



Daniela Fabiani

L'écriture, espace de l'identité

eum x letteratura x francese

Daniela Fabiani

L'écriture, espace de l'identité

eum x

ISBN 978-88-6056-154-1
©2008 eum edizioni università di macerata
vicolo Tornabuoni, 58 - 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://ceum.unimc.it>

Stampa:
stampalibri.it - Edizioni SIMPLE
via Trento, 14 - 62100 Macerata
info@stampalibri.it
www.stampalibri.it

Distribuzione e vendita:
BDL
Corso della Repubblica italiana, 9 - 62100 Macerata
bottegadellibro@bdl.it

Tables des matières

7	Introduction
13	Entre autobiographie et imaginaire
15	‘Partir avant le jour’ de Julien Green: un récit d’enfance?
27	Henri Queffélec et les jeux de l’écriture
41	Jean-Marie Rouart entre autobiographie et imaginaire
55	L’Écrivain et ses doubles
57	L’auteur et ses masques dans ‘Les Noctambules’ de Roger Bichelberger
69	Sylvie Germain et ses doubles dans ‘Immensités’
85	Julien/Ralph/Julien ou l’invention de soi
101	Le ‘don’ de l’Enfance
103	L’Enfance dans l’œuvre romanesque de Christiane Røederer
121	Le ‘don’ de l’Enfance dans ‘La nuit des fantômes’ de J. Green
139	Bibliographie
147	Index nominum

Introduction

Les études que nous avons réunies dans ce volume proposent un parcours de lecture critique à l'intérieur de l'incroyable richesse mais aussi de la foisonnante variété de la prose littéraire de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, un parcours axé sur la relation entre écriture et identité qui est le fil rouge qui lie et oriente en filigrane toutes les analyses proposées.

Sujet passionnant mais complexe, la relation entre écriture et identité est l'une des grandes questions abordées par les auteurs de la deuxième moitié du siècle, ainsi que d'ailleurs par ceux de l'extrême contemporain, car découlée des drames qui se sont produits tout le long de cette période. Deux guerres mondiales aux conséquences désastreuses, des événements politiques et sociaux qui ont ébranlé les consciences et changé les relations entre les peuples constituent la toile de fond d'un siècle qu'on peut lire aujourd'hui comme un temps de fragilité et d'incertitudes, de violences et d'égarements qui n'a fait qu'alimenter et approfondir le questionnement profond, intime et parfois lancinant, face à une réalité dure et difficile qui a traversé toutes ces années. Cette époque de désarroi, de drames et de mutations sociales, qui a comme pulvérisé toutes les certitudes du passé, transparait en littérature par le biais de l'imaginaire narratif des auteurs qui, en tant qu'hommes enracinés dans leur temps, en ont vécu d'abord les bouleversements et en sont devenus comme les témoins les plus immédiats. Face à la perte de toutes les valeurs du passé, l'un des problèmes les plus ressentis a été justement celui de l'identité: où et comment s'enraciner dans un temps et dans un espace livrés aux hasards des circonstances? Quelle relation entretenir avec une réalité toujours en mouvement,

caractérisée par une mutation continuelle et une précarité toujours plus profonde? La question identitaire figure au centre de toute articulation culturelle: le besoin de se situer par rapport à soi-même et/ou par rapport aux autres, d'affirmer donc ce que les philosophes appellent la *mêmeté* et/ou l'*ipséité*, appartient à tout individu et par là à toute collectivité. La littérature en tant qu'expression culturelle est depuis toujours le lieu privilégié où s'inscrivent les tensions d'une recherche personnelle visant aussi à envisager la relation avec l'altérité: c'est ainsi que l'écriture littéraire exprime, entre autres, la quête de l'homme à la recherche de soi inscrite dans une dynamique ayant comme horizon le monde.

Quelle relation peut-on envisager alors entre l'écriture littéraire et l'identité? Elle est certainement double: si d'un côté la littérature est toujours nourrie de matériaux ayant trait à l'identité des écrivains, de l'autre c'est dans le sens inverse que peut se jouer leur rapport. En effet, pour bon nombre d'artistes l'activité littéraire apparaît comme une occasion de nourrir leur conscience intime de sorte que l'écriture se transforme en un travail de redécouverte mais aussi de révélation. L'identité est donc susceptible de nourrir l'écriture mais l'écriture peut nourrir l'identité en la revivifiant, en la ressuscitant, en l'enrichissant car, comme a écrit Amin Maalouf, «L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence»¹.

L'activité romanesque alors est le moyen le plus apte à saisir les mouvements intérieurs d'un homme qui interroge son univers personnel et en même temps le monde et se donne la possibilité de réfléchir et de mieux connaître la portée et l'ampleur des problèmes qu'il vit; il peut donc construire et comprendre sa propre personnalité et par là faire expérience de la réalité, car comme a affirmé Philippe Forest:

Le roman n'existe que comme le lieu d'une expérience sans laquelle je ne saurais rien du réel [...]. De cette expérience dépend mon existence, celle des autres autour de moi, la certitude du monde tel que je le perçois².

¹ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Le livre de poche, 2007, p. 31.

² Philippe Forest, *Le roman, le réel*, Paris, Pleins Feux, 1999, p. 9.

La fiction donc n'est pas seulement un moyen de raconter le monde, elle se propose aussi comme la possibilité d'une expérience humaine qui vit et évolue au fur et à mesure qu'elle se transforme en univers narratif. L'écriture littéraire est alors une possibilité de connaissance identitaire, car chaque œuvre devient l'occasion d'une nouvelle découverte, d'une révélation qui densifie l'univers intérieur de l'écrivain et lui donne une visibilité à ses propres yeux ainsi qu'à ceux des autres; en construisant le monde de la fiction on peut saisir les facettes d'une identité en métamorphose continue.

C'est dans cette perspective que les études réunies dans ce volume veulent proposer un parcours critique dans la littérature du XX^{ème} siècle, en s'appuyant sur des auteurs différents dont les œuvres analysées, bien qu'inscrites dans des genres littéraires diversifiés, sont envisagées à l'intérieur d'une production narrative bien plus ample et variée. Les critères qui ont présidé à ce choix découlent finalement de deux raisons tout à fait simples mais également évidentes: la deuxième partie du siècle dernier, après avoir remis en cause les traits génériques de la tradition, a négligé les formes littéraires expérimentales «au profit d'une attention renouvelée aux particularismes, aux hésitations, aux doutes, aux incertitudes»³. De là découle non seulement ce que Dominique Viart a appelé le «retour du récit», mais aussi une sensibilité nouvelle de la part des écrivains qui a mis en valeur la visée herméneutique de leur travail et les a amenés à s'interroger sur le sens de leur entreprise. Les créateurs concernés par ces analyses, donc, se consacrent à un questionnement continu non plus sur le genre littéraire auquel s'adonner mais plutôt sur la valeur personnelle de ce qu'ils écrivent: le retour du sujet au cœur de la narration devient l'optique et la ressource fictionnelles nécessaires pour évaluer l'ampleur de «l'expérience [...] du doute radical, [...] existentiel et sensible»⁴ qu'ils sont en train de vivre, pour en déceler les mys-

³ Dominique Viart, *Mémoires du récit. Questions à la modernité*, in *Écritures contemporaines* 2, Paris-Caen, Lettres Modernes, Minard, 1999, p. 6.

⁴ *Ibidem*, p. 12.

tères et en faire ressortir la signification. L'écriture est alors l'instrument par excellence pour se connaître, pour fouiller dans la mémoire à la recherche d'un passé, personnel ou historique, qui tout en reconstruisant une filiation arrive à définir ou à envisager les racines où fonder une identité personnelle. Le goût pour la fiction, l'abandon à un imaginaire foisonnant et riche de mythes, le désir de se dire et/ou de se trouver découlent de la même question: une inquiétude existentielle qui s'accompagne d'un souci des origines et qui veut se déployer dans toute son envergure à travers l'écriture littéraire pour arriver à y trouver des réponses. C'est là le point de rencontre des différents auteurs proposés dans ce volume: ils partagent tous, tout en gardant chacun ses propres caractères distinctifs, une même conception de la création littéraire et une même valeur de l'écriture littéraire.

«Le problème de l'identité est le même pour tout le monde. Seul l'acte de questionnement diffère. Alors, commence l'écriture», a affirmé Yves Navarre⁵. L'acte d'écriture donc n'est que le moyen pour s'interroger et interroger le monde, le point de vue par lequel commencer à appréhender la position de l'écrivain face à lui-même et face aux autres: c'est pourquoi les différents auteurs examinés proposent des textes qui, au-delà des genres narratifs choisis, visent essentiellement à recréer un univers fictionnel qui laisse transparaître les traits de l'univers connu d'où jaillissent toutefois les figurations narratives et métaphoriques des émotions, des problèmes, des soucis d'un esprit en quête de soi. Et alors, que ce soit un récit d'enfance, un récit autobiographique, un roman, un conte, l'espace textuel n'est que le résultat d'un mélange d'imaginaire et de mémoire, où la vérité de l'autobiographe et l'art du romancier se mêlent intimement car ce qui compte est la valeur d'une écriture visant à approfondir les questions d'une âme, afin de mieux y réfléchir et de mieux les incarner dans l'expérience. Car cette identité en devenir se construit non seulement en essayant de récupérer un passé capable d'illuminer le présent mais aussi par des identifications progressives de l'auteur

⁵ Yves Navarre, *Biographie*, Paris, Flammarion, 1981, p. 24.

à ses personnages, qui incarnent tour à tour les différentes étapes de cette prise de conscience. «Je est un autre» dit la célèbre formule rimbaldienne: la nécessité de s'objectiver dans des êtres que l'auteur crée sous la forme de masque ou de double de lui-même ne signifie pas seulement confier à la création un rôle thérapeutique, mais lui assigner aussi la tâche de pénétrer dans le mystère qu'est le cœur de l'homme qui écrit pour arriver à saisir la vérité qui se cache derrière les apparences du quotidien. Son existence «de papier», qui se renouvelle et s'enrichit à chaque fois qu'il crée un personnage, n'est alors qu'un retournement perpétuel de toute question et de toute réponse en nouveau questionnement. Dans cette optique qui envisage l'écriture comme le moyen par excellence pour entamer une quête identitaire, la création littéraire est surtout une possibilité de devenir, de vivre: c'est pourquoi l'auteur crée, consciemment ou non, des doubles qui ne sont autre que l'éternelle réinvention de soi, dans une arborescence fascinante et foisonnante qui permet à l'écrivain de s'adonner à un travail herméneutique où le moi, qui se recrée à chaque fois pareil mais différent, essaie de comprendre ses changements ainsi que les mutations de son milieu.

Cette recherche identitaire qui passe obligatoirement par la création et l'imaginaire artistiques, et donc par des métamorphoses continues, se fonde sur la nécessité d'écrire et de s'écrire, donc de se mettre à nu, de saisir et de dévoiler les secrets d'une âme: de là aussi le recours ou la remontée aux origines, aux commencements, à l'enfance et à l'adolescence parce que, comme a écrit Georges Gusdorf, «ces époques sont marquées par une spontanéité plus grande où s'affirment les lignes directrices, à l'état naissant, d'une vie qui se cherche»⁶. L'écriture devient alors découverte d'un monde intérieur qui a toujours alimenté, sans le savoir, l'existence de l'artiste ainsi que son imaginaire narratif et l'espace textuel qui en découle n'est que la mise en récit d'une prise de conscience fondatrice du présent et du passé, à savoir d'un héritage qui a toujours nourri l'âme de l'artiste et qui est encore

⁶ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, t. 2, Paris, Odile Jacob, 1975, p. 973.

capable de le vivifier et de le renouveler: ce n'est qu'en écrivant cet héritage, à savoir en le fixant sur du papier par des mots qui en développent toute l'ampleur et la valeur, que l'identité de l'artiste commence à se former et à se construire. L'Enfance demeure mystérieusement dans la vie de l'homme et sa permanence reste un 'don' où puiser pour récupérer une histoire et des racines mais surtout pour revivifier constamment le monde parfois aride et vide des adultes.

La quête de soi visant à la construction d'une identité passe donc par une création littéraire où le tressage du vécu et du fictif arrive à saisir la vérité d'une existence et par là à dévoiler ce qu'il y a de plus intime et de plus profond dans l'âme de l'écrivain: cet 'autre' qui nourrit et alimente son existence ainsi que son imaginaire n'est que son besoin primordial et incontournable d'affirmer l'unicité d'un 'moi' qui survit grâce à la possibilité de se réinventer. C'est là le rôle qu'on a voulu accorder à ce volume: il veut être le témoignage, certainement pas exhaustif ni univoque, d'un des parcours empruntés par la littérature du XX^{ème} siècle face à la pulvérisation de toute certitude et de toute valeur, y compris celle de la littérature.

Entre autobiographie et imaginaire

‘Partir avant le jour’ de Julien Green: un récit d’enfance?

Publiée entre 1963 et 1966¹, la trilogie autobiographique de Julien Green n’est pas la première tentative de l’Auteur d’aborder ce genre: *Quand nous habitons tous ensemble* et surtout le livre en anglais *Memories of Happy Days* avaient constitué ses premiers essais, publiés entre 1940 et 1943². Toutefois, par rapport aux textes précédents, cette trilogie jouit d’une structure différente, beaucoup plus liée, à mon avis, à la démarche créatrice de l’artiste Julien Green qui d’ailleurs, pendant quelques années, abandonne presque son activité romanesque pour se dédier totalement à cette tâche³. Comme l’a fait remarquer J. Sémolué⁴, les trois tomes se

¹ Il s’agit des trois premiers volumes et notamment de *Partir avant le jour*, Paris, Grasset, 1963; *Mille chemins ouverts*, Paris, Grasset, 1964; *Terre lointaine*, Paris, Grasset, 1966. Ils ont été insérés par la suite dans le tome V des *Œuvres complètes* de l’édition de La Pléiade (1977), et plus tard ils ont été réunis dans les deux volumes intitulés *Jeunes Années. Autobiographie*, Paris, Seuil, 1983.

² J. Green, *Memories of Happy Days*, New York, Harper, 1942. *Quand nous habitons tous ensemble*, in *Les Œuvres Nouvelles*, t. I, New York, Ed. de la Maison Française, 1943. Nous savons toutefois, d’après le *Journal* (*Le Revenant*, 21 juillet 1950, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, t. IV, p. 1168) que la toute première tentative autobiographique a été une lettre-confession qu’il avait écrit à Ted et qu’il avait crû avoir brûlée. Mais sur l’histoire des tentatives autobiographiques, cf. la *Notice* de J. Petit à l’*Autobiographie* in J. Green, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1977, t. V, pp. 1579-1580.

³ En effet, pendant la rédaction des volumes autobiographiques il avait essayé d’écrire un roman qu’il abandonna toutefois peu après, ainsi qu’il le dit dans son *Journal*: «Commencé un roman. Je vois, non sans une certaine inquiétude, que je m’y suis rejoint, que c’est de moi que je parle». (*Vers l’invisible*, 5 octobre 1962, in *Œuvres complètes*, cit., t. V, p. 318). Tout cela prouve encore mieux que le souci profond de Green à cette époque porte sur sa vie passée et sur tout ce que cela comporte à niveau d’écriture.

⁴ J. Sémolué, *Discretion et insistance: quelques aspects de la narration dans «Cha-*

placent entre les romans *Chaque homme dans sa nuit*, dont ils poursuivent et approfondissent la thématique, et *L'Autre*, publié en 1971. Pourquoi ne pas penser alors à ces trois volumes comme à une sorte de parenthèse que Green a voulu ouvrir dans son activité artistique pour «faire le point» sur toutes les découvertes que lui avaient révélées ses romans? Et surtout, comme à la réponse de l'Auteur à son désir d'élargir son activité créatrice en mesurant cette dernière à un genre sur lequel il n'avait pas encore des idées bien fermes et sûres? Les quelques réflexions qu'on va proposer ici et qui ne prennent en considération que le premier volume, *Partir Avant le Jour*⁵, se posent justement dans cette perspective: le tryptique autobiographique présente trois récits indépendants où l'Auteur essaie de mesurer son art à une écriture qui n'est plus spécifiquement romanesque, liée de près à l'action de la mémoire, aux questions de la vérité, de la fidélité, de la sincérité et surtout à une histoire personnelle qui identifie l'auteur au personnage de son récit; mais les contraintes du genre prennent-elles vraiment le dessus sur une démarche créatrice que nous connaissons bien dans son épaisseur et dans sa densité littéraires?

Les propos qui vont suivre n'ont certainement pas la prétention d'être exhaustifs par rapport aux problèmes liés au genre «autobiographie»⁶ que je n'aborderai pas directement; ils veulent par contre montrer qu'à l'aide des contraintes d'un genre que Green n'aimait pas, mais qu'il est pourtant obligé de prendre en considération, l'auteur nous a donné un texte qui est, à mon avis, le premier exemple greenien d'une autobiographie qui se construit grâce à l'imaginaire.

Les toutes premières lignes de *Partir Avant le Jour* présentent une série de suggestions de lecture auxquelles il est bien difficile de rester insensible: l'importance de certains sujets à aborder,

que homme dans sa nuit», in «Nord», n° 10, Décembre 1990, p. 13.

⁵ J. Green, *Partir avant le jour*, Paris, Grasset, 1963.

⁶ Pour tout cela on renvoie aux analyses faites par Ph. Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, et J. Lecarme, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

le désordre de la mémoire, la vision rétrospective de l'homme adulte, la datation chronologique de la rédaction, la précision temporelle du moment de la journée où il commence cette tâche et qui lui permet de se livrer à une métaphore ombre/lumière typique de son écriture romanesque, l'indication, tout à fait improvisée, des sensations de bonheur et de douleur liées à sa toute première enfance: voilà autant de perspectives et de pistes sur lesquelles s'acheminer pour pénétrer dans le monde enfantin de Julien Green. Toutefois, parmi ces différentes suggestions, je me bornerai à «réagir» seulement à l'une d'entre elles en particulier qui me paraît fondamentale, la question du temps, suivant laquelle j'essaierai de relire le texte pour en relever la valeur dans la narration et pour en esquisser les conséquences aux niveaux thématique et artistique.

Voyons d'abord ce que l'Auteur dit à ce propos au début du texte:

On dira tout uniment ce qui passe par la tête, au gré du souvenir. La mémoire nous livre tout en désordre, à tout moment du jour. On imitera ce désordre. Il n'y aura pas d'itinéraire précis dans l'exploration de notre passé⁷.

L'intentionnalité greenienne est bien évidente: il veut explorer son propre passé à l'aide de la mémoire qui est, par sa nature même, désordonnée; d'ores et déjà l'Auteur justifie une narration qui sera désarticulée dans son enchaînement et mieux encore, il prend cette désarticulation comme méthode d'écriture. Ce choix du désordre se lie directement, dans l'esprit d'un lecteur d'autobiographie, à l'idée du temps: si on donne libre cours aux souvenirs, la linéarité chronologique ne sera pas respectée; le lecteur s'attend donc à une fragmentation du récit et ce sera là son caractère dominant. Le texte en effet se présente partagé en séquences narratives sans titre et sans numérotation, et la reconstitution de l'enfance et de l'adolescence est faite par bonds chronologiques

⁷ J. Green, *Partir avant le jour*, in *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. V, 1977, p. 649. Toutes les citations renvoient à cette édition.

et par tableaux thématiques: dans les premières pages l'Auteur passe presque de sa naissance à l'âge de quatre ans, il parle de l'histoire de la penderie qui a dû se produire quand il avait sept ans de sorte que par la suite, quand il veut raconter l'épisode de la menace de castration de la part de sa mère qui s'était passé quand il avait cinq ans⁸, il est obligé de revenir en arrière. Sous la poussée de ses souvenirs il est forcé de passer sous silence certains épisodes et même certaines périodes de sa vie, de revenir en arrière ou de parler à l'avance de certains faits ou événements. En outre, il faut remarquer que Green ne se soucie pas trop de préciser le temps de ce qu'il est en train de raconter, même s'il indique toujours des points de repère sûrs pour le lecteur: «J'atteignais l'âge de la raison et ma mère...»; «l'année qui suivit celle du Boulevard de la Seine...»; «Ce fut vers cette époque que ma sœur...»⁹. La démarche de l'écriture de Green est d'ailleurs accompagnée par des notations continues sur le désordre et la confusion créés par ses souvenirs qu'il voudrait au contraire essayer de ranger en bon ordre:

Sans doute faudrait-il mettre un peu d'ordre dans ces souvenirs, mais je ne m'en sens pas capable. J'ai l'impression que tout se présente à moi en même temps, et la chronologie dans tout cela, où la trouver?¹⁰

Donc, tout en laissant la bride à sa mémoire qui semble recréer des images temporelles superposées ou juxtaposées, il ressent la nécessité d'un ordre à respecter et à suivre dans l'enchaînement du récit.

Tout cela semble prouver et documenter la vérité de son affirmation initiale; d'ailleurs, un art du fragment lié à l'évolution chronologique est l'un des éléments fondamentaux de l'écriture autobiographique, surtout au XX^{ème} siècle¹¹.

⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 656-57.

⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 688, 722, 781.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 658-659. Mais encore: «Trop de choses me reviennent à l'esprit et comment mettre de l'ordre dans tout cela?» (*Ibidem*, p. 722).

¹¹ Il suffit de penser à *Enfance* de N. Sarraute, aux textes autobiographiques de Michel Leiris et de beaucoup d'autres auteurs du XX^{ème} siècle.

Ce qui frappe toutefois le lecteur greenien, au fur et à mesure qu'il avance dans le récit, est le fait que les indications temporelles vagues et indéterminées laissent la place peu à peu à des dates, à des années bien précises qui semblent constituer le cadre temporel nécessaire à préciser tel événement, tel fait, telle sensation vécue, etc... Nous voyons alors qu'à l'âge de huit ans sont reliés des moments «d'inexplicable mélancolie à laquelle se mêlait un curieux plaisir. Peut-on être heureux de se sentir un peu malheureux?»¹²; qu'au mois d'octobre 1910 est associé un changement important survenu dans sa vie de garçon, à savoir l'abandon de l'appartement de la rue de Passy, «un monde que je ne devais jamais plus retrouver»¹³, pour aller vivre Rue de la Pompe, -dit-il «parmi les riches»¹⁴. Et ainsi de suite pour les années successives: 1911¹⁵, 1912¹⁶, etc... Et encore plus, cette chronologie foncière reste le tissu, pas toujours exprimé mais toujours bien présent, sur lequel l'Auteur tisse la trame de son évolution personnelle de l'enfance à l'adolescence. Cette alternance continuelle dans la reconstitution du temps passé nous prouve, si besoin en est, que Green est conscient d'être comme livré à une sorte de dialectique intérieure de l'ordre et du désordre que son écriture n'arrive pas à maîtriser totalement: d'où la gêne de l'artiste et du romancier, habitué à une démarche scripturale différente, au cours de laquelle la vision initiale entraîne l'écrivain lui-même dans une histoire qu'il ne connaît pas, à savoir dans un parcours romanesque dominé par l'inconnu et le mystère¹⁷. Ici, au contraire, l'Auteur écrit dans une vision rétrospective qui se base avant tout sur un matériel, sa vie passée, qu'il est censé savoir définir et cerner, au moins à un niveau temporel. En outre, il faut remarquer qu'à l'intérieur du

¹² J. Green, *Partir avant le jour*, cit., p. 696.

¹³ *Ibidem*, p. 698.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 699.

¹⁶ *Ibidem*, p. 737.

¹⁷ Cf. à ce propos ce qu'il a dit dans *Genèse du Roman* in *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. III, 1973, pp. 1458-1473.

texte, les notations greeniennes sur cette dialectique dont on vient de parler vont disparaître à partir du moment où il commence à avoir une conscience plus précise de la tâche qu'il est en train d'accomplir à travers son écriture. Si presque au début il écrit :

Ce qui importe, ce qu'il faut essayer de saisir et de bien retrouver, c'est le passage de Dieu dans la vie d'un homme, et c'est ainsi que peu à peu j'entrevois le sens de ce livre¹⁸,

peu après il définit encore mieux le but du livre et le rôle de la mémoire comme moyen d'exploration :

Je voudrais retrouver le fil plus fin qu'un cheveu qui passe à travers ma vie, de ma naissance à ma mort, qui guide, qui lie et qui explique¹⁹.

Et l'éclaircissement complet arrive tout de suite après :

[...] je veux tâcher de voir clair dans cette partie de la conscience qui demeure si souvent obscure à mesure que nous nous éloignons de notre enfance. Le bon grain jeté à pleine main par Dieu et le mauvais par le démon, comment tout cela poussait-il?²⁰

Voilà des indications importantes sur le parcours intérieur accompli par l'écrivain autobiographe à travers son écriture et aussi sur le rôle qu'il a assigné à la mémoire, de façon plus ou moins consciente : saisir le passage de Dieu, retrouver le fil qui unifie la vie, voir clair sur la lutte entre Dieu et Satan dans le cœur humain, veut dire avant tout récupérer la tonalité unitaire du texte qu'il écrit et par là-même organiser les souvenirs autour de thèmes qui s'imposent à son esprit au fur et à mesure qu'il avance dans l'écriture. De là naît l'autre dimension temporelle qu'il construit dans son texte, celle de la mémoire : son montage arrive à réorganiser l'enfance passée sur des retours thématiques intuitifs, dont l'un des plus importants est certainement le rapport avec sa mère dont la mort, ainsi que l'avait noté J. Petit²¹, constitue une ligne

¹⁸ J. Green, *Partir avant le jour*, cit., p. 676.

¹⁹ *Ibidem*, p. 709.

²⁰ *Ibidem*, p. 710.

²¹ J. Petit, toujours dans sa *Notice à l'Autobiographie* (in J. Green, *Cœuvres Com-*

de démarcation dans l'évolution du garçon et donc dans la narration; mais il y a aussi l'idée de pureté et d'innocence, son éducation religieuse, la découverte (ou non-découverte) de la sexualité, etc... Tout cela toutefois est présenté dans une série de tableaux, ou d'unités narratives, qui ne sont pas linéaires dans leur développement: c'est au lecteur de les reconstituer d'une façon pour ainsi dire transversale dans le texte, afin d'avoir une vision d'ensemble du sujet. C'est une sorte d'assemblage donc qu'il faut réaliser et qui crée une sorte de double du texte lui-même, plongé dans un temps qui est hors du temps chronologique, le temps justement de la mémoire. L'univers enfantin, grâce à cette action conjuguée de l'écriture et de la mémoire, arrive ainsi à revivre sous les yeux de l'auteur et du lecteur comme tissé sur un ordre temporel double: Green a besoin de s'appuyer sur une linéarité chronologique qui, sans le vouloir, a remis en ordre la trame du temps et qui reste dominante dans l'esprit du lecteur; toutefois l'écriture greenienne a comme éprouvé le besoin impérieux de se lier à des émotions et à des sensations de ce passé pour les graver sur le papier afin d'élargir la dimension et la compréhension de ce même passé, ce qui constitue d'ailleurs la tâche fondamentale assignée à la narration. Il suffit de penser, à ce propos, aux descriptions des lieux de son enfance: la description de chaque pièce des appartements où il a vécu part des données matérielles, des menus détails pour s'élargir à celle des personnes qui y vivaient ou qui, dans son esprit, sont restées liées à ces endroits²².

plètes, cit., t. V, p. 1582) avait très bien remarqué que la mort de la mère constituait à l'intérieur de *Partir avant le jour* une rupture nette déterminant un «avant» et un «après» de sorte que tout ce qui suit ce triste événement dépend de cette mort. Et c'est là, à son avis, le vrai mouvement du texte de façon que les coupures des trois récits, «le départ pour le front en 1917, le départ pour l'Amérique en 1919, le retour, ne sont qu'extérieures, commodes» (*Ibidem*). Tout en reconnaissant la valeur de ce jugement, qui vient d'ailleurs d'un des plus grands estimateurs de l'homme et de l'artiste J. Green, nous nous permettons de souligner que Green a conçu ses trois récits d'une façon plus fermée, avec un début et une fin, selon son habitude romanesque. C'est pourquoi la division des périodes de vie dans chaque volume, tout en exprimant certainement le mouvement souligné par J. Petit, répond aussi à un besoin artistique de Green et non seulement à une nécessité extérieure, de simple commodité.

²² Cf., par exemple, les passages liés aux souvenirs de Lina Ranoux (*Ibidem*,

Il connaît très bien d'ailleurs le rôle de l'oubli de la mémoire:

[...] ce voile qui se tisse entre nous et notre passé a sans doute sa raison d'être. Nous nous souviendrons de tout, que certains moments d'une qualité plus rare perdraient leur signification en disparaissant dans l'ensemble. L'oubli est un choix qui ne laisse subsister que l'essentiel²³.

Donc, il est bien conscient que cet essentiel doit être dit à tout prix. Comment crée-t-il donc ce que j'ai appelé le temps double? Ce n'est que par touches successives, écrites sous la poussée du souvenir ou des sensations qu'il est en train d'«enregistrer» et qui constituent comme une série de renvois internes au texte que le lecteur doit reconstituer dans leur enchaînement temporel: je pense par exemple à toute la première partie, fondamentale d'ailleurs, dédiée aux années de Lycée et consacrée à ses approches de la sexualité: apparemment, il parsème son texte de notations, de petits faits, de phrases qui mettent en évidence son incompréhension et sa naïveté face à certaines attitudes et aux discours de ses camarades²⁴ qui semblent comme des digressions plus ou moins gratuites à l'intérieur d'une narration concernant ses déplacements - les grandes vacances, la villa du Vésinet-, ses intérêts pour la peinture, etc... En réalité, par ces touches, il essaie de voir clair dans son innocence foncière pour arriver à éclaircir les prémisses d'une personnalité qui, après la mort de sa mère, se trouvera comme livrée à un monde tout à fait nouveau²⁵. Ce n'est que par un assemblage, reconstitué par le lecteur, qu'on peut donc saisir la signification réelle de ces notations apparemment non liées à la narration primaire.

Il en va de même pour ce qui concerne les rapports de l'enfant avec sa mère et son père: quant à ce dernier par exemple, il en

pp. 657-58) ou la description de la chambre d'Eléonore (*Ibidem*, pp. 678-79).

²³ *Ibidem*, pp. 696-97.

²⁴ Cf. ce qu'il écrit aux pages 711, 729, 734, 741, etc...

²⁵ «[...] ce fut pour moi un monde qui finissait et qui finissait laidement, ma mère n'étant plus là». (*Partir avant le Jour*, cit., p. 801). Et peu après il ajoutera: «J'étais loin de me douter qu'il existait désormais dans ma vie un avant et un après et que j'avais derrière moi ce qu'un auteur du XVIIème siècle a nommé le Pays Perdu». (*Ibidem*, p. 802).

parle peu dans la première partie et bien plus évidemment dans la seconde, après la mort de sa mère; ceci nous révèle non seulement la valeur de ce rapport mais aussi le travail que l'esprit du lecteur doit effectuer pour reconstituer un portrait véritable de son père: il aurait été bien pauvre chose s'il s'était borné à ce qu'il en dit dans la première partie.

Ce temps de la mémoire crée donc comme un double du temps linéaire où le texte est plongé dans une dimension «autre» par rapport à la narration chronologique qu'il est en train de faire: on pourrait dire que l'épiphénomène raconté invite l'Auteur, et avec lui le lecteur, à un approfondissement, à une vision plus élargie et détaillée qui vise à atteindre le visage caché du personnage. Il mène donc l'écrivain à explorer ce que P. Ricœur a appelé les «traits non linéaires du temps phénoménologique» où ce dernier voit une dimension essentielle de la littérature, quand «telle *fable* sur le temps pointe vers quelque éternité»²⁶.

Tout cela revient au fait que Green a conçu dès le début ce texte comme une composition artistique jouée sur un double registre: la précision temporelle qu'il a voulu donner dans la toute première page nous le dit clairement:

J'écris ceci vers la fin de l'après-midi. C'est le bon moment pour regarder par-dessus l'épaule et voir la journée, avant que la nuit ne vienne, parce que la nuit est un autre monde. Quand la lumière se sera retirée, les étoiles brilleront. Alors le ciel noir dira ce qu'il a à dire²⁷.

On peut donner des interprétations différentes à ces mots, mais il est tout à fait hors de doute que cette phrase nous introduit dans une métaphore et que cette métaphore reprend les termes constants de l'écriture romanesque de notre auteur: ombre et lumière, jour et nuit constituent les éléments fondamentaux d'une écriture conçue comme un itinéraire vers le dévoilement de cet autre monde qui est le mystère du cœur humain. Et sur ce même sillon s'achemine aussi l'écriture autobiographique de J. Green:

²⁶ P. Ricœur, *Temps et Récits. III Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, pp. 191 et p. 183.

²⁷ J.Green, *Partir avant le jour*, cit., p. 649.

s'il est vrai que «les souvenirs font partie de l'imaginaire», comme l'a dit Robbe-Grillet²⁸, se livrer à la mémoire signifie tout simplement concevoir une œuvre autobiographique au même niveau que l'œuvre romanesque, et par là l'acheminer sur le même trajet qui mène du monde réel au mystère, du petit fait à sa signification et à un jugement sur lui: cela détermine la densité littéraire des romans de Green et par là même de son récit d'enfance. L'art de l'écrivain dans *Partir Avant le Jour* est tellement évident qu'il me semble tout à fait inutile de m'y attarder; je me borne seulement à signaler quelques-uns des éléments qui pourraient être mis en relation avec ceux de ses romans par la «technique» d'écriture adoptée par l'Auteur. Ici par exemple la toile de fond, le décor de la première partie est constitué par les différentes habitations où il a vécu: la précision de détails que nous avons quand il les parcourt, avec les yeux de la mémoire, sert à créer une sorte d'atmosphère, de climat où situer et revivre les émotions que son esprit d'homme adulte attache encore à ces lieux. Ainsi pourrions-nous dresser par exemple une sorte de géographie affective de l'enfant qui expliquerait encore mieux ce paradis enfantin où se glissent toutefois quelques ombres: la joie bruyante et le fantastique de la rue de Passy, la stupidité et l'ennui de l'immeuble de Rue de la Pompe où se dressait toutefois, île de bonheur, son appartement²⁹, la splendeur de la nature et l'invitation au rêve (et par là à l'écriture) de la villa du Lac³⁰, etc... Mais c'est en réalité la même démarche scripturale de *Mont-Cinère*, d'*Adrienne Mesurat*, etc... où la description des différentes pièces des maisons contribuait à la présentation d'un caractère, d'une personnalité qui vivait parfois comme en symbiose avec le décor où elle était plongée.

Et on peut encore penser aux portraits que l'autobiographe dresse des personnages qui ont peuplé son enfance: ils sont tantôt réduits à l'essentiel pour l'aspect physique, comme dans le cas de Teresina, la servante de sa sœur Eléonore et de son mari Kennie:

²⁸ A. Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Ed.de Minuit, 1984, p. 20.

²⁹ J. Green, *Partir avant le jour*, cit., pp. 698-99.

³⁰ *Ibidem*, p. 774 et ss.

Elle avait un visage d'une régularité sans défaut, de grands yeux clairs, des mains énormes, une voix retentissante, et cette femme qui était la tendresse même entraînait dans les pièces comme un ouragan³¹;

tantôt ils sont centrés surtout sur le regard et le sourire, les traits physiques qui révèlent le mieux l'intériorité de l'homme, comme dans le cas de Berthe, la cuisinière:

Avec ses yeux un peu à fleur de tête, ses airs penchés, son perpétuel sourire, où il y avait de la malice et une certaine surnoisserie, elle faisait songer à un ange de Reims, mais un ange suspect et qui eût mal tourné³².

Mais tous ces portraits sont dessinés par touches picturales successives qu'il faut reconstituer au fil des pages et tous sont agencés de sorte que l'auteur puisse mettre en évidence, à travers l'élément concret, la sensation et le sentiment qu'il en garde dans son cœur³³. Là aussi les ressemblances avec les personnages de ses romans sont frappantes.

L'art du portrait romanesque est donc adoptée à nouveau dans le récit autobiographique de façon que la démarche littéraire, même technique, est semblable: quel que soit le matériel ou la forme narrative qu'on décide d'adopter, l'art greenien sait toujours transformer même la banalité en une aventure intérieure qui double et en même temps illumine et éclaire la simple existence de l'homme et des choses. Tout cela crée donc une dimension mystérieuse, cachée dans la vie quotidienne de l'enfant qu'il était: cette double dimension du récit est comme saisie à travers cette symphonie du temps jouée sur les doubles cordes de la chronologie et de la mémoire, ce qui fait d'ailleurs qu'il ait abordé son autobiographie de la même manière dont il avait abordé sa création romanesque.

³¹ *Ibidem*, p. 779; mais encore on peut se rapporter, entre autres, aux descriptions de Natalie (*Ibidem*, p. 790), du mari d'Eléonore (*Ibidem*, p. 752) et d'Emily Grisby (*Ibidem*, pp. 736-37).

³² *Ibidem*, p. 783; mais on peut voir, entre autres, les quelques lignes qu'il consacre à Retta (p. 683), à Agnès (pp. 689 et 739-740), à Lucy (pp. 681 et 784).

³³ Cf. à ce propos ce qu'il écrit sur Bernstein (p. 711, mais aussi pp. 733-34 et 770-71), sur les Valador et sur Marceline en particulier (pp. 727-28), et enfin sur le père Créte (p. 814).

Voilà donc que l'autobiographie de Julien Green, et en particulier *Partir Avant le Jour*, jouant sur un savant mélange du temps linéaire et du temps de la mémoire et utilisant un art littéraire qui n'est autre que celui du romancier, se propose aux lecteurs non seulement comme une «variation» de sa prose mais aussi comme un texte à l'allure romanesque; mieux encore, Green emploie les contraintes du genre pour vivifier une narration qui, au premier abord, pourrait sembler aplatée sur une vision rétrospective bornée dans ses limites spatiales et temporelles³⁴. Dans ce sens alors l'Auteur a vraiment donné plus d'épaisseur et de densité artistique à un texte autobiographique dont la structure toutefois est bien plus proche à celle d'un roman qu'à celle d'une autobiographie proprement dite.

Si tout cela d'un côté peut justifier l'affirmation de J. Lecarme³⁵ selon lequel Green, grâce à ces textes, s'est réconcilié avec le genre «autobiographie», de l'autre il montre encore plus que, avec *Partir Avant le Jour*, Green est arrivé à nous donner, contrairement à ce qu'il a dit³⁶, une autobiographie qui devient un roman ou, tout au plus, si on a le goût de la classification à tout prix, le roman de son enfance.

³⁴ Il suffit de penser aussi à tous les endroits du texte où il pratique le "pacte autobiographique": ces passages créent un va-et-vient temporel très remarquable qui contribue d'ailleurs à donner plus d'épaisseur à cette symphonie du temps. Cf. à ce propos Ph. Lejeune, *L'autobiographie en France*, cit., pp. 71-79.

³⁵ J. Lecarme, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 14.

³⁶ Dans *Qui je suis?*, où il parle de son autobiographie, J. Green en effet dit à propos de *Partir avant le Jour*: «Que serait devenu ce livre si j'en avais fait un roman? Je l'aurais écrit d'une autre façon, j'aurais transposé, haussé le ton et les couleurs, grandi les personnages, ménagé peut-être quelques effets, reconstitué de longs entretiens. Je n'ai rien fait de tout cela, préférant à une fiction la simple réalité sans artifice d'aucune sorte». (J. Green, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 1374).

Henri Queffélec et les jeux de l'écriture

Dans son texte autobiographique *Un Breton bien tranquille* Henri Queffélec, après avoir longuement parlé de sa démarche créatrice et de la relation qui s'instaure entre le romancier et ses personnages, clôt ses réflexions par ce mots:

Les sinuosités des vies ne s'inventent pas. Le premier personnage de roman que fréquente le romancier sera toujours, naturellement, lui-même¹.

C'est là un point de vue grandement révélateur de l'idée de roman qui a toujours nourri notre Auteur. En effet, nous savons très bien que la presque totalité de sa production puise ses racines dans des expériences personnelles ou dans des épisodes de la vie quotidienne qui l'ont particulièrement frappé et qui constituent comme la matière première, secrète ou évidente, de ses réalisations narratives.

Il pose donc à la base de toute écriture romanesque un lien profond entre la réalité de l'écrivain et la fiction littéraire: l'artiste doit savoir choisir ses histoires parmi les «choses de la vie» qui, selon Queffélec, «précèdent, accompagnent et nourrissent l'écrit. L'écrivain est 'dans le coup'. Un écrivain tel que je le bâtis -dit Queffélec- ne rend son tablier qu'à la mort»². Le romancier est donc, avant tout, l'homme qui vit dans un temps et dans un espace réels et qui se trouve confronté à toutes les questions et à tous les problèmes inscrits dans l'existence d'une communauté humaine. De là s'ensuit que sa spécificité réside dans le fait de

¹ Henri Queffélec, *Un Breton bien tranquille*, Paris, Stock, 1978, p. 172.

² H. Queffélec, *Naissance d'une vocation*, in «Cahiers H. Queffélec», n° 1, 1993, p. 58.

savoir transformer une expérience humaine en une expérience fictionnelle selon la visée, le but que l'écrivain donne à son écriture. Jean Onimus, parlant de *Trois jours à terre* affirmait, en 1967, qu'«en lisant ce simple et beau récit on a l'impression de pénétrer dans l'épaisseur de la vie» et il concluait en se demandant «Et n'est-ce pas là finalement, quels que soient les moyens employés, le but et la raison d'être des romans?»³.

Cette conception de l'écriture narrative a effectivement accompagné toute la production de Queffélec, du début jusqu'à la fin, et marque d'ailleurs l'originalité de son œuvre à une époque où les grandes expérimentations romanesques ont ébranlé toute une tradition littéraire. Pour lui, en effet,

Le langage littéraire, qui garde et doit garder sa source dans les puissances sauvages de la vie, ne peut pas accepter comme siens [...] les automatismes mentaux...⁴

Le romancier donc, doit se méfier d'une idée de littérature qui bornerait sa valeur aux seules capacités scripturales et à la possibilité de créer une réalité fictionnelle qui deviendrait l'unique réalité possible. Et il précise encore:

Le romancier peint les hommes[...] mais le propos du romancier, à mon sens, va plus loin. Avec les hommes, il lui faut peindre ou suggérer le "milieu" cosmique, géophysique⁵.

Il souligne donc, par ces mots, la nécessité d'un espace et d'un temps réels, précis, où situer les histoires romanesques, bien loin donc de l'idée d'un roman qui est à lui seul espace et temps de la fiction narrative.

Or, cette conception de la littérature, qui est d'ailleurs documentée par toute son œuvre, semble supposer de sa part une sorte de méfiance à l'égard des idées nouvelles introduites en littérature après les années '50, notamment par les existentialistes

³ Jean Onimus, *Les jeux de l'humour et du roman*, in «La Table Ronde», n° 1, 230, mars 1967, p. 132.

⁴ H. Queffélec, *Naissance d'une vocation*, cit., p. 66.

⁵ H. Queffélec, *Un Breton bien tranquille*, cit., p. 15.

et par les Nouveaux Romanciers, et donc une sorte de distance qu'il a toujours voulu garder par rapport à ces tendances artistiques qui, en s'opposant au modèle balzacien, niaient au roman la possibilité de proposer au lecteur une image fidèle de la réalité. Mais la curiosité qui le caractérisait ne lui permettait pas bien sûr de négliger les ferments de nouveauté qui se présentaient à l'horizon culturel de son époque, et sur lesquels d'ailleurs il ne manquait jamais de porter son jugement passionné ou discret, selon les cas⁶. Les différentes techniques narratives qui se sont imposées à partir de l'entre-deux-guerres et qu'il a mises à l'œuvre dans ses romans nous en donnent un témoignage suffisant: dans son premier roman, *Le journal d'un Salaud* et par la suite dans *La Culbute* qui en constitue le prolongement, il emploie la technique du journal; dans *Les Iles de la Miséricorde* il mélange constamment les sujets de la narration, ainsi que dans *Le voilier qui perdit la tête*, etc... Mais il suffit pour tout cela de se reporter à la thèse de W. Smith sur Queffélec pour en avoir un aperçu bien documenté⁷.

Cela nous dit donc que, tout en restant solidement ancré dans son idée, au fond classique, d'une création littéraire profondément enracinée dans la vie, il a toujours montré une grande sensibilité pour les techniques scripturales qui pouvaient lui permettre de mieux atteindre son but d'écrivain, à savoir «livrer aux autres ce que l'on a contemplé»⁸ pour «partager avec le public ce que m'ont offert la vie et le créateur du monde»⁹, comme il l'a dit.

Cette attitude de Queffélec face au monde culturel qui lui était contemporain nous explique, en partie, la raison d'une continuité narrative qui reste solide comme un roc dans sa conception mais

⁶ Il suffit de lire à ce propos le n° 133, janvier-février 1990, de la revue «Connaissance des hommes» consacré, de la page 10 à la page 34, à un hommage à H. Queffélec: tous les articles, et en particulier les témoignages, d'une façon ou d'une autre, mettent en lumière cet aspect de la personnalité de notre Auteur.

⁷ Cf. William B. Smith, *The sea Novels of Henri Queffelec*. Thesis submitted for the degree of master of Letters in the University of Durham, 1974.

⁸ H. Queffélec, *Un Breton...*, cit., p. 14.

⁹ *Ibidem*, p. 15.

qui sait aussi utiliser les nouveautés techniques susceptibles, à son avis, de mieux «serrer l'époque et ses problèmes»¹⁰ et de mieux intéresser le lecteur, «cet ami auquel on parle avec confiance,-dit-il-, avec l'espoir de l'intéresser, mais sans du tout l'obliger à un accord»¹¹.

En 1978, invité par Maurice Chavardès, Queffélec accepte une sorte d'interview sur sa vie qui se traduit dans le texte *Un Breton bien tranquille*, sa première, véritable autobiographie; c'est la période, nous le savons bien, du grand épanouissement autobiographique: déjà beaucoup de romanciers s'étaient consacrés à publier leurs autobiographies, et notamment Green, Sartre, Malraux, Leiris, Barthes, etc..., mais la critique universitaire même avait mis à la mode ce genre en en définissant les formes scripturales et les techniques. Déjà les études de G.Gusdorf, de Ph. Lejeune et de bien d'autres avaient expliqué la valeur et les caractères spécifiques de cette forme scripturale en lui réclamant une place parmi les genres littéraires: et il faut dire que si, en 1980, Hugh Silverman concluait son analyse esthétique en écrivant que «l'espace générique de l'autobiographie se situe précisément à l'intersection entre le littéraire et le non-littéraire»¹², le volume plus récent de J. Lecarme sur l'autobiographe, qui revient toujours sur la même question, nous dit qu'au fond ce problème n'a pas encore trouvé une solution, au moins théorique¹³.

La parution d'*Un Breton bien tranquille* se place donc dans une période d'effervescence pour «les écritures du moi» qui ont été déjà consacrées comme l'une des formes narratives susceptibles de donner une sève nouvelle et rafraîchissante à l'art littéraire. Queffélec semble par son texte se plier à cette tendance qui fait que des écrivains, même célèbres, au moment de leur maturité, se

¹⁰ Gabriel d'Aubarède, *Rencontre avec H. Queffélec*, in «Les Nouvelles Littéraires», n° 1362, 8 octobre 1953, p. 6.

¹¹ Mel B. Yoken, *Chercher la vérité et la beauté des mots*, in «Connaissance des hommes», n° 133, Janvier-février 1990, p. 33.

¹² Hugh J. Silverman, *Un égale deux, ou l'espace autobiographique et ses limites*, in «Revue d'esthétique», 1-2, 1980, pp. 283.

¹³ Jacques Lecarme, *L'autobiographie*, Paris, A. Colin, 1997.

tournent vers leur enfance dans l'intention, plus ou moins avouée, de retrouver leurs origines pour les éclaircir ou pour ironiser sur elles. Et probablement c'est vrai: lui aussi, à cette date, a comme ressenti ce besoin profond de récupérer une vision unitaire de son existence toute entière: la mort de sa femme, en 1970, qui a marqué un tournant dans sa vie, n'a pas été étrangère, sans doute, à cette décision de reconstituer tout son passé, dès sa naissance jusqu'au présent de l'écriture, afin d'éclairer les étapes fondamentales de la création et du développement de sa personnalité.

En effet, la lecture du texte nous présente une sorte de conversation/confession où l'auteur se livre à un travail de narration riche de tant d'épisodes, de personnages, d'idées, qui ont marqué sa vie personnelle, intérieure, ainsi que son rapport avec la société; si on voulait le classer parmi les textes autobiographiques on pourrait ranger *Un Breton...* non du côté de ceux de Sartre ou de Leiris, mais dans la lignée des livres de l'examen de conscience, de l'aveu/confession qui relèvent de la tradition augustinienne. On peut donc penser que Queffélec, suivant son idée d'art littéraire, a accepté de s'essayer dans le "genre" qui au fond lui convenait le plus; quoi de mieux, en effet, pour un écrivain qui n'a jamais séparé l'art de la vie, que de se prendre comme personnage principal d'une écriture qui ne doit parler que de sa vie même.

Et pourtant, dans l'introduction placée au début d'*Un Breton...*, il propose déjà bien de points de réflexion sur son texte qu'il convient d'analyser. L'Auteur écrit: «Le genre littéraire que j'abordais ne jouissait d'aucun privilège par rapport au roman»¹⁴; il semble donc ne pas vouloir poser de différences entre les deux genres même si, ce faisant, il range de façon implicite l'autobiographie du côté de la littérature, en tranchant nettement sur toutes les questions qui, encore aujourd'hui, y sont liées. En effet, ce qui l'intéresse ici, comme il l'écrit peu après, ce n'est pas le genre scriptural choisi ou le fait de mettre l'accent sur les différences entre genres littéraires; au contraire, par ce livre il souligne qu'«une

¹⁴ H. Queffélec, *Un Breton...*, cit., p. 13.

attitude spirituelle est en cause, non un genre littéraire»¹⁵. Cela nous fait comprendre encore mieux que son entreprise porte sur l'autobiographie non pas en tant que genre scriptural mais plutôt en tant que narration d'un monde passé, de son monde passé, dans l'intention de récupérer une vision unitaire de son existence, de retrouver ce que Green avait appelé «le fil plus fin qu'un cheveu qui passe à travers [la] vie, de [la] naissance à [la] mort, qui guide, qui lie et qui explique»¹⁶.

Cette tendance de Queffélec à ne pas différencier les genres d'écriture nous fait comprendre d'ailleurs la singularité de toute sa production où beaucoup de romans côtoient de nombreux textes narratifs qu'on pourrait définir "inclassables", si on voulait les rapporter à un schéma classique: il suffit de penser à *La mer*¹⁷, ce magnifique chant du cœur et de la raison aux beautés marines et à ses mystères qui se place à mi-chemin entre le livre de souvenirs, l'essai et le récit; ou à *Le jour se lève sur la banlieue*¹⁸ que Queffélec appelle dans l'introduction "livre", "ouvrage", "essai" et qui, dans la bibliographie de ses œuvres, parue dans le n° 1 des "Cahiers H. Queffélec", est placé sous la rubrique "Romans et récits". En effet, la distinction classique par genres s'adapte très mal à la production de notre Auteur, car il mélange constamment les différents styles narratifs: c'est pourquoi, si les romans peuvent être plus ou moins définis par rapport à l'histoire qu'ils racontent, si les nouvelles aussi jouissent d'une structure évidente, tout le reste de son ouvrage pose beaucoup de problèmes au lecteur qui tenterait de l'enfermer dans une classification quelconque. C'est le cas, par exemple, du texte *Les enfants de la mer*¹⁹ qui, justement défini par Y. La Prairie «un livre de souvenirs»²⁰, n'est même pas cité par Ch. de Bartillat dans la liste des publications annexée au volume *Romans noirs*, publié en 1994,

¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

¹⁶ J. Green, *Partir avant le jour*, in *Jeunes Années*, t.I, Paris, Seuil, 1984, p. 76.

¹⁷ H. Queffélec, *La mer*, Paris, Wesmael-Charlier, 1966.

¹⁸ H. Queffélec, *Le jour se lève sur la banlieue*, Paris, Grasset, 1954.

¹⁹ H. Queffélec, *Les enfants de la mer*, Paris, Hachette, 1980.

²⁰ Yves La Prairie, *Henri Queffélec*, Grenoble, Glénat, 1994, p. 142.

et a été inscrit lui aussi sous la rubrique “Romans et récits” dans la bibliographie des “Cahiers H. Queffélec” déjà citée. Mais on pourrait invoquer à ce sujet l'idée d'écriture de notre Auteur qui puise sa source dans un «besoin d'expression personnelle qui est à la base du besoin d'écrire»²¹ afin de perpétuer par l'écrit les choses qui l'ont passionné à un moment donné de son existence; d'où alors la nécessité de ne pas faire de distinctions entre les genres, mais de réunir sous la définition générique de “texte littéraire” tous ses écrits, car ce qui importe est le besoin de mettre par écrit ce qu'il ressent intérieurement.

Tout cela nous ramène alors au problème posé au début et peut témoigner en faveur du peu d'importance accordé par l'Auteur aux genres littéraires.

Toutefois, face à ce brouillage des genres opéré à maintes reprises, on peut se demander si cela correspond à la véritable intention de l'Auteur: il dit n'avoir pas voulu privilégier un genre par rapport à un autre, vu son idée à lui du métier d'écrivain, mais pourtant il n'en reste pas moins vrai qu'il pose toujours comme point de repère idéal le roman et il semble avoir eu un “projet autobiographique” bien précis, du moins d'après les livres qu'il a publiés. En effet, depuis 1978, date d'*Un Breton...*, paraissent deux autres volumes que l'on classe normalement parmi ses textes autobiographiques: *Mémoires d'enfance: la douceur et la guerre* en 1988²² et *Mon beau navire, ô ma mémoire* en 1992²³; à ce tryptique il faudrait d'ailleurs ajouter son livre de souvenirs *Les Enfants de la mer*, comme on a déjà dit. Dans *Un Breton...*, nous le savons, sous la forme d'un entretien avec Chavardès, il parle très longuement de son enfance et de sa famille, de Brest, de ses voyages, de ses études et de tout ce qui a comme ponctué l'évolution de sa personnalité et de son aventure littéraire dans le but, dit-il, «de retrouver[...]le chemin que j'ai pu suivre depuis

²¹ Mel B. Yoken, *art. cit.*, p. 33.

²² H. Queffélec, *Mémoires d'enfance. La douceur et la guerre*, Paris, Séguier, 1988.

²³ H. Queffélec, *Mon beau navire ô ma mémoire*, Paris, Chr. De Bartillat, 1992.

ma naissance jusqu'à ce jour d'été»²⁴. Partagé en trois parties de longueur différente, mais qui suivent le déroulement chronologique de sa vie, le livre s'abandonne au flux des souvenirs dans une langue veinée de tendresse, de douceur et, parfois, de nostalgie. Malgré la formule adoptée, l'interview, nous nous trouvons face à une autobiographie même si, comme j'ai déjà dit, la visée de l'Auteur n'était pas d'aborder un genre scriptural mais de s'adonner à une tâche littéraire «qui avance du même pas, décidé, qu'un roman»²⁵. Queffélec veut se traiter donc comme un personnage de roman dans le désir de «retrouver les origines et, celles-ci bien cernées, tracer l'itinéraire»²⁶. Le résultat de cette entreprise est un texte dense, magnifique, comme l'a défini Y. La Prairie, où le lecteur est comme pris au piège: on l'avertit dès le début qu'il s'agit d'un livre qui suit la même démarche qu'un roman mais, sous la formule d'une conversation amicale, l'Auteur nous parle de toute sa vie.

En 1982, paraît le volume *Mémoires d'enfance...*: le titre lui-même suffit à nous dire que l'Auteur cette fois a voulu aborder directement un genre spécifique, les "Mémoires", qui, nous le savons bien, entretient des relations très étroites avec l'autobiographie tout court: Queffélec inscrit l'Histoire dans le récit de sa vie ou mieux dans la période de sa vie qui va de sa naissance jusqu'au Bac, période d'ailleurs fondamentale où le fait traumatique de la guerre, dans sa dimension tragique, a rejoint l'intimité profonde de l'écrivain et a marqué sa vie à venir. Le texte se construit autour de deux parties dont la première, *L'Armée*, nous parle longuement de la première guerre mondiale et de son emprise sur la vie de la famille Queffélec et des autres brestois, tout en soulignant bien sûr ses répercussions sur la vie personnelle du jeune Henri; la seconde, *L'Aventure*, nous plonge dans les conséquences engendrées par la guerre et retrace l'itinéraire de cet adolescent jusqu'à l'âge du Bac. Le lecteur est à nouveau plongé dans l'ambiance de

²⁴ H. Queffélec, *Un Breton...*, cit., p. 21.

²⁵ *Ibidem*, p. 13.

²⁶ *Ibidem*, p. 12.

la première partie du texte précédent, duquel il retrouve d'ailleurs pas mal d'événements, de personnages, de faits et, ça et là, aussi de passages repris en entier.

Ici, l'Auteur semble donc se rallier directement du côté des "écritures du moi", et dans l'introduction il en parle explicitement; après avoir abordé la question du mélange de réel et d'imaginaire dans le livre de souvenirs d'Ingmar Bergman, il se demande: «Tout essai autobiographique serait-il entaché d'insincérité?»²⁷. Si cela vise à justifier dans un certain sens le "Brest de mémoire" dont il sera question dans le volume, il est intéressant de remarquer qu'il revient en fait sur une question essentielle, à savoir le rapport entre la création artistique et la réalité quotidienne, la vie:

Parce qu'un écrivain met une clarté dans la confusion, parce qu'il fait œuvre littéraire avec la sauvagerie des aventures, des confidences et des payages, s'ensuit-il *ipso facto* qu'il triche?²⁸

Mise à part la question de l'insincérité que je ne peux pas aborder directement ici, il faut remarquer que par ces mots Queffélec range son texte du côté de l'œuvre littéraire, donc encore une fois il néglige tous les problèmes liés à la forme scripturale et nous renforce dans l'idée qu'il ne faut pas se borner à dresser des différences entre les genres: tout texte qui baigne dans la vie matérielle est œuvre littéraire car il n'est que la recreation fictionnelle de cette dernière selon la visée de celui qui lui donne une forme à travers son écriture.

En 1992 paraît *Mon beau navire ô ma mémoire*, le texte sur lequel il travaillait au moment de sa mort; Ch. de Bartillat, l'éditeur, nous dit que Queffélec «en puisant dans *Un Breton...* et dans *Mémoires d'enfance...*» voulait publier un texte qui resterait «comme un véritable testament de la mer»²⁹. De là dérive, probablement, le sous-titre donné au volume, *Mémoires de Bretagne*,

²⁷ H. Queffélec, *Mémoires d'enfance...*, cit., p. 9.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Christian De Bartillat, *Un livre-navire*, in H. Queffélec, *Mon Beau navire...*, cit., pp. 10-11.

qui le range, faussement à mon avis, dans la lignée des *Mémoires d'enfance...* et des mémoires comme genre scriptural. On y parle bien sûr de la Bretagne qui a le privilège d'être le décor existentiel et par la suite aussi le décor de rêve du jeune étudiant et du futur romancier Henri Queffélec. Le personnage principal retrace encore une fois sa naissance et son enfance brestoises, les liens profonds qui se sont tissés entre lui et la mer au fil des ces années, les études qui ont décidé de son avenir, les expériences parisiennes, etc..., à savoir tout ce qui le long de sa vie lui a fourni la matière de ses romans et de ses textes. Nous lisons encore une fois des événements, des personnages, des expériences qu'on avait déjà connus dans *Un Breton...* et dans *Mémoires d'enfance...*

Mais ici l'impression immédiate que reçoit le lecteur, dès le titre, est qu'on se trouve face à un roman: la tension narrative ne diminue jamais, il y a une histoire qui tourne toujours autour du personnage principal, Henri Queffélec, sans se disperser sur d'autres questions liées à son entourage et on perçoit nettement que le montage chronologique est fait dans la visée de cerner les éléments ou les expériences d'un homme confronté à la vie. Il reprend en effet beaucoup de scènes déjà connues par le lecteur des deux textes précédents mais il fait aussi des "bonds" temporels, il tisse le réseau des rapports qui ont amené le personnage à devenir écrivain en éliminant certains portraits sur lesquels il s'était attardé dans le premier volume, etc... C'est pourquoi, à mon avis, le véritable sujet de ce texte n'est que la naissance d'une vocation d'écrivain et son épanouissement tout au long de sa vie.

Mais ce qui frappe encore plus, ici, est la démarche manipulatrice adoptée par l'Auteur: beaucoup de passages, voire des chapitres entiers, sont totalement repris des deux textes antérieurs en supprimant la forme dialogique qui caractérisait *Un Breton...* et le trop de détails de *Mémoires...* Beaucoup de pages de *Mon beau navire...* ne sont que la réplique/ reproduction littérale des deux autres: ce volume se présente donc, selon les indications données par Genette, comme un hypertexte qui est «tout texte dérivé d'un

texte antérieur par transformation simple[...] ou par transformation indirecte»³⁰. Tout en suivant un développement chronologique de sa vie, l'Auteur a procédé à un travail de remaniement des œuvres précédentes pour créer un autre volume, centré sur la vie du personnage Henri Queffélec et sur les rapports qu'il a toujours entretenus avec sa terre natale, et notamment la mer de Bretagne. Il faut remarquer que l'introduction d'*Un breton...* y reparaît, presque sans retouches.

De ce point de vue on peut alors dire qu'*Un Breton...* est à considérer comme l'hypotexte originaire, la véritable autobiographie, d'où par la suite il a pu "extraire" des moments et des expériences particulièrement importants de sa vie, regroupés autour d'un axe chronologique ou autour d'un sujet catalyseur de ses impressions et de ses souvenirs passés. Dans ce sens, par exemple, le volume *Les enfants de la mer* sont un témoignage magnifique de la capacité créatrice de Queffélec de réorganiser rétrospectivement ses propres souvenirs autour d'un centre d'intérêt.

Mais que signifie alors tout cela, pour un auteur si prolifique? Et surtout pourquoi ce remaniement de son autobiographie, cette sorte de pillage de sa propre écriture chez un auteur célèbre qui jouissait d'un langage si riche et si envoûtant? Et enfin, qu'est-ce que l'écriture autobiographique pour Queffélec, d'après au moins toutes les mises au point qu'il a faites à ce sujet?

C'est que, à partir du moment où il a commencé à revisiter son passé à l'aide de Chavardès, il a comme pris conscience d'un parcours personnel qui avait été jusqu'alors, de différentes manières, la matière première de toute son œuvre; donc, il a commencé à penser à lui-même comme au personnage principal d'une vie réelle qui avait eu la possibilité de se transformer en héros d'une histoire fictionnelle, en lui donnant aussi les éléments les plus significatifs de son évolution chronologique. Mais mieux encore, il a voulu chercher plus en profondeur dans tout ce matériau qui avait composé sa vie et qui donc composait la matière première de sa démarche créatrice: en effet, d'après ce que je viens de dire,

³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 14.

l'autobiographie chez lui n'est pas un genre scriptural sur lequel essayer ses capacités langagières et narratives mais plutôt un matériau originel que les structures narratives qu'il avait envisagées ont transformé selon ses propres interrogations. Voilà alors que l'enfance et l'adolescence deviennent le sujet spécifique des *Mémoires d'enfance...* pour revendiquer le droit de la mémoire à devenir fiction scripturale; l'interrogation sur sa vocation d'homme et d'écrivain de la mer devient le roman magnifique qui est *Mon Beau navire...*

Mais ce qui est encore plus intéressant et, à mon avis, encore plus typique de l'attitude de Queffélec face à l'écriture autobiographique, est le fait qu'on peut voir, à travers son tryptique, une sorte de divertissement rabelaisien de façon telle que l'Auteur s'est livré d'abord à un voyage dans la mémoire pour le transmuter par la suite en un voyage dans l'écriture. En effet, si son autobiographie se présente comme un voyage personnel dans l'espace et dans le temps de son passé, ancien ou récent peu importe, dans la tentative d'«ébaucher l'unité d'une existence»³¹ on peut envisager la manipulation qu'il en a fait successivement comme la tentative de nous montrer concrètement comment la matière autobiographique peut devenir roman, création fictionnelle à part entière: la preuve la plus évidente est ce texte final, *Mon beau navire...*, qui peut être considéré, comme on a déjà dit, un véritable roman. Si ce dernier, et en particulier celui qui puise sa source dans l'expérience vécue du moi narratif, consiste dans la mise en ordre d'une existence dont le développement est cahotique³² le fait d'avoir coupé et recomposé ce qu'il avait déjà écrit à ce sujet nous fait penser que Queffélec ait voulu réorganiser sa vie passée et récente selon une logique et un système de significations capables de donner aux petits faits le caractère nécessaire d'une intrigue, voire d'une destinée. C'est ainsi qu'au montage chronologique remanié par rapport à l'hypotexte, s'unit un montage scriptural lui aussi remanié pour montrer concrètement au lecteur

³¹ H. Queffélec, *Un Breton...*, cit., p. 85.

³² Cfr. à ce propos Bernard Valette, *Le roman*, Paris, Nathan, 1992, pp. 74.

comment peut-on passer d'une expérience scripturale personnelle à une expérience fictionnelle: dans le passage d'un texte à l'autre on peut voir en filigrane le travail constant du romancier Queffélec qui, puisant dans sa vie personnelle, essaie de la transmuier en roman, en lui donnant la force et la puissance de son imaginaire, une structure bien précise, une tonalité et une intensité d'écriture qui n'à rien à envier à ses autres romans. Voilà alors comment un voyage dans le temps à travers la mémoire devient le chant du cygne romanesque d'un écrivain qui, ayant éliminé toutes les attaches temporelles nécessaires à une autobiographie, a voulu nous livrer le roman de soi.

On peut donc affirmer que, tout en niant la spécificité du genre, Queffélec est enfin parvenu à en affirmer la valeur littéraire: si on envisage son autobiographie comme un voyage dans son passé qui devient en même temps un voyage dans l'écriture, cette dernière arrive à la fin à s'épurer de toutes les scories qui la liaient au genre pour se cristalliser dans un texte littéraire qui acquiert la structure et la force narrative d'un roman, ainsi que je viens de le dire. C'est par là que, au moment même où il refuse d'accorder une valeur spécifique à son écriture autobiographique, il arrive à lui conférer le maximum de littérarité et, peut-être sans le vouloir, à donner une solution, toute personnelle, à la question posée depuis longtemps par tous les défenseurs de l'autobiographie comme genre littéraire.

Et enfin, pourquoi ne pas penser qu'il a comme voulu s'essayer sur cette nouvelle technique romanesque, si à la mode à partir des années 1980, qui consiste à "inscrire" dans un texte présent des textes précédents? Yves Baudelle affirmait en 1993:

C'est [...] l'une des directions de la littérature la plus contemporaine que d'être un art de la citation, du collage, de la réinterprétation, du pastiche, du remaniement parodique ou de l'intertextualité infinie³³.

33 Yves Baudelle, *Les grandes lignes de la littérature française depuis 1945*, in AA.VV., *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 37.

La curiosité et l'attention de notre auteur aux nouveaux ferments de la vie littéraire pourraient sans aucun doute justifier son éventuelle décision de s'adonner à une sorte de pastiche de sa propre écriture où, évitant la parodie manifeste, il s'est plu à nous montrer que cet "escamotage" scriptural n'est pas forcément un symptôme de décadence artistique, ainsi que certains intellectuels l'ont affirmé³⁴, mais un vecteur puissant de création littéraire. Tout cela d'ailleurs ne ferait que souligner encore une fois les grandes capacités narratives d'un écrivain qui, tout en restant toujours fidèle à sa conception artistique, n'a jamais pu se passer de se confronter aux nouveautés qui s'offraient à lui comme à des possibilités de mieux adapter son génie créateur et ses histoires à la sensibilité de son temps: l'usage qu'il a fait de son écriture autobiographique en est une preuve à mon avis indiscutable.

³⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 37-38.

Jean-Marie Rouart entre autobiographie et imaginaire

Jean-Marie Rouart est déjà un romancier assez célèbre quand il publie, en 2000, *Une jeunesse à l'ombre de la lumière*¹ un roman singulier, à mi-chemin entre l'autobiographie et la fiction littéraire: bien qu'écrit à la première personne, il raconte l'histoire d'un peintre suisse presque inconnu, Léopold Robert, mort suicide, derrière laquelle se cache le récit de vie de l'écrivain Rouart lui-même. Le roman se construit donc sur deux niveaux narratifs: le narrateur homodiégétique raconte ses vagabondages présents, qu'il place dans trois décors particuliers comme Venise, Samos et Ibiza, tout en faisant ressurgir les fragments de son passé; mais en même temps il raconte l'histoire douloureuse de Léopold Robert qui, poursuivant son idéal artistique, justement à Venise voit s'évanouir son rêve et se voue à la mort.

Le roman alterne donc des chapitres où le moi qui parle, à savoir l'auteur, raconte sa vie passée avec d'autres où il raconte la vie de Léopold Robert, qui semble être une sorte de double capable de partager les souffrances et les déceptions de celui qui le fait vivre par son écriture. Cela fait comprendre que le choix d'insérer des éléments autobiographiques dans le genre romanesque est délibéré et il répond à la difficulté de l'auteur de parler directement de lui-même: cette «sorte de mosaïque où l'on trouve des choses autobiographiques sur un mode romanesque»² essaie donc de parler de la personnalité d'un écrivain qui crée son double pour

¹ Jean-Marie Rouart, *Une jeunesse à l'ombre de la lumière*, Paris, Gallimard, 2000.

² Christian Authier, *Jean-Marie Rouart: 'Le roman nous renseigne sur nos rêves'*, in <http://www.opinion-ind.presse.fr/archives/texte/rouart-reves.html>.

y transférer ses obsessions, dans le but d'atteindre une vérité personnelle qui est essentiellement une vérité intérieure. Car au fond, selon Rouart, la littérature sert à «Truquer, dissimuler, biaiser, se masquer, pour atteindre une vérité qui fait trop mal»³. Dans le cas de Rouart, cette vérité se lie à la valeur et au rôle qu'il a toujours accordés à ses parents et à l'ambiance familiale, dominée par la fréquentation des peintres impressionnistes et par une passion presque effrénée pour la peinture.

Ce n'est pas un cas alors si cette sorte de double est un peintre plus ou moins inconnu et si l'un des sujets les plus importants du texte est la peinture, cette «monomanie familiale» que les parents de Rouart vivaient avec enthousiasme mais qu'il avait toujours considérée une obsession. La famille Rouart, depuis longtemps liée aux milieux impressionnistes, à Berthe Morisot, à Manet, puis à Corot, Degas, Renoir et indirectement aussi à Paul Valéry, devient le lieu matériel et psychologique où surgit la plus grande contradiction de l'adolescence de l'auteur: la peinture s'associe dans son âme avant tout à un père peintre aux grands idéaux mais inexistant au point de vue éducatif et familial, incapable de nourrir sa famille mais poussé par un idéal artistique qui ne restera qu'un grand rêve, et devient donc l'emblème de la misère et de la faillite. En plus, l'adolescent, se sentant comme étouffé par le 'musée' impressionniste qui l'entoure, se révolte contre ces monstres sacrés qui ont imposé leur sensibilité artistique à tout le monde et ressent la nécessité d'affirmer son individualité face à ces noms si célèbres qui semblent écraser ses désirs et ses aspirations.

L'héritage familial est donc une relation à la peinture assez controversée: à côté d'un père qui ne cherche pas la célébrité, même s'il descend d'une famille qui a su se battre pour imposer la valeur du mouvement impressionniste, l'adolescent Rouart expérimente la grandeur et la misère d'un art sur lequel sa famille a fondé son existence. Il s'aperçoit donc qu'il lui faut s'affranchir de ce milieu, s'enfuir de ce monde pour chercher d'autres maîtres et d'autres

³ J.-M. Rouart, *Une jeunesse...*, cit., p. 339.

lieux, susceptibles de lui donner la possibilité d'un rachat. Petit à petit cette recherche semble trouver sa conclusion dans l'écriture narrative qui lui a permis de s'imposer dans le monde des lettres au point d'être élu, en 1997, à l'Académie Française: il a fait de son «évasion à travers les contrées accueillantes de l'imaginaire»⁴ un moyen pour contrecarrer cette emprise écrasante de la peinture sur son enfance, pour dépasser sa vie et s'adonner à la réalisation de ses propres rêves, comme l'indique la citation de Drieu la Rochelle qu'il a mis en épigraphe à son roman *La fuite en Pologne*:

Certes, je ne renonce pas à rêver ma vie mais je prétends aussi vivre mes rêves⁵.

L'écriture narrative devient ainsi le moyen d'une reconnaissance personnelle publique, qui comble ses désirs et en même temps l'affranchit d'un milieu avec lequel il avait voulu couper tout lien.

Mais cette célébrité que Rouart a finalement atteinte naît d'une brisure, d'une souffrance intérieure qui l'a obligé à renier ses racines familiales, ou au moins à les négliger: c'est là le point de départ d'une quête identitaire qui a fait que l'identité littéraire finalement acquise ait révélé la dette qu'il avait envers ce milieu familial qu'il avait toujours délaissé; l'héritage nié revient à la surface et laisse filtrer un questionnement encore plus poignant: comment se reconnaître dans un monde artistique, l'impressionnisme, qui n'avait été pour lui que tourment et angoisse? Comment accepter cet enracinement personnel dans une famille qu'il n'avait jamais appréciée? Une identité publique en appelle une autre, plus intérieure et plus personnelle, sans laquelle la première ne peut pas résister à l'assaut du temps. Face à tout cela la rédaction d'*Une jeunesse...* revient alors à la nécessité de répondre à ce questionnement intérieur en l'obligeant à se plonger dans son passé pour mieux le comprendre grâce à la distance temporelle, et

⁴ Marie-Laure Delorme, *Une jeunesse à l'ombre de la lumière*, in «Magazine Littéraire», n° 390, septembre 2000, p. 77.

⁵ J.-M. Rouart, *La fuite en Pologne*, Paris, Grasset, 1974.

en même temps d'analyser ce présent apparemment contradictoire: le roman marque ainsi un tournant nécessaire pour découvrir le cheminement de l'auteur et de l'homme en même temps, et sa rédaction devient l'espace créateur capable de sonder la profondeur d'un héritage, d'en saisir la valeur et par là de fonder son identité sur de bases solides.

Dans cette optique ce roman est la clé de lecture véritable de son parcours romanesque précédant: ses romans en effet, depuis son premier *La fuite en Pologne* (Grasset, 1974) jusqu'à *L'invention de l'amour* (Grasset, 1997)⁶, avaient proposé un imaginaire où des thèmes comme l'ambition, l'amour, la mort, la peur de la faillite, l'amitié, la valeur de l'art face au temps dessinaient un monde basé sur les illusions et les mensonges, des situations dominées par la tragédie d'une passion destructrice montrant l'échec de l'homme face à ses aspirations et à ses idéaux.

En plus, il est à noter que dans ses romans précédents, et en particulier dans *La fuite en Pologne* et *L'invention de l'amour*, il avait présenté des protagonistes adolescents montrant les mêmes insatisfactions de l'adolescent Rouart: le portrait d'Eric dans *La fuite en Pologne* proposé dès le début du récit annonce déjà la mélancolie foncière et l'inquiétude qui caractériseront ce personnage par la suite:

Sans être beau, il a un visage plaisant. Brun, les lèvres charnues, les sourcils bien dessinés, il émane de lui quelque chose de tendre et d'abandonné. Il ressemble à ces adolescents qui s'offrent sans défense à la vie avec un regard de jeune femme fatiguée. Il a un air ombrageux, une mèche tombante et ces yeux voilés de timide⁷.

Il s'agit d'un adolescent à la personnalité toujours insatisfaite, à la recherche d'une vie intense, riche d'aventures et de passions comme celle des adultes qu'il voit autour de lui. Eric et Verity, la protagoniste de l'autre roman, partagent un profond dégoût pour le milieu familial et social où ils vivent, pour les lieux qu'ils

⁶ Avant de publier *Une jeunesse...*, Rouart avait publié dix romans, quelques essais critiques et des biographies.

⁷ J.-M. Rouart, *La fuite en Pologne*, cit., p. 11.

fréquentent, dominés par l'ennui et l'immobilité; tous les deux ont une famille fragile qui est incapable de les protéger, de les conforter, de les aider et guider dans leur passage à l'âge adulte. Aux yeux d'Eric son père et sa mère sont des êtres médiocres et superficiels, des ratés; de la même manière, Verity semble ne pas avoir des parents et sa tante Carla, qui les remplace, est incapable de lui parler, de comprendre sa sensibilité fragile. D'où la tendance des deux adolescents à la transgression, à la révolte, au défi face aux contraintes imposées par les adultes et la naissance toujours plus forte d'un désir de s'enfuir d'un milieu trop oppressant et borné. L'envie de voyager d'Eric ainsi que celle de l'aventure pour Verity deviennent de plus en plus aiguës et poignantes mais ces aspirations restent au niveau de leur imaginaire qui devient ainsi le refuge privilégié d'un rêve impossible à réaliser mais capable de soulager leur amertume et leur angoisse. Et si Eric à l'école invente une histoire sur sa famille tout à fait fantaisiste mais aux contours tellement vraisemblables que tout le monde y croît⁸, Verity s'identifie à la protagoniste d'un roman, *L'adieu aux armes* d'E. Hemingway, dont l'existence comble ses aspirations aux aventures et à l'amour. Le détachement d'une réalité trop dure, donc la révolte contre l'emprise des autres, se fait par le biais du rêve qui essaie d'apaiser le contraste entre les idéaux, qui nourrissent l'âme, et la conscience de leur impossible réalisation: le rêve, à savoir l'imaginaire, crée cet espace intérieur tout à fait libre qui comble les attentes et change la réalité quotidienne.

Ce balancement entre la réalité et l'imaginaire pose donc dans les romans les données essentielles du contraste classique entre l'amour et la mort qui devient le binôme fondamental sur lequel choisir le chemin de l'existence: Eric, à la fin, choisira la mort tandis que Verity, après une tentative ratée de suicide, choisira la vie et l'amour. Les obsessions qui les ont toujours poursuivis, les fantasmes de leur passé douloureux sont ainsi effacés par un acte délibéré, jugé comme le moyen le plus adéquat à se retrouver, à se réconcilier: Eric et Verity, dans ce sens, révèlent les deux différents visages de l'adoles-

⁸ Cf. J.-M. Rouart, *La fuite en Pologne*, cit., p. 49.

cence de l'écrivain Rouart lui-même, elle aussi vécue au milieu des incertitudes, des troubles, des rêves et des espoirs.

À ces éléments autobiographiques qui parsèment de façon indirecte les romans de l'auteur, il faut en ajouter un autre qui est le thème central de la réflexion proposée dans *Le voleur de jeunesse*, un roman publié en 1990, toujours chez Grasset: le protagoniste est un écrivain adulte qui, tombé amoureux d'une jeune fille, doit constamment se confronter à la perte de sa jeunesse et à la fuite du temps; tout cela l'amène à s'interroger aussi sur son incapacité à écrire. Le roman est donc une longue et intense méditation sur les liens subtiles et mystérieux qui se tissent entre la création et l'amour, entre le pouvoir d'un imaginaire narratif capable de donner de la renommée, donc de faire survivre au temps, et la crainte de ce temps qui passe en emportant avec lui tout ce qu'il y a de plus beau dans la vie de l'homme, sa jeunesse.

L'univers romanesque de Rouart retrace donc par l'imaginaire les obsessions de l'auteur adolescent, y compris celle de l'écriture romanesque, un chemin que l'écrivain a poursuivi avec acharnement mais aussi avec succès, comme on le sait.

Une Jeunesse..., qui reprend tous ces thèmes en les liant à la vie personnelle de l'auteur et en même temps à son personnage romanesque, tisse donc le lien nécessaire à unifier tous ses romans antérieurs en nous révélant la part de fiction et la part de réalité qu'il leur avait confiées. Et l'auteur s'aperçoit que l'homme adulte peut raconter son enfance et son adolescence en toute liberté et jeter sur son passé un regard nouveau où ce qui l'intéresse le plus n'est pas de souligner sa prise de distance mais de faire ressurgir les contradictions pour en saisir la vérité.

Moi, j'ai en toute modestie voulu écrire un livre total: un livre où, en toute liberté, j'évoquerais tout ce qui m'a enchanté dans la vie, les îles, Venise, Samos, Ibiza, les jeunes filles qui m'ont fait souffrir et m'ont arraché à mon indolence; les écrivains que j'ai rencontrés et admirés, mes espoirs, mes illusions, mes déceptions. Ce livre est une déclaration d'amour à la vie: à ses bonheurs et aussi à ses tristesses⁹.

⁹ Gonzague Saint-Bris, *Rouart: mes seules richesses, ce sont mes rêves*, in «Figaro

L'écrivain alors, jouant sur les deux niveaux narratifs et profitant de la liberté et de la distance que ce roman à l'allure autobiographique lui offre, peut s'abandonner aux souvenirs, toujours douloureux bien sûr, de ces années qu'il a passées dans la tentative de se détacher de la peinture: entouré par les tableaux de Corot, Degas, Renoir et par la présence de tant d'artistes qui semblaient suffoquer par leur renommée les incertitudes de l'adolescent, il avait développé une sorte d'allergie à la peinture qui avait engendré en lui aussi une «névrose d'échec»; à ses échecs scolaires s'ajoutèrent par la suite ses faillites amoureuses au point de prendre en considération l'idée du suicide comme solution à une vie qui lui semblait ratée face aux imposants succès de ceux qu'il pensait détester. De cette manière, poussé par le désir d'abandonner cet entourage familial qui l'écrasait, il arrive à trouver son réconfort dans l'art littéraire, à s'évader donc à l'aide de l'imaginaire qui lui permet de dire ses rêves et de les vivre, et en même temps de se libérer de ses obsessions: cette fonction cathartique de l'écriture romanesque lui permet de parler en toute liberté du malaise que lui procurait son quartier et la mentalité bourgeoise qui présidait à la vie de ses habitants¹⁰ ou de la sensation d'asphyxie qu'il éprouvait quand son père évoquait Delacroix, Courbet, Poussin: «Il me semblait que je ne sortirais jamais de cet univers»¹¹. Mais surtout il peut se laisser aller à recréer par ses propres mots la crise d'identité que sa famille vivait quotidiennement et dont, tant bien que mal, il a hérité:

En réalité cette famille[...] souffrait de son passé, ce passé glorieux qui l'avait hissée au premier rang de l'impressionnisme, comme acteur de première grandeur[...]. D'autre part son statut social était hybride: par son train de vie elle appartenait à la bourgeoisie, mais ayant acquis une âme d'artiste elle n'en partageait plus ni les idées ni les valeurs. Elle fabriquait des déclassés, des hors-castes¹².

littéraire», 14 septembre 2000, p. 16.

¹⁰ Cf. J.-M. Rouart, *Une jeunesse...*, cit., p. 70.

¹¹ *Ibidem*, pp. 80-81.

¹² *Ibidem*, p. 80.

Face à un père qui, suivant la tradition familiale, croyait «que la vie ne valait d'être vécue qu'à condition de donner naissance à un beau tableau»¹³ et qui donc ne se souciait point des aspects matériels de la vie quotidienne ni d'une reconnaissance publique, l'adolescent ne pouvait ne pas se poser des questions sur son avenir, sur ce lourd héritage d'une famille «qui se cherchait une identité»¹⁴. Et la seule certitude que l'autobiographe souligne par ses mots concerne justement son acharnement à s'affranchir de l'ambiance familiale pour couper tout lien avec un monde qui n'a pas su lui donner des racines:

Il faut dire que je m'acharnais à sortir par tous les moyens de l'ornière familiale: je ne voulais pas être peintre comme tout le monde, parler de peinture m'ennuyait à périr, visiter un musée me faisait bâiller¹⁵.

Mais à ce refus de la peinture, qui entraînait évidemment aussi celui de toutes les idoles familiales, s'accompagnaient les chimères alimentées en lui par ses lectures, ces rêves où son avenir était riche de succès, d'aventures, de célébrité.

Lorsque le monde devient hostile, le refuge dans l'imaginaire assume les contours d'une compensation nécessaire à une réalité insoutenable, surtout pour un adolescent à la recherche de son identité. Le voyage alors devient encore plus important et significatif car il n'est pas seulement le moyen de fuir un malaise pour s'acheminer vers l'inconnu, mais il est aussi une recherche où ce que l'on fuit est plus important que ce que l'on cherche¹⁶, d'autant plus que la fuite matérielle mène le jeune Rouart dans des îles, et notamment celles qui constituent la structure de son roman. L'île, lieu édénique par excellence, a été toujours associée par les écrivains à l'archetype des origines, donc de l'enfance, enclos protecteur qui isole et protège du tumulte du monde; elle permet donc

¹³ *Ibidem*, p. 81.

¹⁴ *Ibidem*, p. 76.

¹⁵ *Ibidem*, p. 112.

¹⁶ M.L. Delorme, *art.cit.*, p. 90, l'a souligné mais c'est l'auteur lui-même qui le dit dans son roman: «[...] j'avais fui comme un lâche. Mais ce que j'avais fui, je ne cessais de l'avoir devant les yeux» (J.-M. Rouart, *Une Jeunesse...*, cit., p. 271).

un renouvellement de l'âme, un lien plus profond avec les valeurs primaires, essentielles de tout homme, grâce à un accord nouveau qui se tisse intérieurement avec la nature vierge et sauvage qui caractérise son décor: c'est ce que l'adolescent Rouart avait éprouvé à Noirmoutier et qu'il éprouve encore dans les autres îles où il se rend; mais ce qui est important ici est justement le fait que ce qu'il fuit revient devant ses yeux avec plus de force et de netteté, car au fond le voyage dans une île se transforme pour lui en un moyen pour «se retrouver lui-même»¹⁷. Et nous comprenons alors la valeur de la structure de ce texte dont les piliers sont trois îles où le présent et le passé de l'auteur/narrateur se confondent et se mêlent, tout en se projetant sur un personnage/autre, Léopold Robert: le voyage vers l'île n'est qu'un chemin vers la source originelle et, si l'on pense aux robinsonnades, il est toujours caractérisé par un naufrage: c'est la dérive de l'homme adulte Rouart qui toutefois, à la manière peut-être des robinsons préromantiques¹⁸, n'arrive pas dans une île heureuse à valeur édénique, mais dans des îles où les contradictions du monde éclatent et les problèmes et les questions de tous les jours reviennent à la surface. C'est ainsi que se justifie encore mieux la présence de cette sorte de double qu'est Léopold Robert: il se charge d'extérioriser les obsessions de l'homme adulte Rouart, l'amour, les faillites, la mort, la peinture en liant plus en profondeur la création artistique aux déceptions de la vie et à la séduction de la mort. Grâce à cette présence nous voyons vivre devant nos yeux de lecteurs la double dimension du livre: celle de l'homme adulte qui poursuit ses rêves de célébrité, incarné dans le peintre Léopold Robert dont on nous raconte l'histoire, à savoir le niveau proprement romanesque du texte, et celle de l'autobiographe, qui revisite son passé dans la tentative de l'analyser et de le comprendre. Le parallèle

¹⁷ Frédéric Grolleau, *Une jeunesse à l'ombre de la lumière*, in <http://www.fr.news.yahoo.com>

¹⁸ Martine Brosse écrit que le Robinsion préromantique est «un être vulnérable, blessé, mais excessif et inconstant, qui se réfugierait peut-être en d'autres temps dans le suicide et qui tâte de l'expérience de l'île déserte comme d'une thérapeutique» (*Le mythe de Robinson*, Paris, Lettres Modernes, 1993, p. 42).

qui s'instaure alors dans l'espace du texte explicite encore mieux la visée du roman: la mise en parallèle du passé et du présent peut mieux suggérer non seulement la fonction thérapeutique de l'écriture mais aussi le lien à tisser pour une possibilité de réconciliation entre deux mondes jusqu'à ce moment opposés. La littérature devient donc le moyen pour se sauver du « naufrage » de son adolescence car, s'il est vrai, comme affirme Philippe Senart que « Le succès littéraire se nourrit de cet échec de vivre »¹⁹, il faut aussi dire que cet échec demande à être compris et accepté comme donnée essentielle sur laquelle recommencer à vivre; tourner le dos au suicide pour choisir la vie implique une volonté de reconstruction, un désir de recommencer, d'assumer ses propres contradictions sans plus les nier pour regarder l'existence, et par là son propre passé, avec des yeux nouveaux. L'écriture alors, d'abord moyen d'évasion de la vie quotidienne et d'une ambiance familiale insatisfaisante, se transforme en un puissant instrument pour affronter à nouveau la vie:

[...] écrire me semblait la thérapie qui me convenait. Elle seule pouvait me sauver de ce qui m'accablait: moi-même, mes contradictions, ma famille, le sentiment de l'échec, la tentation du suicide. Ecrire représentait la seule arme avec laquelle je pouvais affronter la vie²⁰.

L'itinéraire artistique de Rouart se termine donc, en cette année 2000, par un roman autobiographique où l'auteur se propose en homme adulte qui, tout en se voyant vivre dans le passé, se voit vivre aussi dans son double qui est peintre. Et c'est justement sur sa relation à l'Impressionnisme que le roman apporte beaucoup d'éclaircissements, car l'acceptation de son passé et le regard nouveau qu'il peut y jeter lui permet aussi de comprendre l'héritage que ce passé lui a légué, les éléments qui ont façonné sa personnalité. En effet, deux éléments frappent le lecteur dans l'optique de sa relation à l'Impressionnisme: d'abord une influence très nette et précise sur son langage de la technique impressionniste, ce qui

¹⁹ Ph. Senart, J.-M. Rouart à l'Académie Française, in http://perso.club-internet.fr/senart_presentation.Htm.

²⁰ J.-M. Rouart, *Une jeunesse...*, cit., p. 162.

n'était pas si évident dans ses autres romans, et ensuite la grande partie qu'il accorde tout le long du roman à cette 'manie' familiale.

L'Impressionnisme, nous le savons, essaie de reproduire sur la toile les effets de la lumière et des ombres, les différentes nuances chromatiques qui se produisent dans la réalité; ce qui fait que les touches de couleurs deviennent l'élément fondamental d'un tableau impressionniste: il suffit de penser aux blancs et gris de Monet, aux jaunes et bleus de Cézanne, etc...

Mais comme l'indique le mot lui-même, dans l'impressionnisme tout est subordonné à la vision/impression du sujet car on ne peint pas la réalité telle quelle mais on fixe sur la toile ce que le regard du peintre saisit comme réverbère dans son intériorité; la tendance fondamentale à relever les impressions fugitives et passagères, la mobilité des phénomènes se transforment ainsi en touches de pinceau d'un peintre qui essaie de fixer l'immédiateté de sa perception présente ainsi que la vision éphémère des choses et des êtres qu'il contemple. Tout cela revient indiscutablement dans le roman de Rouart: non seulement le titre propose un oxymoron tout à fait adéquat, mais toute son écriture révèle sa tendance à suggérer plutôt qu'à expliquer, à décrire les personnages et les paysages à travers l'intensité et les nuances de couleur plutôt qu'à travers l'accumulation de mots descriptifs. Il suffit de penser au ciel de Noirmoutier qui dans *Une jeunesse...* est caractérisé par «sa lumière changeante, intense ou délicate»²¹; l'île elle-même est présentée par de simples touches de couleur afin que les nuances et les contrastes chromatiques puissent en suggérer la contradiction:

Elle est blonde comme son sable, douce, lumineuse, mais tant de sang, de larmes ont coulé ici, tant de femmes violées, éventrées[...] que leurs ombres murmurent à la nuit tombante, dans les bosquets de tamaris ou de rouge de mer²².

²¹ *Ibidem*, p. 49.

²² *Ibidem*, pp. 47-48.

On peut penser aussi aux toutes premières lignes du chapitre intitulé justement «Le caravansérail de l'impressionnisme» qui s'ouvre par la narration d'une exhumation au Père Lachaise:

C'était un petit matin froid et acide de février, avec un pâle soleil qui éclaire sans réchauffer²³.

Ou encore, cette suggestion de couleurs à l'allure impressionniste est bien synthétisée par les dernières lignes du roman, quand à l'aube, le narrateur décide d'aller voir sur la plage le lever du soleil:

Il sortait de la mer incendiant l'horizon. Dans ce qu'il restait des vestiges sombres de la nuit, un petit nuage rose semblait fuir pour échapper à la menace des ombres autant qu'à la violence du soleil. Ce petit nuage rose si fragile, [...] bientôt se dissipa dans une coloration qui teinta le ciel bleu. Il n'était pas mort, il s'était seulement fondu pour apporter sa couleur à la vie²⁴.

Le rapprochement entre ces paysages décrits par un langage suggérant surtout un contraste ombre/lumière qui se nuance de rose et de bleu et certains paysages de Monet et de Pissarro est presque obligatoire.

Mais ce qui est encore plus intéressant est le fait que l'auteur parsème presque toutes les pages de ses souvenirs et de ses considérations sur le 'musée' impressionniste qui avait présidé à son enfance: il retrace l'histoire de sa famille, depuis son arrière-grand-père Henri jusqu'à son père Augustin, en soulignant les différentes attitudes de chaque membre de cette famille face à la création artistique. Mais avant de se plonger par le souvenir dans cette contrée si lointaine il se rend compte qu'il n'avait jamais voulu le faire car il «n'avait pas envie de remuer ce qui a été la source de tant de souffrances»²⁵. C'est l'écriture donc qui lui permet de s'éloigner de la vision sombre qu'il avait toujours eu de l'Impressionnisme, qu'il avait lié à l'idée de la mort, et de le voir sous un jour nouveau: l'art, qu'il avait associé à l'austérité

²³ *Ibidem*, p. 77.

²⁴ *Ibidem*, p. 369.

²⁵ *Ibidem*, p. 72.

de Degas et considéré comme le tourment de l'existence, devient à présent source de lumière, de cette lumière impressionniste que lui témoignent par exemple les tableaux de Julie Manet:

Je découvrais que la peinture n'était pas comme pour mon père une torture, mais qu'elle pouvait exprimer toutes les apparences du bonheur. Tout ici était lumière alors que chez mon père tout était ombre²⁶.

L'art, chez Julie Manet, était «une expression de la féerie de la vie»²⁷ car cette artiste

sauvegardait une conception aristocratique de l'art, considérant qu'il est au-dessus de tout, de l'argent, des critères sociaux, comme l'une des seules traductions de l'âme, la preuve la plus tangible de son existence²⁸.

L'art impressionniste qu'il nous raconte dans son roman se transforme donc en «une blessure qui devient lumière», comme l'indiquent les mots de G. Braque que Rouart a mis en épigraphe au roman: la souffrance enfantine est devenue féconde, à tel point qu'il a décidé, peu après, de publier un livre dont le titre est extrêmement significatif: *Une famille dans l'impressionnisme*²⁹. Il s'agit d'un beau livre qui propose une série de tableaux impressionnistes, et précisément la collection de tableaux de sa famille qui par la suite avait été vendue et dispersée, juxtaposés à des textes de Jean-Marie Rouart lui-même et que le lecteur connaît déjà car ils ne sont que la reprise de certains passages de son roman autobiographique. Le livre de Rouart met en parallèle sa création artistique, l'écriture narrative, et la création picturale des grands maîtres de l'impressionnisme, emblème métaphorique d'une période de sa vie qu'il avait voulu oublier: ici donc il a voulu mettre en relief les deux langages artistiques qui ont le plus marqué son existence, deux manières différentes de regarder le monde, de le décrire et de le recréer dans une sorte de défi souterrain, inconscient peut-être, mais nécessaire à l'auteur pour parvenir à un véri-

²⁶ *Ibidem*, p. 208.

²⁷ *Ibidem*, p. 209.

²⁸ *Ibidem*, p. 215.

²⁹ J.-M. Rouart, *Une famille dans l'impressionnisme*, Paris, Gallimard, 2001.

table rachat. Car c'est là au fond que repose sa véritable identité, dans ce monde si difficile à comprendre qui toutefois a su lui léguer sa vérité essentielle: «[...]la foi dans l'art, dans son pouvoir de transfigurer la vie»³⁰. La littérature devient ainsi «L'unique remède au vertige des origines»³¹, car par ses mots gravés sur du papier il peut désormais regarder les tableaux impressionnistes en jouissant de leur magnifique atmosphère, de leur art inimitable et parfait. L'écriture romanesque lui permet donc de se libérer de ses obsessions enfantines, de ses angoisses et tourments mais en même temps se dessine comme l'expression de son enracinement dans cette origine qu'il avait toujours reniée. C'est par là que Jean-Marie Rouart arrive à définir son identité véritable, après tant de fuites, d'évasions, de recherches: l'identité d'un homme de lettres dont l'univers romanesque puise sa source profonde dans un langage pictural et dans une conception artistique dont il se fait la meilleure expression narrative.

³⁰ France Huser, *Une Jeunesse à l'ombre de la lumière de Jean-Marie Rouart*, in «Le Nouvel Observateur», n° 1935, 6 décembre 2001.

³¹ Jean-Claude Lebrun, *Jean-Marie Rouart, plus qu'un roman des origines*, in <http://www.humanite.presse.fr/journal>.

L'Écrivain et ses doubles

L'auteur et ses masques dans 'Les Noctambules' de Roger Bichelberger

Le personnage de Hallèl, dans *Les Noctambules*¹, est l'une des premières figures insolites de l'univers romanesque de Bichelberger: sa caractérisation toujours indirecte et son rôle somme toute assez passif dans le déroulement de l'action le réduisent à un personnage assez secondaire mais, dès le début, sa présence est étroitement liée à celle du personnage principal, Régis Labergie, et à ses sorties nocturnes visant à la recherche de ses origines. Un jeu de parallélisme constant dans ses apparitions fait de lui, à mon avis, un double nocturne du héros lui-même, en le rendant la projection spéculaire de l'intériorité de ce dernier; son irruption dans le roman et le rôle que tour à tour il joue dans les différentes scènes montrent qu'en effet c'est lui qui met en marche les épisodes les plus significatifs pour le dénouement de l'histoire, mais aussi que c'est autour de lui et de Régis que se manifestent les mouvements les plus profonds d'une narration dont le but principal est de saisir les étapes de l'évolution intérieure du héros. Si ce dernier recherche le passé de son père, et donc de lui-même, Hallèl est celui qui lui montre «visuellement» les attitudes, les sentiments qui président aux différentes découvertes, de façon telle qu'en regardant le fou, Régis «voit» agir sa propre nature, même si revêtue d'une forme grotesque et bizarre. Hallèl est donc le double du héros, et par là aussi du romancier, étant donné l'identité assez évidente que la narration construit entre les deux; il est l'innocent, l'idiot, le fol dont le rôle est de rendre visible la

¹ R. Bichelberger, *Les Noctambules*, Paris, Fayard, 1977.

duplicité d'une nature humaine où le Bien et le Mal tissent entre eux des relations complexes qu'il faut d'abord accepter et puis élucider pour arriver à la vérité et donc à l'unité de ce moi qui, à l'aide de l'esprit d'enfance récupéré et par là des racines véritables d'une vie, peut s'acheminer réellement vers l'avenir.

Un personnage ambigu

Dès sa première apparition, la silhouette étrange et bouffonne de Hallèl s'impose au protagoniste avec ses surprenantes contradictions; il apparaît pour la première fois quand l'histoire a précisé ses données essentielles: le notaire Régis Labergie, après avoir quitté son étude de Roving, s'est installé dans la mansarde de sa maison familiale à Lasting, et a commencé à changer le cours naturel de son existence en dormant le jour et en veillant la nuit. C'est ce personnage d'ailleurs qui remarque pour la première fois la silhouette d'Hallèl en regardant par la fenêtre de sa chambre:

A l'extrémité de la place que la mansarde dominait, une silhouette s'enfuyait, dégingandée. C'était Hallèl [...], l'innocent de Lasting [...]. L'idiot se perdit dans la nuit².

Peu après sera sa mère, petite Ulla, à remarquer l'innocent près de sa maison dans une attitude un peu inquiétante:

[...] l'innocent Hallèl, titubant, hagard comme un pierrot fou. Qu'est-ce que l'idiot avait à chercher là? [...] elle vit Hallèl, debout contre l'enceinte du mur, attentif à ce qu'il voyait. Soudain il [...] s'enfuit tel un fantôme dégingandé, avec des chuintements d'oiseau nocturne³.

Et enfin, pour ce qui concerne la première partie du roman, petite Ulla et Régis parleront ensemble de cet étrange personnage tout en soulignant ses attitudes incompréhensibles et en l'appelant pour la première fois "Hallèl le fou"⁴. Ces trois incursions

² *Ibidem*, p. 29.

³ *Ibidem*, p. 67.

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 74.

d'un personnage toujours caractérisé indirectement, nous renseignent sur l'essentiel: en laissant de côté tout trait physique, l'Auteur nous a informé qu'il s'agit d'un innocent, de l'idiot du village, dont la condition semble justifier des actes et des attitudes étranges; et encore, c'est un personnage qui semble préférer pour ses sorties le décor nocturne et qui probablement s'unit, d'une façon encore incompréhensible, à la vie des deux personnages principaux, vu les liens que l'Auteur a tissés jusqu'à présent entre lui, petite Ulla et Régis.

Cette présentation de Hallèl est capable de susciter chez le lecteur une certaine curiosité qui est par la suite comme renforcée par les apparitions successives de l'idiot où il joue toutefois un rôle un peu plus important mais encore une fois inquiétant et mystérieux. D'abord il est le protagoniste de la célèbre "danse sacrée" près du cimetière qui se termine par un geste apparemment incompréhensible: il se crucifie à la place du Christ dans une scène qui résume dans l'esprit du lecteur l'idée de la vie et de la mort. Dans un décor surréel, où «d'énormes nuages noirs» jouaient à cache-cache avec la lune, de façon que «tantôt les nuages couvraient Hallèl dans leur ombre, tantôt la lune l'éclairait»⁵, la mort du Christ assumée personnellement par Hallèl devient une puissante manifestation de la lutte entre la vie et la mort, ou mieux de l'Amour qui a vaincu la mort. Cette scène nous est racontée par l'Auteur⁶ au moment chronologique de son déroulement et peu après par Régis lui-même qui en parle encore quand il enregistre sur son carnet l'épisode du cimetière qui l'a beaucoup frappé⁷; à cette occasion il donne aussi quelques notations sur l'aspect physique de Hallèl et sur son âge, et en particulier il parle de sa «chevelure, abondante encore mais blanche»⁸.

La scène nocturne du cimetière, à laquelle s'ajoutera le moment du dévoilement final, nous présente les éléments utiles à

⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 76-79.

⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 85-86.

⁸ *Ibidem*, p. 85.

comprendre la véritable personnalité de ce personnage: son innocence d'esprit justifie le fait que ses actes ne suivent pas une logique humaine partagée par les autres et en même temps elle exprime une dévotion religieuse simple mais profonde⁹ au point justement qu'il arrive à se crucifier à la place du Christ. Voilà donc les deux traits essentiels de ce personnage sur lesquels il faut envisager la valeur de sa présence dans le roman: il est toujours présenté comme quelqu'un qui fait peur mais qui donne le calme parce qu'il rayonne la joie: «Il a souri en me voyant, et son sourire m'a terrifié et calmé tout à la fois. Peut-être parce qu'il rayonnait la joie?» écrit Régis en se souvenant de sa première rencontre avec l'idiote¹⁰; Hallèl est donc un homme ambivalent, où se côtoient le côté lumineux, spirituel et le côté obscur, presque satanique de l'âme humaine. Sa présence est toujours gestuelle, son attitude est d'abord impassible face au drame qui commence à se dérouler sous ses yeux¹¹, son sourire est effrayant¹²; de lui se libèrent une fureur et une bestialité inconnues aux autres¹³ qui se présentent comme les signes évidents de l'obscurité où son esprit est plongé. Il est muet et sa bouche s'ouvre seulement pour entonner une sorte d'Alleluia qui ne s'accomplit jamais, restant au niveau d'un «gargouillis pitoyable»¹⁴ ou se changeant en un «cri inhumain»¹⁵. Et si son geste typique relève du domaine religieux – il tient «les bras ouverts, levés au ciel»¹⁶ – ce même geste sera défini une «étrange cérémonie»¹⁷ quand il l'accomplit au cimetière dans la scène dont on a déjà parlé.

Tous ces exemples nous disent donc que Hallèl résume en lui les deux traits essentiels de l'âme humaine: la méchanceté du

⁹ «Paraît qu'il est pieux, qu'il va à la messe, qu'il prie devant la grotte après l'office» dira Sylviane à Régis (*Ibidem*, p. 91).

¹⁰ *Ibidem*, p. 114.

¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 156.

¹² Cf. *Ibidem*, p. 157.

¹³ Cf. *Ibidem*, p. 189.

¹⁴ *Ibidem*, p. 78.

¹⁵ *Ibidem*, p. 194; mais voir aussi aux pp. 86, 157, 184.

¹⁶ *Ibidem*, p. 130.

¹⁷ *Ibidem*, p. 77.

cœur, dont la réalisation narrative est la personnification finale, de la part de Hallèl, du perfide Nickel qui avait essayé de violer la jeune Dilia, et l'amour profond, le désir d'un amour parfait, gratuit jusqu'au sacrifice total comme celui du Christ, dont l'exemple parfait est représenté par la mort de l'idiot:

La pluie commençait à tomber. L'innocent gisait sur le dos, écartelé, et le sang bouillonnait de son flanc béant, se mêlait à l'eau et s'infiltrait dans la terre, jusqu'à la source des racines¹⁸.

Hallèl double et masque de Régis

Or, si l'on suit la démarche narrative du romancier, on voit que cette ambivalence est toujours soulignée par Régis et par l'Auteur dans des moments particulièrement importants pour le développement de l'histoire et donc pour l'évolution personnelle du protagoniste: la toute première apparition de Hallèl coïncide avec le moment où Régis donne libre cours dans ses pensées à sa haine envers celui qu'il considère son ennemi, cet *autre* qui l'a remplacé dans son étude¹⁹; il revit sa faim d'amour sexuel que l'autre avait utilisée pour s'emparer réellement de ses affaires. Au niveau narratif, la juxtaposition du souvenir de la petite Thérèse, symbole de ses débauches amoureuses abandonnées par son départ, et de l'image fugitive de Hallèl semble vouloir suggérer un rapprochement immédiat pas spécialement de deux personnages mais de deux sentiments: la fuite de la silhouette dégingandée devient en effet comme la concrétisation narrative de l'intériorité de Régis qui, lui aussi, a fui sa situation pleine de confusion et d'incertitude, ces ténèbres de l'âme que le protagoniste essaie de dissiper par sa quête. Cela est d'autant plus vrai que l'Auteur, dans la scène citée, lie la figure d' Hallèl à la fontaine du village qui lui donne l'occasion de parler tout de suite après de son enfance joyeuse, passée à jouer avec l'eau fraîche et pure de cette fontaine; il s'agit donc

¹⁸ *Ibidem*, p. 195.

¹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 29.

d'une mise en relief d'un contraste profond entre le passé, ce paradis perdu de pureté et d'innocence qu'est l'enfance pour l'auteur, et la confusion, la complexité de la vie présente; mais c'est aussi l'évidence narrative du contraste entre l'esprit d'enfance, typique de l'innocence, et l'esprit contradictoire, ténébreux du présent: il s'agit là de deux sentiments qui, comme on a déjà dit, sont bien présents dans la brève présentation de Hallèl lui-même.

Mais Hallèl est encore présent quand Régis commence ses randonnées nocturnes à la recherche du secret caché dans le passé de son père²⁰: c'est le moment de la "danse sacrée" du cimetière à laquelle Régis a assisté et qu'il reconstruit par la suite dans son carnet d'écriture. C'est l'une des premières sorties nocturnes du protagoniste et il a été tellement frappé par Hallèl qu'il a décidé de se rendre à nouveau au cimetière, habité toutefois, à cette occasion, par un sentiment "bizarre", comme il dit²¹: face à la tombe de son père Ligori, il se livre à des souvenirs sur l'enfance douloureuse de ce dernier, où la rage et la haine côtoyaient un amour profond envers sa mère. Cette reconstruction du passé de Ligori, dominé par les sentiments de méchanceté et d'amour, se termine très significativement par la vision des deux tombes jumelles de Dilia et de Nickel. Tout cela nous dit, bien sûr, que la scène du cimetière jouée par Hallèl a servi à révéler à Régis le point de départ de sa recherche mais surtout à rendre visibles à ses yeux les deux sentiments caractérisant la personnalité de son père à travers les attitudes bizarres assumées par le fol dans la scène christique. Et la haine et l'amour sont aussi les deux sentiments qui habitent Régis en ce moment, comme le prouve le dialogue avec Sylviane qu'il aura tout de suite après²².

Le troisième moment de ce parallélisme entre Hallèl et Régis se présente dans les pages où ce dernier se rend dans la petite maison d'Ontonon où s'est déroulé le drame de Ligori²³; c'est le

²⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 76-77.

²¹ Cf. *Ibidem*, p. 87.

²² Cf. *Ibidem*, pp. 90-94.

²³ Cf. *Ibidem*, pp. 153, 168.

début de la révélation du passé et pendant qu'Ontonn le raconte, Hallèl passe d'un état de tranquillité à un état de frayeur; mais surtout l'idiot garde «un air mystérieux»²⁴, fait d'inquiétude et d'extase en même temps²⁵; ce sont les sensations que Régis aussi éprouve en écoutant l'histoire de son père qui s'était déroulée sur le double registre de l'amour pour Dilia et de la haine pour le perfide Nikel. Au début de sa sortie à la maison d'Ontonn, il avait déjà associé sa propre vie à celle de son père de façon très significative, «“Quarante ans... Le temps de la vie de Ligori, le temps de ma vie.” Le temps de la traversée du désert»²⁶; mais ce rapprochement temporel fortuit mènera, à la fin, à une identification véritable:

J'étais à la fois Ligori et moi-même [...] J'avais accompli dans mon rêve le rêve de Ligori et le mien, j'étais lui et j'étais moi, quelque chose que je ne sais pas exprimer venait d'arriver à son terme²⁷.

Tout cela trouve sa conclusion véritable dans la reconstruction finale de la mort de la jeune Dilia où Hallèl/Nikel, devenu proie de sa propre fureur, est contrasté dans ses attaques à la jeune Sylviane/Dilia par Régis lui-même²⁸: «Régis avait compris soudain qu'il tenait le rôle de Ligori, *qu'il était Ligori cette nuit*» écrit l'Auteur²⁹. C'est le moment où la méchanceté éclate dans toute sa fureur: Régis toutefois a déjà pris conscience de la véritable nature du passé de son père et donc de son propre passé et il a fait son choix en optant pour l'amour et pour la vie authentiques: «Il n'y avait plus de fantôme à chasser, comme il n'y avait plus de débauché à surveiller»³⁰. Dans la lutte avec cet autre lui-même, représenté par Hallèl, Régis a finalement compris quel est le véritable chemin qu'il lui reste à suivre.

²⁴ *Ibidem*, p. 165.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 153.

²⁷ *Ibidem*, p. 177.

²⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 186-190.

²⁹ *Ibidem*, p. 186.

³⁰ *Ibidem*, p. 179.

A l'exception de cette dernière scène, qui se présente comme la synthèse parfaite de ce parallélisme constant à l'intérieur de la narration, le protagoniste se trouve donc à jouer un rôle de spectateur face aux différents moments de sa quête dont les points de repère essentiels sont constitués par les apparitions de l'innocent qui semblent comme objectiver, par ses attitudes, les sentiments de Régis lui-même.

Tout cela nous amène donc à le considérer comme un double du héros lui-même, qui voit ainsi ses propres sentiments revivre en Hallèl: en réunissant en lui l'amour et la méchanceté, ce dernier devient la projection des sentiments que Régis lui-même garde à chaque occasion dans les profondeurs de son âme et qu'il doit donc reconnaître comme faisant partie de sa propre nature. C'est en assumant la vérité de la duplicité de la nature humaine visualisée en Hallèl, que Régis pourra reconnaître non seulement la grandeur de l'amour de Ligori mais aussi la valeur de son propre présent, difficile à comprendre; il dit en effet à la fin:

[...] le présent assumait le passé maintenant[...]comme si un autre passé bien plus lointain avait racheté celui-ci à tout jamais et m'avait rendu à moi-même³¹.

Il s'agit donc d'un double du héros où les traits christiques s'unissent aux éléments grotesques, en se proposant comme le masque d'une intériorité qui, autrement, aurait été intangible et incontournable par les simples mots de l'Auteur ou de Régis. Cela apparente le «fou» Hallèl à ces personnages bouffons qui jouissent, comme a souligné Bakhtine, d'un droit particulier en littérature:

[...]étrangers dans ce monde, ils ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas, aucune ne leur convient car ils entrevoient l'envers et la fausseté de chacune³².

³¹ *Ibidem*, p. 178.

³² M. Bakhtine, *Fonction du fripon, du bouffon et du sot dans le roman*, in *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 306.

Ce qui nous fait dire alors que nous nous trouvons face à l'un de ces masques narratifs dont chaque auteur se sert, selon Bakhtine, pour définir « tant sa position vis-à-vis de son existence, que sa position vis-à-vis de l'exposé de cette existence »³³.

Des personnages à l'auteur

Or, nous savons que ce roman est peut-être l'un des plus autobiographiques de Bichelberger, un des ceux où l'écart entre la réalité personnelle de l'Auteur et l'écriture fictionnelle est moins évident qu'ailleurs: le décor des *Noctambules* est celui-même que l'Auteur décrit dans sa véritable autobiographie³⁴, à savoir son village natal, et Bichelberger arrive jusqu'à employer presque les mêmes mots pour nous décrire sa maison d'enfance dans l'autobiographie³⁵ et celle de Régis dans le roman³⁶; en outre, beaucoup d'épisodes liés au passé du père de l'Auteur coïncident avec ceux du père de Régis; les deux, d'ailleurs, ont le même nom et les mêmes passions: « Le Ligori-braconnier »³⁷ qui avait un cœur de poète. Donc, il n'est pas difficile d'affirmer que le personnage de Régis est la projection narrative de l'Auteur : en effet, même si ce dernier a essayé de cacher cette identification sous le récit à la troisième personne, le "je" reparaît souvent sous diverses formes d'écriture comme le journal, le film fixe, ecc...; cela ne fait d'ailleurs que renforcer cette relation fondamentale que l'Auteur a instaurée tout au long de la narration entre lui, Régis et Hal-lèl; et s'il a confié à ce dernier le rôle, signalé par Bakhtine, de définir sa position face à son passé et à la narration artistique de ce passé, cela signifie qu'il a eu besoin de ce personnage et de ce roman pour se réconcilier lui aussi avec son passé, pour exorciser ces "fantômes" du passé qui le hantaient et l'empêchaient

³³ *Ibidem*, p. 307.

³⁴ R. Bichelberger, *Les Années buissonnières*, Paris, Albin Michel, 1987.

³⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 158-159.

³⁶ Cf. R. Bichelberger, *Les Noctambules*, cit., pp. 16-19.

³⁷ R. Bichelberger, *Les années buissonnières*, cit., p. 80.

de comprendre son présent. Dans cette perspective il a comme assigné une valeur cathartique à son écriture, car elle lui a permis de révéler à ses propres yeux les données essentielles de son existence passée pour en décèler les valeurs éternelles qui s'y cachaient: comme il le dit lui-même dans son autobiographie, son enfance difficile mais heureuse avait été marquée par la mort de son père mais aussi par la séparation de son village natal et de sa famille à cause de son séjour d'études au Collège d'Art, ce qui l'avait amené à un jugement négatif sur tout ce qui avait constitué le monde de son enfance:

Du haut de mes trois mois de vie de château, je jugeais souverainement mon village, et je le condamnais.[...] Pour moi, une page était tournée maintenant, celle de l'enfance peut-être. Et c'était comme si je venais de perdre l'innocence³⁸.

C'est ainsi que «l'enfant captif de la merveille»³⁹ au collège d'Art avait commencé à voir la fêlure qui se creusait de plus en plus entre ces deux temps de son existence, un "avant" et un "après" qui avaient besoin à un certain moment de se réconcilier en unité pour que son aventure romanesque puisse vraiment s'acheminer sur la bonne route. Il lui était donc nécessaire de récupérer son esprit d'enfance car

[...]seuls les enfants sont vrais. Ceux qui se disent des hommes ont collé un masque sur leur visage, et leur cœur, du fait même, s'est endurci⁴⁰.

C'est cette démarche que le couple Bichelberger-Régis propose au lecteur et son objectivation un peu grotesque transférée en Hallèl ne sert qu'à distancer encore plus de l'Auteur cette confusion de sentiments pour mieux pénétrer en elle et pour mieux comprendre cet esprit d'enfance qui est, pour lui comme pour beaucoup d'autres écrivains, la source véritable de toute personnalité même artistique.

³⁸ R. Bichelberger, *Les années buissonnières*, cit., pp. 250-51.

³⁹ *Ibidem*, p. 215.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 114.

Mais cela nous amène aussi à dire que Hallèl n'est pas un véritable «fol en Dieu», au moins selon les caractères fictionnels que ce genre de personnage montrera par la suite dans les romans de Bichelberger, et qu'il se propose simplement comme une première ébauche de cette typologie romanesque si importante par la suite dans l'univers narratif de cet Auteur. En effet, Hallèl présente des aspects qui resteront typiques chez les futurs «fols en Dieu» tels que Joseph, Manuel, Iossabelh, ne serait-ce que le bynome innocence/sagesse – que l'Auteur exprime narrativement par les cheveux blancs – sur lequel tous les «fous» se basent pour accomplir à l'intérieur du roman leur évolution personnelle: pour Hallèl toutefois, à côté de ce mélange de pathétique et de ridicule (auquel contribue d'ailleurs son prénom, déformation ou mutilation si l'on veut de l'Alléluia chrétien), de cet abandon instinctif à sa propre nature contradictoire, de sa religiosité profonde mais simple, voire inconsciente, il n'y a aucun trait qui nous montre une évolution personnelle véritable, comme c'est le cas des autres «fols» que j'ai cités: cela nous amène donc à considérer Hallèl comme la première étape d'une typologie romanesque qui par la suite précisera son rôle et son importance vis-à-vis de l'Auteur lui-même.

Et enfin, dans la perspective du roman initiatique, auquel tous les romans de l'Auteur se rattachent aussi à cause de la présence de ce type de personnage, ce que nous venons de dire peut faire penser à un rôle de médiateur joué par Hallèl: grâce à sa bipolarité, il pourrait être considéré simultanément comme l'émissaire du démon et l'envoyé de Dieu mais, comme on a déjà dit, dans la démarche scripturale de Bichelberger, ce dernier n'est pas encore arrivé à cette création consciente; Hallèl accompagne Régis vers le dévoilement de la vérité, oriente par ses gestes la quête du héros mais son rôle se borne justement à une sorte d'indication implicite du chemin à suivre, exprimée exclusivement à travers sa présence. Dans l'univers romanesque de l'Auteur il n'a pas d'égal: le seul personnage qu'on pourrait lui rapprocher, en partie, est Jean le clochard dans *Le vagabond de Dieu*⁴¹ mais là aussi bien des

⁴¹ R. Bichelberger, *Le vagabond de Dieu*, Paris, Albin Michel, 1989.

différences devraient être mises en évidence. Il peut être envisagé seulement comme une simple ébauche du médiateur du salut, comme un messenger du Destin qui est toutefois encore incapable d'initier le héros à une connaissance sacrée ainsi que le demande le rôle du guide dans l'initiation. Tout au plus, on pourrait penser à lui comme à une image dégradée du guide véritable.

Hallèl est donc une figure importante dans l'univers romanesque de Bichelberger, capable de suggérer une pluralité de lectures de ses romans successifs qui se préciseront toutefois au fur et à mesure que la démarche scripturale deviendra plus consciente et surtout plus dense et intense. Pour l'instant Hallèl reste un masque parfait du héros et de l'auteur qui l'a créé, un fol en Dieu ou un guide initiatique encore à l'état d'ébauche: il vient de la terre et il rentre dans la terre, une fois qu'il a accompli sa mission de dévoiler la vérité à Régis en l'amenant ainsi au seuil de la lumière. Mais par son acte Hallèl a dévoilé au personnage, et à travers lui à l'Auteur, une vérité encore plus grande: il lui a fait reconnaître la présence dans l'âme humaine d'une duplicité qu'on ne peut pas nier, refuser ou laisser de côté; au contraire, il faut l'assumer jusqu'aux extrêmes conséquences afin que la lumière puisse se montrer. C'est là aussi la raison de la mort de ce personnage: il a dévoilé tout le long du roman les côtés ténébreux et lumineux de la nature humaine, il les a accomplis totalement en acceptant ces deux aspects si contradictoires ainsi que l'a fait le Christ; la scène de sa mort où un mélange de sang et d'eau rentre dans la terre pour arriver «jusqu'à la source des racines» est une puissante métaphore de la nature humaine qui doit retrouver en elle-même sa sève vitale, cette source cachée dans les profondeurs de la nature humaine capable de l'amener à comprendre la signification véritable de l'existence.

Sylvie Germain et ses doubles dans 'Immensités'

Publié en 1993, le roman *Immensités*¹ propose au lecteur une longue et intense réflexion métaphysique sur la misère matérielle et morale de l'homme et sur le silence de Dieu face à la condition humaine. Il raconte l'histoire de Prokop Poupa, un professeur de lettres réduit à l'état de balayeur dans les rues de Prague, qui mène une existence triste et misérable:

Il était un homme assez isolé; il vivait relégué dans la marge que le destin lui avait tracé et qui lui allait petit à petit en se rétrécissant².

Sa vie sans éclat est scandée par la conscience du temps qui passe inexorable mais sans signification, et elle est rythmée, outre que sur le travail, sur les seuls moments de détente que Prokop réussit à s'accorder: les rencontres avec ses amis dissidents à la taverne 'L'Ourson Blanc' et ses lectures qui lui permettent de s'abandonner au rêve et de donner libre cours à son imagination. La vie morne et monotone de cet homme est toutefois secouée par un événement capital: son fils Olbram doit le quitter, il suivra sa mère qui va se marier avec un étranger et s'installer au Royaume-Uni: «[...] Dans la vie de Prokop, un creux s'ouvrit, et dans cette faille tomba une semence»³. La séparation devient pour l'homme la fêlure capable de changer sa vie: ce départ, qui blesse profondément son amour paternel, fait ressurgir en lui la souffrance d'une éternelle solitude affective vécue à cause de séparations et d'arrachements continuels survenus dans sa vie. C'est un passé qui

¹ Sylvie Germain, *Immensités*, Paris, Gallimard, 1993.

² *Ibidem*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 48.

revient brusquement à sa mémoire et qui risque d'ébranler le fragile équilibre sur lequel il a essayé de construire son existence. Il décide alors de se préparer à ce nouveau départ, encore plus douloureux pour lui, en tâchant de combler sa mémoire, la seule qui soit capable de lui permettre, dans le temps à venir, de supporter le vide de cette absence: il s'adonne ainsi à la tâche d'engranger «chaque sensation, chaque seconde vécue, dans l'énorme entrepôt de sa mémoire»⁴. Une nouvelle conscience du temps s'impose alors à lui, et surtout une nouvelle relation, toute à dévoiler, entre le présent, le passé et le futur: tous les questionnements sur son existence, qu'il avait enfouis au tréfonds de lui-même, ressurgissent avec force pour se confronter à un chemin nouveau qui semble s'ouvrir devant lui grâce à un cadeau simple mais «démésuré, total, aux conséquences infinies»⁵ qui lui est offert par son fils:

À toi papa, je donne la lune. Toute la lune; chaque fois qu'elle sera pleine, elle sera pour toi⁶.

C'est ainsi que la graine de la beauté et de l'amour s'installe à nouveau dans le cœur de Prokop: la fêlure avec la vie présente s'approfondit et s'épaissit et il voit germer en lui la possibilité d'une vie nouvelle:

Des mains immatérielles s'affairaient en lui, dépliant sa pensée, sa mémoire, pour les étendre aux dimensions d'un ciel⁷.

À l'aide d'un regard renouvelé par cette dimension infinie, il se penche sur lui-même et sur la réalité qui l'entoure, dans l'espoir de récupérer une existence plus digne et plus riche de sens: des rencontres «diverses, et presque toutes fort simples, voire insignifiantes en apparence»⁸ permettent la germination de cette graine d'espoir et le développement de ce regard nouveau sur le monde; il découvre ainsi la profondeur de la misère morale de l'homme

⁴ *Ibidem*, p. 72.

⁵ *Ibidem*, p. 79.

⁶ *Ibidem*, p. 78.

⁷ *Ibidem*, p. 79.

⁸ *Ibidem*, p. 85.

mais aussi sa dignité et sa grandeur; il voit de près l'angoisse des doutes et des questions sans réponses que chaque homme doit affronter mais aussi la possibilité d'un rachat; il se rend compte donc que derrière toute apparence se cache une réalité différente qui est capable de donner une signification nouvelle même à la douleur la plus profonde. Il découvre ainsi la complexité du cœur humain et du monde où il vit, mais il ne refuse plus la souffrance qui en dérive car ses yeux «tout irisés d'une lueur de lune»⁹ peuvent à présent saisir la vérité des choses, leurs nuances intérieures, les ombres et les lumières qui s'y cachent, et les embrasser toutes car une immensité est toujours «enclose en notre finitude [et] il nous faut bien [...] lui faire en nous un peu de place, lui accorder quelque attention»¹⁰. A travers ce voyage vers ce que Sylvie Germain appelle 'Le Très-Bas'¹¹, Prokop acquiert la conscience de n'être qu'un rien, mais un rien «pensant», pourrait-on dire avec Pascal: maintenant il peut traverser sans peur le désert des ténèbres car il sait, comme souligne l'auteur, «qu'un jour viendra où cette immensité brisera en nous ses amarres et nous emportera»¹².

L'histoire de Prokop est donc l'histoire d'un homme qui accomplit un chemin d'initiation: après avoir assumé la brisure du début, il décide de pénétrer dans l'expérience du vide et de l'absence qui lui permet d'arriver enfin à contempler le mystère du monde, à découvrir la grandeur de l'humanité, à savourer une sorte d'avant-goût de plénitude. *Immensités* est un roman assez complexe qui essaie de traduire par un agencement magistral des mots, chargés de poésie et de suggestions, les profondeurs de l'existence humaine: le désarroi, l'égarement de l'homme dans un

⁹ *Ibidem*, p. 86.

¹⁰ *Ibidem*, p. 255.

¹¹ «Le Très-Bas, c'est le démuni, le faible, l'infiniment vulnérable; [...] c'est basculer de la hauteur où l'on se croyait établi [...]. C'est ployer sous l'emprise soudaine d'un mystère, et s'agenouiller aux pieds de l'autre qui alors me surplombe et se fait mon 'Très-Haut'» (AA.VV., *Sylvie Germain. Entretien*, La Rochelle, Publ. de l'Office du Livre de Poitou-Charentes, 1994, p. 10).

¹² S. Germain, *Immensités*, cit., p. 256.

monde qui essaie de le dominer et de borner son regard aux dimensions matérielles deviennent le sujet privilégié que la diégèse approfondit tout le long de la narration et qu'elle mène jusqu'au bout, proposant enfin une conclusion somme toute 'positive', à savoir une conclusion qui ne nie pas la douleur et la difficulté de l'existence humaine mais qui affirme au contraire leur valeur indispensable pour tout rachat.

Toutefois, si nous comparons le parcours de lecture que je viens de proposer avec le sommaire du livre, on est frappé par une différence nette, voire contraire, avec le parcours que l'auteur semble indiquer: les titres des différents chapitres du roman envisagent un chemin qui mène au 'Rien' final qui semble ainsi s'affirmer comme un mot définitif, et tragique, sur l'existence, un rien qui semble donc dominer et engloutir la vie du personnage. Cette apparente diversité indique évidemment l'existence d'un décalage, entre le parcours scriptural et cet élément du paratexte, qui doit être comblé par l'expérience de la lecture qui, seule, est capable de donner une signification précise, une densité réelle à ce «rien» qui semble une menace féroce contre la dignité de l'homme. Le sommaire donc invite le lecteur à un chemin de lecture approfondi, capable de saisir comment cette fleur du temps qui passe «séchée contre la terre, peut porter la promesse d'une autre floraison»¹³: cette promesse devient à la fin pour Prokop l'acceptation d'une donnée essentielle, mais jusqu'alors cachée à ses yeux:

Il y avait la vie, et son désir d'éternité fiché en chaque instant et jusqu'au cœur des plus simples choses. Cela suffisait¹⁴.

La véritable signification du roman réside donc dans ces immensités qui se cachent au fond de toute chose réelle et qui peuvent être saisies, malgré les indications explicites du sommaire, seulement par une lecture approfondie du texte. Cela nous dit d'abord l'implication profonde de l'écrivain avec la nouvelle sensibilité de la littérature dite postmoderne qui a essayé de renou-

¹³ *Ibidem*, p. 233.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 251-52.

veler le genre romanesque; en mélangeant les différents genres en prose, les écrivains de la fin du siècle dernier ont exprimé «la volonté de lire et de dire le monde dans ses mythes, ses rites, ses ruptures, ses malaises»¹⁵: ils ont donc concentré leurs efforts dans la tentative de reconstituer un lien profond entre la littérature et la vie réelle, en tâchant d'éliminer la distance que les romanciers des années '60 avaient créée entre ces deux mondes. Dans le cas de Sylvie Germain cela est d'autant plus vrai qu'elle tisse son langage artistique sur un fond philosophique qui densifie la lecture de ses textes car elle grave sur l'écran d'un imaginaire littéraire foisonnant d'images et de métaphores les éternelles questions qui président à l'existence de tout homme.

Mais surtout cela nous dit la façon dont l'auteur a construit, consciemment ou non, son roman, en l'appuyant sur une structure interne bien précise, modulée toutefois sur plusieurs niveaux d'écriture où le récit premier, linéaire et chronologique, enchâsse d'autres formes scripturales qui relèvent de genres narratifs différents: en effet, dans *Immensités*, nous trouvons des récits de rêve, une histoire qui présente tous les caractères typiques de la fable, une nouvelle et enfin un conte qui créent un autre espace romanesque, cette *ekphrasis* narrative qui semble suspendre le récit linéaire pour obliger le lecteur à se pencher sur autre chose. A l'intérieur de la diégèse, présidée par une narration classique à la troisième personne, s'ouvrent donc des espaces narratifs différents où non seulement changent les instances narratives mais aussi les codes d'écriture: c'est ainsi que la fable, le conte, la nouvelle s'inscrivent comme genres à l'intérieur du roman en lui imprimant une dimension narrative polysémique, capable d'exprimer la complexité de l'âme humaine, ses dérives et aussi ses espoirs, et en même temps la variété d'une inspiration romanesque qui essaie d'impliquer directement l'auteur dans sa narration, de lui apporter des connaissances nouvelles sur lui-même au fur et à mesure que l'histoire se développe. En laissant de côté les récits de

¹⁵ Dominique Viart, *Le récit postmoderne* in *La Littérature Française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 162.

rêve qui sont là, comme dans tout roman, pour amplifier les désirs, les pensées et les réflexions du personnage et qui auraient besoin d'une analyse spécifique, il est par contre intéressant d'analyser ces autres « genres » qui intriguent le lecteur car ils semblent suggérer une valeur qui dépasse leur simple présence textuelle et donc accomplir une fonction narrative différente par rapport à celle qui leur a été assignée par l'auteur lui-même. Voyons donc de près ces trois « moments » narratifs pour essayer d'envisager l'espace d'interprétation qu'ils ouvrent aux yeux du lecteur et par là de comprendre la valeur de leur présence.

La deuxième partie du roman, intitulée « Le don de la lune », est centrée sur l'annonce du départ d'Olbram: Prokop en est très affecté et au moment de s'endormir il décide de raconter au garçon une histoire très simple mais qui baigne dans le merveilleux. C'est l'histoire d'un jeune homme qui va faire sa demande de mariage aux parents de sa fiancée et qui arrive avec trois bagages:

Une petite valise en cuir brun-roux, tout usée et retenue par une lainière en toile, un gros coffre en métal, noir et un carton à chapeau de forme ovale, laqué couleur vieil or. Le coffre était si volumineux et si lourd qu'on pouvait à peine le soulever¹⁶.

Ces bagages si particuliers intriguent les parents qui essaient à plusieurs reprises de les ouvrir; à la fin ils découvrent que « Le carton était vide. Tout à fait vide. Mais il était rempli de voix »¹⁷: ce sont les voix de la mémoire du jeune homme avec qui il parle constamment et qu'il arrive à maîtriser; mais au moment où la malle aussi sera ouverte, ces voix iront tout de suite se confondre avec les bruits de la ville qui sont enserrés dans le coffre:

Car il y avait une ville dans la malle. Une vraie ville, avec ses rues et ses maisons, ses églises, son fleuve, ses ponts et ses bateaux, ses parcs, ses cafés. [...] Et tous ses habitants. Ses commerçants, ses retraités, ses ouvriers, ses amoureux, ses fonctionnaires et ses soldats, ses badauds et ses enfants de maternelle¹⁸.

¹⁶ S. Germain, *Immensités*, cit., p. 57.

¹⁷ *Ibidem*, p. 61.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 66-67.

Et dans un style qui s'apparente à celui du livre biblique de la Genèse, Sylvie Germain décrit la beauté de cette ville, la magie de ses lieux liée aux différentes saisons et aux changements des mois, le charme de ses mutations progressives dues au temps qui passe. La séduction de la matière et la joie des hommes, la splendeur de la nature et la richesse de ses couleurs soulignent donc le caractère merveilleux de cette ville réelle et imaginaire en même temps, un lieu qui s'offre avec toutes ses données matérielles comme un lieu d'origine vivifié par la mémoire, un espace à l'allure presque mythique qui se présente comme la possibilité d'une nouvelle façon de regarder et d'affronter la réalité. Cette ville se propose alors comme le Vrai Lieu de l'enfance, l'endroit édénique qui préside à toute existence humaine. Le jeune homme en effet prend sa fiancée et y pénètre pour s'envoler vers le ciel, «Il emmenait sa fiancée dans sa mémoire, dans son amour d'enfance», et pour aller ainsi retrouver «au-dessus de la colline de Vinohradu»¹⁹ le père du jeune homme,

un vieux bonhomme qui balayait la lumière en soulevant des nuages de poussière blonde et rose²⁰.

Cette histoire montre donc, à l'aide aussi d'un langage imagé qui renvoie pour certains aspects au langage typique des contes pour enfants, une vision différente, possible, de la ville humaine, ce côté merveilleux du réel quotidien qui normalement est caché aux yeux de ses habitants par la dureté de la vie : une ville capable de charmer, de séduire le regard des hommes par ses changements continuels, de montrer une vitalité et une richesse inconnues. Il est évident donc que cette fable est là pour nous inviter à la lire comme une métaphore: ces voix et cette ville ne sont que l'espace narratif qui identifie l'Eden fabuleux et magique, un Eden d' 'avant la faute', qui se signale pour son lien étroit avec l'enfance envisagée comme condition éternelle de l'homme, cet état d'innocence et de pureté qui est caché au fond de chaque être humain

¹⁹ *Ibidem*, p. 69.

²⁰ *Ibidem*, p. 70.

et qui reste gravé pour toujours dans l'esprit de chacun. La fable traduit donc la nostalgie de Prokop pour ce moment temporel et mythique de sa vie et surtout son désir de récupérer cet esprit d'enfance que la présence/absence de son fils a fait ressurgir à l'improviste. C'est la faille qui s'ouvre et s'approfondit, une faille qui est surtout un cri d'amour et de vie et qui se rend manifeste à ses propres yeux: le personnage traduit par son conte l'espoir d'une possibilité de rachat pour sa vie à l'aide de la mémoire, la prise de conscience d'un désir inassouvi qu'il croyait avoir maîtrisé mais qui soudainement revient à la surface avec force; ce n'est qu'à partir de là qu'il peut comprendre la grandeur inscrite dans le don de la lune que lui fera son fils, car seulement cette souffrance d'avoir mis à nu son propre cœur le rend capable d'accueillir l'inattendu, l'imprévisible et d'en saisir la valeur profonde pour son existence. Cette fable s'insère donc dans le roman comme un horizon différent vers lequel acheminer la lecture car elle est là pour suggérer le changement intérieur de Prokop, les aspirations et les désirs que le personnage a toujours caché aux yeux des autres et à ses propres yeux; le vague sentiment religieux qui avait caractérisé la première partie du roman, avec ses longues discussions sur les Lares, se précise donc à présent et s'approfondit: l'homme a besoin d'une vie lumineuse, d'un regard capable de transpercer la banalité quotidienne pour voir l'éclat qui s'y cache et il n'y a que le père, ce «balayeur de lumière», qui soit capable de l'enseigner à l'homme.

Le deuxième récit se place au début de la quatrième partie du roman, «Les pas dansent aux enfers», qui présente une situation historique et sociale différente: la révolution «de velours» a changé la vie des hommes, la liberté semble reconquise «mais pour faire quoi au juste?»²¹ se demande le protagoniste. Prokop d'ailleurs a amélioré sa situation qui est soulignée tout de suite par l'auteur, non sans une amère ironie: «Il n'était plus un paria; mais il était un déclassé»²². Prokop n'est plus balayeur et il a re-

²¹ *Ibidem*, p. 150.

²² *Ibidem*.

fusé un poste à l'Université pour entrer dans la rédaction d'une revue littéraire. Mais si ses conditions de vie se sont améliorées, son inquiétude reste tout entière, ou mieux, devient encore plus forte: dans cette situation de profonde amertume il reçoit de la part de M. Slavik, qui habite le même immeuble que lui, un cahier où l'homme a écrit une nouvelle intitulée «Sans titre» et dédiée «A mon Chien». Il lit donc tout à fait au hasard l'histoire de la vie de Slavik, dont le nom signifie Rossignol, une histoire triste, chargée de douleur, de solitude et de souffrance où toutefois la rencontre d'un chien a signifié l'irruption du «nouveau», capable de changer le cours de l'existence non du point de vue matériel mais intérieur: «Et un jour un chien est entré dans ma vie. L'ennui alors en est sorti»²³. Et l'histoire rétrospective de Slavik se déroule sous les yeux du lecteur Prokop comme la biographie d'un homme qui, aidé par son chien, a appris à regarder le monde d'une façon nouvelle:

Avec Chien j'ai appris à sentir, j'ai appris que tout a une odeur, même les sons et les couleurs, et le temps qui passe. J'ai appris aussi à regarder et à écouter autrement. J'ai commencé à considérer le monde et les gens avec des sens de chien. J'ai fini par aimer la vie avec un cœur de chien. Un cœur toujours aux aguets, mais jamais inquiet. Un cœur olfactif, épris d'espace²⁴.

Ce Chien, «le compagnon des Anges»²⁵ écrit Slavik, a ainsi sollicité l'homme à se regarder différemment et à saisir la valeur de son intériorité:

Chien m'a conduit en vérité à travers l'immensité du dedans. Et en chemin j'ai dépiqué des traces. Celles de Dieu. Ou plus exactement celles de l'absence de Dieu²⁶.

Et à présent que Chien est mort et que Slavik a perdu son éveillé d'aurore, à l'homme il ne reste que le souvenir réel de son amour, cet avant-goût d'éternité qui est «un goût de lumière

²³ *Ibidem*, p. 160.

²⁴ *Ibidem*, pp. 163-164.

²⁵ *Ibidem*, p. 165.

²⁶ *Ibidem*, p. 164.

pure»²⁷. Encore une fois l'interruption du récit premier a introduit le lecteur dans une histoire d'amour qui, plus tragique par rapport à la première, souligne avec plus de force la valeur de ce qui se cache dans le cœur humain, ce désir d'un amour et d'un guide capable de faire apprécier la vie dans tous ses aspects, capable donc de faire passer l'homme du vide à la plénitude grâce à la découverte des richesses cachées dans toute expérience humaine.

Slavik a donné sa nouvelle à Prokop car, à son avis, ce dernier lui ressemble: «[...] je m'adresse à l'homme dans lequel j'ai cru sentir la capacité d'être attentif et ouvert à certains mystères»²⁸; en effet Prokop est profondément touché par cette lecture qui ne fait qu'approfondir la faille qui avait été ouverte en lui par le départ d'Olbram et qu'augmenter donc son désarroi et sa souffrance. D'ailleurs, en ce moment, autour de Prokop tout semble s'effondrer et s'enfoncer dans le néant: c'est la descente aux enfers de l'initiation qui est mise en évidence ici, à l'aide de toute une série d'événements liés à la mort matérielle et morale. Prokop en effet doit faire face au suicide de son ami Aloïs Pipal, au souvenir terrible de la mort de sa sœur Romana, «morte au désert de l'amour»²⁹, qui occupe constamment ses pensées, et surtout à un possible glissement vers la folie de sa fille Olinka. Cette quatrième partie du roman, qui s'ouvre sur la nouvelle de Slavik, se termine par un conte imaginaire que Prokop lui-même écrit pour sa fille Olinka «à partir du vocable chemin»³⁰: c'est un conte où la contemplation de la nature devient le ressort d'un questionnement sur les valeurs de l'existence par le biais d'une constante sollicitation de la part du «petit chemin de terre»³¹ à la jeune fille Lulla, afin qu'elle remonte de sa nuit pour aller vers la lumière, et arriver ainsi à saisir le langage des choses, à percer l'apparence de la matière pour appréhender la voix secrète qui anime le monde,

²⁷ *Ibidem*, p. 168.

²⁸ *Ibidem*, p. 169.

²⁹ *Ibidem*, p. 183.

³⁰ *Ibidem*, p. 206.

³¹ *Ibidem*, p. 206.

y compris l'homme. Partagé en périodes introduites par des verbes typiquement germainiens – *écoute, regarde, contemple*³² – le conte se termine par une invitation qui rappelle le chemin que Prokop lui-même a dû faire après le départ de son fils:

Marche, jeune fille, marche jusqu'au bout de ta peine. [...] Marche en portant ton chagrin dans tes bras comme un enfant malade[...] Ne fais halte que devant cette croix qui se tient nue, là-bas. Dépose un instant le poids de ton amour blessé au pied de cette croix, – et cet instant sera éternité³³.

Mais Prokop à la fin interrompt son écriture, conscient qu'il n'arrivera jamais

[...] à traduire en langue humaine l'ineffable chant de la terre. Comment transcrire noir sur blanc l'inouï silence de Dieu?³⁴

Sa détresse dérive surtout de la douloureuse découverte que ces pas qui dansent dans l'enfer de la vie sont les pas de ces hommes qui ont voulu renoncer à l'amour de Dieu, ce qui fait qu'ils se sont construits eux-mêmes un désert d'amour:

[...]et ce désert résonne des pas du Christ descendu jusqu'aux maudits pour venir les chercher, les arracher à leur douleur. En vain: le Christ même ne peut les délier, des invisibles chaînes qu'ils se sont seuls forgées³⁵.

C'est ainsi que Prokop découvre la valeur de ce «rien» qui donne le titre à la dernière partie: ce 'rien' n'est que ce manque d'amour qui fait que l'homme «march[e] sur la terre, dans la poussière, les pierres et les ronces» sans pouvoir «redresser la tête aux heures de fatigue et de découragement»³⁶; mais c'est un Rien qui peut se transformer en un Tout car

Cette immensité qui gémit sous le poids de notre paresse d'esprit, de notre avarice de cœur, qui mugit à l'étroit dans notre finitude, est peut-être

³² Cf. à ce propos ce que dit l'auteur lui-même in AA.VV., *Sylvie Germain. Entretien*, cit., p. 8.

³³ S. Germain, *Immensités*, cit., pp. 219-20.

³⁴ *Ibidem*, p. 221.

³⁵ *Ibidem*, p. 226.

³⁶ *Ibidem*, p. 253.

un appel vers plus qu'elle-même encore, une invitation pour des dérives à l'infini, du côté de l'éternité, par-delà les ténèbres³⁷.

Ces trois textes, enchâssés à l'intérieur de l'intrigue principale, sont alors comme des micro-récits qui, avec leurs personnages et leurs histoires différentes, présentent les contraintes d'autres genres en prose, en particulier de celles qu'aujourd'hui on appelle couramment les formes brèves. Nous savons que la fable, la nouvelle et le conte suivent en effet, surtout au XX^{ème} siècle, des critères formels différents par rapport au roman: régi par un certain nombre d'effets structurants qui lui impriment son efficacité narrative, le récit bref fonde sa poétique sur les vertus de la concentration et de l'ellipse qui lui donnent une forte valeur suggestive car, grâce à l'allusion, il peut serrer de plus près les frémissements de la vie, saisir la valeur de l'instant et du quotidien; en plus, construisant le sens à partir d'une expérience concrète du monde, il privilégie l'exploration de la subjectivité et se donne pour but de dévoiler les secrets de l'être, de saisir au vif les tournants significatifs de sa vie³⁸. Dans les trois histoires présentées à l'intérieur du roman la concentration temporelle, le système des personnages, l'ellipse de la narration, le décor semblent correspondre parfaitement aux contraintes du genre bref pour mieux fixer le rapport problématique du moi avec le monde. En effet elles soulignent, à travers l'interruption du récit premier, les différentes étapes de la vie intérieure de Prokop Poupa, les découvertes qui ponctuent donc son rapport avec lui-même et le monde qui l'entoure et son chemin vers l'espoir final. Mais si on regarde de près ces trois histoires, on est frappé par la logique interne qui les lie aussi du point de vue thématique et qui fait d'elles une sorte d'écriture parallèle au texte premier, une écriture qui répond non plus à la nécessité d'une intrigue à développer ou à préciser par des suspensions narratives, mais au besoin de comprendre la valeur de ce qui est en train de

³⁷ *Ibidem*, pp. 255-56.

³⁸ Cf. à ce sujet le livre fondamental de R. Godenne, *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974. Cf. aussi la nouvelle édition, partiellement différente, parue sous le titre *La Nouvelle* (Paris, Honoré Champion 1995).

se dessiner par l'écriture. Ces trois récits nous présentent d'abord un personnage qui vit sa vie présente à l'aide de sa mémoire, capable de lui donner la possibilité d'un enracinement vital; ensuite, Slavik raconte l'histoire de sa vie en illustrant comment la rencontre avec un chien a changé sa façon d'entrer en relation avec la réalité et enfin nous avons l'histoire de la rencontre entre une jeune fille, qui «aimait mais [qui] n'était pas aimée»³⁹ errant ainsi dans le désert du monde, et un petit chemin qui, ravivé par ses pas, lui envoie le chant de sa mémoire millénaire endormie à cause de l'indifférence des hommes. Enfance, mémoire et vie réelle, amour sont donc les sujets sur lesquels sont tissées les trois histoires, mais ils sont aussi, comme on a déjà dit, les chemins parcourus par Prokop Poupa tout le long du récit premier: ce qui fait que les formes brèves insérées dans le roman ne sont qu'une sorte de proposition en raccourci du sujet fondamental, une synthèse parfaite de la signification véritable du roman qui nous permet de pénétrer directement au cœur même du livre. Il s'agit d'un procédé qu'on peut rapprocher de la technique de la mise en abyme si célébrée par Gide et par le Nouveau Roman et qui normalement accomplit une fonction révélatrice par rapport à la narration linéaire mais en même temps antithétique, capable de contester le récit lui-même, ainsi que l'a illustré Jean Ricardou: «[...] la mise en abyme tend à briser l'unité métonymique du récit selon une stratification de récits métaphoriques»⁴⁰. C'est ce qui se passe apparemment dans le texte de Sylvie Germain où les scissions opérées par les différentes formes brèves semblent être une sorte de relance toujours nouvelle qui ne fait que dédoubler l'unité du roman.

Ici toutefois ce procédé est employé à mon avis d'une façon un peu différente par rapport à la tradition et sa présence ne conteste pas vraiment l'unité de la fiction: au contraire, elle assume cette dernière pour la proposer au lecteur à partir d'un autre point de vue.

³⁹ S. Germain, *Immensités*, cit., p. 209.

⁴⁰ J. Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 73.

En effet, si nous regardons de près ces trois récits brefs, nous nous apercevons qu'ils ne font que dire le questionnement de l'auteur sur ce qu'il est en train d'écrire et sur la valeur de son art: on ne peut pas remarquer qu'ils soulignent trois éléments particulièrement importants pour un écrivain- l'imagination, la lecture et l'écriture- et donc ils deviennent pour l'auteur la possibilité de réfléchir sur la méthode, sur la signification et sur la valeur de son écriture artistique. Si le roman nous montre le chemin difficile de l'homme qui essaie de se soustraire à l'empire de la matière, de voir ce qui se cache derrière le masque du quotidien pour saisir dans le monde qui grouille dans son intériorité les signes d'une présence éternelle, les trois récits ne font que souligner le souci de l'artiste qui essaie de savoir si par son langage il arrive à dévoiler le secret de son art, qui se questionne sur la manière et sur la méthode par lesquelles il arrivera à dire ou plutôt à suggérer ce qui anime sa démarche romanesque, car, comme l'auteur l'a affirmé:

Même si ce que l'on écrit n'est pas autobiographique, on se révèle malgré tout à travers le monde imaginaire que l'on crée⁴¹.

En effet, si on isole les trois contes du contexte romanesque, et on les lit comme une seconde écriture narrative, parallèle à la première, on voit qu'ils proposent un questionnement sur le rapport entre la réalité et la fiction romanesque, entre le monde matériel où nous vivons et les possibilités offertes par l'écriture de le reproduire, de le transformer ou de l'inventer.

La fable nous montre l'imaginaire qui est capable à l'aide de la mémoire d'engendrer un monde nouveau où réalité et imaginaire fusionnent pour mieux exprimer les désirs et les aspirations secrètes de l'homme: et tout cela non pour oublier le présent, le réel toujours douloureux et chargé de souffrance, mais pour le vivifier, pour l'affronter avec décision car la lecture de la réalité à l'aide de la mémoire permet un retour aux sources, une plongée dans l'innocence qui ne peut que donner un point de vue nouveau sur la réalité et sur l'homme, comme nous enseigne le récit de Sla-

⁴¹ AA.VV., *Sylvie Germain. Entretien*, cit., p. 16.

vik: voilà alors la germination du monde nouveau proposé par le troisième conte, ou plutôt de l'homme nouveau que l'écrivain peut raconter par ses mots et par son langage, parfois imprécis et incapable de tout dire, mais suffisant à suggérer des espoirs possibles pour l'homme contemporain. C'est là la valeur de l'écriture pour l'artiste qui s'adonne à cette tâche: une démarche qui révèle l'écrivain à lui-même au fur et à mesure qu'il écrit, et qui lui montre comment l'écriture romanesque sert à broder, sur les traces du réel profondément vécu, un langage qui baigne dans l'imaginaire de l'homme pour envisager un chemin possible vers le bonheur. Dans cette optique donc les deux personnages qui racontent et qui écrivent, Prokop et Slavik, ne sont que les doubles de l'artiste Sylvie Germain, capables de nous faire saisir la force du questionnement de l'auteur et de rendre évident aux yeux du lecteur le discours que l'auteur lui-même est en train de faire sur son propre art; et la technique narrative si diversifiée qui multiplie les instances narratives sert à donner plus de visibilité aux différentes réflexions qui président à l'aventure scripturale chez Sylvie Germain. Ainsi dans la démarche de Prokop et Slavik qui se font conteurs et écrivains nous voyons les différentes facettes de l'auteur qui s'interroge en même temps qu'elle écrit sur le rapport qui existe entre la réalité du monde et sa création romanesque, sur le rôle et la valeur de son imaginaire, sur les possibilités de son propre langage.

Dans ce sens alors on peut dire que ces trois formes représentent l'espace personnel que Sylvie Germain s'est créé à l'intérieur du roman pour prendre conscience de ses choix: l'alternance entre récit premier et forme brève, à savoir entre récit et discours, offre un double point de vue qui permet aussi une double lecture entre vision extériorisée et vision intériorisée, entre narration et méditation: le lecteur suit le regard du narrateur qui raconte l'histoire du personnage en train de se transformer en intrigue mais en même temps il suit les réflexions d'un écrivain qui, caché derrière le masque de ses personnages, essaie de dire les moyens par lesquels son histoire s'écrit et son art s'accomplit.

Le roman s'inscrit donc dans une conception de l'écriture narrative où cette dernière sert à percer l'apparence de la matière, à

franchir les limites du visible pour agencer un monde nouveau, à saisir ce revers du masque qui, seul, peut mener le lecteur, mais avant tout l'auteur, à s'engager dans le chemin d'un bonheur possible. Dans ce sens elle devient une aventure non seulement pour le lecteur qui s'abandonne à la magie d'un livre à découvrir mais avant tout elle devient une aventure pour l'écrivain qui, par le biais de son art, essaie «de remonter vers la source de son chant, [de]s'aventurer dans la rumeur du monde»⁴².

⁴² Toby Garfitt, *Sur le vif: Toby Garfitt s'entretient avec Sylvie Germain*, in «Interviews», n° 1, 1997, p. 12.

Julien/Ralph/Julien ou l'invention de soi

Cette étude a moins à voir avec l'autobiographie proprement dite qu'avec sa possible déconstruction au profit de l'étrange recherche qui permet à un être humain de se recréer romancier. Si nous considérons un pacte de fiction comme le moyen pour un auteur d'accéder à sa vérité, on peut penser que l'identité d'un écrivain se construit analogiquement à la formation du moi par des identifications progressives à ses propres personnages ainsi que par l'exploration de techniques d'écritures courantes à son époque ou particulièrement capables de répondre à ses exigences présentes. Quant aux traces autobiographiques, qui restent ouvertement repérables dans les textes créés, nous savons que l'auteur est bien capable de les réorganiser dans une arborescence diffuse qui toutefois, en tant que transposition dans l'imaginaire, coupe tout lien avec ses origines et s'intègre parfaitement à un monde 'autre', le monde de la fiction. Julien Green, on le sait, fait partie du nombre de ces auteurs qui ont toujours conçu la création littéraire comme un moyen de se connaître et de dire sa vérité: chez lui seulement la présence d'une mémoire personnelle active l'écriture artistique, car chez Green la mémoire

[...] est inséparable de l'imagination qu'elle conditionne, et sans laquelle elle ne saurait créer. La mémoire fournit le matériau des images du souvenir, et l'imagination les transpose et le transfigure; elle les assemble et les désassemble, leur impose mille métamorphoses, et fait vivre tous les possibles négligés par le réel, dans un mouvement dynamique que détermine l'évolution intérieure inhérente à la vie de l'écrivain¹.

¹ M. Raclot, *Mémoire et création romanesque chez Julien Green*, in *Julien Green. Le travail de la mémoire*. Textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Paris, SIEG, 2000, p. 66.

D'ailleurs, on a pu constater que dans l'ensemble de la production greenienne les différences entre autobiographie et roman ou forme narrative brève se placent surtout du côté formel, car une lecture autobiographique de ses romans fait pendant à des volumes autobiographiques qui emploient eux aussi des stratégies fictionnelles². Mémoire et imaginaire fusionnent donc dans tous les genres littéraires adoptés en créant tout au long de sa carrière d'écrivain un «espace autobiographique» qui vise non à dresser une image de lui par rapport à ses lecteurs mais au contraire à donner à l'auteur lui-même une connaissance toujours plus profonde de sa personnalité et de sa propre vérité. Les errances personnelles greeniennes trouvent ainsi leur ancrage dans une écriture qui est guidée, dans le choix du genre à adopter, par les préoccupations contingentes de l'écrivain: ce qui ne signifie pas qu'il privilégie la forme au fond, pour reprendre la célèbre formule de Jean-Pierre Richard, mais simplement que Green choisit le genre à son avis le plus apte à lui donner la possibilité de réfléchir sur les questions qui le poussent à écrire.

Tout cela justifie et fonde, à mon avis, une analyse de 'L'histoire de Ralph' qui, bien qu'étant une œuvre fictionnelle à part entière, peut être interprétée comme l'une des formes de son écriture autobiographique: beaucoup d'autres raisons, on le verra, nous révèlent la dimension personnelle de cette œuvre mais la valeur d'un investissement autobiographique si important dans un conte pour enfants, au moins d'après l'auteur, est une question qui se pose d'emblée au lecteur de ces textes: mon analyse essaiera donc de répondre à cette question tout en se demandant aussi quels bénéfices l'auteur peut tirer d'un ouvrage qui, écrit en cette fin de siècle fragmenté mais riche de résurgences autobiographiques de tout genre, affirme la valeur et l'unicité d'un «moi» qui survit grâce à la possibilité de se réinventer.

² Cfr. à ce propos Michael O'Dwyer, *Autobiographie et autofiction: une étude des rapports entre la mémoire et l'imagination romanesque dans les écrits autobiographiques de Julien Green*, in *Julien Green. Le travail de la mémoire*, cit., pp. 7-14.

En 1991 Julien Green publie chez Flammarion *Ralph et la quatrième dimension*, un conte dont la critique met tout de suite en évidence une certaine ambiguïté interprétative: «Apparemment *Ralph et la quatrième dimension*, le dernier texte qu'il vient d'écrire, est un conte pour enfants. Apparemment»³. En effet, l'histoire propose un personnage bizarre et singulier qui semble pouvoir intéresser et charmer les enfants et les adolescents avec ses situations parfois invraisemblables, ou avec la tendance au rêve du protagoniste, qui lui permet de vivre ce que son cœur désire. Si cette dimension, insérée d'ailleurs dans une forme littéraire typiquement enfantine comme le conte, peut faire penser à un public de ce genre comme destinataire privilégié du texte, le lecteur averti s'aperçoit immédiatement qu'il y a bien plus que cela, que les situations un peu cocasses qu'il propose ne sont que le côté apparent d'une matière qu'il faut pénétrer en profondeur pour en saisir la signification véritable. Le texte pour enfants suggère alors un sens métaphorique du conte où à travers un personnage écrivain, Ralph, l'auteur a essayé de représenter, par le biais de l'imaginaire, l'origine de sa pratique scripturale et la démarche de son écriture littéraire. Ralph est un jeune homme qui, après une série d'événements assez drôles, arrive à comprendre que sa véritable passion est l'écriture, et en particulier l'écriture pour enfants, et il abandonnera son travail et ses amis pour s'adonner à la création littéraire: tout le long de l'histoire nous assistons donc à la naissance de sa vocation, à sa prise de conscience de l'univers d'où il tirera la matière du roman qu'il va écrire et de la méthode qu'il suivra. Il s'agit donc d'une métaphore de l'inspiration artistique de l'auteur lui-même qui par ailleurs investit son personnage des nombreuses sensations, événements et pensées qu'il avait vécus lui aussi pendant son enfance et son adolescence. Le texte se présente comme un mélange continu de mémoire personnelle et d'imagination créatrice, ce qui n'est certainement pas une nouveauté pour notre auteur car, comme on a déjà dit, toute son

³ Philippe Vannini, *Julien Green et ses doubles*, in «Magazine Littéraire», 295, janvier 1992, p. 61.

œuvre romanesque et autobiographique pourrait être lue selon la double directrice d'une mémoire personnelle qui se transmue en univers fictionnel. Mais plus encore, le questionnement même sur son art n'est pas une nouveauté puisqu'il l'a déjà affronté dans ses romans et ses nouvelles précédents, dans l'optique toutefois de comprendre la valeur de la création artistique pour l'écrivain qui écrit et la relation qu'elle entretient avec la réalité, personnelle et extérieure, de l'homme.

Ce qui rend Ralph différent des autres narrations greeniennes axées sur ces questions, est le fait que par le biais d'un personnage qui est son double, Green pose comme sujet et objet de son œuvre l'origine même de l'inspiration créatrice, cette dynamique intérieure qui préside à la naissance et à la composition de toute œuvre narrative: suivant une méthode qu'il a adopté dès ses débuts littéraires, Green active son imaginaire pour essayer d'élucider la question concernant l'origine de son écriture et de sa pratique d'écrivain qui s'adonne à une création imaginaire en représentant son surgissement, son déroulement et son accomplissement progressif. La fictionnalisation du moi pratiquée à travers le dédoublement met donc en jeu non seulement une pratique scripturale mais essaie de cristalliser en intrigue ce qu'il y a de plus secret et de plus mystérieux dans l'acte de la création artistique, ce moment initial, impalpable et incontournable, qui préside à la naissance d'une œuvre et en même temps d'une vocation littéraires.

À travers la structure bien accomplie d'un conte apparemment pour enfants, *Ralph et la quatrième dimension* suggère implicitement cette interprétation métaphorique; toutefois celle-ci devient tout à fait évidente et totalement justifiée si on place le texte dans la série de contes sur Ralph écrite par Green et qu'aujourd'hui nous pouvons lire grâce au dernier volume de la Pléiade: en effet, *Ralph disparaît* et *La clef de cristal*⁴, les deux autres textes sur Ralph que Green n'a jamais publiés séparément, ne jouissent

⁴ J. Green, *Ralph disparaît* et *La clef de cristal*, in *Œuvres Complètes. Préface* par Giovanni Lucera. *Introduction* par Michèle Raclot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. VIII, 1998, pp. 803-825 et pp. 827-847. C'est cette édition d'ailleurs qui regroupe les trois contes sous le titre *Histoire de Ralph*.

d'aucune autonomie narrative, mais ils peuvent être compris seulement comme développement, suite et conclusion de l'histoire présentée dans le premier texte. Les trois contes deviennent ainsi comme les étapes nécessaires et complémentaires d'un parcours imaginaire qui essaie de révéler les différentes phases qui mènent une inspiration de son épanouissement à son accomplissement.

Ils présentent en effet, partagée en trois moments différents mais chronologiquement linéaires, l'histoire du jeune Ralph qui, ayant vécu en rêve à l'aide d'un Inconnu des expériences presque magiques, qui lui ont révélé tant de choses sur lui-même et sur la réalité, ressent l'impérieuse nécessité de pouvoir les revivre et de les communiquer aux lecteurs à travers l'écriture; il se plonge alors dans l'aventure de la création artistique car il est bien convaincu que c'est là le bon chemin pour atteindre le bonheur et son histoire se termine au moment où il arrive à transmettre ce don à un autre personnage, le petit Julien, qui pourra, lui, découvrir et accéder au Paradis, lieu privilégié du bonheur où aboutit toute quête véritable.

Donc, des contes pour enfants, fictionnels, qui se doublent en métaphore de l'acte créateur de l'écrivain et qui, partagés en trois moments narratifs successifs, nous présentent les différentes phases de la vocation artistique d'un personnage derrière lequel se cache l'auteur lui-même: *Ralph ou la quatrième dimension* ou la naissance d'une vocation, *Ralph disparaît* ou la plongée sans conditions dans ce monde 'autre' qui est la création artistique, *La clef de cristal* ou l'accomplissement d'une vocation.

La trilogie ainsi construite présente un mouvement intérieur qui emploie toutes les ressources typiques de la narration grecque, en particulier du conte: une histoire où se mêlent le réel et le fantastique, des situations un peu paradoxales, un langage très précis dont les registres varient continuellement, des constantes de l'imaginaire qui puisent dans la mémoire personnelle de l'auteur en y introduisant aussi tous les éléments habituels de son univers fictionnel: le miroir, la fenêtre, la chambre, le rêve, etc... En somme, la fiction enfantine se charge d'une dimension autobiographique liée à la seule pratique fictionnelle qui à son tour

revèle un univers qui propose un parcours temporel à rebours allant de la jeunesse jusqu'à l'enfance.

Du conte à l'autobiographie

L'histoire de Ralph est foisonnante de situations, de réflexions, d'événements décrits sur un ton mi-bouffon, mi-fantastique qui séduit et charme, d'abord grâce à son personnage, non seulement le lecteur enfant mais aussi tout lecteur adulte qui ait gardé son cœur d'enfant: Ralph a une personnalité un peu bizarre, sa maladresse dans la vie quotidienne le place un peu en marge de la vie tout comme son penchant pour le mystère et le secret l'amène à voir dans la réalité qui l'entoure des choses que personne d'autre n'arrive à voir; sa tendance au rêve lui permet de vivre des expériences magiques qui le comblent de bonheur, comme un voyage de l'autre côté du miroir pour voir ce qui s'y cache, en compagnie d'un Inconnu. Il vit d'ailleurs constamment entre deux dimensions: la compagnie d'assurances où il travaille le met en contact avec la réalité humaine la plus ordinaire et routinière et il y il fait «un travail de toqué»⁵; il semble être «[...] toujours ailleurs. On se demande où?»⁶, disent ses collègues. Et cet *ailleurs* se concrétise aux yeux du lecteur dans l'autre espace privilégié de son existence, sa maison, où il peut donner libre cours, à l'aide du rêve, à ses désirs les plus poignants, à ses peurs les plus profondes, aux obsessions qui agitent son cœur et son esprit. Mais il y a plus: dans un espace encore plus privé, son vestiaire, lieu magique où les objets s'animent et parlent comme des êtres humains, il rencontre le guide imprévu qui peut l'aider à réaliser le «[...] rêve de fuite hors de soi qui le poursuivait confusément depuis son enfance»⁷. C'est ainsi qu'il peut commencer une sorte de traversée des apparences, un voyage magique et fabuleux qui lui fait connaître une dimension 'autre' du temps et de l'espace, où

⁵ J. Green, *Histoire de Ralph*, cit., p. 782.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 791.

il est le voyageur et en même temps l'objet qu'il regarde; et la fin de ce voyage le fait rentrer dans sa réalité quotidienne avec une détermination nouvelle quant à sa vocation mais avec un brin de folie en plus, comme soulignent ses collègues: «Le gentil Ralph de la veille avait perdu la raison»⁸.

Non seulement le personnage est investi du charme un peu mystérieux typique des protagonistes des contes pour enfants, mais également les situations et les événements que Green raconte sollicitent l'intérêt d'un public d'enfants: les objets de son vestiaire s'animent et parlent entre eux à l'aide d'un langage typiquement humain pour donner lieu à ce qu'ils appellent «la révolte des choses»; les lettres de l'alphabet se révoltent elles aussi contre Ralph écrivain et s'unissent d'elles-mêmes pour former des mots; les lieux se connotent de magie: Ralph se promène à l'intérieur d'un paysage en blanc et noir où il pénètre «entre les lignes comme dans un labyrinthe»⁹ ou parmi des «lettres [...] qui étaient devenues hautes comme des maisons»¹⁰; il arrive dans une ville où il rencontre M.Concept, à savoir son cerveau, s'assoit dans une brasserie où il boit un café qui n'est que de l'encre et il mange un millefeuille qui n'est qu'un dictionnaire, et ainsi de suite. Beaucoup d'éléments, donc, donnent au texte l'allure d'un conte pour enfants qui rappelle de près le monde magique de deux textes que Green aimait beaucoup et sur lesquels il avait écrit en 1970 un petit article¹¹, à savoir *Alice au pays des merveilles* et sa suite, *A travers le miroir*, de l'anglais Lewis Carroll.

Toutefois dans la série de Ralph les situations un peu paradoxales, les jeux de mots, l'humour et parfois l'ironie d'une écriture destinée aux enfants se nuancent au fur et à mesure qu'on s'éloigne du premier texte et finissent presque par disparaître dans le dernier volet du tryptique où, même si nous y retrouvons un

⁸ *Ibidem*, p. 802.

⁹ *Ibidem*, p. 806.

¹⁰ *Ibidem*, p. 806.

¹¹ Cf. J. Green, *Une voix secrète*, in *Œuvres Complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. III, 1973, pp. 1394-95.

protagoniste enfant, le registre du fantastique enfantin s'efface pour laisser la place à une métaphore bien évidente de la quête du paradis. Cette apparente ambiguïté introduite par le dernier conte, où Ralph cède la place au petit Julien qui parviendra, lui, à accéder au bonheur à travers l'écriture, nous pousse alors à relire les aventures de Ralph écrivain comme le double fictionnel de Julien Green écrivain, une tâche d'ailleurs très simple car tout lecteur de l'autobiographie greenienne, surtout de *Partir avant le jour*, saisit au fil des pages l'investissement biographique dont jouit Ralph: le personnage partage avec son auteur une personnalité un peu singulière, la peur des fantômes mais aussi la certitude d'avoir un vestiaire peuplé par des êtres inconnus, l'idée d'écrire en ayant à ses côtés «une présence bienveillante»¹² mais insaisissable, la tendance à l'extase et au rêve, le désir de pénétrer dans un *ailleurs* qui se cache derrière le visible, et ainsi de suite. Cet investissement biographique est tellement évident et précis qu'il est inutile de trop s'y attarder; c'est d'ailleurs l'auteur lui-même qui s'est amusé à nous le dire par le biais de son imaginaire, quand, dans le deuxième conte, il donne un résumé du livre que Ralph a écrit sur son enfance et son adolescence¹³. A travers la technique de la *mise en abyme*, la structure de cette page donne un résumé des événements du premier conte mais semble proposer, en raccourci, à travers l'existence passée de Ralph aussi celle de Green écrivain, ainsi que nous la lisons dans ses œuvres autobiographiques.

Cette identification entre auteur et personnage permet donc au lecteur d'envisager la création de Ralph comme celle du double de l'auteur: les deux contes présentent alors l'écrivain Julien Green qui se double dans un jeune homme qui, grâce à sa personnalité, ressent un besoin profond de se dédier à l'écriture, se plonge dans ce monde en écrivant un livre qui le fait voyager à l'intérieur de lui-même en lui faisant découvrir les différentes métamorphoses dont il peut jouir pour arriver à comprendre la

¹² Cf. *Journal* 30 avril 1991, in J. Green, *L'avenir n'est à personne (1990-1992)*, Paris, Fayard, 1993, p. 227.

¹³ Cf. J. Green, *Ralph disparaît*, cit., pp. 817-18.

partie cachée, secrète et mystérieuse, de son âme. En outre, cette prison qu'est l'écriture coupe ses liens avec le monde extérieur jusqu'au moment où, ayant accompli sa tâche, il abandonne son double, à savoir son personnage, pour renouer ses attaches avec la vie quotidienne, mais enrichi de tout ce que l'aventure de l'écriture lui a fait découvrir. Il n'est pas difficile de saisir en philigrane à travers l'itinéraire de Ralph la démarche scripturale de l'auteur lui-même et que celui-ci nous suggère dans son autobiographie: par le biais de l'imaginaire le lecteur suit la véritable histoire de Green écrivain, du moment où il a compris que l'écriture pouvait devenir le moyen le plus apte à se connaître jusqu'à l'instant où il a pris conscience du rôle que cette aventure a joué dans sa vie personnelle. *Ralph et la quatrième dimension* est la réalisation fictionnelle d'une personnalité enfantine inquiète qui, à cause de son malaise, découvre le mystère du monde et en saisit les profondeurs cachées; mais il est surtout la fictionnalisation d'un moi égaré, qui ressent son étrangeté au monde et à soi même et qui désire se comprendre, se connaître, récupérer son unité pour faire face au déracinement continu qui est à l'origine de ce malaise. La rencontre avec l'Inconnu pendant la fête de la Nuit de l'enfance, la possibilité d'un voyage merveilleux mais bouleversant dans un monde où il est celui qui observe et en même temps l'objet de cette observation, la découverte de cette quatrième dimension qui donnera de la consistance et un véritable enracinement à son moi qui est «presque rien et presque tout»¹⁴ deviennent alors les prémisses nécessaires pour la naissance d'une vocation artistique; Ralph, celui qui «n'a pas d'âge et [qui] est né partout»¹⁵, à savoir l'enfance et l'innocence, retrouve son moi, l'homme qui vit sous le poids d'un héritage difficile et incompréhensible, donc dans un univers d'apparences qui ne demande qu'à être dévoilé: cette unité reconstituée lui permettra de vivre seul dans le monde mais «avec une force déculpée»¹⁶, comme lui dit l'Inconnu, et de dé-

¹⁴ *Ibidem*, p. 799.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

couvrir tout ce qu'il faut pour continuer dans la vie. Et ce sera alors l'écriture qui lui permettra de s'adonner à cette découverte de l'épaisseur de son moi, de pénétrer dans cette profondeur nouvelle qu'il sait exister en lui mais qu'il a seulement entrevue.

Ralph disparaît, en donnant une suite à la première partie de l'histoire, étale devant les yeux du lecteur l'aventure difficile mais fascinante de cette plongée dans l'écriture: tout en s'apercevant que dans un monde plat «l'imagination seule inventait le volume de ce qu'on ne voyait pas»¹⁷, il fait l'expérience du rêve comme voie privilégiée pour passer dans cet ailleurs qu'il veut connaître, de la difficulté d'écrire avec des mots qui semblent s'agencer tout seuls et de construire une histoire qui semble échapper aux intentions de son auteur; mais surtout il éprouve l'ivresse d'une errance où tout se métamorphose, tout change en lui et autour de lui sauf le mot *je* qui, dans l'univers de papier où Ralph est en train de voyager, s'adresse à ce dernier en lui disant:

[...] tu me caches dans les autres personnes, un petit peu ici, un petit peu là. Je suis partout. L'homme est ainsi fait qu'il ne peut que se multiplier sans jamais réussir à se perdre¹⁸.

Et dans cette sorte de prison qu'est la création artistique il se rend compte qu'il est lui-même la forme et la substance de son histoire:

Les mots, c'était lui; les phrases, lui; lui, les chapitres; lui, tout.[...] Avec surprise, il revivait son histoire, les mots le trahissaient, il avait été autrefois ce personnage que tout le monde croyait bon et sans défense¹⁹.

L'aventure dans l'écriture lui a donc permis de voir les différentes facettes de son intériorité et de constater la difficulté d'emprisonner par des mots une dimension personnelle difficile à saisir et à déchiffrer: mais une fois l'aventure terminée, Ralph peut rentrer dans la réalité, récupérer sa dimension apparente et oublier

¹⁷ *Ibidem*, p. 814.

¹⁸ *Ibidem*, p. 808.

¹⁹ *Ibidem*, p. 814.

cette partie cachée, secrète, que seulement son voyage à travers le miroir de l'écriture lui a révélée. L'esthétique greenienne est tout entière là-dedans, dans cette sorte de parcours initiatique accompli par Ralph où il a découvert les joies et les douleurs d'une personnalité réelle qui devient fictionnelle et la magie ensorcelante d'un langage artistique qui toutefois risque d'annuler la volonté même de celui qui écrit. Or, dans l'errance de Ralph on lit en philigrane tout le questionnement sur la responsabilité et la liberté de l'écrivain par rapport à sa création, une question récurrente proposée par Green dans ses œuvres des années '50 ainsi que dans les textes de ses conférences sur le roman: cela nous amène à voir cette deuxième partie de Ralph comme la fictionnalisation des problèmes artistiques sous-jacents à toute l'écriture greenienne et qui trouvent une première réponse au moment où l'auteur commence la rédaction de son autobiographie.

Mais à ce moment de l'histoire de Ralph, le troisième volet du tryptique, *La clef de cristal*, apporte un changement important et une interrogation plus aiguë: ce Ralph/Julien Green, qui a appris que l'écriture était la clé pour se connaître et qui en a découvert les possibilités, a perdu le don de la vision; sa rentrée dans le monde et les égarements d'une nouvelle réalité à vivre lui enlèvent l'envie d'écrire²⁰, le poussent à «se débarrasser de ses pouvoirs»²¹ pour «faire carrière, c'est-à-dire être *rien*, n'exister que dans un monde banal, terne comme la gloire terrestre et, pour ce modeste territoire humain, avoir perdu un univers sans entraves»²². Tout cela lui fait ressentir un certain malaise, car cette rentrée dans le monde l'a comme détourné de son but, lui a fait oublier ses désirs les plus profonds.

En plus, il confie les secrets de son écriture à un enfant, le petit Julien, qui, lui, arrive à accomplir la quête commencée par Ralph: en lisant les histoires écrites par l'enfant, Ralph s'aperçoit qu'elles viennent d'*ailleurs*, comme souligne l'auteur:

²⁰ Cf. *Ibidem*, p. 838.

²¹ *Ibidem*, p. 839.

²² *Ibidem*, p. 840.

[...] on acceptait très bien ses fantasmes, car ceux-ci donnaient des pages qui ne ressemblaient à aucune autre sur terre et que personne n'aurait pu écrire²³.

C'est pourquoi Julien a su bien profiter des enseignements de Ralph et donc du don que ce dernier lui a transmis:

C'était cela, le don. Julien avait celui d'être les autres tout en restant unique²⁴.

Ralph, lui aussi, recherchait cette unité intérieure qui donne le bonheur, mais il en était comme inconscient et il a négligé le but de son aventure: il s'aperçoit, donc, que son malaise, son incomplétude, ont trouvé leur aboutissement dans la personnalité de Julien qui, au contraire, a toujours su, dès le moment où il a connu les secrets de l'écriture, que la seule quête possible tendait au bonheur parfait, à savoir au Paradis. En effet, le petit, qui a eu en rêve la vision de cet Eden, lieu splendide où tout bonheur se réalise, ne continue à écrire que pour arriver à retrouver le chemin qui y conduit; et finalement, grâce à la clé de cristal qu'un inconnu lui a laissé en rêve, il peut ouvrir la porte de «l'allée mystérieuse» qui mène au Paradis: il a rejoint ce lieu magnifique et magique où l'on peut vivre «le bonheur pour toujours»²⁵ et il y disparaît en laissant derrière lui une clef brisée en deux que des garçons prennent «pour un jouet d'une autre époque»²⁶.

Le dernier conte, donc, pousse à des conclusions inattendues l'histoire de Ralph mais c'est un personnage enfant, dont le prénom renvoie à celui de l'auteur, qui mène à bien la quête que Ralph n'a pas réussi à terminer: le couple Julien Green/Ralph trouve son accomplissement dans cette présence évidente de l'auteur en tant que personnage réel du dernier conte, mais c'est un personnage enfant, un auteur donc qui a récupéré son cœur d'enfant, à savoir la pureté et l'innocence originaires, ce monde de bonheur enfoui

²³ *Ibidem*, p. 845.

²⁴ *Ibidem*, p. 846.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 847.

dans le cœur de tout homme. Et cette clé brisée qu'il laisse derrière lui devient le mot de passe pour atteindre cette perfection, car seulement un cœur d'enfant pourra y voir l'instrument capable d'ouvrir la bonne porte: pour l'auteur Julien Green cette clé est le témoignage final des possibilités de son écriture qui, seule, dans sa transparence laborieusement conquise, lui a permis d'accéder à la perfection d'une œuvre accomplie, à savoir une œuvre qui l'a amené à la connaissance véritable de lui-même, au paradis de son enfance; pour le lecteur de Julien Green la clé est comme une invitation au voyage dans l'univers personnel de l'auteur, la trace écrite qui lui permet aussi de récupérer par le biais de la lecture son esprit d'enfance, qui seul conduit au bonheur véritable.

Ainsi la triade Green/Ralph/Julien nous indique un parcours imaginaire qui dans son déroulement s'identifie de plus en plus avec le parcours personnel de l'auteur et définit les trois contes comme les différentes étapes de sa vie artistique: d'abord la découverte de l'écriture comme moyen de compréhension de sa propre vérité, qui renvoie aux premières années de la carrière de l'écrivain; ensuite les égarements à l'intérieur de son écriture qui l'ont apparemment détourné du véritable but de sa vocation et qui pourraient correspondre à sa création narrative jusqu'aux années '60; et enfin l'évidence d'une quête secrète mais incessante qui a toujours été sous-jacente à toute son œuvre: en effet, la quête de l'enfance perdue, donc du paradis, commence à jaillir d'une façon bien nette dans les romans de Green surtout après la rédaction de son autobiographie. Dans cette optique donc la série de Ralph est une sorte d'autobiographie artistique qui, tout en étalant les aspects les plus saillants de son esthétique, nous révèle en même temps le fil rouge qui a secrètement guidé toute sa production littéraire: c'est pourquoi ce triptyque devient une synthèse précise, ponctuelle et dirais-je parfaite de son aventure narrative, et se propose en fait comme le véritable accomplissement fictionnel de son autobiographie proprement dite. Il est vrai que nous nous trouvons dans un texte imaginaire où il semblerait difficile de pouvoir retrouver les critères qui président normalement à l'écriture autobiographique: mais nous savons que dans la

grande variété à laquelle la littérature postmoderne nous a habitués, le choix d'un genre précis, l'emploi de la troisième personne et le rôle dominant de l'affabulation n'indiquent pas nécessairement une œuvre fictionnelle: le retour du sujet dans la littérature contemporaine, a écrit Dominique Viart, implique toujours une articulation entre fiction et biographique, soutenue

par l'assertion lacanienne selon laquelle tout sujet s'appréhende dans une 'ligne de fiction'. [...] Le sujet, on le voit, n'est pas constitué en amont de la fiction: il est ce qui se donne dans le mouvement même de l'écriture. Dès lors la fiction est ce qui permet de faire advenir un sujet refusé, que la saisie discursive seule ou la narration événementielle d'une vie ne peuvent produire²⁷.

L'espace d'un livre est toujours un espace mimétique au cœur duquel gît la fiction et cela est d'autant plus vrai pour un auteur comme Green qui n'a jamais nié l'investissement autobiographique de ses romans et de ses contes. Ici la fictionnalisation de soi s'est opérée par le biais d'un dédoublement qui à la fin récupère son unité, donc son identité: dans la série de Ralph, Green a le double statut d'auteur et de personnage, ou mieux d'un auteur qui se transforme en personnage à travers la métamorphose dans un autre personnage incomplet; le petit Julien désire ce que Ralph et avec lui Green ont vécu et désiré et pour lequel ils se sont égarés dans leur vie à travers l'écriture: mais l'enfant Julien n'a pas cédé aux sirènes du monde, il garde dans son cœur la force et la pureté de ce besoin d'atteindre la perfection et il y parvient. Le nonagénaire Julien Green s'est donc identifié à un personnage fictif modelé sur sa propre expérience, en a précisé la vérité autobiographique et s'est posé en commentateur de sa propre œuvre dont il a établi en quelque sorte la genèse et le parcours: mais en définissant son identité il affirme en même temps le privilège de l'écriture, la primauté de son écriture sur la vie elle-même et surtout il précise le parcours qu'à travers elle il a dû accomplir pour combler le vide qui en était à l'origine, cette absence nos-

²⁷ Dominique Viart, «*D'un monde nouveau emporté dans l'abîme...*». *Portraits du sujet fin de (20^e) siècle*, in www.remue.net, 18/06/01.

talgique d'un monde enfantin enfoui dans son cœur d'homme et d'écrivain. C'est là d'ailleurs la dimension personnelle qu'il a reconquis vers la fin de sa vie, cette sorte de retour aux origines qui le réconcilie avec le monde de son enfance et le replonge dans l'univers édénique où il a été éduqué: si la rédaction de *Ralph et la quatrième dimension* et de *Ralph disparaît* se croise avec celle de sa trilogie du Sud, dont nous connaissons tous la valeur par rapport à la dette qu'il avait contractée avec sa mère, le dernier conte, *La clef de cristal* est, d'après ce que nous savons jusqu'à présent, le dernier texte fictionnel qu'il ait écrit avant de mourir; en outre, il n'a publié qu'un autre conte pour enfants, *La nuit des fantômes*²⁸, où à travers les vicissitudes du petit Donald en quête du paradis, il avait déjà amorcé une métaphore explicite de sa pratique scripturale. Tout cela nous dit non seulement la force de son intérêt pour l'univers de l'enfance mais surtout le point d'arrivée de sa recherche artistique: ses derniers textes l'ont comme obligé à se confronter d'une manière plus immédiate et directe avec sa propre enfance, à faire affleurer dans toute son étendue cette dimension qui était, peut-être inconsciemment, à l'origine de son écriture; on peut dire, en paraphrasant les célèbres mots de Green lui-même, qu'il est arrivé à dévoiler le monde intérieur de cet enfant qui avait dicté à l'homme la matière de toute son œuvre, ainsi que le suggère la notation de son *Journal*, à la date du 4 septembre 1994:

Maintenant que Dixie m'a quitté, je reprends la suite de Ralph que j'avais abandonnée presque à la fin pour Elizabeth, et ce Ralph disparaît se poursuit plus loin que je ne le voulais. L'histoire est révélatrice, plus encore que mon Autobiographie²⁹.

Cette révélation, plus profonde que dans un livre autobiographique, ne pouvait que passer par le biais de son imaginaire et sous la forme d'un conte pour enfants, et ce faisant l'auteur a créé un texte qui est presque une synthèse parfaite des deux univers

²⁸ J. Green, *La nuit des fantômes*. Illustrations de Jean Gourmelin, Paris, Plon, 1976.

²⁹ J. Green, *Pourquoi suis-je moi? (1993-1996)*, Paris, Fayard, 1996, p. 208.

qui ont présidé à toute son œuvre: le niveau biographique et le niveau fictif y sont tellement mélangés qu'il serait vraiment difficile d'établir une frontière capable de classer les textes d'un côté ou de l'autre. Mais le fait qu'il oblige idéalement le lecteur à un va-et-vient continu non pas entre le référentiel et l'imaginaire mais entre des récits de fiction et des œuvres autobiographiques nous montre qu'en réalité ses contes pour enfants deviennent complémentaires de sa véritable autobiographie: le miroir qu'est le monde fictionnel aide Julien Green conteur à mieux saisir l'univers caché dans l'enfant et l'adolescent racontés par l'autobiographe et révèle en même temps comment et combien la biographie a nourri son œuvre pour édifier un espace imaginaire incontournable. Mais ce qui prime, et qui reste comme le témoignage le plus important et le plus immédiat de cette 'histoire de Ralph', est le fait que pour se réapproprier un monde si important pour lui comme celui de l'enfance inspiratrice, Green a eu besoin d'écrire une histoire imaginaire où il s'est réinventé enfant.

Le 'don' de l'Enfance

L'Enfance dans l'œuvre romanesque de Christiane Røederer

Parler de l'enfance revient, entre autres, au fait de reconnaître les récurrences de cette réalité chronologique dans l'œuvre d'un auteur non seulement dans une présence réelle, à visage découvert, mais aussi dans ses travestissements, dans ses masques possibles qui font que l'enfance se cache derrière d'autres traits de l'histoire romanesque. La présence réelle d'un enfant comme protagoniste, et son éventuel déguisement sous d'autres aspects plus ou moins évidents tout le long de la narration, n'impliquent pas évidemment un contraste entre ces deux niveaux de la narration fictionnelle ni une simple juxtaposition: parfois les deux se croisent et se développent l'un à l'aide de l'autre, ou bien ils jouissent d'un renvoi réciproque à l'intérieur de toute la production narrative du même auteur. Ce qui frappe en effet dans l'ensemble de l'œuvre en prose de Christiane Røederer est le parcours narratif de cette double présence: dès son premier texte, *Berber ou la liberté*¹, un conte dont le protagoniste est lui-même un enfant, l'auteur introduit l'enfant et l'enfance dans toutes leurs possibles significations tandis que les autres romans présentent moins en moins des enfants pour faire ressortir ce que Bosco a appelé «le reste de l'enfance» que chaque homme recèle dans son âme. J'essaierai donc d'analyser une présence enfantine qui évolue peu à peu dans une disparition de l'âge chronologique pour se transformer dans une mémoire de l'enfance et aboutir finalement à la présentation de personnalités plus adultes qui essaient de faire revenir à

¹ Christiane Røederer, *Berber ou la liberté*, Paris, Edition Club Hachette- Jeunesse, 1988; *Berber ou la liberté. Illustrations de Michel Boucher*, Paris, Hachette Jeunesse, 1992.

la surface cet esprit d'enfance qui se cache en eux: car seulement en activant ce dernier on peut arriver à saisir l'essence de la vie, à goûter de cette liberté face au réel qui, seule, permet à l'homme de traverser la douleur et la souffrance. Beraber l'avait compris le premier, mais son âge ne lui permettait pas de confronter cet acquis aux difficultés de la vie: en passant par l'expérience d'Elsa Mann² et surtout de Nissim Rosen³, ce seront en particulier les deux protagonistes de *La Veilleuse de chagrin*⁴ qui feront voir comment, face aux problèmes de la vie quotidienne, il n'y a que la joie de la découverte continuelle, de l'émerveillement et de la certitude du mystère sous-jacent à toute existence à donner un sens à la vie de l'homme et surtout à la souffrance, même quand elle est ressentie comme injuste. Car finalement l'enfance inspiratrice dans les ouvrages que nous prenons en considération trouve son niveau expressif véritable non dans la présence d'enfants en tant que protagonistes, primaires ou secondaires, des différentes histoires mais plutôt dans l'évidence d'un cœur d'enfant que l'adulte garde inconsciemment et qui fait qu'il puisse faire face aux difficultés et aux problèmes de la vie en y trouvant même une raison d'espoir et de salut.

Beraber et les autres enfants

Bien que publié seulement en 1988, donc après la parution de ses deux premiers romans, *Beraber ou la liberté* est le premier texte écrit par l'auteur: en effet son manuscrit est resté longtemps enfermé dans les tiroirs du Ministère de la jeunesse et du sport jusqu'au moment où Françoise Lanzmann a décidé de le publier dans la collection qu'elle dirigeait, à savoir Hachette-jeunesse.

L'adolescent Etienne est le protagoniste de cette histoire; il arrive finalement à réaliser son rêve: il s'embarque sur un bateau,

² Ch. Røederer, *Elsa Mann*, Paris, Ed. Universitaires, 1982.

³ Ch. Røederer, *Nissim Rosen. Un pèlerin ordinaire*, Paris, Ed. Universitaires, 1986.

⁴ Ch. Røederer, *La veilleuse de chagrin*, Strasbourg, Ed. La nuée bleue, 2002.

dont le nom 'Beraber' signifie «tous ensemble»⁵, pour un voyage de découverte qui lui apprendra non seulement les secrets de la navigation et ses contraintes mais aussi le goût d'une existence qui, placée sous le signe de la liberté, arrive à en saisir toute la valeur grâce aux différentes expériences vécues pendant le voyage. Il apprend d'abord à partager sa vie avec des personnes qu'il ne connaît pas, un capitaine, deux marins, Baba e Ibrahim, et le chat Figaro: c'est grâce à eux qu'il apprend aussi le vrai langage qui conduit la vie de l'homme à son bonheur, à savoir le langage de l'amitié, de la contemplation des beautés du monde, de la patience, de la tolérance. Ce texte a été justement défini «un voyage initiatique»⁶ car il nous montre l'acheminement du jeune Etienne vers l'âge adulte: son caractère impétueux, son impatience, sa curiosité d'adolescent devront se confronter tout le long du voyage aux lois de la vie en mer, au calme du capitaine, aux questions sans réponse, au silence et à la réflexion que cette aventure demande, à savoir des épreuves véritables pour l'enfant qu'il est. C'est ainsi qu'il découvre en lui-même le désir de s'intéresser aux autres, de pouvoir partager leurs soucis et leurs joies, de ressentir de la sollicitude envers ses compagnons de voyage au lieu de rester dans l'indifférence:

Il s'étonna lui-même de penser à tant de choses, à se soucier des autres. [...] Dans sa ville on ne se connaissait pas, on ne s'occupait pas de savoir si le voisin avait chaud au corps et au cœur. Sauf en de rares exceptions, on ne lui avait appris que l'indifférence, pas la sollicitude⁷.

Etienne commence ainsi à «partager ses enthousiasmes»⁸, à vivre donc dans une dimension fraternelle qui lui était inconnue jusqu'au moment de s'embarquer: à travers les mots et les gestes de ses nouveaux amis il apprend à jouir des moments de vie en

⁵ Ch. Rœderer, *Beraber ou la liberté*, Paris, Edition Club Hachette-Jeunesse, 1988, p. 23.

⁶ Camille Claus, *Un voyage initiatique*, in «Revue alsacienne de littérature», 26, II trim. 1989, p. 15.

⁷ Ch. Rœderer, *Beraber ou la liberté*, cit., p. 124.

⁸ *Ibidem*, p. 68.

commun faits de camaraderie, d'échanges d'opinion, de rappels à la tolérance et à la patience, de silence et de contemplation, de peur et de joie. Avec cet équipage si étrange et bizarre Etienne voyage et découvre les beautés de la mer et les mystères du ciel, les difficultés et la crainte des tempêtes mais en même temps il expérimente la paix et le bonheur face à la splendeur des couchers du soleil, il connaît d'autres horizons, l'immensité du rêve et la dureté d'une réalité quotidienne qui demande constamment du travail, de la fatigue, de l'application. Il était parti d'ailleurs ayant la conscience de vivre une expérience magnifique, comme celle que lui offraient ses jeux enfantins, mais peu à peu cet autre jeu se révèle d'une nature différente et lui demande une adhésion personnelle intime et profonde:

C'était le jeu. Le jeu de la vie et de la mort dont il commençait à percevoir les règles⁹.

Etienne se trouve alors face à une décision à prendre: il s'aperçoit qu'un changement est en train de s'accomplir dans sa personnalité qui n'est pas sans conséquences et sans douleur:

Une nouvelle manière de voir les choses [...] le dérangeait parce qu'elle l'obligeait à réfléchir et à remettre en question ce qu'il avait appris et aimé¹⁰.

Etienne toutefois se rend compte que seulement en suivant les enseignements et les indications de ses amis il réussit par exemple à saisir la valeur de la contemplation silencieuse de tout ce qui l'entoure: «C'est ma foi vrai que si je regarde vraiment je ne peux pas parler... Alors je n'ai jamais vraiment regardé autour de moi?»¹¹; que seulement le silence, comme lui a dit le capitaine, lui permet d'écouter vraiment ce qui vit autour de lui, de saisir le bruit et le charme de la vie dans tout élément naturel. L'adolescent apprend donc que sa véritable liberté consiste à suivre les conseils de ces amis qui le charment par leur façon de vivre et de

⁹ *Ibidem*, p. 84.

¹⁰ *Ibidem*, p. 122.

¹¹ *Ibidem*, p. 43.

regarder le monde, qui lui ont fait voir que la vie est « toujours bonne »¹², et surtout que « désirer quelque chose est plus important que posséder »¹³, car ce qui compte est cette ouverture de l'esprit et de l'âme qui permet de vivre chaque instant comme unique car il contient l'éternité. A la fin de ce voyage, Etienne constate que, parti enfant, il est devenu un homme car il a su conquérir sa propre liberté: tout le long de la traversée il a vécu des instants de bonheur parfait, total et enivrant mais il a pu le faire seulement grâce à la présence de ces amis et grâce à sa décision de vouloir leur ressembler, de suivre leurs indications et leurs conseils:

Il savait obéir aussi! Il savait beaucoup plus de choses que tout à l'heure. Bref, il était un homme¹⁴.

L'initiation à l'âge adulte passe donc à travers une connaissance que ces hommes lui transmettent et qui fait que, tout en gardant les caractères typiques de l'enfance, il arrive à savoir affronter la vie avec le regard nouveau de celui qui sait que chaque instant recèle une possibilité de bonheur. L'expression finale d'Etienne « Il faut que je vive ma vie à l'extrême »¹⁵, qu'il a appris par la bouche du capitaine et qui deviendra le leitmotif aussi de Nissim Rosen, est synthétique de cette nouvelle attitude que son grand voyage en rêve lui a appris: le désir de l'homme est infini et profond, comme l'étaient la mer et le ciel où Etienne avait navigué, et il faut toujours le suivre, sans compromis, sans céder au relativisme d'une société qui ne nous permet pas de vivre réellement car il nous fait contenter de la surface des choses. Et c'est la liberté personnelle alors qui doit constamment s'engager pour que l'homme puisse dépasser cette surface et aller chercher en profondeur la signification de chaque événement et de chaque instant.

Beraber nous propose une aventure matérielle qui se double en une aventure intérieure: la structure du conte pour enfants,

¹² *Ibidem*, p. 117.

¹³ *Ibidem*, p. 75.

¹⁴ *Ibidem*, p. 83.

¹⁵ *Ibidem*, p. 148.

à l'aide aussi des images, permet à l'auteur de dire, dans un langage simple et essentiel mais profond, des vérités qui dépassent toutefois cet âge chronologique pour se lier à la nature même de tout homme, et donc de se présenter comme éternelles; Etienne à travers son voyage a été initié à la vie car il a appris à garder dans son cœur ce qu'il y a de fondamental, d'essentiel en elle et même si son enfance est morte il gardera en lui une attitude face à la réalité qu'il a appris pendant cette période. C'est là le «reste d'enfance» qu'il faut préserver dans le cœur, c'est sur celui-ci qu'il faut s'appuyer pour apprendre à vivre l'âge adulte.

Le texte, donc, dans le sillage du *Petit Prince* de Saint-Exupéry et de tous les récits qui emploient un personnage/enfant pour parler au cœur de tous, propose d'abord un enfant comme protagoniste absolu de l'histoire, mais il arrive à se concentrer sur l'essence de l'enfance comme âge chronologique pour en proposer la valeur essentielle et par là sa possible permanence dans l'intériorité de chaque homme. Ce double registre enfantin présent dans un seul texte reste toutefois isolé dans la production narrative de l'auteur car, après *Beraber*, nous ne trouvons presque plus des personnages enfants: dans *Elsa Mann* il y a les cinq enfants de cette femme qui toutefois participent à l'évolution de l'histoire quand ils sont déjà adultes et dont l'enfance revient seulement par quelques touches mémoriales qui servent à souligner avec plus de force l'emprise totalisante de la mère sur la destinée de tous les membres de sa famille. De là dérive l'image d'une enfance, suggérée au lecteur, qui est dominée par la peur et la crainte, où le libre épanouissement de la personnalité enfantine est toujours contrasté par les décisions et les pensées des adultes, dans ce cas de la mère, de façon que pour se libérer de cette sorte d'oppression l'enfant qui arrive à la jeunesse ne puisse penser qu'à un changement radical, à savoir la fuite et l'abandon du domaine familial. Ce n'est qu'à la fin du roman qu'on trouve la présence, apparemment secondaire, d'un enfant mais le peu de pages consacrées au petit Michel/Michael, le neveu d'Elsa, suffisent à nous faire comprendre la valeur de son introduction dans l'histoire: d'abord refusé par sa grand-mère et par la suite envi-

sagé par elle comme celui qui peut prendre en charge la ferme des Roth, il sera son véritable héritier. En effet, parti pour devenir peintre contrairement aux désirs de sa grand-mère, il reviendra à la ferme volontairement, animé par ce profond amour pour la terre et la dynastie des Roth qu'Elsa lui avait transmis; le petit Michel donc est l'enfant qui a su intégrer l'enseignement de sa grand-mère à ses désirs d'enfants, à ses aspirations personnelles; contrairement à tous les autres, il n'a pas succombé à l'empreinte de l'adulte mais il a su poursuivre et concilier son idéal de vie avec le rêve de sa grand-mère:

Il revenait pour travailler la terre, se mêler à elle, mêler sa peinture aux couleurs des saisons¹⁶.

Dans *Nissim Rosen* nous avons plus ou moins le même schéma: le fils de Nissim, Paul, est lui aussi déjà un adulte au moment de son entrée en scène et dans le temps de la narration nous avons seulement les deux enfants de Paul, la petite Hélène et le dernier né, Sam, qui incarnent aux yeux du protagoniste l'innocence et la pureté, mais ils ne jouissent d'aucun relief narratif; c'est leur grand-père qui en parle pour souligner le rôle qu'ils assument à ses yeux dans le développement de sa longue remontée aux sources. Il s'agit donc d'une présence suggérée par la narration dans la visée de mieux cerner le caractère et la personnalité du protagoniste. Le dernier roman, *La veilleuse de chagrin*, efface presque totalement la présence des enfants pour mettre en scène deux jeunes filles qui doivent se confronter aux problèmes de la vie: la première, âgée d'une vingtaine d'années, doit affronter la maladie, un cancer, au moment où la vie s'ouvre devant elle et l'autre, Gordana, orpheline, exilée de la Lorraine, essaie de se débrouiller dans son existence cahotique et de trouver un sens précis à tout ce qu'elle vit quand la mort la prend pour l'introduire dans cet univers invisible des anges auxquels elle s'était toujours adressée. Gordana meurt pour sauver une petite fille qui risque de se laisser écraser par un camion: les dernières lignes du roman mettent en

¹⁶ Ch. Röederer, *Elsa Mann*, cit., p. 194.

parallèle «cette poupée blonde [qui]fait sautiller ses nattes, un croissant à la main»¹⁷, image d'une enfance insouciante et heureuse, et l'image de Gordana qui s'est sacrifiée pour elle:

Au milieu de la chaussée gît une jeune femme, les cheveux blonds en couronne autour de son visage, les bras en croix, le manteau étalé au-dessus de mocassins noirs vernis¹⁸.

Mais surtout cette petite fille semble être la possibilité de survivance de la nouvelle attitude envers la vie de Gordana, la trace secrète et mystérieuse mais concrète de la permanence dans le monde réel de son cœur et de son esprit.

L'enfance chronologique donc, dans ces textes, est très limitée et surtout présentée seulement comme point de départ d'une création artistique qui au fur et à mesure qu'elle se déploie, semble l'oublier: il en ressort toutefois, après cette sorte de recensement, une image précise qui se fige dans l'esprit du lecteur et qui montre ces enfants dans tous leurs caractères typiques abondamment représentés dans la littérature du siècle dernier: la curiosité, l'émerveillement, l'impétuosité, le goût pour les jeux font pendant à des rapports avec les adultes qui ne sont pas toujours faciles, aux frustrations personnelles, aux désirs inassouvis. Cette enfance est donc caractérisée par une sensibilité au monde qui s'allie toujours à une vulnérabilité face aux atteintes extérieures: elle semble être là essentiellement comme une possibilité de comparaison idéale entre deux âges et surtout comme l'occasion pour les adultes de confronter deux visions du monde, de juger et de tirer des bilans sur leur vie présente.

L'enfance au deuxième degré

Or, ce manque de personnages enfants n'implique pas, évidemment, une absence totale de l'enfance dans les romans de Christiane Røederer, au contraire: sauf pour ce qui concerne *Berber*

¹⁷ Ch. Røederer, *La veilleuse de chagrin*, cit., p. 217.

¹⁸ *Ibidem*, p. 218.

ou la liberté, cette période chronologique de la vie humaine revient constamment avant tout sous la forme de souvenirs auxquels l'adulte s'abandonne ou pour y puiser la force nécessaire à affronter la réalité dure et parfois douloureuse qui s'offre à lui ou pour se consoler, pour trouver une sorte de refuge face aux difficultés. Le cas le plus exemplaire est celui de Nissim Rosen, cet hébreu rescapé du camp nazi d'Auschwitz qui a décidé d'oublier son passé et de se construire une nouvelle vie et une nouvelle identité à Strasbourg: pour ce faire, il a surtout décidé de renier sa religion et de recommencer sa vie sous l'étiquette d'athée. Et pourtant le livre s'ouvre par une longue plongée dans son passé en Roumanie, avec des images très nettes de sa vie en famille, des joies, des difficultés et du bonheur qu'il y vivait même si dans la pauvreté:

La vie me semblait belle et avec Iléana nous faisons des projets d'avenir aussi beaux que les étoiles¹⁹.

Ces incursions rapides et imprévues du passé dans sa vie présente semblent opposer, dans la première partie du roman, les deux niveaux temporels de façon que le temps de son enfance apparaît dans ses réflexions comme un moyen de contrecarrer la vie tranquille qu'il a volontairement choisie mais qu'il découvre peu à peu dominée par la monotonie et la superficialité, de sentiments vides de toute signification. C'est ainsi que cet homme, qui aime se définir «une mémoire vivante amputée d'elle-même et de son passé juif»²⁰, s'aperçoit qu'il n'a pas oublié son passé, que dans le jeu de cache-cache entre sa mémoire et sa volonté c'est la première qui gagne toujours car il lui suffit de regarder un arbre, les prunes chez son épicier, sa petite-fille Hélène, pour que l'univers volontairement négligé de son enfance revienne à la surface et s'empare de son cœur et de son esprit:

Il y a pourtant en moi des choses qui vibrent encore d'une étrange manière, comme s'il fallait que j'aïlle vers mes racines²¹.

¹⁹ Ch. Röederer, *Nissim Rosen*, cit., p. 17.

²⁰ *Ibidem*, p. 91.

²¹ *Ibidem*, p. 59.

Il prend conscience alors que cette mémoire de son enfance n'est pas là pour le consoler, pour le soulager de l'égarement qu'il est en train de vivre car ce reste d'enfance qu'il a voulu cacher au plus profond de lui-même demande avec insistance de retrouver une place dans sa vie actuelle; mais encore plus, il se rend compte que les souvenirs de ce temps de bonheur sont là pour lui donner la possibilité de retrouver l'attitude face à la vie qu'il avait pendant son enfance:

Comment on peut construire sa vie sur des impressions? [...] Il faut que quelque chose ou quelqu'un me rende mon innocence, la pureté de mon regard d'enfant²².

Cette pureté et cette innocence originaires se lient toutefois, indéniablement, à son identité juive et à partir du moment où il s'aperçoit que c'est dans cette voie qu'il doit acheminer sa quête, tout change pour lui: les souvenirs de Roumanie, donc de son enfance, lui permettent de renouer des attaches avec la religion, lui font prendre conscience que pour vivre véritablement il doit reconnaître le lien fondamental qui l'unit à ce peuple auquel il a toujours appartenu²³. C'est le début d'un parcours intérieur qui le voit réfléchir de plus en plus sur les raisons du bonheur qu'il éprouve dans les moments qu'il passe avec ses petits neveux:

J'étais redevenu un enfant, celui que j'aurais dû rester pour ne pas passer à côté de la vraie vie²⁴.

Cette nouvelle conscience, à la fin, le pousse à la décision de se rendre à Jérusalem, un départ qu'il appelle «retour»²⁵ car c'est son retour aux origines, à la foi de sa famille, à la joie et au bonheur de son enfance. Après ce voyage initiatique à travers les différentes épreuves de la vie, il retrouve donc sa pureté originare, ce lien profond avec Dieu et avec le peuple qui l'avait réellement mis au monde et, selon le parcours le plus accompli du roman

²² *Ibidem*, p. 102.

²³ Cf. *Ibidem*, p. 153.

²⁴ Ch. Røederer, *Nissim Rosen*, cit., p. 122.

²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 192.

d'initiation, sa renaissance coïncide avec sa mort, moment émouvant pour le lecteur mais fondamental pour le protagoniste, car il lui permet de s'identifier totalement à cette source divine qui avait fait resplendir de lumière une enfance qu'il avait gardée, sans le vouloir, dans son cœur.

Il en va de même pour Gordana, la protagoniste de *La Vieillesse de chagrin*: la première partie introduit ce personnage sous la forme, pour ainsi dire, d'une voix, une ombre qui se meut et qui parle aux côtés de Valéria, la jeune fille atteinte d'un cancer qui découvre la présence étrange de cet «[...]ange qui est chargé d'aider une âme en difficulté sur terre»²⁶; à la rencontre avec Gordana, un être mystérieux qui est capable toutefois de parler au cœur de Valéria et de l'aider à affronter les dures épreuves de sa maladie avec force et conviction, fait suite dans le roman la véritable histoire de Gordana dont le présent se passe à Strasbourg, après une enfance en Hongrie et puis en Lorraine. Mais pendant sa vie strasbourgeoise, vécue sous l'égide d'une apparente insouciance et d'une liberté totale qui fait qu'elle ne crée que de relations éphémères avec les autres, Gordana semble habiter deux dimensions, l'une terrestre et l'autre invisible, peuplée d'anges et d'êtres chers disparus, avec lesquels elle dialogue constamment. Cette sorte de conversation intérieure s'instaure principalement avec ses parents et sa grand-mère: c'est donc dans un univers tout à fait mental que son passé revient à la surface, que les souvenirs de son enfance apparaissent à l'improviste dans l'anarchie et le hasard de sa vie présente pour lui proposer des réflexions et des suggestions, pour l'inviter à trouver le bon chemin dans une existence qui semble n'avoir aucun point de repère. L'enfance de Gordana n'est pas présentée comme l'Eden, ce moment heureux et paisible où tout est joie et bonheur: ses souvenirs soulignent toujours une existence enlisée dans les problèmes économiques et dans les contraintes des parents, une vie enfantine somme toute triste et solitaire, silencieuse, où ce qui aidait la fillette n'étaient

²⁶ Ch. Röederer, *La vieillesse de chagrin*, cit., p. 17.

que la lecture et «les conversations pleines de rêves»²⁷ avec sa grand-mère. Il lui reste donc de cette période seulement un désir de liberté totale, conçue comme coupure de tout lien et de toute attache, cette soif de liberté qui l'a poussée, après la mort de ses parents, à aller à Strasbourg pour y vivre au jour le jour, oubliant le passé et vivant l'aventure de la rencontre: en offrant des journaux et des services aux personnes qu'elle rencontre au hasard sur la place Kléber, elle crée des relations tout à fait occasionnelles avec une mère et son enfant, une famille juive, un homme ambigu. Mais son amitié avec Zélida, une fille tunisienne dont elle sera le témoin de mariage, et surtout avec 'l'échalas' Tintin, un clochard qui la prendra sous son aile, mine secrètement cette insouciance dans laquelle elle vit: c'est ainsi que dans sa vie présente, «vidée de rêves»²⁸, les incursions de son passé deviennent plus nombreuses, la mémoire de son enfance affleure contre sa volonté²⁹ pour lui donner la nostalgie de cette période «banale, bancale»³⁰ mais «chaude à côté de Janos et d'Esra»³¹. Elle découvre donc que le bonheur ne se lie pas à cette idée de liberté qui a façonné sa vie, au contraire il se base sur la possibilité d'avoir une mémoire:

Etre reconnue, accueillie, pouvoir se rattacher à quelqu'un ou à quelque chose me semble être l'antichambre du paradis³².

Les mois qu'elle passe dans l'habitation de l'échalas Tintin lui font expérimenter la joie d'avoir quelqu'un qui s'intéresse à elle, qui lui donne des conseils, qui partage tout avec elle: bref, elle retrouve le bonheur d'avoir un lien affectif qui lui donne une raison pour se battre et pour affronter la vie, à savoir ce bonheur d'enfant qui s'appuie sur la certitude d'avoir un père auquel faire confiance. Sous la poussée de cette nouvelle expérience qui chan-

²⁷ *Ibidem*, p. 81.

²⁸ *Ibidem*, p. 176.

²⁹ *Ibidem*, p. 186.

³⁰ *Ibidem*, p. 200.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 203.

ge son regard face aux réalités de la vie, elle savoure l'enthousiasme et le goût d'une existence placée sous l'égide de l'amour, où la nostalgie de sa vie enfantine est remplacée par la joie d'avoir retrouvé la fraîcheur de la nouveauté et du commencement, la limpidité du regard et de l'âme typique de son enfance. C'est ce que sa mort d'ailleurs semble souligner, comme on a déjà dit: à la jeune fille blonde qui après une vie dans le mensonge est arrivée à récupérer la condition originelle de l'existence, semble se substituer la petite fillette blonde tout occupée à manger son croissant que l'autre préserve de la mort, dans un lien idéal qui fait que ce qui survit à la destruction, à la mort matérielle et morale, n'est que l'esprit d'enfance, cette innocence primordiale qui, seule, peut aider l'homme à trouver un sens à sa vie.

L'imaginaire narratif de Christiane Røederer, donc, ne propose pas une enfance édénique ou une rêverie sur l'enfance susceptible de se charger de maintes significations ou suggestions, comme dans les cas par exemple de Bosco ou de Le Clézio, pour ne citer que deux parmi les plus importants auteurs qui en ont parlé au XX^{ème} siècle; pour elle l'enfance chronologique ne se lie qu'à un état d'esprit et à une condition de l'âme: dans sa fraîcheur de commencement d'une vie, elle représente une réserve de force, d'intensité, de stupeur, d'affection et de fidélité. Face aux atteintes et aux épreuves de la vie adulte, c'est justement sur ce regard et sur cette innocence originaires qu'il faut s'appuyer pour pouvoir jouir de l'existence. C'est à ce niveau que se placent deux autres déguisements de l'enfance dans les ouvrages de Christiane Røederer, et qui se manifestent sous la forme de la recherche d'un langage, en particulier pour Nissim Rosen, et de la communication avec l'invisible pour Gordana.

Nissim est un «immigré, avec accent»³³, un roumain sans grande culture qui essaie d'apprendre le français à travers des lectures mais qui s'aperçoit que ses efforts d'entraînement à la langue française ne le mènent nulle part:

³³ Ch. Røederer, *Nissim Rosen*, cit., p. 33.

Je suis un misérable de vouloir parler trois langues et de n'en savoir aucune vraiment³⁴.

Quand, après la décision de partir pour Jérusalem, il commence à tenir un journal pour fixer sur le papier l'essentiel de ses pensées, il s'apercevra qu'il n'arrive pas à maîtriser les mots: il voudrait parler des beautés qu'il voit et qui le charment mais il n'est pas capable de le faire car les mots, que ce soient français, roumains ou yddisch, lui échappent:

[...] je me rends compte qu' ils sont libres, indomptables, ces mots français. Qu'ils se moquent de l'étranger que je suis malgré tout. Je les cherche en roumain. Ils me tirent la langue. Une si longue infidélité ne se pardonne pas, ils ont l'air de dire! Je les traque en yddisch. Ils hurlent de rire. Mon accent n'est pas bon³⁵.

Cette recherche d'un langage précis et parfait continuera jusqu'à la fin du roman et s'appuie sur une donnée essentielle, à savoir que pour lui les mots ont une valeur d'abord en tant que sons. Pendant les premières années de sa vie à Strasbourg il lisait n'importe quoi pour apprendre des mots nouveaux et ceux-ci, dit Nissim,

me donnaient de la joie, même emmagasinés dans ma mémoire sans référence à une traduction, je les répétais par plaisir de les entendre sonner dans ma gorge³⁶.

Il a toujours aimé la sonorité du langage et il a appris le son des mots avant d'en comprendre la signification, avant d'avoir commencé à composer une phrase. Cet amour pour un langage primordial, typique de l'enfant, s'exprime dans le roman surtout à travers ses tentatives de parler aux arbres, à travers les jeux de mots qu'il crée par des associations sonores³⁷, à travers ses conversations devant le miroir pour voir le mouvement de sa bouche, et à la fin à travers son incapacité d'articuler des mots au

³⁴ *Ibidem*, p. 190.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 32.

³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 35.

comptoir des renseignements de l'aéroport: cette régression à un langage primordial qui arrive à la fin à une sorte de bafouillement souligne avec plus de force cette quête d'une enfance originaire à laquelle Nissim s'est consacré et en annonce en même temps une conclusion positive.

Ces quelques exemples, parmi tant d'autres qu'on pourrait faire, montrent comment cet esprit d'enfance que Nissim Rosen a gardé en lui-même réussit à affleurer contre sa volonté et ponctue tout le long de son histoire une quête des racines qui n'est finalement qu'une quête de l'enfance. Parti de son enfance roumaine, refoulée dans un passé qu'il avait voulu rejeter, Nissim nous propose un parcours narratif qui le ramène à cette enfance dont il a récupéré les valeurs essentielles, à savoir l'identité, la joie, la stupeur, qui, seules, lui permettent d'affronter les faiblesses et les contraintes de sa vie adulte: il comprend ainsi que dans son cœur étouffé par les vicissitudes de la vie qui lui ont fait presque perdre la parole, la joie et le sourire, il y a la possibilité de renaître à la vraie vie et cela passe nécessairement par son enfance.

Cet état d'esprit que l'adulte arrive à récupérer non pour se réfugier dans une nostalgie édénique et somme toute stérile mais pour orienter sa vie présente, se manifeste aussi dans l'attitude des deux protagonistes du dernier roman de Christiane Røederer, *La veilleuse de chagrin*: Valéria, l'étudiante atteinte d'un cancer, et Gordana, la jeune fille SDF par choix, arrivent à se parler au-delà de la mort et de la maladie et la dernière devient l'ange gardien de l'autre dans un colloque à cœur ouvert mais tout à fait intérieur, où l'histoire de l'une arrive à donner l'espoir et le salut à l'autre. Gordana d'ailleurs a gardé en elle l'habitude de parler silencieusement à ses anges gardiens «par tradition maternelle»³⁸, comme elle dit, et n'a jamais oublié de suivre les conseils de «la petite voix intérieure»³⁹ comme elle faisait pendant son enfance. Valéria au contraire, face à sa maladie qui met en discussion toute son existence, est comme contrainte à repenser sa vie et dans

³⁸ Ch. Røederer, *La veilleuse de chagrin*, cit., p. 57.

³⁹ *Ibidem*, p. 53.

cette situation qui l'amène à revaloriser l'essentiel, elle retrouve cet état d'esprit typique des enfants qui fait qu'on croit aux êtres invisibles qui peuplent un monde qui est au-delà du réel. Il s'agit là aussi d'attitudes primordiales, liées à cette dimension de la nature humaine qui est capable de donner de l'importance à une faculté irrationnelle qui est fondamentale pour les enfants mais que l'adulte tend à ne plus accepter.

Se tourner vers l'enfance signifie donc y trouver la source de l'être et une possibilité de réorientation et de renouveau: mais c'est aussi récupérer une histoire, des racines, un lien profond entre deux mondes, celui des enfants et celui des adultes, qui n'est que le modèle d'une union mystique entre le monde réel et l'invisible. Les dernières décennies du siècle dernier ont d'ailleurs montré que la faillite des différents modèles de pensée a laissé un grand vide et un profond désarroi dans la sensibilité des hommes et des artistes, privés de tout point de repère: de là dérive la nécessité d'une identité personnelle à construire, à enraciner pour orienter la vie. C'est à ce niveau que se pose ce que Dominique Viart a indiqué comme

le problème [...] de la transmission familiale de quelque chose et de l'inscription de soi dans une Histoire. Mon identité[...] dépend de ce que je reçois d'autrui⁴⁰.

Cette recherche identitaire a poussé les auteurs à se tourner d'abord vers leur propre passé et notamment vers leur enfance, comme le prouve la grande production autobiographique de la fin du XX^{ème} siècle, mais aussi à accorder une place toujours plus importante dans leurs créations artistiques à des protagonistes/enfants. La multitude des approches romanesques à cet âge chronologique témoigne de la justesse de l'affirmation de Jean-Claude Pirotte qui, dans *Plis Perdus*, affirme: «La vie ne sera donc jamais qu'une affaire d'enfance»⁴¹. Mais différemment par rapport à

⁴⁰ Dominique Viart, *Filiations littéraires*, in *Ecritures contemporaines 2*, Paris-Caen, Lettres Modernes, Minard, 1999, p. 123.

⁴¹ Jean-Claude Pirotte, *Plis Perdus*, Paris, La Table Ronde, 1994, p. 159.

Pirotte et à beaucoup d'autres romanciers qui considèrent l'enfance comme un refuge et pour lesquels «Le romanesque est la traduction littéraire de ce contact à distance entre le sujet et son enfance»⁴², le romanesque pour Christiane Røederer est la traduction littéraire d'une permanence de l'Enfance dans le sujet adulte qui vit l'histoire, une permanence qu'il suffit de laisser affleurer et agir pour être à même de répondre à l'égarement du monde contemporain.

L'enfance que nous montre l'auteur se signale donc pour une certaine originalité parmi les nombreuses images romanesques de l'enfance inspiratrice: dans ses romans on ne trouve pas une exaltation du monde enfantin pour attaquer le monde établi et figé des adultes, avec ses valeurs fausses et conventionnelles, ni par contre une représentation de l'enfant malheureux, triste et solitaire à laquelle beaucoup de romanciers de la fin du siècle dernier nous ont habitués; ce qui compte et qui donc apparaît dans ses textes c'est l'élan vital, l'imagination, le sens de l'émerveillement, la liberté en tant que besoin d'un lien affectif avec quelqu'un, à savoir ces caractères propres à tout enfant qui, faisant partie de la nature de l'homme, restent dans les profondeurs de l'âme de chacun comme les possibilités, secrètes mais réelles, pour jouir de la vie. L'enfance demeure mystérieusement dans la vie de l'homme et les personnages de Christiane Røederer manifestent cette irréductible présence qui est capable de changer la douleur en joie, la souffrance en possibilité de bonheur, la mort en vie.

⁴² Yves Charnet, *La vie malgré tout*, in *Écritures contemporaines 2*, Paris-Caen, Lettres Modernes, 1999, p. 77.

Le 'don' de l'Enfance dans 'La nuit des fantômes' de J. Green

Publié en mai 1976 par la Maison d'édition Plon avec des illustrations de Jean Gourmelin, *La Nuit des fantômes* est le seul conte pour enfants de Julien Green: en effet, il a été republié par Gallimard en 1980 dans la collection 'Jeunesse' et en 1990 la maison d'édition Seuil le publie à nouveau, avec des illustrations de Suzanne Berner, mais toujours dans la collection 'Petits-points' consacrée aux adolescents¹.

Dans ce texte bref tout invite le lecteur à l'interpréter comme un conte pour enfants: l'histoire, le décor, le protagoniste, le langage, les choix temporel et spatial semblent être là dans le but essentiel de recréer l'univers magique et fantastique des contes pour l'enfance, comme l'a suggéré d'ailleurs l'écrivain lui-même quand dans son *Journal*, à la date du 28 février 1974, a écrit: «Ce matin commencé mon récit pour enfants: *La nuit des fantômes*»².

Et pourtant une lecture attentive ne peut ne pas repérer à l'intérieur de ce récit tous les éléments les plus typiques de l'univers narratif greenien, ce qui fait que son écriture pour l'enfance n'abolit rien des préoccupations, des questions, des ressources formelles de l'artiste qui écrit pour un public adulte. Tout cela ne doit pas étonner si, comme l'a souligné Sandra Beckett:

¹ Pour tout ce qui concerne la publication et les rééditions de ce texte on renvoie à la *Note sur le texte* in J. Green, *Œuvres complètes. Préface* par G. Lucera. *Introduction* par M. Raclot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. VIII, 1998, p. 1433.

² J. Green, *La bouteille à la mer*, in *Œuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés* par X. Galmiche, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. VI, 1990, p. 149.

Avec les grands auteurs, les catégories de fiction pour adultes et de fiction pour enfants semblent voler en éclats. Il n'y a plus que la littérature. L'effondrement des frontières entre textes pour enfants et textes pour adultes semble être d'ailleurs un phénomène très répandu dans la littérature de nombreux pays à la fin du XX^{ème} siècle³.

Mais au-delà de toute tentative de classification, il est indiscutable que ce texte occupe une place particulière dans l'ensemble de l'univers narratif greenien qui ne peut ne pas faire réfléchir sur la valeur que l'auteur, plus ou moins consciemment, lui a attribuée: si Marc Soriano⁴ a largement démontré qu'un texte pour enfants jouit d'une pluralité de lectures capables d'en expliquer aussi les ambiguïtés, cela est d'autant plus vrai pour un auteur comme Julien Green qui, influencé par un fantastique anglosaxon, a toujours proposé une narration dont le «fort dosage de réalisme» sert pour que «le vrai fasse passer l'imaginaire»⁵. L'esthétique greenienne se basant, en effet, sur la certitude d'une compénétration de l'invisible dans le visible, l'écrivain ne fait que rechercher constamment tous ces éléments insolites qui peuvent exprimer les correspondances et/ou les coïncidences possibles entre ces deux mondes; son écriture vit dans la tension continue à saisir les signes de cet ailleurs présents dans la réalité, comme l'avait déjà mis en évidence A. Mor dans son étude de 1970:

Le sens de l'irréalité du monde qui domine toute son œuvre est la conséquence de l'extrême acuité d'un regard qui perce les illusions de l'apparence et pénètre aux tréfonds des choses⁶.

Pour mieux exprimer cette vision du monde tout à fait particulière, Green élabore une narration où la dimension de la réalité se mêle à celles de l'irréalité, du fantastique, du rêve; de là dérive

³ Sandra Beckett, *Des grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, p. 247.

⁴ Cf. M. Soriano, *Les contes de Perrault*, Paris, Gallimard, 1968.

⁵ J. Green, *Journal*, 13 octobre 1944, in *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par J. Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. IV, 1975, p. 812.

⁶ A. Mor, *Julien Green témoin de l'invisible*. Trad. de l'italien par H. Pasquier, Paris, Plon, 1973, p. 177. (éd.ital.: Milano, Mursia, 1970).

la paradoxale alliance de termes employés par l'écrivain: il lui faut «inventer sans mentir». Elle signifie à ses yeux inventer en restant fidèle à lui-même, à la vérité qui tente de s'exprimer par le voile de la fiction⁷.

Il est évident alors que l'écriture artistique pose à notre romancier une question qui se développe et se nuance à l'intérieur de la relation entre vérité et fiction, entre monde réel et monde imaginaire qui toutefois a encore besoin de se préciser, de s'approfondir pour mieux être comprise. Mais encore plus, de tout cela découle la possibilité d'une pluralité de lectures offerte par ses textes, modulés comme ils le sont sur un va-et-vient continu d'une dimension à l'autre, sur un mélange des deux tellement parfait qu'il est parfois difficile au lecteur de comprendre la part de l'une et de l'autre, de cerner le seuil qui indique clairement le moment de passage et/ou de séparation entre elles.

Tout cela nous fait comprendre que *La nuit des Fantômes* est un texte polysémique particulièrement significatif à l'intérieur du parcours narratif de Julien Green: en effet, le simple conte pour enfant, qui pourtant constitue une nouveauté pour l'écriture greenienne, est intérieurement traversé par deux questions dont la première, l'enfance, est transversale à toute sa production littéraire précédente tandis que l'autre, la valeur de l'écriture littéraire, a été affrontée par l'auteur de façon explicite seulement à partir de 1940, à savoir l'année de la rédaction du roman *Varouna* dont la protagoniste, Jeanne, est le premier double véritable de Green lui-même.

À cette époque, en effet, pour Julien Green commence une période d'interrogations, parfois douloureuses, sur la valeur et la signification de son écriture romanesque, comme le témoignent les notations de son *Journal* de ces années, et ces questions parcourent, de façon plus ou moins explicite, toutes ses créations littéraires successives à *Varouna*⁸. C'est pourquoi *La nuit des*

⁷ M. Raclot, *Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Julien Green: étapes, constantes et variations esthétiques*, in *Julien Green. Etudes réunies par Jean Touzot*, Paris, Klincksieck, «Littératures Contemporaines», 1997, p. 85.

⁸ Cf. *Ibidem*, p. 56.

fantômes se présente comme le point d'arrivée, presque la sublimation, d'un double souci artistique qui, grâce à la création d'un fantastique lié au monde enfantin, peut s'exprimer dans toute son ampleur et devenir en même temps sujet et objet de la narration, dans une tentative très intéressante d'objectivation et donc de visibilité. Voilà la raison pour laquelle ce conte, qui se propose d'abord comme un conte pour enfants, à cause de ces soucis qui l'animent se double ensuite dans la métaphore d'une réflexion esthétique qui essaie de reproduire les aspects d'une interrogation constante chez Green quant au rapport entre l'art et la vie, entre le monde réel et le monde de la fiction.

Un conte pour enfants

L'histoire de Donald se déroule pendant la nuit d'Hallowe'n: désirant voir les fantômes, l'enfant se cache dans le salon de sa maison pour attendre minuit, instant magique où les fantômes et les sorcières pourront se faire voir. Mais le petit peu à peu est gagné par le sommeil et il se retrouve à visiter en rêve deux endroits apparemment magiques, qui semblent concrétiser un désir qu'il gardait dans son cœur; c'est ainsi qu'il arrive d'abord dans un paradis terrestre beau mais désaffecté, qui n'est rien d'autre que la projection amplifiée et déformée de ses jouets, et ensuite, guidé par Oncle Fitz qui s'est déguisé en serpent, dans le Paradis Terrestre véritable qui toutefois, malgré sa beauté, est devenu un musée où l'on peut admirer tous les objets typiques du paradis biblique: la pomme d'Adam et d'Eve, la trompette du jugement dernier, le parapluie de Noé. Le rêve devient ainsi source de surprise et de peur en même temps pour l'enfant qui, au moment de son réveil, se rend compte d'avoir visité un monde beau mais définitivement perdu: il ne lui reste qu'à affronter le présent, peuplé par ces fantômes qu'il voulait voir et qui à présent le cherchent pour l'emmener avec eux car, comme ils disent, «les enfants *voient*»⁹.

⁹ J. Green, *La nuit des fantômes*, in *Œuvres Complètes. Préface* par G. Lucera.

L'histoire, évidemment calquée sur l'image biblique du paradis terrestre, emploie le schéma du récit de rêve pour mettre en jeu tous les ingrédients typiques du fantastique enfantin: des objets et fantômes qui s'animent, bougent, parlent comme les êtres humains; des endroits paradisiaques dont la splendeur naturelle est source de charme mais aussi de frayeur; des bruits qui s'éparpillent dans l'air pareils à des mélodies musicales; des silences chargés d'attente car remplis de mystère. La nuit d'Hallowe'n comme moment où situer le récit est donc, dans cette optique, un choix temporel formidable avec ses renvois explicites et implicites à cet univers magique et mystérieux de sorciers et de fantômes qui sont depuis toujours les protagonistes privilégiés de la fantaisie des enfants. Mais à ce genre de fantastique qui relève du monde anglosaxon et qui se caractérise par la présence de forces magiques qui font plutôt peur, Green lie la tradition biblique du livre de la *Genèse*, ce qui permet de dire que le merveilleux qui en ressort semble vouloir être la synthèse des deux sensibilités greeniennes, la française et l'américaine, une synthèse d'ailleurs encore plus significative si l'on pense à l'enfance de notre auteur modelée par l'éducation maternelle sur les racines familiales américaines et sur la lecture quotidienne de la Bible. En réalité, l'amalgame entre ces deux mondes est savamment réalisé dans la tentative non de concilier ou de faire fusionner deux univers apparemment bien lointains l'un de l'autre, mais plutôt de recréer avec plus de force cet univers magique qu'est enfance pour tout homme, un univers fait de désirs, d'attentes, de besoin d'évasion à travers la fantaisie et l'imagination vers un monde 'parfait' comme le Paradis terrestre, capable de combler l'âme d'un enfant.

Recréer grâce au rêve cet espace mythique, le paradis terrestre, et le situer temporellement pendant la nuit d'Hallowe'n veut alors signifier pour l'adulte Julien Green proposer ici aussi l'une des constantes typiques de son univers romanesque, à savoir la nuit comme moment temporel favorable à l'évasion et au rêve¹⁰,

Introduction par M. Raclot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. VIII, 1998, p. 775.

¹⁰ «La nuit, la nuit, de tout temps j'ai senti qu'elle m'était favorable. Elle marque

en le chargeant aussi de toutes les allusions qui s'y lient; mais en même temps cela lui permet de donner une forme sensible à ce qu'il avait toujours considéré, dès sa plus petite enfance, le lieu du pur bonheur, l'endroit privilégié où tous les désirs des hommes peuvent être comblés et où la vie se transforme en plaisir et joie car elle est libre de toute contrainte. En effet, le petit Donald dit à sa *nounou* Dinah, qui l'accompagne dans ce voyage vers le paradis mais qui a peur de ce monde inconnu:

Justement, il n'y a pas de fantômes au paradis terrestre. On y est très bien, on ne travaille pas, on s'amuse et on ne fait jamais ses prières¹¹.

C'est un lieu donc où la peur de l'inconnu et du mystère n'existe plus et les difficultés de la vie quotidienne sont sublimées dans un état éternel de bien-être intérieur et extérieur. Le texte alors ne propose pas une synthèse de deux mondes culturels mais plutôt la figuration narrative de deux sentiments réels – bonheur/peur – qui sont ressentis par l'enfant et qui trouvent dans les deux lieux indiqués dans le texte leur traduction spatiale la plus adéquate; le mystère nocturne, riche de secrets et d'ombres, donc de frayeur, doit être traversé par le petit Donald afin de pouvoir atteindre le Paradis, à savoir le bonheur: il s'agit alors d'une duplicité qui devient surtout une complémentarité nécessaire pour mieux exprimer la véritable nature de l'homme.

Donald d'ailleurs est le protagoniste typique du conte pour enfants: il est curieux, désireux de connaître ce que son âge ne lui permet pas et pour cela il crée une aventure où tout est source d'émerveillement et de stupeur pour lui: poussé par sa profonde curiosité et par son fort désir de voir le paradis, il part sans se soucier du chemin à prendre ou des dangers qu'il pourra rencontrer; à la peur pour un monde inconnu encore à découvrir il oppose le courage effronté de l'innocence qui veut atteindre son but à tout

pour moi l'évanouissement d'un monde d'apparences, le monde éclairé par le soleil [...]; elle accomplit dans le domaine sensible ce que nous devrions pouvoir accomplir dans le domaine de l'esprit» (*Journal*, 11 août 1938, in J. Green, *Œuvres complètes*, cit., t. IV, 1975, p. 481).

¹¹ J. Green, *La nuit des fantômes*, cit., p. 754.

prix: «Il a peur, mais il fait comme s'il n'avait pas du tout peur, et c'est ça le vrai courage»¹² dit Green. C'est pourquoi à Dinah qui tremble de peur car «[...] nous roulons sur du mou...»¹³, il oppose sa certitude d'innocent: «Oui, mais nous roulons, Dinah, nous roulons vers le paradis terrestre»¹⁴.

Sa curiosité ainsi que sa capacité de stupeur face à tout ce qu'il voit créent donc une profonde complicité entre Donald et le lecteur, qui arrive ainsi à partager avec l'enfant, de façon tout à fait naturelle, l'aventure de la recherche du paradis. Et voilà alors, après une plongée inattendue dans les eaux froides d'un fleuve, la joie de se retrouver dans un lieu où les désirs secrets de l'enfant deviennent réels, concrets et sensibles: voilà le petit train, qu'il avait cassé à l'âge de six ans, qui reprend sa course à travers le ciel, vers un horizon inconnu; l'indien «de plomb» avec qui il jouait autrefois se dresse devant lui «en chair et os», prêt à lancer sa flèche; l'ours en peluche, «fidèle compagnon de sa petite enfance», même s'il est devenu gigantesque, à présent semble vouloir l'embrasser tendrement; ses «braves petits soldats de plomb», resplendissants dans leur uniforme, courent à sa rencontre au son du tambour. Mais l'enthousiasme initial laisse la place presque immédiatement à la frayeur chez l'enfant qui regarde: ce monde tant aimé, devient ainsi peu à peu monstrueux avec son aspect déformé et l'Eden se transforme petit à petit en un lieu de cauchemar. Voilà alors la déception de Donald face à un paradis désiré, recherché, trouvé mais vite perdu car il se révèle être une source d'angoisse: le petit train disparaît dans le vide, l'indien lance sa flèche pour le tuer, l'ours court à sa rencontre non pour le bercer mais pour le manger, les soldats le font prisonnier en tant que déserteur et lui donnent à boire l'huile de foie de morue. Les jouets se sont donc révoltés contre leur maître: l'Eden rêvé s'est transformé en angoisse et pour Donald il est indispensable de s'enfuir. Ce lieu s'est révélé la projection déformée de son monde personnel, l'am-

¹² *Ibidem*, p. 756.

¹³ *Ibidem*, p. 757.

¹⁴ *Ibidem*.

plification démesurée d'un univers enfantin qui a définitivement disparu, en laissant toutefois encore plus inassouvi dans le cœur du protagoniste le désir d'atteindre le paradis. Voilà alors, toujours en rêve, le deuxième paradis, le vrai comme souligne *Oncle Fitz* transformé en serpent, un lieu animé non par des objets mais par des personnes; ici aussi toutefois, dans un paysage naturel splendide, l'enfant se retrouve à contempler non le paradis idéal qu'il avait imaginé, mais le musée du vrai paradis: plongé dans la stupeur et poussé par la curiosité, il admire la trompette du jugement dernier, la pomme d'Adam et Eve, le parapluie de Noé que l'enfant vole en provoquant un nouveau déluge. Et encore une fois alors le charme et la peur deviennent les deux sentiments qui agitent son âme, car le vrai paradis lui aussi est un monde perdu, vu qu'on peut le contempler seulement comme la vision d'un passé que le temps a figé pour toujours. Si le premier paradis n'est que la projection déformée de la réalité enfantine de tous les jours, le deuxième n'est que la preuve ultérieure que ce monde passé, qu'on croyait parfait au point de l'avoir idéalisé en paradis terrestre, est désormais mort et définitivement perdu. Le 'paradis' de l'enfant et le paradis véritable, à savoir le rêve de l'enfant et l'idéal de l'adulte, deviennent un seul, grand rêve qu'il est impossible d'atteindre: ce sont un temps et un monde chronologiquement perdus, figés dans une temporalité irréversible. Le rêve a permis au petit Donald de recréer ce que sa fantaisie croyait un monde idéal mais face à celui-ci il a pris conscience d'avoir poursuivi une illusion, un rêve qui n'était autre que la projection mentale d'un désir caché au tréfonds de lui-même mais soumis lui aussi à la loi du temps qui détruit et efface tout. En effet, à son réveil, Donald s'aperçoit qu'il s'était endormi et à regret il voit disparaître tous les éléments qui avaient peuplé son rêve: il lui reste la difficulté du moment présent car les fantômes, désormais libres de vagabonder à l'intérieur de la maison, le cherchent pour l'amener avec eux et il doit fuir pour échapper à leur emprise. Mais le retour à la réalité fait ressortir le seul héritage que l'aventure onirique a laissé à Donald, une acquisition que l'auteur lie donc de façon explicite à l'enfance: le petit, à travers l'expérience

du rêve, a la possibilité de «voir» les fantômes, à savoir il a reçu le don de 'traverser' les apparences matérielles pour arriver à dévoiler ce qui se cache derrière elles; il a donc atteint la conscience de ce qu'il est et de ce qu'est le monde car il est arrivé à avoir une nouvelle forme de connaissance, comme le souligne Green lui-même: «C'était même cela qui rendait Donald malade d'inquiétude: les voix qu'il entendait n'avaient pas de corps»¹⁵. L'enfant a donc perdu son petit monde, matériel et idéal en même temps, mais il a gardé, de ce temps chronologiquement perdu, le regard sur le monde, ce regard pur et innocent qui sait «regarder ailleurs [...] de l'autre côté du monde», comme a écrit Le Clézio¹⁶.

Le langage contribue lui aussi à créer le double aspect de ce monde enfantin que le rêve a fait renaître, un langage qui devient ainsi le complément adéquat au regard de l'enfant où la stupeur et l'émerveillement alternent avec l'inquiétude et la peur; c'est ainsi que, face à l'indien, Donald «resta immobile. [...] Jamais l'effroi n'avait circulé dans son cœur et dans ses entrailles comme en cette minute extraordinaire. [...] Une curiosité monstrueuse le rivait sur place»¹⁷; ou encore, devant l'ours, «le garçon retint un cri d'épouvante et aussi de dégoût»¹⁸. Des mots tels que *peur*, *inquiétude*, *danger*, *épouvante* sont donc constamment juxtaposés à d'autres tels que *surprise*, *émerveillement*, *joie*, *enchantement*. Le texte écrit, qui jouit de la présence de dessins qui soulignent les moments essentiels de l'histoire, offre en outre la fraîcheur et le charme imprévisible d'un langage enfantin basé surtout sur la perception sensorielle de sons, de couleurs et d'odeurs, sur des effets d'onomatopée comme «frou-frou», «Hou!Hou!» «OUOUOU!», qui reproduisent le pré-langage typique des enfants, ce langage primitif fait surtout de sons qui, tout en restituant le sentiment de stupeur de Donald, tisse immédiatement un lien de complicité avec le lecteur enfant. Green propose donc, par le biais de l'écriture, le rap-

¹⁵ *Ibidem*, p. 774.

¹⁶ J.-M. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980, p. 327.

¹⁷ J. Green, *La nuit des fantômes*, cit., p. 760.

¹⁸ *Ibidem*, p. 764.

port irrationnel et magique avec l'univers typiquement enfantin: il retrouve par là les éléments essentiels de ce «langage enchanteur» que les adultes ont perdu mais qui est le seul à permettre à l'artiste, comme l'a écrit Bachelard, de se faire conteur pour enfants¹⁹.

L'expérience initiatique du rêve

Mais la fin du récit, écrit à la première personne et axé sur les temps de l'imparfait et du passé simple, introduit un élément de rupture qui renvoie aux chutes typiques des formes brèves du XX^{ème} siècle parmi lesquelles il doit être certainement inséré: la fuite de Donald poursuivi par les fantômes se termine au moment où il est fait prisonnier par «oncle Fitz – peut-être... ou grand-père Pirate. On n'a jamais su au juste. Donald ne s'en souvient plus»²⁰.

Le niveau d'ambiguïté introduit par une conclusion dont la temporalité semble ne pas vouloir créer de fracture entre le récit premier et le récit de rêve, mélange ainsi les deux plans narratifs, le présent réel et son expansion onirique: par là, il sollicite le lecteur à réorganiser sa lecture précédente, à relire le conte en le situant dans une dimension autre, suggérée par tous ces signes parsemés dans le récit figurant comme les indices narratifs de sa possible métaphorisation. C'est ainsi qu'on voit émerger à travers un texte apparemment pour enfants la structure initiatique d'une aventure humaine qui conduit le lecteur, mais avec lui l'auteur, à connaître «l'autre vérité», selon le schéma typique de l'initiation. Donald, grâce au rêve, a dépassé le seuil du monde matériel et a atteint le Lieu Véritable qui s'identifie au monde de l'enfance; cette expérience lui a donné toutefois une connaissance qui a comme détruit tout ce qu'il croyait connaître: la révolte des jouets qu'est le paradis désaffecté et la découverte du véritable paradis terrestre lui a permis de dévoiler le mensonge de l'apparence du réel pour mettre en lumière sa dimension cachée. En effet, l'ambiguïté de

¹⁹ Cf. G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1978, p. 102.

²⁰ J. Green, *La nuit des fantômes*, cit., p. 775.

la conclusion ouvre la question sur la vérité de tout ce qu'on a vécu et c'est alors que l'expérience d'un autre monde, le paradis rêvé, devient la possibilité d'une mise en discussion des valeurs acquis dans ce monde, ou mieux d'une confrontation entre le réel et l'idéal où toutefois le premier prévaut sur l'autre, comme l'indique la conclusion. Donc la renaissance, qui dans le parcours initiatique est toujours une expérience de renouvellement, se clôt par un retour décevant dans le monde réel mais elle n'est pas subvertie dans son essence: ce qui compte et ce qui constitue la base de ce renouvellement est ce qu'on a reçu en héritage, à savoir ce don de «voir» que l'enfant découvre et que l'homme adulte peut retrouver en lui s'il essaie de faire revenir à la surface cet esprit d'enfance qui est gravé dans le cœur de chacun. Peu importe alors si Donald ne rappelle pas bien ses vicissitudes: la déception pour avoir perdu un monde tant aimé et désiré comme celui de l'enfance est toujours rachetée par la possibilité de l'adulte de cultiver son désir de connaissance, de découvertes toujours nouvelles car il peut, éternellement, «écouter» la voix de cet enfant qui parle à l'intérieur de son âme. Le voyage initiatique à travers le rêve est alors un voyage vers un paradis perdu dont l'essence n'est pas le vrai paradis biblique, mais l'idée d'archetype qu'il contient, à savoir l'enfance de chaque homme et de l'humanité, ce moment spatio-temporel qui se lie aux origines, de sorte que tout départ vers cette réalité devient un pèlerinage aux sources, capable de faire découvrir la réalité la plus profonde de toute existence. Le rêve alors est l'instrument privilégié pour accéder à cette connaissance, qui peut enraciner le présent de l'homme et lui donner les bases pour envisager son futur, car selon une esthétique tout à fait greenienne, rien n'existe et ne nous fait progresser dans le mouvement de l'existence s'il n'est pas passé d'abord par l'imaginaire:

C'est une bizarrerie de mon esprit de ne croire à une chose que si je l'ai rêvée. Par croire, je n'entends pas seulement posséder une certitude, mais la retenir en soi de telle sorte que l'être s'en trouve modifié²¹.

²¹ J. Green, *L'Autre sommeil*, Paris, Fayard, 1994, p. 58.

L'aventure de l'écriture

L'auteur a donc projeté dans son rêve narratif ses 'fantasmes', dans la tentative de donner naissance à un monde différent où pouvoir mieux se reconnaître, poussé par cette nostalgie de l'enfance qui pour tout homme adulte, comme tant de romanciers contemporains l'ont témoigné, se cristallise dans l'imaginaire d'un lieu primordial où l'innocence prévaut sur la faute, où la joie et la douleur, le bonheur et le malheur semblent ne pas avoir une densité existentielle. Mythe des origines donc qui, dans le texte de Green, coïncide avec le paradis terrestre: mais le rêve de Donald ne présente pas un paradis d'avant la faute, celui où le Mal encore n'existe pas et où le drame d'Adam et Eve n'a pas encore donné naissance à l'humanité née de la désobéissance à la volonté divine. Chez Green donc on ne peut pas parler de la nostalgie d'une innocence perdue: Donald se retrouve dans un paradis où le bonheur et la peur coexistent, où la vie et la mort sont les deux pôles sur lesquels se construit toute existence, où l'idéal semble avoir été vaincu par l'emprise du temps. Green donc, tout en gardant la structure essentiel du mythe de l'Eden, change quelques-uns de ses aspects et souligne surtout le bonheur initial et le malheur successif: son Eden renvoie plutôt à la vision chrétienne d'un lieu où la vie humaine se déploie dans ses éléments totalement réels. Dans cette optique il nous fait penser plutôt à l'Eden du Moyen Age, basé sur le schéma «bonheur-malheur-salut»²². Or, dans cette reprise de certains aspects typiquement liés au récit biblique, il y a un élément qui frappe le lecteur, à savoir l'absence de l'Être par excellence, ce Dieu que n'importe quel texte sur le mythe de l'Eden ne peut négliger. Cette absence est toutefois révélatrice du niveau métaphorique d'un texte où l'auteur de cette création à l'allure mythique n'est pas Dieu mais l'écrivain lui-même qui par son imaginaire et par son langage arrive à recréer des mondes 'autres', ces mondes possibles que seulement l'art arrive à doter

²² Cf. la voix "Eden" dans *Dictionnaire des mythes littéraires*. Sous la direction de P. Brunel. Paris, Ed. Du Rocher, 1988.

d'une densité véritable. Green cristallise ainsi à travers le rêve une obsession latente dans son âme que seulement la pratique artistique peut déchiffrer et comprendre: l'art réussit à traduire par les mots le désir secret de retrouver l'innocence primordiale, mais doit quand même se confronter à la réalité d'un homme adulte qui a perdu à jamais cette innocence. L'écriture narrative peut donc reproduire à travers l'imaginaire les mondes possibles dont rêve l'homme, ce paradis mythique vers lequel tous les personnages greeniens se tournent avec nostalgie²³, mais il s'agit toujours de 'rêves de papier' que l'auteur investit de la duplicité typique de son existence présente: c'est pourquoi ils sont toujours imparfaits et destinés à la mort. Le paradis alors reste un monde idéal mais incomplet et en tant que tel il n'est qu'un monde illusoire, qui peut faire négliger l'existence présente au nom d'une nostalgie inutile et somme toute, vaine. Pour Green en effet, la création artistique n'acquiert de valeur que si elle renvoie à la réalité quotidienne: Donald revient au présent, modifié dans ses connaissances et surtout ayant reçu une capacité de vision qui lui permet de voir les fantômes, ce qui ne lui était pas permis avant.

L'écriture du rêve a permis à l'artiste de retrouver un regard sur le réel qui pénètre les apparences du monde, qui lui donne la possibilité d'en découvrir les mystères profonds, d'en retrouver l'origine. Derrière l'univers de signes, qui informe et ordonne le récit, il faut reconnaître alors un système esthétique cohérent où Green a réussi à exprimer le sens de la création artistique élaborée à travers sa pratique de romancier. Par conséquent on peut affirmer que *La nuit des fantômes* ne veut pas proposer un message 'intellectuel' modulé sur un conte pour enfants, mais exprime plutôt l'objet de la recherche artistique de l'auteur et en même temps la méthode à travers laquelle il a essayé de l'atteindre. Si, comme a écrit Todorov, avec Rimbaud le rêve artistique devient un opérateur de lecture, une indication sur la façon d'interpréter

²³ Cf. en particulier, les personnages de Philippe dans *Epaves*, de Denis dans *L'autre sommeil*, de Manuel dans *Le Visionnaire*.

le texte qu'on a sous les yeux²⁴, le récit de rêve exprime beaucoup plus qu'une mythologie superficielle et un moyen d'exorciser une angoisse ou un problème personnels; dans l'horizon sémiologique qu'il propose, il esquisse une pensée qui fonde sa pratique, qui se découvre et s'analyse à travers cette pratique. C'est pourquoi ces deux paradis perdus, avec leurs jouets en révolte et leurs objets de musée, leur nature splendide et leurs espaces immenses ne sont que le texte lui-même qui développe sur la page blanche ses parcours infinis entre réalité et rêve, entre la vie présente et ses possibles créations à travers les signes de l'écriture. Et alors ce paradis qui se transforme en rêve, qui meurt et qui renaît, qui charme et qui déçoit, qui est figée dans des mots mais qui peut toujours recommencer à vivre, n'est que la signification véritable de tout ce qu'on cherche dans ces pages.

L'œuvre littéraire donc ne fait que dire l'acte qu'elle-même accomplit, un acte d'écriture qui cherche sa propre signification. Green semble ainsi réussir à concrétiser, du point de vue narratif, la longue réflexion sur son passé, et en particulier sur son enfance, qui avait caractérisé les années précédant la création de ce texte. La rédaction de *La nuit des fantômes*, publié en 1976 mais écrit en 1974, se place en effet dans une période particulière de la vie de l'auteur: après ce que la critique a nommé le 'cycle visionnaire', Green s'était consacré non seulement à ses romans les plus célèbres – *Moïra*, *Chaque homme dans sa nuit* – mais aussi à d'autres genres littéraires comme ses trois drames pour le théâtre et surtout sa longue autobiographie qui avait fait ressurgir avec plus de force la question de son enfance et de son adolescence. C'est au début des années '70 qu'il rédige la dernière partie de son autobiographie, *Jeunesse* et *Fin de jeunesse*, dont l'écriture lui procura tellement de malaise face aux souvenirs de son enfance que dans la *Préface* qu'il écrit entre-temps pour la nouvelle édition de *L'Autre sommeil*, en 1974, il commence par ces mots lapidaires: «Ce récit est un adieu à l'enfance»²⁵. Il semble donc

²⁴ Cf. T. Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 205

²⁵ J. Green, *L'autre sommeil*. Nouvelle édit. avec une préface inédite, Paris, Plon,

vouloir couper tout lien avec son enfance qui, bien qu'elle ait été la source réelle de toute sa création artistique, est devenue comme un fardeau trop lourd dont il doit se libérer:

L'affreux petit paradis perdu que les vieillards se fabriquent avec cette chose sinistre qu'on appelle les souvenirs de jeunesse, il faut le fuir comme un enfer, un petit enfer camouflé²⁶.

Et cela est encore plus triste pour l'auteur car il se croyait désormais débarrassé de ce passé:

Je me pensais tout à fait libéré de cet étrange cauchemar, le faux paradis dont on ne veut plus et dont on croyait être sorti à jamais, puisque la vie a changé²⁷.

A cette époque, en outre, J. Green essaie de se remettre au manuscrit du *Mauvais Lieu*, un roman qu'il avait repris et délaissé à plusieurs reprises à partir de 1962; il s'agit d'un récit important, car c'est son seul roman ayant une fillette comme protagoniste: grâce à cette présence il arrive à aborder de façon directe une thématique récurrente mais latente dans toute sa production et qui seulement après la rédaction de son autobiographie devient explicite dans ses notations et réflexions. Par ce roman il arrive en effet à

développer le mythe de l'enfance. [...] Le Mauvais lieu reprend en l'amplifiant le motif de l'enfant persécuté, incompris, solitaire, maintes fois présent dans l'oeuvre, et simultanément, de l'enfant dont le rôle est mystique et qui offre par son état de grâce un obstacle infranchissable au démon²⁸.

C'est pourquoi «*Le mauvais lieu* peut être lu comme une allégorie de la fascination exercée par l'enfance, du regret désespéré de l'enfance qu'on ne peut posséder et qui s'enfuit»²⁹. Ce roman donc clôt un rapport long et tourmenté de Green avec son enfance.

1974, p. 9.

²⁶ J. Green, *Journal*, 8 mai 1972, in *Œuvres complètes*, t. VI, cit., p. 32.

²⁷ *Ibidem*, p. 30.

²⁸ M. Raclot, *art.cit.*, p. 59.

²⁹ *Ibidem*, p. 75.

ce et qui s'était manifesté, plus ou moins explicitement, dans tous ses romans. Cette intense réflexion sur son enfance, reprise aussi à l'aide de la création de protagonistes enfants, sert en même temps à préparer son long parcours personnel qui débouchera dans la rédaction de la 'Trilogie du Sud': centrée surtout sur l'histoire de ce Sud américain que sa mère lui avait racontée pendant l'enfance, elle marque sa réconciliation avec un passé amer mais aimé et surtout marque son affranchissement définitif d'une enfance personnelle qui avait toujours orienté ses pensées, ses soucis, et par là ses récits. Green vit donc dans une période où l'enfance, en tant que moment chronologique mais aussi en tant que mémoire, revient sans cesse et avec force dans son esprit et dans ses œuvres, après avoir été réorganisée, pour ainsi dire, par l'écriture d'une autobiographie qui avait tâché de voir clair aussi dans le rapport qui s'était instauré au fil du temps entre l'univers de son enfance et sa création artistique. Il est tout à fait normal, donc, que pendant ce long parcours personnel dominé par l'enfance, celle-ci revienne aussi sous la forme d'un conte pour enfant; et également, on ne s'étonne pas de la visée qu'il confie à ce récit: le but déclaré d'un texte pour enfants devient pour l'auteur l'occasion de créer un récit nourri par les rêves de sa propre enfance en lui donnant aussi la dimension d'une réflexion sur la valeur de son écriture, donc sur le rapport qui a toujours existé entre cette enfance et son imagination créatrice; si, comme a écrit Bachelard «un excès d'enfance est un germe de poème»³⁰, proposer un texte qui la recrée par le biais de l'imaginaire signifie essayer de cerner la valeur réelle de ce monde, de définir les contours d'une inspiration artistique éternelle car, comme Green a affirmé, «L'enfant dicte et l'homme écrit»³¹. L'écriture devient ainsi la possibilité de retrouver ce «noyau d'enfance» qui reste dans l'âme de tout homme, cette «enfance potentielle» qui vit en chacun de nous, «une

³⁰ G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, cit., p. 85.

³¹ J. Green, *Journal*, (sans date), juin 1934, in *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par J. Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. IV, 1975, p. 319.

enfance qui va plus loin que les souvenirs de notre enfance»³². Et cela dans le but non de proposer le mythe de l'Eden, cette image primordiale du paradis perdu qu'est l'enfance pour l'adulte qui se nourrit de sa nostalgie, mais plutôt de comprendre la trace qu'elle a laissée dans son âme.

Alors, si le premier niveau du conte propose tous les éléments qui d'habitude font partie de l'univers magique des enfants, à un niveau plus profond l'écrivain fait revivre ses rêves et ses désirs dans la tentative de comprendre l'héritage que cet univers a laissé chez l'adulte et le rapport qui s'est ainsi instauré entre son imaginaire et son monde réel; le double niveau interprétatif que l'auteur a confié à la narration permet ainsi au lecteur de pénétrer dans un univers enfantin qui fige sur du papier un temps définitivement perdu mais dont une trace persiste dans le cœur de l'homme et l'écriture devient le moyen le plus apte à connaître l'apport que cet *esprit d'enfance* a offert et continue d'offrir à ce que Green lui-même a appelé son «métier de romancier»³³. L'imaginaire permet ainsi la création d'un espace narratif où projeter les désirs et les attentes, les questions et les problèmes suscités par la vie quotidienne et l'acte d'écriture, qui les amplifie aussi dans leurs expansions oniriques, devient le passage nécessaire pour arriver à les comprendre et pour acquérir une nouvelle conscience du monde, pour pénétrer dans le mystère d'un homme dont l'apparence cache des secrets encore non dévoilés.

Par ce texte Green réussit donc à se débarrasser d'un problème, son enfance, qui a été à l'origine de son écriture, mais surtout il semble annoncer une nouvelle étape dans la prise de conscience de son évolution personnelle et artistique: dans la triade dont on a parlé, «bonheur-malheur-salut», ce dernier est confié à l'art car il lui a permis un voyage dans un ailleurs – l'imaginaire – qui lui a révélé le don que son enfance lui avait légué; l'histoire de Do-

³² G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, cit., pp. 85-86 e 90.

³³ Titre d'une conférence donnée par Green en 1941 en Amérique, à présent dans J. Green, *Œuvres Complètes*. Textes établis, présentés et annotés par J. Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. III, 1973, pp. 1414-1430.

nald alors n'est que la métaphore d'une écriture narrative qui a été capable d'obéir, parfois inconsciemment, à cette capacité de 'vision' qu'est l'Enfance pour tout homme, et en particulier pour J. Green, un auteur qui a montré tout le long de sa vie qu'il a su écrire ce que l'Enfant lui dictait.

Bibliographie

Julien Green

Œuvres

- J. Green, *L'Autre sommeil*, Paris, Gallimard, 1931.
- J. Green, *Memories of Happy Days*, New York, Harper, 1942.
- J. Green, *Quand nous habitons tous ensemble*, in *Les Œuvres Nouvelles*, t. I, New York, Ed. de la Maison Française, 1943.
- J. Green, *Partir avant le jour*, Paris, Grasset, 1963.
- J. Green, *Mille chemins ouverts*, Paris, Grasset, 1964.
- J. Green, *Terre lointaine*, Paris, Grasset, 1966.
- J. Green, *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par J. Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. III, 1973.
- J. Green, *L'autre sommeil. Nouvelle édit. avec une préface inédite*, Paris, Plon, 1974 (Paris, Fayard, 1994).
- J. Green, *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. IV, 1975.
- J. Green, *La nuit des fantômes*. Illustrations de Jean Gourmelin, Paris, Plon, 1976.
- J. Green, *Partir avant le jour*, in *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. V, 1977.
- J. Green, *Jeunes Années. Autobiographie*, II t., Paris, Seuil, 1983.
- J. Green, *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Xavier Galmiche, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. VI, 1990.

J. Green, *Journal. L'avenir n'est à personne (1990-1992)*, Paris, Fayard, 1993.

J. Green, *Journal. Pourquoi suis-je moi? (1993-1996)*, Paris, Fayard, 1996.

J. Green, *Œuvres Complètes. Préface* par G. Lucera. *Introduction* par M. Raclot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. VIII, 1998.

Bibliographie critique

Mor A., *Julien Green témoin de l'invisible*. Trad. de l'italien par H. Pasquier, Paris, Plon, 1973 (éd. ital.: Milano, Mursia, 1970).

Sémolué J., *Discrétion et insistance: quelques aspects de la narration dans «Chaque homme dans sa nuit»*, in «Nord», n° 10, Décembre 1990, pp. 7-17.

Vannini Ph., *Julien Green et ses doubles*, in «Magazine Littéraire», 295, janvier 1992, pp. 60-61.

Julien Green. Etudes réunies par Jean Touzot, Paris, Klincksieck, «Littératures Contemporaines», 1997.

AA.VV., *Julien Green. Le travail de la mémoire*. Textes réunis par M.Fr. Canérot et M. Raclot, Paris, SIEG, 2000.

Henri Queffélec

Œuvres

- H. Queffélec, *Journal d'un salaud*, Paris, Delamain et Boutelleau, 1944 (Livre de poche, 1972²).
- H. Queffélec, *La Culbute*, Paris, Delamain et Boutelleau, 1946.
- H. Queffélec, *Le jour se lève sur la banlieue*, Paris, Grasset, 1954.
- H. Queffélec, *La mer*, Paris, Wesmael-Charlier, 1966.
- H. Queffélec, *Trois jours à terre*, Paris, Presses de la Cité, 1966 (Presse Pocket, 1973²).
- H. Queffélec, *Les Iles de la miséricorde*, Paris, Presses de la Cité, 1974.
- H. Queffélec, *Un Breton bien tranquille*, Paris, Stock, 1978.
- H. Queffélec, *Les enfants de la mer*, Paris, Hachette, 1980.
- H. Queffélec, *Le voilier qui perdit la tête*, Paris, Presses de la Cité, 1980.
- H. Queffélec, *Mémoires d'enfance. La douceur et la guerre*, Paris, Séguier, 1988.
- H. Queffélec, *Mon beau navire ô ma mémoire*. Introduction par Ch. de Bartillat, Paris, Chr. De Bartillat, 1992.
- H. Queffélec, *Naissance d'une vocation*, in «Cahiers H. Queffélec», n° 1, 1993, p. 58.

Bibliographie critique

- Aubarède G. d', *Rencontre avec H. Queffélec*, in «Les Nouvelles Littéraires», n° 1362, 8 octobre 1953, p. 1.
- Onimus J., *Les jeux de l'humour et du roman*, in «La Table Ronde», 230, mars 1967, pp. 125-132.
- Smith W.B., *The sea Novels of Henri Queffélec*. Thesis submitted for the degree of master of Letters in the University of Durham, 1974.
- Hommage à H. Queffélec*, in «Connaissance des hommes», n° 133, janvier-février 1990, pp. 10-4.
- La Prairie Y., *Henri Queffélec*, Grenoble, Glénat, 1994.

Jean Marie Rouart

Œuvres

J.M. Rouart, *La fuite en Pologne*, Paris, Grasset, 1974.

J.M. Rouart, *Le voleur de jeunesse*, Paris, Grasset, 1990.

J.M. Rouart, *L'invention de l'amour*, Paris, Grasset, 1997.

J.M. Rouart, *Une jeunesse à l'ombre de la lumière*, Paris, Gallimard, 2000.

J.M. Rouart, *Une famille dans l'impressionnisme*, Paris, Gallimard, 2001.

Bibliographie critique

Authier Ch., *Jean-Marie Rouart: "Le roman nous renseigne sur nos rêves"*, in <http://www.opinion-ind.presse.fr/archives/texte/rouart-reves.html>.

Delorme M.L., *Une jeunesse à l'ombre de la lumière*, in «Magazine Littéraire», n° 390, septembre 2000, p. 77.

Grolleau Fr., *Une jeunesse à l'ombre de la lumière*, in <http://www.fr.news.yahoo.com>

Huser Fr., *Une Jeunesse à l'ombre de la lumière de Jean-Marie Rouart*, in «Le Nouvel Observateur», n° 1935, 6 décembre 2001, in <http://www.nouvelobs.com/articles/p1935/a6354.html>.

Lebrun J.Cl., *Jean-Marie Rouart, plus qu'un roman des origines*, in <http://www.humanite.presse.fr/journal>.

Saint-Bris G., *Rouart: mes seules richesses, ce sont mes rêves*, in «Figaro littéraire», 14 septembre 2000, p. 16.

Senart Ph., *J.M. Rouart à l'Académie Française*, in http://perso.club-internet.fr/senart_presentation.htm.

Roger Bichelberger

Œuvres

R. Bichelberger, *Les Noctambules*, Paris, Fayard, 1977.

R. Bichelberger, *Les Années buissonnières*, Paris, Albin Michel, 1987.

R. Bichelberger, *Le vagabond de Dieu*, Paris, Albin Michel, 1989.

Bibliographie critique

AA.VV., *Bichelberger, un éveilleur d'aurore*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.

Sylvie Germain

Œuvres

S. Germain, *Immensités*, Paris, Gallimard, 1993.

Bibliographie critique

AA.VV., *Sylvie Germain. Entretien*, La Rochelle, Publ. de l'Office du Livre de Poitou-Charentes, 1994.

Garfitt T., *Sur le vif: Toby Garfitt s'entretient avec Sylvie Germain*, in «Intervoix», n° 1, 1997, pp. 10-13.

Christiane Røederer

Œuvres

Ch. Røederer, *Beraber ou la liberté*, Paris, Edition Club Hachette-Jeunesse, 1988.

Ch. Røederer, *Beraber ou la liberté. Illustrations de Michel Boucher*, Paris, Hachette Jeunesse, 1992.

Ch. Røederer, *Elsa Mann*, Paris, Ed. Universitaires, 1982.

Ch. Røederer, *Nissim Rosen. Un pèlerin ordinaire*, Paris, Ed. Universitaires, 1986.

Ch. Røederer, *La veilleuse de chagrin*, Strasbourg, Ed. La nuée bleue, 2002.

Bibliographie critique

Claus C., *Un voyage initiatique*, in «Revue alsacienne de littérature», 26, II trim. 1989, pp. 13-15.

Fabiani D., *Entretien avec Ch.Røederer*, in «Intervoix», juin 2004, pp. 3-8.

Autres ouvrages

AA.VV., *La Littérature Française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.

Bachelard G., *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1978.

Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

Beckett S., *Des grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997.

- Brosse M., *Le mythe de Robinson*, Paris, Lettres Modernes, 1993.
- Dictionnaire des mythes littéraires*. Sous la direction de P. Brunel, Paris, Ed. Du Rocher, 1988.
- Ecritures contemporaines 2*, Paris-Caen, Lettres Modernes, Minard, 1999.
- Forest Ph., *Le roman, le réel*, Paris, Pleins Feux, 1999.
- Genette G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Godenne R., *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974.
- Godenne R., *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- Gusdorf G., *Les écritures du moi*, 2 t., Paris, O.Jacob, 1975.
- Lecarme J., *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- Lejeune Ph., *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- Le Clézio J.M., *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- Maalouf Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Le livre de poche, 2007.
- Navarre Y., *Biographie*, Paris, Flammarion, 1981.
- Pirotte J.-Cl., *Plis Perdus*, Paris, La Table Ronde, 1994, p. 159.
- Ricardou J., *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973.
- Ricœur P., *Temps et Récits. III Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- Robbe-Grillet A., *Le miroir qui revient*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.
- Silverman Hugh J., *Un égale deux, ou l'espace autobiographique et ses limites*, in «Revue d'esthétique», 1-2, 1980, pp. 280-91.
- Soriano M., *Les contes de Perrault*, Paris, Gallimard, 1968.
- Todorov T., *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- Valette Bernard, *Le roman*, Paris, Nathan, 1992.
- Viart Dominique., «D'un monde nouveau emporté dans l'abîme...». *Portraits du sujet fin de (20^e) siècle*, in www.remue.net, (18/06/01).

Les études présentées dans ce volume tirent leur matière d'articles déjà parus, qui ont été toutefois remaniés, à des degrés différents; on indique ici leur premier lieu de publication:

- *'Partir avant le jour' de Julien Green: une autobiographie «romanesque»*, paru avec le titre: *'Partir avant le jour' de Julien Green: une double symphonie du temps*, in *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan*. Textes réunis par M.F. Canérot et M. Raclot, Besançon, Presses Univ. Franc-comptoises, 2000, pp. 39-49.
- *Henri Queffélec et les jeux de l'écriture*, paru avec le titre *Henri Queffélec et l'écriture autobiographique*, in *Henri Queffélec écrivain humaniste*. Textes rassemblés et présentés par Pierre Dufief, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2001, pp. 203-212.
- *Jean-Marie Rouart entre autobiographie et imaginaire*, paru avec le titre *Le mélange des arts comme parcours identitaire: la quête de Jean-Marie Rouart*, in *Art et Littérature. Regards sur les auteurs européens contemporains*. Textes réunis par Daniela Fabiani et Claude Herly, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 181-194.
- *L'auteur et ses masques dans 'Les Noctambules' de Roger Bichelberger*, paru avec le titre: *De l'auteur à son masque: le rôle du personnage de Hallèl dans 'Les Noctambules' de R. Bichelberger*, in *Masque et carnaval dans la littérature européenne*. Textes réunis par Edward Welch, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 177-187.
- *Sylvie Germain et ses doubles dans 'Immensités'*, paru avec le titre *L'écrivain et ses doubles dans 'Immensités' de Sylvie Germain*, in *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*. Textes réunis par Toby Garfitt, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 149-162.
- *Julien/Ralph/Julien ou l'invention de soi*, paru avec le titre: *Une autobiographie singulière: 'L'histoire de Ralph' de J. Green*, in *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*. Textes réunis par D. Fabiani, Torino, L'Harmattan, 2003, pp. 187-200.
- *Christiane Røederer et l'Enfance*, paru avec le titre *De l'enfant à l'Enfance: le parcours de Christiane Roederer*, in *Eclat et blessures. L'enfance inspiratrice dans la littérature européenne*. Textes réunis par Toby Garfitt et Claude Herly, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 249-260.
- *'La nuit des fantômes' de J. Green ou le «don» de l'Enfance*, paru en italien avec le titre: *'La nuit des fantômes di J. Green*, in Daniela Fabiani, *Erranza e scrittura. Julien Green e le forme narrative brevi*, La Spezia, Agorà, 2003, pp. 209-227.

Index nominum

A

Authier Ch. 41n

B

Bachelard G. 130, 130n, 136, 136n,
137n

Baktine M. 64, 64n, 65, 65n

Barthes R. 30

Bartillat Ch.de 32, 35, 35n

Baudelle Y. 39, 39n

Beckett S. 121, 122n

Bergman I. 35

Berner S. 121

Bichelberger R. 57-68

Bosco H. 115

Boucher M. 103n

Braque G. 53

Brosse M. 49n

Brunel P. 132n

C

Canérot M.F. 85n, 121n

Cézanne P. 51

Charmet Y. 119n

Chavardès M. 30, 37

Claus C. 105n

Corot C. 42, 47

Courbet G. 47

D

D'Aubarède G. 30n

Degas E. 42, 47, 53

Delacroix E. 47

Delorme M.L. 43n, 48n

Drieu La Rochelle 43

F

Forest Ph. 9, 9n

G

Galmiche X. 121n

Garfitt T. 84n

Genette G. 36, 37n

Germain S. 69-84

Gide A. 81

Godenne R. 80n

Gourmelin J. 99n, 121

Green J. 15-26, 30, 32, 32n, 85-100,
121-138

Grolleau F. 49n

Gusdorf G. 11, 11n, 30

H

Huser Fr. 54n

L

Lanzmann Fr. 104

La Prairie Y. 32, 32n, 34

Lebrun J.C. 54n

Lecarme J. 16n, 26, 26n, 30, 30n

Le Clézio J.M. 115, 129, 129n

Leiris M. 18n, 30, 31

Lejeune Ph. 16n, 30

Lewis Carrol 91

Lucera G. 88n, 121n, 124n

M

Maalouf A. 8, 8n

Malraux A. 30

Manet E. 42

Manet Julie 53

Monet Cl. 51, 52
 Mor A. 122, 122n
 Morisot B 42

N

Navarre Y. 10, 10n

O

O'Dwyer M. 86n
 Olivier D. 64n
 Onimus J. 28, 28n

P

Pasquier H. 122n
 Petit J. 15n, 17n, 19n, 20, 20n, 91n,
 122n, 136n, 137n
 Pirotte J.-Cl. 119, 119n
 Pissarro H. 52
 Poussin 47

Q

Queffélec H. 27-40

R

Raclot M. 85n, 88n, 121n, 123n, 125n,
 135n,
 Renoir P. 42, 47
 Ricardou J. 81, 81n
 Richard J.-P. 86
 Ricœur P. 23, 23n
 Rimbaud A. 133
 Robbe-Grillet A. 24, 24n
 Røederer Ch. 103-119
 Rouart J.-M. 41-54

S

Saint-Bris G. 46n
 Saint-Exupéry 108
 Sarraute N. 18n
 Sartre J.-P. 30, 31
 Sémolué J. 15, 15n
 Senart Ph. 50, 50n
 Silverman H.J. 30, 30n
 Smith W.B. 29, 29n
 Soriano M. 122, 122n

T

Todorov T. 133, 133n
 Touzot J. 123n

V

Valette B. 38n
 Valéry P. 42
 Vannini Ph. 87n
 Viart D. 9, 9n, 73n, 98, 98n, 118, 118n

Y

Yoken Mel B. 30, 30n, 33, 33n

eum x letteratura x francese

Daniela Fabiani

L'écriture, espace de l'identité

Sujet passionnant mais complexe, la relation entre écriture et identité est l'une des grandes questions abordées par les auteurs du XX^{ème} siècle ainsi que, d'ailleurs, par ceux de l'extrême contemporain.

En effet, si l'identité est susceptible de nourrir l'écriture, cette dernière peut nourrir l'identité en la revivifiant, en la ressuscitant, en l'enrichissant: c'est en construisant le monde de la fiction qu'on peut saisir les facettes d'une identité en métamorphose continue. Pour bon nombre d'artistes alors l'activité littéraire apparaît comme une occasion de nourrir leur conscience intime, de sorte que l'écriture se transforme en un travail de redécouverte personnelle mais aussi de révélation.

Les études qu'on a réunies ici proposent l'un des chemins empruntés par les auteurs contemporains pour atteindre ce but: mémoire et imaginaire créent un tressage du vécu et du fictif qui mène inévitablement aux origines, ce qui permet de récupérer une histoire et des racines et détermine une prise de conscience fondatrice du présent et du passé. Au-delà du genre littéraire abordé, l'espace textuel est alors envisagé comme le lieu privilégié pour une quête identitaire qui n'est que la mise en récit de cette conscience et qui permet d'affirmer à l'aide de l'imaginaire l'unicité d'un 'moi' qui se construit et s'enrichit grâce à la possibilité de se réinventer.

Daniela Fabiani est professeur de Langue et Littérature Française à la Faculté de Lettres de l'Université de Macerata; spécialiste de la littérature du XX^{ème} siècle et de l'extrême contemporain, elle a écrit entre autres sur Jean de La Ville de Mirmont, Paul Gadenne, Edmonde Charles-Roux, Catherine Paysan, Jeanine Moulin.

eum edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-154-1

€ 12,00