait inconsciente, passive ; nous sommes en plein là dans la décision passive qui est une clé de l'art de l'après-guerre : le ready-made est le fruit d'une décision passive. Décision passive ici de réaliser des accumulations – pas d'auteur – qui évoquait, sans le savoir, les amas d'objets spoliés durant la Seconde guerre mondiale. La Catastrophe était reflétée dans le travail de ces artistes, et ni les spectateurs, ni les artistes, ne le savaient d'un savoir rationnel, mais la transmission était là. Un autre titre possible de *La Restitution*, suggéré par l'historien d'art Serge Guilbault, a qui j'avais parlé du livre, était *Montagne de pianos*… en référence à cet amas de pianos entreposé au Palais de Tokyo en 42/43… et aux accumulations du Nouveau réalisme. L'un des lieux du roman est la pension Mona Lisa dans laquelle il y a les enfants qui sont à la fois objets de trafic et eux-mêmes de petits artistes, des artistes en herbe, qui construisent un certain nombre d'objets aidée de Letitia, la jeune fille qui s'occupe d'eux. A la fin

du texte, quand le narrateur revient à la pension qui est maintenant vide, il me reste que les objets, la fille a disparu, les enfants ont disparu. Les objets des enfants décrits à cet endroit sont en effet empruntés directement à Louise Bourgeois, Annette Messager, Tinguely, d'autres aussi. Ces objets, des poupées et des choses avec des fils, font aussi référence à un objet inouï qui est l'*Odradek* de Kafka : disons un père fait de bout de ficelles, une pelote de père. Vous trouverez encore dans *La Restitution*, les objets de la collection d'André Breton, les masques, objet d'une vente aux enchères, et bien d'autres. Ça prolifère. La dernière chose que je dirai ici sur le sujet c'est que les objets, pour moi, sont parfois plus vivants que les humains. C'est ça le fond de l'affaire pour moi : mon objet, c'est l'humanité de l'homme. Et aussi, l'homme en tant qu'objet. J'y reviendrai. Dans tous mes textes, vous remarquerez enfin, il y a une occurrence de cœur. Je collectionne les descriptions du cœur humain. Ici, dans *La Restitution*, le roman se termine sur un herbier, un objet qui ressemble au cœur du père du narrateur. Je passe par des objets qui parfois en disent plus long sur la personne, sur l'identité, des objets qui me font chaud au cœur plus qu'une personne humaine ne pourrait le faire. Mes personnages sont souvent plus touchés par un objet que par une personne et c'est d'abord parce que eux-mêmes sont des objets, qu'ils sont difficiles à toucher, à approcher ; du coup ils se reconnaissent dans ces objets-là.

2. MS : En lisant *La Restitution*, je ne peux pas m'empêcher de penser à Heidegger et à la différence qu'il articule entre un objet et une chose. Je crois que la notion de la possession d'un objet représente une problématique centrale du livre, l'objet qui survit à son possesseur, qui trahit son possesseur. *Ai-je raison de relever l'importance centrale de cette problématique ?*

HL : J'ai lu **Zeit und Sein** dans l'édition pirate d'Emmanuel Martineau parue en 1985 un an avant la traduction officielle publiée par Gallimard. J'étais en hypokhâgne au lycée Lamartine. Martineau a fait une sorte d'annonce dans *Libération* en disant que ceux qui étaient intéressés pouvaient le commander gratuitement. Je me souviens, je lui ai écrit tout de suite et j'ai demandé deux exemplaires ; il me les a envoyés. J'en ai offert un à mon professeur de philosophie, Madame Thomas, une hégélienne pure et dure, et j'en ai gardé un exemplaire pour moi. C'est une excellente traduction. C'est dans le chapitre III, « La Mondanéité du monde », qu'il est question de l'inemployabilité de l'outil, de la perturbation du renvoi. Ce que j'en ai retenu adolescent c'était que l'homme utilise des objets quotidiens pour manger, pour se déplacer, pour bâtir, le marteau par exemple. Dès lors qu'un de ces objets n'est plus utile comme il doit l'être, qu'il est cassé, tout d'un coup, l'homme prend conscience qu'il est jeté dans le monde, qu'il est seul. C'est le monde qui s'annonce. J'en ai fait l'expérience le jour de la mort de mon grand-père : j'avais 17 ans, je sortais du lycée, ma mobylette était en panne, je l'ai poussée tout en haut de la colline Sainte Geneviève, maudissant l'engin, le monde et moi-même. Quand je suis arrivé épuisé chez moi, mon oncle m'attendait pour m'annoncer la mort du père de ma mère. La panne de mobylette était déjà l'annonce que j'étais jeté dans le monde. L'autre texte auquel j'ai directement pensé pour l'argument de *La Restitution*, c'est la critique qu'a faite Derrida de l'article de Heidegger sur les souliers de Van Gogh. C'est très beau, ça s'appelle *La Vérité en peinture*. Derrida fait là une double critique, celle d'un certain Schapiro, un critique d'art américain des années 60, et celle de Heidegger. Heidegger dit que ce sont des chaussures de paysan, qu'elles viennent de la terre et

qu'elles appartiennent à Van Gogh ; à partir de là, il peut arrimer son discours sur le *Heimat*, la terre, le sol, etc. Schapiro dit que ce sont des chaussures de ville. Alors Derrida vient et dit que ce sont ni des chaussures de ville ni des chaussures de paysan, on n'en sait trop rien, et surtout qu'on ne sait même pas si c'est *une paire* de chaussures ! On est complètement perdu, on ne sait pas d'où ça vient, ni à qui ça appartient. C'est à cette hypothèse que j'ai pensé pour *La Restitution.* C'est très important. Ce que Derrida dit c'est que l'œuvre d'art est un objet qu'on ne peut pas restituer. On ne peut restituer les chaussures peintes par Van Gogh à personne, ni au paysan, ni à la terre, ni à Van Gogh, ni à la ville, à personne. Il précise même dans ce texte qu'il ne faut pas vouloir non plus restituer ces chaussures aux morts de la Seconde guerre mondiale comme il serait commode de le faire… Tas de souliers des déportés. Derrida n'a pas son pareil pour délier les paires. Ça me plait, évidemment. Ce qui m'intéresse, c'est l'objet qui « trahit » son possesseur, au sens de l'objet qu'on ne peut restituer. S'il y a une leçon de *La Restitution,* elle loge dans l'exclamation du narrateur : « Au diable, mon parapluie ! » qui signifie, pas de restitution, ce n'est pas souhaitable.

3. MS : Le roman semble être un jeu infini qui nie la possibilité de la possession. On dirait qu'il y a un certain anthropomorphisme des objets mais aussi une réification de l'homme. L'un et l'autre s'annulent et par conséquent, les choses, les hommes et les animaux sont mis sur le même plan. *Que peut-on comprendre de cette ontologie presque organique?*

   HL : Ontologie organique, j'aime bien cette expression. Au début, dans les innombrables brouillons de *La Restitution,* le narrateur est dans sa chambre de la

Pension Mona Lisa et le tube de dentifrice lui parle. Je me souviens du texte que j'ai écrit, réécrit, réécrit cent mille fois. Et je l'ai mis à la poubelle ! Dans *La Restitution* les objets ne parlent pas explicitement, mais j'aimerais bien faire parler les objets même si c'est de l'anthropomorphisme. Je voudrais aller plus loin dans la réflexion sur les rapports homme-animal-objet inanimé. Tous ces règnes sont des intercesseurs de l'humanité. Ce que le narrateur ne trouve pas chez les hommes, ni chez lui, en tant qu'homme, il peut le trouver avec les animaux et chez les objets. Avec les objets, le narrateur entretient de vraies relations. De même les animaux lui parlent, ici l'âne de la pension Mona Lisa. Il est presque plus facile pour moi en tant que romancier de développer des relations entre un homme et un objet, entre un homme et un animal, que d'écrire des dialogues entre des personnes… L'enfant représente aussi un règne qui m'importe. D'ailleurs, je mettrais les enfants dans une catégorie intermédiaire, entre l'animal, l'objet et l'homme : l'enfant est un règne à part. Descartes a très peur des enfants, il a très peur des fous et il a très peur des animaux. Cette catégorie : les fous, les enfants et les animaux, c'est tout ce dont la raison se méfie. Et moi, inversement, je me sens très proche de ces règnes. A travers mes romans, il se peut que j'écrive aussi une histoire philosophique de l'enfance.

4. MS : Marianne Hirsch insiste sur la condition *post* de notre génération (*Family frames : photography, narrative, and postmemory*, 1997). Notre engagement avec le passé et l'histoire ne peut se faire que par le biais d'une position *post*. Selon elle, nous sommes la génération *post-mémoire*. A mon avis, *La Restitution* refuse de fonder une division aussi nette entre le passé et le présent et semble indiquer la possibilité d'un

positionnement un peu plus optimiste. *Selon vous, pouvons-nous au moins imaginer une traversée des frontières entre les générations, entre soi et l'autre?*

HL : « Ce qui reste de ceux qui nous ont précédés n'est pas ce qu'ils ont dit ni ce qu'ils ont fait mais tout ce que la vie en eux a cherché à dire et à faire et qui n'a pas été dit ni fait par nos ancêtres » ai-je écrit dans *Les Orphelins*. C'est mon dernier mot sur la transmission ! Entre les parents et les enfants, on peut transmettre tel ou tel principe, la religion, cela existe mais au-delà ou à côté de ça, il y a tout ce qui est transmis hors volonté de transmettre. Donc, on hérite de ce qu'on ne sait pas, on ne peut pas connaître son héritage. Ça complique les choses par rapport à la traversée des frontières, il y a une traversée des frontières mais ce n'est pas de l'ordre de la raison, du conscient, beaucoup de choses se transmettent, traversent les frontières entre les générations mais précisément pas ce qu'on croit, pas ce qu'on sait, ni ce qu'on veut, mais tout le reste. *Les Orphelins*, ce sont trois contes qui ont à faire avec la mémoire. La première histoire est celle d'H. née Bloch, qui incarne l'orphelin historique (celle qui a perdu son père durant la Deuxième Guerre mondiale) : le récit de cette histoire est linéaire, il suit un jour de cette femme dans sa cuisine. La seconde histoire est celle de H. née Bouttetruie qui incarne l'orphelin pathologique : affligée d'une maladie dite orpheline elle rumine dans un chalet délabré dont son père a dessiné les plans : cette histoire progresse, comme la maladie, par métastases, bout de récits qui prolifèrent. A la différence des deux premières histoires, la dernière est une rêverie, un songe. Le narrateur ne rencontre pas H. né Berg mais se promène sur un chemin de montagne en songeant à ce membre lointain de sa famille lointaine. La forme de chacun de ces récits est le reflet de différents modes de la mémoire. J'ai été

frappé qu'un ami me dise que la première histoire lui était restée étrangère alors qu'il avait apprécié la seconde. L'histoire de H née Bloch développe de façon classique une journée dans la vie de cette vieille femme dans sa cuisine alors que justement elle ressasse le passé, la mort de son père. Ce personnage appartient à cette génération du passé, au sens de celle qui a encore une mémoire et qui la ressasse. Alors que l'orpheline pathologique, H née Bouttetruie, se construit une mémoire faite de flashs, de bribes, de fragments. Sa mémoire n'est pas chronologique, elle est moins linéaire, plus irrationnelle, déraisonnable. Ce jeune lecteur me disait que la première histoire s'adressait vraiment à une autre génération que la sienne et qu'il se reconnaissait plus dans la deuxième histoire à la fois à cause de son traitement littéraire, parce que c'était beaucoup plus éclaté, par flashs et par fragments, et aussi sans doute parce que, je ne sais pas si on peut le dire aussi rapidement, mais parce que les histoires liées à la Seconde Guerre mondiale, à la Shoah, je ne sais pas si elles sont encore entendues complètement par la génération dont on parle, la génération post-mémoire. Dans *La Restitution*, il y a clairement un conflit des mémoires. Chacun de mes personnages est ambivalent dans son rapport à la mémoire : Herb avec le piano de son père ; il cherche à s'en débarrasser, ne veut en aucun cas chez lui de cet objet narcissique et suicidaire, comme il le dit et, dans le même temps, il se demande si toute sa vie n'est pas arrimée à la recherche désespérée de ce piano, qui vaut pour la mémoire de son père ; Letitia aussi a perdu son père : après avoir été emprisonné sous le régime communiste, il n'est jamais revenu, on ne sait s'il est mort ou pas : elle aussi ne sait que faire de cette mémoire ; avec les enfants dans la pension, veut-elle réparer la dette qu'elle a vis-à-vis de ce père disparu ? On ne sait. Quant au narrateur,

Henry Berg, il est un peu dans la situation du romancier : il hésite entre transmettre les faits, tous les faits, dire la vérité, rapporter la vérité même, frôler la dénonciation ou la délation ou bien laisser tomber, passer à autre chose, lâcher l'affaire. Oublier. Sa situation est un peu désespérée, je dois le dire. Elle est représentée par l'image du jeu de mémo dans *La Restitution*. Pour lui, il s'agit d'une partie de mémo dans laquelle les cartes – les faits de sa vie – sont chaque fois rebattues dans son dos. Tous mes personnages ont donc une mémoire désaccordée. Pour ces raisons aussi, je n'ai pas en vue dans *La Restitution* la commémoration. D'ailleurs mon thème juif n'est pas la destruction ou même la spoliation. Au cœur de *La Restitution* est rappelée la fête du Pessah : dans cette fête, il n'est pas question de commémorer la sortie d'Égypte des ancêtres mais de faire soi-même l'expérience de la sortie de la maison d'esclavage. Il s'agit de refaire cette expérience et de conter cette histoire, histoire qui, je le rappelle, s'adresse d'abord aux enfants. De ce point de vue, la mémoire dont il est question ici produit du nouveau. Elle devient un instrument pour changer le monde, modifier le cours des événements et non une simple faculté qui enregistrerait passivement les événements passés. C'est la question de la spoliation de la mémoire… Ou du traumatisme que j'essaie de travailler aujourd'hui. Quand je travaillais sur *La Restitution*, le traumatisme n'était pas dans mon vocabulaire ou presque. C'est un peu comme pour *Les Orphelins*, ce mot s'est vraiment imposé à moi depuis le livre. La question est complexe, la question des récits qui nous précèdent et qui sont tranchés par le traumatisme. Ce n'est pas le post-mémoire, je ne sais pas trop ce que cela veut dire, mais c'est une relation très ambivalente à la mémoire, d'autant plus ambivalente qu'il s'agit d'une mémoire affectée par un

traumatisme. Le traumatisme est précisément ce qui est hors logos, ce qui échappe au langage. « Violence par excellence sans avertissement ni *a priori*, sans apologie possible, sans logos » écrit Lévinas du traumatisme. Le traumatisme comme quelque chose hors langage mais inscrit dans la chair. Le sujet, ou ce qu'il est reste, en a une mémoire corporelle, une mémoire organique, une sensation. Elle s'est inscrite dans le corps. Retrouver cette sensation, et cette sensation de la privation de toute sensation, et le dire, dire cette expérience, voilà qui est difficile, voire impossible, et que j'essaye de faire dans mon travail aujourd'hui.

5. MS : La spoliation identitaire semble être contrée par la dénégation des siens, le nomadisme, l'effacement de la signature, surtout dans le cas du père Henry Berg. Dans le cas du fils, le nomadisme et l'effacement de la signature semblent indiquer une façon de recoudre le fil au passé tout en projetant vers un avenir sans attachement. *Entrevoyez-vous une prochaine étape (ou génération) ? Ou bien voyez-vous la possibilité d'une solution à ce paradoxe (c'est-à-dire, la simultanéité de l'effacement de l'héritage et la propagation du nom) ?*

   HL : Votre dernière phrase me fait penser qu'écrire pour moi, comme je l'ai dit ailleurs, c'est « à la fois propager mon nom et effacer ma signature » ou *vice versa* « propager ma signature et effacer mon nom ». Les deux à la fois. C'est une aporie. Dans *La Restitution,* les deux générations, Henri avec un « i » et Henry avec un « y », le déplacement du « i », « y » inscrit la question du nom. Le premier décide d'effacer volontairement sa signature. Il fait mieux que les administrateurs provisoires de Vichy dont le premier geste avec les entreprises juives était d'annuler la signature des gérants et de la remplacer par la leur ! Lui refuse de signer. Il liquide la banque. Il se

défait de son héritage. C'est aussi mon hypothèse pour Marcel Duchamp. Toute l'œuvre de Marcel Duchamp tient à la signature, il signait un objet et puis ça devenait un ready-made. Toutefois, Duchamp s'est véritablement libéré de la main – il est devenu libre – le jour où il a signé le contrat avec le marchant milanais Arturo Schwarz qui lui interdisait de signer, au moment de faire les répliques des ready-made historiques. C'est l'histoire des paradoxes de la signature. Je vais plus loin sur cette question. Je me demande : au XXIe siècle, qui peut porter son nom d'homme ? Je pointe la coupure entre l'homme et son nom. Il n'y a plus identité entre celui qui fait et celui qui signe, ni entre le nom et l'homme qui le signe. Il ne peut plus y avoir identité. Le sujet est fissuré. La signature ne renvoie plus à un individu stable mais à un nom sans fond, à une dette infinie et, finalement, à une dette sans nom. La question de la signature a à faire avec celle de la transmission et donc du nom au XXIe siècle. Il s'est produit au XX^{e} siècle entre l'homme et son nom une *inframince* différence qui dure encore. Une coupure dans le nom propre d'homme. L'homme orphelin de son humanité est l'héritier de cette coupure. Pour revenir aux Henrys de *La Restitution* – Henry avec « y », Henri avec « i » – ce sont deux orphelins, deux fils naturels. Ils portent un nom qui leur a été transmis mais qui ne correspond à aucune transmission génétique. Ce qui a été vécu par le corps de nos pères ne peut être vécu par nos corps de fils. Ici, il y a un détachement entre le porteur du nom et le corps qui le porte. Sujet fendu. La fiction est faite de ces scènes de la mémoire, de l'oubli, de l'histoire. Du nom. Aucun de mes personnages n'est assuré de rien par rapport à ces questions.

6. MS : A au moins deux reprises, votre nom apparaît dans votre roman. Par ailleurs, votre personnage principal vous ressemble (son nom, son métier). *Y a-t-il des éléments autobiographiques dans* La Restitution *? Peut-on nommer* La Restitution *une autofiction ?*

   HL : Mon nom apparaît à deux reprises ? [MS : Oui, au début sur un badge et puis vers la fin.] Oui, c'est vrai. Pour autant s'agit-il d'une autofiction ? En aucun cas. Je parlerai plutôt d'un projet esthétique à base de vécu. Le vécu ou la famille sont des prétextes. Le texte est autre chose. Mes romans ne se contentent pas de reprendre et de réélaborer des éléments personnels. Ils se réfèrent aussi à d'autres auteurs, à d'autres textes et les font entrer dans un jeu de correspondance et d'échos, de rimes. De ce point de vue, mes souvenirs sont de plus en plus faux. A la fin il s'agit de jouer avec son enfance, l'enfance elle-même qui était jeu devient un jeux. Ceci dit, pour revenir à l'inscription de mon nom dans mes romans, dans *Les Orphelins*, la dernière phrase évoque « ce formidable pan de roche ». Mon rêve le plus cher a été – je ne sais plus si c'est encore le cas - d'être fils de mon nom. L'expression vient de Don Quixote. Du dénommé Vincent de la Rosa, il est dit dans Don Quixote : « Qu'il n'avait d'autre père que la force de son bras, d'autres lignages que ses propres actes ». J'ai compris par cette œuvre le sens de l'expression qui me hante : être fils de ses œuvres. Dans un temps et un lieu où le privilège de la naissance était tout, l'écrivain, venu de nulle part, pouvait se revendiquer comme le fils de ses œuvres. Plutôt que par sa naissance, par son œuvre l'homme est singulier ; la mort demeure le lot commun. Il faudrait ne pas savoir de quel enfant on est le père, ne pas vouloir à tout prix identifier, décider, quelles œuvres on voudrait qui portent son nom. Ne pas

décider qui hérite ni de quoi on hérite : je crois d'ailleurs que c'est seulement ainsi que quelque chose peut hériter, faire héritage, peut-être, en ce qui me concerne, à partir de mon nom, de ma vie ou de mon œuvre…

7. MS : Le sous-titre du *Vent* de Claude Simon est « tentative de restitution d'un retable baroque». L'épigraphe de *L'Acacia* « Time present and time past/ are both perhaps present in time future/And time future contained in time past. » Votre texte est parfois fragmentaire, intertextuelle; vous soulignez la relation entre l'image et le texte, l'image et la vie. Je relève une sorte de lignage, qui remonte à Proust et passe par Simon. *Ai-je raison de relever ce lignage littéraire ?*

   HL : Un soir, je quitte mon bureau de l'Ambassade à Dublin et passe par la médiathèque de l'Alliance française, qui se trouve deux étages plus bas. L'Institution se débarrassait de livres. Il y avait une pile de bouquins sur une table à l'extérieur et chacun pouvait emporter ce qu'il voulait. Je vois un livre de Claude Simon, *Les corps conducteurs*, que je ne l'avais pas lu. Je l'ai pris et l'ai ramené chez moi. Sur la deuxième de couverture, il y avait le tampon de la médiathèque de Dublin, et, à gauche, écrit à la main, en rouge, la mention « Exclu » suivi de la date 06/07/2012 ; en dessous, sur la même page du faux-titre, tenez-vous bien, le paraphe de Claude Simon et la date, de sa main : Dublin, le 27 novembre 1991 ! Exclu ! Ah ! L'objet a circulé de telle sorte que finalement j'ai hérité de la signature de Claude Simon : s'il y a un lien entre moi et Claude Simon, il est là ! Les deux écrivains que vous citez sont des repères pour mon travail d'écriture. Par ailleurs, le premier a également compté pour le second. Claude Simon dans *Le Tramway* s'est auto-caricaturé en caricaturant Proust. A mon avis, ce n'est pas son meilleur texte. Toutefois le tramway comme

métaphore du trajet de la mémoire, dans *La Restitution*, peut venir de là. C'est une machine bien huilée, tellement huilée, trop bien huilée, et qui demeure très efficace… Ce qui m'intéresse chez Claude Simon c'est qu'à l'origine de l'écriture, il y a la répétition et le traumatisme, l'homme à cheval, le père à cheval, et le fils à cheval, les guerres et la mort. Eh bien, à l'origine de mon travail, il y a quelque chose d'équivalent, moins le cheval. C'est ce que j'appelle *une paire de fils sans père*. Il s'agit d'une structure élémentaire de la parenté – la mienne, pour le dire très vite et sans oublier que toute paternité demeure, comme le dit Joyce, une *legal fiction.* Je suis parti de là pour *La Restitution.* L'un des objets du livre est de restituer cette relation particulière de filiation entre un homme qui n'est pas le fils de son père ni le père de son fils et son fils, qui n'est donc pas le fils de ce père-là. Père et fils qui ne sont pas père et fils l'un de l'autre et qui, pour cette raison même, parce qu'ils ont en commun cette même structure de la parenté sont également plus qu'aucun autre père et fils l'un de l'autre. Pour dire cette parenté, restituer cette relation, rendre justice à l'effondrement qui menace celui qui en fait la découverte et l'éprouve, au vertige qu'elle appelle mais aussi au rire qui l'accompagne, j'ai eu besoin, pour des raisons qui tiennent en partie à l'histoire, à mes recherches d'écrivains et à des motivations que je ne saisis pas moi-même, de convoquer pas moins que la spoliation des juifs pendant la seconde guerre mondiale et le trafic des enfants dans le monde contemporain. Ce caractère obsessionnel de l'écriture arrimé à un objet traumatique qui est le père est quelque chose que je partage *physiquement* – corps conducteurs – avec Claude Simon.

8. MS : Les préoccupations du texte sont reliées au passé et au présent, surtout en ce qui concerne la consommation. La consommation des biens, la consommation de l'histoire, la réification de l'autre pour la consommation et bien sûr la consommation, la boucherie, la barbarie de ce genre de consommation. *Quel est le message que nous pouvons déduire de l'omniprésence de ce thème de la consommation ?*

   HL : Au cœur de *La Restitution* se trouve la question du trafic des enfants, donc des enfants objets. Comme pour le thème de la spoliation je me suis appuyé pour cette question dans *La Restitution* sur un autre document, le rapport commandé par l'UNESCO sur les enfants invisibles, relatif au fait contemporain du trafic, de la vente et du travail forcé des enfants, de la servitude pour dette, soit du travail forcé des enfants pour rembourser une dette qui bien souvent a été contractée par les parents (*Exclus et invisibles. La situation des enfants dans le monde*, UNESCO, 2005). Le narrateur de *La Restitution* va et vient, en tramway le plus souvent, de la conférence sur la spoliation, qui se tient à l'hôtel Marriot, à la pension Mona Lisa, d'un objet l'autre. L'humain peut être traité comme objet. Ce fut le cas durant la Seconde Guerre mondiale après quoi Adorno a pu écrire cette phrase qui me fait frémir encore maintenant : « Il y a longtemps qu'il ne s'agit plus simplement de vendre ce qui est vivant ». La mort comme objet de consommation... Le diagnostic d'après-guerre et le cours du capitalisme tardif… Le narrateur s'interroge sur la transformation de tout en marchandise. Il s'interroge sur le trafic d'organes qui est l'avenir de la consommation. Les banques de sperme, les mères porteuses, la procréation assistée... Non seulement le vivant, mais l'embryonnaire, le pas encore né, le presque organique, comme objet de consommation. Je pense aux orphelins, aux

enfants abandonnés et maltraités ; mais je m'intéresse aussi en tant qu'écrivain au jeune homme rebut, à l'adulte abusé, toute cette famille m'intéresse. Ce qui est plus inquiétant encore, c'est lorsque l'homme se considère lui-même comme un objet. Il y a aussi l'indifférence, celui qui n'est touché que par les objets, le côté insatiable aussi, l'anorexie, ces questions m'intéressent. Mes personnages sont insatiables. La nourriture est présente dans tous mes livres ; il y a des menus. Le narrateur est omophage, certainement. De la viande s'échappe de ses poches fendues… J'ai en tête une fiction qui s'intitulerait 'Résistance & porcherie'. C'est un titre que je garde depuis des années en réserve. Et qui traiterait de ces questions. Et puis en tant qu'écrivain je suis un grand consommateur de citations. Mes livres sont truffés de citations, truffés d'objets, truffés de vie et d'expérience. Comme vous le savez, *La Restitution* est un livre sur le pillage né du pillage de tous les livres… Un énorme appétit et l'austérité totale. Ne rien toucher, ne rien sentir, ne rien consommer. Les personnages sont meilleurs que l'homme qui les écrit. Ils sont libres par rapport aux objets qui circulent, se perdent, reviennent ; on peut rire de tout ça. J'ai aussi en tête Casanova, un consommateur de femmes. C'est-à-dire un collectionneur. J'ai inventé pour lui le terme de 'célibertain', à la fois célibataire et libertin, ce n'est pas si contradictoire que cela. Le libertin est seul même s'il a de la compagnie tous les soirs. Donc aujourd'hui l'homme consomme non seulement les vivants et les morts, mais encore la semence, la signature du vivant, l'à-venir.

9. MS : La notion d'une deuxième, troisième, centième vie pour les objets, les œuvres d'art spoliés, la marchandise d'occasion (leur vie après la vie [de l'homme]) et les enfants enlevés qui disparaissent, Letitia qui disparaît : le tout infuse le texte de

traces. *Pourquoi cette notion de traces est-elle tellement répandue dans* La Restitution *? Pourriez-vous expliquer ce désir de ne pas conclure, d'insister sur un avenir indéterminé?*

HL : L'argument de mon prochain roman, *Qui va là!,* est le suivant : le personnage, Henry Berg, projetait d'achever un livre sur une page duquel, un matin qu'il était à sa table à l'écrire, il s'est évanoui. C'était quelques jours avant de disparaitre. Est-il mort, est-il vivant ? Nul ne le sait. Cinq personnes témoignent de leur rencontre avec ce personnage : deux étudiantes, un collègue, sa nounou lorsqu'il était enfant, etc. Personne ne sait ce qu'il écrivait au moment où il s'est évanoui, puis a disparu, mais il se pourrait que le manuscrit en question soit le livre que le lecteur a sous les yeux... Dans ce roman, j'essaie de résoudre par la fiction un certain nombre de contradictions, d'apories, de difficultés, de souffrances, de traumatismes, liés à la trace. Dans le prologue, le narrateur rend visite à sa blanchisseuse coréenne. De cette femme modeste, qui se confond avec sa fonction, Madame Ho, il est dit : « S'effacer et effacer tout le jour, au point de disparaître, laisse des traces. » J'en suis là. Comme disait Derrida dans *La Carte postale*, j'ai beaucoup publié mais il y a quelqu'un en moi qui voudrait n'avoir jamais publié… [MS: Mais pourquoi ? Pourquoi faut-il toujours la disparition et la trace ? Il y a une partie du livre où il y a une affinité avec une petite qui est à la pension, pourquoi ne peut-il emmener la petite fille avec lui ? Pourquoi n'y a-t-il pas une chose qui finit bien ? Letitia disparaît. Les enfants disparaissent. Pourquoi ne pas conclure, pourquoi la disparition?]. Le narrateur aurait dû partir avec l'âne, à la manière de Don Quixote !

10. MS : La hantise de l'individu qui découle de la découverte d'un secret, ou même l'héritage d'un secret semble être au cœur de *La Restitution.* Selon Derrida, l'impossibilité de témoigner de la mort de l'autre est inextricablement liée à l'indicibilité du secret. Cette impossibilité crée une impasse ; le secret peut être hérité sans pour autant être divulgué. Il me semble que vous articulez une problématique philosophique semblable par le biais de la fiction. *La relation entre le secret, le témoignage et l'instant de la mort demeure-t-elle au centre de votre texte ?*

HL : Oui, c'est comme tout à l'heure lorsque vous parliez de la simultanéité de l'effacement de l'héritage et de la propagation du nom. Le lien que je n'ai pas fait, je l'avoue – et pourtant j'ai assisté à ce cours de Derrida ! –, entre le secret et la mort de l'autre, l'indicibilité du secret et l'impossibilité de témoigner de la mort de l'autre, c'est exactement *La Restitution*.[MS : Oui, c'est l'hypothèse de mon étude et la raison pour laquelle j'ai choisi *La Restitution*.] Dans *La Restitution* il y a deux pères, une paire de pères, n'est-ce pas ? [MS : Oui, il y a le père biologique et le père qui vient de mourir, et c'est de l'instant de cette mort dont je parle…] C'est le nœud, le cœur, la matrice de mes livres. Je l'ai dit. Et je ne sais pas si je peux le dire, parce vous transposez de manière philosophico-critique la matière romanesque dans laquelle je me débats et que parfois j'arrive à mettre en forme. Mais oui c'est ça. J'ajoute une chose, la structure de parenté dont j'ai parlé plus haut a une conséquence quant à la vie, la mort. Un père est mort, l'autre est vivant. Du moins il peut l'être. C'est très compliqué pour tout ce qui a trait à l'enfance, à la vie, au deuil, à la mort. Si le fils à perdu celui qu'il croyait être son père, la levée du secret, à savoir que le père n'était pas celui que l'on croyait, fait voir un autre père que le

mort. Le fils vit donc aussi dans l'interminable attente de la mort du père qu'il ne connaît pas. Son père mort est vivant, en lui. Le mort devient le vivant. Le vivant devient le mort. Autre aporie. Source de travail sans fin.

11. MS : Le secret peut aussi dissimuler un traumatisme. *Est-ce que le traumatisme familial peut devenir transgénérationnel ? Le traumatisme et le secret peuvent-ils transcender d'autres limites ?*

    HL : Mon travail a pour objet le récit d'une catastrophe ou plutôt il s'apparente à l'examen rétrospectif du déroulement d'une catastrophe jamais nommée *comme telle*. De quelle catastrophe s'agit-il ? Voilà ce qu'il convient de ne pas décider trop vite. Mes livres pourraient également s'appeler « tentative de restitution d'un traumatisme » …. [MS : Le traumatisme d'occasion ?] Oui, le traumatisme d'occasion ! Oui, parce qu'en fin de compte il faut en rire aussi. Tentative de restitution d'un traumatisme d'occasion, ça pourrait être le titre de toute mon œuvre jusqu'ici.

12. MS : Les photos et les objets évoquent des fragments du passé. L'objet dévoile l'indicibilité d'un événement traumatique, il est une trace métonymique de la souffrance ; par sa déficience l'objet nous émeut. *Pensez-vous que cela est une interprétation juste du rôle des objets de mémoire dans* La Restitution *?*

    HL : Là encore vous voyez juste. Dans mon travail, ce sont les objets qui incarnent le trauma. En tant qu'*objet inanimé* (ils portent bien leur nom), ils incarnent le traumatisme de l'homme fendu, de l'homme orphelin de son humanité, de l'*horphelin*. Ils représentent la souffrance de l'homme sans affect, sans émotion, glacé. Parce qu'ils sont sans vie et donc sans affect, ils incarnent ou représentent la

vie de l'homme sans affect comme on dit sans qualité, la qualité minérale de cet homme. Les objets sont une figure de l'homme inanimé – après le traumatisme. L'homme inanimé est au cœur de mes livres, sa beauté d'indifférence. Parfois les objets inanimés sont plus vivants que mes vivants. J'avais oublié qu'il y avait une photo dans *La Restitution*. Je m'en souviens maintenant. La photo est lézardée. Le visage du père est coupé en deux... J'ai l'impression qu'à chaque fois qu'il y a des documents photographiques dans mes livres ils sont en très mauvais état ... C'est une question que nous n'avons pas abordée, celle de l'impossibilité de se voir. Il n'y a pas de portrait possible. Il n'y a pas d'autoportrait. Il n'y a pas de miroir et donc les photos qui représentent un visage ou montrent un portrait sont toujours, elles-mêmes, traumatiques, dans mon travail. C'est comme un portrait de Francis Bacon, sanguinolent et abîmé. De la viande. Les objets personnels du narrateur, clés, portefeuille, imper, sont systématiquement perdus ou délaissés. Le narrateur perd ces objets personnels qui sont tous abîmés. D'un autre côté, il se retrouve dans les objets indifférents, les objets d'art... Tout ce qui est personnel est insupportable, il veut s'en débarrasser ; inversement les objets neutres ou d'occasion ou d'art – Duchamp dirait les objets qui relèvent de la beauté d'indifférence – sont loués, élus par le personnage. Il les aime et va vers eux. Dans mon prochain livre, *Qui va là !*, une carte postale circule qui montre une partie d'échecs entre Samuel Beckett et Marcel Duchamp. Le lecteur aime bien voir circuler les objets dans un roman, c'est plaisant. La rencontre a eu lieu, la partie existe. La photo n'existe pas, du moins pas à ma connaissance. Beckett et Duchamp ont joué aux échecs en 1942 à Antibes pendant la guerre. Je trouve cette scène extraordinaire. Qui veut comprendre l'art au XXe

siècle, et donc ce dont nous avons hérité, doit méditer cette partie d'échecs. Il y trouvera des réponses à la question de l'art, de l'avant-garde, du rapport entre la guerre et l'avant-garde, du travail artistique après Auschwitz, de l'honneur de penser, de vivre. Du jeu. Cette photo imaginaire représentant ces deux hommes peut être mise en rapport avec les deux pères, la paire de pères qui traverse tout mon travail. Deux hommes secs, ascétiques, joueurs, qui résistent, chacun à sa manière. Henry Berg porte une reproduction de cette photo, certainement en mauvais état, abîmée, peut-être même effacée, illisible – une image qu'on ne pourrait plus lire, ni déchiffrer – sur son cœur. Du moins il le dit.

_____