HAL
open science

Echos d'enfance : les territoires de l'enfance dans l'oeuvre de Sylvie Germain

Hélène Chareyron

To cite this version:

Hélène Chareyron. Echos d'enfance : les territoires de l'enfance dans l'oeuvre de Sylvie Germain. Littératures. Université de Bourgogne, 2013. Français. NNT : 2013DIJOL003 . tel-00871058

HAL Id: tel-00871058

https://theses.hal.science/tel-00871058

Submitted on 8 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

UFR Lettres et Philosophie

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne
Discipline : Littérature française

Par Hélène CHAREYRON

Soutenue le 5 février 2013

ÉCHOS D'ENFANCE

Les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain

Directeur de thèse Monsieur le Professeur Jacques POIRIER

Jury

Madame BOBLET Marie-Hélène, Professeur, Université de Caen Basse-Normandie
Monsieur GOULET Alain, Professeur Émérite de L'Université de Caen Basse-Normandie, Expert
Monsieur Joël LOEHR, Maître de Conférences, H.D.R., Université de Bourgogne
Monsieur MORZEWSKI Christian, Professeur, Université d'Artois
Monsieur POIRIER Jacques, Professeur, Université de Bourgogne

À mon père, disparu avant d'avoir pu voir l'aboutissement de ce travail. Le timbre de sa voix, la bonté de son regard se glissent souvent en filigrane dans les interlignes de ce texte.

À ma mère, à l'amour si fort et fécondant, qui décida de rester parmi nous. Son insatiable curiosité portée à la diversité des spectacles du monde se faufile dans ces marges.

À mes frères qui ont accepté mes éclipses
À mes amis qui tolèrent les ellipses

À Anne, infiniment
À Jules, indéfectiblement

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer ma très profonde gratitude à Monsieur le Professeur Jacques Poirier qui n'a eu de cesse de me témoigner sa confiance malgré mes conditions de travail des plus aléatoires. Les pages qui suivent puisent à son indulgente et patiente compréhension.

Je suis particulièrement reconnaissante à madame et messieurs les membres du jury qui ont accepté de lire ce travail pour me faire bénéficier de leurs remarques et remises en question afin de m'aider à progresser dans l'exploration de ce nouveau paysage qui se présente à moi.

Je remercie Malou, Marc et Catherine qui ont eu la bonté d'aménager leur rare et précieux temps pour une relecture attentive.

Ce travail doit, plus que je ne puis l'écrire, au soutien d'Anne avec qui j'ai pu partager mes réflexions et mes lubies. Nonobstant mes doutes récurrents, elle m'a toujours encouragée et fait part de ses commentaires qui m'ont évité bien des bévues.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Les références aux œuvres de Sylvie Germain sont indiquées soit sous leur seul titre dans le fil du texte et des notes, soit par un des sigles suivants après une citation, suivi de la pagination :

AL : *Ateliers de lumière : Piero della Francesca, Johannes Vermeer, Georges de La Tour*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

AV : *L'Aveu, La Bartavelle*, n°3, octobre 1995.
Notons que nous nous sommes référé à la consultation de la nouvelle sur les sites internet http://pppculture.free.fr/germain1.html. Aussi, la pagination correspond-elle à la correspondance des pages photocopiées en format A4.

BR : *Bohuslav Reynek à Petrkov : un nomade en sa demeure*, Saint Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, coll. Maison d'écrivain, 1998.

C : *Céphalophores*, Paris, Gallimard, coll. L'un et l'autre, 1997.

Ch : *Le Chineur de merveilles,* Nouvelle, Paris, Gallimard Jeunesse, 1996

CI : *Couleurs de l'Invisible*, Neuilly-sur-Seine, Al Manar, coll. Méditerranées, 2002.

CM : *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, 2002, (coll. Folio n°4004, 2004).

CP : Célébration *de la paternité. Regards sur saint Joseph*, en collaboration avec Éliane Gondinet-Wallstein, Paris, Albin Michel, coll. Célébrations, 2001.

CV : *Cracovie à vol d'oiseaux*, Monaco, Éditions du rocher, coll. La fantaisie du voyageur, 2000.

EH : *Etty Hillesum*, Paris, Pygmalion, coll. Chemin d'éternité, 1999.

EM : *L'Enfant Méduse*, Paris, Gallimard, 1991, (coll. Folio n°2510, 1993).

EP : *L'Encre du poulpe*, Paris, Gallimard, coll. Page blanche, 1998.

Ec : *Les Échos du silence*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Littérature ouverte, 1996.

ES : *Éclats de sel*, Paris, Gallimard, 1996, (coll. Folio n°3016, 1997).

GT : *Grande Nuit de Toussaint*, Cognac, Le Temps qu'il Fait, 2000.

HC : *Hors champ*, Paris, Albin Michel, 2009.

Htr : *L'Hôtel des Trois Roses*, nouvelle, Paris, Autrement, coll. Mutations, 1994.

Im : *Immensités*, Paris, Gallimard, 1993, (coll. Folio n°2766, 1995).

In : *L'Inaperçu*, Paris, Albin Michel, 2008.

JC : *Jours de colère*, Paris, Gallimard, 1989, (coll. Folio n°2316, 1991).

Ka : « Kaléidoscope ou notules en marge du père », *Voies de pères, voix de filles*, Adine Sagalyn (éd.), Paris, Maren Sell & Cie, 1988.

LN : *Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard, 1985, (coll. Folio n°1806, 1987).

M : *Magnus*, Paris, Albin Michel, 2005.

MV : *Le monde sans vous*, Paris, Albin Michel, 2011.

MP : *Mourir un peu*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Littérature ouverte, 2000.

NA : *Nuit-d'Ambre*, Paris, Gallimard, 1987, (coll. Folio n°2073, 1989).

OM : *Opéra muet*, Paris, Maren Sell, 1989, (Gallimard, coll. Folio n°2248, 1991).

P : *Les Personnages*, Paris, Gallimard, coll. L'un et l'autre, 2004.

PP : *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, coll. L'un et l'autre, 1992, (coll. Folio n°2590, 1994).

PV : *Perspectives sur le visage. Trans-gression, dé-création, trans-figuration*, thèse dactylographiée, 1981.

PS : *Patience et songe de lumière*, Charenton, Flohic, coll. Musées secrets, 1993.

QA : *Quatre actes de présence,* Paris, Desclée de Brouwer, 2011.

RV : *Rendez-vous nomades,* Paris, Albin Michel, 2012.

ST : *Songes du temps* Paris, Desclée de Brouwer, coll. Littérature ouverte, 2003.

TM : *Tobie des marais*, Paris, Gallimard, 1998, (coll. Folio n°3336, 2000).

VC : *Le Vent ne peut être mis en cage*, Bruxelles, Alice Éditions, 2002.

Les reproductions sont extraites des œuvres suivantes :

Couverture : *Le Sacrifice d'Abraham,* détail, huile sur toile par Andrea del Sarto, (1030x1383), 1527-1528.
Michel-Ange, *La Création d'Adam*, détail, fresque, Michel-Ange, (280cm x 570 cm), 1508-1512.

SOMMAIRE

Là où tout commence 7

La rencontre d'une œuvre et ses effets 8

I Ce qui se dit d'une vie et d'une œuvre 11
II Problématique 20
III Méthodologie 26

Les berges maternelles 38

I L'archaïque maternel 41
II Les affres de la maternité 76
III Les vestiges d'un territoire disparu 131

Les terres paternelles

I De bruits et de fureurs 192
II Les pères en leur éclipse 233
III La parole des pères, du fracas au fin silence 285

Des frères et des sœurs

I Avoir un frère, avoir une sœur 333
II Le double et l'autre en ce miroir 383
III Les devenirs de la relation fraternelle 423

Chemins de mémoires

I Surimpressions 467
II Les accidents de la mémoire 521
III Le lieu privilégié de la fiction 564

Conclusion
À L'horizon, La Rencontre 612

Épilogue
Un voyage qui se termine 632

Table 634

Bibliographie
Venir à la suite 643

Index 744

Introduction

LÀ OÙ TOUT COMMENCE

Les limbes sont notre orient. Ce lieu de silence, d'absence et d'oubli dont nous venons est notre champ magnétique.

J.-B. Pontalis, *L'Enfant des limbes,* 1998

La rencontre d'une œuvre et ses effets

Rédiger l'introduction de cette étude revient à aménager et civiliser dans l'après-coup, ce qui fut la découverte surprenante d'histoires pleines de silences et de fureurs, d'ombres et de lumières ; à reprendre les balises d'un cheminement qu'il fallut bien dégager pour se lancer à la découverte d'un paysage qui s'ouvrait sur un monde qui « est fable autant qu'Histoire, poème autant que cris, merveille autant que désastre »[1]. Car, nous devons l'avouer, c'est par les chemins de traverse que s'est opérée notre rencontre avec l'œuvre de Sylvie Germain, une approche peu orthodoxe pour une lecture qui ne laissait pas soupçonner ce vers quoi nous nous engagions alors. « Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude ; rien n'est pire que la critique pour les aborder. Seul l'amour peut les saisir », cette affirmation de Rilke, dans une de ses *Lettres à un jeune poète,* est citée en exergue de l'article que Sylvie Germain consacre à la rétrospective Georges de La Tour au Grand Palais de Paris. Elle y engage le visiteur à « porter un regard contemplatif soumis à la lenteur du songe en clair-obscur qui s'y trame en silence »[2]. C'est dans cet amour insolite que notre recherche prit racine. Un amour parfois vagabond, quelquefois volage, mais toujours fidèle à cette étincelle de la première rencontre. Un amour qui, se creusant, s'approfondissant, ne se satisfait plus des mêmes plaisirs, mais sait en reconnaître la saveur. Certes, le travail universitaire ne peut se suffire de l'amour, ni de l'attente avec « humilité et patience l'heure de la naissance d'une nouvelle clarté »[3]. Ainsi, la lecture buissonnière a peu à peu réglé son pas sur le rythme et les exigences des grandes randonnées pour mener à bien une

[1] Sylvie GERMAIN, entretien avec Denise Le Dantec, « Entretien avec Sylvie Germain », *L'École des Lettres* II, LXXXVI, 1, 15 septembre 1994, p.60.
[2] Sylvie GERMAIN, « Solitudes de Madeleine », *L'Œil,* n°489, 1997, p.80-91.
[3] *Ibid*.

recherche dont nous savions que nous ne ressortirions pas indemne. Assurément, la fréquentation attentive d'une œuvre et l'écoute d'une voix étrangère mettent « l'âme humaine en vibration »[1]. Le risque de la lecture est à rapprocher du rapport de l'altérité qui nous met en présence de la promesse d'une parole à inventer, nous rendant à l'étrangeté de nous-mêmes. Lire Sylvie Germain, c'est souvent faire une étrange expérience, éprouver le sentiment, alors qu'on la découvre, de relire quelque chose de déjà connu, comme si ses phrases étaient nimbées de réminiscences. Il est possible que ce phénomène soit les conséquences d'une fièvre contractée lors de la fréquentation assidue des personnages qui sont « des virus, des virus à haute teneur en folie et en sagacité que l'on chope selon la sensibilité que l'on a. » (HC, 188).

Alors que pour l'auteur, le lecteur est contraint de se saisir du « Qui va là ? » […] question initiale qui abruptement se pose, - s'impose, à tout lecteur ouvrant un livre et s'apprêtant à s'aventurer dans les méandres d'un texte » (C, 13), nous pouvons imaginer que le texte lui-même serait en capacité de lancer cette même question à qui s'avance jusqu'à lui. La lectrice que nous sommes, « complice ambigu[ë] de l'écrivain, capable d'entrer autant en résonance et connivence avec l'imaginaire d'un auteur qu'en discordance et allergie […] » (P, 29), qui se prépare à entrer dans une relation attentive à l'œuvre, se sent obligée de répondre à cette injonction rhétorique. Lorsque Sylvie Germain évoque les raisons qui l'on amenée à écrire un essai sur Bohuslav Reynek, elle précise : « Si notre choix s'est porté sur cet auteur […] c'est parce que la force, la grâce, qui émanent tant de son œuvre que de sa personne invitent à s'arrêter sur son seuil. Il y a des dons qu'il serait désolant de négliger, des halos de lumière qu'il serait une carence de ne pas regarder, lorsqu'ils se présentent, fût-ce de loin, sur notre chemin. » (BR, 16). Nous concernant, l'élection de l'œuvre germanienne comme objet d'étude tient sans doute au fait que nous avons trouvé, dans la création d'une pensée qui s'exprime au travers des formes diverses, de quoi creuser l'approche compréhensive d'une humanité par la formulation de multiples interrogations que nous avions parfois bien du mal à définir. Car, au fil de ses ouvrages, Sylvie Germain procède à des reprises, comme si le questionnement et les élucidations de sens, jamais définitivement abouties, demandaient sans cesse de nouvelles perspectives d'approches pour se révéler plus intensément qu'à la première lecture.

[1] Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Gallimard, Folio essai, 1993, p.112.

Par ailleurs, nous pouvons ajouter qu'une œuvre aussi originale que celle de Sylvie Germain, dans ce qu'elle recèle « d'inexpliqué, de mystérieux, de fantastique et de merveilleux, tout en parlant bien de notre monde et de notre époque »[1], nous a confortée dans notre pratique professionnelle. En effet, amenée à rencontrer des personnes réduites au silence par un traumatisme bloqué au fond de la gorge, ou par une violence qui ne permettait pas à la pensée de prendre le temps de se formuler autrement que par le geste[2], nous avons fréquemment eu recours à la fiction pour avancer à leur côté. Bien souvent, c'est par le détour de l'écriture ou de l'histoire contée qu'il fut possible de trouver, ou retrouver, une voix dans le langage d'un autre, un écho de ses propres pensées dans les mots d'un autre. Aujourd'hui encore, c'est par le détour de la fiction que des professionnels[3] qui prennent soin des enfants, ont pu déceler, dans des situations parfois complexes et dramatiques, ce qu'ils ne pouvaient plus entendre ni voir, pour se hisser jusqu'à eux. Ainsi est-il plus facile de s'approcher de ce qu'ils ont à donner, à ressentir et à éprouver, avant d'avoir à comprendre et à raconter à leur tour. Notre travail au quotidien dans le champ de la petite enfance nous questionne sur ce qu'il en est de cet accueil de celui qui ne parle pas, mais qui fait dire et rêver tant de choses aux adultes qui l'accompagnent. Aussi, peut-être fut-il question, en choisissant notre sujet, de donner la parole à l'*infans*, ou de se souvenir de cet enfant que nous avons été. Poser l'enfance comme interrogation ne fut pas simplement une démarche nostalgique qui consisterait à courir après celle qui ne cesse de s'éloigner, au fil des ans, dans sa panoplie légendaire. En réfléchissant aux problèmes théoriques soulevés par notre expérience clinique, et en constatant que nos questionnements trouvaient illustrations ou résonances dans l'œuvre de Sylvie Germain, nous avons pensé qu'il serait bon de poursuivre au cœur de ses mondes sensibles et irrationnels car :

> toute écriture est réponse inachevée à des questions posées par d'autres, de même que toute lecture est seconde écriture poursuivie blanc sur blanc dans la marge des livres. Comme le jour, la nuit, qui s'enroulent l'un à l'autre, se déroulent et s'enfantent sans fin. (C, 27)

Loin des images bordées des sucreries d'un temps d'une hypothétique innocence, *L'univers de Sylvie Germain*[4] s'offre aux variations et aux tonalités

[1] Alain GOULET, « Présentation du colloque *L'Inexpliqué dans l'œuvre de Sylvie Germain : mystère, fantastique, merveilleux* », organisé par l'IMEC en partenariat avec l'Université de Caen Basse-Normandie, Abbaye d'Ardenne, 18 et 19 octobre 2012.
[2] Suivi individuel de personnes en situation de grande précarité, animation d'ateliers d'écriture thérapeutique auprès de détenus à la Maison d'Arrêt de Lyon…
[3] Aide Sociale à l'Enfance, Foyer de l'Enfance, pouponnières …
[4] En référence au colloque de Cerisy qui fut consacré à l'auteur en 2007.

qui, affirmait Zola au sujet des chefs-d'œuvre, « en disent beaucoup plus long sur l'homme et sur la nature, que de graves ouvrages de philosophie, d'histoire et de critique. »[1] N'omettons pas cependant que la relation d'un lecteur avec une œuvre, à l'instar de celle qu'un auteur peut avoir avec son personnage, fonctionne comme processus alchimique à la condition de « S'oublier au cœur même de la vigilante attention portée au texte que l'on est en train d'écrire. Se perdre de vue pour se voir autrement, pour se découvrir autre. » (P, 80). Le plaisir renouvelé de la lecture puise à cette rêverie et à ces libres associations.

I - Ce qui se dit d'une vie et d'une œuvre

I-1 Des lieux pour naître, grandir, vivre et penser

De la vie de Sylvie Germain nous parvient un aspect fragmentaire glané au gré des entretiens, des émissions radiophoniques au cours desquelles elle livre quelques données autobiographiques et une poignée de dates. Sans refuser d'évoquer des éléments de sa vie, l'auteur a évoqué la mémoire de son père dans « Kaléidoscope ou notules en marge du père » ainsi que son agonie dans la septième apparition de *La Pleurante des rues de Prague,* elle a cependant attendu son ouvrage *Le monde sans vous* pour utiliser le *je*[2]. Aussi, plus qu'un exposé d'une vie qui ne peut se saisir, nous posons quelques repères chronologiques, comme autant de vignettes disposées en marelle. Au gré de sauts à cloche pieds, nous pointerons des éclats biographiques minimalistes, mais suffisants pour qui souhaite pénétrer une œuvre et non une vie. Ainsi, Sylvie Germain voit le jour le 8 janvier 1954 à Châteauroux dans l'Indre et devient alors la cadette d'une sororie de trois sœurs. Son enfance n'est pas celle de l'enracinement, mais de l'itinérance. En effet, les déplacements familiaux suivent les mutations du père, dont la profession de sous-préfet l'amène à exercer dans plusieurs départements français. Après Châteauroux, c'est la ville de Mende en Lozère, avant celle de Neufchâteau dans les Vosges, qui accueille le couple de Romain et Henriette Germain et leurs enfants. Les paysages, ressentis ou parcourus, laisseront leurs empreintes dans les romans à venir et se dessineront comme des « imageries d'enfance » qui sollicitent forêts du Morvan

[1] Émile ZOLA, « Le naturalisme au théâtre », *Le Roman expérimental* (1880), *Œuvres complètes*, tome X, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, p.1240.
[2] Sylvie Germain évoque cet aspect de son écriture dans l'émission radiophonique *Le Rendez-vous* de Laurent GOUMARRE, Radio France, France Culture, le 29 avril 2011. Invitée pour son livre *Le monde sans vous,* Sylvie GERMAIN rappelle qu'elle introduit rarement des éléments personnels dans ses écrits. En revanche, le recours au « je », dit-elle, s'est imposé pas seulement comme une évidence, mais comme une urgence alors que le deuil l'habitait en continu.

et marais du Berry pour chatouiller ou hanter l'imagination. Les déménagements, précoces et fréquents, qui peuvent suggérer que l'on « n'est en vérité d'aucun lieu »[1], laissent quelques souvenirs vivaces dans la mémoire de l'auteure qui évoque[2] l'impressionnante sculpture du loup du Gévaudan avec la même émotion qui marqua l'enfant d'un an et demi. Adulte, les lieux de vie suivent les pérégrinations d'une autre transhumance, celle qui s'adapte aux différents emplois, aux amours, aux nécessités ou au hasard. Après avoir travaillé à la direction de l'Audiovisuel au Ministère de la Culture[3] à Paris, un nouveau pays, ou plus exactement une ville, Prague la bien-aimée, l'accueille pendant sept années[4] pour enseigner la philosophie et le français à l'École Française. Lorsqu'elle arpente ses rues, les pavés résonnent encore des drames de l'Histoire auxquels s'agrègeront les désarrois personnels que la *Pleurante* prendra en charge dans les replis de sa mémoire. Le retour à Paris impose de se « réhabituer à cette ville après tant d'années », alors que l'on sait que l'évolution des paysages urbains et la démolition des traces du passé, dont *Opéra muet* a déjà pris acte, peut placer un être au bord du gouffre. L'attrait de la Capitale n'est cependant pas suffisant pour retenir celle qui n'est pas « assigné[e] à résidence perpétuelle »[5] et qui ne fige pas les lieux en sanctuaire. Aussi, en dehors du tumulte des villes qui se targuent d'être grandes, La Rochelle, Pau, et aujourd'hui Angoulême, sont autant de territoires propices au souffle créateur.

Du parcours de formation de Sylvie Germain, il est connu qu'elle hésite à entrer aux Beaux-Arts mais que la philosophie s'impose à elle par la force et la surprise d'un « coup de foudre » qui se manifeste, non dans l'enseignement, mais dans l'énoncé d'un sujet de dissertation qui ouvre l'espace de l'étonnement et du questionnement dans sa vertigineuse immensité[6]. La question : « Si Dieu n'existe pas, tout est-il permis ? »[7], se révèle par son « ampleur » qui met la

[1] Sylvie GERMAIN, « Le vrai lieu est ailleurs », *Poésie & Art*, Groupe de Recherche en Poétique et Poésie Contemporaine, Haïfa, n° 8, 2006 ; et *Sylvie Germain et son œuvre*, Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, EST Samuel Tastet Éditeur, 2006, p.149.
[2] Émission *Hors-Champs* par Laure Adler, Invitée Sylvie Germain, Radio France, France Culture, 27 mai 2010.
[3] De 1981 à 1986.
[4] De 1986 à 1993.
[5] Sylvie GERMAIN, « Le vrai lieu est ailleurs », *op. cit.,* p.150.
[6] Émission *À voix nue* : Sylvie GERMAIN. « Fécondités. Le corps dans tous ses états. Le sentiment de la nature. Le silence du sacré. Vertiges de l'écriture », série d'entretiens proposés par Anice Clément, Radio France, France Culture, 27,28, 29, 30 et 31 janvier 2003.
[7] Si Sylvie Germain prête cette formulation à Dostoïevski dans *Les Frères Karamazov,* Alain Goulet rappelle que la formulation « vient en réalité de Camus qui, dans *Le Mythe de Sisyphe,* résume ainsi la position d'Ivan Karamazov. », *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2006, note de bas de page, p.13.

lycéenne « en arrêt »[1] et tourmente existentiellement la femme qui déclare : « trente ans plus tard, je tourne toujours autour d'une même question ! »[2]. Dans cette logique, les travaux de recherche universitaire de l'étudiante contiennent déjà en germe les préoccupations de la romancière à venir et jettent « les fondements d'un univers très personnel »[3]. À vingt-deux ans, rappelle Milène Stefkovic, elle étudie « les textes de Plotin, la poésie de Jean de la Croix et celle de Thérèse d'Avila »[4] et consacre son mémoire de maîtrise de philosophie à « l'ascèse dans la mystique chrétienne »[5]. Puis, le jeu du visible et de l'invisible chez Vermeer et Watteau[6] s'invite en clair obscur dans sa recherche de DEA en esthétique. La Sorbonne donna lieu à des rencontres, certaines désespérantes, avec des étudiants qui ont mal « digéré leur nietzschéisme et avaient un attrait purement intellectuel du mal »[7], d'autres éclairantes, comme celle qui permit la découverte d'Emmanuel Levinas dont elle suit les cours. L'influence marquante et déterminante du philosophe inspire le choix de son sujet de thèse de doctorat de 3e cycle intitulée *Perspectives sur le visage : Trans-gression, dé-création, trans-figuration*[8], et ne cesse, depuis, d'éclairer son œuvre. La thèse de Sylvie Germain affirme et établit les fondations d'une œuvre en sommeil, tant par l'utilisation des images que par la prégnance des thématiques qui dessinent les personnages à venir, que par les titres de chapitres qui seront repris, ou prolongés, dans *Le Livre des Nuits*. Elle constitue, pour Toby Garfitt, le « point de départ incontournable » et représente « un véritable travail de création (et de décréation) […] en indiquant des repères et des points de départ »[9]. Alors que s'achève l'écriture universitaire, débute la création romanesque. En effet, l'entrée en écriture s'impose comme une impérieuse nécessité alors que se déploie le vide ou le manque :

> Le soir même de ma soutenance de thèse, désemparée de ne plus avoir de prétexte, je me suis mise à écrire des contes pour enfants. Puis j'ai écrit des nouvelles, et c'est ainsi que, de manière totalement inconsciente et indolore, j'ai publié mon premier roman en 1985.[10]

---

[1] « Entretien avec Sylvie Germain », *Roman 20-50, Roman 20-50, Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain,* Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), n°39, juin 2005, p.112.
[2] *Ibid*.
[3] Aliette ARMEL, « Germain Sylvie », *Encyclopaedia universalis Supplément vol.1*, Paris, 1999, p.457.
[4] Milène MORIS-STEFKOVIC, « La langue de Sylvie Germain : un style mystique et poétique », *La Langue de Sylvie Germain "En mouvement d'écriture"*, Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.22.
[5] En 1976.
[6] Aliette ARMEL, *op. cit*.
[7] Émission *À voix nue* : Sylvie GERMAIN. *op. cit.*
[8] Sylvie Germain soutient sa thèse à Nanterre à la rentrée 1981.
[9] Toby GARFITT, « Sylvie Germain et Emmanuel Levinas », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.79.
[10] Isabelle GIRARD, « Une étoile est née. Sylvie Germain : *Si je n'écris pas, je suffoque », L'Événement du jeudi*, 12-18 septembre 1985.

À l'image du romancier contemporain qui a fait des études supérieures, Sylvie Germain « affronte consciemment la somme des livres déjà écrits et les multiples systèmes de signes déjà validés. Et ne peut pas ne pas se situer par rapport à eux, ne pas instaurer avec eux un dialogue critique. »[1] Plus qu'à une conversation, Sylvie Germain convie les œuvres et les auteurs à entrer en résonance avec sa pensée, et couche sur le papier de longues citations qui se mêlent étroitement à son écriture. Ses pages, à l'intertextualité foisonnante, bruissent de nombreuses références culturelles qui participent « du processus de création littéraire »[2] et d'une inscription dans un héritage. De ce terreau fécond, la Bible, pourvoyeuse d'images[3] et de scènes marquantes, reste l'intertexte fondateur de premier plan qui favorise une lecture chrétienne du monde et un approfondissement de ses propres interrogations.

I-2 Le pouls d'une époque

Dans *Ateliers de lumière,* Sylvie Germain cite les propos de Kandinsky :

> Chaque artiste, en tant que créateur, doit exprimer ce qui lui est propre [élément de la personnalité], chaque artiste, en tant qu'enfant de son époque, doit exprimer ce qui est propre à cette époque [élément du style dans sa valeur intérieure, composé du langage de l'époque et du langage de la nation][4]. (AL, 39)

Référons-nous à cette proposition pour poursuivre notre propos. Sylvie Germain naît en un monde et en une époque particulière qui reste encore marquée par :

> l'« extrême indigence morale et spirituelle, laquelle a pour nom tous ceux des champs de bataille, de massacres, qui ont proliféré en ce siècle, et ceux des camps et des goulags qui ont meurtri la terre, profané le ciel à travers l'Europe entière et par delà encore. Temps d'indigence et d'infinie détresse dont le nom culmine en celui d'Auschwitz. (BR, 25)

Certes, nous pourrions penser que « les guerres l'ont épargnée »[5] et pourtant, l'année même de sa naissance, le camp retranché de Diên Biên Phû tombe et les accords de Genève du 20 juillet 1954 mettent fin à la guerre d'Indochine. Quant à celle qui n'osera se dire que sous les noms feutrés d'« événements » ou de « pacification », elle ne tarde pas à se manifester lors du soubresaut du « drame de la Toussaint »[6] et à surgir dans le paysage national. Alors qu'elle naît au

[1] Michèle TOURET, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Le Temps des lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p.451.
[2] Sylvie DUCAS, « "Mémoire mendiante" et "magie de l'encre" : l'écriture au seuil du mythe », *Roman 20-50,* n°39, juin 2005, p.94.
[3] Sylvie GERMAIN, « Bibliocosmos », *Le Magazine Littéraire*, n°448, décembre 2005, p.42.
[4] Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*
[5] Anne Marie KOENIG, « Le Frisson du temps », *Magazine Littéraire*, n°353, 1997.
[3] Pascale TISON, « Sylvie Germain : l'obsession du mal », *Magazine Littéraire*, n°286, mars 1991.
[6] Insurrection algérienne du 1er novembre 1954.

« moment où l'empire symbolique des lettres françaises vit sa première remise en cause […] où un début de désorganisation interne secoue la littérature sous la poussée de Jean-Paul Sartre, de Maurice Blanchot et des formalistes […] »[1], Sylvie Germain constate que parvenir :

> à l'âge critique et interrogatif par excellence qu'est l'adolescence, dans un pays européen, un demi-siècle après la fin de la Première Guerre mondiale, un quart de siècle après la fin de la Seconde, c'est se trouver en période de détresse, malgré la paix réinstallée, la sécurité donnée et la prospérité relancée » (RD, 20)

Contrairement aux écrivains de l'après-guerre qui « vivaient et écrivaient dans un rapport de *contiguïté* avec l'expérience de la guerre, des années noires et de Vichy » produisant des textes qui étaient, pour la plupart, « des *représentations* de la guerre, des prises de position par rapport à ses enjeux et ses séquelles »[2], les écrivains de la génération de Sylvie Germain ne se situent pas dans un lien direct et personnel avec ces expériences. Ils présentent un rapport au passé qui n'est pas lié « logiquement, chronologiquement, historiquement au présent, mais plutôt le hante »[3]. Leurs textes littéraires, et les thématiques qu'ils traitent, témoignent du poids du traumatisme qui échoie à la deuxième génération. Sylvie Germain lutte contre l'effacement et l'oubli et ne se satisfait pas de l'ineffable qui n'est, pour Jorge Semprun :

> qu'un alibi, ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. On peut nommer le mal, […] On peut dire Dieu, et ce n'est pas peu dire […]. Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ? [4]

Les questions se posent autrement avec un temps qui n'est jamais définitif, la survenue de nouveaux événements, de nouveaux conflits et massacres, mais aussi, les travaux de recherche qui découvrent des documents inédits, changent l'approche du passé. Les questions se posent encore car, affirme l'historienne Annette Wieviorka, « Il y a encore à chercher, à trouver, à penser, à dire, à écrire… […]. Oui, encore, toujours… Non, tout n'a pas été écrit et tout ne le sera jamais. »[5]. Lorsque, deux ans après la parution de son premier roman *Le Livre des Nuits*, Sylvie Germain publie la deuxième partie de son diptyque sous le titre

---

[1] Daniel LANÇON, « L'Ingénuité d'Andrée Chedid », *Cahiers Robinson*, « Andrée Chedid, l'enfance multiple », Christiane Chaulet-Achour (dir.), n°14, 2003, p.17.
[2] Richard J. GOLSAN, « Vers une définition du « roman occupé » depuis 1990 : *Dora Bruder* de Patrick Modiano, *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre, et *La Cliente* de Pierre Assouline », *Le Roman au tournant du XXI*e *siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.129.
[3] *Ibid*.
[4] Jorge SEMPRUN, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
[5] Annette WIEVIORKA, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005, p.11.

de *Nuit-d'Ambre,* s'ouvre[1], devant la Cour d'Assises du Rhône à Lyon, le procès du nazi Klaus Barbie accusé de crimes contre l'Humanité. Cette actualité ne nous semble pas anodine pour une romancière qui entretient un rapport si particulier à la mémoire d'un siècle qui vit l'humanité s'emballer pour sa propre destruction et qui laisse dans son sinistre sillage des questions lancinantes qui traversent toute une œuvre et ne trouvent pas de repos, telles les âmes sans sépultures. Sylvie Germain veille et porte en sa mémoire les cicatrices et les agonies des torturés et des victimes des holocaustes qui font écrire à Vassili Grossman : « Combien seront-ils de cette époque inoubliable à être oubliés ? »[2]. Comme un membre amputé, qui, devenu fantôme, hante encore les sensations, une partie de soi pulse en cette absence tellement présente. L'auteure « fouille jusque sous les pieds de Dieu »[3] le sens des atrocités et du mystère de l'existence humaine, elle interroge et guette « parmi les cendres et les décombres des innombrables jours qui auront composé ce siècle meurtri à la mesure de sa férocité » (Ec, 15), comme la scansion d'une méditation sur la plainte que lance l'homme après Job. Sylvie Germain le répète lors des entretiens ou des conférences, l'énonce et l'écrit, le Mal constitue une de ses interrogations existentielles. Cette question, qui se trouve au cœur des réflexions philosophiques, morales et religieuses qui traversent les siècles, est, écrit Isabelle Dotan, « fatalement liée à une *Littérature de la douleur* qui s'articulerait en véhiculant la perception et la vision du monde de l'auteur soit en la dénonçant, soit en la commémorant ou au contraire en l'occultant. »[4] Sylvie Germain le reconnaît : « On n'a pas beaucoup d'idées neuves au cours de sa vie, on tourne autour de quelques thèmes, on gravite autour d'un champ de forces, de questions, qui s'est constitué très tôt, dans l'enfance, puis sédimenté. »[5] Mais, que l'on ne s'y trompe pas, répéter n'est pas ressasser constate J.-B. Pontalis :

> Peut-être dis-je toujours la même chose, et parfois presque dans les mêmes mots, mais c'est par des chemins différents qui tournent autour d'un unique centre, un centre introuvable s'il est vrai qu'il n'existe que par son absence. Preuve que je me débats, comme tout un chacun, avec… avec je ne sais quoi, toujours même et autre à jamais.[6]

Les questions qui prennent forme dans *Perspectives sur le visage* rejoignent celle qui se pose d'emblée comme une seule et unique question « infiniment plurielle

[1] 11 mai 1987 pour 37 jours d'audience.
[2] Vassili GROSSMAN, (1980 pour l'Occident), *Vie et Destin*, Paris, trad. Julliard, L'Âge d'homme, 1983.
[3] Anne-Marie KOENIG, « Le Frisson du temps », *Le Magazine Littéraire*, n°353, 1997, p.104.
[4] Isabelle DOTAN, *Les Clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Les éditions namuroises, 2009, p.9.
[5] « En guise de conclusion : questions à Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p. 319.
[6] J.-B. PONTALIS, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000, p.120.

en son unicité », appelée à être « voué[e] à l'infini de l'écho », celle de la rencontre du visage de l'Autre, « sujet et objet de question, de rencontre, de doute, d'étonnement et de désir ; il est l'éternel questionnement de la Question infinie » (PV, 6).

I-3 Une place insolite dans le paysage littéraire français

Le traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale a bousculé les certitudes qui paraissaient solidement ancrées et dénié toute croyance en un avenir qui annoncerait des lendemains radieux. Les modèles culturels, idéologiques, religieux ou politiques n'ont pu endiguer les massacres, qui laissent les pays exsangues et les consciences désemparées. Lorsque Sylvie Germain entre en littérature, l'écriture contemporaine a connu l'exigence critique de « l'Ère du soupçon »[1] qui a traduit radicalement[2], dans le champ de la signification, les effets d'une crise dénonçant les impostures du sujet. Pour Sylvie Germain en revanche, la modernité ne signifie aucunement la mort de la littérature, elle s'insurge d'ailleurs contre ce qui ressemble à un prophétique lieu commun :

> Voilà des décennies que l'on nous parle de « la mort du roman » (et de la « mort » de l'art en général – on a aussi clamé « la mort de Dieu », et celle de l'homme…) Eh bien ! prenons ce deuil avec vivacité (c'est-à-dire moins comme une mort que comme une usure au terme de laquelle de nouvelles transformations peuvent surgir) en mêlant la lucidité (la crise du roman dit « traditionnel » est à prendre au sérieux, mais pas le désir, ni l'imaginaire.) Bref, « le Roi est mort, Vive le Roi ! », la littérature trouvera toujours de nouveaux héritiers au « trône » […][3]

En refusant, un tel constat, qui enferme dans un deuil permanent ou donne lieu, selon Antoine Compagnon, à un « extraordinaire culte de la littérature »[4], Sylvie Germain extirpe de la notion de crise, le dynamisme et les ressources d'un nouvel équilibre. En prenant le contre-pied de Marcel Gauchet pour qui e « désenchantement du monde » est le symptôme d'une époque, Alain Schaffner souligne que :

> les romans de Sylvie Germain, sans jamais nier la réalité trop souvent atroce du siècle qui vient de s'achever, proclament au contraire la nécessité de réenchanter le monde […] en prêtant l'oreille au silence de Dieu, habité par une absence qui se nomme le sacré.[5]

---

[1] Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon,* Paris, Gallimard, 1956.
[2] Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, (1987), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1989, p.230.
[3] Arnaud BORDES, Stephan CARBONNAUX, Serge TAKVORIAN, « Sylvie Germain », *Enquête sur le roman, 50 écrivains d'aujourd'hui répondent*, Paris, Le Grand Souffle Éditions, 2007, p.141.
[4] Antoine COMPAGNON, *La Littérature, pourquoi faire ?* , Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006, Leçon inaugurale N°188, Paris, Collège de France/Fayard, 2007, p.31.
[5] Alain SCHAFFNER, « Le Réenchantement du monde : *Tobie des Marais* de Sylvie Germain », *Le Roman au tournant du XXI*e *siècle*, *op. cit.*, p.546.

La romancière se décale donc d'une production littéraire contemporaine pour traverser le champ de la désillusion et de la déliaison qui invite à la ré-invention pour révéler, lorsqu'elle est dépassée, une fécondité prodigieuse et une force de créativité inventive. Pour Jan Baetens, la crise est :

> l'état le plus aigu, le plus vivant de la création romanesque, ce moment où l'écriture se retourne sur elle-même, met en question ses propres pratiques, interroge la pertinence de ses formes et la légitimité de ses objets.[1]

Dans cette perspective de créativité renouvelée, le sujet, pas plus que le récit ou la fiction, ne s'en reviennent, car l'idée d'un retour conduit « à penser de façon tendancieuse la modernité déconstructionniste comme une phase d'écart sinon d'aberration, à laquelle succéderait aujourd'hui une phase de normalisation. »[2] Ils se conçoivent autrement et investissent les formes de narration dites classiques pour exposer « sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses »[3], les vertiges contemporains d'un monde qui rétrécit et s'accélère. La réhabilitation de la tradition, écrit Bruno Blanckeman, « ne se conçoit pas comme un retour à l'académisme. Elle ne rejette aucun des effets expérimentaux hérités d'un siècle de manipulations romanesques : elle les décante. »[4]

Aussi, les premiers romans de Sylvie Germain n'invitent pas tant « à revisiter l'Histoire »[5], ou à « comprendre ce qui s'est passé »[6], qu'à proposer, dans le déroulement de généalogies familiales qui ont les deuils en héritage, les conséquences du traumatisme sur l'existence de ses membres, traversés par des attentes interminables, par des regrets profonds et des souvenirs empêchés. Plus que la volonté de retranscrire l'histoire du XXe siècle, Sylvie Germain tend, par la dimension de la fable et de la légende, à déchiffrer le monde et à prendre en charge la question de la mémoire. En multipliant les instances narratives ouvertes aux rêves, aux mythes et aux contes… elle conçoit une œuvre polyphonique apte à se saisir d'une réalité historique qui se représente avec la matière de la poésie épique et participe d'un courant romanesque inspiré du réalisme magique développé à partir des années 1970 en l'Amérique latine. La

---

[1] Jan BAETENS, Dominique VIART, « États du roman contemporain », Dominique Viart, Jan Baetens (textes réunis par), *Écritures contemporaines. 2. État du roman contemporain*. Actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis (6-13 juillet 1996), « La Revue des lettres modernes », Paris-Caen, Minard, 1999, p.4.
[2] Michèle TOURET, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Le Temps des lettres*, *op. cit.*, p.443.
[3] Dominique VIART, Bruno VERCIER (2005), *La Littérature française au présent*. *Héritage, modernité, mutations*, (en collaboration avec Franck Evrard), 2ème édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 19-20.
[4] Bruno BLANCKEMAN, « Aspects du récit littéraire actuel », *Dix-neuf/Vingt*, n°2, octobre 1996, p.246.
[5] Dominique VIART, Bruno VERCIER (2005), *op. cit.*, p. 129.
[6] *Ibid.*, p. 130.

réécriture de l'histoire passe par une recherche formelle qui puise dans une intense dynamique de l'excès et de la luxuriance et porte la narration « au débordement, à l'extravagance, à la démesure du roman romanesque […]. »[1] Quant au personnage romanesque, dénoncé par Alain Robbe-Grillet comme une notion qu'il juge « périmée »[2], il est réhabilité et s'invite même en groupe dans l'œuvre germanienne, pour s'imposer au pluriel dans le titre d'un essai *Les Personnages*, et s'affirmer comme acteur du processus créatif auquel la romancière ne fait qu'obéir. Au fil des années, les romans témoignent de l'évolution d'une œuvre riche de plusieurs décennies et de la maturité d'un écrivain pour qui le monde n'offre pas les mêmes perspectives et appellent à de nouvelles explorations :

> il y a des choses […] ou des centres qui, tout en gardant le même intérêt, avec le temps se déplacent… mise en perspective, plus de mise à distance, ou obliquement. Et en chemin on découvre d'autres voies d'accès, d'autres éléments qui ont leur importance et qui méritent une attention. (VC, 74)

Le traitement des thématiques évolue, la ligne narrative s'épure, la phrase se réduit, l'exubérance même de l'onomastique des premiers romans se tempère, le texte se fragmente et affirme le vertige de la dissolution des êtres. La fiction se déleste de la démesure mythologique et des déploiements baroques pour davantage s'historiciser autour de personnages malmenés dans leur devenir par une crise existentielle qui atteint l'être autant que la société. Cet allègement n'est pas à confondre avec la diffraction ou le désengagement spirituel, « nul émiettement des formes esthétiques, nulle désaxation des structures de la langue, nulle extinction des feux de la conscience […] »[3], précise Bruno Blanckeman. Marie-Hélène Boblet souligne cependant, qu'en se saisissant « des épisodes de l'histoire contemporaine » pour nourrir ou définir le cadre d'une intrigue, les fictions de Sylvie Germain ne « proposent pas de clefs, ni de solutions à la hauteur de ce " monde " »[4]. Aussi, si les « Fables et visions peuvent être nécessaires, […] comme excursions, détour |…] »[5], à défaut d'imaginer ce qu'il peut advenir d'un sujet qui doit concevoir sa « condition éthique et civique » et penser sa place dans un monde où vivre signifie vivre

[1] Marie-Hélène BOBLET, « Sylvie Germain », *Roman 20-50*, n°39, juin 2005.
[2] Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman* (1956-1963), Paris, Gallimard, 1963.
[3] Bruno BLANCKEMAN, « A côté de/aux côtés de : Sylvie Germain, une singularité située », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit ;*, p.25.
[4] Marie-Hélène BOBLET, « Implication éthique et politique, d'*Immensités* à *Magnus* », *L'univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.58.
[5] Marie-Hélène BOBLET, « L'immensité en notre finitude : histoire et humanité », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.44.

avec et parmi les autres, le roman germanien risque « d'illustrer à sa façon la sortie de la politique »[1].

II – Problématique

II-1 Des figures de l'enfant…

L'importance de l'œuvre germanienne, traduite aujourd'hui dans une vingtaine de langues, se révèle à travers le nombre croissant de parutions de travaux littéraires et d'organisations de colloques nationaux et internationaux[2] consacrés à Sylvie Germain. Cet intérêt manifeste, pour une œuvre dense et riche, se nourrit d'une pensée critique qui continue d'irriguer les projets de thèses. Ces diverses recherches et communications ont contribué à ouvrir des portes en sollicitant la réflexion des chercheurs et en proposant des lectures passionnantes qui pointent les spécificités d'une œuvre savamment étudiée. Pour autant, les sujets des thèses, soutenues ou en préparation, ainsi que les essais publiés, qui pour l'ensemble regroupent des communications de différents chercheurs sur des thèmes nécessairement diversifiés, nous permettent de nous consacrer à notre sujet sans craindre la redondance. Nous sommes en effet persuadée que le corpus scientifique n'est pas constitué une fois pour toute comme un système clos du savoir, mais demande à être relu, réinterrogé et réinterprété.

Alors que nous commencions cette recherche, nous avions fait le choix de travailler sur les figures de l'enfant dans l'œuvre de Sylvie Germain. Nous avions en effet constaté, et le colloque organisé par l'Université d'Artois[3] est venu par la suite confirmer notre propos, que la figure de l'enfant, que Bruno Blanckeman qualifie « d'absolue »[4], se voyait accorder une place prépondérante, allégorique et existentielle dans l'œuvre germanienne, bénéficiant d'un « surinvestissement

[1] *Ibid.*, p.67.

[2] Organisation en Angleterre du premier colloque sur Sylvie Germain par Toby Garfitt en collaboration avec l'Association Européenne François Mauriac en 2001 ; Journée d'Études sur Sylvie Germain à la Sorbonne Nouvelle en 2004, Colloque de l'Université d'Artois en 2005, « Sylvie Germain et son œuvre » organisé par le GRPC à l'Université d'Haïfa en mars 2006 ; Colloque de Cerisy-la-Salle en 2007, parution d'un numéro spécial de la revue turque Litera « Sylvie Germain » qui s'est vu décerner le grand prix de littérature Notre-Dame de Sion en Turquie le 14 mai 2010 ; les cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française ont fait paraître en 2011, sous l'impulsion de Mariska Koopman-Thurlings, un numéro consacré aux essais de Sylvie Germain ; les 7es Rencontres de Chaminadour en septembre 2012 consacrées à Sylvie Germain, Colloque *L'Inexpliqué dans l'œuvre de Sylvie Germain : mystère, fantastique, merveilleux* à l'Abbaye d'Ardenne en octobre 2012 …

[3] « L'enfant dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain », Université d'Artois, 26-27 mai 2005.

[4] Bruno BLANCKEMAN, « L'Enfance absolue », *Cahier Robinson,* « Sylvie Germain, éclats d'enfance », n°20, 2006, p.7.

littéraire et éthique. »[1]. L'enfance, à « l'écho toujours resurgissant »[2], laisse au fond de soi les traces les plus vives, interroge notre mémoire individuelle et collective. Nimbée de reconstruction, d'interprétation, de déplacement et de projection, elle est, écrit François Mauriac, « le tout d'une vie, puisqu'elle nous en livre le secret »[3]. Une origine à décrypter nous serait ainsi livrée dans la richesse des potentialités de celui qui s'éveille au monde et qui conserve, dès l'*incipit* de sa vie, une empreinte qui pourrait être la matrice d'une destinée ainsi que l'origine d'un rêve d'une enfance perdue. Les figures de l'enfance chez Sylvie Germain, plus que l'enfant qu'elle englobe, se font, et nous empruntons l'expression à Andrée Chédid, multiples. Ses voix polyphoniques se répondent et évoquent un temps réputé sans parole qui devient le temps privilégié pour engager une réflexion « sur la voix humaine (ou sur son absence) »[4]. Par son regard et sa présence c'est une façon d'être au monde qui est présentée, c'est une façon de l'appréhender, de l'explorer, de le comprendre, de lui donner sens et vie qui est proposée. L'enfant, par son enfance même, devient porteur d'une vérité et d'une mémoire, autant que des crises et fractures d'une société. Aussi est-il le lieu privilégié pour interroger le sens du monde ou pour renouer avec lui. En raison de sa vulnérabilité, ou de ce que Jean-François Lyotard appelait sa « passibilité »[5], l'enfant est la figure générique de l'être qui, le plus démuni par la nature, ne peut subvenir à sa survie sans le secours d'autrui. Figure allégorique délibérément choisie par l'auteure comme la victime des grandes barbaries[6], par le mal qui lui est fait, il illustre le thème de l'innocence bafouée et de la vulnérabilité piétinée. Foudroyé par les guerres au cœur de sa famille qui ne peut pas toujours lui offrir une protection, son atteinte constitue « un crime de lèse-humanité » (VC, 33). L'enfant désigne ici moins le petit d'homme que « l'âme enfantine elle-même, exposée à l'effet traumatique, à l'impact d'un […] dehors […] qui effracte ses constructions tendres et ludiques. »[7] Le meurtre de l'enfant, ou plus encore de l'enfance « dans ce qu'elle a de plus nu, de plus faible »[8], interroge le silence de Dieu et la présence du divin, en posant le problème du « statut ontologique de la puissance du mal ». En effet, comment

[1] *Ibid.*
[2] Cécile NARJOUX, « L'écriture des commencements de Sylvie Germain ou le lyrisme "au bord extrême du rêve" », *Roman 20-50, op. cit.*, p.73.
[3] Cité par Michel SUFFRAN, « L'enfance inspiratrice chez Henri Bosco et François Mauriac », *Cahiers Robinson,* « Henri Bosco », n°4, 1998, p.270.
[4] Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire*. *Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2000, p.9.
[5] Jean-François LYOTARD, « Emma », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Excitation », Paris, Gallimard, n°39, 1989, p.57.
[6] « les petites filles […] sont devenues, hélas, emblématiques d'un crime parmi les pires qui soient » (VC, 30).
[7] Dominique SCARFONE, « Sexuel et Actuel. Réflexions à l'adresse de Daniel Widlöcher », *Sexualité infantile et attachement*, Daniel Widlöcher, Jean Laplanche *et al.* (2000), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2007, p.153.
[8] Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p.134.

« concilier la révélation d'un Dieu tout puissant et bienveillant avec l'expérience d'un mal qui, de plus, semble souvent l'emporter sur le bien ? »[1] L'enfant qui, tel le suppliant de Blanchot « à propos duquel il faut donc poser la question mystérieuse entre toutes, celle de l'origine »[2], nous assigne, selon Évelyne Thoizet à soulever « la double interrogation métaphysique que soulève l'œuvre romanesque de Sylvie Germain : celle du silence du Dieu chrétien devant le mal fait aux enfants mais aussi celle du rapport qu'entretiennent l'infiniment grand et l'infiniment petit, l'enfant et le cosmos »[3]. « Comment en effet, contempler l'absolue nudité des douleurs humaines, sans mourir à soi-même ? » (PP, 36) demande Sylvie Germain, car l'enfant « qui est à la fois une invention humaine et la réinvention de l'humain dans chaque homme, constitue la représentation la plus excellente qui soit du sacré »[4] qui fonde et inscrit l'humain dans l'humain.

II-2 <u>… aux territoires de l'enfance</u>

Si l'œuvre de la romancière est dans son ensemble, ainsi que l'énonce Laetitia Logié, « pétrie d'enfance »[5], nous avons progressivement modifié notre angle d'approche initial et circonscrit un travail qui s'annonçait trop vaste. Considérant que l'enfant peut devenir « la pierre de touche du savoir minimal des hommes et des femmes envers leur communauté élémentaire »[6], nous avons fait le choix de maintenir ouverte la question de l'enfance à travers les axes précédemment exposés, non pour en questionner les différents visages, mais pour approcher les rivages d'un monde qui borde l'enfance en sa proximité, qui l'accueille, la façonne, l'entoure, la fait vivre ou mourir : ceux de la famille. Nous devons reconnaître que nous avons opté pour cette approche suite aux premières réflexions d'Alain Goulet sur les mères germaniennes qui méritaient d'être prolongées sachant qu'il s'agissait pour lui « d'une clef de l'œuvre »[7]. Ainsi, en déplaçant notre problématique initiale de l'enfant à la scène familiale sur laquelle se jouent et se rejouent les drames individuels et collectifs, se fomentent les meurtres comme les réconciliations, nous prenons en compte les liens d'alliances et liens filiaux uniques qui pré-existent au sujet et proposent dans leur dimension transgénérationnelle, des structures de relations

[1] Patrick DONDELINGER, « Satan dans la *Bible* », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier, (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1463.
[2] *Les Personnages,* p.16, citation de Blanchot, *L'Entretien infini.*
[3] Évelyne THOIZET, « Sylvie Germain, éclats d'enfance », *Cahier Robinson,* n°20, 2006, p.5.
[4] Bruno HUISMAN, « Le visage de l'enfant ou le paradoxe du sacré », *Spirale*, « Le Bébé et le sacré », Ramonville Saint-Agne, n° 40, décembre 2006, p.28.
[5] Laetitia LOGIÉ, « Le corps mélancolique : présence de l'androgyne dans l'œuvre de Sylvie Germain », *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST Samuel Tastet Éditeur, 2006, p.132.
[6] Julia KRISTEVA, « Sacrée mère, sacré enfant », *Libération*, 20 novembre 1987.
[7] Alain GOULET, « Des Érinyes au sourire maternel dans *Le Livre des Nuits* », *op. cit.,* p.39-49.

fantasmatiques spécifiques. « Nous sommes faits de la chair des autres », écrit Sylvie Germain :

> Il y a ces deux corps qui nous précèdent, comme de toute éternité, qui nous ont engendré, - ceux des parents. Il y a ceux qui grandirent à nos côtés, nés des mêmes parents, porteurs d'une même mémoire enfouie, obscure, dans la chair et le sang, - ceux de la fratrie. (PP, 89)

L'enfant naît et s'inscrit dans une « cellule inéliminable du social qu'est la famille »[1], structurée par des liens complexes d'affiliation, de filiation et d'alliance. Conçue comme un ensemble généalogique organisé par chaque société qui précise les liens de parenté et désigne la place de chacun de ses membres en son sein, elle est régie par des règles de transmission parfois complexes et douloureuses. C'est sur ce terreau de l'imaginaire familial que s'organise la place, ainsi que la représentation de ses membres, que se construit l'identité du sujet en lien avec les autres et que naît le sentiment d'appartenance. Selon Jean-Philippe Dubois, on ne se « remet pas vraiment facilement », d'être « né quelque part, et d'avoir eu un père ou une mère, sans parler des frères et sœurs. » [2] C'est pourtant sur ces évidences que l'enfant « se voit condamné à élaborer sa perception du monde et de lui-même sur ces configurations de base. »[3] Ainsi se façonne la mémoire de l'enfance qui, écrit Évelyne Thoizet, « se manifeste dans la filiation, la chair et le sang, le nom et le signe, les parents, la fratrie et les aïeux […] »[4], car en amont de soi, il y a toujours d'autres êtres, dont la mémoire constitue, traverse et atteint le sujet. Caisse de résonance particulièrement sensible aux vibrations qui la traversent, la famille fait parvenir, en sourdine ou en éclats, les remuements généalogiques. Porteuse d'une longue et lourde mémoire, témoin des temps originaires, dont « les souffrances passent clandestinement d'une génération à une autre […] »[5], elle s'offre en chambre d'échos aux désastres du monde. Sur elle se greffe :

> la mémoire collective, laquelle porte toujours traces des souvenirs de guerres, de grands évènements [qui] s'ouvre à une mémoire plus vaste et ancestrale encore, plus confuse aussi, une mémoire toute pétrie de mythes. […] au-delà encore, à la limite de l'oubli, bée une mémoire mystérieuse, immémoriale, celle des origines.[6]

---

[1] Egle BECCHI, « Le XXe siècle », *Histoire de l'enfance en Occident. 2. Du XVIIIe siècle à nos jours* (1996), Egle Becchi et Julia Dominique (dir.), Paris, Éditions du Seuil, Coll. Points/histoire, 1998, p.430.
[2] Jean-Philippe DUBOIS, « Incarnation et identification», *Passé présent. Dialoguer avec J.-B. Pontalis*, Pontalis J.-B. *et al.*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2007, p.106.
[3] *Ibid*.
[4] Évelyne THOIZET, « Sylvie Germain, éclats d'enfance », *Cahier Robinson, op. cit.*, p.6.
[5] « Entretien avec Sylvie Germain », *Roman 20-50, op. cit.*, p.111.
[6] Sylvie GERMAIN, « Entretien avec Sylvie GERMAIN », réalisé par Bruno Carbone, Jean-Pierre Foullonneau, Odile Nublat, Xavier Person, *La Plaquette Sylvie Germain*, La Rochelle, Office du Livre en Poitou Charente, Bibliothèque Municipale de La Rochelle, 1994, p.14.

Les histoires familiales ont toujours à voir avec l'histoire collective qui assume sa « filiation avec les lignées mythiques et tragiques »[1]. Parcourir les territoires de l'enfance nous amène à entendre les échos d'un monde originel qui met en scène des événements à travers des récits « extravagants et magnifiques qui en appellent à notre imagination » et nous disent de cette façon « quelque chose d'essentiel du réel »[2]. Ancré dans une zone obscure de notre inconscient, le mythe régit une lecture du monde et facilite, selon Jean Bollack, un « retour à la case départ, la possibilité de recommencer à zéro hors intertextualité, hors réflexion. »[3]

La matière qui s'offre ainsi dans une virginité retrouvée s'avère particulièrement féconde pour éclairer les arcanes d'une naissance de l'inconscient. Elle peut aisément prendre en charge et exprimer les situations de violence humaine et universelle sous ses aspects les plus élémentaires et les plus brutaux. La romancière nous invite à une progression qui favorise le passage d'une mythologie préœdipienne, marquée par une violence primitive, dont le meurtre ne constitue qu'une forme particulière de la violence relationnelle sous-jacente, exercée par le père ou la mère sur le fils ou la fille, le frère sur le frère ou la sœur …, à un imaginaire plus élaboré. Comme la genèse de l'Humanité, ou celle de l'individu, l'œuvre germanienne parle d'un temps où la violence des rapports familiaux n'est pas encore limitée par un cadre et une configuration symbolique qui assurerait, selon Pierre Lévy-Soussan, le passage « de l'individuel à des valeurs universelles, du vivant à l'homme, de l'être humain à l'être social inscrit dans une filiation »[4] pour permettre à l'individu de « dépasser sa condition de nature et de le légitimer comme un être appartenant à l'humanité »[5]. Nous envisageons ce cheminement comme celui qui nous mènerait de l'Ancien au Nouveau Testament, si nous privilégions la lecture biblique, ou du monde archaïque proto-œdipien au primat œdipien, selon une lecture psychanalytique.
Dans un déroulement qui peut paraître des plus simples, ce sont ces marches que nous nous proposons de gravir à partir de l'exploration approfondie des différentes figures familiales protéiformes qui participent de l'héritage familial que cite Sylvie Germain : « […] père, mère, fratrie, etc. [qui] vont jouer dans

[1] Dominique VIART, Bruno VERCIER (2005) *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, (en collaboration avec Franck Evrard), 2ème édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 101.
[2] Émission *Hors-Champs, op. cit*.
[3] Jean BOLLACK, « Mythe et littérature », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, Lyon, Circé, n°10, novembre 1999, p.7.
[4] Pierre LEVY-SOUSSAN, « Travail de filiation et adoption », *Revue Française de Psychanalyse*, Tome LXVI, janvier-mars 2002, p.45.
[5] Pierre LEVY-SOUSSAN, *Ibid.*

l'élaboration d'une fiction »[1] que l'écrivain vit et transcrit « avec un peu plus de force ou d'acuité que les autres membres de la fratrie […].»[2] En ce long voyage au cœur de l'univers familial, nous parcourrons ainsi, dans chaque chapitre et selon une même logique évolutive, les strates successives des fondations qui structurent la naissance du sujet et l'émergence de la délicate et précieuse relation à l'Autre. Les étapes, ou les cercles qu'il s'agit de franchir, délimitent un parcours semé d'embûches pour progresser des temps mythiques immémoriaux au cheminement vers la réconciliation et la rencontre d'autrui, qui constituent, ainsi que le suggère Marie-Hélène Boblet, « une forme de l'esprit et une modalité du travail de la psyché. »[3] Nous serons confrontés à l'amplitude des fantasmes originaires qui s'expriment dans l'emprise, s'énoncent en tornade ou en inquiétant silence. Les démences de l'infanticide, de la dévoration ou de l'inceste, n'offrent aucune prise à l'interdit mais laissent cependant pointer à l'horizon le temps de l'avènement du sujet ou d'une humanité où la réparation et la réconciliation peuvent s'accomplir. Le lieu d'un discours organisé, où la loi et la foi se donnent comme sens et origine de sens, permet la naissance du sujet et du prochain. L'énoncé classique *homo homini lupus*, se voit, écrit J.-B. Pontalis, « contrebalancer [par] la confiance également sans cesse réaffirmée, dans la tâche civilisatrice indéfinie visant à réprimer, à dompter l' " hostilité primaire ", à maîtriser l'animalité humaine »[4]. Sylvie Germain décrit cette expérience au cours de laquelle l'obscurité originelle, individuelle et collective, se dissout dans la rencontre du visage d'autrui. C'est parfois dans le silence d'une « attente habitée »[5] que l'adulte, par delà les deuils et les répétitions mortifères, tisse de nouveaux liens avec sa propre mémoire. Alors, rétabli dans sa liberté créatrice, il peut faire récit de son enfance avant de se faire passeur sur le sentier de la rencontre et de la responsabilité humaine.

[1] « Entretien avec Sylvie Germain », *Roman 20-50, op. cit.*, p.111.
[2] *Ibid*.
[3] Marie-Hélène BOBLET, « Pour une poétique de la mémoire. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.240.
[4] J-B. PONTALIS, *Le Mal,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.8-9.
[5] Pascal SEVEZ, « À l'Aube lazaréenne du XXIe siècle », *Recherches de Science Religieuse*, tome 90, 2002, p.51.

III – Méthodologie

III-1 Le choix d'un *corpus*

Comme Pascal Quignard, dont Bruno Blanckeman dit qu'il est polygraphe, Sylvie Germain présente une œuvre littéraire marquée par l'ampleur et la diversité de ses approches littéraire, philosophique, théologique ou esthétique, qui tissent entre elles des échos qui résonnent de page en page. Dominique Viart caractérise la fiction contemporaine comme la possibilité de « penser *en liaison* des disciplines souvent devenues trop spécialisées pour se rencontrer aisément »[1] et d'incarner ainsi des questionnements hors de la conceptualisation philosophique qui souhaite tous les englober. Dense et hétéroclite, l'œuvre de Sylvie Germain fait se côtoyer des romans, des récits, des recueils de poésies, des nouvelles, des biographies et des essais. Ce *corpus* surprenant se laisse traverser par le travail poétique et emprunte les saveurs de méditations spirituelles ou philosophiques. Les formats des ouvrages se transforment au gré des collections, invitant nos mains à une saisie sensorielle renouvelée, les collaborations avec des photographes ou des calligraphes sollicitent un nouveau regard pour découvrir une esthétique qui puise à l'harmonie d'une rencontre réussie. Lorsqu'elle propose une biographie d'Etty Hillesum, l'auteur parle de « bio-résonance », c'est-à-dire d'une « tentative de faire tinter la voix si singulière, exceptionnelle, de cette jeune femme […] » (EH, 15) ; lorsqu'elle se penche sur une œuvre picturale ou photographique, elle offre au lecteur des « promenades fraternelles et rêveuses ». Son écriture se nourrit d'autres œuvres, non pour en proposer un commentaire, historiquement et artistiquement renseigné, mais pour « laisser le texte investir la toile, y rêver sa présence »[2] et offrir un parcours sensible dans une époque, une couleur, une ville ou un paysage. De nombreux textes contribuent au façonnement d'une écriture qui échappe aux catégories littéraires fixes, tant l'écrivain multiplie les écrits de circonstances et répond à de nombreuses sollicitations. De quelques lignes d'entretien dans un magazine, à un article dans un mensuel, en passant par des chroniques hebdomadaires, des présentations de rétrospectives ou de spectacles, des participations à des manifestations culturelles, à des colloques ou à des célébrations… les déambulations littéraires de Sylvie Germain sont multiples et surprenantes, arrivant là où nous ne nous attendons pas toujours à les voir surgir, souvent au hasard d'une lecture ou d'une navigation, laissant

[1] Dominique VIART, Bruno VERCIER, *op. cit.*, p. 283.
[2] *Ibid.,* p. 288.

l'acte littéraire ouvert. Ses affinités, ses goûts et ses croyances amènent des maisons d'éditions à solliciter la romancière pour préfacer, ou postfacer, des biographies, des recueils de poèmes, de photographies ou de lithographies ou pour collaborer à des ouvrages collectifs. Par ailleurs, forte de ses engagements, elle a contribué à des ouvrages aux tirages confidentiels pour défendre une cause telle que le logement humanitaire par exemple[1].

Nous avons fait le choix de prendre en compte, fût-ce de façon parcimonieuse si cela s'avérait nécessaire à notre recherche, une grande partie de ces productions qui soulignent la coexistence chez leur auteur de l'impérieuse nécessité de l'écriture[2] et « la terreur »[3] de son tarissement. Se limiter à l'œuvre romanesque nous semblait initialement plus judicieux et plus avantageux, car cela limitait considérablement un matériau déjà important. Or, plus nous progressions dans nos lectures, plus nous gravitions autour de notre interrogation, plus nous mesurions les correspondances et les passerelles qui nous invitaient à mieux comprendre ce qui peut modeler une façon de concevoir et de vivre le monde. Aussi avons-nous opté pour un travail qui prenait appui sur l'ensemble du *corpus* germanien, tant les frontières entre les essais et les romans, les articles et les préfaces, sont poreuses et susceptibles d'être traversés par la thématique de l'enfance, pour laisser quelquefois d'infimes traces de son passage. De plus, nous connaissons l'attention que Sylvie Germain porte à l'approfondissement d'une « question plurielle en son unicité » qui est appelée à être « vouée à l'infini de l'écho » (PV, 6). Ne nous leurrons pas cependant, les foisonnements ne sont pas toujours féconds et tous les ouvrages ne donneront pas lieu à une analyse détaillée ou à une fréquente sollicitation. Les romans seront plus souvent évoqués que les essais, parfois même un épisode sera cerné sous différents angles au gré de notre développement et de la progression des chapitres. Nous irons souvent à l'élémentaire ce qui, pour le regretté Lucien Jerphagnon, ne signifiait aucunement le négligé ou le relâché, mais visait à ramener à l'essentiel pour ne pas se perdre dans un foisonnement de données hétéroclites.

Nous serons en revanche attentive à l'utilisation des matériaux contemporains qui livrent sur la *toile* des déclarations ou des entretiens de ou avec l'auteur, dont il n'est pas toujours possible de vérifier la validité. En effet, les rencontres occasionnelles lors d'une conférence, d'un anniversaire ou d'un colloque peuvent

[1] Sylvie GERMAIN, Alain REMOND, *Habitat et humanisme, le monde est notre maison*, Caluire et Cuire, Habitat et Humanisme, 2005.
[2] « Entretien avec Sylvie GERMAIN », *La Plaquette Sylvie Germain*, *op. cit*.
[3] Pascale TISON, *op. cit.*, p.66.

donner lieu à un téléchargement nullement référencé au cours duquel l'auteur s'exprime sur des thématiques aussi variées que ses méthodes de travail, le principe créatif, la religion ou des thèmes d'actualité. De même, suite à l'étude de Rosa Galli Pellegrini, nous opérerons une distinction entre les rapides réponses orales et les réponses écrites faites aux questionnaires ou aux courriels qui « sont en général plus longues et plus articulées dans leur contenu »[1]. Il n'en demeure pas moins que la prolifération des commentaires ou extraits de correspondance, crée une certaine perplexité quant à leur validité. Enfin, nous savons que le brouillon mental joue un rôle important dans l'élaboration d'une œuvre. Sylvie Germain l'a maintes fois précisé, la force de l'image[2] et la puissance des rêves indiquent que tout ne se passe pas sur papier. Nous ne possédons que les éléments que veut bien nous donner la romancière sur la genèse de ses textes et ne possédons aucune trace écrite pour approfondir cet aspect. Notre recherche ne pourra s'appuyer sur aucun travail de collecte d'archives, de brouillons dénichés, donnés ou volés. Aussi, il ne s'agit pas de mettre à jour les variations possibles autour d'un schème narratif qui attestent du travail du créateur, ni de guetter les retours, les bifurcations, les ratures ou les premiers jets lumineux. Nous nous contenterons du travail achevé qui nous est donné à lire dans sa forme finale de l'édition de l'œuvre.

III-2 Où s'énoncent les précautions

Travailler sur un auteur de la littérature de l'extrême contemporain soulève la question du manque de recul que nous pourrions avoir face à une œuvre qui ne cesse de croître. Le mouvement et la constante progression travaillent l'œuvre germanienne qui s'étoffe livre après livre, année après année, pour un auteur à production éditoriale féconde. Cette dernière échappe à la synthèse et ne peut s'appréhender comme une pensée dévoilée susceptible de ne plus évoluer. Le filtrage ou « la décantation du temps » n'ont pas encore su séparer judicieusement les composantes d'une œuvre ni les dégager des champs « séparés de la critique et de la création »[3]. Certes, la proximité de notre objet d'étude ne facilite pas le dégagement des débats qui agitent les scènes politique, sociale et culturelle contemporaines, cependant Michèle Touret souligne que « la

[1] Rosa GALLI PELLEGRINI, « Pour une histoire littéraire du contemporain : les "entretiens d'auteurs" », *L'Histoire littéraire à l'aube du XXIe siècle : controverses et consensus*, Actes du colloque de Strasbourg (12-17 mai 2003) réunis par Luc Fraisse, Paris, PUF, 2005, p.673.

[2] Elle se rapproche en cela d'Andrée Chédid qui disait « Quand je commence un livre, ce n'est toutefois pas une idée qui m'entraîne, mais plutôt une image. », *L'Orient intérieur*, Kalya, Casablanca, février 1986.

[3] Dominique VIART, « Filiations littéraires », Dominique Viart, Jan Baetens (textes réunis par), *Écritures contemporaines. 2. État du roman contemporain*. Actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis (6-13 juillet 1996), « La Revue des lettres modernes », Paris-Caen, Minard, 1999, p.115.

compréhension des périodes très récentes pose les mêmes problèmes que celles des périodes passées ; ils sont seulement plus visibles »[1]. Nous rejoignons en cela la conception d'Antoine Compagnon pour lequel il s'agit d'un « exercice comme un autre »[2]. De plus, étudier l'œuvre d'une auteure qui fait partie du paysage littéraire français depuis plus de trente ans, permet, ainsi que le note Cécile Narjoux, « de saisir autant certains aspects remarquables de son évolution que d'en dégager les constantes »[3]. Il est certain cependant que nous devons prendre en compte que notre travail se donne à lire alors que la réflexion et la production de Sylvie Germain s'étoffent et sont susceptibles d'infléchir notre hypothèse de travail, pourtant, nous nous voyons contrainte d'arrêter notre étude aux parutions de 2012. Par ailleurs, alors que nous mettons un point final, ou plus exactement des points de suspension à ce travail, l'organisation de deux colloques importants[4] narguent notre curiosité et irritent notre principe de réalité.

Notre recherche nous amène à convoquer fréquemment la notion d'enfance, or, comme le signale Alain Schaffner[5], la délimitation de l'enfance est complexe, elle ne peut se laisser circonscrire aisément dans un « lieu chronologique, ni quelque chose comme un âge ou un état psychosomatique, qu'une psychologie ou une paléoanthropologie pourraient construire comme fait humain indépendant du langage »[6]. Certes, nous pourrions nous résigner à la sécheresse lexicographique du Grand Robert, dont la définition toute désincarnée procure au moins un point de départ provisoire pour notre impatience définitionnelle. À défaut, l'enfant existe au moins niché dans des modèles qu'on lui demande d'occuper, variable selon les époques, les cultures et les individus. Marie-Josée Chombart de Lauwe, dans son ouvrage de référence sur l'enfance, rappelle que ses représentations pourraient constituer un excellent test projectif du système de valeurs et des aspirations d'une société : « celle de l'enfant a l'avantage de concerner le passé de chacun, son futur dans sa descendance, et l'avenir de chaque groupe

---

[1] Michèle TOURET, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Le Temps des lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p.10.
[2] Antoine COMPAGNON, « XXe siècle », *La Littérature française : dynamique & histoire II*, Jean-Yves Tadié (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2007, p.545.
[3] Cécile NARJOUX et Jacques DÜRRENMATT, « En mouvement d'écriture » : l'œuvre de Sylvie Germain au tournant du siècle », *La Langue de Sylvie Germain "En mouvement d'écriture", op. cit*, p.10.
[4] Les 7es Rencontres de Chaminadour du 27 au 30 septembre 2012 sont consacrées à Sylvie Germain, de plus, l'IMEC en partenariat avec l'Université de Caen Basse-Normandie organise un Colloque *L'Inexpliqué dans l'œuvre de Sylvie Germain : mystère, fantastique, merveilleux* le 18 et 19 octobre 2012 à l'Abbaye d'Ardenne.
[5] Alain SCHAFFNER, « Écrire l'enfance », *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Alain Schaffner (dir.), Arras, Artois Presses Université, coll. Études littéraires, 2005.
[6] Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire*. *Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2000, p.9.

humain »[1]. Nous le savons pourtant, l'enfance n'a pas d'âge. Pour les biographes ou les romanciers, la réponse ne tient pas plus à l'arrivée de la parole, ni aux sept ans de l'âge dit « de raison », ni à la puberté. Indépendance pour les uns, entrée dans le monde pour d'autres, la notion d'enfance ne se satisfait pas de l'édification de bornes qui signaleraient son commencement et sa fin et délimiteraient la frontière à franchir pour passer « du chaos miraculeux de l'enfance à l'ordre féroce de la virilité »[2]. Pour Anne Chevalier, les limites de l'enfance se définiraient individuellement « par le constat d'un changement qui articule le plus souvent à un repère extérieur, une borne de séparation, constat qui se fait toujours après. »[3] En cela, nous retrouvons son achèvement causé par l'irruption d'un événement marquant, le plus souvent traumatique chez Sylvie Germain, qui fait coupure et éjecte l'enfant d'un environnement en bouleversant son approche d'un monde qui perd de sa familiarité et de sa joyeuse insouciance. La fin de l'enfance serait la perte de l'ambiguïté de son statut que Jacques Poirier décrit comme existant « rarement pour elle-même » et qui est « vécue dans l'ignorance de ce qu[i] devait advenir […]. »[4] Ainsi, notre approche prendra appui sur des notions de temporalité, différenciées par Émilie Brière, qui renvoient d'une part, à une durée d'un principe de vie d'un sujet, scandée par des époques ou des périodes délimitées, et, d'autre part, à une inscription temporelle qui dépasse la vie d'un individu en introduisant l'idée de succession des générations au sein d'une histoire familiale et qui implique qu'« un individu reste l'enfant de ses parents à tout âge »[5] et qu'il « ne peut se percevoir en enfant qu'en regardant ses aïeuls. Dès lors qu'il se tourne et pose son regard sur sa descendance, son rôle se déplace, d'enfant il devient à son tour aïeul »[6]. Enfin, la figure discursive extrêmement signifiante de l'enfant permet de dépasser la notion même de temporalité en introduisant ce qui serait la caractéristique d'une posture existentielle pour des personnages qui conservent ce que Sylvie Germain nomme l'esprit d'enfance. Ces précautions étant prises, nous pouvons dorénavant faire part de l'horizon référentiel qui guidera notre lecture.

---

[1] Marie-Josée CHOMBART DE LAUWE, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971.
[2] Michel LEIRIS (1939), *L'Âge d'homme,* Paris, Gallimard, coll. Folio, p.42.
[3] Anne CHEVALIER, « Espaces et enfances : les architectures du songe », *L'Ère du récit d'enfance, op. cit.,* p.289.
[4] Jacques POIRIER, « Je me souviens de mon cartable : sur *Graveurs d'enfance* de Régine Detambel », », *L'Ère du récit d'enfance*, *ibid.* p.231.
[5] Émilie BRIÈRE, « Sans passé, quel avenir ? Les enfants de *Poisson d'or* », *Cahiers Robinson* « Le Clézio aux lisières de l'enfance », n°23, 2008, p.110.
[6] *Ibid.*, p.116.

III-3 Un horizon référentiel

Il existe plusieurs façons de lire un texte. Sans aucun doute, plusieurs facettes d'un même ouvrage se dévoilent et ouvrent ainsi la voie aux explorations diverses et aux enchevêtrements de lectures qui nous constituent. Sylve Germain sait que toute œuvre se prête à l'interprétation et à de multiples lectures. Le travail que nous entamons se situe au croisement de plusieurs savoirs : littérature, théologie, mythologie, philosophie… tant l'œuvre de Sylvie Germain propose des lectures variées et complémentaires. Sans prétendre avoir les compétences et connaissances requises pour les approfondir tous, nous pensons que ces derniers ne sont pas séparés par des parois étanches et infranchissables, mais que des correspondances existent entre eux. Si nous ne délaissons pas ces diverses perspectives que nous ferons dialoguer entre elles pour constituer autant de points d'appui pour l'analyse des œuvres, nous ne souhaitons pas cependant proposer un écrit patchwork qui deviendrait vite une composition illisible. Notre recherche doit beaucoup aux travaux de Bénédicte Lanot qui a consacré la première thèse à Sylvie Germain, à la croisée de la littérature et des sciences humaines, en proposant une lecture des images romanesques qui trouvent « leur puissance, et leur mobilité particulière des liens qu'elles entretiennent avec l'inconscient »[1]. En prolongeant régulièrement sa réflexion sur la récurrence des mythèmes bibliques[2] dans l'œuvre de Sylvie Germain, Bénédicte Lanot offre une lecture psychanalytique et éthique qui est, selon elle, en mesure « d'éclairer le fait littéraire, d'éclairer le désir du sujet et/ou le sujet de désir tel qu'il s'épanouit dans la création littéraire, poétique, et fictionnelle » [3]. Notre sujet, avec ses références multiples à l'infantile, à l'enfant, à la parentalité et à la mémoire… qui fournissent matière aux recherches et débats théoriques, est à même d'interpeller la lecture psychanalytique. Il paraît difficile effectivement de solliciter l'enfance sans prendre en compte la recherche en sciences humaines qui est devenue une sorte « d'arrière-plan »[4] incontournable. Ce « pôle de lecture » que développe Pierre Bayard[5], fait entendre la part de subjectivité, mais également l'inscription historique d'une œuvre littéraire, qui, à l'intérieur d'un système culturel, parle des ses « modèles

[1] Bénédicte LEMOINE-LANOT, *L'Univers romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, Thèse de Doctorat de l'Université de Caen, spécialité : Langue et Littérature françaises, directeur de thèse Alain Goulet, 2001
[2] Bénédicte LANOT, « Le Complexe d'Isaac », *L'Enfant dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Colloque du 26 et 27 mai 2005, Université d'Artois.
[3] Bénédicte LEMOINE-LANOT, *L'Univers romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, Thèse de Doctorat de l'Université de Caen, spécialité : Langue et Littérature françaises, directeur de thèse Alain Goulet, 2001
[4] Francine DUGAST PORTES, *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Anne Chevalier, Carole Dornier (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, p.278.
[5] Pierre BAYARD, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

théoriques »[1] et produit, résume Bénédicte Lanot, « une vérité qui la dépasse, la transcende et qu'elle offre aux hommes de son temps pour qu'ils vivent de ces modèles existentiels […].»[2] Comme le rappelle Anne Chevalier, le modèle psychanalytique, inauguré par Freud, après avoir « pénétré l'ensemble des couches un peu lettrées de la population dans l'après-guerre» [3] a fait son entrée en littérature comme la linguistique quelques décennies plus tard sous l'influence du courant formaliste et lacanien. Les romanciers contemporains, quand ils se penchent sur l'enfance, restent fortement dépendants des modèles littéraires antérieurs tout autant que de l'évolution des connaissances et des modèles théoriques. Sylvie Germain au cours d'un colloque a reconnu qu'elle a « une petite idée de l'œuvre et de la pensée de Jung […] lu quelques livres de Freud, sans vraiment approfondir. C'est la lecture superficielle qu'on a tous dès qu'on fait un peu d'études. A partir de là, je tricote en sautant des mailles, beaucoup de mailles. »[4]

Auteur à rêves, comme aime à se définir Hélène Cixous[5], la genèse de l'œuvre de Sylvie Germain puise à l'émergence d'une image produite par « fabrique des rêves nocturnes »[6] ou à sa survenue diurne, parfois banale, souvent obsédante. Les songes, qui poursuivent leur cheminement jusque dans les livres, s'offrent comme un « mode de connaissance intéressant » de l'ordre d'un « choc ou [d']une révélation »[7] qui sollicite les sens et suscite une « levée d'images en même temps que la mémoire s'éveille »[8]. À partir de matériaux récoltés, délaissés, oubliés et finalement sédimentés, la pensée se met alors en mouvement pour satisfaire l'attente de la mise en mots et de mise en forme d'une mémoire enfouie afin de dépasser le simple phénomène de la sollicitation sensorielle. Sylvie Germain compare l'écrivain aux « chineurs qui font les poubelles »[9], cet acte apparemment dégradé permet de ramasser ce qui paraissait perdu. C'est avec ces résidus jetés comme autant de « morceaux de

[1] Pierre BAYARD, « Lire Freud avec Proust », *Revue Française de Psychanalyse*, « Marcel Proust visiteurs des Psychanalystes », Paris, PUF, 2, tome LXIII, avril-juin 1999, p.406.
[2] Bénédicte LANOT, « Reconstruire, dit-elle. Les représentations du désir et du manque (étude comparée du *Ravissement de Lol V. Stein* et de *Magnus, L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.275.
[3] Anne CHEVALIER, « La Vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XXe siècle », *Le Récit d'enfance et ses modèles*, *op. cit.*, p. 197.
[4] Sylvie GERMAIN, « Discussion », *Roman 20-50*, *op. cit.*, p.111.
[5] Hélène CIXOUS, *Radio Libre*, émission animée par Ali Badou, Radio France, France Culture, 16 janvier 2010.
[6] Voir l'émission *Sylvie Germain* de Loïc Jourdain, La Cinquième, MK2 TV, 2000 et entendre la série d'émissions *A voix nue* d'Anice Clément sur Sylvie Germain, France Culture, 2003.
[7] « Magnus », entretien avec Pauline FEUILLÂTRE, *Topo livres*, « Rentrée littéraire 2005 », n°18, septembre 2005, p.42.
[8] Pascale TISON, « Sylvie Germain : l'obsession du mal », *Le Magazine Littéraire,* mars 1991, p.64.
[9] Émission *Hors-Champs*, *op. cit*.

ce qu'on n'a pas réussi à consommer en totalité »[1], « que le monde », pour Jacques Derrida, peut être rêvé et reconstruit. »[2]. C'est par « les métamorphoses de la matière »[3] que Sylvie Germain transmute la « matière brute en matière sublimée [sur laquelle] on écrit »[4]. En signalant que « Tout cela se fait dans l'inconscient », l'auteure « donne une totale confiance à l'inconscient. Parce que l'inconscient est phénoménalement structuré »[5]. Le travail de rêve ainsi que l'écriture d'un livre font appel aux mêmes « sources multiples, actuelles et passées, cela répond à des intentions pas toujours convergentes, cela suppose la permanence et l'insistance d'un désir venu de très loin. »[6]. Cette progression, sans logique apparente, sans projet précis et sans plan, qui évolue selon une image forte qui habite, taraude, et attend son heure pour prendre corps en suivant le principe de l'association libre, par laquelle Freud invitait ses patients à laisser venir ses pensées ou ses images, même les plus inconvenantes ou les plus saugrenues, participe du même cheminement. L'image, « comme hallucination de l'objet du désir est la première forme de l'expérience de l'enfant avant la parole »[7], elle avance sans rien connaître de sa destination ni des chemins à emprunter. Le rapprochement entre ces deux aventures de la parole humaine, que sont la littérature et la psychanalyse, jouent, pour Sylvie Germain, « avec les mêmes matériaux : l'inconscient et le langage »[8]. Aussi, au-delà de tout tableau clinique et loin des traités de psychanalyse et d'anthropologie, la romancière explore, avec une remarquable finesse, les fondements d'un univers pour dire, comme les mythes, des vérités autrement indicibles. Après avoir rappelé le lien entre l'imagination créatrice et le rêve, Sigmund Freud avait bien ajouté que :

> les écrivains sont de précieux alliés et il faut placer bien haut leur témoignage car ils connaissent d'ordinaire une foule de choses entre le ciel et la terre dont notre sagesse d'école n'a pas encore la moindre idée. Ils nous devancent de beaucoup, nous autres hommes ordinaires, notamment en matière de psychologie, parce qu'ils puisent là à des sources que nous n'avons pas encore explorées pour la science.[9]

---

[1] J.-B. PONTALIS, « Réponse à Jacques André », *Passé présent. Dialoguer avec J.-B. Pontalis*, Pontalis J.-B. *et al.*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2007, p.29.
[2] Pierre FÉDIDA (1978), chapitre VIII « L'objeu ». Objet, jeu et enfance. L'espace psychothérapeutique », *L'Absence*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais n° 458, 2005 p.143.
[3] Émission *Hors-Champs, op. cit*.
[4] *Ibid.*
[5] Sylvie GERMAIN, Émission *For Intérieur* d'Olivier Germain-Thomas, avec Sylvie Germain pour la sortie de *Magnus*, 3 juillet 2005, rediffusée le 6 août 2006.
[6] J.-B. PONTALIS, « L'attrait des oiseaux », *Perdre de vue,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n°351, 1988, p.299-333. Texte initialement publié, préface à Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987, p.299.
[7] J.-B. PONTALIS, « Limbes et passages », *Le Magazine Littéraire*, n°389, juillet août 2000, p.100.
[8] Sylvie GERMAIN, « Cryptes et fantômes. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.261.
[9] Sigmund FREUD, *Le Délire et les rêves dans la Gravida de W. Jensen* (1907), trad. franç. P. Arbex et R.M Zeitlin, Paris, Gallimard, 1986.

Si la confrontation de deux disciplines est toujours stimulante et permet d'entrevoir des perspectives nouvelles, elle ne doit pas conduire au réductionnisme, sous prétexte de faire travailler les modèles de l'une pour reformuler la théorie de l'autre. L'usage de la psychanalyse, comme outil de lecture, n'est pas celle d'une institution sociale quelquefois évoquée avec une vénération quasi religieuse. Nous souhaitons laisser un champ suffisamment souple à notre approche qui se veut non dogmatique. Elle peut comporter quelques travers que nous évoquerons afin de mieux les éviter. Le premier résiderait dans la terminologie dont la fréquente utilisation produirait une lente érosion. Trop usité, le lexique psychanalytique peut se trouver vidé de sens : l'expression « faire son deuil » est entrée dans le langage courant, tout enfant « fait son Œdipe », alors que « Le Nom du Père » est appelé en renfort par tous les donneurs de leçon face à une mère forcément « fusionnelle ». Ces concepts et ce vocabulaire qui font partie de notre patrimoine intellectuel, alors qu'ils ont parfois « cessé pour tout ou partie de nous satisfaire », se glissent comme « une couche verbale supplémentaire et parfaitement superflue entre nos explications défaillantes et notre ignorance. »[1] Nous conserverons donc en mémoire la prudence de J-B Pontalis[2], co-auteur du *Vocabulaire de la Psychanalyse*[3] qui, tout en reconnaissant la nécessaire conceptualisation, se méfie de la « tyrannie du concept » qui risque d'ériger une « clôture ». De plus, notre travail n'a pas pour visée de marcher dans les pas de Charles Mauron pour découvrir la dimension inconsciente d'une œuvre et le « mythe personnel » de l'écrivain à travers les manifestations hétéroclites de son œuvre et les comparaisons entre des instances aussi divergentes qu'un personnage et un écrivain. L'approche biographique, ou la recherche d'un éventuel lien entre l'œuvre et le roman familial de la romancière, ne retiendra pas notre attention. Nous ne chercherons pas à deviner les motivations, ni à proposer une analyse sauvage des choix ou ressources personnelles de l'auteur, pas plus que nous détecterons des correspondances entre la vie de l'auteur, sur laquelle elle seule pourrait s'exprimer, et celle de ses personnages. Notre déontologie professionnelle nous incite à dire que nous ne n'y avons pas été invitée, d'autant plus que la romancière ne conçoit pas pour elle-même de « s'engager très authentiquement en psychanalyse » :

[1] Colette AUDRY, « Préface », Maud MANNONI (1964), *L'Enfant arriéré et sa mère*, Paris, Seuil, coll. Points n°132, p.7.
[2] « Une conversation entre J-B. PONTALIS et Maurice OLENDER », *Magazine Littéraire*, n°389, juillet/août 2000, p.98-103.
[3] Jean LAPLANCHE J. et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, PUF, coll. Quadrige, 1981.

> J'ai besoin de garder dans l'obscurité ce " non-savoir ", qu'exhausse précisément l'analyse, pour le livrer tel quel, à l'état brut, à l'attention du scribe que je deviens devant la page ou l'écran, et qui n'avance que par à-coups, surprises, associations d'images et d'idées, dans la spontanéité.[1]

Nous ne pouvons certes pas ignorer que le souvenir personnel nourrit l'imaginaire, mais prendre l'imaginaire pour du biographique est un versant dangereux vers lequel nous ne nous hasarderons pas. Par ailleurs, même si Sylvie Germain conçoit que l'on écrive :

> toujours bien sûr de son expérience, on puise en partie dans son passé, dans sa propre mémoire, mais la mémoire individuelle n'est pas une entité close et autonome, elle s'enracine et s'emboîte dans des mémoires plus larges et plus profondes […][2]

Pour Anne Roche, cela indique que l'écrivain écrit également, et heureusement, sur ce qu'il n'a pas vécu :

> il serait dommageable de l'enfermer dans sa mémoire biographique ; car il y a aussi pour l'écrivain une mémoire qui est à la fois extra-individuelle, qui va aussi vers le collectif, et en même temps une mémoire extraconsciente, […] il n'y a pas simplement ce qu'il maîtrise consciemment mais aussi ce qui lui échappe.[3]

Nous supposons néanmoins, ces précautions prises, que le discours psychanalytique est en mesure « d'éclairer le fait littéraire, d'éclairer le désir du sujet et/ou le sujet de désir tel qu'il s'épanouit dans la création littéraire, poétique et fictionnelle »[4]. Si nous considérons les personnages de roman comme l'équivalent d'une personne unie et autonome, nous pouvons alors, comme nous y invite Grazia Merler dans son étude sur Rejean Ducharme, « l'étudier en toute légitimité pour s'intéresser à son imaginaire, à son schéma de perception, à sa *logique privée* »[5]. Nous concevons également, à la suite de Bénédicte Lanot, que « les textes, les images, les situations qu'ils figurent, doivent être d'abord considérés comme des histoires vraies[6] (ce qui ne veut pas dire réelles), des histoires qui mettent en scène d'authentiques situations en ce sens que l'on peut les interroger du point de vue des sujets qui y sont représentés. »[7] Cette approche est d'autant plus intéressante si nous rejoignons l'analyse de Bruno Blanckeman qui voit dans les personnages germaniens :

> des figures archétypales qu'animent, à tous les sens du verbe, des entrelacs d'images à haute densité fantasmatique. L'écriture romanesque décentre le sujet

[1] Sylvie GERMAIN, « Cryptes et fantômes. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.261.
[2] Sylvie GERMAIN, réalisé par Bruno Carbone, Jean-Pierre Foullonneau, Odile Nublat, Xavier Person, *La Plaquette Sylvie Germain, op. cit.*, p.14.
[3] Anne ROCHE, « Pour une poétique de la mémoire. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.235.
[4] Bénédicte LANOT, *L'Univers romanesque de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.21.
[5] Grazia MERLER, « Les Variantes/constantes du phénix : éclairage adlérien », *Paysages de Rejean Ducharme*, Cap-Saint-Ignace, Fidès, 1994, p.128.
[6] Marie BALMARY, *Le Sacrifice interdit, Freud et la Bible*, Paris, Grasset, 1986.
[7] Bénédicte LANOT, « Le Complexe d'Isaac », *Cahier Robinson,* n°20, *op. cit.* p.33.

> humain, le situant à la fois dans un au-delà structural du personnage – une figure-type- et un en deçà psychique de la personne - un inconscient -, façon de prendre en compte les apports de l'anthropologie et de la psychanalyse, mais aussi d'en travailler les modèles et d'en décaler les imageries.[1]

Dans la mesure où le personnage, écrit Jean Starobinski à la suite de Freud[2], « n'offre pas la représentation exhaustive d'une maladie, la psychanalyse, de son côté, ne prétendra pas donner une explication exhaustive de l'œuvre littéraire… »[3].

Nous avons fait le choix de ne pas opter pour une perspective stylistique, brillamment parcourue, entre autres, par Cécile Narjoux[4], qui dégagerait les procédés de l'écriture germanienne. Nous nous appuierons en revanche sur les classiques écrits freudiens et lacaniens mais aussi, et notre bibliographie en témoigne, nous ferons une place à une approche psychanalytique et psychologique plus récente qui prolonge ou remet en question la compréhension de l'enfant. Celui-ci n'est plus perçu comme un être végétatif sous-cortical, qui devrait attendre plusieurs mois ou années avant de s'inscrire dans le monde humanisé de la communication, de l'attachement et de la pensée. L'étude que nous proposons étant centrée sur la dimension relationnelle intra-familiale et sur la façon dont l'individu se construit à partir de son expérience et du souvenir de celle-ci, nous avons volontairement délaissé les dernières recherches psycho-cognitivistes ou en neurosciences car, si celles-ci sont pertinentes pour nourrir une pratique clinique, elles ne sont pas congruentes avec notre propos. De la même façon, nos références sur l'autisme ou la psychose seraient aujourd'hui obsolètes si nous envisagions de prendre en compte la complexité de telles pathologies. En revanche, nous nous référerons aux travaux récents sur les constellations familiales, la transmission de la vie psychique entre générations[5] et l'approche transgénérationnelle qui en découle, dont les analyses proposent des perspectives tout à fait éclairantes pour notre sujet. À ce point de notre travail, nous tenons à préciser que nous évoquerons avec parcimonie la notion de crypte et de fantôme, d'une part, parce qu'elle a été travaillée très précisément par Alain Goulet[6] dans son ouvrage qui porte sur l'ensemble de l'œuvre germanienne et, d'autre part, parce qu'elle a été utilisée trop fréquemment, et souvent mal à propos, pour évoquer tout souvenir ou tout

[1] Bruno BLANCKEMAN, « A côté de/aux côtés de : Sylvie Germain, une singularité située », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.26.
[2] « on n'est pas en droit d'attendre d'un poète la description clinique correcte d'une maladie mentale. », Sigmund FREUD, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1966, p.431.
[3] Jean STAROBINSKI, « Hamlet et Freud », préface à JONES Ernest (1949), *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1969, p. XXXIX.
[4] NARJOUX Cécile, DÜRRENMATT Jacques (dir.), *La Langue de Sylvie Germain, op. cit.*
[5] En particulier les travaux de René Kaës et de Serge Tisseron.
[6] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, *op. cit.*

traumatisme liés à un deuil. Chaque époque est traversée par des préoccupations ou des thèmes qui foisonnent dans le champ de la littérature qui croise celui des sciences humaines. Pour Dominique Viart, le thème familial dans la littérature contemporaine « a valeur de symptôme, une obsession valeur d'indice : l'enquête familiale qui sous-tend nombre de récits depuis les années 1980 circonscrit le lieu d'un malaise et d'une inquiétude. »[1] De la même façon, à la suite des travaux de Nicolas Abraham et de Maria Torok, les divans parisiens ont rapidement offert leurs couches à nombre de patients encryptés. L'engouement que constate Mareike Fédida-Wolf pour la métaphore de la crypte a donc toujours court trente ans plus tard, puisqu'elle précise que la psychanalyse y a fréquemment recours « pour de nouvelles pathologies, liées à l'addiction, aux crises d'adolescence, au mandat inconscient, et que se sentir appelé à des actes ou à des passages à l'acte est assez typique de notre temps. »[2]. Par ailleurs, l'utilisation de la notion de crypte par Sylvie Germain n'a pas le même sens que les situations que regroupe la notion de « travail du fantôme » entre les générations : « Il y a tout dans une crypte, c'est un fabuleux creuset d'imaginaire. Je comprends qu'on puisse l'évoquer dans le cadre d'un univers romanesque. Toute œuvre s'érige sur une crypte »[3]. Nous retiendrons l'approche de Serge Tisseron qui réserve prudemment le mot de « transmission » « aux seules situations impliquant des objets concrets nettement identifiables »[4] et préfère celui « d'influence »[5].

[1] Laurent DEMANZE, Généalogie et filiation : une archéologie mélancolique de soi. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Pascal Quignard, Thèse de Doctorat, sous la direction de Dominique Viart, Université Lille III, 2004, [dactyl.], p.11.
[2] Mareike WOLF-FÉDIDA, « Table ronde. Ouvertures et résonnances psychanalytiques actuelles de l'œuvre de Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.306.
[3] Sylvie GERMAIN, « Cryptes et fantômes. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, *ibid.,* p.261.
[4] Serge TISSERON, « La psychanalyse à l'épreuve des générations », *Le Psychisme à l'épreuve des générations. Clinique du fantôme*, Tisseron Serge *et al.* (dir.), Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1995, p.2.
[5] *Ibid.*, p.3.

Première partie

LES BERGES MATERNELLES

À quoi ressemble un enfant dans le ventre de sa mère ? Un livre plié.

Talmud

INTRODUCTION

Commencer cette recherche par l'exploration de la représentation maternelle dans l'œuvre de Sylvie Germain, c'est se pencher sur celle qui est à l'origine de la psychologie de la formation de la vie relationnelle, à la fondation de la psychanalyse même, et qui se niche au cœur des temps mythiques. Depuis cet originaire, et jusqu'à notre aujourd'hui, la mère se présente avec un visage aux « multiples faces conjuguées et contradictoires »[1]. Difficile figurabilité de celle en qui toute vie s'enracine et qui, dès lors, annonce la mort. Mère tour à tour « magnifiée, glorifiée, privilégiée jusqu'à l'outrance, ou […] tout au contraire, abaissée, bafouée. Désignée comme bonne ou mauvaise, elle est omniprésente, omnipotente et devient un " monstre sacré " »[2]. L'argument du numéro spécial de *La Nouvelle Revue de Psychanalyse* rappelait que « Les Mères, au pluriel, prennent une majuscule qui en accentue la toute-puissance, nous livre à elles : les Mères font peur »[3]. Sylvie Germain relève la complexité de ce qui fait qu'une femme est mère et se défait des nombreuses déterminations physiques et psychologiques propres au personnage réaliste du roman traditionnel. Les historiennes Yvonne Knibielher et Catherine Fouquet, avaient formulé ce questionnement dans l'introduction de leur *Histoire des mères* : « La jeune femme qui vient de concevoir pour la première fois est-elle déjà mère ? Et la grand-mère […] l'est-elle encore ? Une mère qui perd ses enfants cesse-t-elle d'être mère ? »[4].

---

[1] Nicole FABRE, Colette JACOB, « Éditorial », *Imaginaire & inconscient*, « Figures de la mère », Paris, PUF, L'Esprit du Temps, n°6, 2002, p.7.
[2] Annick LE GUEN, *De mères en filles. Imagos de la féminité*, Paris, PUF, coll. Épîtres, 2001.
[3] Anonyme, « Argument », *Les Mères*, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, n°45, 1992, p.5.
[4] Yvonne KNIBIELHER, Catherine FOUQUET, *Histoire des mères du Moyen Âge à nos jours,* Paris, Montalba, 1977, p.8.

Dans les romans germaniens, les mères ne constituent pas un groupe homogène, passif, hors du temps et de l'histoire. Protéiformes, tout à la fois singulières et plurielles, elles se déclinent en amples variations. Les mères sont mères, comme les autres, à leur rythme, de façon parfois incongrue et inédite. Mères, elles le sont et le restent. Celles que nous pourrions appeler archaïques, présentent des portraits référables au signifiant féminin, femmes stériles, mères de héros fondateurs, elles portent le questionnement de l'origine. Dans leur dimension mythique, ce sont leurs matrices qui parlent pour elles dans la force de la stérilité vaincue ou dans la puissance de leurs grossesses, prolifiques ou terrifiantes, qui intriquent la violence et les mystères du monde. Celles qui abandonnent, tuent ou oublient qu'elles l'ont été, continuent à être mères dans le regard horrifié de leurs proches, tout comme dans celui, désespéré ou révolté, de leur enfant relégué. Approcher les mères à l'aune du pluriel, c'est prendre en compte la fonction maternelle qui se tisse de biologique, de social et de psychoaffectif pour faire mère celle qui met au monde, celle qui élève ou celle qui adopte. Le pluriel souligne également le risque de la fragmentation qui menace certaines de ces femmes qui entrent dans une maternité contrariée par des traits anguleux, dangereux et terrifiants. La démence dévoile alors des mouvements pulsionnels inquiétants et emporte ses victimes dans les griffes de la férocité et de la sauvagerie, dans les rets de la folie douce ou violente, ainsi que dans les ombres des deuils mortifères. Parfois martyres, souffrant au pied de la Croix, elles sont alors les dignes héritières de Marie, figure de la bonne mère, sans égoïsme, fondée sur le culte de l'oubli de soi. Le pluriel enfin, souligne ce qui fait la singularité de la mère, l'Irremplaçable, l'Unique, celle que tout un chacun appelle « mienne » ou « ma mère » ou « maman ». Dans son évidence même, elle est la plus énigmatique, la plus insaisissable, vivement inscrite dans nos traces mnésiques, elle se rappelle par les douces saveurs nourricières et sa présence protectrice. Elle est celle qui conduit certains personnages à rêver leur origine, à rechercher les vertigineux vestiges d'un territoire disparu, celle enfin qui, dans sa douloureuse disparition, convoque sa mémoire sous la plume de l'écrivain.

I - L'ARCHAÏQUE MATERNEL

Méphistophélès. Des déesses trônent dans la solitude
Autour d'elles pas d'endroit, encore moins de temps ;
En parler est pour vous une gêne.
Ce sont les Mères !
Faust (effrayé). Des mères !
Méphistophélès. Cela t'effraie-t-il ?
Faust. Les Mères ! Les Mères ! des mères – cela résonne si étrangement !

GOETHE, *Faust, tragédie, deuxième partie en cinq actes,* premier acte.

I-1 Le corps des mères

I-1.A Les eaux primordiales

Selon Anne Dufourmantelle, « Toute mère est sauvage […] en ce qu'elle appartient à une mémoire plus ancienne qu'elle, à un corps plus originel que son propre corps, boue, sable, eau, matière, liquide, sang, humeurs, à un corps de mort, de pourriture et de guerre, à un corps de vierge céleste aussi. »[1] Les berges primitives de la maternité sont marquées par le fantastique et la démesure, la filiation est ici de l'ordre de l'excès et la durée des grossesses défie l'humaine patience. La stérilité, tenace, rappelle la menace qui peut peser sur la fécondité, cependant, miraculeusement vaincue, elle se renverse en une filiation pléthorique. Sylvie Germain explore cette énigmatique et éloquente maternité qui nous place devant le fait qu'elle ne peut être, ainsi que le signalait Paul-Laurent Assoun, « d'emblée psychologisée »[2]. Les Mères qui « mènent ou

[1] Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, *op. cit.*, p.14.
[2] Paul-Laurent ASSOUN, « Voyage au pays des mères. De Goethe à Freud : maternité et savoir faustien », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Les Mères », Paris, Gallimard, n°45, 1992, p.109-130.

viennent aux mythes »[1], se donnent comme question qui porte sur l'origine du monde et pense l'énigme du passage, du seuil et de la généalogie. Elles renvoient à une maternité archaïque et entretiennent un commerce fidèle avec les divinités de l'au-delà, tant leurs embarcations ne cessent de naviguer dans des eaux où vie et mort se côtoient en de subtils frôlements, et incarnent ainsi le double principe « de l'être et de la disparition »[2], de la fertilité et de la fécondité. La mère est dans un « déjà-là » qui semble se saisir dans les paysages d'un temps et d'un espace primordial où règne la Déesse mère. Avant de basculer de la mémoire collective à une mémoire et à une conscience plus individuelle, *Le Livre des Nuits* présente un lieu préservé, hors de l'histoire, qui contient dans la description des lieux, les fragments de ce que serait l'originaire. Dans « un texte », écrit Jean-Yves Tadié, « l'espace se définit […] comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation » et « donne à imaginer »[3]. Pour Sylvie Germain, « les paysages ne sont pas des décors, ils ont la même importance que les personnages. Un lieu n'est jamais neutre, il est plein de forces telluriques et dépôt des images qui ont été déposées […] au fil des siècles »[4]. La romancière rejoint Yves Bonnefoy pour qui, les paysages détiennent « une parole » et « un sens » qu'il convient d'écouter « avec force »[5]. Les motifs spatiaux, dans lesquels se déploient la première période du *Livre des Nuits,* proposent les contours flous de l'élément liquide, vision d'une eau matricielle, domestiquée par le sillon des canaux. Nous nous trouvons dans un temps en suspens, un temps intermédiaire d'avant la création, où le monde serait, selon les cosmogonies égyptiennes, une « étendue liquide, […] contenant tous les germes du cosmos à venir, mais les maintenant à l'état de germes. »[6] La création du monde, explique Ysé Tardan-Masquelier, s'exprime dans « une succession cohérente d'actions qui font passer de l'inorganisé à l'organisation, une sorte de *materia prima* préexistante, informelle, symbolisée par l'élément aquatique. »[7] Quant à l'image originelle de l'Éden, elle est celle d'un désert, arrosé d'un « flot montant de la terre », qui devient un merveilleux jardin, modelé d'humus et animé du souffle divin.

---

[1] *Ibid.,* p.120.
[2] *Ibid.,* p.121.
[3] Jean-Yves TADIÉ, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994, p.48.
[4] Émission *À voix nue* : Sylvie Germain. « Fécondités. Le corps dans tous ses états. Le sentiment de la nature. Le silence du sacré. Vertiges de l'écriture. ». Série d'entretiens proposés par Anice Clément, Radio France, France Culture, 27,28, 29, 30 et 31 janvier 2003.
[5] Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, Genève, Skira, 1972, p.10.
[6] Ysé TARDAN-MASQUELIER, « Les mythes de création », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier, (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1526.
[7] Ysé TARDAN-MASQUELIER, *op. cit.*, p.1523.

Le « En ce temps-là », inaugural du *Livre des Nuits,* évoque le temps du conte et des légendes, celui où, écrit Grimm, « on croyait encore au pouvoir des souhaits… ». Ce *Temporibus illis* est celui de l'immémorial qui signale qu'il exista un temps qui ne fût pas le nôtre. Placé en exergue de la saga des Péniel, il inscrit une temporalité hors de l'histoire, « point zéro à partir de quoi l'histoire est devenue possible – à quoi aussi elle peut toujours retourner. »[1] Le récit permet ainsi, selon Serge Viderman, « non pas de se souvenir du passé, de procéder à une cérémonie de la commémoration mais bien de le re-vivre, de le réintégrer chaque fois qu'il est dit, pour assister de nouveau au spectacle des œuvres divines et réapprendre des êtres fabuleux leur façon créatrice »[2]. Le premier chapitre du roman, intitulé « nuit de l'eau », présente une vie sauvage dans un micro-univers telle que les anthropologues du XXe siècle, Jean Malaurie, Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss ou Margaret Mead, ont pu décrire dans leurs travaux. Le rapport au monde, au temps et à l'espace, est mesuré à l'aune des déplacements fluviaux. Les « gens de l'eau-douce » glissent sur une péniche, baptisée « À la grâce de Dieu », au fil des canaux et des rivières, alors que la Providence pourvoit aux nécessités de la vie. La temporalité ne semble pas marquer les êtres. Le mouvement, léger et fugace, façonne un paysage « glissant […] fuyant […] frôlant […] ». La terre est « mouvance », l'horizon « éternel », les paysages « ouverts à l'infini » (LN, 15). Le regard se glisse à hauteur d'écluse, et l'horizon, dessiné par les paysages tout à la fois « lointains et familiers » (LN, 15) offre une frontière délicate et sécurisante aux habitants qui étirent leurs destins au fil des flots pour qu'ils s'écrivent dans la patience et la lenteur. Les êtres se rencontrent par le biais de « leur noms, leurs légendes, leurs marchés et leurs fêtes » (LN, 15), la sociabilité est non de salon, mais doucement élaborée au gré des « gares-d'eau » (LN, 16). Le langage silencieux des paysages semble se déchiffrer aisément et les humeurs de la terre formulent les émois de l'âme et les tremblements des vies humaines : « Entre eux, ils parlaient moins encore, et à eux-mêmes pas du tout, tant leurs paroles toujours retentissaient de l'écho dissonant d'un trop profond silence. » (LN, 16). La connaissance se structure dans la proximité des êtres et des paysages, la pensée, que Claude Lévi-Strauss nomme sauvage[3], se présente centrée sur une identification à des espèces animales ou végétales et se manifeste dans un sage savoir populaire : « Entre gens de l'eau douce, ils s'appelaient plus volontiers du nom de leurs bateaux que de leurs propres noms. » (NA, 16). Il y a un encore

[1] Serge VIDERMAN, « Comme en un miroir obscurément…», *L'Espace du rêve*, J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1972, p. 246.
[2] *Ibid*.
[3] Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage,* Paris, Plon, 1962.

des traces du paradis dans cette immobile sérénité qui n'est pas soumise à l'écoulement du temps. L'« immensité du présent » (LN, 16) semble co-exister, sans accroche, avec un passé et un futur, dessinant les contours d'une douce félicité que certains appellent atonie.

De ce monde aux eaux matricielles, surgit la question de la stérilité alors même que les rites de fécondité, et les croyances qui les sous-tendent, révèlent « l'équivalence fondamentale qui s'établit dans la psyché humaine entre stérilité, aridité, sécheresse d'une part, fertilité fécondité, humidité d'autre part »[1]. Déjà âgés, Vitalie et son mari n'ont pas de descendants :

> Vitalie Péniel avait mis au monde sept enfants, mais le monde n'en élut qu'un seul – le dernier. Tous les autres étaient morts le jour même de leur naissance sans même prendre le temps de proférer un cri. (LN, 19)

Alain Goulet présente Vitalie « comme une sorte de déesse-mère […] qui rejoint celle de la mythologie hindoue, kâli, donne en fait la mort dans une sorte de Genèse inversée, avec ces six premiers enfants mort-nés, signe que la grâce divine semble s'être muée en malédiction de l'enfantement, de la transmission de la vie. »[2]. Vitalie dit la difficulté d'être en maternité, dans la blessure et l'amputation d'un avenir. Plus encore que l'infécondité, qui se mesure par l'échec de la fécondation, les grossesses défectueuses présentent le ventre féminin comme tueur de la vie. L'enfant ne peut s'inscrire dans le ventre de la femme et cette dernière reste « les bras vides et le cœur plein, d'avoir été, à son insu, porteuse de mort alors qu'elle se voulait, se croyait, porteuse de vie »[3]. Dans une sorte de folie du corps, en deçà de la parole, le réceptacle habité se transforme soudainement en un tombeau qui empêche les enfants de franchir le seuil du monde. La lignée des Péniel est-elle marquée du sceau de l'infécondité, comme tant d'autres familles bibliques pour lesquelles la stérilité de leur union « est vécue non seulement comme un deuil d'amour mais aussi comme une honte, voire une faute » (ST, 98) ? « Fructifiez et multipliez », commande la Genèse (1,28) et le *Talmud* affirme, pour sa part, que celui qui n'a pas d'enfant peut être tenu pour mort (*Ned* 64B). Or, des quatre matriarches de *l'Ancien Testament*, trois ne conçurent qu'avec difficulté : Sarah avait quatre-vingt dix ans lorsqu'elle fut enceinte d'Isaac, Rebecca fut stérile pendant les vingt premières années de son mariage avant d'enfanter les jumeaux Jacob et Esaü,

[1] Hélène STORK, « Les Femmes médiatrices des traditions familiales », *Encyclopédie des religions*, *op. cit.*, p.1354.
[2] Alain GOULET, « Des Érinyes au sourire maternel dans *Le Livre des Nuits*», Roman 20-50, n°39, juin 2005, p.44.
[3] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Être, faire, avoir un enfant*, Paris, Plon, 1991, p.161.

et Rachel mourut en mettant Benjamin au monde. Dans un article sur le défaut de transmission[1], Sylvie Faure-Pragier, qui nomme l'infécondité des femmes *l'inconception*, associe la maternité à la théorie du *Tsimtsoum*. Selon elle, le retrait du divin après la création, aménage un espace, entre la créature et le créateur, qui évoque l'espace transitionnel de la mère, qui offre à l'enfant la possibilité d'être seul en sa présence. Si l'omniprésence divine doit s'absenter pour laisser la place à la création comme à la créature, le vide serait alors également indispensable pour qu'advienne la maternité. La fécondité, retrouvée ou donnée, marque le signe du sacré, et, dans ce cas là, la maternité transcende, transforme et comble le couple. La naissance de Théodore-Faustin, qui se commet à l'insu de la femme et se fraie une voie dans le corps maternel, marque la fin de la malédiction que Vitalie « avait dû souffrir en enfantant tant de fils mort-nés » (LN, 32). La manifestation du divin, liée à un contexte hiérophanique de nouveauté ou de mystère, est le signe d'une ère nouvelle qui fait de Vitalie, selon la lecture de Bénédicte Lanot, une descendante d'Ève, « une Hava, mère de tout vivant ».

I-1.B <u>La concentration des signes</u>

Dans toute société « où l'ordre de la nature, l'ordre social et l'ordre divin sont un seul et même ordre, toute naissance anormale […] et, d'une façon générale, tout phénomène exceptionnel peut être lu comme un signe faste ou néfaste »[2]. Les divers signes qui accompagnent la naissance sont autant une promesse de fécondité qu'une menace de mort. Dans ce contexte, le corps de Vitalie est un corps qui est parlé, son ventre est le lieu où *ça* crie :

> Le septième, lui, cria dès avant sa naissance. Dans la nuit qui précéda l'accouchement Vitalie ressentit une vive douleur qu'elle n'avait jusqu'alors jamais connue et un cri formidable résonna dans son ventre. (LN, 19)

Luc, l'évangéliste, avait déjà évoqué les manifestations précoces de la présence de l'*infans in utero* : « …quand Élisabeth entendit la salutation de Marie, l'enfant tressauta dans son ventre »[3], que la littérature et les modèles expérimentaux contemporains décrivent comme la capacité du fœtus à percevoir, élaborer et donner une réponse à une série de stimulations intra et extra-utérines. Le rapport au corps, entre l'enfant et sa mère, est tissé de mots et de cris que Vitalie a reçus de sa propre mère. Ces éléments langagiers agissent comme une

[1] Sylvie FAURE-PRAGIER, « Défaut de transmission du maternel. Absence de fantasme, absence de conception ? », *Mères et filles. La menace de l'identique*, Jacques André (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2003, p.72.
[2] René ZAZZO, *Le Paradoxe des jumeaux.* Précédé d'un dialogue avec Michel Tournier, Paris, Stock, Laurence Pernoud, 1994, p.84.
[3] *Luc,* 1, 41.

expropriation subjective, ou littéralement, comme un corps étranger. Stigmates du corps, ils commémorent les attentes éperdues :

> Elle connaissait ce cri pour l'avoir entendu si souvent autrefois lorsque, pressée contre sa mère, elle veillait le retour [des bateaux] […] à bord desquels le père et les frères étaient allés pêcher. Oui, elle connaissait bien ce cri monté des brumes pour l'avoir attendu si longtemps par deux fois et ne l'avoir retrouvé au-delà de toute attente. (LN, 19)

Le corps de Vitalie parle la langue d'une autre, son ventre est un mémorial où se sont inscrits des faits de vie et de mort. Érogène, en tant qu'il est ouvert au désir d'autrui et au champ du langage, il est également un corps hystérogène, si l'on entend sous ce terme, qu'il signale l'impact historique de l'événement. Le corps excède le vécu phénoménologique et marque, de manière vivante, l'origine qui rappelle que l'histoire a commencé avant sa venue. Le cri, surgi « du tréfonds du corps et de l'oubli » (LN, 19), que les autres enfants n'ont pu proférer à leur naissance, est lancé par Théodore-Faustin en amont de sa naissance au cœur des eaux matricielles. Alors qu'il accompagne habituellement la rupture ombilicale, le cri est ici antérieur à l'accouchement. Il se donne à entendre à la mère, non comme le premier cri de l'enfant, vu et séparé d'elle, « bouclé dans son sac de peau »[1], mais comme un rappel des disparus. Il s'inscrit dans une généalogie maternelle, tout en balayant une mémoire souffrante qui emprisonnait le corps dans ses relations signifiantes. L'enfant est déjà sujet d'un discours qui renforce sa mère dans sa lignée et ses capacités fécondantes. Ainsi, l'accouchement, « acte de rupture propice au clivage des pulsions de vie et des pulsions de mort »[2], restaure Vitalie dans la puissance de son nom pour en faire surgir la vitalité jusque-là étouffée. La naissance peut ainsi advenir et reléguer dans l'ombre les morts néo-natales à répétition. Elle prolonge le rire de Sarah et d'Abraham[3] qui « ne trouvent aucun mot à la mesure de leur stupeur, de leur bonheur » (ST, 106) lorsque l'hôte dit à Abraham : « Je reviendrai chez toi l'an prochain ; alors ta femme Sarah aura un fils ». Cette « invitation à dire NON à l'impossible, et OUI à l'insoupçonné, à l'inconcevable, au merveilleux » (ST, 107) se manifeste également pour Rose-Héloïse dont la « tache pourpre qui lui marquait la tempe […] d'un coup […] invers[e] encore le cours de son flux. […] et elle conçut un enfant de Nicaise. » (NA, 327-328).

---

[1] Denis VASSE, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse,* Paris, Le Seuil, coll. Le champ freudien, 1974, p.16.
[2] Michèle ENHAÏM, *La Folie des mères. J'ai tué mon enfant,* Paris, Éditions Imago, 1992, p.54.
[3] *Genèse*, 17, 17 ; *Genèse* 18-12.

Comme tous les grands moments de l'expérience humaine, la naissance demande des rites. Elle a besoin d'être exprimée, accompagnée et interprétée par des gestes et des paroles symboliques qui donnent un sens commun à ce qui est toujours un mystère. Celle qui assurera sans faillir la toilette mortuaire de son époux, est interrompue par un songe alors qu'elle entame les gestes de protection sur son fils :

> Vitalie se signa puis dessina ce même signe sur tout le corps du nouveau-né pour écarter le malheur du moindre pan de peau de son fils. […] et sa main retomba avant d'avoir achevé de tracer un dernier signe sur le front de l'enfant. (LN, 21)

Le geste, resté en suspens, ne protège pas le front du nouveau-né. Cette absence, très courte, est suffisante pour que l'enveloppe symbolique fasse résonner l'écho de la vulnérabilité des héros mythologiques. Ce qui peut passer pour de la négligence, ou de la non observance d'un rite nécessaire à l'entrée de l'enfant dans le monde, s'entend, dans le monde hindou selon la loi du *karman,* comme « une forme de principe de causalité, en fonction duquel tout acte, toute pensée ou tout sentiment entraîne *ipso facto* d'autres actes, pensées ou sentiments qui s'enchaînent chez un même individu, voire au sein de la famille sur le mode transgénérationnel »[1]. Il existe alors une faille par laquelle le héros devra souffrir et mourir. Une simple feuille de tilleul tombée entre les épaules de Siegfried empêche au héros de bénéficier de l'invulnérabilité acquise par le sang du dragon qu'il vient d'abattre, il mourra en raison de cette zone aveugle. Achille périra par le talon par lequel sa mère, la déesse Thétis, le tenait pour le plonger dans les eaux du Styx afin qu'il perde « l'humanité » qu'il tenait de son père. Quant au front de Victor-Flandin, il sera pourfendu par le sabre du Uhlan et sera propice à l'éclosion de la folie qui engendrera une lignée incestueuse. Avec son ouvrage, *Cent ans de solitude*[2] Gabriel Garcia Marquez nous avait déjà invités, plus d'une décennie avant la parution du *Livre des Nuits*, à suivre l'histoire d'un lieu nommé Macondo à travers les générations de la famille des Buendia depuis la fondation de la ville jusqu'à sa disparition après plusieurs générations. Si dans la *Bible*, le monde a été créé en six jours, dans *Le Livre des Nuits,* l'humanité se défait en six variations de Nuits dont l'obscurité grandissante accroît le monde des ténèbres : Nuit de l'eau, Nuit de la terre, Nuit des roses, Nuit du sang, Nuit des cendres, Nuit nuit la nuit. L'utilisation du fantastique traduit cette création à rebours de la Création divine dont le démon serait le maître-artisan. Marcel Brion demande malicieusement si « le diable n'utilisa pas le dimanche de Dieu pour

[1] Hélène STORK, « Les femmes médiatrices des traditions familiales », *Encyclopédie des religions*, *op. cit.*, p.1355.
[2] Gabriel GARCIA MARQUEZ, *Cent Ans de solitude* (1967), traduit de l'espagnol par Claude et Carmen Durand, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1968.

s'en aller jeter le désordre parmi les instruments que le bon ouvrier venait de fabriquer… - et pendant la nuit de repos du Tout-Puissant, quel immense grouillement de larves ne profita-t-il pas de l'obscurité pour s'installer en plein paradis terrestre ? »[1]. Les coussins imaginaires des mythes de l'âge d'or, cousus d'innocence et de simplicité, ne peuvent pas amortir ni protéger de l'intrusion du bruit et de la fureur qui renversent la stabilité des valeurs. L'irruption de la guerre suffit à occasionner les ruptures, responsables du Déluge. Le monde retourne alors au chaos, « régresse à l'état primordial où les eaux d'en haut et les eaux d'en bas ne se distinguent plus, où la terre se dilue, où le rythme binaire du jour et de la nuit perd son affirmation »[2]. De l'eau des canaux du temps des Péniel il ne restera plus rien, car ils seront « devenus tout à fait gens d'à-terre » (LN, 267).

I-1-C La contamination de la matrice

L'étude historique[3] des préjugés, superstitions et tabous, concernant la procréation ne sont pas sans rappeler les théories sexuelles infantiles sur la nature et l'origine des sexes, sur le rôle de chacun dans le coït et la procréation dont les récits sur l'origine du monde, ou les discours médicaux, donnent des visions étranges, fabuleuses et souvent inquiétantes. L'absence de représentation de la scène originaire aspire les échos mythiques qui retentissent dans la narration germanienne dont les récits de conception, de grossesse ou d'accouchement, propices à l'accrochage de superstitions et de croyances diverses, se révèlent fantastiques pour cette remontée aux sources de l'humain. Au commencement, ou plutôt, au jour de la naissance, advient le chaos : « Quand l'enfant naîtra, /Son cri pulvérisera sa mémoire cosmique » (CI, 10). Avant cela, nous pouvions imaginer que le fœtus, immature, se développait tranquillement dans un univers clos, protégé de toute intrusion extérieure, tel qu'il apparaît dans *Les Couleurs de l'invisible* :

> Ses doigts jouent avec le bruit d'un cœur
> qui bat tout près, très loin…
> Ils égrènent ce bruit, hors du temps,
> Hors d'attente.
> Pour lui, il n'y a pas d'autre langage
> que ce sourd martèlement,
> et cette langue parle à l'unisson des cieux,

[1] Marcel BRION, « Préface », *Quatre Siècles de surréalisme. L'Art fantastique dans la gravure,* Paris, Belfond, 1973, p.13.
[2] Ysé TARDAN-MASQUELIER, *op. cit.*, p.1528.
[3] Voir l'étude de Pierre DARMON, *Le Mythe de la procréation à l'âge baroque* (1977), Paris, Le Seuil, coll. Points, 1981.

> des vents stellaires, du magma de la terre mugissant sous
> les roches,
> des vents marins, des vents sylvestres,
> ou sifflant à travers les déserts. (CI, 9)

Or, l'espace amniotique peut être perturbé par des événements extérieurs qui en troublent les doux remuements. L'élaboration corporelle de la femme est sujette à de nombreuses modifications qui mettent en question son corps dans son intégrité, sa plasticité, son identité, sa vulnérabilité, sa puissance et sa force. Nous envisageons alors aisément que le ventre maternel devienne le réceptacle privilégié des angoisses, des traumatismes de l'histoire et de la folie meurtrière. Ici, les notions d'« image du corps »[1] ou de « schéma corporel »[2] ne conviennent pas pour décrire les phénomènes représentés. Les mères témoignent d'un corps qui n'est pas enveloppe ou réceptacle passifs, mais de ce que Claude Revault-d'Allonnes, dans ses études sur la maternité, décrit comme « désirant et refusant, habité ou vide, dégoûté ou triomphant, en qui va se développer un enfant, animal, ange ou être humain ? même, autre ou étranger ? vivant mais peut-être mort […]»[3]. Les mères mènent au mystère de la création, le jargon alchimique désigne d'ailleurs comme « Mères » (*Matrices rerum omnium ou Elementa*)[4] les « puissances » qui sont au principe même de l'existence et de la forme de tous les corps, soit le mercure, le soufre et le sel. Dans la médecine antique, grecque puis gréco-romaine, le corps est considéré comme un espace poreux, percé de trous, rempli de canaux à l'intérieur desquels sont censés circuler de l'air et du liquide. La question de la permanence du corps et le devenir du vivant sont, dans le système hippocratique, soumis à la fluidité, à l'écoulement, aux excrétions et aux expulsions des *humos*. Si la santé dépend de l'équilibre et de l'harmonieux mélange des quatre humeurs fondamentales que sont le sang, la bile, le phlegme et l'eau, qu'advient-il alors lorsque les fondements du monde vacillent sous les coups répétés des assauts guerriers ? L'imaginaire de Sylvie Germain puise à la théorie et à l'imaginaire des humeurs pour présenter des grossesses et des accouchements qui sont les conséquences d'un rapport mimétique entre l'Homme et l'univers. Le corps maternel représente, en appui sur la notion de mimesis, le monde dans un rapport micro-macrocosmique. Ainsi, la guerre atteint le processus normal de la gestation

[1] Paul SCHILDER, *L'Image du corps, étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1968.
[2] François GANTHERET, *Le Schéma corporel et l'image du corps*, Paris, thèse de 3e cycle dactylographiée, 1962.
[3] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Le Mal joli. Accouchements et douleur*, Paris, Union Générale d'Édition, 10/18, 1976. Nouvelle édition, Paris, Plon, 1991, p.270.
[4] PARACELSE, *Palmirum,* livre I, et RULANDI, *Lex Alchem,* cité par Paul-Laurent ASSOUN, « Voyage au pays des mères. De Goethe à Freud : maternité et savoir faustien », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Les Mères », *op. cit.,* p.121.

humaine et rend monstrueux le principe de maternité. Le haut lieu de l'attente de l'aimé parti à la guerre sera dorénavant le ventre maternel. Le temps se suspend, la gestation se fige pendant près de deux ans :

> ni les heures ni les jours ne virent arriver la délivrance de la jeune femme. Et les semaines passèrent sans que rien ne s'accomplisse. Noémie demeurait imperturbablement couchée, inerte sous le poids de son énorme ventre. […] gonflé de vide. (LN, 37)

La grossesse, habituellement associée à une expérience et à un sentiment de plénitude d'un corps « lesté de vie », est anéantie. Que veut dire attendre un enfant pour Noémie ? La transformation radicale du corps laisse surgir ce qui ne peut être imaginé. La longueur de la gestation ne peut fournir une préparation à la séparation de la naissance, ni une graduation des affects douloureux qui rend pensable l'expulsion, où quelque chose se donne sans être perdu. La mère git « dans la pénombre de la cabine, au fil de l'eau, tenant farouchement reclus dans son corps en arrêt son enfant à naître » (LN, 37). La grossesse pourtant, évidence qui mérite d'être relevée et précisée, « est un temps destiné à finir »[1]. Lorsque, selon l'expression utilisée par Bruno Bettelheim[2], les « situations extrêmes » constituent une menace sur la vie du sujet, les pulsions de vie et les pulsions de mort se désolidarisent. Elles produisent alors une collusion entre le fantasme et la réalité, en bloquant toute pensée, pour que s'amorcent les opérations de survie. Lors des grossesses précédentes, le corps maternel se fondait harmonieusement à la nature pour en capter les odeurs et les adapter au sexe de l'enfant à venir : « odeur de lierre et d'écorce » pour le garçon, « de seigle et de miel » pour la fille. L'embryon se nourrissait des sucs de sa mère et, en retour, lui conférait une senteur qui s'adaptait au vécu de la parturiente. L'enfant était perçu avant d'être reçu. Or, pour cette dernière grossesse, le corps gonflé de Noémie dégage « un vague relent de salpêtre » (LN, 44) et, après l'accouchement, il se couvre de tâches qui « se crevèrent et s'emplirent d'un liquide vert tendre et visqueux » (LN, 46), dégageant une « odeur putride et obsédante » (LN, 47). Ce corps maternel où la parole, la texture de la peau, l'odorat, le goût et la sensation, ne font qu'un pour lier le dedans et le dehors, se dégrade en putréfaction. Noémie entre en décomposition sans avoir pu advenir en tant que mère, ni inscrire son enfant dans l'ordre des vivants et de la mortalité. La vie n'a pas pris, comme on le dirait d'une greffe. Voici la mère

[1] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Être, faire, avoir un enfant*, *op. cit.*, p.185.
[2] Suite à sa déportation en 1938 à Dachau puis à Buchenwald, Bruno Bettelheim isole les comportements individuels et les comportements de masse pour survivre dans les situations extrêmes. Il développera cette thèse dans *Survivre* (1979), trad. de l'américain par Théo Carlier, Paris, Hachette, 1986

brutalement renvoyée à son propre corps qui n'a porté que le vide du manque et de la mort. Quant à l'enfant, il est la cristallisation d'éléments salins que la mère ne peut ni connaître, ni reconnaître comme venant d'elle : le « nouveau-né, tout replié encore sur lui-même, était entièrement pris dans une épaisse croûte de sel. » (LN, 45). L'intérieur a reçu les traumatismes de l'histoire qui ont déchiré le tissu de la protection maternelle pour le rendre aride, durci et infertile. Le ventre de la mère connait le même destin que le sol des villes vaincues et rasées sur lequel les Romains répandaient du sel afin de rendre leurs terres à jamais stériles.

Du point de vue psychologique, ce n'est jamais une mère seule qui accouche, contient et expulse, mais un groupe qui reçoit celui qui vient au monde et qui, parfois, incarne toute une généalogie. Or cet accouchement plonge chacun dans une solitude extrême dans une mise en scène qui figure la mort. Noémie est extérieure à la grossesse et le restera lors de l'expulsion :

> De brusques convulsions la prirent bientôt. Mais son ventre semblait être un élément étranger au reste de son corps ; il travaillait seul, tandis que sa tête et ses membres demeuraient inertes comme s'ils étaient trop faibles pour participer à l'effort de l'accouchement. (LN, 44)

La dissociation opère un clivage entre un corps qui se vide dans une brisure sèche et une psyché qui s'absente. Dominique Guyomard étudie ainsi cette absence de plaisir, donné et reçu, qui « laisse tomber le lien dans l'amorphe, l'atone ; la pulsion est alors dans l'excès du négatif, du côté du rien, de l'indifférence »[1]. Le phénomène de l'efficacité symbolique, qui a été illustré par Claude Lévi-Strauss à travers le récit d'accouchement du shaman Cuna[2], indique qu'une personne, un geste ou une parole, peuvent aider à mettre un enfant au monde s'ils participent du même univers de significations symboliques que la parturiente. L'accouchement s'effectue alors, selon Claude Revault-d'Allonnes, « par la parole du shaman parcourant avec la femme les étapes d'un même voyage, vécu par lui à travers les mythes, par elle vers son utérus ; l'accouchement est ainsi socialisé, c'est-à-dire investi d'un sens partagé, donc efficace »[3]. Les grossesses et les accouchements du *Livre des Nuits*, atteints par la guerre, ne peuvent être socialisés ou investis d'un sens partagé. La mère et le père ne participent plus du même univers de significations symboliques. Alors que Théodore-Faustin naquit dans le silence du père, c'est le rire « effroyable »

[1] Dominique GUYOMARD, « La folie maternelle : un paradoxe ? », *La Folie maternelle ordinaire*, Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo, (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2006, p.125.
[2] Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, chapitre X, p.205-226.
[3] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Le Mal joli. Accouchements et douleur*, *op. cit.*, p.62.

de Théodore-Faustin, qui n'a rien de commun avec celui de Sarah et Abraham, qui met un terme à la grossesse de Noémie : « elle regarda longtemps avec une totale impassibilité celui qui riait de la sorte avant de manifester la moindre réaction » (LN, 44). L'expulsion est une série de renversements dialectiques, le corps plein de la femme enceinte est rempli de vide, habituellement « lesté de vie », il est ici porteur de mort :

> La mère ne prêtait aucune attention à ce qui se passait ; elle semblait même ne s'être pas aperçue de sa délivrance. La peau si longtemps distendue de son ventre s'effondra avec un bruit de tissu sec. Elle n'avait perdu ni sang ni eaux. (LN, 45)

Le corps, le ventre et l'espace psychique de Noémie s'effondrent, dans un assèchement extrême, sur le vécu traumatique d'une naissance sans cri, sans regard, pour un monde qui s'affaisse. La violence de l'accouchement et de la naissance n'est pas contrebalancée par une pulsion de vie. Ce qui reste et prévaut, est la violence de naître et celle d'accoucher. La sortie hors du contenant maternel qui faisait parfois surgir cette terrible question : « de l'enfant ou de la mère, qui va mourir ? », convoque ici une réponse sans appel : les deux. La bascule de l'esprit et la rupture du corps sont représentées par le « passage à l'acte » de la chute de la statue de sel fracassée sur le sol. Ainsi « la naissance », qui contient selon Giorgio Agamben, « de nombreux signifiants instables », brise « l'opposition signifiante entre la synchronie et la diachronie, entre le monde des morts et le monde des vivants »[1]. Sylvie Germain atteste que la naissance ne produit pas forcément des enfants qui sont « dotés dans toutes les sociétés d'un statut différentiel particulier »[2]. S'il est parfois énoncé « que, dans tous les cas, être mère c'est être coupable d'un " meurtre imaginaire" »[3], la guerre assume la réalisation d'une crainte et perpétue le meurtre des générations. Nulle place pour la métaphore, ce qui se donne est la mort dans sa dimension sacrificielle. L'enfant s'inscrit dans la lignée, non des mortels, mais des morts décomposés. Le fantasme maternel qui peut être « si je donne la vie, je donne la mort », est pleinement assumé dans une réalité qui entraîne la perte de la vie ou de la santé mentale.

Lorsque l'on affirme que le fœtus serait doué de compétences physiologiques qui le mettent en relation avec son milieu par les organes des sens[4], nous concevons aisément que le malheur et l'inquiétude maternels altèrent l'homéostasie fœtale

[1] Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire*. *Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves HERSANT, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2000, p.152.
[2] *Ibid*.
[3] Michèle ENHAÏM, *La Folie des mères. J'ai tué mon enfant, op. cit.*, p.13.
[4] Michel SOULÉ, *Introduction à la psychiatrie fœtale*, Paris, ESF éditeur, 1992.

jusqu'à se muer en complications obstétricales. Les grossesses et les accouchements, terriblement et affreusement complémentaires, de Juliette et d'Hortense, dévoilent que le vécu de la guerre se transmet dans les moindres interstices du processus de germination, et fait éclater les capacités et le système perceptif du fœtus et de la mère. Le corps-monde est dévasté et garde la trace des tranchées boueuses. Le ressort de la dynamique de vie est inversée, la généalogie est balayée, la valeur surdéterminée d'un devenir évolutif est rayée en épouvante. L'idée même de l'espérance de la naissance et de l'engendrement est entamée par la guerre. Le fantastique des scènes donne forme aux peurs ancestrales apparentées à celles de la mort et de la nuit. L'incongru, l'insolite et le monstrueux gîtent dans le corps maternel. La confusion des zones et des fonctions métamorphose la nature des envies, le contenu des matrices et la nature des fluides corporels :

> Plus le temps de sa grossesse passait et plus Juliette se sentait prise par le besoin irraisonné de manger des insectes. Elle n'avait de cesse d'attraper des grillons et des sauterelles ou de voler aux araignées les petites mouches prises dans leurs toiles pour les croquer. Quant à Hortense elle était travaillée par une telle faim de terre et de racines qu'elle courait tout le jour à travers champs et bois pour dévorer la terre humide au pied des arbres ou au creux des sillons. (LN, 177)

Le champ de bataille trouve une issue corporelle, ses vermines et ses racines réclament un lieu pour se loger et proliférer jusqu'au tréfonds des ventres. Les intenses inclinations orales mêlent, en des incorporations pulsionnelles, des éléments à connotations mortifères qui devraient produire davantage des aversions que des envies qui constituent « la traduction somatique et l'élaboration superstitieuse du même conflit de base entre le désir d'éliminer et la tendance à protéger le fœtus »[1]. L'accouchement des jeunes femmes est également marqué par la simultanéité et l'inversion :

> Lorsque ce double cri retomba au silence il ne trouva qu'un seul écho. Dans la chambre d'Hortense, seul retentit le braillement d'un nouveau-né. Dans celle de Juliette il n'y eut point d'autre cri, - seulement un bruit fantastique de froissements d'ailes et de stridulations. […] Par milliers des insectes minuscules, d'un vert clair phosphorescent, jaillirent du corps ouvert de Juliette. Ils s'envolèrent en trombe par la fenêtre ouverte et s'abattirent sur les champs de blé dont presque aussitôt il ne resta que des épis tout nus et desséchés. (LN, 183)

[1] Glauco CARLONI, Daniela NOBILI, *La Mauvaise Mère. Phénoménologie et anthropologie de l'infanticide* (1975), trad. Robert Maggiori, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. Science de l'homme, 1977, p.93.

Hortense et Juliette livrent une sorte de combat sauvage qui les dépasse. Liées par leur commune destinée, elles rejouent la scène de la mort de Mathurin[1] et suivent le fil ténébreux de la souffrance des survivants. Cet accouchement est à l'image de l'arrachement : l'une donne naissance, l'autre pas ; l'une peut allaiter, l'autre non. L'anal et le génital se mêlent en ces naissances qui font surgir les résidus fantasmatiques anciens d'une gestation intestinale où se mêlent l'anal et le génital. Non repris ni remaniés, ils sont livrés dans l'archaïsme de l'identification où le bébé n'est plus investi d'une valeur de trésor mais de poison intérieur. L'enfant devient un mauvais objet, équivalent de la vermine qui décime les récoltes futures. Sylvie Germain met en lumière des fantasmes originels qui nous plongent dans l'effroi. Elle laisse entrevoir, invite à imaginer, entre crainte et terreur, certains contenus fantasmatiques où le fœtus ou l'enfant sont conçus comme des entités mauvaises, hôtes envahissants et indésirables, qui engloutissent la mère dans des vécus d'appauvrissement ou de dévoration. Hortense donne naissance à un petit garçon, « un bel enfant, fort et gesticulant » (LN, 183), dont le dos est déformé par une bosse saugrenue. Benoît-Quentin a survécu malgré les risques encourus et les racines ingurgitées ont trouvé à se développer pour un nouvel ancrage. Le corps de Benoît-Quentin s'offre dans la réceptivité et témoigne de l'incorporation du disparu, ainsi, conformément à la création du fantastique, tout peut se transformer en tout. Hortense ne peut cependant nourrir son enfant, ses « seins n'avaient pas de lait, ils étaient gorgés de boue. Seule Juliette avait du lait et ce fut elle qui allaita Benoît-Quentin. » (LN, 184). Les travaux anthropologique de Françoise Héritier sur l'inceste, la filiation et les systèmes de représentation des humeurs du corps, ont permis de mettre à jour la permanence et les variations des représentations collectives qui élaborent, dans une logique interne, la cohérence des invariants physiques fondamentaux, tels le sang, le sperme et le lait. Comme de nombreux liquides et fluides du corps, le lait a longtemps fait l'objet d'un grand nombre de croyances imaginaires exprimant, les craintes, les paniques à l'égard du corps féminin sexué. Hélène Parat, dans son ouvrage *Sein de femme, sein de mère*[2], souligne que, par son absence, son tarissement ou son abondance, le lait maternel est l'une des liquidités les plus instables et incontrôlables qui fait de la femme un être dont on redoute la violence, le bouillonnement intérieur et le débordement toujours possible. Dans la mesure où fantasmatiquement le lait est lié au sein, il porte une charge pulsionnelle extrêmement inquiétante et

[1] Si nous nous référons à l'analyse proposée en note de bas de page par Alain GOULET, le disparu est en effet Mathurin et non Augustin, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de crypte et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2006, p.42.
[2] Hélène PARAT, *Sein de femme, sein de mère*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2006.

ambivalente. Nectar, doux breuvage ou poison, le lait maternel peut aisément déployer son ombre mortifère et renforcer les effets du traumatisme de la filiation. De Galien jusqu'à Ambroise Paré, il est le résultat d'une coction du sang menstruel dans les mamelles, son blanchiment étant attribué à la providence divine qu'Ambroise Paré ne peut que féliciter :

> Car si elle se fut oublié (ce que jamais n'a fait) de laisser couler le sang en substance et couleur rouge, la femme nourrice eût eu en horreur de voir ainsi s'épandre son sang : et cela eût été odieux à l'enfant de le sucer pur et rouge de la mamelle […] Pareillement les assistants eussent abhorré de voir la bouche et les tétins de la mère sanglants : bref Dieu a fait toutes ses œuvres par une très grande sagesse.[1]

Dans un cercle mortifère, le lait et sang sont liés, le sang et la boue sont mêlés. L'opération de la cuisson purificatrice n'opère plus, l'abomination se donne à voir dans l'analité de la boue qui dégrade et pervertit le liquide vital dont l'épanchement signe la mort. L'horreur ensanglantée des tranchées, dans lesquelles le sang des hommes se mêle à la terre pour la rendre sanguine, entache l'aliment premier. La mère n'est plus celle qui porte en elle le péché, elle est contaminée par le poison des charniers. Selon Piera Aulagnier, au moment « où la bouche rencontre le sein, elle rencontre et avale une première gorgée du monde »[2], ce qui fait écrire à Julia Kristeva : « Avec ton lait, ma mère, j'ai bu la glace. Et me voilà maintenant avec ce gel à l'intérieur. Et je marche encore plus mal que toi, et je bouge encore moins que toi. Tu as coulé en moi, et ce liquide est devenu poison qui me paralyse »[3]. En amont de la Shoah, le lait boueux de la mère de Benoît-Quentin contient déjà le spectre de la destruction des Juifs d'Europe et la fin tragique de son fils qui sera une des nombreuses victimes de la cruauté nazie. En proposant une lecture du poème Todesfuge (« Fugue de mort ») de Paul Celan, Bruno Bettelheim[4] constate que l'image de la mère qui détruit son enfant, ou qui ne peut le nourrir, représente l'extrême désespoir qui régnait dans les camps de la mort :

> Lait noir de l'aube nous le buvons le soir
> le buvons à midi et le matin nous le buvons la nuit
> nous buvons et buvons […]

[1] Ambroise PARÉ, *L'Anatomie*, livre XVIII, cité par Hélène PARAT, *ibid.*, p.39.
[2] Piera AULAGNIER-CASTORIADIS, *La Violence de l'interprétation*, Paris, PUF, 1975, p.43.
[3] Luce IRIGARAY, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre,* Paris, Éditions de Minuit, 1979, p.7.
[4] Bruno BETTELHEIM, *Survivre* (1979), trad. de l'américain par Théo Carlier, Paris, Hachette, 1986, p.142.

Ce lait n'est pas seulement, selon Anne-Lise Stern « celui bu et donné par leurs mères, leurs mères nourries du lait noir d'Auschwitz » peut-être est-il, « celui de toutes les mères depuis »[1].

I-2 La folie procréatrice

I-2.A Edmée ou l'aliénation mariale

En sa dimension archaïque, inassignable, dense et multiple, se détache la figure de Gaïa, telle que la présente Jean-Pierre Vernant[2], une mère universelle, qui conçoit tout, qui prévoit tout, qui contient tout. Carl Gustav Jung[3] fut le premier psychanalyste à reprendre cette figure mythique pour dessiner les grandes ombres de la possession amoureuse meurtrière de certaines mères. En cette toute puissance redoutable, vestige d'un mythique matriarcat primitif régi « par le respect de la consanguinité »[4], la mère peut donner la mort aux enfants à qui elle a d'abord distribué la vie. Le pouvoir d'assurer la fécondité de la terre d'abord et de la race humaine ensuite ne parvient pas toujours « à masquer la contre-partie de cette puissance vitale : la force de *l'emprise* que la mère exerce sur ceux à qui elle a donné l'existence »[5]. Cette ambiguïté est également à l'œuvre dans le culte marial qui, selon Bénédicte Lanot, n'existe pas sans grande résistance, car il réveillerait un « fantasme archaïque, celui de la mère première, toute puissante, phallique, qui n'a pas besoin d'homme pour enfanter, qui dispense à sa guise la vie et la mort »[6]. Le personnage d'Edmée dans *Jour de colère* est caractérisé par sa passion mariale qui s'est « insinuée à tout petits pas » (JC, 16) pour l'amener à confondre graduellement « sa vie et celle des siens avec un perpétuel miracle consenti par la Vierge. Elle avait confondu la bouche et le sourire, la parole et la prière, la salive et les larmes. […] Elle avait confondu la mort et l'Assomption » (JC, 16). Sa folie, couplée de façon antithétique avec celle de Mauperthuis, éclaire mutuellement les deux personnages et les lie par leur symptôme commun qui touche à la bouche et à la parole. La fécondité accordée à Edmée fait suite à une période d'infertilité qui transforme sa grande piété mariale « en absolue adoration à l'occasion de la naissance de sa fille. Car c'était à la Vierge, rien qu'à Elle, qu'elle devait la venue

[1] Anne-Lise STERN, *Le Savoir-déporté. Camps, histoire, psychanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. La librairie du XXIe, 2004, p.195.
[2] Jean-Pierre VERNANT, *L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999.
[3] Carl Gustav JUNG (1954), *Les Racines de la conscience*, Paris, Buchet/Chastel, 1971.
[4] Marie DELCOURT, citée par Raphaël DREYFUS dans l'Introduction à *L'Orestie*, *Tragiques grecs : Eschyle,* Sophocle, Paris, Gallimard, 1967, p.241.
[5] Françoise COUCHARD, *Emprise et violence maternelles,* Paris, Dunod, coll. Psychismes, 2003, p.3.
[6] Bénédicte LANOT-LEMOINE, *L'Univers Romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, thèse de doctorat, dir. Alain Goulet, Caen, Université de Caen, 14 décembre 2001 [dactyl.], p.227.

au monde de son unique enfant, sa fille Reine, sa passion, son seul bien, sa race. Toute sa gloire » (JC, 21). Le contraste est saisissant entre l'exubérance à laquelle se livre Edmée et le personnage biblique de Marie, revêtue du manteau de la discrétion et de la dignité. Les *Évangiles,* en effet, ne disent rien de sa vie antérieure à l'Annonciation de la naissance du Christ par l'archange Gabriel (*Luc* 1, 26-38). Quant à son corps, il disparaît dans la mort puisqu'il ne livre aucun cadavre et s'élève au ciel en son Assomption. Edmée surcharge, en densité et en profusion, là où Marie s'efface, ce qui nous laisse aisément imaginer que le personnage d'Edmée est mâtiné de notre grande ancêtre biblique, Ève, avec laquelle elle partage la pulsion d'emprise. Edmée, contient ainsi les deux silhouettes maternelles centrales de l'héritage chrétien. Pour l'église en effet, la femme « a deux visages. Ève, tentatrice […], symbolise des forces dangereuses communes à toutes les femmes. Marie, mère de Jésus mais aussi vierge, incarne les vertus de la charité, d'humilité, d'obéissance »[1]. Comme le rappelle Monique Schneider[2], ce fond mythique vaut comme fantasmatisation partagée, inscrite dans le legs culturel. Edmée n'a de cesse pourtant de louer la Vierge car la conception de Reine se rapproche, selon elle, de celle de Jésus. L'Évangile de Luc dit en effet que l'enfant ne s'est pas formé dans le sein de Marie par l'intervention d'une semence d'homme. Ainsi, en est-il d'Edmée qui enfante par la vertu de la prière, barrant insidieusement le père de son rôle de géniteur : « Elle considérait le rôle de son époux Jousé dans cette grossesse pour presque nul. Toute sa gratitude allait à la vierge. » (JC, 19). Elle n'assume pourtant pas la fonction médiatrice échue à Marie qui fait « de sa personne la voie d'accès par laquelle s'esquissera un chemin conduisant au-delà d'elle-même »[3] et ne rend pas plus grâce à Dieu dans les louanges d'un *Magnificat* : « Oui, désormais, toutes les générations me proclameront bienheureuse, parce que le Tout-Puissant a fait pour moi de grandes choses : saint est son Nom »[4]. Puisque, selon Edmée, c'est la Vierge, source des grâces, qui, conformément aux croyances des catholiques fervents du XIXe siècle[5], a intercédé en sa faveur dans un rapport de sujet à sujet, par le moyen de la prière. À côté des rayonnements de la Vierge qui reflètent sa pureté à laquelle se combinent « le charme, la candeur surtout, la modestie, la simplicité, la discrétion, la douceur […] »[6],

[1] Yvonne KNIBIELHER, Catherine FOUQUET, *Histoire des mères du Moyen Âge à nos jours, op. cit.*, p.14.
[2] Monique SCHNEIDER, *Généalogie du masculin*, Paris, Aubier, coll. Psychanalyse, 2000, p.278.
[3] *Ibid.*, p.278.
[4] Philippe BOUTRY, « La spiritualité mariale », *Encyclopédie des religions*, *op. cit.*, p.679.
[5] Alain CORBIN, « L'emprise de la religion », *Histoire du corps,* vol. 2, *De la Révolution à la Grande Guerre,* Paris, Éditions du Seuil, 2005, rééd. Coll. Points/histoire, 2011, p.61.
[6] Alain CORBIN, *Ibid,* p.63.

Edmée se fraie plutôt un chemin dans les rais de l'avidité d'Ève dont Sylvie Germain présente la faute comme étant celle :

> d'avoir mordu dans le fruit interdit, d'avoir voulu consommer le fruit de la connaissance – sans s'être donné le mal de le cultiver, d'attendre qu'il soit parvenu à sa pleine maturation, sans certainement avoir pris le temps de le contempler avant de le cueillir, d'en humer le parfum, d'en caresser la peau… Elle se précipite, saisit le fruit, le croque – et finalement s'y « casse les dents »[1].

Dans le chapitre 4 de la *Genèse*, après le récit communément nommé la « Chute », Ève dit : « J'ai acquis un homme de par YHWH » (Gn 4,1). Louable est la référence à l'Éternel pour une procréation qui contient cependant une forte pulsion d'emprise et maintient Adam dans le silence. En développant la thématique du « fruit de l'arbre du bien et du mal », Claude Cohen Boulakias écrit que « Ève rivalise avec D… puisqu'elle enfante, elle crée »[2]. Le récit biblique garde mémoire de cette exclamation par le nom du premier-né, Caïn, du verbe *qânâ*, qui signifie « acquérir » et désigne la possession en même temps que la persistance du temps. Ève aurait dû, à la naissance de son fils, annoncer « j'ai perdu, au lieu de j'ai acquis », signifiant ainsi la perte de l'être qui participait organiquement à son être. Caïn est le prolongement d'Ève : « il endosse la malédiction, il assume la faute de sa mère, il la développe, il l'explicite […] »[3] par le premier meurtre. Il en est de même pour Reine qui est le prolongement d'Edmée. En étant acquise par Edmée, Reine n'est pas l'enfant « de la rencontre de deux êtres »[4], elle n'est pas accueillie dans une situation d'amour symbolique par laquelle une mère, renonçant au rapport de possession, fait place, entre elle et l'enfant, à la médiation d'un tiers. En laissant une faible part à Jousé dans cette naissance, Edmée indique que l'acquis constitue un tout. Il ne manque aucun complément paternel, aussi nul est besoin de le désigner pas plus qu'il est nécessaire d'introduire « un rapport de parole médiatisée. »[5] Il est vrai que Jousé, comme Adam, se signale par son manque de présence. Son silence, impressionnant en tant que père, prolonge celui du premier homme envers sa compagne au moment de la dégustation fatale. Edmée se livre tout à son aise à une adoration solitaire, conservée farouchement et orgueilleusement comme un bien. Dans la force de son désir dévastateur, l'amour qu'elle porte à sa fille est

[1] Sylvie GERMAIN, « La morsure de l'envie : une contrefaçon du désir », dialogue avec Julia Kristeva, Sylvie Germain, Robert Misrahi et Dagpo Rimpoché, Marie de Solemne (éd.), *Entre désir et renoncement*, Éditions Devry, coll. A vive voix, 1999 [Paris, Albin Michel, coll. Espaces libres, 2005], p.67-68.
[2] Claude COHEN BOULAKIAS, « Philadelphes des sangs le premier fratricide : Caïn et Abel », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète,* sous la dir. de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Colloque de Cerisy, Paris, Éditions de félin, 1992, p.21.
[3] Claude COHEN BOULAKIAS, « Philadelphes des sangs le premier fratricide : Caïn et Abel », *op. cit.,* p.21.
[4] *Ibid*.
[5] Aldo NAOURI, *Une place pour le père*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1985, p.154.

un moyen de la posséder et d'annuler tout désir qui se tournerait vers une autre figure que celle de la Vierge. Elle empêche l'ouverture d'une intercession médiatrice qui permettrait de neutraliser ce couple fusionnel, de libérer le mouvement des affects et récréer un espace identitaire, propre à chaque personne, par l'instauration d'une frontière entre elle et les autres. La venue au monde de Reine constitue un triomphe, à la fois charnel et cosmique, qui l'unit aux forces divines et à la puissance magique de la pensée :

> Reine était en effet le fruit très admirable de ses entrailles qui longtemps étaient demeurées stériles. Beau fruit tardif survenu tout au bout d'une espérance têtue, en récompense à des milliers d'*Ave Maria* ressassés au fil d'un chapelet […]. (JC, 21)

Edmée donne corps au grand mythe de la parthénogénèse qui, selon Claude Revault d'Allonnes, consiste à vouloir « faire un enfant seule, sans le concours de l'autre sexe, un enfant né des épousailles du ciel, de la terre et de son corps, un enfant qui n'est pas vraiment de lui, avec lui, pour lui, un enfant sur lequel ces mythes originels assoient et assurent sa propre puissance »[1] en aliénant son enfant à la seule image maternelle, comme si elle vivait une origine sans commencement. En hommage à la Vierge, elle gratifie « sa fille du nom de Reine. Sur le registre d'état civil elle avait même fait inscrire toute une série d'autres prénoms comme autant d'exclamations de louange : " REINE, Honorée, Victoire, Gloria, Aimée, Grâce, Désirée, Béate, Marie VERSELAY. " » (JC, 21). Cette nomination amplificatrice cumule les prénoms comme autant d'actions de grâce. Ainsi que l'énonce Jean-Paul Valabrega[2], le don du nom mythique opère une permutation lors de la naissance de l'enfant et retourne l'enfant phantasmatique en enfant mythique. L'enfant tant désirée n'est pas accueillie dans sa spécificité, mais dans une imagerie fantasmatique difficilement élaborable ou dépassable, à laquelle ne peut se superposer la petite fille de chair. Selon Maud Mannoni, la mission de l'enfant de rêve est « de rétablir, de réparer ce qui dans l'histoire de la mère fut jugé déficient, ressenti comme manque, ou de prolonger ce à quoi elle a dû renoncer »[3]. Reine, toute consacrée à la dévotion mariale, souffre de l'excès de l'enfant imaginaire. Sa naissance favorise l'émergence d'une admiration qui ne contribue pas à l'éclosion du sujet fille. Le regard maternel, saturé par l'éclat de tant de beauté et de grâce, ne permet pas de maintenir les yeux de la raison ouverts. Edmée confisque sa fille comme s'il n'y avait personne d'autre que Marie pour Reine et personne d'autre

[1] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Être, faire, avoir un enfant*, *op. cit.*, p.132-133.
[2] Jean-Paul VALABREGA, « Le Problème anthropologique du phantasme », *Le Désir et la perversion*, Piera Aulagnier-Spairani, Jean Clavreul *et al.,* Paris, Le Seuil, coll. Points, 1967.
[3] Maud MANNONI, *L'Enfant arriéré et sa mère* (1964), Paris, Seuil, coll. Points, n°132, p.30.

que Reine pour elle. Le futur époux de Reine sera jaugé à l'aune de cette même grille de lecture : « Ce simple mortel […] était-il digne de recevoir comme épouse sa fille unique et très admirable […] Reine relevait-elle du commun ordre des choses, elle qui ne devait sa glorieuse venue en ce monde qu'à la grâce consentie par la Très Sainte Mère de Dieu ? » (JC, 37). Le consentement, d'abord hésitant, ne provient que de la disgrâce d'Ephraïm qui, soudainement, l'ennoblit « et même [le] sanctifi[e] » (JC, 61). Edmée peut ainsi renouer avec le geste d'onction des femmes bibliques, « elle baignait chaque soir le visage meurtri d'Ephraïm avec un linge humecté d'eau de neige du premier mai. » (JC, 62).

I-2.B Le déploiement corporel

L'enfant méconnue comme réelle, retrouve le statut de poupée, ne nécessitant des soins qu'en fonction des besoins propres de la mère. Reine, idole offerte à la dévotion maternelle, est baignée, nourrie, « parée », « coiffée » par sa mère qui élève une « statue vivante de Vierge obèse » (JC, 25). Et l'on sait, écrit Nicole Berry au sujet de la psychose puerpérale, « combien les poupées peuvent être amoureusement soignées, parfois ; on sait aussi quel sort moins enviable leur incombe souvent »[1]. L'ambivalence touche la fonction nourricière par la préparation de « plats énormes » sans jamais parvenir « à assouvir [l]a faim » (JC, 24) de sa fille, et affecte également l'identification projective qui ne permet pas à Edmée de repérer la souffrance de sa fille : « L'efflorescence magistrale du corps de sa fille qui intriguait ou amusait tellement les autres ne l'avait jamais inquiétée […] » (JC, 22). Reine vit son corps comme un monde qui ne s'offre pas à la découverte mais conduit à sa perte, elle porte dans sa chair une détresse qui, à l'inverse d'Isaac, n'est pas « une capacité infinie d'étonnement »[2]. De l'enfance de Reine ne reste que ce corps vaste, encombrant, d'une extrême passivité. Reine, au regard « doux, souvent absent », vit « assoupie », condamnée à une existence d'otage de la folie maternelle, lourdement chargée des mythes originels. Surnommée par dérision Reinette-la-Grasse, elle donne corps au désir maternel. En devenant chair elle retourne le phénomène de vampirisation en son contraire par un déploiement corporel qu'elle exhibe : « plus sa fille croissait en volume, plus elle rendait grâce à la Vierge » (JC, 22). L'idolâtrie mariale transforme la grâce en graisse. La fonction de stockage des graisses est à rapprocher de la fonction

[1] Nicole BERRY, « Le roman original », *L'Enfant, op. cit.*, p. 267.
[2] Sylvie GERMAIN, « La morsure de l'envie : une contrefaçon du désir », *op. cit.*, p.67-68.

mnésique, le poids pouvant correspondre à la prétention du Moi à envelopper la totalité de l'appareil psychique et à peser sur son fonctionnement : « elle habitait son corps, rien que dans son corps » (JC, 23). La nourriture devient le seul moyen de l'expression du lien mortifère. Avec l'incorporation, la dimension symbolique des mots s'abrase au profit de l'acte de se nourrir : « sa bouche, minuscule et très rouge, n'émettait que des sons gazouillants et de légers rires en grelots. » (JC, 23). Avaler, engloutir, refuser d'ouvrir la bouche sont autant d'expressions de l'amour et de la haine. Une vague rage parfois se fait jour à travers une faim insatiable identifié à « un petit animal féroce, cruel qui la rongeait jusqu'à l'âme » (JC, 23). La confusion d'Edmée entre « sa vie et celle des siens », « la bouche et le sourire, la parole et la prière » (JC, 16) s'inscrit dans le symptôme de sa fille dont la gloutonnerie, qui ne connaît pas l'apaisement, interroge le sens même de la parole, du manque, du désir et du besoin. Elle ne peut se satisfaire de la confusion et habite un corps dont la clef échappe : « espace secret, […] labyrinthe de chair enclos sous la peau blanche à reflets roses et dans lequel elle ne cessait de déambuler à tâtons » (JC, 23). Alors que les formes des personnages des peintures de Botero associent volontiers beauté et rondeur, celles de Reine, généreuses, peuvent tout autant symboliser la vie que l'enfermement sur soi. En cela, elle se rapproche plus des célèbres Nanas de Niki de Saint-Phalle, composées de matériaux de récupération. Son corps échappe, il prolifère comme s'il n'était pas relié à l'être, et présente, non pas un visage mais un masque, « miniature posé comme par mégarde en surplomb du corps gigantesque » (JC, 22), derrière lequel l'enfant, reine d'un royaume interne dévasté, ne peut advenir. Les « sanglots ne parvenaient jamais jusqu'à ses yeux, tout comme les cris stridents de la faim, ils se perdaient en chemin dans sa graisse […] » (JC, 24). La bouche de Reine n'articule que quelques mots et, si elle énonce des phrases, celles-ci ne parviennent jamais aux lecteurs sous forme de retranscription qui témoignerait d'une pensée autonome. La mère, toute à sa folie, ne donne pas lieu à de nouvelles introjections dynamisantes et creuse une lacune. Reine guérit ce manque par l'ingurgitation. Si, comme le pense Françoise Dolto, la chair est « l'épaississement du verbe qui n'est pas arrivé à s'exprimer au niveau où il avait à s'exprimer ni au moment où il avait à s'exprimer »[1], ce qui parle alors chez Reine est son corps, cette profusion de chair débordante qui signe l'échec de l'esprit créateur de sens vivant. Son corps reste un corps de besoins et de désirs criés, pleurés mais non parlés.

[1] Françoise DOLTO, Gérard SÉVERIN (1978), *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. Points, tome II, 1982, p.174.

Bénédicte Lanot soulignait déjà dans sa thèse que le « décalque du traditionnel " Je vous salue, Marie " opère un glissement de Marie à Edmée : la dévotion à la vierge peut ainsi devenir dévotion à soi-même »[1]. Il y a chez cette dernière une gloire narcissique à être mère, femme heureuse et comblée, qui ne laisse aucune place au désir de vivre du bébé. Le surinvestissement de l'enfant s'accompagne d'un déficit d'amour réel que Reine transforme en une insatiable faim inassouvie, car l'amour n'est jamais dirigé vers elle-même pour elle-même, mais seulement vers ce dont elle tient lieu, à savoir l'image idéalisée de la foi de sa mère. L'abus narcissique de Reine par Edmée se résume à la projection de la mère sur sa fille, qui est exploitée non pour développer ses propres ressources mais pour combler la folie mariale. En cela il s'agit d'abus narcissique, d'autant plus facile à opérer entre Edmée et sa fille, que cette dernière peut réaliser les aspirations maternelles insatisfaites ou refoulées. Edmée a en commun avec les déesses-mères le fait de ne reconnaitre « qu'une loi, celle du ventre »[2]. Celui de sa fille permet de suppléer à « ses entrailles qui longtemps étaient demeurées stériles » (JC, 19) et lui permet de vivre, par procuration, une maternité prolifique. Ainsi, à l'infertilité de la mère répond l'extrême fécondité de la fille. « Être mère, c'est avoir le ventre plein. Plein de son enfant avant l'accouchement, la femme peut exiger toute nourriture qui lui plaît, puisqu'il est entendu qu'il ne faut rien refuser à une femme grosse »[3] écrivent Yvonne Knibielher et Catherine Fouquet. Dans cette confusion corporelle, pendant plus de six ans, Reine est remplie par la grossesse de ces neuf enfants qui semblent surgir de la nomination grand-maternelle excédentaire, pour tous naître le jour de l'assomption et porter « le nom de Marie accolé à son prénom, en l'honneur de la Vierge au culte de laquelle Edmée avait consacré sa fille miraculeuse. » (JC, 68). Le sens des maternités appartient à la grand-mère, redoublant l'évincement paternel. Enchaînée à la folie maternelle, Reine l'est aussi à son « propre corps comme un pur objet »[4], ses grossesses sont d'ailleurs énumérées sans aucune évocation d'un vécu de maternalité. Détentrice du seul pouvoir reproducteur avouable dans la pathologie familiale, elle offre son corps de substitution dans une profusion lipidique et procréatrice. Quelques marques subtiles cependant font échec à l'injonction de répétition pour se déprendre du sortilège du continuum. Reine, à coups de grossesses répétées, signale à Edmée qu'elle est aussi une mère, et même meilleure qu'elle qui n'a pu faire qu'un enfant laborieusement. De plus,

[1] Bénédicte LANOT-LEMOINE, *L'Univers Romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, *op. cit.*, p.228.
[2] Françoise COUCHARD, *Emprise et violence maternelles*, *op. cit.*, p.36.
[3] Yvonne KNIBIELHER, Catherine FOUQUET, *Histoire des mères du Moyen Âge à nos jours, op. cit.*, p.69.
[4] Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p.109.

Reine ne fait que des garçons, ainsi, en produisant du masculin, elle se sépare d'une mère qui veut s'emparer d'elle entièrement.

I-2.C *Tota mulier in utero*

Le corps de Reine est celui des statuaires des déesses de la fertilité des cultures néolithiques et des premières civilisations du Proche-Orient, de l'Iran et de l'Inde, qui expriment l'inépuisable fécondité de la Terre[1]. Elle offre une vision païenne d'une femme qui, comme la Terre glorifiée par Eschyle, « enfante tous les êtres, les nourrit, puis en reçoit à nouveau le germe fécond »[2]. À l'instar de bien d'autres mères universelles, dont les symboles sexuels peuvent être « *hypertrophiés*, gros seins ou exhibition de la vulve, dans la représentation orphique de Baubo, ou *multipliés* : la Grande déesse d'Éphèse est pourvue de seize seins, la déesse de l'Agraven chez les Mayas, en a quatre cents »[3], Reine, parée des attributs de son sexe, dégage une impression de puissance qui repose sur l'ampleur de son corps. Elle est cette femme des sociétés où l'écrit n'a pas cours, celle qui apparaît dans *Les Personnages,* comme une : « femme, stèle de glaise et de pénombre en mouvement, arbre irrigué de sang donnant des fruits humains, chair tellurique où s'entrelacent (dans le giron d'un vide insondable tant il est fantasmé) le mystère de l'origine, la jouissance et la peur, le désir, la vie, la mort » (P, 56). Reine ressemble à la femme qu'Annie Anzieu assimile à une « gigogne géante dans quoi tout s'emboîte »[4]. Comme les « saintes mères »[5], elle est celle dont l'existence est nécessaire pour tout recevoir et tout contenir. Elle est le lieu où s'abriter pour chercher le bien-être ou le remède à ses maux, comme dans un utérus universellement régénérateur. La rencontre avec Ephraïm, son futur époux, se déroule sur fond d'absence : « Reinette-la-Grasse égarée dans ses songes n'avait pas remarqué l'arrivée d'Ephraïm ; elle contemplait le feu d'un air absent » (JC, 59). Elle est comme ces jeunes filles peintes par Vermeer, dont Sylvie Germain suggère qu'elles « n'ont rien à raconter, elles sont sans histoire et sans nom ; il semble même qu'elles ne sont pas en mesure de parler, pas même de dire " je ". Leurs bouches entr'ouvertes n'exhalent qu'un souffle nu ; elles sourient vaguement, à tous, à personne, à la lumière, au silence, à l'absence. Leur solitude est un royaume où elles sont à la fois reines et exilées. » (AL, 53). Sans doute se tient-elle « à l'écoute d'un passé

[1] Mircea ELIADE, « Dieux et Déesses », *Encyclopaedia Universalis,* corpus, Tome 7, 1996, p.437.
[2] ESCHYLE, *Les Choéphores* (458 av. J.-C.), 127-128
[3] Françoise COUCHARD (1991), *Emprise et violence maternelles*, *op. cit.*, p.34.
[4] Annie ANZIEU, *La Femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1989, 105.
[5] *Ibid.,* p.105.

infiniment plus ample que [sa] vie, occupé[e] à remonter (à tout petits pas de l'âme se frayant lentement un chemin dans l'obscurité, à rebours du temps) vers les « premiers feux du monde » (AL, 15). Avant d'être une personne, Reine est un lieu dans lequel peut se loger, soit l'enfant dans la matrice, soit l'homme dans l'étreinte. Peu importe son désir quand il s'agit d'être épousée, peu importe la présence de ses enfants, elle est comme étrangère au monde et à son désir. Elle reste silencieuse, à disposition, comme un *porte-mentaux* de sa mère, de son mari et de ses enfants, auquel on accroche les lambeaux de ses fantasmes primordiaux dont on ne peut se défaire de peur d'attraper froid. Elle est un conte préhistorique et révèle, comme Freud l'a fait avec *Totem et Tabou*, un avant de la génitalité, un paradis enfantin au fond profondément mortifère. Mère « énorme, énigmatique », elle est « pleine », sans creux, en elle siège « le mystère indéfini. Et le danger menaçant de l'incertitude »[1]. Que se cache-t-il derrière cette faim insatiable, derrière ce regard absent ? Qui s'en soucie au juste ? Une déesse mère n'existe-t-elle pas que pour être vénérée, « devant tant de bonheur de la maternité accomplie, de la femme pleine d'enfants, de mondes désirés et inconnaissables »[2] ? Si le discours psychanalytique pense que par l'enfantement, et singulièrement par le premier enfant, la femme règle sa dette symbolique à l'égard de sa propre mère en lui donnant littéralement son premier enfant, dans ce roman, il s'agit d'une dette sans fond en raison d'une prière exaucée. Reine représente l'exorbitant pouvoir de créer de l'humain dont est doté le sexe féminin. Comme si elle reprenait à son compte la question du mystère originaire que Friedrich Nietzsche résume de la façon suivante : « tout chez la femme est énigme et tout chez la femme a une solution unique, laquelle a nom grossesse »[3]. Reine, prise dans une faim qu'aucune nourriture ne peut assouvir, témoigne d'une interrogation profonde, d'un secret qui « habitait [son] ventre de […] mère. » (JC, 68) et que rien, « pas d'avantage que le corps d'Ephraïm les corps de ses neufs fils qu'elle porta, mit au monde, éleva, ne parvinrent à assouvir sa faim, à apaiser son attente » (JC, 69). Sa faim est une faim de l'Autre, qui n'a jamais été là pour lui apprendre à dire « je » et « tu » dans un espace de différenciation. Le poids de l'attente, qui parle enfin du manque et du désir, non pas rassasié mais apaisé symboliquement et transformé en plénitude, s'ébauchera au départ du fils aimé qui, faisant fracture, créera l'écart nécessaire pour que quelque chose naisse de cette faille. En devenant acteur de la séparation, Simon éveille une conscience et ouvre à la possibilité de

[1] Annie ANZIEU, *La Femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, *op. cit.*, 14.
[2] *Ibid.*, 14.
[3] Friedrich NIETZSCHE (1883-1885), *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Française Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. Folio essais n°8, 1985.

penser l'absence et l'attente de l'enfant. Julia Kristeva suggère que pour introduire une distance entre le Moi et l'avidité destructrice de la Mère archaïque, le christianisme propose un Verbe :

> Le langage. La parole individuelle n'advient qu'à ces conditions, et c'est de parler que la voracité s'apaise et bascule en identification satisfaisante du même et de l'autre mis à mort mais exaltés comme égaux au Tiers dans le lien amoureux. L'amour sera désormais un discours qui tient compte de la faim mortifère, se bâtit sur elle, mais la double, et en la déplaçant dans le symbole, l'excède.»[1]

C'est ce Verbe qui, paradoxalement et cruellement, manqua à Edmée.

I-3 Un ventre de pesante mémoire

I-3.A Les vagues brisantes des angoisses non révolues

La maternalité, terme emprunté à Racamier, traverse le temps de la naissance d'une mère. Il arrive que le désir d'enfant ne s'incarne pas dans la venue d'un bébé et que la grossesse, période de crise existentielle, prenne la forme d'un séisme psycho-physiologique de grande amplitude. Les chocs anciens de la vie passée remontent alors à la surface pour se vivre et s'élaborer dans l'après coup. La gestation montre comment le corps des femmes, lieu des malédictions et des prophéties, est celui où s'exprime la mémoire, où se rejouent l'énigme de l'origine et les conflits avec les générations antérieures. Lors de la grossesse, les processus de refoulement, qui tiennent habituellement sous le boisseau toutes sortes de pensées inconscientes, sont en crise et aménagent un lieu de passage entre le conscient et l'inconscient. La femme enceinte est alors envahie de réminiscences infantiles, et la maternité se présente parfois les bras chargés de folie. Accepter la grossesse et conserver un sentiment suffisant de sa propre unité et de son identité, malgré les transformations radicales du corps, devient parfois une épreuve insurmontable. Chez Douce, les indices de la tempête émotionnelle causée par le mûrissement de son ventre font surgir les fêlures de son être. La grossesse est le seul moment de la vie où l'objet interne cesse d'être pure métaphore. Animé de mouvements actifs perçus de l'intérieur du corps, le fœtus ne prend une réalité que si la femme est en mesure de lui donner une représentation alors qu'elle ne peut le toucher ou le regarder. Douce ne comprend pas la métamorphose de son corps pour en constituer une réalité tangible : « Elle s'étonnait de voir son ventre mûrir comme les fruits, elle s'affolait de ce que quelque chose se mît à bouger, à y cogner par à–coups. »

[1] Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour,* Paris, Denoël, 1983, p.189.

(NA, 358). La gestation de l'enfant avive la mémoire de l'origine parfois reliée à une expérience de discontinuité ou d'inadéquation des soins, elle ramène la femme au chaos si personne ne l'aide à décrypter et à éviter l'effondrement : « Elle regardait d'un air anxieux avec ses yeux d'enfant Septembre et Octobre, tendant ses mains vers leurs visages comme pour chercher au contact de leurs lèvres une réponse à son inquiétude » (NA, 358). Pour une femme enceinte, écrit Monique Bydlowski, le bébé qu'elle fut « autrefois fera de nouveau l'expérience conflictuelle de cette contiguïté avec l'image intérieure. L'enfant à venir, représentant de l'objet interne, risquera d'être attendu avec effroi »[1]. L'enfant mis au monde n'existe pas plus que le fœtus avec lequel, pendant la grossesse, tout commerce imaginaire ou fantasmatique ne peut opérer. Il fait l'objet d'un déni, comme dans les situations d'infanticide étudiées par Annie Birraux[2], aussi, est-ce une partie de son propre corps qui se présente à Douce comme un objet étranger :

> La naissance de cette petite fille comme un double miniature et décoloré d'elle-même, mais qui ne cessait de proférer des bruits tantôt en gazouillant, tantôt en pleurant ou criant, l'avait plongée dans une totale panique. (NA, 359)

Anne Bouchard Godard, en reprenant la formulation freudienne de l'inquiétante étrangeté, *Unheimlich*, envisage que l'enfant, vécu comme « double narcissique […] refoulé ou projeté comme négatif », est alors « irrecevable » car il revient « sous la forme de l'enfant qui se fait alors étranger, étrangement inquiétant, menaçant. »[3] Après l'accouchement, Douce semble émerger d'un mauvais rêve et ne reconnaît pas l'enfant, elle reste absente au nouveau-né comme elle l'a été à l'enfant *in utero*. Merveille, malgré sa beauté, ne peut être reçue autrement que comme une étrangère qui menace, par projection de l'expérience ancienne, de dangers à la démesure des fantasmes primaires. « De quel œil la mère voit-elle son enfant qui la regarde ? »[4] interroge Michel Schneider dans son essai sur Marcel Proust. Sans doute s'agit-il là d'une question dont il n'est jamais tout à fait possible de cerner la réponse. Douce cependant laisse émerger ce que peut être l'effroi qui surgit devant la présence du nourrisson. Nous assistons à une véritable régression au cours de laquelle elle se ressent comme un être double, tout à la fois la mère et bébé. Le sentiment même d'existence du corps et de la

[1] Monique BYDLOWSKI, « La question des représentations incestueuses en clinique de la filiation féminine », *Incestes,* Jacques André (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de la Psychanalyse, 2001, p.47.
[2] Annie BIRRAUX, « On tue un nouveau-né. Réflexions sur l'énigme de l'infanticide », *Incestes, op. cit.*, p.142.
[3] Anne BOUCHART-GODARD, « Un étranger à demeure », (1979), *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « L'Enfant », Paris, Gallimard, n°19, 1979, rééd. *L'Enfant,* J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais n°378, 2001, p. 262.
[4] Michel SCHNEIDER, *Maman* (1999), Paris, Gallimard, coll. Folio, n°4203, 2005, p.156.

psyché ne semble pas pouvoir résister devant le surgissement de la scène originaire. L'adaptation aux besoins de l'enfant nécessite de mettre à disposition ses propres sensations, émotions et représentations infantiles, déposées en mémoire au fil de sa propre trajectoire de nourrisson, de fille et de femme. Or, Douce possède un « langage de tout petit enfant », elle s'avance « tâtonnant le visage, le corps des autres » (NA, 356). Enfant sauvage aux symptômes autistiques, elle « proférait juste de légers gémissements, tout en mordillant désespérément ses cheveux et le bout de ses doigts. Elle gémissait exactement comme un tout petit chien. » (NA, 355). Encore *infans*, le langage ne parvient pas à se frayer pour créer une enveloppe suffisante entre les éprouvés sensoriels de la mère et ceux de l'enfant. Octobre, le père, ne peut la soutenir tant il partage avec Douce une représentation fantasmatique de la grossesse particulièrement angoissante, il :

> se troublait devant cette grossesse comme s'il s'agissait non pas d'un enfant à naître mais d'une voix monstrueuse, en train de gonfler un cri mortel dans les entrailles de Douce. […] " C'est moi, répétait-il, c'est moi qui ai porté en elle cette malédiction, - la malédiction que cette mère m'a infligée. Voilà ce qui est en train de grossir en elle, c'est la voix, la voix en crue… la même voix enfle et grandit en elle, et va la déchirer, la détruire…" (NA, 358)

Les angoisses archaïques de l'ordre de l'effondrement, appelées terreur sans nom par Bion, dépression catastrophique par Frances Tustin ou encore agonies primitives par Winnicott, se manifestent par un comportement compulsif :

> Elle se tenait tout le temps dans un recoin de la serre et repoussait l'enfant. […] Et la nuit, elle creusait la terre. Elle creusait sans relâche avec ses mains, comme un animal fouissant le sol pour s'y cacher, s'y enfoncer. Le moindre babil de l'enfant la paniquait, comme s'il pouvait mettre en péril sa propre vie. […] Aussi lui fallait-il chercher ailleurs un gîte, non pas plus loin, mais plus profond. Alors il lui fallait creuser. Et elle creusait, creusait sans fin, à mains nues. (NA, 359)

Douce qui n'a pas de mot pour se saisir de son vécu n'a plus qu'à se taire. Encore et encore elle creuse et se terre pour quitter cette inquiétante intruse au plus vite, délirer et ainsi protéger l'enfant de ces idées folles, l'abriter du vide et l'exiler hors de la souffrance maternelle et de ses identifications aliénantes. Merveille ainsi tenue à distance trouvera sa place auprès de ses pères. Sa mère disparait à jamais, ensevelie, enfoncée dans les entrailles de la terre : « Aussi profond que l'on creusât derrière elle, on ne la retrouva pas. Elle s'était enfoncée au plus noir de la terre, avait empli sa bouche de boue et de silence » (NA, 359). Douce rejoint un lieu d'une origine lointaine, « Sa peau était brune, couleur de terre au creux des sillons » (NA, 354) et opère une véritable régression au cours de laquelle elle retourne dans un monde antérieur. En un ultime mouvement de

protection et de survie, elle révèle une vérité qui devait rester enterrée. Menacée par un séisme imaginaire déclenché par l'accouchement, sa disparition sous terre exprime bien ce vécu non élaborable qui empêche toute constitution d'un espace de rencontre, et renvoie les angoisses archaïques de dépersonnalisation là où elles auraient dû rester, enfouies. Dans le même roman, un autre personnage de mère, Mahaut, s'absente dès sa grossesse afin de maintenir à distance l'attaque que représente l'enfant persécuteur. L'accouchement fait suite à une conception survenue dans un contexte « d'absence au monde, d'exil hors de tout, de tous et de soi-même » où les géniteurs ne se sont pas vus, mais « heurtés », se prenant « dans la hâte avec des gestes d'égarés » (NA, 63) ; « ce fut également comme loin, très loin d'eux-mêmes, que cela se passa : Mahaut donna naissance à deux fils. Jusqu'au bout elle ne tint sa grossesse en aucune considération […] » (NA, 64). La fonction symbolique maternelle ne peut s'établir dans ce qui ressemble à un écroulement de la transmission générationnelle et ne permet pas au lien mère-enfant de prendre un sens. Le temps de la naissance peut faire « effraction dans l'imaginaire des identifications d'une femme à sa mère et aux autres figures maternelles »[1], or, pour une femme qui est unie à un homme par « une commune violence, pour l'un d'oubli, pour l'autre de mémoire » (NA, 63), la mémoire des générations antérieures est en souffrance pour participer à la constitution d'une fonction maternelle. Mahaut immobilise cette mémoire dans un passé figé et ne peut la transformer en force de transmission. Dans cette crise de la maternalité que traverse Mahaut se joue non seulement l'identification de la mère à son nourrisson, « mais se rejoue ses identifications à cette propre mère »[2]. L'absence d'identifications et d'investissements libidinaux rend inopérante la création d'un lien nécessaire à la rencontre de la mère et de ses enfants.

I-3.B <u>L'empreinte de l'effroi</u>

La femme enceinte est davantage tournée vers son passé que vers son avenir ; à l'instar de l'adolescence, la grossesse joue comme une véritable crise maturative sur fond de conflictualité accrue. Aussi peut-elle se révéler désorganisante en ce qu'elle renvoie à un précédent traumatique en faisant émerger des représentations psychiques en rapport avec des fantasmes de

[1] Dominique GUYOMARD, « La folie maternelle : un paradoxe ? », *La Folie maternelle ordinaire*, *op. cit.*, p.115.
[2] Hélène PARAT, *Sein de femme, sein de mère, op. cit.*, p.110.

scène primitive ou avec la violence de l'inceste[1]. La grossesse semble mettre provisoirement un terme aux angoisses enfantines qui ont tourmenté longuement les jeunes Blanche et Herminie-Victoire qui partagent outre « la fragilité et la peur » (LN, 134), un vécu d'isolement. Blanche « se plaisait derrière tous ces murs qui la protégeaient de tout et de tous. Car le monde, dont elle ne connaissait rien que pour ne s'y être jamais risquée, ne lui inspirait que frayeur » (LN, 131), quant à Herminie-Victoire elle refuse de grandir pour échapper aux assauts d'un « méchant fiancé » (LN, 35). Or, toutes deux se portent bien pendant leur grossesse : « Blanche se porta à merveille comme si le poids qui grandissait dans son ventre la lestait enfin pleinement de vie et lui assurait une plus ferme assise dans le monde. » (LN, 136). Cette pause s'avère cependant être de courte durée sous la pression de l'accouchement qui réactive les traumatismes antérieurs. Comme si la poche amniotique, qui avait bercé jusque-là les douces illusions d'un équilibre trouvé, libérait en se rompant, les angoisses et les terreurs passées. Car la naissance, en dépit de bien des discours, est violente : « violence du corps en travail qui s'ouvre, violence de la séparation, de l'expérience extrême, où donner la vie s'apparente à frôler, donner, préparer la mort. »[2]. Le triomphe des forces de vie sur celles de la mort n'est pas une évidence lorsque, chez Blanche comme chez Herminie-Victoire, le processus de la procréation mobilise tant de fantômes. Selon les propos de Claude Revault-d'Allonnes, le temps paroxystique de l'accouchement fait « crise dans la crise », en raison des caractéristiques d'un moment « limité, isolable, irréversible, crucial, » qui « en fait une épreuve, le constitue en moment de vérité, le pose comme un véritable "drame" personnel »[3]. Les peurs et les angoisses, aux potentialités dangereuses et régressives, ne leur permettent pas d'en triompher. Blanche est à nouveau aux prises avec la fantasmatique faute maternelle :

> dès qu'elle accoucha elle sombra à nouveau dans la peur et le doute. Il lui sembla d'un coup qu'en enfantant à son tour elle venait de perpétrer le crime de sa mère. Son crime était d'ailleurs d'autant plus grave qu'il était double. (LN, 136)

La nouvelle mère reste soudée à l'image de sa propre mère que l'oncle n'a cessé de dévaloriser durant toute sa petite enfance. Aussi lui est-il très difficile de s'identifier à sa mère pécheresse sans se détruire soi-même, ou sans détruire l'enfant. Pas plus qu'elle ne peut s'imaginer différente de sa mère, elle ne peut

[1] Voir la notion de cauchemar de la naissance et le concept de « névrose traumatique post-obstétricale » décrit par Monique BYDLOWSKI dans son ouvrage *La Dette de vie. Itinéraire psychanalytique de la maternité*, *op. cit*.
[2] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Être, faire, avoir un enfant*, *op. cit.*, p.226.
[3] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Le Mal joli. Accouchements et douleur*, *op. cit.*, p.274-275.

concevoir la venue de son enfant comme différencié et détaché d'elle. L'image maternelle, qui avait été recouverte par la grossesse, reste invaincue. Blanche ne résiste pas à la régression puerpérale, qu'elle ne peut ni assumer, ni contrôler : « Elle ne se releva pas de couches tant cette chose effrayante qui venait de se révéler à elle la tourmentait et l'épuisait. […] Pour la punir d'avoir osé prétendre à l'existence, d'avoir osé contaminer le monde avec sa faute en enfantant. » (LN, 137). Donner la vie, c'est se séparer de quelque chose que l'on porte et faire le lien avec les générations précédentes. Or, une dette inconsciente lie Blanche à sa mère et au pivot paternel défaillant, la privant de son aptitude à recommencer la vie et à la transmettre. L'enfantement ouvre à la douleur du monde par une communion avec la souffrance humaine. Blanche se claquemure dans sa chambre envahie des visions funestes d'un monde mis à sang et à sac, ce qui fera dire à Augustin quelques années plus tard : « C'est pour ça qu'elle est morte. Elle était trop douce, trop gentille, Blanche, alors elle est morte de chagrin. C'était vraiment trop de douleur. » (LN, 157). Nous retenons l'hypothèse de René Kaës selon laquelle « toute rupture, peu ou prou, renvoie à une autre, fondamentale, *qui a déjà eu lieu*, et dont l'expérience a été marquée par le sujet par le drame de la *Hilflosigkeit*, la situation d'être sans secours et sans recours »[1]. Le drame, lié à l'état de la dépendance foncière et vitale à l'environnement maternel, renforce le manque de soutien et le défaut de relations satisfaisantes que Blanche n'a su trouver auprès de son oncle mal aimant.

Herminie-Victoire est également une victime qui s'ignore. Le passage à l'acte incestueux de son père, Théodore Faustin, fait barrage à ce qu'elle redoutait de l'avènement de la sexualité et de l'amour avec un inconnu, étranger à la cellule familiale. Le père, objet familier, en habit de « mari », fait céder les anciennes terreurs : « Elle sentait un vide étrange béer en elle, et ce vide lui était merveilleusement doux, - elle avait perdu sa peur » (LN, 50). L'effraction incestueuse est un ravissement, dans le sens de la folie et de l'enlèvement, de la joie et de l'extase mêlées :

> Le regard qu'il fixait sur elle la bouleversa tant il était intense et transperçant. Elle resta bouche bée à la contempler […] Plus elle voulait se défendre des étreintes de son père, et plus elle s'y livrait avec une joie obscure qui l'effrayait autant qu'elle la ravissait. (LN, 50)

Dans son article « Confusion de langue entre adultes et enfants », Sandor Ferenczi oppose le langage de la tendresse de l'enfant à celui de la passion de

[1] René KAËS, « Introduction à l'analyse transitionnelle », *Crise, rupture et dépassement* (1989), René Kaës *et al.* (dir.), Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1993, p.62.

l'adulte. « C'est cette méconnaissance mutuelle qui au-delà de toute violence physique, imprime une dimension traumatique à la provocation sexuelle de l'adulte » précise Daniel Widlöcher, pour la simple raison que l'enfant n'est pas encore en mesure de « donner sens au langage sexuel de ce dernier. »[1] La détermination pulsionnelle du père, sans commune mesure avec celle de sa fille, opère une manipulation mutilante qui envahit Herminie-Victoire. Elle ne peut « pour survivre, que s'abandonner à cet autre dans une forme de passivité »[2] qui s'avèrera désintégrante tant elle gomme ses caractéristiques et la nie en tant que fille différenciée de sa mère. Sans l'énonciation de mots et d'interdits, la jeune fille se trouve catapultée au rang de sa mère sans que sa grand-mère ne trouve à redire : « " Voyons, qu'est-ce que tu racontes là ? Qu'est ce que cela veut dire ?… " - " Ce n'est pas ton affaire ! " rétorque la fille » (LN, 50). La fille devient une actrice active du passage à l'acte. La notion d'identification à l'agresseur, dégagée par Ferenczi[3], est intéressante dans ce cas puisque, loin de se plaindre, l'enfant adopte la pensée de son abuseur jusqu'au point de se présenter comme son épouse, dans la jouissance d'une toute-puissance jusqu'alors méconnue. La fille peut ainsi « d'un air enjoué » « balan[cer] » à sa grand-mère un : « Je suis devenue la femme de mon père ! » (LN, 50). Lorsque Ferenczi étudie les fantasmes ludiques de l'enfant qui consiste à « jouer un rôle maternel à l'égard de l'adulte », il précise que ce jeu peut prendre une forme érotique mais qu'il « reste cependant toujours au niveau de la tendresse »[4]. C'est par l'élaboration d'une fantasmatique sexuelle que l'enfant s'identifie à l'adulte et c'est par ce processus, qui clive le fantasme infantile et l'amour tendre, que l'enfant est en mesure d'éprouver une forme d'amour objectal. Ainsi, de manière ludique, la sexualité infantile s'inscrit dans la vie psychique des enfants, qui, presque tous, « rêvent d'usurper la place du parent du sexe opposé. Ceci, notons-le bien, seulement en tant qu'imagination ; au niveau de la réalité, ils ne voudraient, et ne pourraient, se passer de tendresse […]»[5]. Herminie-Victoire agit le fantasme, elle :

> se considéra en effet comme la femme de son père et elle prit place chaque nuit dans son lit. Ce fut au cours d'une de ces nuits qu'elle conçut un enfant et elle le porta avec orgueil et joie. Elle se sentait soudain si forte, si vraiment et pleinement en vie. (LN, 51)

[1] Daniel WIDLÖCHER, « Amour primaire et sexualité infantile : Un débat de toujours » (2000), *Sexualité infantile et attachement*, Daniel Widlöcher, Jean Laplanche *et al.*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2007, p.22-23.
[2] Pierre WILLEQUET, « Mère et fille : du mensonge au secret », *Cahiers de psychologie analytique*, Genève, vol. 10, 2000, p.11.
[3] Sandor FERENCZI, « Confusion de langue entre les adultes et l'enfant » (1933), *Psychanalyse 4, Œuvres complètes* 1927-1933, Paris, Payot, 1982, p.125-135.
[4] *Ibid*.
[5] Daniel WIDLÖCHER, « Amour primaire et sexualité infantile : Un débat de toujours », *Sexualité infantile et attachement*, *op. cit.*, p.22-23.

Herminie-Victoire enceinte de son père et forte de ce dépassement des interdits terrestres, accède à une victoire catastrophique de l'omnipotence infantile qui opère un double meurtre symbolique de la mère, en se substituant à elle dans l'acte de la génération, et en annulant sa maternité dans la satisfaction réelle du désir. Daniel Lagache désignait par traumatique toute satisfaction brusque, « particulièrement si elle est celle d'un désir refoulé ou coupable, qui amène à la coïncidence insupportable entre vie fantasmatique et assomption du réel. »[1] Or, comme en témoignera Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie lors de la visite de son tuteur Archibald, rien ne peut être contenu sans fin, et les effets de l'inceste ressurgissent parfois comme se brise un barrage :

> voilà que d'un coup sa mémoire se craquait, se distordait dans les remugles de souvenirs enfouis sous plus de dix années d'oubli, et elle se sentit souillée jusque dans son amour, dans ses enfants, et dans ses roses. (LN, 225)

L'inceste en « agressant l'ordre symbolique des choses et la structure inconsciente du langage et, en détruisant le désir de l'autre, fige et bouleverse l'agencement des générations et engendre le trauma »[2] énonce Yves-Hiram L. Haesevoets. L'affirmation de Michèle Enhaïm selon laquelle « Faire naître, c'est aussi naître au fantasme », rappelle que l'accouchement « réveille chez la femme le fantasme d'être passé outre à l'interdit fondateur du sujet – l'interdit de l'inceste »[3]. Aussi, l'accouchement de l'enfant incestueux est propice au surgissement des terreurs anciennes d'Herminie-Victoire :

> la peur venait de faire retour et de retrouver ses droits en elle avec une rare violence. Cet enfant qu'elle avait été si fière et heureuse de porter voilà que soudain, à l'heure de lui donner naissance, elle s'en affolait. Et dans sa peur et sa douleur elle appelait sa mère, la suppliait de venir la délivrer, la consoler. Elle suppliait de venir reprendre se place, cette place qu'elle avait usurpée. (LN, 51)

Loin des conceptions imaginaires et symboliques, la naissance prend acte dans le réel de l'acte incestueux avec le père et de l'éviction maternelle. Elle fait se chevaucher deux enfances, la sienne inaboutie et celle de l'enfant à venir, et fait se rencontrer deux mères, celle dont la place a été usurpée et celle en devenir qui n'a pas été maintenue à sa place de transition entre deux générations. Les effets traumatiques d'une « greffe prématurée d'un amour passionnel »[4] sur la dimension ludique de la tendresse infantile s'expriment durant une nuit d'hiver :

---

[1] Jacques DAYAN, « Attendre un enfant. Aléas, drames et vicissitudes », *Spirale,* coordonné par Jacques Dayan, Ramonville Saint-Agne, Érès, n°8, 1998, p.13.
[2] Yves-Hiram L. HAESEVOETS, *L'Enfant victime d'inceste. De la séduction traumatique à la violence sexuelle*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2003, p.14.
[3] Michèle ENHAÏM, *La Folie des mères. J'ai tué mon enfant, op. cit.*, p.137.
[4] Daniel WIDLÖCHER, *op. cit.*, p.22-23.

il « gelait à pierre fendre et le froid semblait avoir pétrifié le ciel » pour un accouchement qui s'annonce « difficile » (LN, 51). L'expulsion prend le sens d'une agression et d'une destruction, les efforts expulsifs marquent l'épreuve d'un double enfantement, elle « avait perdu tout son sang […] et plus elle perdait de sang, plus le sang devenait noir, - noir, glacé, étincelant » (LN, 52). La mise au monde ouvre un passage pour le nouveau-né et la remise au monde de l'enfant Herminie-Victoire : « Elle était l'enfant, l'unique enfant de cette terre » (LN, 52). Herminie-Victoire ne peut se constituer mère et advenir à la maternalité, elle « mourut avant le lever du jour, sans avoir vu l'enfant qu'elle avait mis au monde. » (LN, 53). La mort chausse les « jolis souliers dorés » des contes de l'enfance pour accompagner, dans une dernière danse, celle qui se meurt en petite fille libérée, « Et maintenant, je vais danser pieds nus… » (LN, 53), au côté de Théodore Faustin qui se ressaisit de sa place de père pour veiller la dépouille de « sa petite fille dont il avait fait son épouse. » (LN, 53).

I-3.C Le lieu où se niche l'abandon

La première phrase de l'incipit de la *Chanson des mal-aimants* « Ma solitude est un théâtre à ciel ouvert » (CM, 13), s'ouvre sur la naissance de Laudes qui se prolonge, à son insu, sur une autre scène, celle de la matrice. Les traces généalogiques de l'abandon maternel, jusqu'ici restées muettes, se mettent en acte à travers le corps. S'incarnant, le processus de répétition est d'autant plus difficile à lever. La « révolte » et la « rage », consécutives à l'abandon maternel, trouvent à se nicher au « creux du ventre, pile sous le nombril. Là où ma garce de génitrice avait d'emblée tranché tout lien, confisqué toute mémoire, anéanti l'amour. » (CM, 46). La venue des règles, la défloration et la fausse couche sont autant de modifications corporelles qui mettent en question le corps de Laudes dans son intégrité ainsi que dans son identité. Laudes interprète l'expression de ce vécu corporel au moyen de références chaotiques. Ses premières règles sont associées au meurtre d'Auguste Marrou : « son ventre » devient « le théâtre occulte où se rejouait, intacte dans sa crudité, la scène criminelle » (CM, 56). Il devient le lieu de prédilection où, par un curieux effet miroir, se nidifient la blessure de l'abandon et des divers traumatismes, qui, laissés en jachère, hors mots, ne peuvent laisser de place à la « germination » (CM, 129) qui s'y prépare. La grossesse bascule les identifications et invite à se confronter à une image maternelle qui, dans le cas de Laudes, est associée à l'abandon. Une transmission fondamentale se joue dans les premiers moments de l'accouchement où la fille devient mère et

transmet, dans l'établissement du premier lien mère-bébé, une potentialité sensorielle que Laplanche appelle les « signifiants énigmatiques ». Dans la façon de toucher, de porter son enfant, de le tenir, ou pas, dans ses bras, dans le peau à peau des premiers temps, la mère transmet quelque chose des générations antérieures, dans le lâchage et l'abandon également. Laudes doute de ses capacités d'accueil : « Je n'avais pas dû me montrer assez convaincante, assez accueillante » (CM, 131). Sa fausse couche vient signer la faillite d'un accueil non suffisamment abouti dans le ventre ou la psyché, et ressemble étrangement au défaut de portage, à l'impossibilité de nicher en soi l'enfant à venir :

> je risquais de répercuter ma disgrâce physique. Enfin, je ne sentais poindre en moi aucun élan maternel. L'enfant problématique voué à un maigre destin, se développait seul dans sa nébuleuse, loin de mon cœur. (CM, 130)

Laudes est prise au piège de son impossible identification à une mère qui a abandonné son nouveau-né : « en éliminant dans l'œuf indésirable, je ferais preuve d'encore plus de dureté que ma génitrice n'en avait témoignée à mon égard » (CM, 130). Comment se reconnaître enceinte, mener une grossesse à son terme, sans se penser identique à sa mère, sans s'identifier à une image grevée d'absence ? :

> à défaut d'avoir la fibre maternelle, je sentais un émoi confus à l'idée d'avoir à accomplir des gestes, quand l'enfant serait né, dont j'avais été privée à ma naissance, et qui avaient laissé mon cœur, comment dire ?… lézardé. (CM, 130)

Monique Bydlowski, en évoquant les travaux de François Perrier[1] sur l'« amatride », indique que l'on « peut-être amatride comme on est apatride, privé de terre natale de référence. Sont amatrides, privées de références maternelle originaire, ces femmes auxquelles « l'idéologie, le mythe, la légende, l'idéalisation de la mère ont manqué » ; ces femmes qui ne « peuvent pas supporter de savoir qu'on pourrait aimer quelque chose de leur propre mère, en elles, en les aimant »[2]. Active et indépassable, la génitrice de Laudes reste toute puissante dans son abandon et elle ne peut devenir un mythe narcissisant. Lorsque l'étape identificatoire idéalisante est manquante, elle ne permet pas, selon Monique Bydlowski, de « recevoir en cadeau l'enfant qui vient sceller la dette liant les deux femmes et qui les enchaîne au travers des générations […]»[3]. La fausse couche et la stérilité consécutive règlent alors, de façon involontaire mais définitive, le sentiment de la dette mortifère. La mère est tuée

[1] François PERRIER, « L'Amatride », *Le Séminaire sur l'amour*, 1970-1971, *La Chaussée d'Antin,* t. II, Paris, Union Générale d'Édition, 10/18, 1978.
[2] Monique BYDLOWSKI, « Les Infertiles. Un enjeu de la filiation féminine », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Les Mères », *op. cit.*, p.149.
[3] *Ibid*.

à l'intérieur de soi par l'enfant qu'elle n'aura jamais plus. Le lien de dépendance agressive à sa mère n'a pas été transmis, sans doute est-ce pour cette raison que Laudes demande « pardon, à cet enfant inachevé » (CM, 131) alors qu'elle rend le fœtus acteur de la décision du repli définitif : « Après s'être invité par surprise, il s'est ravisé et, de lui-même, il a opté pour les limbes » (CM, 131). La dette de vie inconsciente, qui « enchaîne les enfants à leurs ascendants »[1], semble ici libérée. En perdant son enfant Laudes perd une ombre qui lui permet de rembourser à la terre une dette d'existence. Celle qui pensait ne pas pouvoir faire place à un enfant dans son corps naît à une autre fertilité : « Le sentiment maternel qui ne m'avait guère touchée durant les trois mois et demi où un embryon avait élu domicile dans mon ventre, m'a soudain troublée. Et ce trouble est allé croissant, pour culminer au cœur de l'été. » (CM, 134). La fausse couche permet paradoxalement au processus de maternalité de s'élaborer. La promesse est non plus dans le ventre, où la mort et la vie semblent encore trop liées comme l'avers et l'envers d'une médaille, mais dans l'espace mental qui aménage un recoin pour que se manifeste l'enfant qui naît ainsi à l'imagination maternelle. À défaut de grossesse physique, Laudes mène à son terme la grossesse psychique. Le retour au pays d'Adrienne, lieu de l'accueil et des grandes étapes de la vie sexuelle de Laudes, fait lever le sentiment maternel. Comme pour Vitalie, *ça* parle par un cri surgi d'un ailleurs, « il n'était pas de moi, bien que proféré par moi » (CM, 135), qui facilite la représentation et l'expulsion psychique de Pergame le jour qui aurait dû être celui de sa naissance. « Et je me suis alors demandé si ce n'était pas plutôt moi qui venais d'être réenfantée, appelée hors de moi-même, convoquée à l'horizon du monde, du temps, pour un sempiternel cheminement dans l'inconnu. » (CM, 136). La relation qui lie à la génération précédente semble être mise au clair et offre aux frontières de la pensée, et non en son centre, une « demeure » silencieuse pour Pergame. Enfant perdu avant même sa naissance, Pergame ne sera pas un enfant « Né pour rien, de personne, pour personne ; passé inaperçu », il ne connaîtra pas l'effacement des enfants « Horn. Mort né », que Patrick Declerk dans son livre *Les Naufragés,* décrit comme le « condensé extrême des naufragés rejetés en marge de la société, de toute communauté, de la vie même. »[2] De cet accident où se mêlent le corps et le psychisme, Laudes l'inscrit dans la communauté des vivants, elle nomme et donne racine.

[1] Monique BYDLOWSKI, *La Dette de vie. Itinéraire psychanalytique de la maternité*, Paris, PUF, coll. Le Fil rouge, 1997.
[2] Patrick DECLERCK, *Les Naufragés. Avec les clochards de Paris,* Paris, Plon, coll. Terre humaine, 2011, p.382. Cité par Sylvie GERMAIN, *Quatre actes de présence,* Paris, Desclée de Brouwer, coll. Littérature ouverte, 2011, p.16.

II - LES AFFRES DE LA MATERNITÉ

Hélas ! Que faire ? Où fuir les mains d'une mère ?
- Je ne sais, frère chéri, Nous sommes perdus.
Euripide, *Médée*

II-1 Violente Hainamoration

II-1.A Les pulsions infanticides

Les travaux de Mélanie Klein ont enrichi nos connaissances des phénomènes très précoces et primitifs concernant le temps archaïque où l'amour et la haine se mêlent, où la rage destructrice du nourrisson alterne avec des moments dépressifs d'une demande d'amour sans cesse déçue. De même, le champ d'études concernant la mère des jours anciens, celle qui s'inscrit dans le temps de l'archaïque, s'est ouvert et a apporté un éclairage nouveau sur ce sentiment vénérable, tabou et sacré, qu'est l'amour maternel. Il reste néanmoins toujours difficile, ainsi que l'étudient Cécile Dauphin et Arlette Farge, d'associer les notions de violence et de femmes, marquées par des lieux communs « non revisités, de stéréotypes solidement ancrés »[1]. Nous pouvons rencontrer des difficultés à travailler sur les sombres facettes de la maternité que nous propose Sylvie Germain en un kaléidoscope qui assemblent les éclats de la folie, de la violence et de l'abandon. Spectre terrible pour qui ne voudrait voir chez la mère qu'amour et dévouement, ou pour qui se laisserait entraîner dans les ornières du « dégoût ou de fascination, difficiles à ordonner »[2]. Ces mères expriment des pulsions infanticides présentes dans les textes mythiques de la Grèce antique ainsi que dans les contes, elles font partie de notre histoire imaginaire et nous

[1] Cécile DAUPHIN, Arlette FARGE (s. dir.), De la violence et des femmes, Paris, Albin Michel, 1997, p.11.
[2] *Ibid.*, p.11.

ramènent à nos terreurs infantiles les plus archaïques. Dans ces situations, la mère n'est plus bonne et l'enfant devient insupportable, il est celui qui sollicite une mise en acte « défensive et agressive », qui sape « les possibilités de sublimation » en ne permettant plus de distinguer la frontière entre les fantasmes et l'agir. La phrase qui ouvre le récit *in media res* du roman *L'Inaperçu* présente un malentendu lourd de sens. L'apparition, réduite à une silhouette sombre et indistincte d'une femme avançant « à pas rapides le long des berges du fleuve » (In, 11), éveille subitement chez un homme la crainte de l'infanticide. Pourquoi cette pensée ? Pourquoi cet effroi ? La crainte de la pulsion infanticide semble séjourner dans la mémoire du personnage de Pierre comme un acte dont il aurait échappé dans sa prime enfance. Une trace mnésique infime, imperceptible, se réveille devant une situation caractérisée par « l'indéfini », l'« imprécis » et le « flou » qui deviennent signaux et conduisent à une interprétation rapide et radicale, à une évocation terrible et effrayante : « un je-ne-sais-quoi dans l'aspect de cette femme, dans sa hâte qu'il pressent hagarde, dans l'imperceptible agitation de son corps, le met en alerte. » (In, 13). Le désir de mort d'un enfant par sa mère surgit des ténèbres comme un acte possible. Il « s'élance tel quel à la poursuite de la passante. […] Il dévale […] et court […] » (In, 13) pour sauver un enfant de l'irréparable. Jusqu'à la fin de la scène, Pierre ne pourra voir sa méprise, le petit tapis de laine, dérobé honteusement par Sabine dans un grand magasin, reste le supposé « nourrisson endormi ». L'objet du délit, dont elle veut se débarrasser pour ne pas être appréhendée en sa possession et accusée de vol, est source du quiproquo : « "Au fait, l'enfant, c'est une fille ou un garçon ? " Elle s'arrête un instant, et lâche, sans se retourner, une réponse absurde : " L'enfant ? Ah !... eh bien… ni l'un ni l'autre ! ", et aussitôt elle se remet en route, du même pas nerveux que précédemment. » (In, 15). Cette courte scène se nourrit, nous le comprendrons par la suite, d'une relation mère-fils défectueuse hantée par l'abandon. Celui, dont la mère aurait souhaité qu'il ne fût pas, conserve cette alarme qui lui permet de détecter une faille et de sur-interpréter une apparition dans l'obscurité. Cette méprise égaye Sabine « et en même temps la contrarie sans qu'elle sache pourquoi » (In, 22). Sans doute fait-elle écho à un fantasme partagé par de nombreuses mères exaspérées, « se débarrasser de leur enfant »[1], et lui confère soudainement, dans le réel, la représentation de ce que serait son exécution. Une phrase terrible, extraite d'un article que Sylvie Germain consacre à l'écrivain tchèque Bohumil Hrabal, fait surgir, dans une

[1] Combien de fois avons-nous entendu (oserons-nous dire prononcé ?) l'envie de jeter son enfant par la fenêtre, heureusement plus fréquemment énoncé que réalisé !

irruption sonore et fracassante, l'inattention assassine d'une nourrice à l'égard d'un enfant :

> Dans l'une des nouvelles du recueil *Les Palabreurs,* intitulée *Voulez-vous voir Prague dorée ?,* Hrabal raconte comment une nurse, taillée comme une armoire à glace, tue par inadvertance l'enfant qu'elle soulève pour lui montrer la ville dorée : elle l'a soulevé en le serrant par la tête, et crac. [1]

Les conduites mortifères à l'encontre des enfants s'expriment également dans l'acte d'abandon qui, dans son intention latente, délègue éventuellement l'acte meurtrier à un autre transcendant. Les « expositions » d'enfants nouveau-nés, futurs héros, sont fréquentes dans les mythologies qui « mettent en scène dans les mobiles de l'exposition, ses modalités, les conditions du sauvetage et de l'éducation de l'enfant, de nombreuses variantes »[2]. Les raisons pour une femme d'abandonner son enfant à sa naissance sont multiples, la crainte du bannissement suite à la transgression de l'ordre établi et la mise en danger des règles de la société en font partie. L'abandon est également un acte maternel, qui assure la survie de l'enfant et offre la possibilité à un être bienveillant de le sauver pour le soigner et l'éduquer[3]. Ainsi, « La mère de Moïse déposa son fils dans une corbeille de papyrus enduite de poix et de bitume et livra la frêle embarcation au fleuve. Élevé par la fille de Pharaon, Moïse fut instruit dans la sagesse des Égyptiens »[4]. Dans les romans germaniens, quelques enfants sont déposés à leur naissance. Les triplés, Raphaël, Gabriel et Michaël « n'étaient âgés que de quelques jours lorsqu'on les trouva. Quelqu'un qui disparut tout aussitôt vint une nuit les déposer sur le seuil de la maison des Péniel » (LN, 204). Quant à Laudes, elle constate que « Père et mère, d'un commun désaccord en temps décalé, n'ont pas voulu de moi. […] la seconde m'a abandonnée sur le bitume moins d'une heure après sa délivrance. » (CM, 13). Lorsque l'enfant est plus âgé, les mères disparaissent également soudainement, elles s'enfuient souvent suite à un événement traumatique et laissent leur enfant sans un mot, sans un regard, comme si aucun lien avait jamais existé : « la mère est venue me le coller un beau jour dans les bras alors qu'il avait sept mois, puis elle a pris la tangente et n'a plus jamais redonné signe de vie.» (ES, 86). D'un trait, la mère n'existe plus : « Hortense […] disparut comme ça, sans crier gare, sans même emporter son fils pourtant si jalousement aimé qu'elle abandonna au sein de Juliette. […] Benoît-Quentin approcha ses deux ans […] Personne ne sut où

[1] Sylvie GERMAIN, « Bohumil Hrabal, le griot magnifique », *Le Magazine Littéraire*, n°478, septembre 2008, p.84.
[2] Jacques BRIL, *Le Meurtre du fils. Violence et générations*, *op. cit.*, p.44.
[3] Thèse présentée par Catherine BONNET dans son ouvrage *Geste d'amour : l'accouchement sous X,* Paris, Odile Jacob, 2001.
[4] Sylvie GERMAIN, « Le Vrai lieu est ailleurs », *Poésie & Art*, n°8, Groupe de Recherche en Poétique et Poésie Contemporaine de l'Université de Haïfa, 2006.

elle était partie, ni ce qu'elle advint. » (LN, 202) ; la mère d'Estampal « avait planté l'époux et l'enfant de sa jeunesse pour suivre un autre homme […]. Et de son passé, elle avait fait table rase, en apparence. » (CM, 223). Le passage à l'acte, dans l'après coup de l'accouchement, laisse à penser que ces femmes restent aux prises avec de l'inconnu, « du non-repérable, de l'irreprésentable : sorte de vacillation où ni l'enfant ni la mère ne sont encore là »[1]. L'enjeu principal de l'abandon selon Michèle Enhaïm concerne à la fois l'avenir de l'enfant et le devenir de la femme, pour qui se pose de façon très aiguë la question « Que vais-je devenir avec un enfant ? »[2]. La venue de l'enfant en effet, interroge la possibilité de se situer autrement, de prendre une nouvelle place et de trouver des repères suffisamment sécurisants pour continuer à être.

Le mode mineur de l'abandon est l'omission qui s'énonce comme un lapsus et révèle la nature de l'investissement de l'enfant dans la psyché maternelle, « "[…] mais il te reste tes enfants. – C'est vrai, il y a mon Ferdinand. – Et Lucie ! ajoute Colombe en jetant un coup d'œil vers la petite occupée à jouer ou a dessiner dans un coin du salon. – Bien sûr, et Lucie ", acquiesce Aloïse à retardement. » (EM, 48). Cet oubli signale que Ferdinand est le seul gratifié de la manne maternelle, mais aussi, l'unique objet-destinataire de la demande de la mère. L'inestimable trésor de sa mère n'a pas à disputer sa place, il est réduit à la verticalité de son Œdipe sans que Lucie ne puisse venir le « soulager de sa complétude imaginaire » [3] et de son omnipotence infantile. Dans *Hors champ*, le souvenir défaillant de la mère n'est pas plus lié à une pathologie de la mémoire. Aurélien, tel un nouveau-né, est livré sans défense à un univers qu'il ne peut pas comprendre, sur lequel il n'a aucune action, et assiste impuissant à son effacement de la psyché maternelle. C'est initialement dans le corps de la mère que se travaille l'oubli du fils. Des frissons, furtifs mais glacés, creusent l'évidement progressif de la maternalité, « comme si je perdais, ou oubliais quelque chose, mais sans savoir quoi… quelque chose d'important, toutefois… » (HC, 129) et ce jusqu'à son complet évanouissement : « Je t'envie, j'aurais bien aimé moi aussi avoir des enfants. Au moins un. » (HC, 192). Les multiples temps de suspens et d'hésitations transforment d'anodines scènes de retrouvailles quotidiennes en scène de reconnaissances incertaines, à chaque fois plus problématiques, qui s'effilochent au fil du roman : « Allô, Maman ! – Qui est à l'appareil ? – C'est moi, tiens ! – Moi qui ? - Mais enfin, tu ne reconnais plus ton

[1] *Ibid.*
[2] Michèle ENHAÏM, *La Folie des mères. J'ai tué mon enfant, op. cit.*, p.137.
[3] Paul-Laurent ASSOUN, « Le sans-frère ou l'enfant unique », *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, t.1 : *Le Lien inconscient*, Paris, Anthropos, 1998, p.100.

fils, maintenant ? – Ah… Heu, si si, bien sûr.» (HC, 110) ; « Sa mère, debout sur le seuil, la main sur la poignée, le regarde en proférant un drôle de « Oui ?... » interrogatif. « Eh oui, c'est moi ! » (HC, 127). Cette disparition sinistre est pire qu'un deuil : impréparée, inexpliquée, progressive et redoutable, elle coupe le souffle de l'enfant qui à nouveau « tremble, […] transi de froid » (HC, 192) sans aucune défense contre l'adversité de l'anéantissement. Car, si celle qui a donné le jour ne reconnait pas son fils, sur quoi peut s'étayer le sentiment continu de son existence ? Aurélien peut-il savoir assurément qu'il est toujours vivant alors que tout ce qui pourrait en constituer la preuve se désintègre ? « Si le visage maternel demeure sans réponse », écrit Winnicott, « alors un miroir se constitue comme une chose que l'on peut regarder mais dans lequel on ne peut pas se voir »[1]. La défaillance maternelle à être un bon miroir fait surgir des angoisses primitives et conduit le moi lui-même à « s'anéanti[r] dans ces failles vécues comme des gouffres où rien ne retient l'existence du moi. »[2] Aurélien ne peut plus se saisir comme unifié, son visage est morcelé ou flou. Souhaitant reconnaître pour sien ce qui le traverse, il cherche à trouver des compensations à ce regard défaillant auprès des autres personnes de son entourage, sa compagne, ses collègues, voisins et passants… Or, plus il se projette dans le regard des autres comme en un miroir, plus il est absorbé par la défectuosité de ce qui lui est renvoyé : « […] tu sembles tout chiffonné, comme si tu étais flou. » (HC, 49). Au fil des journées ce qu'il perçoit de lui-même dans les miroirs s'efface. Alors que le mardi « En se voyant dans la glace, il se trouve mauvaise mine, « un peu flou » (HC, 91), le vendredi « Le miroir où la buée commence à se dissiper et à couler en fines rigoles, lui renvoie encore moins de reflet que celui du salon de sa mère ; pas même une tache, un flou, rien. » (HC, 162) pour qu'enfin, le samedi, « Dans la glace, il discerne le reflet d'un placard entrouvert. Ce reflet le traverse, il prend sa place. N'importe quoi dorénavant peut l'éclipser dans l'espace du visible » (HC, 185). Aurélien traverse de façon hyperbolique le changement de nature du regard maternel pour son enfant et le passage d'un monde de proximité à celui de la distance. Dans ce vécu, l'activité de liaison n'est pas plus maintenue par la mère que par le miroir tiers. Pour Lucien Malson, auteur d'un célèbre essai sur les enfants sauvages, l'homme n'a point de nature mais il *a*, ou plutôt, il *est* une histoire : « Avant la rencontre d'autrui et du groupe, l'homme n'est rien que des virtualités aussi légères qu'une transparence

[1] Donald Woods WINNICOTT, « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant » (1971), *Jeu et réalité*, trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975.
[2] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir : essai psychanalytique sur la naissance de la représentation et son rapport avec l'image observée dans le miroir*, Paris, Ed. Popesco, 2006, p.66.

vapeur »[1], triste constat pour Aurélien qui remarque qu'il « ne produit ni bruit ni ombre, juste un minuscule remous d'air » (HC, 154). Aurélien vit ce que peut-être une solitude autocratique au cœur d'un monde sans Autrui. Le roman de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique,* présente les dégâts de l'absence d'autrui sur le visage de Robinson. Après son « sauvetage », le personnage découvre son visage qui se reflète dans une glace et se trouve défiguré. Michel Tournier décrit cette altération du visage de Robinson de la façon suivante :

> Il comprit que notre visage est cette partie de notre chair que modèle et remodèle, réchauffe et anime sans cesse la présence de nos semblables. […] En vérité il y avait quelque chose de gelé dans son visage et il aurait fallu de longues et joyeuses retrouvailles avec les siens pour provoquer un dégel. Seul le sourire d'un ami aurait pu lui rendre le sourire…[2]

Robinson, comme Aurélien, vit ce que peut être ce manque qui fait devenir « un être sans visage, un *aprosôpos*, car aucun regard, aucune, parole, aucune rencontre, ne viennent plus médiatiser sa présence au monde » (PV, 103). La veille de sa dissolution, Aurélien traverse ce qui pourrait se rapprocher d'un vécu intra-utérin dont l'enveloppe sonore est le principal canal des échanges : « Il entend bourdonner un chœur de clapotement, des glouglous laids ponctués de plouf et de vlouf sonores […] » (HC, 177). Puis, il côtoie le vécu du nouveau-né qui ne possède aucune maîtrise tonique et motrice de son propre corps, et se trouve livré à un envahissement sensoriel : « Les sensations qui se réveillent en lui sont contradictoires, mêlant celles de froid et de chaud, de faim et de satiété, de harassement et de nervosité, de panique et d'ivresse. La seule sensation précise, ardente, est celle de soif. » (HC, 177). Aurélien traverse les principaux éléments traumatiques de la naissance qui sont de l'ordre de grandes discontinuités sensorielles sans qu'il soit possible d'y remédier seul, en raison de l'absence de tout système sémiotique. Ces expériences, que Michèle Montrelay qualifie de « hétérogènes, discordantes […], se succèdent sans lien entre elles, sur un fond de détresse originelle »[3]. Aurélien ne peut verbaliser son vécu, comme si, tel un nouveau-né, il ne possédait plus « un appareil à penser suffisamment organisé ou exercé pour identifier une carence et pour en attribuer la cause à un environnement distinct d'eux-mêmes. »[4] Il est radicalement seul, comme un nourrisson qu'aucun adulte n'accompagnerait pour organiser,

[1] Lucien MALSON, *Les Enfants sauvages. Mythes et réalité* (1964), Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, n°157, 1992, p.79.
[2] Michel TOURNIER, *Vendredi ou les limbes du Pacifique,* Paris, Gallimard, 1967, p.90.
[3] Michèle MONTRELAY, « Narcissisme », *Encyclopaedia Universalis, op. cit.*, p.1081.
[4] Didier ANZIEU, « René Zazzo et l'attachement », *Bulletin de psychologie*, n°381, tome XL, juin-août 1987, p.664.

identifier et signifier ces alternances de manque et d'excès pour mieux appréhender le monde. Dans cette communication au-dessus du vide, le dernier cri d'Aurélien est silencieux et contient toutes les terreurs de l'enfant abandonné livré à l'effroi de la chute : « Maman, je suis là ! Souviens-toi de moi, je suis ton fils ! Aurélien, ton fils, ton unique, entends-tu ! M'entends-tu ? Maman, maman ! » (HC, 193). De son identité, élimée par le retrait de tout contact, il ne reste plus rien. La disparition d'Aurélien se produit comme un simple acte domestique. L'ouverture de la fenêtre pour chasser une mouche, geste anodin et familier, évince le fils comme un insecte intrus dans un courant d'air. Aurélien est éjecté de la scène familiale dans une confusion complète, où le « pathétique » et « la bouffonnerie » (HC, 194) se mêlent. Les références kafkaïennes de *La Métamorphose,* qui étaient déjà présentes dès l'incipit, se poursuivent autour de similitudes atmosphériques[1]. Pour autant, nous ne retrouvons pas les vœux de mort clairement exprimés par la sœur de Gregor à l'égard de son frère : « Si c'était Gregor, il y a longtemps qu'il aurait compris qu'il est impossible de faire cohabiter des êtres humains avec un tel animal, et il serait parti de lui-même »[2]. Au contraire, face aux pleurs de Joël, la mère dénie toute importance de ce qui reste un non-événement : « Voyons ce n'est pas si grave, juste quelques verres brisés… Bon, ils étaient en cristal. Leur chant d'adieu n'en fut que plus remarquable ! » (HC, 195).

L'ambivalence maternelle est magistralement parodiée par Lewis Carroll dans *Alice au pays des merveilles :*

> Là-dessus, elle se remit à bercer son enfant, tout en lui chantant une sorte de berceuse, et en lui envoyant une violente secousse à la fin de chaque vers :
> *Parlez rudement à votre petit bébé*
> *Et quand il éternue, battez-le bien ;*
> *Il ne le fait que pour vous embêter ;*
> *Ça enquiquine, il le sait bien.*
> REFRAIN
> (chanté en chœur par la cuisinière et le bébé :)
> *Ouille ! Ouille ! Ouille !*

[1] Les considérations atmosphériques *de La Métamorphose* : " Là-bas, sa mère, malgré le temps frais, avait ouvert la fenêtre toute grande et restait penchée au-dehors, la tête dans ses mains. Entre la rue et la cage d'escalier, un grand courant d'air se produisit, les rideaux des fenêtres se soulevèrent, l'air agita les journaux posés sur la table, quelques feuilles voltigèrent jusque sur le parquet." ; " Un jour, de grand matin - une violente pluie, peut-être annonciatrice de la venue du printemps, frappait contre les vitres (…)" ; "La femme de peine ferma la porte et ouvrit grand la fenêtre. Malgré l'heure matinale, un peu de tiédeur se mêlait déjà à la fraîcheur de l'air. On approchait de la fin mars." Franz KAFKA, *La Métamorphose* (1915), édition de Claude David, Paris, Gallimard, Folio classique, 2000, p.53, 98 et 116.

[2] Franz KAFKA, *La Métamorphose* (1915), édition de Claude David, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2000, p.110.

> Tandis qu'elle chantait le deuxième couplet de la chanson, la Duchesse n'arrêta pas d'envoyer voltiger le bébé et de le rattraper au vol, et le pauvre petit hurla tant, qu'Alice eut du mal à saisir les paroles. [1]

Lucienne ne se prive pas d'énoncer un tel principe éducatif « Un enfant ça se dresse, et au besoin ça se punit. […] Matez-la » (EM, 95), dans cette même perspective, l'attention ou l'amour, « Cela ne donne rien de bon. » (EM, 83). L'enfant est puni pour son bien[2] car « On n'est jamais trop exigeant avec les chiffes molles, elles ont besoin d'être passées à l'amidon ! » (EM, 83). Les sentences de désamour sont exprimées sans ambages dans l'assurance de la bonne conscience. Les enfants naissent au mauvais moment, au mauvais endroit ou rappellent les mauvaises personnes. Ils ne surgissent pas dans le désir de leur mère qui exprime, sans fard, une extrême violence ou un cruel désintérêt. « Mahaut n'aimait pas les enfants » (NA, 65), « Hérodiade, elle, n'admire pas sa fille. À peine la voit-elle. » (C, 96), quant à Marketa, elle se rappelle de « sa mère, cette mutilée du cœur qui jamais ne l'avait serrée dans ses bras ni embrassée » (Im, 243). Sur le terreau des nostalgies, des deuils non dépassés et des désillusions navrantes, l'enfant ne sort pas vraiment nu du ventre de sa mère. Bercés depuis longtemps par les rêveries et espoirs maternels, ils sont laissés pour compte ou attendus pour ce qu'ils ne sont pas en mesure de réparer. Une mère ne peut porter son enfant que dans la mesure où « elle porte également le monde pour l'enfant », encore faut-il pour cela qu'elle ait été elle-même jadis, « l'enfant de l'expérience de l'illusion »[3] pour offrir à ses enfants ce qu'elle a « reçu et appris à faire elle-même pour elle-même, en intériorisant ses images parentales »[4]. Si les soins donnés à l'enfant sont l'occasion pour la mère de revivre la façon dont elle a été elle-même soignée, nous pouvons nous interroger sur la nature de la répétition qui se niche dans le froid constat de Mahaut devant ces jumeaux : « Ils lui arrivaient comme ça, sans crier gare […] braillant et gigotant comme des petits macaques toujours affamés » (NA, 66). Face à ses enfants menaçants et persécuteurs, Mahaut ne peut mettre en acte ou réaliser des fantasmes gratifiants et structurants pour eux : « Les enfants, c'est comme les singes, disait-elle, ça saute et grimpe partout, ça criaille tout le temps et en plus ça vole tout ce qui traîne. » (NA, 65). L'enfant, appelant au décentrement, ne peut être que souffrance pour cette malade de la mémoire, il

[1] Lewis CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland,* Paris, Le Livre de Poche, coll. "Les Langues Modernes/Bilingue", traduction et notes de Magali Merle, 1990, p.135.
[2] Voir à ce propos l'étude d'Alice MILLER, *C'est pour ton bien. Racines de la violence dans l'éducation de l'enfant* Paris, Aubier, 1985.
[3] Yi MI-KYUNG, « Passionnément autre : rumeurs de la mère "suffisamment bonne" », *La Folie maternelle ordinaire*, *op. cit.*, p.39.
[4] Nicole BERRY, « Le roman original », *L'Enfant, op. cit.*, p.261.

n'est par rêvé, il est voleur de rêve. Par sa force qui l'invite à la croissance et à l'avenir, il est voleur de mémoire :

> Ils allaient grandir et la forcer à regarder là où elle ne voulait surtout pas regarder. Ils allaient […] la détourner de son passé pour la fourvoyer dans un avenir dont elle ne voulait rien savoir. Son passé lui suffisait, sa mémoire lui tenait lieu de présent et de futur. (NA, 67).

Pour Mahaut la rencontre avec ses enfants est forcément déceptive, et de ce fait, traumatique. Leur naissance est marquée par un gouffre qui les sépare de leur image préinvestie : « Que n'étaient-ils donc nés Là-Bas […] au temps de sa richesse, au temps de son bonheur, de sa jeunesse, elle les aurait aimés. […] Ah, s'ils étaient nés Là-Bas ! » (NA, 66). Ses enfants sont bien réels cependant, et elle doit s'en défendre par leur mise à l'écart afin d'éviter les sources d'angoisse liées à la réactualisation de la perte de ce qui fut le paradis, « sa fable, son éternité » (NA, 66). L'amour des mères pour leur fils n'est pas sans une face sombre, celle du dénigrement qui s'exprime directement à l'enfant comme un reproche d'existence. Lucienne s'exclame « Est-ce que je m'aveugle, moi, sur mon crétin de fils ? Bastien est un raté, et je ne me prive pas de le lui dire. » (EM, 83). Pierre Zébreuze condense les abandons et les incomplétudes du père : « " Tu n'es qu'un faible, comme ton père ", cette phrase qui lui fut souvent assenée dans son enfance, et quelques autres petites phrases assassines lui collent à l'âme ainsi qu'une croûte de pus » (In, 56). La mère de Bastien qui n'a pas su être à la hauteur supposée du père magnifié dans sa disparition, en veut à son fils « d'avoir conduit à la faillite la petite entreprise que son mari avait si bien su faire fructifier de son vivant. » (EM, 51). À y regarder de plus près, le rapport mère/fille s'y révèle encore plus déterminant. Le terme de « ravage » apparaît une fois sous la plume de Jacques Lacan[1] à propos de la spécificité du rapport d'une femme à sa mère. En explorant l'expérience de la haine et de la persécution qui sont en jeu dans l'amour exclusif avec la mère, Marie-Magdeleine Lessana[2] donne au ravage un statut de concept dans le champ de la psychanalyse. La racine étymologique du ravissement joue de l'équivoque entre le rapt, la dépossession et le transport amoureux, du registre de l'emprise et de la captation. Le rapport au corps de la mère, comme autre femme, comporte des zones de turbulences dévastatrices, pas toujours balisées, que Sylvie Germain analyse dans *Céphalophores* à travers la relation entre Salomé et sa mère Hérodiade. Cette dernière incarne une image ravissante :

[1] Jacques LACAN, « L'Étourdi » (1972), *Silicet,* n°4, Paris, Seuil, 1973.
[2] Marie-Magdeleine LESSANA, *Entre mère et fille : un ravage,* Paris, Pauvert, 2000.

> pour elle, elle ne réclame rien, c'est à sa mère qu'elle veut faire plaisir. Elle ne pense qu'à satisfaire le désir de sa mère, lui donner ce que nul avant elle, la petite, n'a donné à Hérodiade. Salomé n'imagine aucune autre récompense que celle-là : combler sa mère de façon inespérée, inégalée. (C, 100).

En évoquant l'interrogation anxieuse de la marâtre de Blanche-Neige du conte des frères Grimm, « Miroir, miroir, dis-moi si je suis la plus belle… », Aldo Naouri souligne que le regard maternel peut réfléchir autant qu'absorber : « Ce regard maternel peut […] être doué de propriétés de consolation et d'édification, […] ou bien être profondément tourné vers lui-même et, sans cesser d'être captivant, être vécu par l'enfant comme quasi abandonnique. » [1] Or, qu'advient-il quand une mère comme Hérodiade n'admire pas sa fille ? « A peine la voit-elle. Ses yeux étincellent d'une tout autre joie […] Elle est toute à la jouissance de sa vengeance. » (C, 96). Contrairement à Hyacinthe qui comble sa mère « de par sa simple vue. Paraître lui avait tenu lieu d'être et d'agir » (EM, 244), le regard de Salomé est aussi froid que clair, captivant parce que captivé par une autre source que sa fille dont les yeux demeurent suspendus au regard maternel comme une bouche dévorante, cherchant désespérément où s'édifier. La « petite », ainsi que la qualifie Sylvie Germain pour souligner son immaturité affective, est condamnée à rechercher l'aspect merveilleux de son image qui brillerait dans le regard d'une mère qui approuverait le mérite de l'enfant. Par ses efforts déployés, elle cherche une approbation salvatrice. Winnicott[2] a mis l'accent sur la nécessité pour le bébé de croire « qu'il est lui-même la lumière qui éclaire le visage de sa mère, comme elle éclaire le miroir dans lequel apparaît son visage : c'est lui qui, en ce sens, crée sa mère en tant que miroir réfléchissant son propre reflet. Son premier sentiment d'existence n'advient que dans ces conditions. »[3] C'est l'intériorisation d'un regard maternel, aimant et attentif, qui permet à l'enfant de se voir à son tour dans le miroir. Dans sa très belle étude psychanalytique sur la naissance de la représentation et son rapport avec le miroir, Cléopâtre Athanassiou-Popesco rappelle que le regard de l'enfant s'identifie au regard de la mère qui le regarde :

> Il peut ainsi en s'identifiant à sa mère ou en se mettant à la place de celle-ci, appréhender en même temps ce qu'il est lui-même, […] comme la mère l'appréhende de son point de vue, et appréhender également son image dans le miroir.[4]

---

[1] Aldo NAOURI, *Les Filles et leurs mères* (1998), Paris, Odile Jacob, coll. Poches, 2000, p.254.
[2] Donald Woods WINNICOTT, « Le Rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », *Jeu et Réalité, L'espace potentiel* (1971), traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1975.
[3] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir : essai psychanalytique sur la naissance de la représentation et son rapport avec l'image observée dans le miroir*, *op. cit.*, p.67.
[4] *Ibid.*, p.49.

Par ce cheminement, l'enfant se voit, comme en un miroir, dans la pupille de l'œil maternel, en empruntant la même voie perceptive que celle qu'emprunte sa mère. Salomé veut combler intégralement le manque de sa mère, elle rêve d'être celle qui fait briller ses yeux afin d'être, en retour, éblouie. Elle s'offre, dans un élan sacrificiel et criminel, en devenant l'agent du désir maternel et en lui offrant la tête de Jean le Baptiste, enjeu de ce marché : « Elle est une jolie petite reine, elle est la bonne fée de sa mère, sa pourvoyeuse de joie. Et cela lui suffit, elle a pleinement reçu sa récompense. » (C, 101). Or, la satisfaction de l'amour et de l'omnipotence est de bien courte durée et ne fait pas le poids face au désir de vengeance assouvie. Comme un enfant peut perdre soudain son image dans le miroir, « bien qu'il soit en possession de tous les moyens intellectuels lui permettant de se reconnaître »[1], Salomé ne voit plus rien sur ce fond des représentations du monde, car, au creux d'elle-même, une béance s'est ouverte sur un terrible constat : elle ne pourra jamais combler le désir de la mère, ni être cause de sa jouissance.

> Peut-être, s'aperçut-elle que le sourire de sa mère n'exprimait ni gratitude ni tendresse à son égard, pas même de la joie, mais qu'il n'était qu'un rictus de haine et de vengeance, et qu'elle, la petite, n'avait été qu'un jouet dans les mains de sa mère, un trait d'union, ou plutôt de déchirure, entre sa mère et cet homme […]. Et alors elle fut brusquement expulsée de l'enfance, exilée sans retour ni consolation dans le monde âpre et cruel des adultes. (C, 101)

Tout comme un nourrisson est dans l'incapacité de porter seul son image interne lorsqu'il est lâché psychiquement par sa mère, en l'absence de regard valorisant et aimant de celle-ci, Salomé s'anéantit dans une douloureuse faille identitaire, perte de son enfance et de son humanité.

II-1.B <u>L'amère et cruelle expérience de l'aversion</u>

Le drame de la famille Corvol dans *Jour de colère* est aussi celui de l'abandon maternel qui se répète transgénérationnellement. À travers le destin de trois générations se pose la délicate question de la relation à la mère. Avoir le même corps que sa mère, peut être à l'origine d'« une dépendance chérie et détestée »[2], ainsi que l'écrit Simone de Beauvoir au sujet de sa mère dans *Une mort très douce*. Quels chemins parcourir pour quitter ce premier amour qui, selon Sigmund Freud, marquera à jamais le cours de la vie, alors qu'il est à l'origine d'une séparation anticipée et traumatique ? Comment se passe le processus d'individuation et d'autonomisation alors que le personnage maternel

[1] *Ibid.*, p.50.
[2] Simone DE BEAUVOIR, *Une Mort très douce,* Paris, Gallimard, 1972.

reste accolé à cet évidement de l'être ? Claude Corvol cerne la question du devenir femme, en se confrontant aux mirages de l'identification à sa mère et à son destin. Le ravage que nous avons évoqué précédemment est « l'épreuve de cette impossible transmission et se manifeste à travers une relation possessive passionnelle, empreinte de haine et d'amour »[1]. L'abandon maternel initial est une fuite qui ressemble à un sursaut pour se défaire d'une ambiance mortifère qui englue Catherine Corvol :

> Elle avait fui la maison des bords de l'Yonne, la vie de province, et par-dessus tout son mari qu'à force de n'avoir jamais pu aimer elle avait fini par détester. Il était vrai qu'elle avait tout abandonné, même ses deux enfants […]. Elle avait fui ce petit théâtre familial où ne se jouait, sempiternelle qu'une unique scène dans un décor figé : sa solitude entre la haine, l'ennui et la tristesse. (JC, 44)

Celle qui souffre de la lente pétrification du corps et des sens, présente un personnage de mère qui abandonne ses enfants pour vivre ses désirs, « Car c'était vrai : elle avait le diable au corps ; le diable du désir, du mouvement, de la joie. » (JC, 44). Pour les habitants du hameau, elle est la figure de la femme maléfique et hypersexualisée. Sa rousseur suscite la méfiance tout autant que la fascination, le roux étant, écrit l'historienne Yvonne Knibielher, « associé au rouge, au sang, au sexe, au diable. Les roux passent pour avoir été conçus pendant les menstrues, et on redoute leur odeur »[2]. Nommée la vouivre[3] par les hommes, Catherine Corvol est associée dans leur imaginaire aux serpents hideux, dévorateurs d'enfants, qui portent en place d'yeux une unique pierre précieuse au milieu du front qui fascine ses proies. Descendante directe des Gorgones, elle pétrifie, comme Méduse, ceux qui croisent son regard. Elle abandonne d'autant plus facilement ses enfants qu'elle ne peut se reconnaître en eux dont les visages « trop pâles et silencieux ressemblaient à des masques de tristesse » (JC, 44). De ce face-à-face ne subsiste que l'écart entre des éléments qui s'opposent. La mère a tenté de sauvegarder un espace vital et ne peut transmettre à ses enfants que la souffrance de l'abandon inexpliqué et de l'absence irrémédiable rendus impensables en raison du mensonge paternel. L'abandon s'inscrit dans le corps de sa fille Claude et renvoie à la répulsion de soi, alors que la carence paternelle ne fait que renforcer la dévalorisation. Ses

---

[1] Alain DEPAULIS, *Le Complexe de Médée. Quand une mère prive le père de ses enfants,* Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2003, p.150.

[2] Yvonne KNIBIELHER, Catherine FOUQUET, *Histoire des mères du Moyen Âge à nos jours, op. cit.*, p.15.

[3] Jacques BRIL, rappelle l'étymologie du « mot vouivre, guivre, etc., renvoie à un latin vipera, apparenté au germanique wipera qui signifie serpent, vipère ; c'est en somme l'équivalent continental d'Echidna – vipère en grec – à laquelle le monstre emprunta son nom. Analogues par leur nom, ces « vipères » le sont aussi par leur morphologie puisque Mélusine passe pour être la plus célèbre de nos vouivres. », *La Mère obscure*, Bordeaux-Le-Bouscat, L'Esprit du Temps, coll. Perspectives psychanalytiques, 1998, p.96.

assises, pour assumer son devenir de femme, sont alors « dramatiquement défaillant[e]s. »[1]

Si le processus de la résilience est à l'œuvre dans *Tobie des marais* ou dans la *Chanson des mal-aimants*, il est radicalement absent de *Jour de colère* tant le personnage de Claude ne dépasse pas sa souffrance d'enfant et reproduit l'abandon maternel jusque dans le mésamour qu'elle porte à sa fille. Sans ressemblance physique qui puisse la lier à sa mère, c'est dans la similitude des actes que la fille se rapproche de cette dernière, c'est dans les carences de l'attachement que se noue l'intergénérationnel entre les femmes de la famille Corvol. L'accession à la génitalité de Claude se fait dans une absence totale d'investissements vitaux. Elle consent à un mariage imposé à son père « sans un mot, sans une plainte. Non pas par indifférence morbide comme son père, mais par indifférence. » (JC, 73). Marqué par la morbidité, le défilé nuptial de Claude et de Marceau s'apparente à une procession funèbre. La présence impressionnante du piano à queue évoque un cercueil de famille pour les habitants du village et signale les deuils non transformés que Claude apporte comme une dot. Après une longue période d'infécondité, alors que « Reinette-la-Grasse venait de mettre au monde son septième fils […] Claude Corvol tomba enfin enceinte. Elle dut s'aliter durant toute sa grossesse pour pouvoir porter son enfant jusqu'à terme. » (JC, 81). La contemporanéité des grossesses de Reine et de Claude creuse l'écart entre une femme pléthorique et une femme exsangue, « mélancolique génitrice » (JC, 81), figure emblématique de la femme romantique qu'Hélène Parat présente comme « Femme fragile, […] moribonde que […] l'accouchement écartèle, l'allaitement vampirise… »[2]. Reine, métaphore traditionnelle de la nature féconde, se renverse en une mère à la maternité meurtrie et à la sexualité frigide :

> Claude ne s'attacha pas à son enfant, et surtout elle décréta qu'elle n'en aurait jamais plus d'autre. Cette grossesse et cet accouchement avaient été une trop pénible épreuve pour elle. […] Sitôt sa fille mise au monde, elle fit chambre à part et n'ouvrit jamais plus sa porte à son mari. (JC, 81).

Le destin masochique de la femme est à son apogée et interroge l'identification de la mère à son nourrisson où se rejouent les identifications à sa propre mère et offre la possibilité « tout à la fois de retrouver sa mère mais aussi de rivaliser avec elle. »[3] Dans une maternité qui ravive et ranime les expériences infantiles

[1] Alain DEPAULIS, *Le Complexe de Médée. Quand une mère prive le père de ses enfants,* Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2003, 151.
[2] Hélène PARAT, *Sein de femme, sein de mère*, *op. cit.*, p.76.
[3] *Ibid.*, p.76.

de satisfaction et de frustration, les souvenirs nostalgiques et les images d'abandon se projettent sur la représentation que Claude se fait maintenant « de la mère qu'elle est, et de l'enfant qu'elle a »[1] et constituent l'arrière fond primaire qui explique la rancœur et la haine. Dans une logique de passation occulte et de superposition, Claude incarne la raison du départ de sa mère : elle « faisait dorénavant corps avec ce masque de tristesse qui s'était glissé sur son visage dans l'enfance. Ce masque que sa mère avait refusé de porter » (JC, 74). Prise dans une identification négative et conflictuelle : « il n'y avait en elle vraiment rien de sa mère ; nulle trace, ni au physique ni dans le caractère. […] Aucune fougue en elle, aucun éclat, aucun élan de fuite […]» (JC, 74), Claude n'arrive cependant pas à s'en déprendre et devient mère en référence constante à Catherine, mettant en péril l'identité de sa fille Camille qui devient la représentation de sa grand-mère :

> Camille, dont la ressemblance avec sa mère était si grande qu'elle en était insupportable. Cette ressemblance n'avait cessé de la narguer, comme si sa mère la fugueuse s'amusait à lui dire à travers Camille : « Vois, je t'ai abandonnée un jour pour ne plus te revoir, mais je t'envoie un double de moi pour me jouer encore de toi et te trahir à nouveau en te quittant bientôt ! (JC, 154)

L'incessant jeu de miroir entre « l'*Infantile* de la mère et l'*Infantile* de la fille »[2] met en péril l'individuation de Camille. L'inacceptable de la maternité se loge dans la ressemblance de sa fille à sa propre mère. Le visage du passé s'impose comme une grimace du destin dans une version paranoïaque et réanime les anciennes douleurs. L'inéluctable retour au même barre le devenir de la rencontre mère/fille. L'histoire ne s'écrira pas dans un nouveau style, la blessure abandonnique quotidienne que ravive Camille ne permet pas à sa mère de s'identifier positivement : « Mère et fille, - hydre à deux têtes jumelles, aux mêmes yeux de Vouivre, aux mêmes bouches larges aux lèvres humides de rires insouciants, de désirs impudiques, gonflées de moues insolentes. » (JC, 151). La similitude des corps a dévié le travail d'enfantement, comme si sa mère avait occupé ses entrailles pour faire poindre le spectre du même afin de mieux l'éjecter ensuite de la scène maternelle. Le mot passion est bienvenu pour définir la relation forte qui unit Claude à sa fille Camille : « L'entrain que mettait Camille à s'amuser, à vivre, fit même bientôt plus qu'étonner sa mère, cela l'agaça et finalement la dégoûta. » (JC, 81). Pour cette femme qui « avait le corps en dégoût, la sexualité en horreur. » (JC, 81) sa fille *est* sexualité.

---

[1] Paul-Claude RACAMIER, Charles SENS, Louis CARRETIER, « La mère et l'enfant dans les psychoses du post-partum », *Évolution* Psychiatrique, IV, 1961, p.528.
[2] Thierry BOKANOWSKI, Florence GUIGNARD (dir.), *La Relation mère-fille. Entre partage et clivage*, Paris, In Press Éditions, coll. de la SEPEA, 2002, p.21.

> Camille en grandissant rappelait de plus en plus sa propre mère à Claude, - cette coureuse d'hommes qui les avait abandonnés, son père son frère et elle, pour donner pleine licence à son corps de femelle éprise de séduction, de divertissement, de plaisir. Aussi se détourna-t-elle de sa fille qui ravivait trop en elle le souvenir à jamais douloureux de sa mère. (JC, 82)

Il semble que ce rapport mère-fille implique, d'abord et avant tout, la nécessité d'effacer l'autre, la subjectivité ne pouvant s'inscrire que dans la négation, le rejet ou le mépris. La relation Claude/Camille est une leçon de haine et d'exaspération à destination de la fille qui suscite les pulsions les plus fortes et les plus dynamiques, qui parlent d'un corps à corps haï et redouté où siègent le rejet et le dégoût. Les sentiments qui unissent Claude à sa fille sont déchirants tant ils condensent la haine en une sorte de filiation première qui se prolonge chez Camille lorsque, toute à sa nostalgie, elle s'en retourne après le décès de son père vers ses terres infantiles abandonnant, dans la même indifférence, son enfant. Elle se défait alors de tout lien maternel pour revenir à un lien incestueux père/fille, à un duo clos où aucune autre femme n'existerait. Lorsque Camille constate froidement : « Oui, elle pouvait bien s'en aller cette femme revêche, dépourvue de tendresse, qui ne s'était donné le mal que de la mettre au monde. S'en aller sans même l'embrasser, s'en aller sans se retourner une seule fois vers elle, sans lui dire le moindre mot » (JC, 195), ses propos entrent en sinistre écho avec ceux de sa propre mère à l'encontre de la sienne : « Sa mère, la traître, la fuyarde, lui avait volé le sens et le goût de l'amour. » (JC, 153). Si Camille pense que ce départ peut ouvrir sur un « espace nu, où tout pouvait arriver » (JC, 195), elle fait bien peu de cas de la force de répétition. Comme sa mère fut un objet de transaction dans les mains de son père :

> On l'avait chargée sur ce chariot parmi ses malles et son piano, comme une chose, un mannequin. Et c'était comme une chose que sa mère l'avait laissée pour compte, comme un objet usé, sans valeur, avec son père et son frère parmi les bibelots, les meubles. Et elle était devenue pareille aux bibelots, aux meubles, - une simple chose au bord de l'inexistence, au corps insensible. (JC, 154)

Camille poursuivra le triste destin de sa mère. La force de la ressemblance avec Catherine l'empêchera d'advenir à sa place de jeune fille. Surface de projection pour sa mère, elle restera pour son grand-père l'incarnation de la Vouivre. Après la disparition de sa mère, Camille « pénétr[e] dans la chambre de sa mère, dans celle de son père et celle de son grand-père. Autant de chambres austères, muettes. » (JC, 201) Que les chambres familiales restent silencieuses pour un enfant, voilà qui est assez surprenant ! Ce silence cependant crie la fracture d'une histoire qui ne peut advenir et marque la fermeture d'un avenir sans promesse.

Dans *L'Inaperçu*, le rejet de l'enfant provient d'une femme, Céleste, qui est une de ces lumières qui ont chu de leur firmament sur l'autel des amours trahies. Au moment de l'échange des alliances, Pacôme énonce une déclaration de « non-amour » à l'intention de sa « fiancée, très éprise » (In, 243). La « brûlure […] fulgurante » (In, 241) du désenchantement se scelle par le passage de l'anneau qui s'effectue par le forçage « lui déboîtant une phalange. » (In, 242). Si le geste qui « consiste à enfoncer un doigt dans un cercle formé par le pouce et l'index de l'autre main est le symbole populaire de l'acte sexuel », le cérémonial de l'anneau nuptial exprime également, pour Bruno Bettelheim, une autre signification symbolique : « l'anneau, symbole du vagin, est donné par le fiancé à la fiancée ; elle lui présente le doigt tendu pour qu'il puisse achever le rite […] : c'est par ce geste que la fiancée devient épouse »[1]. La stupeur causée par la découverte de la tromperie de son futur époux, associée à la violence du geste qui ne prend pas en considération le désir de Céleste, renforce la symbolique du viol d'un être sidéré, qui n'est plus en mesure de consentir ou de refuser. Pierre est l'enfant issu de cet amour bafoué, fruit d'une unique étreinte maladroite et poussive, qui endolorit le corps et creuse le lit de la répugnance, du mépris et de l'abandon. Le terrassement de l'amour élime toute identification à de possibles fonctions parentales et engendre le désinvestissement massif et radical de la future mère : « Céleste apprit à vivre en semi-solitude entre son mari évanescent et l'enfant qui prenait poids dans son ventre. » (In, 244). L'imaginaire fait silence et ne peut métaphoriser ce qui serait de l'ordre d'un lien satisfaisant entre une femme, son histoire et son enfant. Sidérée par le traumatisme, la mère lâche la fonction maternelle bloquant la réalisation de la rencontre. La perte narcissique, qui correspond à un « deuil blanc », enferme l'enfant non désiré « dans un lien dans lequel il y a une interdiction d'être »[2] et empêche l'instauration du processus de maternalité : « elle continuait à considérer Pierre-Éphrem comme un enfant conçu en dehors d'elle, un corps étranger déposé malignement dans le sien mais sans racine dans sa chair, sans lien véritable avec elle, comme le fils de Pacôme et d'Éphrem […] » (In, 249). Les contacts ainsi que le processus de régression fusionnelle, nécessaires pour que Céleste s'adapte aux besoins de l'enfant, lui sont insupportables et Pierre, objet de ses pulsions, en fait les frais. La sublimation ne peut tracer son chemin dans le destin pulsionnel qui est celui de la destruction. L'enfant représente la trahison, perçu comme illégitime, il est fantasmatiquement issu des secrètes noces homosexuelles de son mari.

[1] Bruno BETTELHEIM, « Cendrillon », *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p.393.
[2] Rosa JAITTIN, *Clinique de l'inceste fraternel*, Paris, Dunod, 2006, p.63.

> Elle était dure avec lui, elle le considérait comme un bâtard qui se serait glissé subrepticement en elle pour prendre vie à ses dépens. Il lui ressemblait si peu, et tant à Pacôme – et peut-être même à l'autre […] Comment s'assurer que les amours impossibles ne se vengent pas par d'obscurs tours de magie ? (In, 246).

Didier Anzieu imagine une imago maternelle proche de la « mère morte », mais différente en ceci « que l'absence psychique provient en ce cas non de la dépression, mais de l'impassibilité, face aux sentiments, aux attentes, au besoin chez l'enfant, des manifestations de l'attachement. La mère est froide, distante, rejetante, et toute tentative de l'enfant de l'émouvoir échoue. »[1]. Il repère cette imago de « la mort faite mère, […] d'où émane non pas la vie mais l'anéantissement », chez toutes ces femmes atteintes du « mal de la solitude »[2]. Si, comme le souligne Paul-Claude Racamier, c'est par une identification profonde à son nourrisson que « la mère, en aimant et en nourrissant son enfant, ne laisse pas du même coup de s'aimer et de se nourrir elle-même, arrivant à prodiguer de considérables dons de maternage sans pour autant se sentir libidinalement vidée »[3], nous concevons aisément que Céleste ne puisse parvenir à refouler le lien originaire entre l'alimentaire et le sexuel :

> Elle se sentit de nouveau trahie, bafouée, réduite à un rôle d'instrument, et elle éclata d'un long rire monocorde. L'enfant à son sein se mit à pleurer, le lait qui coulait dans sa bouche était fade, et le visage de sa mère penché de biais au-dessus de lui grimaçait de façon affreuse. On dut lui retirer le nourrisson. […] De ce jour, elle fut incapable d'allaiter le petit qui fut confié à une nourrice. (In, 245)

Le corps, fondamentalement entaché par le refus de maternité, s'absente du processus en cours et ne peut produire le lait nécessaire à l'enfant, comme si celui-ci mettait en défaut sa production nourricière. Selon la théorie des humeurs, le manque de chaleur maternelle de Céleste altère la coction du lait qui, fade, perverti ou nocif, est incompatible avec les besoins de l'enfant. La mère n'est plus celle qui porte le péché, elle est celle qui témoigne de la mort dont les pulsions, toujours agissantes, contaminent l'allaitement qui dévoile sa dimension dévorante. Dans ce temps hors langage où le cri de l'enfant attend que la mère lui prodigue des soins et lui fournisse une réponse porteuse de signifiants, Céleste ne peut transformer les éprouvés sensoriels et les vécus psychiques de son enfant en vécus supportables. Au contraire, lorsqu'elle se penche sur l'enfant, son visage porte les traces de ses terreurs anciennes. Pierre vit au rythme d'un attachement insécure, traversé par les assauts des crises de

[1] Albert CICCONE, Marc LHOPITAL, *Naissance à la vie psychique*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1991, p.226.
[2] Didier ANZIEU, « Antinomies de la solitude », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, n°36, 1987, p.123-127.
[3] Paul-Claude RACAMIER, « La maternalité psychotique », *De psychanalyse en psychiatrie*, Paris, Payot, 1979, p.197.

rire de sa mère qui surgissent à « chaque fois qu'un chagrin ou un affront lui advenait » (In, 244). Ses excès pulsionnels ne s'adaptent pas au rythme de l'enfant et ne lui permettent pas d'effectuer des soins pour le protéger. Ses actes rapides ne portent pas l'enfant dans un environnement régulé. Dans *Inhibition, symptôme, angoisse*, Freud, en évoquant la néotonie humaine, pointe le décalage entre le désir et la possibilité de satisfaction. À la différence de la plupart des animaux, le petit d'homme, incomplet :

> est jeté dans ce monde. De ce fait, l'influence du monde extérieur est renforcée, […] l'importance des dangers du monde extérieur est majorée et l'objet, seul capable de protéger contre ces dangers et de remplacer la vie intra-utérine, voit sa valeur énormément accrue. Ce facteur biologique établit donc les premières situations de danger et crée le besoin d'être aimé, qui n'abandonnera plus jamais l'homme.[1]

Avec la menace de la suspension des soins, l'absence du don et de l'oblation maternels, planent la crainte de recevoir la mort de celle dont dépend sa survie. Pierre ne « vivait que pour ces instants où sa mère rendait les armes, oubliait son malheur et sa colère et le serrait contre elle, le cajolait enfin ; instants dont l'intensité était à la mesure de la rareté. » (In, 246).

Dans *L'Enfant Méduse*, Aloïse Daubigné, régente de la vie domestique, exerce vis-à-vis du reste de la famille une prépondérance certaine. « " Il faut que ça marche ! " Telle est la devise que Madame Daubigné pourrait faire graver au fronton de sa maison. » (EM, 37). Femme en faux self, soucieuse des convenances et des conventions familiales, sa voix est celle de la raison : « Voix impérieuse. C'est elle qui scande les journées de Lucie, du saut du lit jusqu'au coucher, ainsi qu'un gong de cuivre. C'est la voix de l'ordre, et des ordres. » (EM, 39). Empreints d'un moralisme étroit, les propos maternels sont faits d'injonctions, de rappels à l'ordre martelés et soulignés par les points d'exclamation. Régisseuse de la quotidienneté, elle ne peut accéder aux rêveries de sa fille : « Allons, cesse tes enfantillages, veux-tu ! » (EM, 32), et interrompt ses questionnements suscités par l'éclosion d'un arc-en-ciel par une voix sonore qui soudain retentit : « Lucie ! rentre tout de suite, va te laver les mains, nous passons à table ! » (EM, 38). Les injonctions contrôlent la prise de nourriture et visent à faire cesser les diverses expérimentations sensorielles et créatives de sa fille : « Lucie bâtit une petite montagne de purée dans son assiette, puis creuse un puits en son centre pour y verser la sauce. […] C'est un volcan en éruption !" s'écrie Lucie enchantée par son œuvre. – Lucie ! intervient aussitôt sa mère […]

[1] Sigmund FREUD, *Inhibition, symptôme, angoisse* (1926), Paris, PUF, 2005.

mange proprement ! Et n'oublie pas les haricots, il faut aussi des légumes verts. » (EM, 41). Censurante et frustrante, la parole interrompt la rêverie et l'imaginaire en faisant référence à des éléments incontestables qui ramènent à la banalité du réel. Ce ne sont point les mots sur les mets qui ont une valeur mais ceux qui énoncent les références nutritionnelles et diététiques. Ce « mange ! », à la fois anxieux et tyrannique, exprime l'ordre répété par la mère à la fille d'accepter la vie qu'elle lui a fabriquée. En tant qu'image « intériorisée […] interdictrice du plaisir en général, et du plaisir sexuel, de la sexualité en particulier »[1], elle veille et surveille. Aloïse s'origine dans la mère des premiers temps, celle qui, selon Claude Revault d'Allonnes « porte, donne ou refuse le sein, de qui dépend tout plaisir ou toute déception. À la toute-puissance de la mère phallique correspond la toute-dépendance de l'enfant. »[2] C'est une parole qui n'explique pas et ne donne pas les clefs de la compréhension du monde.

« La famille, aime-t-elle à répéter, est, quoi qu'on en dise et malgré ses défauts, une institution fondamentale, solide, et surtout utile. C'est un appui. Dans la vie, quand on n'a aucune famille autour de soi, on est perdu, exposé à tous les dangers. » (EM, 37). Ainsi s'exprime madame Daubigné dont les aphorismes puisent au mythe de la bourgeoisie, proche en cela de la mère de la fiancée du conte de la malle dans *Immensités,* corsetée par les convenances et animée de surcroit d'une curiosité teintée de maîtrise : « il n'est pas dans les habitudes de la maison de verrouiller ainsi les chambres, il n'y aucun voleur dans notre famille et la confiance y règne ! » (Im, 60). Sylvie Germain évoque cet enfer « d'une bourgeoisie qui s'ingénie à esquiver toute question, à nier avec une égale opiniâtreté les drames, la souffrance, les désirs, la vie même, à éluder le présent, à tuer le temps de bout en bout en attendant une mort discrète, bienséante. » (QA, 17). La famille peut être le lieu où couve le mal, avant de s'embraser et de calciner les âmes. Dans le milieu fermé des « bonnes » familles, l'abandon et les désirs inavoués tissent le réseau familial et troublent les relations de la parenté. Il est intéressant de constater que la couverture de *l'Enfant Méduse* dans la collection Folio chez Gallimard reproduit un tableau de Munch, peintre réputé pour attaquer violemment le réalisme bourgeois dominant dans les représentations des intérieurs censés évoquer l'atmosphère paisible de ce monde. Le tableau *Puberté*, ainsi exposé, apparaît complètement débarrassé « de la mièvrerie du réalisme bourgeois »[3], la fille au corps maigre plante son regard dans celui du spectateur, l'interpelle et le convoque. Aloïse reste aveugle

[1] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Le Mal joli. Accouchements et douleur*, *op. cit.,* p.259-260.
[2] *Ibid.*, p.262.
[3] Hans BISANZ, « Munch (Edvard) », *Encyclopaedia Universalis,* Corpus, tome 15, Paris, 1996, p.896.

aux nombreux symptômes que présente sa fille : « Si quelque chose était arrivé à ma fille, je le saurais tout de même ! » (EM, 97). L'image socialement établie de la famille devient le prétexte de son innocence : une mère ne peut être coupable de cécité. Elle dénie ce que pourtant elle pressent en une « confuse intuition » (EM, 97) et renforce l'abus par la violence du forçage alimentaire. Elle malmène le corps pour faire entrer coûte que coûte ce que Lucie refuse : « Chaque jour il faut crier, menacer, ruser ou punir pour forcer cette tête de mule de Lucie à avaler un peu de nourriture. Mademoiselle dit non à tout […] » (EM, 93). L'opposition n'est pas entendue, pas supportée, le corps est doublement instrumentalisé par le fils et la mère, pour lesquels le « non » d'un sujet individualisé n'a aucune valeur. La position tyrannique et la soumission qu'impose Héloïse est bien éloignée du sadomasochisme qui, selon la définition de Donald Meltzer[1] est un jeu qui répète un fantasme infantile et appartient au domaine des relations sexuelles intimes. C'est un « processus de survie beaucoup plus primitif lié à une angoisse persécutoire extrême »[2] qui pousse la mère à trouver en Lucie celle sur qui projeter une angoisse : « elle mangerait […] comme une bique […] D'ailleurs elle est aussi têtue et désobéissante que la chèvre de Monsieur Seguin. Ce n'est pas faute de le lui dire, " Lucie, prends garde au loup ! A force de broutailler de l'herbe et des croûtons comme une méchante bique rétive, tu finiras en vilain sac d'os ! " » (EM, 93). La violence de l'association qui assimile Lucie à Blanquette, *La Chèvre de Monsieur Seguin*[3], échappe sans doute à la conscience maternelle si prompte à ne pas donner sens à ce qui se dit ou s'expose bruyamment. Son aveuglement face à ce qui se déroule sous ses yeux, son refus de voir ce qui met en péril son enfant, peuvent s'expliquer par le fait que sa fille, partie d'elle-même, l'a trahie. Le corps de sa fille ne lui renvoie plus suffisamment d'éclat, elle est agressée par cette image « Tu sais que tu me fais honte avec ta maigreur de squelette. » (EM, 96). À l'inverse de la culpabilité, considérée comme un enjeu et un moteur du développement psychique, du travail d'humanisation et de civilisation, la honte est « éprouvée devant l'idéal » et est « liée à la perte du sujet »[4]. Aloïse détient une image de femme qui fonctionne comme désirable et qui incarne pour elle l'idéal de la féminité réalisée. Par sa maigreur et ses stigmates corporels, Lucie offre à sa mère l'image de la féminité qui fonctionne comme point d'identification

[1] Donald MELTZER, « Différenciation entre sadomasochisme et tyrannie-et-soumission », trad. fr., *Le Bulletin du groupe d'études et de recherches pour le développement de l'enfant et du nourrisson*, n°12, publication interne, p.45-49.
[2] Albert CICCONE, Alain FERRANT, *Honte, culpabilité et traumatisme*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 2009, p.95.
[3] Alphonse DAUDET (1869), *Lettres de mon moulin,* Paris, Hachette, Le Livre de Poche Jeunesse, 2007.
[4] Albert CICCONE, Alain FERRANT, *op. cit.*, p.2.

ratée, donc persécutrice pour elle. De plus, par le refus de manger, Lucie atteint son estime et son image de bonne mère nourricière, elle lui renvoie son indignité maternelle et lui fait porter le sentiment de déshonneur. Jean Guillaumin définit la honte comme l'affect qui accompagne un « retournement de l'exhibition phallique en exposition anale »[1] dans une dynamique du retournement du haut vers le bas, ou de dedans au dehors, qui ferait surgir « la boue [de] l'âme de son beau Ferdinand » (EM, 97). Dans ce cas de figure, le registre dominant est celui de l'analité, quelqu'un d'aussi brillant et lumineux que son « Roi soleil » peut devenir sale, ainsi, le « beau tissu phallique exhibé devant le regard d'autrui est déchiré et laisse apparaître l'intimité des secrets »[2]. La stratégie constante d'évitement d'Aloïse vise à maintenir caché ce qui est trop douloureux, elle redoute que la violence se voie, que le secret de l'intimité familiale soit éventé et que l'ultime protection saute comme un verrou rouillé. La fragilité de son organisation ne cesse de se signaler : « Elle ne veut surtout pas s'aventurer sur ce terrain glissant du doute ; un instinct aussi aveugle que féroce lui dicte la plus grande prudence : - ne pas fouiller trop profond dans l'âme marécageuse de son fils […]» (EM, 97). Or, la particularité de la « situation honteuse enfouie » est qu'elle est « souvent visible pour autrui, comme si ce qui était caché d'un côté était montré ou exhibé de l'autre »[3] : « Il y a des gens que le regard si noir, et déjà fou, de la petite, met en alarme ; il y a des gens qui sentent que seuls le malheur, la douleur, ensauvagent à ce point un enfant. » (EM, 97). Nul doute que, dans l'esprit de la fille, sa plainte ne pourrait qu'attirer le courroux, les accusations, voire le rejet maternel, de celle qui est perçue comme « une louve […] Une traître qui s'ignore. » (EM, 98). Si Hérodiade envoie sa fille, « sa complice inconsciente » (C, 97), tuer à sa place, Aloïse laisse sa fille dans une maison infestée de la présence du loup, et la maintient dans sa gueule en refusant d'accéder à sa demande de changement de chambre. Aloïse fait partie de ces mères à la fois interventionnistes et indifférentes dont Marie-José Chombart de Lauwe esquisse le portrait :

> Elle croit connaître sa fille, qu'elle domine matériellement de toute son autorité de mère de famille ; mais en réalité, elle est comme bien des parents, parfaitement indifférente à la vie intérieure de sa fille, et peut-être même ne soupçonne pas qu'on puisse avoir une vie intérieure. [4]

[1] Jean GUILLAUMIN, « Culpabilité, honte et dépression », *Revue Française de Psychanalyse*, tome XXXVII, n° spécial congrès, 1973, p.983-1006.
[2] Albert CICCONE, Alain FERRANT, *ibid*., p.86.
[3] *Ibid.* p.80.
[4] Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971, p.160.

II-2.C L'enfant capturé dans son corps et sa langue

La répugnance qu'éprouvent certaines mères à se séparer de leur enfant, et les tentatives qu'elles opèrent pour le récupérer, peuvent être associées à la dévoration du monstre Thébain. Pour Sylvie Germain, la guerre fait partie de ces mères captatrices qui souhaitent réintroduire l'enfant dans leur ventre pour l'anéantir : « la guerre était et demeurait cette mère monstrueuse qui inlassablement engouffre les hommes dans son ventre insatiable afin de les y broyer, corps et âme. » (NA, 149). Mère avide, elle est celle qui se saisit de Crève-Cœur pour l'arracher des bras de l'aimante Rose-Héloïse : « La mère folle et dévorante avait eu raison de la mère adoptive, lui avait arraché son enfant. La mère, nommée guerre, avait vaincu la mère de tendresse, - rappelant à l'enfant qu'il n'avait jamais eu de vraie mère, qu'en vérité il n'était rien, rejeton de personne. » (NA, 149). Ainsi en est-il de ces mères qui, nostalgiques de l'unité perdue, à défaut de réintroduire leur enfant dans leur ventre, dévorent leur identité pour empêcher toute velléité de vie autonome. Nous sommes bien encore sur les rivages de l'archaïque, car la Mère ici, « figure féroce, surmoïque »[1], empêche l'enfant d'advenir. La pulsion à l'œuvre dans cette configuration ne laisse aucun avenir à la séparation et à la différenciation. Mère absolue et tyrannique, qui ne vit que par son rôle maternel, elle considère sa fonction comme sacrée et opère, au nom de l'érection de ses principes, une emprise psychologique sur sa progéniture. S'il est vrai, comme le souligne Aldo Naouri, que :

> le corps maternel se met des mois durant au strict service du corps fœtal, anticipant l'ensemble de ses besoins au point de les satisfaire, avant même qu'ils ne s'expriment, ces données physiologiques de la grossesse ne sont pas pour autant transposables sur le psychisme de la femme […] les femmes enceintes ne vivent ni physiquement, ni psychiquement en autarcie avec l'enfant qu'elles portent.[2]

La folie maternelle réside, selon Dominique Guyomard, « dans les ratages de la transmission et dans le non-sevrage du lien mère-enfant »[3]. À l'abri du sublime imposé par l'idéalisation des vertus de la maternité, et une fois évacué le père transformé en intrus, elle peut sans vergogne utiliser l'enfant pour projeter sur lui ses propres fantasmes. La mère bardée de la sacralisation de son amour peut investir, dans la fusion, ses enfants captifs, en état de dépendance, pour mieux les absorber. La menace pulsionnelle de la sauvagerie guette et risque

[1] Dominique GUYOMARD, « La folie maternelle : un paradoxe ? », *La Folie maternelle ordinaire*, *op. cit.*, p.126.
[2] Aldo NAOURI, « "Un inceste sans passage à l'acte" : la relation mère-enfant », *De l'Inceste,* Françoise Héritier (éd.), Paris, Odile Jacob, 1994, p.102.
[3] Dominique GUYOMARD, « La folie maternelle : un paradoxe ? », *La Folie maternelle ordinaire*, *op. cit.*, p.126.

d'emporter « plus sûrement qu'un naufrage le maternel dans la destruction. »[1] Dans le cas de la relation mère-fille Magda/Olinka présentée dans *Immensités,* la souffrance, liée à un chagrin d'amour, est instrumentalisée pour récupérer l'enfant. La mère fait retour, comme on le dit du refoulé, pour élaborer avec sa fille le récit du destin commun de l'abandon féminin. Le malheur de la fille, aussi douloureux soit-il pour la mère, comporte pour cette dernière un bénéfice secondaire certain :

> Magda annonça à Prokop sa décision de ramener Olinka avec elle en province, […]. Il était hors de question qu'Olinka allât habiter chez lui dans l'immédiat ; de quel droit s'occuperait-il de cette enfant en ce moment d'affliction, lui qui l'avait quittée voilà une quinzaine d'années avec la même insolence, la même cruauté et la même insouciance que ce Filip ? Ce qu'Olinka était en train de souffrir, elle l'avait subi elle-même, aussi violemment, à cause de lui. Elle n'avait rien oublié, elle n'avait pas pardonné. (Im, 203)

En réintégrant le giron maternel, Olinka permet à sa mère de panser ses blessures autour d'une communauté d'épreuves causées par l'infidélité des hommes, qui constituerait, ainsi que le clament les voisines, une mémoire féminine collective : « il s'est tiré. Le coup classique, quoi ! toujours pareil. Mais votre gamine, elle connaissait pas encore la chanson. Elle a mal pris le truc. » (Im, 201). Lorsque les douleurs se confondent, la souffrance de la fille fait écho à celle de la mère. Elles permettent à cette dernière d'en reconnaître les traces sur le corps de sa fille et d'invalider la fonction consolatrice du père. Une douleur muette retourne l'âme et le cœur de la sémillante jeune fille qui devient le miroir de la souffrance maternelle :

> Une veine d'un bleu très vif transparaissait à sa tempe. Prokop avait remarqué le même dessin sur la tempe d'Olinka quelques instants plus tôt, et aussi le même frémissement de narines. La douleur et la colère s'écrivaient pareillement dans le corps de la mère et celui de la fille. (Im, 204)

Françoise Héritier parle de la nécessité que la « reproduction » soit « de la différence mâtinée d'un peu d'identité […] ou de l'identité, mâtinée d'un peu de différence »[2]. Dans l'expression de l'affliction, le père ne vient pas contrebalancer l'ordre biologique qui octroie un caractère exclusif à la mère dans la ressemblance à l'enfant. Une forme d'inceste, beaucoup moins voyante et plus insidieuse que celui traversé par l'agir, est appelé « inceste platonique »[3] par

[1] *Ibid.*.
[2] Françoise HÉRITIER, *Les Deux Sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 1994.
[3] Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois,* Paris, Albin Michel, 2002. Notons l'excellente analyse que les chercheuses livrent du roman *La Pianiste* d'Elfriede JELINEK porté à l'écran par Michael HANEKE (2000) qui met à jour les mécanismes psycho-affectifs d'un lien exclusif « pervers, monstrueux, incestueux » entre une mère et sa fille.

Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich. Cette expression, qui peut paraître paradoxale ou contradictoire dans les termes, puisque l'inceste s'entend traditionnellement comme le passage à l'acte sexuel entre des personnes apparentées par le sang, tend à occulter l'une des deux dimensions constitutives de l'inceste, à savoir, la formation d'un couple par l'exclusion du tiers. Magda, en créant une relation à deux basée sur l'exclusion du tiers paternel en appui sur le fantasme de « ne faire qu'un », présente un des fondements de la relation incestueuse, que le rapport sexuel, lorsqu'il a lieu, ne fait que concrétiser. Dans une relation mère/enfant de type incestueux, c'est le père qui est exclu, la mère ne se réfère plus à lui pour occuper sa place généalogique et ne la lui laisse pas : « Prokop nota […] que Magda n'avait jamais dit " leur " fille en parlant d'Olinka, mais toujours " sa " fille ou cette enfant, comme si son infidélité d'époux invalidait du même coup, et définitivement, son titre et ses droits de père. » (Im, 204). L'enfant n'est plus pour la mère « l'image de deux êtres, le fruit de deux sentiments librement confondus »[1] comme l'évoque Julie d'Aiglemont dans *La Femme de trente ans*. Progressivement Prokop perd sur le terrain psycho-affectif :

> Prokop téléphonait pour prendre de ses nouvelles. Magda répondait laconiquement à ses questions. Olinka ne voulait pas parler, disait sa mère. […] Son courrier resta sans réponse. Olinka ne voulait pas écrire ; elle n'avait même pas le goût de lire. Mais ça allait, ça allait, répétait Magda d'un ton froid. […] À vingt ans la vie d'Olinka se conjuguait déjà au futur indéfini. (Im, 222)

La mère est décidée à ne pas concéder d'espace à Prokop, elle le réduit pour qu'il ne puisse plus l'habiter. Perclus de culpabilité, il est alors complexe pour ce père de trouver une autre place à distance, même si Prokop décèle, dans le corps de sa fille, « des legs plus obscurs, plus secrets qui se glissent à l'oblique, hors du droit fil mère-fille » (Im, 205). La présence de Romana, la « sœur diagonale », frémit en un blanc murmure, laissant le versant paternel se glisser, avec la pudeur, par voie de palimpseste.

La parole du fils peut être l'écho de l'inconscient de la mère, voire celui de ses générations antérieures, favorisant ainsi sa captation. Détenteur d'une parole primordiale, Octobre parle de sa mère, de son passé révolu et mythique, toujours recherché, sans cesse manquant. Avec lui, les sensations et les représentations d'un pays lointain, réservoir imaginaire de moments heureux, se réactualisent et enflamment la pensée de celle qui « prétendait s'appeler Mahaut de Foulques et se prêtait un âge et un passé aussi fantaisistes que son nom »

[1] Honoré DE BALZAC (1831-1834), *La Femme de trente ans*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977.

(NA, 58). Considérée comme toquée, malade d'une mémoire restée accrochée aux vestiges d'une histoire, elle souffre de ce que la neuropsychologie définit comme les troubles bipolaires et que nous continuons d'appeler psychose maniaco-dépressive : « des fièvres la prenaient avec violence » (NA, 60) elle se « claquemurait » « durant des semaines au fond de sa maison, tous volets clos, puis soudain de rouvrir à grand fracas portes et fenêtres et de s'en aller marcher à l'aventure […] les yeux brillants » (NA, 58). La pathologie maternelle s'exprime par la voix du fils qui, à chaque date anniversaire, traverse un épisode de forte dépersonnalisation :

> une fureur extraordinaire […] lui faisant perdre toute raison, toute mesure. Il allait même jusqu'à perdre le langage, ou, plus exactement, la parole […]. Il régressait vers un babillage d'enfant plein de colère et de terreur jusqu'à reproférer le cri de sa naissance. Mais alors, ce n'était pas le silence qui s'établissait enfin, - d'un coup le cri se renversait et une parole autre, étrangère, se levait, que seule Mahaut comprenait. (NA, 70)

Promu à la place d'héritier exclusif, Octobre perd son discours et libère un point d'ancrage pour que s'arrime la pensée délirante et désirante de sa mère. Si, écrit Anne Dufourmantelle, « Avancer à tâtons aux limites du langage, c'est revenir à l'endroit où le monde balbutie. Où l'énigme demeure de cet " apparaître " du monde »[1] ; la propulsion hors langue, donne accès à l'essence d'un langage premier, riche en sensations et réminiscences, dans lequel la mère s'est nostalgiquement perdue. En redevenant l'*infans*, le fils régresse à cette période d'avant les mots, où l'enfant est, selon Denis Vasse, « livré aux mots des autres »[2]. Mahaut souhaite éprouver cette réinvention du monde par des retrouvailles passionnelles avec une langue secrète, privée et préservée du réel. Somptueusement parée, celle qui ne renonce jamais à l'intolérable de l'oubli pour poursuive le chemin qui la conduit vers ce « Quelque chose d'elle [qui] s'était perdu là-bas. » (NA, 61), s'enferme avec « son fils magique, porteur de sa mémoire, et de plus encore que sa seule mémoire » (NA, 70). L'absence du père, ou de tout autre tiers, cède la place au couple pathologique mère/fils, qui place ce dernier dans un état de vulnérabilité et de totale dépendance à sa mère qui lui prodigue les soins et porte, seule, la signification d'un cri : elle « s'enfermait avec lui dans une pièce au bout de la maison jalousement, et tenait éloignés tant Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup que Septembre » (NA, 70). Si la fonction du langage participe du processus d'autonomisation en permettant de séparer et de se séparer, la relation mortifère qu'instaure Mahaut rend son fils captif d'une relation fusionnelle où les enjeux du désir ne peuvent être

[1] Anne DUFOURMANTELLE, *op. cit.*, p. 188.
[2] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, Paris, Le Seuil, 1995, p.211.

médiatisés par une parole séparatrice. Objet du surinvestissement maternel, Octobre est aux prises d'une parole maternelle qui, elle, n'est pas « prise dans l'ordre symbolique »[1]. Il fait l'expérience d'une communication mère-enfant fondée, non sur l'échange d'un plaisir réciproque, mais sur une injonction univoque de sens. Ce type de projection parentale, propre au vécu de la psychose maternelle décrite par Micheline Enriquez, englobe l'enfant en le faisant occuper « une place privilégiée à la fois en tant que support de la projection et destinataire réel ou imaginaire du discours délirant, ce qui l'oblige à partager et à subir souffrance et non-sens. »[2] L'injonction faite à Octobre de réaliser le programme maternel se double de déception et de désintérêt dès que la magie n'opère plus. Il concentre les affects contradictoires de sa mère à son égard : tantôt « fils magique […] refécondé, réenfanté, - comme un don du Mékong » (NA, 70), tantôt objet d'insatisfaction qui ne remplit plus son office d'éveilleur de sa merveilleuse mémoire. Aux quinze jours d'une relation intense et mortifère, succède une période de désintérêt occasionnant un lien filial particulièrement insécure. Le passage à l'acte maternel qui « chasse » le fils, vise à se débarrasser de qui ne peut plus ni consoler, ni combler. C'est l'*infans* que recherche Mahaut et nullement son enfant, que par ailleurs elle délaisse, tant elle ne peut se résoudre à vivre, dans ce deuil sans retour. Aussi agit-elle à l'inverse de la démarche littéraire, qui selon Dominique Rabaté, cherche « non pas de refonder l'unité perdue, mais de figurer le drame vital »[3]. Telle est l'origine de l'abîme dans lequel elle entraîne son fils, passeur entre le fantasme d'une intégrité première et la séparation avec la langue et le pays perdus. Octobre est un sans voix, retiré avec son jumeau dans une serre à la lisière de la forêt pour s'éloigner de sa mère, il reste soumis passivement au chaos des pulsions maternelles qui, risquent à tout moment de le morceler. Au côté de la langue, objet du délire maternel concernant l'origine, il y a également la langue organe, « morceau de chair, à la fois enclose à l'intérieur de la bouche, et qui peut, si on la tire, se voir à l'extérieur et pénétrer l'intérieur d'une autre bouche »[4] et puis, il y a la langue parlée, qui constitue l'ensemble des unités de langage. C'est sur cette richesse polysémique que vient buter le fils. Octobre ne peut plus rien sauver de cette langue à deux qui ne partage aucune connaissance, il ne peut rien négocier de cette langue maternelle qui se confond si étroitement à la sienne dans une sorte de baiser délirant. Terrorisé, il ne peut ni déchiffrer, ni

[1] Françoise HURSTEL, *La Déchirure paternelle*, Paris, PUF, 1996, p.64.
[2] Micheline ENRIQUEZ, « Le délire en héritage », *Transmission de la vie psychique entre générations*, René Kaës, Haydée Faimberg, Paris, Dunod, 1993, p.95.
[3] Dominique RABATÉ, « " Le Chaudron fêlé " : la voix perdue et le roman », *Les Imaginaires de la voix, Études françaises*, Presses universitaires de Montréal, vol. 39, n°1, 2003, p.32.
[4] Michel SCHNEIDER, *Maman, op. cit.*, p.193.

symboliser ces fragments empoisonnés par sa mère pour retrancher un espace de création poétique, version sublimée de l'inceste. Il lui est impossible de s'adonner à la langue maternelle en se faisant poète, ou en s'exilant dans une langue d'un autre désir, pour trouver d'autres raisons d'exister en terre étrangère. Pour échapper à l'emprise de la mère, il tranche le lien mortifère, objet de surinvestissement maternel, dans un acte d'une extrême violence :

> Lorsqu'il […] l'entendit l'appeler de sa voix stridente, afin qu'il vienne s'enfermer avec elle dans la chambre sacrée […] il fut pris d'une telle frayeur, d'une telle colère surtout, que, se saisissant d'un sécateur à arbustes, il se trancha net la langue et la flanqua comme une gifle en pleine face de sa mère. Une gifle de sang. Puis, la bouche ensanglantée, distordue de douleur, il s'effondra tout d'une masse sur le sol, le front cognant les petits pieds chaussés de satin noir brodé de sa mère. (NA, 260)

En coupant dans la chair, en tranchant la langue, Octobre ne fait que rendre visible le meurtre dont il est victime et l'a empêché de sortir du désir de celle qui l'a engendré. Mahaut a détourné la parole pour en faire un simple instrument qui n'est relié à aucun autre principe que celui de sa satisfaction personnelle. Elle a circonscrit une scène où les expériences de son fils restent aliénées à ses besoins, ancrant profondément les racines de la langue dans la jouissance maternelle d'autant plus facilement que, depuis le marasme de Nauschausen, Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup ne peut plus rien énoncer. Puisque Mahaut n'accepte pas d'être privée de cet objet de jouissance et refuse de mettre un terme à ses vertiges mémoriels, c'est le fils qui se dés-assujetit. En se tranchant la langue, Octobre prend le mot à la lettre et coupe l'organe qu'il a identifié à l'objet susceptible de combler son désir. Un tel objet doit rester l'objet imaginaire de la castration, or, en raison de l'impossible symbolisation, Octobre se soumet à sa réalité : il déracine la langue maternelle mortifère et étouffante et se présente vaincu, terrassé, mais libéré. En investissant métonymiquement la partie pour le tout, Mahaut a confondu son fils et n'a pu le penser sujet désirant en devenir.

II-2 Quand l'enfant disparaît

II-2.A Le tragique d'une destinée féminine

Les souffrances de la maternité destinées à toutes les filles d'Ève, « tu enfanteras dans la douleur », rejoignent, selon les nouvelles bases de la piété mariale que présentent Yvonne Knibielher et Catherine Fouquet, « la doctrine de " Marie nouvelle Ève " participant à l'œuvre de rédemption. En mettant au

monde des enfants dans la douleur, les femmes sont associées à cette œuvre. »[1] Ainsi, la douleur de la mise au monde, assimilée à la souffrance et à la mort de l'enfant, est partagée par les mères et par la Vierge de pitié. La scène d'affliction de Marie, tenant sur ses genoux au pied de la croix la dépouille de son fils supplicié, hante les récits de Sylvie Germain. Ses écrits offrent diverses représentations de cette femme « déclarée bienheureuse pour les siècles des siècles » qui, à l'heure de la Passion, toute à son affliction, « n'avait ni garde, ni mesure, - le fruit béni de ses entrailles venait de lui être arraché, profané, et ses entrailles béaient de vide et de stupeur. » (C, 120). Comme autant de variations du texte du *Stabat Mater* attribué à Jacopone da Todi, les souffrances ressenties par toutes les femmes renversées par la mort de leur enfant se lient à la maternité douloureuse de la mère de Jésus. La mère de Mordechaï, qui arrache son fils à la puanteur de la paille pourrie pour le prendre « dans ses bras, allongé en travers de ses genoux. Elle lui chantait des berceuses et des psaumes tout en lui essuyant le visage et le cou […] » (TM, 51), est une figure de Marie. La douleur de la « mère orpheline d'amour et hantée de douleur » est celle de toutes ces femmes dont la vision du fils « ruisselant de sueur de sang […] aveugle chacun de ses instants, dévast[e] ses paupières, et son cœur n' [est] plus que désastre » (C, 121). Sa présence surgit parfois inopinément au regard du visiteur qui déambule dans la cour de la ferme où Bohuslav Reynek plaça le cycle de la *Passion* :

> ces magnifiques Pietà où la Vierge est assise dans le jardin couvert de neige, sur fond d'arbres noirs, filiformes, et tient en travers de ses genoux le corps nu de son fils, aussi long et maigre que les arbres gelés ; le Crucifié ressemble à un fagot de brindilles sèches, épineuses. Ou bien, toujours penchée vers son fils dépouillé de vêtements, et de vie et de gloire, elle se dresse dans la cour près de la pompe, prête à puiser de l'eau pour laver le corps souillé se sang et de crachats. (BR, 59)

Si la représentation de la Pietà accompagne les scènes de folie et d'affliction, elle peut également s'offrir dans sa dimension grotesque pour ne pas en figer les lectures. Ainsi, après l'assassinat de son mari Auguste Marrou, Marcelle « trônait sur sa chaise, les mains posées sur les genoux, paumes en l'air, et [le] contemplait d'un air hagard. Celui-ci gisait à ses pieds, étendu sur le dos, bras écartés, le coutelas fiché dans la gorge. […] Le couple formait une Piéta singulière » (CM, 56). Alain Goulet voit en *La Pleurante des rues de Prague,* cette femme sans nom « ni âge, ni visage » (PP, 19), dont le corps est « un lieu de confluence d'innombrables souffles, larmes et chuchotements échappés d'autres corps. » (PP, 33), une autre *mater dolorosa.* Dans sa vision consolatrice, elle

[1] Yvonne KNIBIELHER, Catherine FOUQUET, *Histoire des mères du Moyen Âge à nos jours, op. cit.*, p.15.

« porte en elle comme une promesse de réconfort, et même la sainteté qui sait apaiser et consoler. Elle est un mémorial aux souffrants et aux morts dont l'auteur va inscrire la liturgie »[1]. Par ses gestes contenants et apaisants, La Pleurante « souleva la ville, tout doucement. Elle la souleva comme une mère son enfant, et la posa sur ses genoux pour la bercer. […] Et pendant un instant la rumeur de la ville se fit légère comme un souffle d'enfant assoupi, […] d'un tout petit enfant qui vient de recevoir consolation et apaisement après un grand chagrin. » (PP, 62). C'est cette figure que convoque Prokop pour proposer à sa fille un récit de consolation : « Elle s'assied sur le socle, couche la croix sur ses genoux et la berce en chantant. Elle essuie de ses mains les larmes et le sang qui s'épanchent […] Son chant se fait linceul, les paumes de ses mains se font suaire […] Elle est penchée au-dessus de ce corps lacéré et souillé qu'elle berce comme un nouveau-né. » (Im, 218). Car cette femme qui berce « le corps de son fils mis à mort […] le bercera jusqu'à la fin du monde » (Im, 219). Pour Alain Schaffner, la géante boiteuse est « une représentation allégorique de la *Chékinah*, la présence de Dieu en exil qui, dans la tradition mystique juive est souvent représentée par une figure féminine (fiancée, figure maternelle) »[2]. Dans la tragédie de la perte, les mères ne parlent pas, elles tendent les bras et adoptent la gestuelle de la maternité, pour panser la tragédie dans l'identification d'un corps d'enfant. Même si celui-ci est devenu adulte, c'est encore le nourrisson que la mère retrouve et berce en son dernier soupir, comme si sa mémoire se fixait dans ses gestes maternants : avoir son enfant dans les bras, le bercer, lui donner le sein… Ainsi, lorsque Vitalie effectue la toilette funéraire de son fils Théodore-Faustin, elle adopte les mêmes gestes qu'elle eut pour son mari plus de quarante ans auparavant, et réactualise également les gestes qu'elle eut pour laver le corps du nourrisson, « unique fils auquel elle avait donné la vie » (LN, 59). Dans *Chanson des mal-aimants,* le personnage de Laudes, traversée de rêves et de visions, voit à l'occasion de la mort d'Elvire, figure de la mère endeuillée, « une boule couleur de nacre, diaphane […] elle était de la taille d'un sein, tout rond, empli de lait » (CM, 106) avant de voir apparaître une glaneuse de mots, « grosse comme une femme sur le point d'accoucher » (CM, 109), qui se métamorphose en Pietà allaitante :

> Assise en tailleur […] Un corps immobile, long et raide tel celui d'un gisant, s'est bientôt formé, étendu en travers des cuisses de l'accouchée. […] La femme a dégrafé d'une main le haut de sa robe, tenant la tête de l'androgyne au creux de

[1] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de crypte et de fantômes*, *op. cit.*, p.138.
[2] Alain SCHAFFNER, « Le Réenchantement du monde : *Tobie des Marais* de Sylvie Germain », *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.544.

> l'autre. Elle a dégagé son sein gauche et a pressé sur son extrémité. Des gouttes de lait ont jailli, se répandant sur le gisant. Quand la lactation a pris fin, la femme s'est penchée vers le corps tout blanchi et l'a caressé, à moins qu'elle ne l'ait essuyé. Était-ce un allaitement, une onction ou une ablution funéraire ? (CM, 110).

L'association de l'allaitement et de l'ablution funéraire n'est pas une simple ambivalence qui reflèterait, selon Mariska Koopman-Thurlings, « l'ambiguïté de la situation de l'héroïne en quête de mère : va-t-elle vivre une nouvelle naissance ou tomber dans le néant ? »[1] L'image, associant les larmes au lait au moment de la mort, est déjà présente dans la septième apparition de La Pleurante qui berce la ville sur ses genoux : « par le chant qui montait de son ventre, de ses entrailles de terre et de racines, de son cœur tintant de larmes au goût de lait » (PP, 63), ainsi que dans *Le Livre des Nuits* lorsque Vitalie accomplit la toilette funéraire de son époux. Cette représentation se nourrit tout autant de la symbolique du lait que de la représentation picturale de la Vierge. Dans ce produit de sécrétion lié à la gestation se retrouve l'aspect nourricier, support du lien entre la mère et son nouveau-né, ainsi que la dimension de l'éternité, puisque Héraclès suça le lait de l'immortalité au sein d'Héra, déesse lunaire de la maternité, dont les gouttes de lait, échappées de son sein, créent la Voie lactée. Aussi, le thème de l'allaitement post-mortem, que l'on retrouve dans une nouvelle de Marguerite Yourcenar intitulée « Le lait de la mort »[2], témoigne du vœu manifeste d'un amour plus fort que le trépas. Par ailleurs, Julia Kristeva, dans *Histoires d'amour*, rappelle que la représentation picturale de la *Mater dolorosa,* qui envahira l'Occident depuis le XIe siècle pour atteindre son apogée au XVIe siècle, associe le lait et les pleurs. Le corps maternel virginal laisse apparaître un sein alors que le visage se couvre de larmes : « Lait et pleurs seront les signes par excellence de la *Mater dolorosa* » qui continuera d'habiter, longtemps encore, les visions mariales. Elle ajoute que :

> l'oralité […] se manifeste côté sein, tandis que le spasme à l'éclipse de l'érotisme se déverse côté larmes, ne saurait cacher ce que lait et larmes ont de commun : d'être les métaphores du non-langage, d'une " sémiotique " que la communication linguistique ne recouvre pas. La Mère et ses attributs évoquant l'humanité douloureuse, deviennent ainsi les représentants d'un " retour du refoulé " dans le monothéisme. Ils rétablissent le non-verbal et se présentent comme le réceptacle d'une modalité signifiante plus proche des processus dits primaires.[3]

Au-delà des frontières géographiques et temporelles, cette douleur est universelle et fait partie du destin des femmes décapitées par les guerres :

---

[1] Mariska KOOPMAN-THURLINGS, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2007, p.231.
[2] Marguerite YOURCENAR, « Le Lait de la mort », *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1991.
[3] Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour,* Paris, Denoël, 1983, p.312-313.

> Qu'elles soient d'Europe, d'Afrique ou d'Asie, elles se ressemblaient toutes, ces femmes, dans la nudité du malheur. […] Des Madone, le plus souvent âgées, ou vieillies prématurément […] Des Madone de tout pays et de toute religion, toutes les mêmes, et uniques. […] Et depuis ces années-là, des foules d'autres ont pris la relève, et des cohortes de petites filles s'apprêtent à la reprendre. C'est en série qu'on les fabrique. (CM, 199-200)

La dimension antique n'est pas absente de ces visages de femmes défigurés « par une commune folie » après le massacre des hommes du hameau de Terre-Noire par les soldats Allemands : « les robes trempées et souillées de sang comme si elles se relevaient toutes de quelque affreux accouchement collectif » (LN, 306). Dans les textes classiques en effet, rappelle Claire Squires, le thème de la femme endeuillée est plutôt le fait des mères « qui pleurent un enfant, un fils le plus souvent. Niobé pleure ses fils morts et se transforme en pierre ainsi que Déméter et Hécube »[1]. Comme dans la tragédie grecque qui divise le jeu en deux plans séparés, *Le Livre des Nuits* présente sur la scène les protagonistes du drame : personnage individualisé de Juliette incarnant la souffrance de la femme endeuillée et, dans l'orchestre, le chœur « constitué par un collège de citoyens […] dont les sentiments traduisent comme un fond de sagesse populaire »[2]. Rapprochées par un destin et un langage commun, les veuves regroupées dans « la maison des veuves », constituent ce chœur féminin qui énonce l'impossibilité de l'amour et l'échec de la maternité. En ce gynécée se condensent les échecs et les deuils de leurs tragiques destins :

> Dans cette maison située à la sortie du hameau vivaient là en effet cinq femmes auxquelles, tantôt la guerre, tantôt la maladie ou les accidents avaient volé un époux. […] on avait fini par penser qu'une obscure malédiction était attachée à ces femmes toujours vêtues de noir. (LN, 144)

Femmes imposantes, elles sont porteuses du poids et de la présence hantée « des générations d'ascendance féminine qui se sont succédé au-dessus d'elles et dont elles ont gardé une mémoire quasi idolâtre »[3]. Il fut un temps, rappelle Michel Schneider, où les mères étaient souvent, et longtemps, vêtues de noir :

> Toujours un mort à pleurer, un amour qui ne reviendra pas, ou bien le deuil de la femme morte en elles. Veilleuses, nuit sur nuit, elles avaient en charge l'autrefois. Elles ne donnaient pas la mort, mais la gardaient parmi les plis de moire ou de faille, communiantes d'une foi dans l'absence et l'infini, adoratrices perpétuelles du défaut et du défunt.[4]

---

[1] Claire SQUIRES, « Et si c'est une fille ?», *Mères et filles. La menace de l'identique*, Jacques André (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2003, p.124.
[2] Jean-Pierre VERNANT, « Tragédie », *Encyclopaedia Universalis,* Corpus 22, p.832.
[3] Aldo NAOURI, *Les Filles et leurs mères*, *op. cit.*, p.92.
[4] Michel SCHNEIDER, *Maman, op. cit.*, p.11.

Ces veuves noires sont unies dans leur tragique destin et sont susceptibles de capter, dans une jouissance morbide, tout élan vital qui s'exprimerait chez une descendante, comme si l'amour de l'homme ne pouvait se graver que comme une lettre morte, et effectivement, « Lorsque les veuves redescendirent la route entre les champs aux épis ravagés, elles étaient six. » (LN, 183).

II-2.B Les désordres sauvages de la douleur maternelle

La perte de l'enfant s'exprime dans un cri qui retentit, un cri d'animal, comme celui que pousse la vieille Hécube d'Euripide, transpercée par la douleur de la perte de son fils Polydore dans des conditions particulièrement affreuses.

> Ce fut un cri terrible, vraiment, poussé de toute la force de son corps, comme surgi des tréfonds du monde pour s'élancer jusqu'aux confins du ciel. Un cri de l'autre bout du temps. Un cri de folle, de femme devenue animal, chose et élément. (NA, 23)

Ce cri, qui ouvre la saga des Péniel sur la dévastation de la mère, ne cessera de retentir et de se déployer en écho, quitte à faire trébucher le fils survivant. Il y a dans « le cri de la mère » (NA, 23) celui de toutes les mères qui n'ont pu lutter contre la mort de leur enfant, et qui voient s'effondrer le rêve de n'être pas parvenues à tenir la promesse, dont on sait pourtant qu'elle est un leurre, « Tu ne mourras pas parce que je suis ta mère et que je suis là pour t'interdire cette issue »[1]. Pourtant toute mère sait, de ce savoir cruel et ancestral, que donner la vie contient en ses replis la perspective de la mort. Savoir, qui s'impose comme une affreuse culpabilité lorsque la disparition s'annonce avant la sienne, ou qui se clame désespérément dans un ultime déni : « Je suis plus forte que tous les démons et esprits malins, je sais, moi, comment prendre soin de mon petit ! » (TM, 52). « Alors qu'une naissance s'annonce », écrit Isabelle Dotan, « la douleur et la perte sont déjà déclarées dans le cri qui rappelle la fatalité humaine condamnée à la douleur dans la naissance et dans la mort »[2]. Nicaise, après le massacre de Terre-Noire par l'occupant allemand, rapproche ces deux temps, en assimilant la folie qui saisit les mères lors de la perte de leur enfant à celle d'un accouchement, « Que venait-elle donc de mettre bas, cette mère antique et folle ? […] Elle marchait, et ne pouvait rien voir. » (LN, 306). Le cri de Pauline vient du ventre, celui qui accueillit et porta l'enfant au creux de l'espoir, devient tombeau à la mort de Petit Tambour.

[1] Aldo NAOURI (1998), *Les Filles et leurs mères*, *op. cit.*, 79.
[2] Isabelle DOTAN, *Les Clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Les éditions namuroises, 2009, p.106.

> On creusait un trou dans la terre, dans son ventre. On creusait dans ses entrailles, dans son cœur. On creusait à vif dans son corps de mère. […] C'était comme si on venait de lui jeter de la terre dans la bouche, dans le ventre, comme si on l'ensevelissait toute vive, - elle, la mère. (NA, 31)

Le ventre devient une caisse de résonnance de la vie enfantée et de la vie perdue. Se peut-il, se demande Vitalie, « que l'écho de tels appels vienne à se taire ? Cela ne se pouvait pas, ne se pourrait pas, tant qu'elle vivrait. » (LN, 60). Perdre l'enfant qu'elle a porté lui fait perdre une partie d'elle-même, alors que la mère de Mordechaï « croyait qu'elle venait d'accoucher de son petit » (TM, 52), Pauline ne peut que rejoindre son fils dans sa tombe : « Elle se jeta dans la fosse. Ce n'était pas à la terre de recouvrir la chair, mais à sa chair à elle, la mère, de recouvrir celle de son fils. » (NA, 32). L'animalité se saisit des mères endeuillées, elle imprègne jusqu'à leurs hurlements et leurs postures. La mère de Mordechaï se métamorphose, elle « s'était mise à quatre pattes et avait fouillé dans la paille de sa bauge » (TM, 52). Méconnaissable, Pauline perd son humanité, « louve ou renarde », elle s'empare du petit corps avec « sauvagerie » et s'enfuit dans les bois ce qui nécessite l'organisation d'une battue, avec des « groupes d'hommes accompagnés de chiens » (LN, 25), pour la retrouver. Dernière étape avant l'extrême de la chosification qui peut transmuter une mère en « paquet de chiffon sale » (LN, 26). Il y a toujours quelque chose de la mère qui s'abîme à jamais dans la perte de l'enfant, même si cela se joue en sourdine, « il y a des deuils qui surviennent et qui dérobent le goût de la joie, insinuant en profondeur un chagrin de longue haleine, alors, dans l'ombre, la fatigue de vivre aiguise ses lames lentement. » (MV, 16). Dans *L'Inaperçu,* Andrée, qui diffère tant des personnages de grand-mère par ce qu'elle propose « d'empesé et de pusillanime dans sa façon de penser, de vivre, d'aimer et même de souffrir […] » (In, 18), est en fait morte depuis plusieurs années : « de quoi est-elle morte, finalement, sinon d'une saturation d'indifférence à tout, à elle-même, à la vie ? Un mal qui l'avait saisie à la mort de leur fils, mais qui devait couver en elle depuis bien plus longtemps. » (In, 81). Andrée est restée pleinement mère, figée dans l'abandon de son existence depuis la mort de son fils qui a effacé les derniers vestiges de matérialité d'une présence toute volatile. Rien ne permet de passer d'un état de mère à celui de non-mère, et la perte de l'enfant signe le retour impossible à un état antérieur : « L'état de mère est irréversible. La régression […] ne peut s'accomplir dans le psychisme. Or, elle s'accomplit dans le champ de la réalité avec cette perte

effective de l'enfant »[1] écrit Michèle Enhaïm. La perte d'un enfant semble ne pouvoir être symbolisée, puisque la langue elle-même

> est impuissante à nommer une mère qui, soudain, n'en est plus une. Il n'est pas étonnant qu'un lien existe entre quelque chose que le langage ne peut prendre en charge, c'est-à-dire nommer, dire, et ce que l'appareil psychique ne peut supporter, c'est-à-dire penser.[2]

Pauline dans l'immobilité de sa souffrance se concentre pour « Ne pas penser. Faire ma morte pour ne pas sentir la mort » (NA, 37), alors que la nature environnante clame la poursuite de la vie dans le brame du cerf ou dans « les renflements des bourgeons prêts à éclore » (PP, 95).

La folie maternelle n'est jamais très loin, à *raz* de conscience. Elle surgit parfois doucement avec l'âge comme celle de la mère de la romancière : « Un feu follet assez fougueux voltigeait dans ta tête, souvent. Il pouvait se montrer brusque, ou très drôle, tendre ou mordant » (MV, 15), ou bien, elle se fraie une route par la force de ses irruptions comme celle du personnage du petit pâtissier Roselyn :

> le vent le rendait malade, tout comme il avait fini par rendre folle sa mère […] lorsque le vent soufflait trop fort, elle brisait tout dans la maison. Elle avait peur à en mourir. Elle était morte de cette peur. […] Un jour son cri de folle avait rompu la vie en elle, l'avait étouffée dans un sanglot de sang. (NA, 265)

Suite au décès de l'enfant, la folie s'empare de la mère, elle touche au Réel, et du Réel, prévient Michèle Enhaïm, on ne revient jamais indemne. La mère n'est plus la même. Lorsque la mère de Déborah perd son fils, les hommes de l'équipage « n'avaient pas cherché à discuter avec cette Pietà transformée en Furie, ils l'avaient giflée, si violemment qu'elle en avait roulé sur le sol, et avaient arraché le cadavre d'entre ses griffes pour l'emporter. » (TM, 52). Face à l'impensable et à l'irréparable, le deuil de l'enfant peut s'inscrire dans l'envie et la haine, ainsi cette mère qui en appelle au jugement du roi Salomon[3] et qui n'est plus en mesure de penser qu'un autre enfant puisse s'inscrire dans un processus de vie : « Comme à moi, comme à elle, il ne sera pas : tranchez-le ». Aucun enfant ne peut survivre, ne doit survivre à cette perte. Contrairement aux Pietà précédemment évoquées, cette mère néglige la dépouille mortelle de son fils. Sylvie Germain, dans son commentaire du tableau *Le Jugement de Salomon* de Poussin, perçoit cette mère comme une :

---

[1] Michèle ENHAÏM, *La Folie des mères. J'ai tué mon enfant, op. cit.*, p.89.
[2] *Ibid.*, p.90.
[3] 1er *Livre des Rois* 3, 16-28

> possédée, elle a un genou à terre, prête à bondir sur sa proie – l'enfant de l'autre dont elle veut s'emparer pour remplacer le sien qu'elle a laissé mourir par maladresse, inattention. Elle tient son fils mort comme un fagot, au ras du sol, un paquet de linge sale, sans la moindre délicatesse. Un paquet de chair inerte, déjà verdie. Le visage de la furie a la même couleur verdâtre de décomposition. La mort, la haine : un semblable goût de rance, de pourriture.[1]

Celle de l'enfant mort n'est que violence du désir de possession qui se mue en haine colérique et hargneuse. Le délire en effet, bien souvent, déforme le visage maternel et inaugure la rupture avec la réalité : « Sa mère si pieuse, toujours si stricte dans sa pudeur, vociférait comme une possédée, tête nue, les cheveux en broussaille, les vêtements en désordre et maculés de saleté. » (TM, 53). Le texte de Freud, *Deuil et Mélancolie,* et plus particulièrement les lectures parfois hasardeuses qui en ont été faites, laisseraient supposer que le deuil est un travail au cours duquel les investissements libidinaux, portés sur l'objet, se reportent sur le moi, lorsque l'objet disparaît de la réalité, avant de se déporter sur un nouvel objet. Cette vision simplifiée, qui idéalise la notion laborieuse de *travail*, laisse supposer que l'objet disparu peut être remplacé par un nouvel objet équivalent, qui procurerait les mêmes jouissances et nierait le phénomène même de la mort. Dans *Chanson des mal-aimants,* les divagations d'Agdé, après le meurtre de son fiancé, se parent des échos lointains de la folie des mères. Elle vole le nid dans lequel étaient déposés onze œufs sur le point d'éclore et fait fi de « la petite mésange aux abois » qui la suit « en s'égosillant en vain ». Après la mort de la couvée, elle condense sa fonction nourricière sur l'unique oisillon survivant dans un simulacre de maternité, « le nourrissant d'insectes et de petits vers qu'elle cherchait dans la terre » (CM, 97) jusqu'à son envol. À la lettre, le syndrome du nid vide submerge Agdé au départ de la mésange : « tombée dans un état de prostration ; elle demeurait recroquevillée, serrant le nid désormais vide contre sa poitrine » (CM, 97), jusqu'à s'identifier à l'affolement d'une hirondelle, elle « tourne en rond, se cogne partout, et à la fin meurt d'épuisement. » (CM, 95). Lorsque Moloch outrepasse la mesure en fauchant un à un ses enfants, il est parfois nécessaire, selon Elvire de Fontelauze, « que le temps cessât enfin » (CM, 104). La mère, « orpheline de ses deux enfants » (CM, 105), se retire alors dans un univers atemporel, où les horloges ont leurs aiguilles arrachées et où l'atmosphère ploie sous les lourdes senteurs du remords de ne pas avoir assez aimé, ou mal aimé, et d'être soi-même, en somme, responsable de la mort de l'enfant chéri. Les personnages des mères endeuillées rappellent que la souffrance demeure et que l'enfant mort pourrait être, selon

[1] Sylvie GERMAIN, « Voir en peinture », *Penser/rêver,* « La Haine des enfants », n°6, automne 2004, p.206.

Jacques André, l'enfant incestueux par excellence, dans le sens où il est celui dont « on ne se séparera, jamais plus. Éternel enfant dont il ne suffit pas de dire qu'il est irremplaçable […] ou que la mère n'en a pas fait le deuil. Non seulement il n'est pas " mort " […] mais encore il n'est pas tuable. Aucun meurtre n'en vient à bout. La mort ne le concerne pas. »[1]. Après la mort de son enfant, écrit encore Michèle Enhaïm, la mère « semble ne pas pouvoir retraverser le miroir dans l'autre sens »[2] y compris quand elle a d'autres enfants. Les suicides de Pauline et de la mère de Mordechaï visent à rejoindre leur enfant perdu[3]. Pauline part dans la nuit et le vent, s'écorchant en chemin. Elle entame une dernière valse autour de l'if qui surplombe la tombe de son fils, égrenant les baies vermeilles de l'arbre funéraire dont elle s'emplit la bouche pour se gaver de leurs toxiques et ainsi en finir avec sa douleur. Imaginairement, la mère se nourrit du sang du fils, elle l'incorpore : « Petit-Tambour abreuvait sa mère de son sang rénové de son sang végétal. […] Et Pauline riait, d'un joli rire d'enfant, battant des mains en poursuivant sa ronde. […] Et son cœur allègre s'en allait dans le vent, se perdait dans le vent. » (NA, 130). La mort et la régénération sont portées par l'arbre ascensionnel, aux racines puisant la sève et les sucs de ses fruits dans le corps du fils, pour unir, dans une communion mortelle, le fils et sa mère en une logique inversée de l'arbre généalogique. Sœur de douleur, la mère de Mordechaï, toute à sa folle douleur, se donne également la mort, laissant une autre enfant sur le bord de la route, désormais orpheline. L'amour maternel est, héroïque, prêt aux derniers sacrifices, telle Julie qui meurt à la fin de *La Nouvelle Héloïse,* après avoir sauvé son fils de la noyade. Au moment où l'on précipite le corps de Mordechaï à la mer, la mère se jette dans les vagues dans un dernier acte désespéré de sauvetage de son fils : « Non ! avait-elle crié, vous ne donnerez pas la lumière de mon âme en pâture à Léviathan ! » (TM, 53). Jamais nommée, elle incarne la souffrance maternelle dans toute son ampleur. Pauline se jette dans la tombe et la mère de Mordechaï s'enfonce dans les flots ; la mer, comme la terre, étant les réceptacles et matrices de la vie, dont tout sort et où tout retourne. Lorsque la mère se suicide à la mort d'un enfant, que devient celui qui reste ? Le meurtre par elle-même, de celle qui naguère le porta et le mit au monde, reste alors un grand mystère, une grande souffrance, qu'évoque Peter Handke dans *Le Malheur indifférent.* De quelle nature était cet amour qui le reliait à sa mère, lui ou elle, seul(e) survivant(e), qui n'a pas su retenir sa mère sur les berges de la vie ? Que penser de ce frère mort qui a entraîné sa mère

[1] Jacques ANDRÉ, « Le Lit de Jocaste », *Incestes, op. cit.,* p.28.
[2] Michèle ENHAÏM, *La Folie des mères. J'ai tué mon enfant, op. cit.*, p.92.
[3] Notons que les mères germaniennes se suicident suite à la mort d'un fils, jamais d'une fille.

avec lui dans les flots de la mer ou dans le cœur de la terre ? Déborah ou Charles Victor ne sortiront pas vivants de la même façon de cette épreuve.

II-2.C Le gouffre de la mélancolie

L'enfant est une trace de la venue au monde qu'un sujet laisse lorsqu'il ne sera plus, il est le signifiant de ce qui le représentera. Par sa naissance, il peut donner corps à l'attente et à l'espérance d'un renouveau. Ainsi, la disparition de Petit-Tambour, « L'enfant de sa jeunesse, conçu un jour de pluie et de peau merveilleusement nue. […] qui inventait l'espérance et la joie en pleine latitude-guerre. Son fils premier-né, chair de sa chair, amour réalisé de son amour » (LN, 23), crée la béance et creuse la fosse de la mélancolie, dans laquelle l'enfant mort occupe, selon Jacques André, « une place particulière, telle une condensation de la mort et de son irréalité, tel un au-delà du deuil »[1]. Comment vivre ce qui est invivable, comment ne pas être engloutie et surmonter la blessure pour vivre et accepter de continuer de vivre ? Questions aux parois abruptes et tranchantes pour celles qui vivent avec la mort, tout en n'étant plus de ce monde. Ces mères, touchées subitement par la disparition de leur enfant, sont habitées par ce que Jean Alouche nomme « l'effroyable expérience de l'enfant mort »[2]. La caresse maternelle désormais dépourvue d'horizon, devient esquisse, teinté d'inachèvement. Le geste, frappé d'inutilité, « retombe, et l'invisible caresse roule hors de ses mains comme les perles d'un collier brisé. […] Pauline sent la caresse qui s'enfouit, qui s'envole et se traîne en pleurant vers la joue de sa petite sœur […] » (EM, 60). La perte de l'enfant équivaut à la perte du sens de la vie dont le désinvestissement s'inscrit dans le corps de la mère déprimée : « Son pas est d'un coup fatigué, ses gestes sont lourds et sa voix est enrouée. » (EM, 59). Elle altère la relation aux autres enfants, « Pauline traversait les jours de leur enfance comme une somnambule, ses bras tendus vers eux étaient raides et glissaient dans le vide » (NA, 97), tant les pas maternels se posent, en équilibre précaire, au bord de ravins jamais comblés. Ces mères abyssales perçoivent l'ombre d'un mouvement, espèrent l'émergence d'un son de voix familier qui ravit l'attention pour une tentative de reconstitution de l'enfant perdu. Ce temps fulgurant se défait et se démet complètement de lui-même et devient en lui-même un objet perdu, qui plonge dans la perte. La petite Pauline Limbourg assiste tristement à l'évanescence de sa mère qui se tourne

[1] Jacques ANDRÉ, « Le mort dans l'âme », *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2007, p.130.
[2] Jean ALLOUCHE, dédicace, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche* (1995), 3e édition, Paris, Epel, 2011.

vers le monde d'Anne-Lise, la disparue : « La mère ne dit rien ; à peine entend-elle lorsqu'on parle à ses côtés. Son attention est retenue ailleurs, son ouïe est toute tendue vers d'impossibles bruits : - le rire de son enfant, ses pas sautillants d'écureuil, sa jolie voix aiguë. » (EM, 60). « Que voit le bébé quand il tourne son regard vers le visage de la mère ? Généralement, ce qu'il voit, c'est lui-même »[1] écrit Winnicott. De quoi hérite un enfant lorsque, dans ce miroir que lui présente la mère, il voit l'épouvante dévastatrice de la mort à laquelle, peut-être, il a échappé de justesse. La mère endeuillée à les « yeux cernés d'une ombre bistre (EM, 59), « Son regard est absent et terriblement morne. Elle regarde du fond de ces brouillards qui se sont déposés autour de ses paupières. » (EM, 60). Le regard de la mère est un gouffre focal qui peut faire destin pour l'enfant qui la suit en silence et perçoit ce qu'il en est de l'expérience d'une survivante qui disqualifie un monde « devenu pour elle non pertinent mais que lui, pourtant, devrait, pour son propre compte, apprendre à désirer »[2]. La mère endeuillée présente un regard qui ne brille plus à la vue de l'enfant survivant. Ce miroir, brouillé ou opaque, dévoile une ombre qui « doit lui monter du fond du ventre car elle semble habiter tout le corps de la femme » (EM, 59). Empli de larmes, il expose un monde intérieur envahi par la souffrance et ne peut se porter sur l'enfant qui, lui, est toujours là. Autrefois, constate amèrement le petit Charles-Victor, « c'était sa mère qui s'occupait de sa toilette, de son habillement, de tout. Autrefois, - jusqu'à ces derniers jours. Autrefois, - temps à jamais révolu. » (NA, 28). L'enfant vivant ne la retient plus, il ne la détourne pas de ses propres soucis et se vit sans valeur pour elle. André Green, traitant des conséquences sur l'enfant d'une dépression maternelle consécutive à un deuil, souligne dans son article sur « La mère morte »[3], que l'enfant, face à la souffrance dépressive de sa mère, fait l'expérience d'une perte du sens, car il ne dispose d'aucune explication satisfaisante pour rendre compte de ce qui s'est produit, à savoir l'abolition d'un plaisir partagé dans la communication et la relation mère-enfant :

> Il ne comprenait toujours pas. Quelques jours auparavant sa mère était encore sa mère ; une mère douce et bonne, qui s'occupait de tout […] il était un vrai petit garçon, on le tenait pour tel et on l'aimait comme tel. (NA, 35)

La mère est, brutalement et radicalement, métamorphosée par la dépression consécutive à l'événement traumatique. Celle qui était source de vitalité pour

[1] Donald Woods WINNICOTT, « Le Rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », *Jeu et Réalité*, *op. cit*.
[2] Janine ALTOUNIAN, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000, p.79.
[3] André GREEN, « La mère morte » (1980), *Narcissisme de vie, narcissisme de mort,* Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1983.

l'enfant devient une figure lointaine et quasi inanimée, morte psychiquement, elle met en scène une mère présente mais absorbée par le deuil. Cette transformation de la vie psychique, écrit André Green, est vécue par l'enfant « comme une catastrophe […] parce que sans aucun signe avant-coureur l'amour a été perdu d'un coup. »[1] Le père de Pauline serre les poings et se perd dans l'impuissance d'une vengeance sans objet, il « ne sort de sa torpeur que pour siffler entre ses dents de temps à autre, « Je le tuerai, l'ordure, je le tuerai ! » Mais où et comment trouver l'assassin de sa fillette. » (EM, 60). Alors que celui de Victor-Flandrin, dans son absence, ne peut s'offrir comme nouvel investissement ni se présenter comme un sauveur qui interviendrait pour sauver son fils de sa détresse solitaire.

> Mais voilà que d'un coup sa mère s'était rompue, effondrée, et c'était elle à présent que l'on considérait, que l'on choyait comme une enfant. Et le père s'était perdu avec ; il n'était plus le père de son fils mais seulement celui de son épouse. (NA, 35)

L'enfant assiste au renversement de ses figures parentales, « La mère n'était plus sa mère, mais l'enfant du père » (NA, 35), rappelant le tableau de Magritte *L'esprit de géométrie* (1936), où le peintre, orphelin de mère à 12 ans, s'était représenté avec une tête d'enfant portant dans ses bras sa mère bébé. Victor-Flandrin vit un abandon qui est d'autant plus inquiétant que personne ne veille la dépouille de son frère : « Fou-d'Elle ne descendit pas dans la salle du bas où reposait le cercueil de Jean-Baptiste. Il n'alla pas veiller son fils. D'ailleurs personne ne le veilla. » (NA, 28). Dans sa thèse, Sylvie Germain affirme l'importance qu'elle accorde à la veille du mort, dans cet irréductible de l'existence : « savoir *VEILLER* les morts : - savoir régler son pas sur leur pas a-rythmique, trouver l'amble pour les accompagner. La solitude du mourant est absolue, - il faut donc une solidarité à la mesure de cet absolu […]. » (PV, 169) pour accepter « de l'accompagner jusqu'au bout de l'impossibilité radicale de " l'être-ensemble " […]. C'est donc concevoir la mort non pas comme anéantissement de l'autre, mais comme pure et mystérieuse *DORMITION* » (PV, 175). Laissé seul, au seuil de la tombe, le fantôme de Jean-Baptiste sera d'autant plus encombrant pour les vivants. Car, si la disparition des êtres chers, écrit J.-B. Pontalis, « nous marque à jamais, entaille profondément notre chair, » pour faire de nous « des endeuillés permanents », il s'agit cependant de « notre manière de les faire vivre. »[2] Or, le défaut de l'accompagnement de Petit-Tambour ne favorise pas ce processus qui permet de le relier aux vivants, il fige

[1] *Ibid.*, p.230.
[2] J.-B. PONTALIS, *L'Enfant des limbes*, Paris, Gallimard, 1998, p.40.

au contraire la mère dans le rôle de « la mère folle du fils mort. Exclusivement. » (NA, 36). Victor-Flandrin qui fait l'expérience du désinvestissement de la part de sa mère, ne peut la retrouver ou la réinvestir, « l'amour de la mère était tombé d'un bloc dans la fosse où l'on avait jeté le frère. L'amour de la mère croupissait au fond d'une fosse » (NA, 36). Les timides tentatives de rapprochement de Pauline envers son fils sont empreintes de trop d'hésitations, de trop de craintes, pour que les mutilations affectives, résultant de cette douloureuse expérience, soient restaurés.

> Elle voulut alors revoir Charles-Victor, le reprendre auprès d'elle. Mais il était trop tard. L'enfant s'était ensauvagé jusqu'à faire de son cœur un terrain vague hérissé d'orties, de ronces, de tessons. Lorsqu'elle voulut s'approcher de lui pour l'embrasser, il se dégagea avec colère et répugnance. (NA, 76-77)

Mère mendiante et culpabilisée par sa défection, elle quémande l'amour de son fils : « Elle resta un moment derrière la porte, l'oreille tendue, le cœur serré. Elle écoutait son fils […] Jusqu'à quand la repousserait-il, jusqu'à quand ferait-il d'elle son ennemie ? Jusqu'où aggraverait-il sa haine contre elle, sa mère ? » (NA, 125) et ne sait que faire de tant d'ambivalence. Finalement, Pauline s'efface devant l'expression de la souffrance qu'elle ne sait plus reconnaître chez son fils : « Pauline finit par prendre peur de cet enfant sauvage aux yeux mauvais, presque cruels. Elle vit que son cœur était fermé et elle eut beau chercher, elle ne put trouver un accès à ce cœur. » (NA, 77). La mère recule et rebrousse chemin, n'ayant perçu que l'agressivité et non le sens caché d'une demande d'amour, elle ne laisse aucune chance à la restauration d'un lien.

Pauline devient à nouveau gravide à son corps défendant. Alors qu'elle est censée donner la vie, elle est encore psychiquement occupée par un mort. Baladine est conçue par un mari décidé à arracher les ombres qui planent au dessus de sa femme, comme un appel à la vie : « Il étouffait les cris de Pauline contre sa bouche d'homme vivant, il lui faisait l'amour pour mieux reprendre possession de son corps, - en chasser le fils mort, l'exiler loin de là. » (NA, 38). La disparition soudaine d'un être cher peut produire une « ébullition de la pulsion sexuelle »[1], décrite par Sigmund Freud comme une « irruption libidinale triomphante au moment de la perte de l'objet »[2], qui vise à faire surgir de la vie alors que la mort est présente. Lorsque l'acte sexuel, que Monique Bydlowski rapproche d'une « fête maniaque », est suivi d'une grossesse, littéralement il n'y a pas de défunt, il y a un enfant qui vient prendre sa place et risque de faire

[1] Monique BYDLOWSKY, « Les Enfants du désir. Le désir d'enfant dans sa relation à l'inconscient », *Psychanalyse à l'université*, Paris, A.U.R.E.P.P., tome 4, n°13, 1978, p.59-92.
[2] Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie », Métapsychologie, *op. cit.*

barrage au deuil en tant que processus élaboratif. Le deuil nié, le « cadavre exquis » ne gît pas seulement dans l'endeuillée, comme l'observe Maria Torok[1] à propos de la maladie du deuil, il risque d'être l'enfant lui-même, le cadavre s'enfouissant dans l'enfant à venir. Elvire Fontelauze est également fécondée par son mari au cours d'une courte permission, « alors au milieu de la quarantaine », elle se trouve veuve et enceinte.

> D'emblée, les sentiments d'Elvire Fontelauze d'Engrâce à l'égard de l'enfant à venir furent ambigus. Elle éprouvait trop de chagrin de la mort de son mari pour pouvoir se réjouir de cette vie nouvelle dont elle aurait seule la charge […]. (CM, 78)

Le deuil est trop dense pour que la vie puisse s'enraciner et que l'enfant se glisse dans le psychisme comme un être à rêver et à imaginer. Pauline lutte, comme si le trop plein de deuil empêchait d'envisager de mettre au monde un enfant conçu alors qu'elle était absente à elle-même « " Je ne veux pas de cet enfant ! Je ne veux pas, je ne veux pas ! " […] Ses entrailles restaient marquées par la mort de son fils. Et puis que serait un enfant engendré par un pleurement muet. […] Elle ne voulait pas d'un tel enfant. Elle ne voulait plus d'autre enfant, plus jamais. » (NA, 82). Ce refus s'exprime vivement, hors de toute objectivité, dans la lutte qui l'oppose au jeune prêtre dont le seul objectif est de « sauver l'enfant, lui trouver place et accueil en la mère, l'arracher à la nuit de la mort et aux larmes du père. » (NA, 82). La relation conflictuelle qui unit Pauline au Père Delombre, au nom prédestiné et au bégaiement intense, trouve un écho certain dans celle qui unit le jeune curé d'Ambricourt à la comtesse du *Journal d'un curé de campagne*[2] de Bernanos. Dans *Célébrations de la paternité,* Sylvie Germain la présente comme « d'abord distante, puis conflictuelle et, à la fin d'une intense et déchirante intimité spirituelle, entre un jeune prêtre et une femme d'âge mûr […] impérieuse, et surtout foudroyée par le deuil de son fils mort en bas âge » (CP, 23). Le prêtre tente de s'opposer à la terrible plainte de Pauline qui réitère sa terreur sans nom ni représentation, « Mais puisque j'ai peur, reprenait Pauline, peur ! tellement peur ! […] … une peur aveugle, gigantesque, malade […] La vie est devenue ma peur. » (NA, 84). Il entend lutter contre cette terrifiante souffrance qui s'exprime dans un questionnement pétri d'angoisse et d'intense culpabilité que formule très pertinemment Michèle Enhaïm : « Est-ce que je peux avoir un autre enfant ? », « Est-ce que j'en ai le droit après ce que j'ai fait à l'autre ? »[3]. Pauline, tout comme la comtesse, se résigne sous les effets

[1] Maria TOROK, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », *L'Écorce et le Noyau,* Nicolas Abraham et Maria Torok, Paris, Aubier/Flammarion, 1978, 229-275.
[2] Georges BERNANOS (1936), *Journal d'un curé de campagne, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.
[3] Michèle ENHAÏM, *La Folie des mères. J'ai tué mon enfant, op. cit.*, p.92.

du discours du prêtre. Elle cède et « […] accepta de laisser sa grossesse suivre son cours […] Elle lui fit envoyer une lettre ; un mot très court qui disait juste : - " Vous avez gagné. Je laisse l'enfant aller à son terme. Mais cet enfant m'est étranger. Tout est devenu indifférent. " » (NA, 87). Si la comtesse meurt dans la nuit même du combat qu'elle a soutenu, Pauline s'éteint à sa fonction de mère. À bout d'arguments, le père Delombre dans *Nuit-d'Ambre*, comme le pasteur Simon Erkal dans *Chanson des mal-aimants,* ne semblent pas être hommes à entendre ce qu'énonce Elvire Fontelauze : « Mais qui vous dit que la lutte que je livre à ce bourreau tout-puissant qu'est le temps n'est pas une forme de prière. » (CM, 73). Le père Delombre n'a rien gagné, le marasme du deuil ne se replie pas devant la chance d'une nouvelle naissance. La force, que Pauline avait mobilisée pour lutter et faire entendre sa voix, se retire. Ressac de la mère et de l'être féminin qui se clive en un ventre qui grossit et une psyché desséchée qui ne porte pas l'enfant à venir. Les barrières sont en effet trop fragiles pour maintenir à distance les sursauts mortifères : « Tout en elle s'était mêlé, confondu, - passé et présent, les vivants et les morts. […] L'enfant bleui, au ventre énorme. Voilà qu'il faisait retour avec toute sa cohorte d'images, d'odeurs de sons. » (NA, 89). L'enfant à naître est identifié au défunt, il le devient dans une répétition non corrigée de la mise à mort :

> Elle sentait son ventre se gonfler, - il se gonflait comme celui de son fils au fond du bois […] " Mettrai-je au monde un enfant bleu, bleu violacé ? " se demandait-elle avec terreur, se souvenant du corps de Jean-Baptiste entré en pourriture. […] Mais elle s'éloignait chaque jour un peu plus d'elle-même, de son présent, de son passé, - et surtout, résolument, de l'avenir. (NA, 88)

L'accouchement prématuré de Pauline signale le défaut, la « hâte d'en finir, de se décharger de ce poids étranger. L'enfant était pourtant d'un poids bien léger et ne criait pas plus fort qu'un chaton. […]» (NA, 89). La petite Baladine parvient difficilement à ouvrir les yeux sur le monde, elle reste « la petite irréveillée, l'enfant inachevée » (NA, 97), qui hésite au seuil du monde. Le repli sur soi, qu'implique l'élaboration du processus du deuil en ce moment où la disponibilité de Pauline est requise par les soins à apporter à Baladine, est désastreux pour l'établissement des premiers liens entre le bébé et sa mère : « Elle accomplissait les gestes maternels cependant, elle nourrissait l'enfant, la lavait, la langeait. Mais elle accomplissait tout cela comme un rite vidé de sens et de désir. Ses gestes étaient raides et effectués d'un air absent. » (NA, 90). Pauline reste une mère inconsolée, qui ne connaît pas la restauration consécutive à la naissance de Baladine. De son vivant elle perd progressivement tous ses enfants, si la mort lui a enlevé Petit-Tambour, la dépression a éloigné

Charles-Victor et ne lui a pas permis d'accueillir sa fille qui lui échappe « totalement ». « Ses deux fils, le mort et le vivant, s'étaient emparés de la petite. " Que suis-je donc pour mes enfants ? " se demanda soudain Pauline. » (NA, 127).

II-3 L'un pour l'autre

II-3.A Remplacer l'irremplaçable disparu

Les enfants du deuil ne sont pas seulement ceux dont la conception est liée à la perte d'un être cher, mais ce sont des enfants « dont la fonction qui leur est inconsciemment assignée a pour objet d'éviter la douleur du deuil de par la *commémoration du défunt* qu'ils réalisent. »[1] L'unique et irremplaçable objet d'amour disparu continue d'occuper toute la place dans la psyché maternelle qui veut le faire exister à la place de l'enfant. Ainsi, le peintre Vincent Van Gogh, né un an jour pour jour après la naissance d'un enfant prénommé Vincent Wilhelm, fut chargé du rôle impossible de ressusciter un défunt en occupant celui, intenable, d'enfant mort-vivant[2]. Appelé communément enfant de remplacement, celui-ci vient en lieu et place d'un deuil impossible en présentifiant le défunt, mais il ne fait que déployer le malheur car, ainsi que le formule Jacques André, « l'enfant de remplacement ne remplace rien »[3]. En paraphrasant Sigmund Freud, il est possible d'écrire que l'ombre du défunt tombe alors sur l'enfant. Ce dernier devient une production de l'imaginaire maternel qui nie une part essentielle de sa vie psychique et lui confère, inconsciemment, une place sacrificielle. En ce sens, le deuil de l'enfant idéal, dont Serge Leclaire[4] exprimait l'importance pour permettre à l'enfant de se construire une identité propre et une capacité à désirer pour soi, est barré. Ces enfants de remplacement sont capturés par l'image à laquelle ils sont assignés. Enveloppes vides, pages blanches, cire molle, ils semblent être là pour attendre l'inscription du récit de leur vie dont ils seront absents. Le personnage de Théa Dunkeltal, dans le roman *Magnus,* est particulièrement ambigu car il souligne la complexité d'une personnalité endeuillée qui façonne un enfant pour nier un ensemble d'événements trop douloureux, et élaborer une néo-réalité adaptée à son désir de grandeur. Théa porte le deuil de ses deux jeunes frères cadets devant lequel « chacun s'inclinait avec beaucoup de compassion et de

[1] Albert CICCONE, Marc LHOPITAL, *Naissance à la vie psychique*, *op. cit.*, p.228.
[2] Voir à ce sujet la biographie du peintre proposée par Viviane FORRESTER, *Van Gogh ou l'enterrement dans les blés*, Paris, Le Seuil, 1983.
[3] Jacques ANDRÉ, « Introduction », *La Folie maternelle ordinaire*, *op. cit.*, p.14.
[4] Serge LECLAIRE, *On tue un enfant*, Paris, Le Seuil, 1975.

révérence » (M, 31). Elle est psychiquement occupée par *ses* morts « sacrifiés pour que s'étende le Reich immensément dans l'espace et le temps […] dont des chiens errants, ou des loups, ont dû dévorer les cadavres gelés quelque part à l'Est, en terre de neige et de barbarie » (M, 31), et qui n'ont jamais, selon l'image mélancolique de Pierre Fédida, « trouvé de sépulture ». Un élément, peu perceptible, se détache si l'on regarde attentivement la fiche d'état civil de la famille Schmalker insérée, comme négligemment, dans le récit par l'auteur. Dans la simple succession des dates de naissances et de décès se profile le drame d'une famille, et plus particulièrement celui de Théa :

> Paula Maria : 07.02.1905/11.02.1905
> - Théa Paula : né le 21.12.1905
> - Franz Johann et Georg Felix : nés le 18.08.1921 […] Tous deux sont morts à Stalingrad en novembre 1942 à trois jours d'intervalle. (M, 51)

Théa voit le jour dix mois après le décès de sa sœur aînée morte à trois jours et connait le vécu de l'enfant de remplacement. De la petite fille, nous ne saurons rien, de la femme en revanche, nous constatons qu'elle déloge sa propre mère pour prendre sa place auprès de ses jeunes frères jumeaux : « depuis longtemps [elle] avait volé à Friedericke son rôle de mère auprès des jumeaux auxquels elle vouait un amour jaloux » (M, 6). En raison d'une stérilité invaincue, ses « jeunes frères lui avaient tenu lieu de fils. C'est après leur mort que l'idée d'adopter un enfant avait pris force en elle ; force et rage. Quand l'occasion s'est présentée, elle l'a saisie […] » (M, 116). Propulsée orpheline de ses frères/fils, l'adoption se profile non comme un accueil, mais comme une volonté indéfectible qui aura raison de toute opposition. Pour Maud Mannoni cet état est voisin du rêve que connaît la mère adoptive qui veut un enfant :

> cet enfant est d'abord une espèce d'évocation hallucinatoire de quelque chose de son enfance à elle, qui fut perdue. Cet enfant de demain, c'est d'abord sur la trace du souvenir dans lequel se trouvent incluses toutes les blessures subies, exprimées dans un langage du cœur et du corps […][1].

L'adoption de Franz-Georg s'inscrit clairement dans un projet qui est celui de trouver un enfant de remplacement :

> Une femme se présente dans le centre, elle passe les enfants en revue. […] L'histoire de ce petit garçon, non pas sourd-muet mais vierge de tout souvenir, l'intéresse. […] Sain de corps et de race ; quant à l'esprit, il est nu, page gommée prête à être réécrite. La femme se chargera de la blanchir à fond avant d'y écrire à sa guise, elle dispose d'un texte de rechange. Un texte de revanche sur la mort. (M, 101).

[1] Maud MANNONI, *L'Enfant arriéré et sa mère* (1964), *op. cit.*, p.86.

Dans ce rapt, qui est une réduplication du meurtre psychique déjà opéré par la violence des hommes, l'enfant ne compte pas, seule la qualité de la surface de projection est évaluée pour que prenne la greffe fantasmatique. Magnus représente cet enfant si ardemment souhaité qui permet de faire table rase du passé pour en reconstruire un, plus adapté à la volonté de Théa. Son apparence aryenne et son amnésie providentielle offrent un support corporel pour que se réalise le rêve de fusion et de superposition. Sur l'enfant de chair, l'enfant fantasmatique « aura pour rôle de réduire la déception fondamentale »[1]. Pour qu'un nouveau-né construise son psychisme et organise son monde intérieur, il est vital qu'il puisse s'appuyer sur le fonctionnement psychique des personnes qui constituent son environnement premier. C'est généralement la mère qui, dès le berceau, remplit cette fonction d'étayage, elle-même accompagnée par le père et tout le groupe familial qui, avec leur propre fonctionnement psychique, donnent une place au nouvel arrivant dans la famille actuelle et dans la succession des générations. La mère diffuse à l'enfant sa façon d'éprouver et de penser le monde, elle transmet son vécu, son récit de l'histoire de la famille, ses secrets, ses non-dits et tout ce qui n'a pas été l'objet d'un travail psychique. C'est sur cet humus que l'enfant construira sa propre individualité. Les soins patients, ainsi que le sens que Théa confère aux éprouvés corporels de Franz Georg, font d'elle une mère attentive. Si les liens d'attachement se greffent sur des actes maternants particulièrement attentifs et enveloppants, en revanche, la langue de la mère charrie le mensonge sur l'origine, pervertissant et manipulant la mémoire : « […] à mesure elle lui restitue son passé perdu en le lui racontant épisode par épisode, ainsi qu'un feuilleton dont il est le personnage central, et elle la bonne reine veillant sur lui. » (M, 13). Nous sommes bien loin de la transmission de l'histoire familiale qui bute souvent sur des silences et des absences. Ici, la ligne narrative se déroule comme un conte bien huilé, sans chaos, ni lapsus, dont les segments s'agencent sans heurt. La naissance merveilleuse de Magnus s'opère par le souffle des mots qui s'approche de la naissance d'Adam : « Elle le remet au monde une seconde fois, par la seule magie de la parole » (M, 13). Théa, ainsi que la mère de Ferdinand, nous le verrons plus loin, se servent du discours comme empreinte à laisser sur le fils. La « grâce de la parole » (M, 50) distille un poison pour le développement psychique de l'enfant, faisant forclusion d'un passé innommé et innommable. Certes, ainsi que l'affirme J.-B. Pontalis, « on ne peut pas ne pas *interpréter* l'enfant. C'est même, dans les premiers temps de l'existence, une condition de

[1] *Ibid.*, p.86.

sa vie, parfois de sa survie »[1] cependant, cet espace, que Winnicott nomme transitionnel, peut faciliter le langage à condition « de pas mettre ses mots dans la bouche de l'autre. »[2] Par la force de son récit, Théa construit un discours familial mythique qui puise aux « plus lointaines origines individuelles d'une expression préverbale, au temps où le petit de l'homme recherche dans les bras de sa mère une première communication orale et sonore »[3] dont le sens importe fort à l'enfant. Le récit enchante Magnus :

> […] car, comme tout conte, il brasse le terrible et le merveilleux, chaque membre de la famille a une stature de héros : lui en tant que victime d'une fièvre vorace qu'il a cependant réussi à vaincre, sa mère en tant que fée bienfaisante, son père en tant que grand médecin. A ce trio s'ajoutent deux autres figures, bien plus valeureuses et admirables encore […]. (M, 14)

La bouche maternelle est le vecteur d'une parole dont la force, définie par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant est « de construire, d'animer, d'ordonner, d'élever » mais également, « de détruire, de tuer, de troubler, d'abaisser, la bouche renverse aussi vite qu'elle édifie ses châteaux de parole. »[4] Alors que la bouche de son mari est un théâtre d'ombre, celle de Théa ouvre également sur l'enfer. C'est l'Allemagne en mère dévoratrice de ses enfants de Brecht que l'on entend résonner ici.

Sylvie Germain met à l'épreuve la fascination de la mère pour Hitler et son adhésion à la perversion d'une grandeur, prétendument typiquement germanique, promue par les nazis. Lorsque sonne le glas de la défaite, Théa reste dépossédée : « Le Führer est mort – lui, l'incarnation à la voix flamboyante de ce rêve de splendeur […] Il ne reste plus rien de ses deux passions mêlées, la patriotique et la fraternelle, rien que des débris, des cendres et des ossements. » (M, 31). Indifférente à la cruauté, elle, l'endeuillée, pleure sur un pays « qui a perdu toute grandeur depuis qu'il est orphelin de son Führer » (M, 39). Au cours d'un entretien avec Pauline Feuillâtre, Sylvie Germain précise que :

> Le personnage de Théa n'est jamais que l'incarnation de la façon dont l'homme, de tout temps et au vingtième siècle notamment, a usé de la langue pour le pire. Théa reproduit à son niveau l'instrumentalisation des mots par les Nazis, la façon dont ils les mettaient au service de leur idéologie. Elle exalte les mythes de la supériorité aryenne. Mais ce qu'ont fait les Nazis, d'autres l'avaient fait avant eux, d'autres l'ont fait après. Le Rwanda, c'est, cinquante ans après la seconde guerre mondiale,

[1] J.-B. PONTALIS, « La Chambre des enfants », *L'Enfant, op. cit.*, p.16.
[2] *Ibid.*, p.16.
[3] Jacques BRIL, *La Mère obscure*, Bordeaux-Le-Bouscat, L'Esprit du Temps, coll. Perspectives Psychanalytiques, 1998, p.21.
[4] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Bouche », *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p.140.141.

> un génocide perpétré aussi à cause d'une idéologie raciste divulguée par des mots meurtriers.[1]

La langue de Théa porte la perversion de la langue du IIIe Reich, analysée par le philologue Victor Klemperer[2]. Dans un camp où le fameux *Arbeit macht frei* de la grille d'entrée, marque le « désir d'euphémisation des internés eux-mêmes »[3], le père de Franz Georg peut bien être un médecin qui soigne par milliers des patients venus de l'Europe entière. Thomas Mann souligne que « Le monde n'a jamais été transformé autrement que par la pensée et son support magique : le mot »[4], en un temps qui fut, le rappelle J.-B. Pontalis, celui du mépris arrogant de la pensée, « un temps où, pernicieusement, la " magie " des mots a changé de camp, passant du Dichter au Führer, de celui qui, poète ou penseur, éclaire l'obscur à celui qui entraîne dans la nuit, qui conduit à la mort par incantation verbale »[5]. Théa reste une étonnante figure maternelle qui ne se laisse pas réduire à une monstruosité ordinaire – mais peut-il en exister d'ordinaire ? Elle, dont le roman familial sert de charpente à une structure interne vacillante, promet des lendemains chantants à son fils qu'elle souhaite ainsi apaiser. L'annonce du suicide de son mari au Mexique sous le nom de Felipe Gomez Herrera, faisant sans doute ressurgir les deuils antérieurs, la précipite dans la mélancolie. Le lieu de la parole s'épuise, à bout de souffle mensonger : « Elle souffre d'asthme, mais néglige de se soigner. Elle chemine à pas de mule vers sa propre extinction. » (M, 46). Elle se déprend alors de ses mystifications, sans culpabilité, mais conserve le souci de celui qui reste son fils aimé au point que son dernier élan vital soit consacré à lui trouver un foyer pour l'accueillir dignement : « Seul l'avenir de ce fils adoptif dont elle ignorait l'origine, sinon qu'il était rescapé d'une ville bombardée, lui importait encore, et seul le frère qu'elle avait violemment rejeté lui paraissait digne de confiance. » (M, 118).

II-3.B Le fils, mausolée du père

La situation de l'enfant de remplacement donne lieu à l'idéalisation des deuils interminables car, selon Bernard Brusset, la mère « cherche à retrouver dans son enfant, souffre de ne pas retrouver ou désespère de retrouver en lui »

---

[1] Sylvie GERMAIN, « Magnus », entretien avec Pauline Feuillâtre, *Topo livres*, « rentrée littéraire 2005 », n°18, septembre 2005, p.41.
[2] Victor KLEMPERER, *La Langue du IIIe Reich* (1947), traduit et annoté par Élisabeth Guillot, présenté par Sonia Comte et Alaih Brossat, Paris, Albin Michel, 1996.
[3] Annette WIEVIORKA, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005, p.131.
[4] À l'occasion de la conférence qu'il donne pour célébrer le 80e anniversaire de Freud. Thomas MANN, « Freud et l'avenir » (1936), *Noblesse de l'esprit*, trad. franç. Fernand Delmas, Paris, Albin Michel, 1960.
[5] J.-B. PONTALIS, « Actualité du malaise », *Perdre de vue,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n°351, 1988, p.23-46. Textes initialement publié, *Le Temps de la réflexion*, Paris, IV, Gallimard, 1983, p.38.

le disparu « dont l'image est en même temps qu'idéalisée, désincarnée et investie sur un mode narcissique. »[1]. Aloïse Morrogues-Daubigné, mère de Ferdinand et de Lucie, est, selon la présentation qu'en propose Christian Morzewski, à la fois mère « de l'Ogre et de la Méduse » et un « assez extraordinaire personnage d'Andromaque mâtinée de Médée […] »[2]. Éternelle amoureuse d'un mari disparu à la guerre, elle l'inscrit, par excès, dans son discours maternel et promeut sa mort au rang de mythe, en la comparant au sacrifice du Christ : « " Il est mort pour nous tous… " Et avec une mine solennelle, Lolotte lâchait le grand mot : "… comme notre Seigneur Jésus-Christ ! " Alors Aloïse redressait encore un peu plus sa tête altière et répétait d'un air inspiré, " Oui, comme le Christ… " […] » (EM, 139). Frappée d'hypermnésie, la figure paternelle ne laisse plus d'espace pour l'ambivalence. Le terme de légende, utilisé par la romancière pour accompagner les vignettes visuelles (Enluminure, Sanguine, Sépia, Fusain, Fresque) qui ouvrent les cinq étapes du récit, est à entendre dans sa polysémie. Il évoque en effet tout aussi bien le texte qui accompagne une image favorisant sa compréhension, que le récit fabuleux et merveilleux que la mère confectionne pour son fils. La légende mortifère enferme son fils qui s'offre passivement en délicieuse surface de projection et se laisse façonner en tombeau vivant, par crainte d'être rejeté par sa mère et de n'être plus rien. L'enfance de Ferdinand est marquée par une solitude et une impuissance à détromper sa mère qui attend, à travers lui, quelque chose qui, nécessairement, lui échappe. Comment en effet prendre la place d'un père ? Comment imaginer remplacer un père idéalisé qui, malgré sa disparition, occupe toutes les pensées de la mère ?

> Son corps, - tombeau vivant. Ferdinand a grandi sous le regard vigilant de sa mère ainsi que s'édifie un mausolée précieux […] Il a grandi, seul, sous ce regard étincelant qui tout à la fois mendiait et exigeait de lui une absolue ressemblance avec l'époux mort à la guerre. Et le petit Ferdinand, docile au-delà de toute espérance, est devenu l'image de son père. Alors sa mère reconnaissante a sacralisé cette image, elle l'a haussée au rang d'icône. (EM, 78)

Ferdinand est le Trésor inestimable de sa mère, il « passe pour le plus bel homme du pays. […]" Mon fils a de la classe ", aime à répéter sa mère. » (EM, 77). Renonçant à d'autres représentations de soi non investies par sa mère, l'enfant destiné, selon Maud Mannoni, « à remplir le manque à être de la mère, n'a d'autre signification que d'exister pour elle, et non pour lui. »[3] Aussi,

[1] Bernard BRUSSET, « Le Lien fraternel et la psychanalyse », *Revue Française de Psychanalyse*, « Frères et sœurs », Paris, PUF, 2, tome LXXII, mai 2008, p.355-356.
[2] Christian MORZEWSKI, « *L'Enfant Méduse* ou l'enfance bestournée », *Cahiers Robinson*, *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p. 144.
[3] Maud MANNONI, *L'Enfant arriéré et sa mère* (1964), *op. cit.*, p.86.

Ferdinand n'est pas à même de dire « je », tant il est soumis à la seule fonction de correspondre au souhait maternel et cristallise le vœu de perpétuer le souvenir du père. Le lisse de son visage sans aspérité, son corps au modelé parfait, sont sources de la jouissance exclusive de sa mère qui lui prête des qualités hyperboliques : « Lorsqu'il était enfant, sa mère le surnommait son petit Roi Soleil ou son Bleuet lunaire, selon qu'elle s'extasiait sur sa chevelure ou sur ses yeux. Mais la liste est sans fin des glorieux et cajolant surnoms dont Aloïse a comblé son fils au fil des années. » (EM, 77). À être ainsi intronisé du titre glorieux de Louis XIV[1], dont souvenons-nous Magnus estime être « amplement exploité par son roi qui n'avait de grand et de solaire que ses qualificatifs usurpés » (M, 238), il est soumis au culte de l'imaginaire maternel pour incarner un personnage supraterrestre. Le Roi Soleil évoque la façon dont le père/dieu est représenté dans les mythologies ainsi que dans les dessins d'enfants, classiques projections familiales, qui présentent le père, astre du monde infantile, paré d'un rayonnement sans pareil.

Le sentiment d'omnipotence fixe définitivement le petit Ferdinand dans une position régressive avec le souci constant de briller aux yeux de sa mère, pour la satisfaire et répondre à sa fascination pour le spectre qui la hante indéfiniment. Comment rivaliser avec la stature héroïque de ce père qui ne laisse « aucun souvenir » (EM, 78) et dont la mort tragique le laisse seul face à la question d'identité sexuelle ? Sans le secours de son beau-père Hyacinthe, inexistant entre la mère et l'enfant, Ferdinand ne peut occuper de plain-pied une place de vivant et ne peut faire autrement que prendre celle du mort. Sa petite sœur, la lucide Lucie, pressent bien chez son frère un sombre destin, fruit des illusions maternelles, peut-être est-il « requis, lui aussi par quelque mystérieux lointain » (EM, 40), qui ne sera autre que le royaume des morts. Ferdinand perçoit dans le regard de sa mère ce qu'il est pour elle, mais aussi ce qu'elle veut qu'il devienne. En le rêvant autre qu'il n'est et qu'il ne sera jamais, elle l'aliène à son désir. Lorsque des personnes osent interférer en relevant les dissemblances avec son père, elle s'emporte « avec fougue et ne lâchait pas prise avant que l'autre ne se soit rallié à son impérieux aveuglement » (EM, 78). Prendre en charge l'incarnation d'un idéal, c'est tenter d'exister avec la pulsion de mort du sujet, dès lors, celle-ci entre dans la vie de Ferdinand et mord sur tous les instants de son enfance. Enfant-roi du royaume du désir de sa mère, il ne peut faire acte de désir et de pensée autonome. La ressemblance à son père

[1] Qui perdit son père alors qu'il n'avait pas 5 ans, alors que Ferdinand « n'avait pas encore quatre ans » (EM, 78).

est un impératif, il doit porter la mémoire du père et, plus encore, il doit incarner le corps du père, rassembler ses résidus, en une parfaite plastique à la psyché morcelée. Le fils se tue à sauver le père et à échouer dans cette tâche. Il est le spectre vivant, agissant, réclamant son lot de chair. Le mort est ainsi un peu moins mort, mais le vivant est aussi un peu moins vivant : « Il a peu à peu revêtu l'image de ce corps, il est devenu le mausolée vivant de l'époux de sa mère. » (EM, 80). Ferdinand ne peut que s'identifier à cette image dans une constitution désincarnée : « Son corps,- une belle apparence. Ferdinand a grandi à côté de lui-même, en parallèle à sa première enfance tranchée net. Il a grandi à partir d'une enfance seconde qui lui était étrangère, imposée du dehors. » (EM, 80). Ferdinand rappelle le culte que voue tante Colombe « à la tombe de son cher Albert » dont elle remplace la pierre tombale « par une monumentale dalle de marbre noir sur laquelle elle a fait graver en larges lettres dorées le nom et les dates de son défunt époux. » (EM, 47). Nul besoin de marbre ici, le tombeau est fait de chair et de sang, la dorure est celle des cheveux, avant que le corps s'immobilise dans un corps de gisant.

> Ferdinand a grandi en étranger à l'ombre de son corps, en étranger par rapport à lui-même et aux autres. Son propre destin ne l'a jamais intéressé, son avenir lui a toujours été indifférent. Très tôt une grande paresse s'est emparée de lui, de son esprit. Une paresse qui voilait la stupeur et l'effroi qui s'étaient engouffrés dans son cœur un matin de sa petite enfance, et les tenait enfouis, bâillonnés. (EM, 84).

Sa paresse est une inhibition du désir qui peut constituer un rempart provisoire contre une psychopathie délirante. L'émiettement du moi semble jouer un rôle d'interface entre la folie amoureuse maternelle et un rapport au monde, précairement maintenu dans un *no man's land* pour ne pas sombrer dans l'enfer pulsionnel. Le traumatisme a châtré le désir de connaître, Ferdinand échoue « dans ses études » (EM, 81), pris dans les rets maternels, il continue à vivre près d'elle, « chez le second mari » (EM, 82). L'élection du fils, comme bien aimé et réincarnation du père disparu, est lue, par Diane Vanhoutte comme massacre des innocents :

> À la manière du Titan Cronos, Aloïse dévore symboliquement son fils pour l'obliger à rejoindre le père sous les profondeurs de la terre. Le personnage d'Aloïse, en se substituant au père, réussirait même plutôt une synthèse de Chronos et d'Ouranos dans la destruction de son enfant ; elle ne se contente pas de dévorer son fils, elle l'enfouit aussi sous les profondeurs de la terre, à la manière d'Ouranos qui ne voulait pas voir surgir ses propres enfants et les enfermait ainsi dans le ventre de leur mère, la Terre.[1]

[1] Diane VANHOUTTE, « L'enfant de la guerre : Ferdinand en son corps monument», *Cahiers Robinson*, n°20, « Sylvie Germain, éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p. 154.

Nous retenons cette lecture et la développons pour comprendre la métamorphose du bel ange blond en ogre. La séduction maternelle, attachée à Ferdinand comme à une proie, est vécue comme l'équivalent d'une agression cannibale[1], tant la charge passionnelle est envahissante et les affects destructeurs et violents. Dans cet univers familial, où, à l'instar des mythes et des contes, la pulsion orale est à l'œuvre dans ses constructions imaginaires, il est question d'être dévorant ou dévoré, englouti par les vivants et par les morts. Tout se passe comme si Aloïse avait poussé Ferdinand à se leurrer en lui faisant croire que, lui, enfant, était un partenaire parfait, qui n'avait donc rien à envier à son père, l'arrêtant ainsi dans son évolution : « Elle demeurait l'épouse du disparu dont elle n'avait qu'à moitié perdu le nom puisque son fils continuait à le porter […] » (EM, 235). Dans son étude sur la perversion, Janine Chasseguet-Smirgel présente une description du futur pervers qui correspond à la situation du personnage de Ferdinand. Cet enfant vit dans « l'illusion que la prégénitalité est égale ou supérieure à la génitalité » et qu'il n'est « point besoin d'atteindre l'acmé du développement sexuel pour retrouver la situation fusionnelle avec la mère. […] époque où [il] était, à lui-même son propre idéal. […] ». Cette sur-stimulation doit être cependant « sans cesse rejouée pour pouvoir être retrouvée et abréagie, car le sujet en éprouve tout ensemble la *nostalgie* et la *haine.* »[2]. Cette haine, liée à l'amour, est clairement perçue par Freud (travaillé par une forte angoisse de castration) lorsqu'il convoque le sourire de la Joconde, « empreint de tendresse et de sensualité avide pour qui l'homme est comme une proie à dévorer »[3]. Aloïse en provoquant un éveil trop précoce des pulsions chez son très jeune enfant le conduit à renverser les rôles. Ne réussissant pas à tuer fantasmatiquement sa mère, Ferdinand continue à désirer dans son sillage. De dévoré il devient le dévorateur, façon d'essayer de faire vivre à autrui ses expériences vécues passivement et de tenter ainsi de leur donner une forme. L'ogre, associé aux idées de gouffre et d'obscurité, en choisissant la voie courte, peut à son tour, engloutir la sœur, réalisant ainsi la fusion avec la mère sans qu'il soit besoin d'évoluer et de grandir. Ce faisant, ne répond-il pas d'ailleurs littéralement aux vœux de sa mère, lorsque, pour faire taire les sarcasmes concernant le mariage bien hypothétique de son fils, elle répond agacée : « mais

[1] Selon SHENGOLS, la plupart des productions psychiques de ces patients (fantasmes, rêves, phobies) concerneraient « un animal dévorant, le rat le plus souvent, ou parfois le loup, voire le serpent, alors que l'adulte est rappelé comme étant bestialement transformé dans l'acte de séduction, avec le visage monstrueusement décomposé, la bouche grande ouverte et grimaçante. », SHENGOLD Leonard, « The metaphore of the mirror », *Journal of American Psycho-analytic Association*, 22, 1974, p. 97-115.

[2] Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Éthique et esthétique de la perversion,* Seyssel, Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, 1984, p.111.

[3] Sigmund FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), trad. A. Bourguignon, Paris, Gallimard, 1980, p.109-110.

mon Ferdinand a d'autres ambitions… enfin je veux dire qu'il ne va pas se marier pour faire une fin. Il attend " l'âme sœur "… » (EM, 83) ? Avant le passage à l'acte incestueux, il tente pourtant de lutter et d'éteindre toute pulsion sexuelle : « le vin bu en famille l'endort bien plus qu'il ne l'excite. C'est le vin et l'alcool qu'il s'en va boire, seul, aux comptoirs des bistrots » (EM, 40). Ferdinand « est amené à payer par son corps les engagements non tenus et contractés par ailleurs »[1], mais, l'objet du comportement d'addiction porte en lui, intrinsèquement, la marque même de la mort. C'est ivre que Ferdinand s'effondre dans le jardin, au seuil d'une maison où il n'a jamais eu vraiment sa place en tant que sujet vivant. En s'immobilisant, Ferdinand s'abîme dans un anéantissement total et retourne au non-être. Englouti, emprisonné il est à nouveau enfermé dans un corps, lequel devient cercueil.

II-3.C Les égarements incestueux du rêver-vrai

Le cœur de mère d'Aloïse est « en alarme » depuis la découverte de Ferdinand évanoui au fond du potager.

> Il ne réagissait à rien, tous ses sens semblaient s'être éteints. C'était comme si la personne qui autrefois était ce corps, ce beau corps d'homme en pleine jeunesse, s'était soudain enfuie, dissoute. […] Ferdinand, sous le coup d'une mystérieuse impulsion, s'était déserté lui-même. Dans sa précipitation il s'était arraché à son corps, et avait oublié sa dépouille encore vivante sur le sol. (EM, 155)

Le décès du fils est d'autant plus douloureux qu'il réactive la perte de l'époux et du père. À défaut de désensorceler le corps de Ferdinand, Lucie d'Aubigné crucifiée au souvenir de son premier mari défunt, et veilleuse du corps abandonné de son fils, se perd dans les mirages des séances de rêver vrai, tout comme Victor Hugo espérait, grâce au spiritisme, trouver un moyen de communication avec sa fille Léopoldine. Elle orchestre, au côté de son fils, l'agencement de visions et de sensations incertaines dans la chambre noire de son imaginaire mélancolique. Pour Julia Kristeva « Habitant ce temps tronqué, le déprimé est nécessairement un habitant de l'imaginaire »[2]. Dans sa quête désespérée, la mère se lance dans une aventure particulière : « elle arpentera avec lui tout son passé, du plus lointain au plus récent, jusqu'à découvrir la source du mauvais œil qui cloue ainsi au seuil de la mort, et bien sûr elle l'en délivrera. » (EM, 157). Si sa pratique ne lui fournit que peu de satisfaction concernant l'amélioration de l'état de conscience de son fils, elle rencontre sur

[1] Jean BERGERET, « Aspects économiques du comportement d'addiction », *Le Psychanalyste à l'écoute du toxicomane*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1981, p.10.
[2] Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, (1987), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1989, p.71.

les chemins de la mémoire des « souvenirs confus » qui se jouent de son inconscient. Aussi, se livre-t-elle tous les jours à des séances de « rêver-vrai », inspirées par des souvenirs de lecture du roman *Peter Ibbetson* de Georges du Maurier[1], dont les pages mêlent le récit des souvenirs et des rêves diurnes et nocturnes. Les délectables parenthèses oniriques permettent aux héros, Louis-Philippe et son inaccessible duchesse, de se retrouver et de vivre leur grand amour. Or, les « références littéraires qu'elle s'était choisies pour s'orienter à un moment crucial de sa vie ne lui servent à rien, sinon à l'égarer davantage encore » (EM, 165). Les relents de cette autobiographie, écrite dans un hospice d'aliénés, s'infiltrent dans l'expérience d'une transe toute personnelle qui la mène au plus près de l'égarement, « elle perd de plus en plus prise sur la réalité » (EM, 171). Les séances de rêver-vrai d'Aloïse sont bien éloignées de ce que Bion[2] appelle la « capacité de rêverie » maternelle, qui vise à « détoxiquer » les projections de l'*infans*, avant qu'il puisse se les réapproprier et, à partir d'elles, développer sa capacité à penser. Ainsi, la naissance et la qualité de la vie psychique d'un être humain sont tributaires, non seulement de la mère, mais de sa capacité à opérer cette rêverie. Or, les vertiges du rêver-vrai sont une ultime tentative pour soutenir Aloïse dans la pérennisation d'un leurre où l'extase s'enchevêtre à la jouissance en de troublantes apparitions. La substitution, qui était déjà à l'œuvre dans la description « Voyez mon fils : le portrait découpé de son père, - la même élégance, la même beauté, et cette blondeur rare, ces doux cheveux soyeux ornés de boucles d'anges ! Et les yeux sont les mêmes, et les mains, le sourire !... » (EM, 80), mêle confusément le fils et le père en une louange d'étrange mémoire :

> Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée. […]
> Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi
> Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi.
> Il avait votre port, vos yeux, votre langage.
> Cette noble pudeur colorait son visage […].[3]

Là où le quiétisme de Madame de Guyon permettait à « l'âme de jouir dans son fond, d'un bonheur inestimable », Aloïse se soumet, passive à l'appel et à l'accueil, non de la grâce, mais de l'époux. Le trouble gagnant, comme Phèdre, « son âme éperdue », elle perd la maîtrise de son corps. La passion, « maîtresse de l'imagination », s'empare de son regard et de son attention. Le corps léthargique du fils s'offre à la folie maternelle et se fait passeur pour faciliter le

[1] Georges DU MAURIER, *Peter Ibbetson* (1891), trad. de l'Anglais par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, Coll. L'Imaginaire n° 18, 1978.
[2] Wilfred-Ruprecht BION (1962), *Aux sources de l'expérience*, Paris, PUF, 1979.
[3] Jean RACINE, *Phèdre,* Acte II, scène V (v. 639-642), *Théâtre complet,* Jean Rohou (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. La Pochothèque, 1998, p.676.

retour du père. Les émois amoureux sont enfin retrouvés en une captation incestueuse qui atteint ici son apogée érotique dans une entière abrasion de la différence générationnelle. Sur le lit où git son fils, c'est son époux qu'elle voit : « Aloïse ne peut penser à Ferdinand adulte sans le confondre avec Victor […] Le corps de la guerre ressuscite. Et c'est, comme avant, un corps de désir. » (EM, 159), « son corps brûle d'un feu qui n'est autre que celui d'une amante » (EM, 164), elle « livre sans se défendre son corps de femme quinquagénaire aux mains de la jeune femme qu'elle fut. Elle écoute avec volupté monter du fond de ses entrailles les chants de sirène amoureuse modulés par l'amante de jadis soudain ressuscitée. » (EM, 165). Hyacinthe ne joue pas le rôle de tiers séparateur pour arracher sa femme à ses délices mortifères. Tenu à la porte de la chambre – enclos fantasmatique érotique et létale - où s'enferme le couple anomique, il constate, tel un mari trompé, les effets des « heures entières pour monter la garde auprès de son fils. […] métamorphosée […] les cheveux défaits, le corps frémissant et le regard étincelant, comme dans l'amour. » (EM, 237). Il voit bien que le défunt prend l'ascendant sur le cœur de sa femme mais fait comme s'il n'y avait rien de mal à cela, ne fait-elle pas tout pour sauver son fils ? Le fantôme vient brouiller la frontière entre vie et mort, le passé et le présent. Telle la figure du spectre, analysé par Évelyne Ledoux-Beaugrand, il efface « les différentes places dans la lignée, mais il porte avec lui la promesse d'un secret révélé. Car le spectre ne fait pas que se tenir dans l'ombre ; il fouille aussi la part d'ombre du passé, les failles du récit familial et invite les vivants à exhumer les secrets enfouis. » [1]

Le corps sorcier de Victor « s'en revient des limbes où le destin l'avait trop tôt exilé, pour venir chercher son fils. (EM, 167). Père dévorateur du corps et de l'esprit du fils, il se nourrit de sa chair, comme s'il demandait ses restes : « C'était un corps voleur, venu dérober la dépouille d'un autre pour pouvoir descendre enfin avec décence dans un caveau. » (EM, 211). Dans l'attrait irrésistible des séances du rêver-vrai, Aloïse, qui souhaitait protéger une unité retrouvée et vivre dans une complétude réconciliée, s'est perdue, écrasée par le poids des revenants. La vision distanciée de la quatrième séquence *Appels,* présente une femme silencieuse. Sans bruit et sans pleurs, Aloïse se tient en équilibre dans une fragilité retenue, au bord de la brisure : « Elle semble flotter légèrement. Quelque chose tremble en elle. D'une main elle s'appuie au

[1] Évelyne LEDOUX-BEAUGRAND, « Filles du père ? Le spectre paternel chez quelques auteures contemporaines », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La figure du père,* Murielle-Lucie Clément et Sabine van Wasemael (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p.49.

chambranle de la porte, de l'autre elle tient un verre à la main […] A chaque gorgée elle secoue la tête comme quelqu'un qui dit non […] » (EM, 205-206). Le deuil de la mère se dessine avec le charbon friable qu'est le « fusain » pour capter les ombres d'une vie dont les couleurs ont fondu. La plainte de Phèdre, « Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire »[1] se glisse encore dans le cœur de l'« épouse-amante » (EM, 220) pour qui « les objets conspirent […] c'est le monde, c'est la vie. La vie n'est plus la vie, elle est inféodée à la mort. » (EM, 208). La mort de Ferdinand touche l'enfant merveilleux tout autant que l'enfant réel, sa disparition ouvre la béance d'un monde résolument vide. « Il neige sur le nom de Ferdinand. " Un nom de rois, un nom d'empereurs, et non des moindres ! ", aimait autrefois à rappeler sa mère. […] Le roi est mort, et le monde est désert. » (EM, 210). « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé »[2] écrit le poète, mais quel être ! Un astre autour duquel la mère faisait pivoter toute la constellation familiale. Lorsque dans sa préface à sa tragédie, Racine présente Phèdre comme un personnage « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée par sa destinée », celle d'Aloïse pourrait bien être liée aux êtres qui, mal enterrés, ont été mal pleurés, et sont, de ce fait, « plus disposés que tout les autres à la revenance »[3] pour plonger leurs racines dans les cœurs endeuillés.

> Elle s'était crue plus forte que la guerre, plus puissante que la mort. Elle s'était convaincue que son amour pour Victor était si entier, si profond, qu'il en était magique et qu'elle avait réussi à arracher aux limbes son époux et lui rendre corps. […] dans les délices de cette jouissance retrouvée, elle avait oublié le vrai but de sa quête. Et elle avait trahi son fils. (EM, 215)

Phèdre encore, pourrait répondre à cette lectrice qui aimait à puiser ses origines « du côté de Sophocle, d'Eschyle ou de Shakespeare » (EM, 215) :

> Moi-même devant vous j'aurai voulu marcher,
> Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue,
> Se serait avec vous retrouvée ou perdue. [4]

[1] Jean RACINE, *Phèdre,* Acte I, scène III, vers 161, *Théâtre complet, op. cit.*, p.658.
[2] Alphonse de LAMARTINE, *« L'Isolement », Méditations* poétiques (1820), Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1981.
[3] Évelyne LEDOUX-BEAUGRAND, *op. cit.*, p.49.
[4] Jean RACINE, *Phèdre,* Acte II, scène V, vers 659-662, *Théâtre complet, op. cit.*, p.677.

III - LES VESTIGES D'UN TERRITOIRE DISPARU

Il n'y a pas de « nouveaux pays natal ».
Le pays natal est le territoire de l'enfance et de la jeunesse.
Qui l'a perdu reste un être perdu.

Jean Améry[1]

III-1 Le pays dont on se souvient

III-1.A Les impressions sensorielles

C'est par la mère, écrit Marie-José Chombart de Lauwe, que « s'ébauche la première représentation du monde de l'enfant, […] elle nuance de multiples impressions affectives et sensorielles »[2], aussi, se rappelle-t-elle subrepticement par la diversité des empreintes laissées en notre mémoire corporelle. Son souvenir est lié à un parfum, un toucher, un mouvement ou une voix, autant de signes impalpables mais profondément familiers, sources d'apaisement ou d'étranges émois. Dans *L'Inaperçu,* lorsque Marie fuit les chamailleries incessantes de ses frères en s'exilant dans la Simca Aronde*,* elle recherche, dans cet espace transitionnel, une condensation des essences variées et composites. L'odeur « indéfinissable et pourtant si caractéristique qui y régnait, composé d'un mélange de skaï, de poussière, de vagues traces du parfum de sa mère, de relents de tabac et d'essence » (In, 26), favorisent l'apaisement et l'endormissement. Le corps maternel a une odeur qui est une sensation première et constitue selon les termes de la psychanalyste Annie Anzieu une « Jouissance initiale, pénétration irréversible. Souvenir du dedans du corps, enveloppe retournée sur soi. Peau immatérielle repliée par l'air qui pénètre »[3]. L'évanescence de l'odeur des êtres, « qui se fane en premier dans la mémoire », fait craindre à Prokop que « l'absence du corps qui la portait, l'exhalait […] » (Im, 115) plonge la trace de cette présence dans l'oubli. Pour éviter cette

[1] Jean AMÉRY, *Par-delà le crime et le châtiment – Essai pour surmonter l'insurmontable,* (1966), trad. Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995.
[2] Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, *op. cit.*, p.153.
[3] Annie ANZIEU, *La Femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, *op. cit.*, 25.

dissolution, il « s'efforc[e] de conserver par-delà la disparition l'odeur de la peau de sa mère, […] parfums subtils et très discrets qui étaient ceux de la douceur. » (Im, 116). Dans son récit apologétique à la mémoire de sa mère et de son chien, monsieur Rossignol retient de son enfance la simplicité de quelques dates repères et le goût des pâtisseries confectionnées par sa mère nourricière selon le rythme de la nature :

> Des années d'enfance dans mon village, je n'ai rien à raconter. Il ne se passait que les simples événements liés aux saisons, et les pâtisseries de ma mère suivaient le cycle des saisons. […] Voilà pour la petite enfance ; rien que des souvenirs de bouche, ou presque. (Im, 157)

Le jour où Tobie quitte la maison paternelle, Valentine sort de sa torpeur et de son enfermement en confectionnant un gâteau « selon les recettes héritées de sa mère et de Déborah. » (TM, 161). Une des fonctions primaires dévolue à la mère, se rappelle à sa mémoire comme un premier acte de soin à porter à l'être qui vient de naître : « Elle vient de naître, tout au bout de son âge, femme-éphémère demeurée à l'état larvaire durant des milliers de jours et dont l'instant d'éclore est enfin arrivé. » (TM, 162). Cette vie nouvelle s'ouvre à elle dans un ressenti d'éternité et se déploie par un acte culinaire offert à la mémoire de « toutes les femmes de sa famille. C'est un gâteau de bienvenue, de bienvenue à celles qui ne sont plus […] » (TM, 163). La préparation du gâteau, aux douces saveurs sucrées, permet le dépassement de la phase mélancolique et enracine à nouveau Valentine dans l'histoire familiale et la transmission des choses de ce monde. L'enfance et la présence maternelle restent dans un goût qui parfois se rappelle et ouvre une représentation restée en gestation dans le souvenir. Dans son essai sur Proust, Julia Kristeva évoque la rencontre de la bouchée de gâteau avec le palais, qui éveille chez le narrateur « quelque chose d'extraordinaire »[1]. Ce contact est :

> le plus infantile, le plus archaïque qu'un être vivant puisse retrouver avec un objet ou une personne, puisque la nourriture est, avec l'air, cette délicieuse nécessité qui nous maintient vivants et curieux des autres […] Le goût *est* monde comme l'est, à cause du goût et de toutes les autres sensations, l'expérience elle-même qui les restitue.[2]

Ce souvenir subsiste chez Édith, pour qui sa mère, pourtant « piètre cuisinière […] excellait dans un unique domaine pâtissier, celui de la fabrication de tuiles aux amandes, de craquelins au beurre et de macarons à l'orange. Édith a eu

[1] Marcel PROUST, *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, tomes I, II et III, 1987.
[2] Julia KRISTEVA, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. N.R.F. Essais, 1994, p.30.

l'impression de sentir dans sa bouche la saveur de ces trois gloires de sa mère. » (In, 136). Comme le narrateur au dénouement de *La Recherche du temps perdu*, Valentine est « un adulte qui se souvient d'avoir aimé avec sa bouche des êtres et des lieux »[1]. Ce *Temps retrouvé* lui fait ouvrir fenêtres et volets pour saluer la lumière et, réinscrite dans sa lignée, elle « s'en va » (TM, 161) à la recherche d'une profondeur dans laquelle se condense son destin. La nourriture redevient pour ce personnage, ce qu'elle est pour tout enfant, « la métaphore […] de la parole de vie »[2]. Pour Denis Vasse, celui-ci vit de « cet entretien secret dans le bain des paroles de la mère : le bébé se nourrit autant du lait de sa mère que du frémissement de ses mots et du velouté de sa peau : il se nourrit de ce dont elle vit. Ce qu'il avale a le goût de ses mots et l'odeur de sa peau. »[3]. De ces deux activités, essentiellement orales, qui consistent à se nourrir de mets et de mots, qui s'incorporent et se remémorent par la sensorialité, subsiste cette parole qui est celle de la berceuse, qui transforme la voix maternelle en berceau. Un matin, alors que Reine vient de s'éteindre à plusieurs lieux de lui, son fils Simon :

> sentit un souffle lui parcourir les mains, le visage ; un souffle très léger, qui n'était ni de vent, ni de brise. Un souffle si ténu, comme une haleine au goût de fruit. Celle de sa mère. Et soudain il avait retrouvé toutes les sensations oubliées de son enfance. Sa tête reposant contre la gorge de sa mère, lui s'endormant dans les bras de sa mère, dans l'odeur délicieuse de la peau de sa mère ; lui s'enchantant de la voix de sa mère, de ses doux rires en grelots, et du bleu limpide de ses yeux. (JC, 280)

La voix maternelle est, selon Anne Dufourmantelle, l'empreinte charnelle la plus archaïque qui fait « office de peau, d'enveloppe, comme un autre corps à l'intérieur du corps, non touché plutôt qu'intouchable […] »[4]. Ce bain sonore, que Didier Anzieu nomme « l'enveloppe du soi »[5] et Guy Rosolato « la matrice sonore du moi »[6], dans lequel Simon fut placé à sa naissance, devient le lien qui se manifeste alors que le souffle qui le portait s'est éteint. L'écho de l'ombre-parlée de la mère se fait entendre comme un doux murmure dans l'émotion des retrouvailles par delà les contraintes spatio-temporelles : « "Je suis là, mon petit, je t'ai enfin retrouvé, je t'ai rejoint… " la voix de sa mère chuchotait en lui, tout contre son cœur, elle le berçait. » (JC, 280). Elle dit encore le bonheur des mots sans âge et sans vieillesse, les premiers et les derniers. En ce souffle se redit et meurt, pour toujours renaître, la voix d'un amour inconditionnel,

[1] *Ibid.*, p.14.
[2] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, Paris, Le Seuil, 1995, p.20.
[3] *Ibid.*, p.37.
[4] Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, *op. cit.*, p.159.
[5] Didier ANZIEU, « L'Enveloppe sonore du soi », *Nouvelle Revue de Psychanalyse, 13*, 1976, 161-179.
[6] Guy ROSOLATO, « La voix : entre corps et langage », *Revue Française de Psychanalyse*, XXXVIII, 1, 1974, p. 31-51, rééd. *Essais sur le Symbolique*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1979, p 75-94.

enveloppant, qui se reconnaît immédiatement tant il reste ancré, conservé, dans le regret même de l'absence. Il s'offre dans la mort, comme dans les tous premiers instants de la vie à peine balbutiante, dans une disponibilité absolue qui ne connaît ni la rupture, ni l'éloignement. Aldo Naouri présente idéalement cet amour comme « sans faille, susceptible de nous mettre à l'abri de la souffrance. […] Un amour pur, monochrome, tourné vers le seul avenir »[1]. Daphnée Desormeaux, personnage malheureux de la nouvelle *L'Hôtel des Trois Roses*, entend, dans son désespoir, « la voix de sa mère, sa voix câline quand elle l'appelait : " Nisette, viens ma jolie. " Ce surnom de son enfance sonnait si tendrement soudain et douloureusement. Elle avait renié son prénom et le surnom avec. Sa mère était morte – la seule qui aurait pu encore oser lui dire " ma jolie " » (HTR, 222). Cette voix, l'unique, est propre à ouvrir sur un désir susceptible de la délivrer de l'emprise d'une image dans laquelle Daphnée s'est enfermée. La mère pourrait encore voir le visage de sa fille, en dépit de l'eczéma ravageur qui le recouvre de croûtes épaisses, elle seule pourrait confirmer une identité qui a besoin d'un sourire et d'un parler pour advenir. Une voix dont on pourrait dire quelle sourit quand elle parle, qui regarde en aimant, doux miroir sonore pour ouvrir sur la découverte d'un visage délivré de la volonté de se façonner. La langue de la mère, affective, privée et singulière, employée pour s'adresser à son enfant, tisse une étoffe langagière aux particularités qui offrent un tracé unique et une corporéité qui sert de lieu d'inscription. Autant de langues maternelles que de mères parlantes, autant de voix-mère susceptibles de revenir dans la mélodie d'une berceuse par la voix du fils. Ainsi Aurélien se penche-t-il vers le couffin des jumeaux pour calmer leurs pleurs : « Le voici assis par terre, un bébé au creux de chaque coude, en train de fredonner " Biedroneczko lec do nieba, przynies mi kawalek chleba. " Les nourrissons commencent à se calmer […] » (HC, 85). La romance maternelle survient dans le dialecte de l'enfance qui fait taire les pleurs et advenir le langage. « Elle est l'envoi, l'origine et l'ultime adresse de la voix, qui […] désire. En dernière instance, comme dans la première, nos langues ne parlent qu'aux voix de leurs mères »[2], écrit Edmundo Gomez Mango. La langue-mère, la voix natale est celle du langage amoureux poursuit le psychanalyste :

> Sans cette séduction de l'origine, la possibilité et le désir de parler seraient impensables ; la langue muette, mortelle et cadavérique est celle qui n'est plus émue par la séduction. […] La voix des mères est toujours sexuelle : elle séduit,

[1] Aldo NAOURI, *Les Filles et leurs mères*, *op. cit.*, p. 74.
[2] Edmundo GOMEZ MANGO, « La Mauvaise langue », *Le Mal,* Paris, Gallimard, coll. Folio essai, 1988, p. 295.

> elle agresse, elle calme, elle enchante, elle endort, elle éveille ; elle est la musique sexuelle de la langue-mère, le tréfonds sonore de la voix qui parle. [1]

En elle s'ancre le désir qui, avec le souvenir sensoriel, composent un pan de la mémoire amoureuse, qui se délecte d'autant plus que l'origine de sa jouissance reste, ô bienveillante censure ! confuse ou méconnue. Il semblerait que l'absence, ou la disparition précoce de la mère, scelle les premiers émois sexuels de Thadée ou de Magnus dans les traces d'un souvenir évanescent. Comme si ce dernier, resté en gestation, pouvait inopinément se manifester sous forme d'images et de visions intensément érotiques, d'autant plus incontrôlables que difficilement localisables. En effet, ce n'est que des années après la mort de sa mère, que la vision de celle-ci saisit Thadée :

> grande Anguille lunaire, dansait pour lui jusqu'à la transe. Et cette danse était la mise bas de son corps nouveau – de son corps d'homme désirant. Il se mit à tourner et danser à son tour, à balancer ses épaules et ses reins et à tordre ses bras. La voix de la mère syncopant ses cris rauques […] Par milliers des effraies s'envolèrent du ventre de la femme. Il y eut grande pluie de sang. […] Terre, soleil et lune disparurent, - une éclipse blanche recouvrit tous les mondes. (NA, 110)

Cette expulsion du ventre maternel est une nouvelle venue au monde, une naissance à la sensualité, qui pourrait s'entendre comme la réalisation d'un souhait formulé par J.-B. Pontalis : « J'aimerai ne jamais cesser de *venir au monde* »[2]. Elle laisse Thadée nu, nouvel homme de Vitruve, gisant sur le plancher du grenier : « Ses membres étaient écartelés comme les rayons d'une roue, son sexe encore était tendu. […] sa peau demeurait bizarrement incrustée de fine poussière d'étoile. » (NA, 111).

Les traces mnésiques de la mère de Magnus se présentent également de façon très perturbante, alors que le choc de sa disparition a englouti jusqu'à sa représentation. Le personnage qui, adulte, se questionne sur sa faculté d'aimer alors qu'il pense n'avoir « plus qu'un cœur à demi calciné dans les flammes qui ont enlacé sa mère […] » (M, 147), avance, adolescent, comme le personnage de *L'Enfant bleu* de Henry Bauchau. Orion, que Sylvie Germain présente sous les traits d'un « Œdipe enfant, aveuglé par ses visions intenses, titubant en ce monde »[3], connaît en effet les mêmes bouleversements sensoriels que Magnus. Le surgissement d'apparitions multicolores rejoint l'« insaisissable tourbillon de couleurs réunies » proustien, pour éclore chez Magnus en jouissance. Les poussées fulgurantes de couleurs, sans représentation corporelle, répondent à la

[1] *Ibid.*
[2] J.-B. PONTALIS, *L'Enfant des limbes*, *op. cit.*, p.141.
[3] Sylvie GERMAIN, « Lettre à Henry Bauchau lors de la parution de *L'Enfant bleu* », *Les Moments Littéraires. Revue de littérature*, n°14, 2e semestre 2005, p.15-17.

déflagration et à la violence auxquelles Magnus à survécu lors du bombardement de Hambourg. L'effondrement psychique provoqué par la disparition brutale de la mère, le bruit, le chaos et la dévastation physique, laissent autant d'échardes brûlantes irradiant le corps où, désir et traumatisme se mêlent. Magnus revit le temps, à la fois accablant et irréel, du cataclysme. Aucun regard, aucune parole ne vient baliser ce lien qui préside à l'embrasement. La mère reste ce continent perdu qui ne s'exprime que dans la fulgurance, non de fantasmes, mais de sensations visuelles, informelles, irreprésentables, qui « bombardent » l'être. La puissance de l'émoi sexuel est associée aux flammes, « giboulées d'aiguilles de feu éclatant au-dedans de son corps […] rouge et le jaune francs d'un feu prenant soudain force […] crépuscule bariolé à outrance d'orange et de rouge vifs […] lueurs incandescentes » (M, 41), provoquant la survenue d'un premier orgasme « en séisme » (M, 41). Les petites morts de Magnus sont autant d'illuminations et de tempêtes intérieures. Comme le narrateur de la *Recherche*, Magnus tente d'offrir une substitution au souvenir « pour donner une image enfin *stable* à cette effervescence indécise de l'identité et de la différence entre le perçu et le signifié »[1]. Il cherche à donner forme à ses éclairs et flamboiements surgis d'une préhistoire personnelle, non par l'écriture, mais par l'approche picturale : « il se passionne pour les couleurs et rêve de devenir peintre » (M, 41). N'obtenant qu'un résultat décevant, « il abandonne bientôt ces essais de coloriage, et il se contente d'attendre que jaillissent ici ou là, ces couleurs cinglantes qui le jettent dans un trouble qu'il redoute autant qu'il espère. » (M, 42). Ces images jalonnent la vie sentimentale de Magnus, le premier baiser volé de Peggy Bell « va déclencher en lui, pendant des mois, une giboulée de rêves qui parfois le réveillent en sursaut au milieu de la nuit, le ventre mouillé de blanc laiteux. » (M, 70). Image onirique, où l'association du lait et du sperme constitue les traces de cet amour originel qui sommeille au fond de son être et demande à être déchiffré. C'est cependant la mort de son amante May qui le raccroche à la perte initiale, il n'est d'ailleurs « pas veuf de la femme aimée, mais orphelin de sa complice, de son amante. » (M, 139). La perte de celle « qui lui avait ouvert l'horizon et l'avait remis en chemin dans le sens du futur », réactualise les sensations de l'abandon :

> et soudain il éprouve un grand froid, une brûlure, les sensations se confondent, une flamme glacée lui éclate en plein cœur et ondoie dans ses membres […] explose sans un bruit dans sa tête, exactement comme en cette nuit d'été à Hambourg, à l'heure de Gomorrhe, quand la femme, qu'il pense avoir été sa mère, lui a brusquement lâché la main pour danser avec la mort. Il ressent le même goût de néant dans la bouche, le même précipité de stupeur et de solitude se former dans sa chair. (M, 139)

[1] Julia KRISTEVA, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, *op. cit.*, p.32.

Le séisme, dont l'ampleur évoque l'Après-déluge, exige une réactualisation de l'Alliance[1]. Si progressivement la pulsion s'apaise pour laisser advenir l'image vague et fugitive d'une « lumière laiteuse » de laquelle « une impression de quiétude délicieuse se dégage » (M, 160), la rencontre avec Peggy libère la libido des échos maternels en un désir rénové. Romain Gary a su repérer le cycle du retour du connu et du même dans *La Promesse de l'aube* : « partout où vous allez, vous portez en vous le poison des comparaisons »[2]. Le désir ne cesse de revenir à l'empreinte première pour Magnus : le « corps de Peggy lui était déjà si intime que ce soudain dévoilement lui a fait l'effet d'une absurdité, d'une violence » (M, 199), pour s'éteindre dans l'impuissance liée à l'inquiétude incestueuse. Lorsque Peggy, pour apaiser Magnus, lèche « ses larmes à la façon d'un petit chat » et fredonne une chanson, son « cœur palimpseste a révélé d'autres sonorités [qui] se déployaient en ondes ténues, à peine perceptibles, comme si elles remontaient de loin, de l'amont de son âge. D'avant même sa naissance, peut-être, du temps où son corps se formait lentement dans la nuit liquide du corps de sa mère. » (M, 201). L'hypothèse de Ferenczi, qui soutient que le retour à la vie intra utérine constituerait un fantasme humain universel, est ici illustrée. Or, le retour dans le corps maternel ne s'effectue pas pour Magnus par le coït génital, mais par l'ouïe qui décèle, dans le cœur de Peggy, « un palimpseste sonore » qui lance « de confus échos, envoyait un appel, un rappel » (M, 200). L'émotion et la passion de l'état amoureux offrent une possibilité de survivance à l'enfant qu'il fût. En mêlant les représentations et les impressions sensorielles de la vie intra-utérine, Magnus reconstruit fugacement un temps imaginaire d'une relation à la mère, qu'Otto Rank[3] fantasme comme particulièrement idyllique. René Diaktine reconnaît qu'il est tentant d'imaginer « l'état fœtal ou la quiétude du bébé à l'image d'un plaisir sans limite, que ce soit dans la solitude presque totale de la vie intra-utérine ou dans l'exquis érotisme d'une intimité infinie avec la mère »[4]. Peut-être est-il nécessaire d'imaginer « qu'*au début était la joie* » pour combler le vide irreprésentable de la mort, afin de s'endormir « la main échouée sur le sein de Peggy » et s'éveiller, sans trace de l'illusion qui fut pourtant utile autant que l'est une fable, pour faire taire, enfin, tout écho des origines : « aucune pensée ne retenait ses gestes, son désir était libre. Et son corps cette fois n'a pas failli à son désir. » (M, 201).

---

[1] *Genèse,* 9,8.
[2] Romain GARY (1960), *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1980, p.38.
[3] Otto RANK (1924), *Le Traumatisme de la naissance : influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective : étude psychanalytique,* trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, Coll. Petite bibliothèque Payot, n° 22, 2002.
[4] René DIAKTINE, « Le psychanalyste et l'enfant », *L'Enfant, op. cit.*, p.81.

III-1.B Celle qui toujours revient

S'il est vrai que tout choix d'objet sexuel hérite des déterminations infantiles de la sexualité et que tout objet d'amour porte les traces des premiers objets de l'enfance, alors la dimension incestueuse est coextensive à la vie sexuelle en générale. Derrière les différentes rencontres plane toujours l'ombre, ou la lumière, de la première femme, toujours prohibée, mais souvent convoitée. C'est ce que souligne Serge Doubrovsky lorsque, détournant le célèbre « la treizième revient, c'est encore la première »[1] de Gérard de Nerval, il écrit cet ironique constat déceptif : « Femme de mon rêve, de mes rêves, évident. *La treizième revient, c'est toujours la première.* ET C'EST TOUJOURS LA SEULE, Ça le malheur, mon malheur. »[2] Dans le fil de cette lecture, Marthe Robert associe l'idée de « l'Éternel féminin » à la « puissance maternelle », fascinante et redoutée, qu'elle résume par la déclaration suivante : « Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes ses formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves j'ai quitté l'un des masques qui voilent mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis. »[3] La conjonction de la sexualité de la mère et de la sexualité infantile, qu'André Green résume de la façon suivante : « mère comme première séductrice, enfant comme objet de séduction »[4], teinte durablement les éprouvés sexuels des jeunes personnages masculins. Sigmund Freud[5] présente l'adolescence du garçon comme la redécouverte de l'objet sexuel, puisque, en quête de l'image mnésique de sa mère, il vit des retrouvailles avec l'objet sexuel qu'a été la mère. Sylvie Germain expose, à diverses reprises, ce moment particulier où l'avancée progressive et le retour aux origines se combinent à travers les figures de la répétition. De façon exemplaire, le roman *Tobie des Marais* joue de la superposition des images de la mère et de la femme aimée qui crée une troublante et délicieuse confusion érotique. Le savoir rationnel n'est alors d'aucun secours lorsque flamboient les tourments d'un désir inconnu. L'être femme, tel un mirage, s'efface ou se dédouble. Ses apparitions fantomatiques, toujours surprenantes, éveillent, tour à tour, l'extase ou l'effroi. La première apparition de Sarra s'offre dans l'indécision d'une silhouette lointaine qui marche sur les rochers d'une grève à la nuit tombante. Ce moment crépusculaire, communément appelé entre chien et loup,

---

[1] Gérard de NERVAL, (1854), *Les Chimères.*
[2] Serge DOUBROVSKY, *Fils,* Paris, Galilée, 1977.
[3] Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972 (Paris, Gallimard, coll. tel, 2002), p. 126.
[4] André GREEN, *Les Chaînes d'Éros : actualité du sexuel,* Paris, Odile Jacob, 1997, p.49.
[5] Sigmund FREUD, (1905), *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. idées n° 3, 1962.

est propice aux surgissements et à la dissolution des ancêtres porteurs des mondes disparus. Tobie « repense soudain à Déborah. […] Il aimerait tant en cet instant que la silhouette qu'il entrevoit là-bas […] soit celle de Déborah, ou bien celle de sa mère. » (TM, 196). C'est dans le manque, « profond et murmurant », de la mère et de la grand-mère, que se détache l'espoir d'une rencontre. La deuxième étape de ce parcours initiatique passe par une pleine émotion esthétique et érotique qui saisit le personnage devant un tableau du peintre Ragouël :

> Tobie y voit, en pleine lumière, ce que le tableau ne montre qu'à peine : le sexe de la jeune fille, - le doux, le voluptueux, le très violent secret de son corps où tout est danse et pulsation. […] Il voudrait écarter les cuisses de la jeune fille du tableau, caresser cette chair où ondoient l'ombre et la lumière, la palper, - la pénétrer. (TM, 219)

Le tableau joue ici pleinement sa fonction picturale autant que perceptive. Paul-Laurent Assoun le qualifie de « piège à regard » tant il « donne quelque chose en pâture à l'œil », invitant celui auquel le tableau est présenté, à déposer son regard comme « on dépose les armes »[1]. Le tableau déchaîne l'envie de voir et de saisir, l'œil de Tobie est capté par l'effet du coup de foudre : « Ses yeux se font aussi miroir, miroir ardent qui enflamme l'image. » (TM, 218). De la même façon que Dostoïevski décrit dans *L'Idiot* la rencontre du prince Mychkine avec la photographie de Nastassia Philippovna, le « point de cristallisation de la fascination amoureuse »[2] s'adresse à l'effigie de l'objet. Dans *Tobie des marais,* il s'avère que le modèle du tableau n'est autre que la femme du peintre : « Edna, peinte à l'époque où elle attendait Sarra, durant les premiers mois de sa grossesse. » (TM, 220). Ainsi, la représentation de la mère contient-elle la promesse de la fille, tout comme le tableau promet la puissance de la rencontre amoureuse avec Sarra. Cette toile scelle un vécu commun entre Ragouël et Tobie, et fait ressentir le trouble qui bouscule les générations et condense le temps. Le tableau ne trouve sa clef que dans un système de correspondances qui relie la mère à la fille, en s'animant, il réconcilie le désir du sujet : « "C'est vous ! " s'exclame-t-il à mi-voix. Il pense au modèle nu et à celui du portrait. Il réunit les deux images, les confond s'émerveille de les voir incarnées, d'être remonté à la source. » (TM, 222). Tobie doit alors se détacher de la perfection d'une image désincarnée, hors de portée, et se débarrasser de son désir de possession ou de conquête, pour se tourner vers la patiente rencontre. Le personnage de Simon dans *Jour de Colère* connaît le même genre de confusion

[1] Paul-Laurent ASSOUN, *Le Regard et la voix. Leçons de psychanalyse*, Paris, Anthropos, 2001, p.117.
[2] *Ibid.*, p.149.

lorsqu'il réapparaît à la mort de sa mère après une longue absence. Le premier amour fonctionne comme une inscription que les vécus ultérieurs n'ont pas effacée, et comme évocation d'un paradis perdu : « sa mère pour laquelle il était revenu, sa mère dont le corps prodigieux était offrande, bonté, consolation, - il ne la verrait plus. » (JC, 282). Aussi, lorsque l'incendie se déclare dans la maison de son grand-père, « Simon continuait à chercher l'image de sa mère, à attendre son apparition. Mais c'était Camille qui venait d'apparaître, et il ne semblait pas la reconnaître. » (JC, 296). Bénédicte Lanot écrit dans sa thèse que Simon « est parti par amour pour sa mère ; il revient par amour pour sa mère […] son désespoir s'exprime alors en un geste aberrant, un geste de folie : la mise à mort du bœuf Rouzé, son dépeçage, l'appropriation de sa dépouille […] »[1]. Elle précise que Simon n'appelle pas Camille, mais crie le nom du bœuf et ainsi :

> étouffe le cri de Camille, recouvre le nom qu'elle crie, celui de Simon : Simon a opté, il a étouffé le désir de Camille, renoncé à la génitalité, il appelle à lui, pour lui, un animal castré […] animal énorme, un animal aux chairs blanches, et dont le nom commence, comme celui de Reine, sur la lettre " R ". Rouzé pourrait bien être une figuration du ventre maternel […][2].

Simon, comme Tobie, éprouve les vertiges de la superposition de la figure maternelle qui se mêle à l'image de leur nouvel amour. Tous deux traversent cette frontière si ténue dans une sorte d'inconscience, titubants et hésitants dans le trouble de leurs émois de quitter celle qui ne peut être désinvestie. Ainsi en est-il du leurre de la vie sexuelle qui consiste, pour Pierre Fédida, « à rechercher un *objet* ne pouvant être retrouvé : " puisque – écrit Laplanche – l'objet qui a été perdu n'est pas le même que celui qu'il s'agit de retrouver " »[3]. Pour Aurélien, l'accomplissement hallucinatoire du désir conserve la mémoire olfactive de l'odeur maternelle qu'aucun « parfumeur ne parviendra à recréer […] elle est composée de très grands riens – de vent, de clarté froide, d'espace, de neige -, et d'un-je-ne-sais-quoi unique, inimitable – un petit pan de peau très fine, une goutte de tiédeur, la grâce de la vie. » (HC, 80). Une « discrète et si intense signature de vie cachée derrière l'oreille, à la racine des cheveux » (HC, 81) qu'il cherche à la retrouver à l'identique chez d'autres femmes : « une seule l'a émue aussi profondément que sa mère en ce lointain jour de neige, Clotilde. » (HC, 81). Clotilde permet ce glissement vers le maternel et fait renaître au bonheur du parfum, qui est pour Annie Anzieu, le « premier élément du connu, du désir de garder en soi : mère reconnue. Sa trace perceptible retenue dans le souffle,

[1] Bénédicte LANOT-LEMOINE, *L'Univers Romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, *op. cit.*, p.242.
[2] *Ibid.*, p.241.
[3] Pierre FÉDIDA, « La sexualité infantile et l'auto-érotisme du transfert», *Sexualité infantile et attachement*, *op. cit.*, p.173.

la mouvance de la vie. Sublimation. L'ineffable rendu sensible. »[1]. Elle représente l'objet auquel la satisfaction a été associée une première fois, marquant pour toujours l'objet du désir. Ce souvenir du « petit pan de peau » est frustre, isolé, tel le « petit pan de mur jaune » de *La Recherche* que l'écrivain Bergotte retrouve dans un tableau de Vermeer. Ce phénomène explique le ravissement qui saisit Aurélien avant même que Clotilde n'apparaisse, un lumineux détail « qu'il n'avait jusqu'alors jamais relevé, le surprend : la tache de soleil sur le chapeau frémissait à hauteur du lobe de l'oreille… ». Cette réminiscence engendre un sentiment de félicité : « Ce détail anodin le met en joie, il lui semble porteur d'autant de sens que de délicieux non-sens, et surtout de promesse. Décidément, oui, il est grand temps qu'ils aient un enfant tous les deux. » (HC, 82). Le rapprochement de la mère et de Clotilde rend la perspective de la paternité soudainement envisageable dans un éclair maniaque où le fantasme incestueux ne prend même pas le temps de se déguiser. La quête édénique, comme un rêve ou un souvenir, ainsi que le retour dans le ventre maternel que Sigmund Freud nomme le quatrième fantasme originaire, confèrent une coloration incestueuse aux rencontres tout en provoquant le refus de certains rapprochements ou en suscitant la crainte quand le contact se fait trop maternant. Ainsi, dans la nouvelle *L'Aveu*, lorsqu'Hélène, inquiète de la torpeur de son amant, se couche à ses côtés : « il se recroquevillait de plus en plus, s'enroulant et se raidissant sur lui-même. Hélène, sourde aux cris et aux larmes qui mugissaient dans le cœur et les nerfs de Pierre, lui prodiguait avec douceur des baisers et des caresses de mère-amante ; elle l'assiégeait, le torturait de sa tendresse. » (AV, 8). De même Aurélien, dans *Hors Champ,* préfère renoncer à son besoin de téléphoner à sa mère pour être consolé d'un « long pleurement. […] comme un chagrin d'enfant. […] profond, aigu » afin de ne pas prendre le risque de l'infantilisation « Tout à fait absurde, surtout, et même incongru, à son âge ! ». L'interdit fonctionne cependant maladroitement, la construction syntaxique souligne la superposition et le passage rapide de la mère à la compagne : « Il a besoin d'entendre une voix familière, mais il s'interdit d'appeler sa mère, […] " Allô, maman, j'ai le cafard et je ne sais pas pourquoi. Fais quelque chose ! " Il compose le numéro de Clotilde. » (HC, 61) illustrant les propos de Sigmund Freud : « À vrai dire, nous ne savons renoncer à rien, nous ne savons qu'échanger une chose contre une autre »[2].

[1] Annie ANZIEU, *La Femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, *op. cit.*, 25.
[2] Sigmund FREUD, « Création littéraire et rêve éveillé » (1908), *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, Coll. Idées, N° 353, 1971, p.71.

D'autres personnages, en revanche, retrouvent dans les délices matrimoniaux la continuité du peau à peau, du corps à corps « expérimenté[s] dans le vécu occasionnel avec la mère des premiers temps de la vie. »[1] Plusieurs pères, dans les romans germaniens, ont du mal à renoncer à la place privilégiée qui était la leur dans la relation duelle mère/enfant et placent leur femme dans un rôle de substitut maternel. Ils font avec leur femme une expérience de la proximité, qui relève de la recherche d'une fusion et d'un état émotionnel, qui évoquent les premiers attachements de la petite enfance. Selon Dominique Guyomard, la mère, « comme objet nostalgique, est garante d'une satisfaction érotique, d'un plaisir trouvable et retrouvable »[2], non dans sa dimension sexuelle, mais dans le plaisir de satisfaction hallucinatoire dont elle est garante. La rencontre d'Ephraïm et de Reine évoque le retour dans l'abri d'un foyer : « Lorsqu'Ephraïm pénétra dans la cuisine, il fut saisi par la chaleur qui y régnait et par les grands pans de lueurs vermeilles qui ondoyaient sur les murs. » (JC, 33). Pour cet homme, trop tôt privé de mère, la cuisine offre la chaleur du feu domestique, que Leocadia Molina Leal présente comme la « métaphore du recueillement domestique, du réconfort du corps et de l'esprit, il est l'image première du bien-être associé aux plaisirs les plus simples, liés aux éléments […] Le feu est perçu comme un élément vivant, partie intégrante de l'âme de la maison […] »[3]. La réflexion sur la symbolique du feu et l'étude des structures permanentes de sa rêverie, initiées par Gaston Bachelard[4], ont dégagé un essaim d'images reliées à celui-ci. Le symbolisme érotique, qui fait coïncider le feu et l'acte sexuel, est présent dans la scène où Ephraïm s'embrase devant Reine, avant que celle-ci développe la figure de « la mère au foyer originelle qui ranime l'âtre et met le pot au feu. Reproductrice et nourricière »[5], telle que la conçoit Yvonne Knibiehler. Le feu sollicite le motif de la bouche et des sens habituellement liés à l'oralité, et favorise le surgissement de la brûlure du désir et de l'appétit vorace :

> soudain Éphraïm vit Reinette-la-Grasse comme jamais encore il ne l'avait vue. Il ne vit plus la grosse fille de la Ferme-du-Bout, mais une éblouissante divinité de la chair et du désir. Four et chevelure, pâte et chair, pain et femme, faim et désir, - tout confluait dans les yeux d'Ephraïm, dans sa bouche, tout se mêlait et criait dans son corps. (JC, 35)

---

[1] Colette JACOB, « Figures de la mère. Écrits et chuchotements », *Imaginaire & inconscient*, « Figures de la mère », *op. cit.*, p.102.
[2] Dominique GUYOMARD, « La folie maternelle : un paradoxe ? », *La Folie maternelle ordinaire*, *op. cit.*, p.121.
[3] Leocadia MOLINA LEAL, « Maisons d'enfance chez Henri Bosco », *Cahiers Robinson,* « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Christian Morzewski (dir.), Arras, Université d'Artois, n°4, 1998, p.90-91.
[4] Gaston BACHELARD, *La Psychanalyse du feu* (1938), Paris, Gallimard, 1949.
[5] Yvonne KNIBIEHLER, « Figures de la mère au foyer », *Imaginaire & inconscient*, « Figures de la mère », *op. cit.,* p.113-121.

L'attention d'Ephraïm se porte sur les pieds de Reine, « indépendants du corps » (JC, 35), objets partiels de surestimation et d'idéalisation sexuelle qui ne relient pas le corps obèse au sol : Ses « tout petits pieds nus, blancs et fins, qui […] se balançaient en douceur dans le vide […]. Ces petits pieds, gracieux paraissaient indépendants du corps si ample et lourd […] » (JC, 35). Le fétichisme, que Freud analyse dans ses *Trois Essais sur la théorie sexuelle*[1], repose sur la description du substitut de l'objet sexuel qui est une partie du corps proche, mais pas tout à fait relié au corps aimé. Ce substitut peut être comparé au fétiche dans lequel le « sauvage » incarne son dieu. La surestimation des pieds provient de la surestimation sexuelle qui caractérise l'investissement de l'objet total, il s'agit, selon Janine Chasseguet-Smirgel, « d'un substitut de l'objet sexuel par métonymie. Ce qui est visé, c'est la relation génitale avec la présence de pulsions sexuelles inhibées quant au but. »[2] La rencontre est de l'ordre de la sidération et de l'impensé, elle inscrit l'urgence du désir dans son évidence et sa nécessité : « En cet instant tout en lui ne réclamait plus que cela : s'abattre de tout son poids contre le corps si merveilleusement en excès de Reinette-la-Grasse […] » (JC, 37). La mise en arrêt redouble celle du père Mauperthuis devant le corps assassiné et offert de Catherine Corvol. C'est la femme dans son immense passivité, absente à son propre corps et à son esprit, qui fascine les hommes du roman. À la voracité d'Ephraïm répond la passivité de Reine : « Le mariage, l'amour, le désir, rien de tout cela ne faisait sens pour elle » (JC, 60). Le feu devient le symbole de l'acte d'amour et de son produit, surdéterminé en fils. L'accouplement sera marqué à la fois par sa fréquence et la fécondité : « Ce grand corps d'homme qui s'abattait contre elle chaque nuit pour y chercher l'oubli […] fit lever en elle une fertilité nouvelle » (JC, 67).

> Comme si la continuelle faim qui hantait le corps de Reinette-la-Grasse frayait dedans sa propre chair des dédales brûlants où sans fin s'engouffrait le désir. Faim et désir se confondaient pour lui en un même flamboiement, un même tournoiement. (JC, 66)

Fusion, plus qu'effusion, qui permet à Ephraïm de trouver « l'oubli » (JC, 65) de la haine du père dans un corps qui est, selon Bénédicte Lanot, la « figuration de la toute puissance de la déesse-mère, le phallus de la mère. »[3]. La femme étant, selon Monique Schneider, non seulement l'habitante d'un lieu mais également le

[1] Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, *op. cit.*.
[2] Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Éthique et esthétique de la perversion, op. cit.*, p.41.
[3] Bénédicte LANOT-LEMOINE, *L'Univers Romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, *op. cit.*, p.229.

« lieu dans lequel peut se loger soit l'enfant dans la matrice, soit l'homme dans l'étreinte. »[1]

Désigné par Freud dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle* comme le premier objet d'investissement externe au corps propre, le sein va donner, dans son union vitale avec l'orifice oral, son impulsion aux relations du sujet avec le monde extérieur, « au moyen des mécanismes de base que sont la projection et l'introjection, et selon la ligne des deux principes du fonctionnement psychique – plaisir-déplaisir et réalité »[2]. Lorsque Freud présente l'image d'un « enfant rassasié quitter le sein en se laissant choir en arrière et s'endormir, les joues rouges, avec un sourire bienheureux », il fait de cette jouissance le « prototype de l'expression de la satisfaction sexuelle dans l'existence ultérieure… »[3] et le « paradigme des joies de la sexualité adulte. »[4]. Ainsi, lorsque Sylvie Germain évoque la petite Émilie, « comblée par la tétée que vient de lui donner sa mère […]. Autant que de lait, elle est repue de la chaleur et de l'odeur des deux grands corps qui l'entourent. […] Émilie se calme, ferme les yeux et s'endort à son tour. » (In, 144), elle crédite l'idée qu'au-delà des caresses, il y a ce champ « de la blancheur laiteuse d'un allaitement rêvé heureux, nostalgie d'un paradis recréé, en deçà des affres de la séparation et du manque […]»[5]. C'est ce temps que connait l'époux de Vitalie, alors que « l'aube toujours le surprenait comme une nouvelle remise au monde de son corps confondu à celui de sa femme dont les seins, depuis la naissance de leur fils, ne cessaient de porter un lait au goût de coing et de vanille. Et de ce lait il s'abreuvait. » (LN, 22). Renée de l'Estorade n'évoquait pas autre chose dans *Mémoires de deux jeunes mariées* lorsqu'elle énonçait : « Enfanter ce n'est rien ; mais nourrir, c'est enfanter à toute heure. »[6] Ce qui est en jeu ici, n'est pas tant l'incorporation fantasmatique du sein nourricier que l'identification primaire à un objet, support contre lequel l'enfant se serre. L'accolement du corps du mari au corps de Vitalie est lié à la pulsion sexuelle qui, selon Didier Anzieu, « trouve satisfaction au niveau oral dans la tétée et dans cette manifestation d'amour qu'est l'étreinte »[7]. Sur l'« écran blanc du rêve », qu'est le sein maternel, se projettent les images de la perception du désir du nourrisson que le philosophe Gilles Deleuze, dans son livre *Mille*

[1] Monique SCHNEIDER, « La disparition féminine », *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre, op. cit.*, p.147.
[2] Florence GUIGNARD, « L'Infantile dans la relation analytique », *Au vif de l'infantile. Réflexions sur la situation analytique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. Champs psychanalytiques, 1996, p.181.
[3] Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, *op. cit.*, p.105.
[4] Hélène PARAT, *Sein de femme, sein de mère*, *op. cit.*, p.22.
[5] *Ibid.*, p.142.
[6] Honoré DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées* (1841-1842), Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1981.
[7] Didier ANZIEU, *Le Moi-peau,* Paris, Dunod, 1985, p. 98.

Plateaux, tente d'imaginer. L'époux de Vitalie dans *Le Livre des Nuits,* ainsi qu'Ephraïm dans *Jour de colère,* interrogent le partage, qualifié d'impossible par Hélène Parat, entre le sein maternel et le sein érotique. Ils jouent de l'ambivalence entre l'oralité et la génitalité pour exprimer subtilement le tabou de l'inceste et l'ambivalence portée sur le sein féminin, comme si la femme ne pouvait pas être à la fois objet et sujet de désir envers l'homme et mère nourricière, posant trop visiblement la question de sa relation érotique à l'enfant.

III-1.C Le mystère des origines

Selon Freud « L'homme sait d'un certain savoir qui est son père et si la lune est habitée, il sait d'un tout autre savoir qui est sa mère »[1], cependant l'adage, *mater certissima, pater semper incertus*[2]*,* que Freud évoque dans la construction du « roman familial », ne comble pas le désir de savoir ce que fut le territoire originel et la nature exacte de notre humaine condition. Dans la *Chanson des mal-aimants,* Laudes fait le constat que les partouzes du lupanar le Relais des Baladins, tenu par les respectables sœurs Brune et Dora Bellezéheux, offrent les vertiges nécessaires aux participants en quête d'un mystère du secret de l'origine : « ces intrépides aventuriers du sexe restaient en effet figés au seuil du mystère qu'ils brûlaient de percer. Car ils étaient en quête d'un mystère […] celui de la chair. » (CM, 148). Ils tentent de se saisir d'une représentation de la scène primitive en arrachant :

> enfin à la chair son secret. Le leur, de secret, celui de leur présence de vivants fourbus de désir, de mortels hantés par leur disparition future. Le secret de leur origine, somme toute. […] pour remonter à l'amont de leur naissance et s'y reproduire à leur tour, quitte à en mourir. (CM, 149)

Cette histoire hors temps, qui échappe à la connaissance des enfants, comme si elle était divine, présente cette limite de la particularité de la filiation humaine : ni immortels, ni auto-engendrés, nous devons notre vie à d'autres qu'à nous-mêmes. Avoir à imaginer cette immensité infinie d'un « non-temps » où l'enfant n'avait pas encore de place, peut-être est-ce là que se niche « le début de la pensée de l'homme sur sa condition d'existant-finissant »[3]. Les chemins sont variés pour le fantasme qui se joue du retour à ce monde fusionnel. Ils peuvent emprunter celui des mots, des rêves nocturnes et éveillés, ou celui de l'écriture pour faciliter sa symbolisation et en dénouer la fusion. Le désir de savoir serait la

[1] Sigmund FREUD, « Le Roman familial des névrosés » (1909), *Névrose, psychose et perversion,* trad. Jean Laplanche, Paris, PUF, 1973.

[2] Si la mère est toujours certaine, le père est toujours incertain.

[3] François MARTY, « La haine dans le fratricide et le parricide », *Enfance & Psy,* 1999, p.32-38.

forme sublimée de cette soif, dont les racines infantiles resteraient invisibles. Lorsqu'Aurélien interroge son collègue Maxence sur le souvenir qu'il conserverait d'un émoi « particulièrement fort, magnifique » de l'enfance, celui-ci répond, avec une exaltation que les années n'ont pas émoussée : « – Oh que oui ! La première fois que j'ai vu le sexe d'une femme, pour de vrai, en direct, pas en photo… » (HC, 69). Le corps des femmes, « leur anatomie secrète » tracasse et déclenche une faim cannibale : « bouffer la femme, mordre dans sa chair » (HC, 71). Le désir de connaître l'énigme de l'essence est particulièrement fascinant et mystérieux au point que, lorsqu'une voisine initiatrice retrousse lentement sa robe pour dévoiler son sexe, le jeune intrépide reste coi : « Moi, je bougeais pas, éberlué que j'étais, le souffle coupé » (HC, 70). De même que les participants au Relais sont « aveuglés par la fascination, en proie à un délire de fascination qui plombait leurs regards et leurs pensées, les pétrifiait » (CM, 148). Maxence, comme Persée, veut vaincre la mise en garde de Méduse pour découvrir ce qu'elle cache et discerner le mystère de *L'Origine du monde.* Il poursuit sa recherche par le biais du bien nommé tableau de Courbet : « Ce n'est même pas une femme-tronc, mais une femme-bas-ventre. Pas de distraction, aucune échappée possible, le regard est happé, assigné à fascination, il est comme aveuglé. Interdit, frappé de stupéfaction devant… devant *rien*, précisément ! […] Et délivré. Le regard est affranchi de toute illusion, de toute idéalisation, de toute mythologie… » (HC, 73). Tout en questionnant l'origine de la réminiscence de son collègue : « Histoire vraie ou fantasme ? On dirait une mise en scène du tableau de Courbet […] » (HC, 71), Aurélien s'empresse de poursuivre avec avidité son association. Avec une faim communicative qui « ne vient pas de l'estomac », mais « plutôt de toutes les fibres de sa chair, elle monte de loin, du fond de l'enfance » (HC, 74), malgré son « malaise », Aurélien « a envie de revoir l'œuvre de Courbet » et « s'octroie une escapade sur internet pour trouver une reproduction de cette peinture à éclipses et à secrets. […] la toison brune […] lui fait penser à une tache d'encre aux contours irréguliers et effrangés s'étalant sur un papier buvard » (HC, 76). Cette représentation du sexe féminin opère pour Aurélien à l'identique d'un test projectif de Rorschach[1]. Comme un rayon X, il traverse l'intérieur de la personnalité et « fixe l'image du noyau secret de celle-ci sur un révélateur […] et en permet ensuite une lecture facile par agrandissement ou projection grossissante sur un écran […]. »[2] Aussi, ce qui est caché est mis en lumière ; le latent devient manifeste ; l'intérieur est amené à la surface ; ce qu'il y a de stable et aussi de noué en lui se trouve dévoilé : « cette

[1] Hermann RORSCHACH (1947), *Psychodiagnostic*, Paris, PUF, 1947.
[2] Didier ANZIEU, Catherine CHABERT (1961), *Les Méthodes projectives*, Paris, PUF, coll. Le psychologue, 1983, p.18.

toison ne renvoie pas seulement au végétal, elle évoque tout autant l'animal, un oursin, ou une araignée velue, ou encore une étoile de mer un peu difforme, à quatre branches inégales. Le jeu des ressemblances pourrait se décliner indéfiniment. » (HC, 77). Cette épreuve de vérité fait accéder Aurélien à un souvenir de sa petite enfance. Comme le rappelle la romancière, dans le cabinet du psychanalyste Jacques Lacan, un panneau peint par Courbet intitulé le *Château de Blonay* représentant « un vaste ciel d'hiver, […] avec au premier plan, des arbres nus sur fond de neige » (HC, 78) sert de cache au sulfureux tableau. Aussi, la mise en veille de l'ordinateur efface la reproduction du tableau et fait surgir, permettons-nous ce jeu de mot, un souvenir-écran[1] :

> C'est en lui qu'il ranime l'image, […] l'horizon recule, tirant une ligne bleuâtre entre le ciel blafard et la terre enneigée. Il a trois ou quatre ans, […] C'est la première fois qu'il voit la neige, la touche, la sent. (HC, 78)

Ainsi, de deux forces qui agissent en sens opposés, « l'une tirant vers la remémoration de l'expérience vécue, l'autre s'y refusant. Le conflit s'exprime dans un compromis : il survient dans la mémoire une autre image, qui, en échange de la première, se trouve déplacée d'un cran »[2]. Ce souvenir infantile à l'apparente insignifiance le fait accéder « par effraction » dans une clarté « d'aube du monde, ou de sa fin […] dans un autre monde ? […] comme s'il assistait à sa propre naissance. Mais laquelle ? Est-il en train de naître, ou en voie de mourir ? » (HC, 79). S'enquérir du secret des Mères équivaut pour Paul-Laurent Assoun à « se mettre en position faustienne de quête de l'origine et s'y engager sans réserve »[3], de ce fait, ce voyage n'est pas sans risque en raison du déploiement de surprenants retours du refoulé pas toujours assimilable par celui qui les a suscités.

Paul-Laurent Assoun présente la vocation enquêtrice d'Œdipe comme consistant à faire « de la Mère la " Chose ", enjeu de sa " pulsion de savoir " (*Erkenntnistrieb)* : creuset primitif de la " curiosité " sexuelle. »[4] Le personnage de Gabriel dans *Opéra muet* témoigne de cette volonté de « savoir absolu » qui le conduit à faire l'expérience que celui qui porte sur le sexe de la mère aboutit toujours sur « une impasse »[5]. L'exploration abyssale du ventre maternel, que Gabriel mène pendant des années, fonctionne comme autant de tentatives pour

[1] Sigmund FREUD, « Des souvenirs-couverture » (1890), *Œuvres complètes 1894-1899,* Paris, PUF, 1989.
[2] Lise MINGASSON, « Compte-rendu d'un colloque de Cerisy », *Recherches et prévisions,* n°66, 2001, p.123.
[3] Paul-Laurent ASSOUN, « Voyage au pays des mères. De Goethe à Freud : maternité et savoir faustien », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, *« Les Mères », op. cit.*, p.110.
[4] *Ibid.* p.129.
[5] *Ibid.*

ouvrir les portes du mystère qui lèveraient l'énigme originelle : « il avait hanté le silence de la nuit océane pour en photographier la faune, la flore et les géographies secrètes » (OM, 36). La mer est loin d'être un lieu anodin, et sa symbolique, étudiée par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, invite à associer la dynamique de la vie à celle des profondeurs de l'inconscient traversées de courants, « lieu des naissances, des transformations et des renaissances […] »[1]. Il est bien difficile de ne pas goûter au glissement homophonique de mer à mère, auquel le romancier Québécois Rejean Ducharme ne peut résister lorsque, en le complexifiant, il intitule un de ses romans *L'Océantume*[2]. Gabriel, a longuement scruté la mer, il a photographié l'intérieur des eaux primordiales comme un territoire secret « aux tons rouges et orangés éclatants de densité somme des coulées de miel » (OM, 52). Selon Janine Chasseguet-Smirguel, ce fantasme « correspond au désir de retrouver un univers lisse, sans obstacles, sans aspérités, sans différences, identifié à un ventre maternel auquel on peut avoir librement accès, représentation, au niveau de la pensée, d'un fonctionnement mental sans entrave avec une énergie psychique circulant librement »[3]. La mer est un corps maternel archaïque dans lequel Gabriel éprouve des sensations corporelles intenses et ambivalentes, elle convoque des fantasmes contradictoires, que Nicole Fabre relie à l'oralité. Lorsqu'elle évoque la traversée de territoires maternels tels que la grotte, le tombeau ou les cryptes marines, elle énumère leur contenu : « (dévorer/être dévoré), l'incorporation et l'éjection (absorber/être absorbé ; rejeter/être rejeté), le morcellement et la restauration d'un être entier, naissant. Plus généralement, l'angoisse et l'extase, le tout sans alternative. »[4] En ces fonds marins se condensent les craintes de l'abîme, les monstres peuvent à tout moment surgir pour expulser et recracher l'étranger. Gabriel commet une sorte de sacrilège incestueux avec le corps de ses rêves. En photographiant l'irreprésentable, en pénétrant à rebours les eaux matricielles, il touche au tabou. Scrutant le lieu utérin, il en perce le secret et se fait le conquérant et possesseur de la *terra incognita*. Mais de l'eau profonde il ne refait pas surface indemne, la crise d'angoisse phobique explose et coupe le souffle. Pour Jacques Bril, « Tout destin humain connaîtra l'épreuve de l'eau – ces eaux de l'amnios qui nous reportent à la caverne utérine – dont il faut émerger, à travers lesquelles devra passer l'enfant avant d'être, […] déposé à terre, autre symbole maternel des enracinements, des nourritures et des

[1] « Mer », *Dictionnaire des symboles, op. cit.,* p. 623-624.
[2] Rejean DUCHARME, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968.
[3] Janine CHASSEGUET-SMIRGUEL (1986), *Les deux arbres du jardin. Essais psychanalytiques sur le rôle du père et de la mère dans la psyché*. Paris, Des femmes, 1988, p.73.
[4] Nicole FABRE, « Retrouvailles avec la mère archaïque », *Imaginaire & inconscient*, « Figures de la mère », *op. cit.*, p.40.

lignages. »[1]. Cette eau cependant, est à traverser et non à explorer, au risque d'être avalé ou rejeté, car jamais personne ne retournera dans le ventre de sa mère. La *Bible* le proclamait déjà dans un de ses premiers commandements : « Tu ne retourneras pas au pays d'Égypte »[2]. Lorsque Winnicott évoque sa curiosité pour l'image de Tagore, il reconnaît avoir toujours su « que la mer est la mère et que l'enfant vient naître sur le rivage. Les bébés sortent de la mer et sont rejetés sur la terre, comme Jonas de la baleine »[3], car l'enfant ne peut y séjourner. Aussi, une nouvelle expulsion a lieu pour Gabriel, mêlant les angoisses du nouveau-né à celle de la perte des êtres aimés, sa grand-mère et Agathe :

> la mer un jour l'avait rejeté, s'était fermée à lui. […] soudain quelque chose s'était brisé et avait basculé et maintenant c'était lui qui se trouvait hanté par le silence et la nuit aquatique dont les mystères et les splendeurs s'étaient soudés en bloc d'impossible. […] Car la peur avait surgi, d'un coup, et elle l'avait chassé hors de profondeurs comme un poisson traqué. Elle l'avait touché au plus vif de son être, elle avait visé son souffle et s'y était inscrite en creux. (OM, 36)

Envahi par la mémoire d'une caverne sensorielle, oppressive et étouffante, Gabriel ne s'en sépare que par un « violent arrachement lui aussi sensoriel qu'est l'autoflagellation asthmatique »[4], qui expulse littéralement celui qui s'est abandonné sans contrôle aux dangers des séductions marines. Gabriel semble être victime des ondines, fées des eaux malfaisantes symboles des « sortilèges de l'eau et de l'amour, liés à la mort », qui sous prétexte de conduire les voyageurs à travers les ombres « les égarent et les noient »[5]. Il ne sera pas l'initié et ne retirera pas de ces fonds mélusiniens une connaissance rénovée. Selon Jacques Bril, « le trésor caché de la science nouvelle, science du moi intérieur : " connais-toi, toi-même " », ne peut être reçue « qu'après avoir vaincu les hôtes funestes ou malins qu'abritent ces cavernes ; ou avoir pactisé avec eux. »[6]

De la mer à la mère, de la mère à la femme, la peur de Gabriel emprunte « le plus terrible raccourci – un rapide détour à travers les yeux d'Agathe. » (OM, 37). Les traces de la mère se dessinent dorénavant dans le symptôme

[1] Jacques BRIL, *La Mère obscure*, *op. cit.*, p.133.
[2] Nicole FABRE, « Retrouvailles avec la mère archaïque », *Imaginaire & inconscient*, « Figures de la mère », *op. cit.*, p.48.
[3] Donald-Woods WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (1971), *op. cit.*, p.133.
[4] Julia KRISTEVA, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 1994, p.296.
[5] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Ondines », *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p.704.
[6] Jacques BRIL, *La Mère obscure*, *op. cit.*, p.132.

asthmatique[1] et la phobie du regard féminin. Gabriel « aimait contempler les jambes des femmes ». Sa fascination est bien proche du jeune Roselyn qui déclare aimer, à l'instar de Bertrand Morane dans *L'Homme qui aimait les femmes*[2], voir de son sous-sol « par centaines des pieds et des jambes de femmes. Et puis j'aime écouter le bruit de leurs talons pointus sur le trottoir. » (NA, 296). Gabriel fuit « le regard des femmes », comme si ce dernier conservait les traces de Méduse : « Il ne regardait jamais plus les femmes droit dans les yeux. Il y avait trop de péril à les contempler avec attention » (OM, 51). La pensée de Gabriel est figée par une terreur dont il ne repère pas le contenu, mais qui persiste et ressurgit à toute occasion propice, freinant la poursuite du développement de sa pensée et empêchant toute rencontre amoureuse : « Tout ce qui s'élançait au-dessus ne le concernait pas. […] Là-haut, dans leurs yeux, dans l'éclat de leurs yeux, il y avait trop de violence. La folie s'y tenait à l'affût. » (OM, 51). Pour Élisabeth About, à « côté du regard féminin empreint de bonté et de beauté, se profile le masque inquiétant de Méduse. Ébloui par la beauté du regard humain, l'enfant craint d'être anéanti par le regard de Méduse »[3]. L'attrait fétichiste de Gabriel ne lui permet pas d'aller au-delà du genou. Le « là-haut », zone interdite, marque la distance qui sépare le petit garçon lorsqu'il doit lever les yeux vers ceux de sa mère en passant par le lieu de l'inconcevable, porteur d'une angoisse archaïque. L'expression de la sexualité de Gabriel est proche de la perversion polymorphe de l'enfant, qui s'exerce sous forme de pulsion partielle non soumise au primat de l'amour génital, qu'il évacue par un « ça ne le concernait plus ». Chassé de l'immensité aquatique par la mer elle-même, il se réfugie dans un lieu pare-excitant sous la protection d'une figure tutélaire paternelle parfaitement sécurisante et illusoirement immobile. La façade est à comprendre dans le sens de « apparence », puisque l'impression d'apaisement et le principe de nirvana s'avèrent trompeurs et annoncent sa mort. Cet aménagement face aux perturbations imposées par l'extérieur correspond au principe de constance esquissé par Freud dans son *Esquisse d'une psychologie scientifique,* visant à maintenir à un niveau aussi bas que possible la tension interne pour atteindre sa réduction, son équilibre, voire sa suppression. Après le surgissement de la maladie, l'écho de la destruction du mur et de la disparition du Docteur Pierre, Gabriel reporte sur l'immeuble de son médecin de quoi reposer son esprit en alerte : « Si je vivais ici, se dit Gabriel, en un tel lieu calme et clos, je retrouverai la paix, le sommeil. Aucun bruit, nul passant, nulle

[1] Une autre interprétation peut être proposée : le paysage utérin étant aussi un monde qui accueille le père, la crise d'asthme, peut être le refus de l'inévitable partage, irrespirable.
[2] *L'Homme qui aimait les femmes,* réalisation François TRUFFAUT, scénario François Truffaut et Suzanne Schiffman, Michel Fernand, avec Charles Denner, Les films du Carosse, 118 mn, 1977.
[3] Élisabeth ABOUT, *Rencontres avec méduse*, Paris, Bayard, coll. Païdos, 1994, p.135.

tentation […] » (OM, 92). De ces successifs points de bascule, la passion épistémophilique du personnage se « rabougri[] à l'extrême » dans la « petitesse » et la « nudité et la simplicité » des « terrains vagues » et autres « chantiers » qui dévoilent l'envers d'un décor en perdition. Gabriel se dirige vers le fond de scène où se trouve la machinerie, le décor pour en déchiffrer les mécanismes cachés. La cinquième séquence d'*Opéra muet* réactualise le fantasme de la scène primitive. Les interdictions de franchir le seuil des palissades du chantier : « Port du casque obligatoire », « Défense d'entrer », « Chantier interdit au public » et des risques potentiels « Attention-Danger » (OM, 35), transforment le lieu familier « en lieu inquiétant, en une sorte d'espace maudit retranché du monde des vivants » (OM, 35) et suscitent une excitation et une « curiosité d'enfant ». Le chantier est à rapprocher des femmes, objets de désir, dont les yeux présentent un trop grand danger à regarder, l'utilisation du même « Attention-Danger » (OM, 51) à leur endroit est à ce titre évocateur. Si « cet avertissement désormais bandait pour lui les yeux de toutes les femmes » (OM, 51), il ne tient pas aussi rigidement dans ce lieu de substitution. Gabriel « se mit à fureter », à glisser avec un voyeurisme certain « des regards indiscrets dans tous les interstices qu'il décelait », « rien n'aiguisait davantage son imagination que les lieux frappés d'atopie. » (OM, 35). L'instinct partiel étroitement visuel demande à être satisfait pour le propre compte de l'enfant. La psychanalyste Annie Anzieu évoque l'enfance qu'elle conserve en elle comme la « tranquillité de cette ruine vivace », un Éden qui se rêve agréablement en de « multiples sentiments emmêlés de fruits, de fleurs, de ronces, de vieilles pierres que l'on retrouve et dont on reconstruit l'édifice à chaque occasion de sa vie. Retrouver en soi le creux des bras nourriciers, la présence de paradis des parents unis et aimés. »[1]. Gabriel se perd lui-même dans la complexité de ses rêveries qui lui font mesurer l'étroite correspondance entre les matières, les êtres et les lieux de l'abandon.

> Gabriel descendait maintenant les degrés sans fin d'un escalier de glaise rougeoyante qui le conduisait à l'intérieur du corps, mais il ne savait pas quel était le nom, le visage, de ce corps au fond duquel il descendait ainsi. Était-ce le sien ou bien celui d'Agathe ? Le sien blotti contre celui d'Agathe, le sien enfoui dans celui d'Agathe … Le sien rejeté par celui d'Agathe. (OM, 136)

La vision des lieux de son enfance occasionne une intense régression et un nouveau retour dans l'espace utérin duquel, il sera, cette fois-ci définitivement et radicalement expulsé.

[1] Annie ANZIEU, *La Femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, *op. cit.*, 34.

III-2 La disparition de la mère

III-2.A Détruire pour se déprendre

Selon Jean Bergeret, il semble que la représentation du matricide « constitue le plus abominable, le plus innommable des fantasmes »[1]. Freud lui-même, qui fit grand cas du parricide et aima puiser son inspiration dans les textes de Sophocle, semble avoir omis de se pencher plus précisément sur le sens du vers 1176 du drame d'*Œdipe-roi*, lorsque le serviteur répond à l'interrogatoire d'Œdipe au sujet du devenir de l'enfant remis par sa mère :

> « ŒDIPE :
> C'est elle qui te le [l'enfant] donne ?
> LE SERVITEUR :
> Oui, prince.
> ŒDIPE :
> Pour que tu en fasses quoi ?
> LE SERVITEUR :
> Pour que je le supprime.
> ŒDIPE :
> Elle, la mère, elle a pu ?
> LE SERVITEUR :
> C'est qu'elle avait peur du malheur que disait l'oracle.
> ŒDIPE :
> Quel malheur ?
> LE SERVITEUR :
> On disait de lui qu'il devait tuer ses parents. [2]

Ainsi Apollon a-t-il mis en garde, par le moyen du premier oracle, « contre la brutalité du dilemme posé à tout parent : ou bien l'enfant va devoir tuer ses parents (c'est-à-dire la mère tout autant que le père), ou bien les parents (c'est-à-dire la mère tout autant que le père) vont devoir tuer préventivement l'enfant »[3]. Alors que le terme parricide apparaît dans la langue française à la fin du XIIe siècle[4] dans le *Dialogue de saint Grégoire,* celui de matricide, survenu plus tardivement chez Plutarque[5], est encore peu utilisé. Jean Bergeret voit dans la faiblesse de l'évocation de l'imaginaire matricide, ainsi que dans l'emploi inusuel de ce mot, « la puissance du refoulement culturel »[6] de la représentation du meurtre de la mère. Ce dernier trouve cependant, à l'état de fantasme, une

---

[1] Jean BERGERET, *La Violence fondamentale. L'Inépuisable Œdipe,* Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1984, p.52.
[2] SOPHOCLE, *Œdipe roi,* traduction de Jean Bollack, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1995, p.66-67.
[3] Jean BERGERET, « Post-adolescence et violence », *Adolescence terminée, adolescence interminable*, Anne-Marie Alléon, Odile Morvan et Serge Lebovici (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, coll. Psychiatrie de l'enfant, 1985, p.73.
[4] Jean DUBOIS, Henri MITTERAND, Alain DAUZAT (1964), *Dictionnaire étymologique et historique du français,* Paris, Larousse, coll. Trésors du français, 1994.
[5] PLUTARQUE, *Œuvres morales,* tome 15 (1565), trad. Daniel Babut, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
[6] Jean BERGERET, *La Violence fondamentale, op. cit.*, p.52.

expression privilégiée dans le jeu enfantin. Associé, dès 1905, par Édouard Claparède comme « le travail de l'enfant »[1], le jeu est une voie royale d'entrée dans la vie fantasmatique de l'enfant, « analogue – et non identique – à celle que constitue le récit du rêve – et non le rêve- pour la vie fantasmatique de l'adulte »[2]. Le jeu, selon Mélanie Klein, permet à l'enfant « d'expulser les aspects les plus culpabilisants de son surmoi parental ».[3] La mise en avant de l'ambivalence des sentiments d'amour et de haine à l'égard de soi et de la mère, témoigne de la complexité d'une relation passionnelle, à l'intérieur de laquelle, l'enfant comme la mère, vivent des élans de tendresse, de colère, de frustration, d'inquiétude et de joie souvent imbriqués, ou se renvoyant alternativement l'un à l'autre. Denis Vasse note que l'enfant entretient une étrange familiarité avec une violence de la mort sans représentation : « par la mort mise en jeu », l'enfant déjoue le destin et « défait le lien aux parents. »[4]. Le square est alors le lieu de prédilection pour le matricide enfantin :

> Une fillette en anorak mauve brodé d'étoiles argentées pousse des cris suraigus derrière la mitrailleuse qu'elle agite en tout sens. Ce sont des cris d'excitation, de joie, qui montent d'un cran chaque fois qu'elle passe devant sa mère " Pan pan boum ! Je t'ai tuée, maman ! " Sa victime, très souriante, agite la main avec grâce à chacune de ses mises à mort comme s'il s'agissait d'un hommage rendu à sa personne. (HC, 30)

De même, la mère ne peut-elle que se réjouir de l'exclamation énamourée de son fils Aurélien, alors petit garçon, « "Maman, tu… tu es … Toi, belle comme un clown ! " Il ne connaissait pas de comparaison plus glorieuse, et sa mère l'avait bien reçue de la sorte, en complément suprême. » (HC, 185). Aimer sa mère, comme jouer à la tuer, est une chose très sérieuse pour l'enfant. Le passage de la mère à la fille s'effectue par un attentat fait à cette image pour que déchoie sa dimension d'éclat, qui fait que le sujet peut se sentir anéanti ou agressé par cette image persécutoire. Se confrontant à la dévastation et ne considérant pas sa fillette comme mauvaise, la mère facilite la réciprocité des liens et évacue la confusion identitaire qui peut résulter du fait d'être du même sexe. Pour André Green, le jeu ne peut se comprendre « qu'à la lumière du fantasme et celui-ci s'ancre dans la sexualité, pour s'épanouir dans la sublimation »[5]. Le rôle qui s'y joue alors est toujours vrai, pour le temps qu'il dure. Le pays intermédiaire exploré par Alice avant Winnicott, est l'espace du jeu et de la création où s'élaborent le deuil et la réparation, où s'invente la vie à vivre alors que

[1] Édouard CLAPAREDE, *Le Jeu chez l'enfant*, Neuchâtel & Paris, Delachaux & Niestlé, 1905.
[2] Florence GUIGNARD, « L'Infantile dans la relation analytique », *Au vif de l'infantile, op. cit.*, p.54.
[3] *Ibid.*, p.54.
[4] Pierre FÉDIDA, « L'arrière-mère et le destin de la féminité », *Psychanalyse à l'Université*, t.5, n°18, 1980, p.161.
[5] André GREEN, « La Mère morte » (1980), *Narcissisme de vie, narcissisme de mort, op. cit.*, p.258.

l'adversité est violente. Il est possible de s'y rendre, d'y séjourner le temps qui convient, d'en revenir pour y retourner ou y faire de longs séjours. Lieu psychique, espace-temps personnel, il est l'univers singulier de ceux qui sont au monde sans rage, ni passivité. Il leur permet d'habiter le monde dans l'espace et la temporalité de la bordure et de la frontière. Certains ont du mal à revenir de cet entre-deux, ni tiède, ni mitigé, qui est à l'origine de tout voyage. Ainsi, lors de l'enterrement d'Aloïs, Marketa « marchant et parlant en somnambule » derrière Prokop, se souvient de son enfance délaissée et exprime, dans un monologue assourdi, le souvenir « d'une poupée qu'elle avait eue et à laquelle elle avait donné le prénom de sa mère pour mieux jubiler des baffes et des fessées qu'elle lui flanquait […] » (Im, 243).

L'expérience de la haine, en jeu dans l'amour exclusif avec la mère, peut revêtir une dimension persécutrice et dévastatrice. Nous sommes alors placé, avec certains personnages masculins, au cœur de la perversion et de la profanation du maternel, et partant, du féminin. Conduits à vivre leurs acquisitions en termes d'avoir, ou de manque à avoir, entre eux et les autres, leur relation s'inscrit sous les signes de l'appropriation, de l'abandon et de la destruction. Dans l'ambivalence qui le lie à sa mère, Nuit-d'Ambre puise abondamment aux sources de la haine pour ne pas être détruit par l'abandon et son amour porté à vide. Il surveille sa mère :

> du coin de l'œil, hargneux. Pourtant, il y avait des nuits où il se réveillait tout tremblant, ivre de retrouver l'amour perdu de sa mère. Il se dressait d'un coup dans son lit, les lèvres balbutiantes, brûlées par le nom qui venait de s'arracher à son cœur, prêt à appeler sa mère, à se jeter dans ses bras. Mais il se reprenait aussitôt. Il lui arrivait de se mordre au sang les bras, les genoux, pour faire taire le nom, refouler l'appel. (NA, 89)

Comme l'expose très bien Winnicott[1], l'enfant répète la destruction non pas pour détruire, mais pour vérifier que l'objet survive. Il se nourrit de l'espoir qu'enfin, un jour, l'objet survivra à tant de violence. L'œuvre de la mère se trouve ainsi exposée à la destruction. Dans l'opéra de Ravel *L'Enfant et les sortilèges*[2], le personnage de l'Enfant, souhaitant « mettre maman en pénitence » et « gronder tout le monde », porte sa révolte contre des objets trop grands pour lui dans un élan de toute puissance : « Je suis méchant ! Méchant ! Méchant ! […] Je n'aime personne » et il se précipite sur tout ce qu'il peut détruire dans la pièce. Or, si dans l'opéra les objets se révoltent pour faire prendre conscience des forfaits du

[1] Donald Woods WINNICOTT (1956), « La tendance antisociale », trad. fr. Henri Sauguet, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1976, p.80-97.
[2] *L'Enfant et les sortilèges* est un opéra en deux parties de Maurice RAVEL sur un livret de COLETTE, créé le 21 mars 1925.

garnement, une mère figée dans le deuil ne manifestera pas la moindre opposition. Charles-Victor réitère donc ses efforts de désintégration pour vérifier la survivance de l'objet, mais aussi et surtout, pour mettre en scène une tentative de réanimation de la mère consolatrice. Lorsqu'il devine la présence de sa mère hésitante derrière la porte de sa chambre, son cri d'amour est désespéré : « " Entre ! Viens ! Viens m'embrasser, me prendre dans tes bras, viens briser ma colère. Je suis ton fils qui t'aime comme un fou, viens ! " - Et l'autre cri : - " Fous le camp ! Écarte-toi de moi ! Si tu oses rentrer, si tu oses m'approcher, je te battrai, si tu oses m'embrasser, je te déchirerai les lèvres ! Je suis ton orphelin qui te déteste à en crever ! " » (NA, 126). La scène proustienne du baiser refusé dans *Du côté de chez Swann,* évoque l'image d'une mère aimée avec une voracité exclusive. Le « mélange de violence et de passivité, de désir et de contritions »[1] est ici renversé en une épreuve de force cannibalique. Dans le sens des études de Mélanie Klein[2], l'envie qui tenaille Charles-Victor est de vouloir posséder la mère, « jusqu'à détruire ce qu'il y aurait de bon en elle »[3]. Dans sa tendance destructive, l'envie tente d'abolir la différence entre soi et l'autre. Cette différenciation entre le monde interne et le monde externe, entre subjectivité et altérité, suppose que le mouvement de haine soit reconnu et contenu sans que la mère se sente détruite. Or, Pauline, ne peut « jouer », reprendre un geste d'apaisement en une opération d'alchimie sublimatoire qui consiste à rendre supportable la dureté du concret. La « mère morte » ne peut transformer les vécus bruts de son fils en opérations symboliques. Déstabilisée dans son identité de mère, narcissiquement blessée, elle se croit rejetée et quitte la chambre. Vaincue, elle s'éloigne « sur la pointe des pieds ». Pauline ne survit pas à l'attaque de colère et de désespoir et réagit aux projections de son enfant plutôt qu'elle ne les contient, le livrant ainsi à son inquiétante toute puissance infantile. Comment ne pas supposer alors l'efficience de ses menaces lorsque sa mère se suicide le jour même ? : « C'est cela ! Va ! Disparais ! Mère couarde, mère de merde, génitrice de putois ! Disparais de ma vue, de ma vie, de mon corps […] – et disparais à tout jamais ! » (NA, 126) L'annonce de sa mort est d'ailleurs accueillie avec une réaction susceptible de susciter de nombreux malentendus :

> [il] n'avait rien répondu. De quelle mère parlait-on. Il y avait des années qu'il n'avait plus de mère. C'était la mère de l'autre, le Putois bleu, qui était morte, et d'ailleurs c'était lui, le Putois bleu qui venait de la tuer […]. » (NA, 130)

1 Julia KRISTEVA, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, *op. cit.*, p.216.
2 Mélanie KLEIN, *Envie et gratitude* (1955), trad. fr. Victor Smirnoff, Paris, Gallimard, coll. Tel N°25, 1984.
3 Denis MELLIER, *L'Inconscient à la crèche. Dynamique des équipes et accueil des bébés*, Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur, 2000, p.31.

Ainsi, Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu répétera-t-il son œuvre de destruction. La violence qu'il manifestera à l'égard de ses amantes porte la trace de cette fracture et de cette défaillance maternelle. Le domaine de la vie amoureuse, déjà évoqué par André Green dans son article sur la mère morte, est propice au réveil de la douleur :

> on assistera à une résurrection de la mère morte qui dissoudra, durant toute la crise où elle revient sur le devant de la scène, tous les acquis sublimatoires du sujet qui ne sont pas perdus, mais momentanément bloqués. […] la destruction dépasse les possibilités du sujet, qui ne dispose pas des investissements nécessaires à l'établissement d'une relation objectale durable et à l'engagement progressif dans une implication personnelle profonde qui exige le souci de l'autre.[1]

La première rencontre entre Nuit-d'Ambre et Nelly reste empreinte de cette influence. Dès « qu'elle lui imposa son visage, son regard, son être » (NA, 207) il abandonne l'objet frustrant son désir, non sans l'avoir préalablement détruit, cassé, battu, violé. La « haine d'elle qui lui brûlait d'un coup les nerfs […] Il fut saisi par une cuisante envie de la gifler, de lui arracher la face comme un bout de papier peint collé sur un mur, de lui dissoudre le bleu de ses yeux dans de l'acide. Envie de l'étrangler, de la décapiter. De jeter sa tête par la fenêtre. Envie de la mordre, de la déchiqueter […]. » (NA, 209). Le viol apparaît ici dans toute sa dimension cannibalique, excrémentielle et sacrificielle. L'objectif du viol est le meurtre de la femme tant elle garde le secret de la jouissance et le mystère de la maternité. Pour Philippe Bessoles[2] qui a travaillé sur la clinique du viol, le féminin problématise la question de l'Origine et condense l'énigme du sexuel, aussi, le viol « reste une écriture sans signe. Tout comme les écritures qui relèvent de l'originaire, il fait signe. »[3]. En profanant *L'Origine du monde,* qui « incarne cette humanité en devenir comme son originisation »[4], Nuit-d'Ambre scénarise la mise à mort de la mère et poursuit son projet de destruction de sa mère en ratant l'objet même du féminin qui ne peut contenir la fonction maternelle et la fonction de séduction. Il n'en attrape « que l'objet chu, la trace la plus réduite qu'il martyrise faute d'en appréhender la posture »[5]. Ses pulsions scatophiles enfantines ressurgissent érigées en sacre autoproclamé, il brandit le fantasme d'une jouissance triomphante : « Lui […] se déclara cette nuit-là le Prince-Amant-de-Toute-Violence. » (NA, 213). En tentant de répondre à l'angoisse des origines, Nuit-d'Ambre reste au niveau des jeunes enfants qui

1 André GREEN, « La Mère morte » *op. cit.*, p.234.
2 Philippe BESSOLES, *Le Meurtre du féminin. Clinique du viol*, Lecques, Théétète éditions, 1997, 2e édition 2000.
3 *Ibid.*, p.18.
4 *Ibid.*, p.49.
5 *Ibid.*, p.18.

enseignent au psychanalyste pendant la cure « que la généalogie ne tient pas au sexe mais à l'ombilic de l'anus : aliments et crottes sont les produits extrêmes de l'engendrement par ingestion et déjection, absorption et rejet. »[1] Le viol, faisant fi par déni de la différence des sexes, incarne la « trace immémorielle, entre abject et objet »[2]. Voulant à chaque pas « s'éloign[er] de lui-même. […] Il se sentait fort, magnifiquement fort, - et libre absolument ! » (NA, 213) il ne fait que redoubler la question qui lui colle à la peau. Car il est toujours question de maîtrise sphinctérienne pour celui qui semble jouer avec ses fèces par l'intermédiaire de la personne souillée pour « faire ses besoins » dans et par le corps de l'autre. La rencontre avec la vieille vendeuse de citron que Nuit-d'Ambre suit jusqu'à un terrain vague, scelle le destin meurtrier. La multiplicité des éléments aux forts relents de réminiscences infantiles : la réplique du lieu de prédilection enfantin, la problématique scatophile représentée par le cabinet en émail suspendu dans le vide et enfin la similitude du cri « qui finissait par ressembler à celui d'un nourrisson » (NA, 239), désordonne son esprit malade de mémoire. « Dans son délire la vieille prenait le visage de sa mère, elle se racornissait comme le père au moment de mourir, et les citrons enflaient comme le ventre du frère. » (NA, 246). L'égarement de Raskolnikov dans *Crime et châtiment* contient la même confusion entre lui, sa mère, sa sœur et la vieille femme assassinée :

> Ma mère, ma sœur, comme je les aimais ! D'où vient que je les hais maintenant ? Oui, je les hais, d'une haine physique. Je ne puis souffrir leur présence auprès de moi […] Oh ! comme je hais maintenant la vieille ! Je crois que je la tuerais encore si elle ressuscitait ! [3]

La haine de soi et de l'autre, la dépréciation de la mère et de la sœur, conduiront au passage à l'acte meurtrier : « Une seule chose était sûre, - la vieille en appelait au crime que ce crime fût dirigé par elle ou contre elle. » (NA, 243). Tuer pour protéger un secret, taire une souffrance confuse, cacher un désir incestueux ; tuer pour faire taire le cri de la mère ainsi que la figure du père. Car lorsque la mère semble occuper toute la scène parentale il est fort probable que le père soit souterrainement très actif. Selon la thèse de François Villa, la figure de la mère peut être « frappée par l'hypermnésie », « non pas parce que le père est oublié, mais parce qu'il ne parvient ni à être oublié, ni à être accepté »[4],

[1] Pierre FÉDIDA, « L'arrière-mère et le destin de la féminité », *Psychanalyse à l'Université*, t.5, n°18, 1980, p.161.
[2] *Ibid.*, p.161.
[3] Fedor Mikhaïlovitch DOSTOÏEVSKI (1865), *Crime et Châtiment*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1967, p.329.
[4] François VILLA, « L'Oubli du père : un désir de rester éternellement fils », *L'Oubli du père*, Jacques André et Catherine Chabert, (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2004, p.131.

devenant le lieu d'un contre-investissement dont la fonction est d'empêcher autant qu'il se peut, le retour de la figure refoulée d'un père inassimilable.

III-2.B Souiller et assassiner le féminin

Le lien osmotique avec la mère passe par la mobilisation de pulsions adverses, l'amour et le désir s'inversent en rejet, en haine, en colère, voire en désir de meurtre. Octobre trouve refuge, avec son jumeau, dans un nouveau ventre de verre, serre couveuse, dont ils barrent résolument l'accès à la mère qu'Octobre nomme : « sa haine ». « Si jamais elle avait osé s'aventurer dans la serre il l'en aurait chassée à coups de pierre, l'aurait sortie en la tirant par les cheveux. L'aurait tuée ? » (NA, 357). Lorsque Magnus, devenu Adam, découvre les boucles d'oreilles en diamant que Théa a cousues, en guise d'yeux, sur son ours en peluche, il est saisi d'une violente envie d'arracher « ces diamants obscènes ». Le petit garçon, qui « s'émerveillait devant ces éclats de lune brasillant aux oreilles de sa mère, et nimbant son visage et ses cheveux blonds d'une clarté astrale », découvre soudain l'horreur de ces « yeux de mouche monstrueuse, aveugle et aveuglante » qui clament la spoliation des bijoux aux « femmes assassinées dans les camps par son mari ? » (M, 67). « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement » écrit La Rochefoucauld[1], la vérité regardée de face est aussi aveuglante et demande à se saisir de biais pour dépasser la pulsion meurtrière : « […] avant de passer à l'acte, ses mains sont retombées, c'était comme s'il allait faire violence à sa mère, l'énucléer » (M, 67). L'interdit du matricide est intégré et Adam détourne la punition qu'Œdipe s'inflige à lui-même dans un geste apaisé : « Il s'est contenté d'ôter du cou de la peluche le mouchoir brodé au nom de Magnus, pour lui bander les yeux avec » avant de le cacher « au fond du placard de sa chambre » (M, 67), lieu prédestiné pour les fantômes familiaux… En revanche, Arthur, pas plus que Nuit-d'Ambre, n'ont réussi à suspendre le geste matricide, ils le dévient mais ne le subliment pas. Dans *Tobie des marais,* le personnage d'Arthur est dévoré par la détestation des femmes, qui sont autant de représentations de la mère haïe, dont l'amour défaillant, empoisonné, perdu et irremplaçable, dénature le goût de sa vie :

> Maudites soient toutes les femmes, à commencer par ma mère, - qui t'a demandé de me mettre au monde, hein ? Pas moi, que non ! Ah, bande de gueuses, avec vos airs de saintes et vos poisons d'amour… et toi, Dieu, serais-tu une femme ? Ce sont elles qui donnent de force cette foutue vie, mais qui est à l'origine de tout ce bordel, sinon toi ?… (TM, 254)

[1] François DE LA ROCHEFOUCAULD, « Maximes », *Moralistes du XVIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992.

Cette haine se déploie dans l'acte fou, féroce et jaloux, d'enlever la tête décollée d'Anna traînant dans la boue, pour la conserver précieusement, enfermée dans le foyer d'un four désaffecté. « Le Livre de Tobie » de *La Bible,* qui est la source de ce roman, insiste sur le devoir sacré des vivants envers les morts. En mutilant le cadavre et en empêchant l'ensevelissement de l'intégralité du corps, Arthur va à l'encontre d'une loi de la Cité. Alors qu'il analyse le mythe grec de Marsyas dans son étude sur *Le Moi-peau,* Didier Anzieu repère la fréquence du mythème de la tête de la victime coupée du reste du corps dans les rites et les légendes de différentes cultures. Celle-ci peut être « conservée soit pour effrayer les ennemis, soit pour attirer les faveurs de l'esprit du mort en multipliant les soins à tel ou tel organe de cette tête […]»[1]. En gardant la tête coupée prisonnière, alors que le reste du corps tronqué est enterré, « l'esprit du mort perd toute volonté propre ; il est aliéné à la volonté du propriétaire de sa tête. »[2] Aussi, la prédation éternise la violence affective : « Anna était sienne désormais, sienne et soumise, - un objet. Elle était son bien […] » (TM, 253). Arthur porte en lui une mère archaïque mauvaise. Figé au niveau pré-œdipien il reste l'enfant qui redoute la puissance féminine dans une construction fantasmatique où il vit un abandon total ou une menace de sa propre existence. Le recours à la violence pourrait se nourrir d'un modèle qu'il a eu devant lui et viserait à ne pas revivre ce qu'il a subi. En réduisant Anna à l'état de chose, il ne peut se déprendre de l'inexistence dans laquelle, sans doute, il a été placé enfant. Cruelle impasse où s'enroulent et s'accrochent sans fin les transmissions de vie et de mort.

La mère peut être « magnifiée, glorifiée, privilégiée jusqu'à l'outrance », elle peut être aussi, comme le rappelle Annick Le Guen, retournée en son contraire, « abaissée, bafouée »[3]. La foule des badauds se nourrit avec facilité et délectation du meurtre de la femme et de la mère. Ainsi, la lapidation de la femme adultère de l'*Évangile selon Saint Jean* chapitre VIII, versets 1 à 11 prend sous la plume de Sylvie Germain la couleur « Jaune » des *Couleurs de l'Invisible.* La structure du poème présente autant de phrases, masses pierreuses à densité variable, livrées à l'agitation de la foule traversée de pulsions meurtrières.

> Ils ont ramassé des pierres –
> des grosses des moins grosses
> des rondes des tranchantes […]
> Frapper
> Frapper la femme impure

[1] Didier ANZIEU, *Le Moi-peau,* Paris, Dunod, 1985, p. 50
[2] *Ibid*.
[3] Annick LE GUEN, *De Mères en filles. Imagos de la féminité*, *op. cit.*, p.21.

> l'infidèle
> l'amoureuse au cœur buissonnier
> l'amante au cœur rebelle
> Frapper frapper
> La femme
> briser ses os
> L'abattre. (CI, 62)
> […]
> Les hommes aux mains pierreuses
> Crient. […] (CI, 64)

L'agitation de la foule barbouille le sujet pour le chosifier en objet à détruire. Les gardiens de la vertu et de la moralité n'ont souvent qu'une perspective : l'extermination du sujet féminin. Françoise Dolto dans *L'Évangile au risque de la psychanalyse* se demande si :

> un homme dont l'esprit et le cœur ne sont pas titillés par l'adultère aurait pris part à ce remue-ménage […] ? Aurait-il glapi sur un flagrant délit d'adultère découvert dans la rue ? Seul, le voyeur excité, qui peut paraître vertueux, crie tout en se réjouissant de la belle aubaine. Il s'est régalé de sa découverte […], il a rameuté des comparses avides de fantasmes érotiques, mais il a, en même temps, levé le drapeau vertueux de gardien de la moralité.[1]

La violence de cette scène est développée dans *L'Inaperçu* lors de la Libération. Comme le rappellent Georges Duby et Michelle Perrot dans l'*Histoire des femmes en Occident,* le siècle des génocides, qui fut le plus sanglant de l'histoire de l'humanité, n'a pas exprimé « de pitié particulière pour le sexe féminin » :

> […] bien au contraire [il] extermine les femmes juives et tziganes comme mères d'une génération future. Le siècle où les femmes ont à subir non seulement les conséquences de leurs propres engagements – pour tous inhumaine, la répression se fait parfois sexuée (viols, cheveux tondus) pour atteindre les femmes dans leur féminité […].[2]

Le défilé déploie la profanation de l'Autre féminin en exposant une femme et son enfant à la vindicte populaire pour un meurtre collectif : « Avec son Vert-de-gris, d'ailleurs, elle a eu une mioche, eh bien qu'elles défilent donc ensemble, la traînée et sa Fridoline de môme ! Et on avait collé dans les bras de Céleste la petite Zélie alors âgée de treize mois. » (In, 254). Céleste devient le « prête-à-jouir » d'une œuvre de saccage. Le corps souillé de crachats, elle poursuit son chemin de croix, livrée à tous ceux que l'adultère excite. Entre hérésie et sacrilège, prédation et infamie, la tonte et l'humiliation publique, laissent la victime vivante, mais déchue. L'hymne national déformé et répété en une version dégradée, « Allons z'enfants, z'enfants », accompagne l'assassinat du

[1] Françoise DOLTO, Gérard SÉVERIN, *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, tome 2, *op. cit.*, p.84.
[2] Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident,* volume 5, « Le XXe siècle », Françoise THÉBAUD (dir.), Paris, Plon, 1992, p.18.

sexuel et du maternel. La violence est ici sexuée, pensée et voulue telle pour atteindre la féminité dans son apparence. Dans son article sur la dimension sexuée de la violence dans la guerre civile espagnole, l'historienne Yannick Ripa s'intéresse à la symbolique de la tonte qu'elle présente comme « une destruction du paraître femme […] Elle ne se satisfait pas de la jouissance qu'elle procure aux agresseurs, elle a un sens. »[1] Ce châtiment rétroactif est infligé à la mère, jugée coupable d'avoir engendré et élevé un enfant issu de l'ennemi et d'avoir ainsi failli à son devoir patriotique. Elle hausse et proclame la honte de celle qui n'a pas su tenir la place traditionnelle qui lui était assignée et marque du sceau de la trahison celle qui, selon son mari, « était tellement plus forte que lui, car insoumise, irrésignée au mensonge et à l'hypocrisie. Elle avait eu le courage de vivre ce que lui n'avait pas osé expérimenter – aimer selon son choix, suivre l'élan de son désir. » (In, 259). La foule ne voit plus l'enfant dans les bras de sa mère, livrée à la désorientation de l'effondrement et à l'atteinte de la sécurité élémentaire : « Zélie, paniquée par le vacarme ambiant et surtout par le bruit strident qui résonnait dans la poitrine de sa mère, tout contre son oreille, s'est mise à se débattre et à pleurer » (In, 256). Comme dans le viol, la « femme est intentionnellement souillée. Elle est traitée comme un véritable lieu d'aisances avec ce que cela suppose de soulagement de la miction et de la défécation. »[2] La mère est profanée, son sacré ou son mystère est dévoilé dans l'immonde. Le fils, Pierre :

> relégué pour l'occasion chez une voisine, entendait ce tumulte. Il a fini par percevoir au sein du vacarme et le rire de sa mère et le cri de sa petite sœur […] Il a vu sa mère, son corps blême du crâne aux talons tout ratatiné sous les vociférations, les crachats qui fusaient de-ci de-là, et blottie dans ses bras, Zélie, dont les langes dénoués pendouillaient sous les fesses. (In, 256)

Le fils assiste à la mise à mort sacrificielle de sa mère et à sa déshumanité, que Pierre Fédida caractérise « par la destitution d'une ressemblance du semblable. »[3] Comme se déroule le tissu du lange, censé contenir l'enfant, se détache le fragile tissu psychique de la mère qui fait apparaître sa frêle apparence. Pierre voit ainsi s'effriter l'image de sa mère vouée au dissemblable et à une perte inélaborable. D'un seul coup, écrit Fédida, « se défait une expérience de l'humanité. […] quand sont en train de se défaire le visage, les mots, la voix, la reconnaissance même des réactions chez l'autre. »[4] La fracture

[1] Yannick RIPA, « Armes d'hommes contre femmes désarmées : de la dimension sexuée de la violence dans la guerre civile espagnole», *De la violence et des femmes*, Cécile Dauphin, Arlette Farge (dir.), Paris, Albin Michel, 1997, p.149.
[2] Philippe BESSOLES, *Le Meurtre du féminin. Clinique du viol*, *op. cit.*, p.49.
[3] Pierre FÉDIDA, « L'Oubli, l'effacement des traces, l'éradication, subjective, la disparition », *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre*, *op. cit.*, p.12.
[4] *Ibid.*, p.14.

du rire de Céleste est le début de la fugue mentale qui signe la faillite d'un espace de mentalisation : « Et soudain elle a ri. […] Elle a proféré une sorte de hennissement suraigu et syncopé […] elle avançait cassée en forme de Z comme un éclair fourbu […] » (In, 256), échappée salvatrice pourtant, qui contre l'explosion totale de la psyché. C'est dans les derniers assauts des spasmes de ce rire jailli de l'effroi que le cœur de Céleste cèdera des années plus tard, illustrant tragiquement la puissance de l'actuelle expression, « mourir de rire ». Ce trépas souligne le désespoir de ces femmes, l'excès de tension contenue dans leur bouche et leur gorge finit par vaincre et terrasser. Ainsi en est-il de la mère de Roselyn « Un jour son cri de folie avait rompu la vie en elle, l'avait étouffée dans un sanglot de sang. » (NA, 265).

III-2.C Le fracas de la mort maternelle

À l'exception du personnage de la grand-mère Déborah, pour qui « l'ange de la mort passa au point du jour, il ne fit aucun bruit et ne s'attarda pas » (TM, 116), les mères germaniennes sont frappées par la mort avec une grande violence. Leur fin s'éloigne en tout point de la paisible Assomption, représentée dans le panneau central du retable de Wit Stwosz de l'église Sainte-Marie, qu'évoque Sylvie Germain dans *Cracovie à vol d'oiseaux* :

> La Vierge se mourant n'est pas couchée, elle s'effondre en douceur entre les bras de saint Jacques […] la Vierge dolente (car elle paraît juste frappée de langueur tant est légère, gracieuse, sa façon de mourir) évoque en effet un bel oiseau blessé […]. (CV, 67)

La Vierge connaît un sort radieux, elle ne meurt pas, ne subit pas le calvaire et passe « d'un lieu à l'autre dans ce flux éternel qui est en lui-même un calque du réceptacle maternel – elle transite »[1] en une délicate dormition. *Le Livre des Nuits,* en revanche, semble concentrer les morts violentes. Vitalie reçoit dans le ventre, lieu de la gestation, la ruade du cheval en rut, dont les hennissements, « si rauques », semblent « provenir d'un autre corps que le sien, - d'un corps archaïque enfoui au fond de ses flancs distendus. » (LN, 106). Le corps de la mère n'est plus reconnaissable, décapité ou gangrené par la transparence jusqu'à se briser « comme une vitre » (LN, 138), ou encore disloqué misérablement « comme un pantin tandis que son tablier lui retombait sur le visage » (LN, 106). La femme, devenue « femelle-louve », au seuil de la mort, subit la brisure des os des mains et de la mâchoire à coup de « lourds sabots de bois » (LN, 111) afin de desserrer l'étau de sa mâchoire refermée sur l'épaule du

[1] Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour, op. cit.*, p.306.

mari au moment de son agonie ; alors que l'effroi des visions sonores d'Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie, tend son corps comme un arc au point de briser ses dents et de couper sa langue. Une immersion de « plusieurs jours dans des bains d'eau chaude » (LN, 228) est nécessaire pour le détendre avant son inhumation. La mort de la mère impose une vision d'un corps « durci, ratatiné ». Méconnaissable, il fait perdre à Prokop les notions de familiarité et de proximité qui lui étaient associées. La mère devient « un être inconnu, radicalement étranger. […] Le corps maternel n'était déjà plus qu'un grand pan de viande sèche déjà plombée d'ombres bistres. » (Im, 52). La fulgurance de sa mort est condensée dans le récit de Monsieur Rossignol en trois phrases concises et sèches : « Un jour elle s'est couchée. Elle souffrait de la tête. Dix jours plus tard on la portait en terre. » (Im, 157).

Avec la mère meurt une idée du lien, de l'amour et de la famille. Avec elle disparaît un pan de la mémoire, l'enfant doit à son tour porter sa mère morte. Les orphelins restent sur le bord de la route avec, comme seul souvenir, l'« or pâle qui trembl[e] dans [l]es larmes. » (Im, 158). La mort de Thérèse laisse Cendres « comme un chien blessé dans cette solitude démesurée, insensée […] » (NA, 388). L'enfant est « seul, irrémédiablement » (NA, 385), sous une pluie qui semble souvent se mêler au désarroi enfantin[1]. La mort est vécue comme une séparation qui tend à se prolonger. N'ayant pas encore acquis la notion du temps, et encore moins celle de l'infini, l'enfant attend son retour, parfois s'impatientant, s'irritant et trouvant le temps trop long. Dans son irreprésentabilité, elle est ce lieu contre lequel butent le savoir et la volonté de compréhension, tant ses limites sont infranchissables. Lieu « de la destination » selon Denis Vasse, « lieu du destin à partir des limites duquel le savoir reflue sur lui-même, jusqu'en sa butée d'origine […] »[2], l'événement de la mort d'un proche chez l'enfant, révèle également, pour Pierre Fédida, une capacité « de *mise en mouvement du monde* et de dévoilement esthétique de l'espace du paysage. […] cet événement le livre à la verticalité de l'ascension et de la chute. »[3]. Ainsi, après avoir connu celle-ci, Tobie grimpe dans les arbres, « presque jusqu'au faîte, et, enlacé au tronc, il criait à plein poumons, interpellant tantôt sa mère tantôt Déborah et, par-delà ces deux femmes qu'il aimait d'un amour insoumis à la loi du " jamais plus ", il s'adressait aussi à celles et ceux qu'il n'avait pas connus, qui l'avaient précédé. […] il ne désespérait pas

[1] Cendres arrive à Terre-Noire sous la pluie « C'était un après-midi d'automne. Il pleuvait » (NA, 384) et Tobie surgit alors qu'une « pluie torrentielle assaillit la terre. » (TM, 13).
[2] Denis VASSE, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, *op. cit.*, p.215.
[3] Pierre FÉDIDA, chapitre VIII « L'objeu ». Objet, jeu et enfance. L'espace psychothérapeutique » (1978), *L'Absence*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n° 458, 2005 p.216.

d'être entendu. » (TM, 121). La découverte de cette temporalité inédite engage un nouveau rapport aux autres et à soi-même, puisque cette nécessité interne est liée à l'ordre biologique, la mort n'épargne personne et peut survenir à tout moment. Le choc de cette révélation peut conduire à des pratiques magiques pour maintenir l'absence à l'écart. Pour le jeune enfant le contact avec la mort est, écrit Pierre Fédida, « *immédiatement* et littéralement anté-représentatif : *être mort* […] ne se soutient pas d'une représentation conservatrice de la mort sous la forme que prennent chez l'adulte le " refoulement " de la mort et la fonction narcissique de l'immortalité dans la constitution d'une représentation […] »[1]. Aussi Cendres conserve-t-il les cheveux de sa mère, objets de tous ses soins et de sa farouche possession :

> Tous les cheveux de sa mère ne devaient appartenir qu'à lui, à lui seul, et il refusait de les partager avec la mort. Il avait volé les cheveux de sa mère à la mort. Et chaque nuit, il s'endormait dans ces chevelures maternelles, qu'il ne cessait de nouer, de dénouer, de brosser, d'embrasser. (NA, 408)

« Ainsi qu'en témoigne le travail de deuil, enterrer ses morts n'est pas chose facile lorsqu'on s'y prend seul »[2], écrit encore Pierre Fédida. Le fragment de la chevelure s'immobilise dans la position de culte privé. Partie de la défunte, elle sert de support de communication et d'échange avec la disparue et « donne droit à une *visibilité* du caché […] la décomposition du cadavre, sa destruction progressive »[3]. La précocité de la disparition des mères laisse de jeunes orphelins qui ne réalisent pas encore la portée de la perte. Nous pressentons pourtant que la suite du récit saura se nourrir de l'intime blessure de Baptiste et Thadée : « encore trop jeunes pour mesurer le sens et le poids de cette perte qui les frappait par la mort de leur mère, - ils en reçurent simplement l'obscure blessure sans trop encore y prendre garde » (LN, 229); alors que la totale désinvolture de Raphaël, Gabriel et Michaël à l'annonce de la « disparition de celle qui les avait élevés pendant des années » (LN, 228), ne fait que confirmer le destin des archanges de la mort qui s'éloignent irrémédiablement de tout lien compassionnel. Quant à Marceau, il se console de l'espoir d'avoir simplement raté un amour qui lui était destiné : « Il repensait à sa mère, morte alors qu'il était encore enfant. La seule qui aurait pu l'aimer, peut-être. » (JC, 160). Dans *Un merveilleux malheur,* Boris Cyrulnik écrit :

> Perdre sa mère à l'âge de six mois, c'est tomber dans le vide, dans le néant sensoriel tant qu'un substitut n'aura pas pris sa place. C'est un risque vital. Perdre sa mère à six ans, c'est devenir celui qui n'a plus de mère et se transforme en

[1] *Ibid.,* p.216.
[2] Pierre FÉDIDA, « La relique et le travail du deuil » (1978), *L'Absence*, *op. cit.,* p.76.
[3] *Ibid.,* p.78.

> " enfant-moins ". C'est un risque psycho-affectif, un trouble de l'identité. Perdre sa mère à soixante ans, c'est prendre conscience qu'un jour ou l'autre, il faudra bien affronter l'épreuve. C'est un risque métaphysique[1].

Prokop connaît cet effondrement, il « avait senti le sol se dérober sous lui, […]. La solidité et l'intégrité de son propre corps en avaient été diminuées. Il s'agissait en vérité d'une mutilation, on tranchait ses racines. […]. Un vent qui sifflait tout contre son cœur et qui mugissait dans son esprit hagard : " Te voilà en première ligne désormais. " » (Im, 53). À la mort de la mère, la terre devient muette « comme un désir frappé d'exil » (MV, 11). Dans *Le monde sans vous,* Sylvie Germain qui n'a pas propension à l'allusion autobiographique[2], évoque sa mère récemment disparue et s'avance avec son « je » en habit de délicatesse pour maintenir le dialogue inachevé dans une adresse directe : « *Toi, ma mère* » (MV, 13). La typographie se pare alors de l'italique, l'écriture se détache du corps du texte, elle se penche, comme ploient les vivants endeuillés sous le poids du chagrin, sur celle devenue défunte. Le roulis du voyage en transsibérien[3] est propice au déroulement de la mémoire et à la composition du tombeau poétique à la mémoire de ses parents : « J'ai effané mon deuil dans la vitre du train, sans un mot, sans un geste » (MV, 43). Les ombres des figures tutélaires d'Ossip Mandelstam, Paul Celan, Boris Pasternak ou Anna Akhmatova… s'invitent au fil d'un espace ouvert qui libère ses fables et ses failles, mêlent les souvenirs et les réminiscences littéraires fragmentaires à la fragilité de l'existence : « je grapille des impressions, des lambeaux de visions, des poignées de bruits, comme des matériaux épars » (MV, 44). L'écrivaine retourne à cet état premier, où l'enfant, encore démuni, est assailli de sensations diverses qui ne prennent sens que par l'entremise maternelle qui filtre, nomme et apprivoise. Le bouleversement des places, « *Ma mère, mon enfant inversé* » (MV, 32) nécessite de faire de ses brisures « la possibilité d'un tombeau » (MV, 44) pour un être redevenu « hors langage, *infans,* privé […] de parole. » (MV, 125). Voyage souterrain, « son rêve de symbiose passe par le forage et le brassage de la langue »[4], il est une oraison funèbre au rythme de l'avancée et des arrêts du transsibérien, une lumière saisie par la fenêtre du compartiment. Sylvie Germain « observe les mouvements de la nature et des éléments, la terre noire et lourde, le vent, les ciels, et l'eau, particulièrement celle du lac Baïkal

[1] Boris CYRULNIK, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 1999, p.15.
[2] Émission *Le Rendez-vous* de Laurent GOUMARRE, Radio France, France Culture, le 29 avril 2011.
[3] Dans le cadre de l'Année France-Russie, des écrivains ont participé à un voyage à bord du transsibérien organisé du 27 mai au 15 juin 2010 par CulturesFrance : Mathias Enard, Maylis de Kerangal, Oliver Rollin et Sylvie GERMAIN ont effectué chacun des étapes du trajet Moscou/Vladivostok (Novossibirsk à Vladivostok pour Sylvie Germain). France Culture consacra une série d'émissions diffusées du 26 juillet au 27 août 2010 sur cette expérience littéraire.
[4] Martine LANDROT, « Le Monde sans eux », *Télérama,* n°3197, 23 avril 2011.

ouvert comme un œil au cœur de la Sibérie »[1]. Le temps de celle qui fut à l'origine du sien se fige : « *Depuis l'annonce de ta mort, ma mère, il n'y a plus qu'un unique aujourd'hui. Il s'est produit un épanchement du présent dans la durée – pas une fixation, mais bien une effusion* » (MV, 12). Les écrits antérieurs remontent à la surface et se mêlent aux variations transsibériennes. La critique Martine Landrot voit « dans le forage et le brassage » le souhait « d'unifier le corps de sa mère à la terre qui l'accueille »[2]. L'expérience si commune, si partagée, si terriblement personnelle de la mort de la mère soulève la question de savoir comment l'enterrer sans s'enterrer soi-même ? À creuser ainsi, les racines maternelles et paternelles finissent par se mêler dans un livre polyphonique et dégagent une sève à la densité nouvelle, appelée à irriguer le sang et l'encre. Une tâche lourde, « voué[e] à l'inachèvement », incombe aux vivants, celle de « porter le poids de ton absence » pour « transmuer le sang en grâce » (MV, 13) sur « des mois, des années, une vie entière parfois »[3] alors que l'on ignore ce qui sera fertilisé.

Le roman *Chanson des mal-aimants* présente un deuil pathologique de la mère, dont l'absence laisse le personnage de Gabriel seul, dans l'épaisseur de sa mémoire. Sidéré par cet abandon qui réactive celui de son enfance, le temps semble s'arrêter pour ce fils dont le processus de maturation ainsi stoppé symbolise l'extrême dépendance de son existence liée à celle de la mère. Pareil « à un oisillon dégringolé du nid, crevant de faim, de froid » (CM, 224), Gabriel rêve à un amour qui se revivrait continuellement. Il est une recherche, une attente, une nostalgie, qui cherche un lieu où se blottir dans une communication ininterrompue avec sa mère. Son frère Estampal, médiocre scribouilleur en mal d'inspiration, nourrit ses écrits des monologues hallucinés que Gabriel entretient avec la disparue. Pour alimenter cette source d'inspiration, il utilise un « simulacre de femme très sommaire : un mannequin de couturière en toile rembourrée, acéphale, manchot et cul-de-jatte, pourvu en revanche d'une poitrine et d'une croupe massive » (CM, 208), qui n'est pas sans rappeler la représentation de la figure maternelle cauchemardesque de la mère dans *Psychose* d'Hitchcock[4]. Fragile médiateur entre le monde des vivants et des morts, « Iris à double face, la fugitive et dissimulatrice, s'était vue élevée *post*

[1] Aliette ARMEL, « De l'incessant dialogue entre les vivants et les morts », entretien avec Sylvie Germain, *Le Nouvel Observateur,* 6 avril 2011.
[2] Martine LANDROT, *op. cit.*.
[3] Sylvie GERMAIN, entretien avec Aliette ARMEL, *Le Nouvel Observateur,* rubrique « La vie en livre », 6 avril 2011.
[4] Alfred HITCHCOCK*, Psychose,* réalisation et production, Alfred HITCHCOCK, scénario de Joseph STEFANO d'après un roman de Robert Bloch, inspiré de faits réels, avec : Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), Simon Oakland (Docteur Richmond), 104mn, Noir et blanc, Paramount Pictures, 1960.

mortem à la dignité de muse » (CM, 223), servant de réceptacle aux folles prières dans un « antique kiosque à péchés transformé en guignol morbide par Estampal » (CM, 221). Le « masque mortuaire aux yeux clos, au nez émacié, à la bouche pincée » (CM, 218) permet à Gabriel de converser avec sa mère dans une litanie abandonnique tout autant que chaotique : « Il trébuchait, il s'écorchait aux mots, aux images qui le hantaient. […] Il demandait pardon à sa mère du mal qu'elle-même lui avait fait en l'abandonnant, plus d'un demi-siècle auparavant, […] Il mendiait son pardon. Une parole d'elle, un regard, une caresse sur sa joue » (CM, 218-219). La notion de fantôme, stade intermédiaire sur le chemin qui mène parfois l'enfant à comprendre que la mort est un phénomène irréversible et universel, est ici exploitée pour ne jamais cesser. Bruno-Pierre Estampal maintient les terreurs de l'enfance de son frère, il joue à conserver vivaces son désespoir et son deuil inconsolé pour en explorer les zones souterraines et ténébreuses afin d'alimenter les lamentations de ses personnages de romans. Doté d'une intelligence perverse, il connaît la précarité des frontières tracées par les mots devant les forces obscures du désir. Gabriel encore muet de stupeur et de culpabilité, livré sans défense au tumulte de ses émotions, est capable cependant de les projeter sur la surface du masque comme en un miroir, quitte à s'y perdre. Son comportement avec ce substitut maternel répond à ceux que le psychanalyste René Spitz[1] a mis en lumière lors de ses séances d'observation du bébé. La présentation d'un masque humain rudimentaire avec la configuration yeux-nez-bouche, qu'il soit souriant, grimaçant ou non, constitue un déclencheur du sourire chez l'enfant, « du moins quand l'expérience est silencieuse et ne met pas en jeu la sensibilité élective, elle, très précoce, à la voix maternelle »[2]. Gabriel ne semble percevoir que les attributs superficiels de l'objet maternel lié à l'apaisement et à la sécurité, formant pour lui les fondements d'une relation objectale. Paré de son masque trompeur, le fantôme de la mère habite les jours du fils qui erre dans le cercle de ses visions. Gabriel est comme le héros mélancolique qui, selon Marthe Robert, est hanté par « l'éternelle absente qui […] se dérobe à travers toutes les créatures vivantes, il est vraiment " le ténébreux, le veuf, l'inconsolé ", l'orphelin à jamais épris d'une mort […] et qui ne peut aimer parce qu'il adore une figure inanimée […] »[3]. Afin de faire cesser cette exploitation morbide de la souffrance, Laudes s'introduit en catimini dans la niche du confessionnal :

[1] René SPITZ (1957), *Le Non et le oui, la genèse de la communication humaine,* tr. fr., Paris, Presses Universitaires de France, nouv. éd. 1983.
[2] Jean GUILLAUMIN, « Archéologie du père, entre l'angoisse d'une présence et la métaphore d'une absence, le père de la préhistoire personnelle, *Topique, Revue Freudienne*, « La fonction paternelle », Le Bouscat, L'Esprit du Temps, n°72, 2000, p.12.
[3] Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 127.

> et je lui ai parlé, au nom de sa mère. J'ai prêté ma voix à l'âme mutique de la morte, j'ai dit au vieil orphelin les paroles qu'il rêvait d'entendre, et à la fin je lui ai annoncé qu'à présent je reposais en paix, grâce à lui. (CM, 219)

Devenant porte-voix de la mère, Laudes redonne plein sens au terme « persona » qui désignait, à l'origine, un masque par lequel s'exprime une voix dans un contexte dramatique. En se glissant derrière le masque de la mère, elle endosse le rôle maternel. Dans un processus d'incarnation, Laudes se fait passeuse d'une parole dont le sens lui échappe :

> J'ai parlé longuement, sans réfléchir, sans trop savoir d'où je parlais, depuis quelle zone ombreuse de mon imagination et de mon intuition soudain éclairée par la compassion, et la révolte. Car l'une et l'autre vibraient en moi à l'unisson, me dictant chaque mot, chaque geste. (CM, 220)

En tant que *persona,* elle met au premier plan ce qui était caché et trouve ce qui peut se jouer en tant que mère : « ma voix, tout le temps qu'à duré ce dialogue, s'est adoucie, allégée, prenant des inflexions presque mélodieuses. » (CM, 220). Dans son étude sur Blanchot, Kai Gohara rappelle que le terme grec *prosôpon,* qui signifie en premier lieu visage et par extension masque, « renvoie finalement à ce que l'on joue avec un masque : au " personnage ", au " rôle " dans une pièce de théâtre. Elle ajoute par ailleurs qu'il « existe une figure de rhétorique qui s'appelle *prosopopoeia* (prosopopée), mot composé de *prosôpon* et de *poîein* : " faire ", qui consisterait donc, littéralement, à " faire visage " »[1]. En devenant visage maternel, Laudes assume un rôle pour offrir refuge à une âme défunte, car, selon un dicton chinois cité par Marcel Granet : « l'âme-souffle des défunts est errante : c'est pourquoi l'on fabrique des masques pour la fixer »[2]. Laudes puise son inspiration au puits de ses douleurs pour dégager les mots qu'elle aurait souhaité entendre de la bouche de sa mère, ou pu prononcer à la mémoire de Pergame. Laudes semble dotée d'un don ou d'une « ouïe assez fine pour percevoir les voix enfuies, et la voix assez claire pour parvenir à l'ouïe des morts » (MV, 37), aptitudes que Sylvie Germain souhaite acquérir, dans *Le monde sans vous,* pour communiquer avec sa mère défunte. Laudes ne lutte pas, elle apprend « à articuler sans gorge, sans bouche », en laissant « flotter des mots balbutiants, recrus de silence et d'affection » à travers elle (MV, 37). Quelque chose d'un ressenti, d'une attente informulée peut alors se manifester dans l'improvisation, proche de la libre association, pour laisser palpiter la voix

[1] Kai GOHARA, « Figures féminines comme prosôpon dans *Au moment voulu* », *L'Œuvre du féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Éric Hoppenot (dir.), Grignan, Les Éditions Complicités, 2004, p.157.
[2] Marcel GRANET, *Danses et légendes de la Chine ancienne,* vol. 1, Paris, PUF, 1959, p.335.

de nombreuses mères défuntes en cette catharsis improvisée. Derrière le masque enchanteur du rêve éveillé, en écho avec sa vie, les mères parlent et se concentrent dans la voix de Laudes, réconfortante et apaisée. Celle qui n'a pu, et ne pourra plus, advenir à la maternité, est une parfaite médiatrice pour conduire les mères et leurs enfants, les vivants et les morts, sur le chemin de la réconciliation. Cette capacité tient-elle à la similitude du vécu d'abandon et de vulnérabilité qui réunit les morts et les nouveau-nés que Laudes avait pressenti enfant, alors que la « taraudait » la question : « les morts sont-ils aussi démunis que les nouveau-nés, est-ce autant faillir à l'amour que de les abandonner dans les deux cas ? » (CM, 42). Trouve-t-elle une résolution à cette énigme dans le soutien qu'elle propose au seuil de la mort ? Toujours est-il qu'elle accompagne patiemment Elvire Fontelauze d'Engrâce, rongée de culpabilité pour n'avoir pas su entendre, ni comprendre, les souffrances qui étreignaient sa fille : « j'avais compris l'intention de la vieille femme orpheline de ses deux enfants, soucieuse de réconcilier la sœur et le frère dans la mort avant d'aller les rejoindre. » (CM, 105). En poursuivant la récitation d'une lettre « sans fin recommencée, sans fin relue, incantée » (CM, 106), Laudes donne voix aux remords d'une mère pénitente, facilitant le passage d'un message de pardon amené à se poursuivre dans l'invisible de l'au-delà. Les mots ainsi chuchotés deviennent prière, car les « voix tues parfois remontent sous la surface de la texture actuelle du monde, voix clandestines qui brouillent celles des vivants, leur dictant incidemment des inflexions insolites. » (MV, 36).

III-3 Une terre d'accueil

III-3.A L'accueil inconditionnel et la déprise

Les généalogies germaniennes reconnaissent les liens mère-filles et mère-fils qui dépassent la simple condition biologique et se dégagent du pathologique pour se muer en lien spirituel en une condition d'accueil faite de déprise. Le mode de la représentation maternelle archaïque d'une figure phallique toute-puissante[1], est bouleversé par l'histoire biblique du *Jugement de Salomon* qui relate l'histoire de deux femmes prostituées, habitant la même maison. La mort de l'un des nourrissons, nés à trois jours d'intervalle sans témoin, conduit les mères à revendiquer le survivant et à faire appel au roi Salomon pour les départager :

[1] Représentation que Monique BYDLOWSKI présente comme « un reliquat adulte et singulièrement masculin de la première des théories sexuelles infantiles » dans « Les Infertiles. Un enjeu de la filiation féminine », *op. cit.*, p. 144.

> Mais l'autre femme dit : « Non pas ! C'est mon fils qui est le vivant et c'est ton fils qui est le mort ! » […] Puis le roi dit : « Procurez-moi une épée. » On apporta l'épée devant le roi. Le roi dit : « Fendez en deux l'enfant vivant et donnez-en la moitié à l'une, l'autre moitié à l'autre. » Alors la femme dont le fils était le vivant parla au roi, car ses entrailles étaient émues à cause de son fils, elle dit : « De grâce, mon seigneur, donnez-lui l'enfant vivant et ne le mettez pas à mort ! » Mais l'autre disait : « Il ne sera ni à moi, ni à toi ! Fendez-le ! » Le roi prit la parole et dit : « Donnez à celle-là l'enfant vivant et ne le mettez pas à mort : c'est celle-là qui est sa mère ! »[1]

Salomon qui témoigne de sa sagesse d'inspiration divine a-t-il jugé la réponse de la femme comme trop mortifère pour supposer qu'elle puisse provenir de la mère ? Alors que l'une souhaite posséder l'enfant au prix de sa mort, l'autre l'inscrit dans un processus de vie au risque de le perdre. Dans son article « Voir en peinture »[2], Sylvie Germain retient la représentation de la haine hargneuse de la première femme et l'oppose à la posture de la deuxième femme qui dépasse le caractère passionnel du désir, et caractérise, de ce fait, la véritable mère. Elle est celle qui, se situant hors de la violence de l'appropriation, est « prête à se retirer et à tout perdre y compris l'enfant. Mère démunie, mère perdante, renonçant à son bien le plus cher. »[3] La faiblesse supposée de cette image maternelle exprime en fait la puissance et la force d'un amour maternel fait de déprise. « Mère parce que perdante, perdante parce que mère. L'intégration de cette perte, attribut de l'image maternelle originaire semble bien un ressort essentiel de la filiation féminine »[4] précise Monique Bydlowski dans son article sur l'infécondité. Dans cette histoire biblique, la violence du désir d'enfant d'une femme se transforme, pour utiliser une expression contemporaine, en « droit à l'enfant », « même au prix de sa mort »[5]. La mère aimante, différente de celle que Julia Kristeva nomme « mère soignante et collante », est quelqu'un qui a un objet de désir au-delà du rapport à l'enfant, qui sert d'intermédiaire. « Elle aimera son enfant au regard de cet Autre, et c'est par son discours à ce Tiers que l'enfant se constituera pour sa mère comme " aimé ". […] Sur ce fond verbal ou dans le silence qui le présuppose, le " corps à corps " de la tendresse maternelle peut prendre la charge imaginaire de représenter l'amour par excellence. »[6]. L'essence de la maternité serait alors, pour une part, faiblesse, perte et dénuement. Selon Monique Bydlowski, « derrière la mère de la phase œdipienne, et derrière celle des premiers soins, se

[1] *La Bible. L'Ancien Testament, Rois* III, 16-28, traduction Édouard D'Horme, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1956.
[2] Sylvie GERMAIN, « Voir en peinture », *op. cit.*, p.206.
[3] Monique BYDLOWSKI, « Les Infertiles. Un enjeu de la filiation féminine », *op. cit.*, p.144.
[4] *Ibid.*, p.160.
[5] Pierre LÉVY-SOUSSAN, « Travail de filiation et adoption », *Revue Française de Psychanalyse,* n°1, 2002, p.48.
[6] Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour, op. cit.*, p.48-49.

dessinerait une représentation maternelle originaire dont l'aptitude au renoncement serait un attribut essentiel : Mère originaire, véritable *Urmutter* suffisamment faible […] »[1]. Nous sommes ici bien éloignés de certaines lectures psychanalytiques qui n'ont de représentation de la mère que souffrant d'une défaillance résidant « dans le fait de se prendre pour unique procréatrice, ayant un unique objet avec l'enfant, sans référence à un homme »[2]. Selon Sylvie Germain, le mystère de l'Incarnation parle de cet accueil de la possibilité d'être : « Marie consent, elle aménage en elle de l'espace, dans son âme et dans ses entrailles, pour abriter l'Enfant qui n'existe pas, qu'elle n'attendait pas, qu'elle ne pouvait même pas encore désirer dans son état de jeune vierge, mais que d'emblée elle a aimé. […] » (ST, 17). Pour Yvonne Knibielher, « L'Annonciation précise les conditions humaines de la procréation : humaines, c'est-à-dire spirituelles. »[3]. Lorsque Marie répond à l'ange Gabriel et accepte la volonté de Dieu en déclarant, « Je suis la servante du seigneur », elle s'incline sans consulter son mari. Pour l'historienne :

> Illuminée par la révélation qu'elle reçoit, elle remet en cause la société patriarcale : pour elle, il existe une autorité supérieure à celle de l'époux, supérieure même à celle de tout être humain, c'est la volonté divine. Le message de l'Annonciation prévient toute maternité sans loi, toute relation symbiotique où la mère possèderait l'enfant comme un bien propre. Il exprime aussi la transcendance de l'enfant créature et image de Dieu, inscrit dans un réseau symbolique dès avant sa naissance. La paternité divine le protège de l'accaparement maternel comme de la puissance paternelle, aussi redoutable l'un que l'autre.[4]

Elle n'est pas celle qui selon, Jacques Lacan, ne sait faire « cas de la parole d'un homme, disons le mot de son autorité, autrement dit de place qu'elle réserve au Nom du Père dans la promotion de la loi. »[5] Ainsi que le signifiait le jugement de Salomon, « Contenir, accueillir, ce n'est ni jouir ni dévorer, c'est dans l'investissement de cet accueil, ainsi que du plaisir donné et reçu, qu'une mère circonscrit et contient le pulsionnel inhérent à la vie, à la vitalité du petit humain. »[6]. Dans cet espace d'accueil libéré, l'enfant peut mûrir dans une paix confiante et aimante. Colette Nys-Mazure écrit, dans son petit ouvrage consacré à Marie, qu'elle « transmet au pèlerin, au nomade la conviction momentanée,

---

[1] Monique BYDLOWSKI, « Les Infertiles. Un enjeu de la filiation féminine », *op. cit.*, p.154.
[2] Michel TORT, *Fin du dogme paternel,* Paris, Aubier, coll. Psychanalyse, 2005, p.159.
[3] Yvonne KNIBIEHLER, « La Responsabilité paternelle », *La Problématique paternelle*, Chantal Zaouche-Gaudron (dir.), Ramonville Saint-Agne, Erès, 2001, p.154.
[4] *Ibid*.
[5] Jacques LACAN, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p.579. Suite à de tels propos, Christiane Olivier écrit ironiquement « Toujours ce père symbolique, venant à travers la parole de la mère… Les hommes ne se rendent-ils pas compte que les femmes, en les mettant au ciel, risquent de les mettre au grenier ? », Christiane OLIVIER, *Les Fils d'Oreste ou la question du père*, Paris, Flammarion, 1994, p.66.
[6] Dominique GUYOMARD, « La folie maternelle : un paradoxe ? », *La Folie maternelle ordinaire*, *op. cit.*, p.122.

précaire, mais avérée, d'être *à la maison.* Elle est la demeure […] où nous espèrent les aimés en allés. »[1]. La grossesse peut alors se vivre, ou s'observer, comme une transfiguration qui bouleverse la femme qui devient l'accueil. Mélanie « n'était jamais si belle et bien portante que pendant ses grossesses ; elle aimait sentir mûrir en elle ce poids fantastique qui l'enracinait toujours plus solidement et profondément à sa terre, à sa vie, à Victor-Flandrin. » (LN, 99). Dans ses écrits sur la peinture, Sylvie Germain imagine le ventre rond de Madeleine « comme un creuset d'alchimiste, à sa chaleur l'espoir s'est ranimé. Quelque chose bouge dans ses entrailles brûlées d'amour, de patience : la force de la vie retrouvant son élan contre tout espoir […] Madeleine la miséricordieuse, toute ceinte de nuit, est en lent, douloureux, miraculeux, travail d'enfantement spirituel. »[2]. Le ventre qui porte « un enfant, un nouvel être, un inconnu […] recèle la force du dehors dans le dedans le plus clos de sa chair, il abrite un étranger dans son intimité. » (AL, 47). La mère sait, d'un savoir prescient, qu'elle « porte en son ventre à la courbe arrondie un enfant enroulé dans une conque emplie d'eau primordiale » (AL, 52), l' « enfant-algue se meut au ralenti/ Dans l'eau dormante […] » (CI, 7). Lorsque Camille, dans *Jours de colère,* entend la Litanie à la Vierge, « les mots psalmodiés par Blaise le Laid prenaient en elle un accent nouveau : « Mère de la Lumière, Mère de la vie, Mère de l'Amour… Mère de la Terre, Mère enfantant le bonheur de la terre. Femme portant la beauté de la terre entre ses bras comme un enfant radieux. Camille se confondait avec cette Femme. Elle en était la fille, la sœur. Sœur de la lumière, de la vie. » (JC, 136).

Lorsque l'amour est là et que le monde se présente sans chaos, la maternité semble s'inscrire dans une temporalité tranquille et sans sursaut. Dans *Tobie des marais* quelques lignes seulement suffisent à évoquer plusieurs années : « […] toujours côte à côte, ils s'en étaient allés. […] A Brême était née leur première fille, Rosa. […] au cœur du Marais poitevin, […] Déborah avait donné naissance à une seconde fille, Wioletta. » (TM, 66). L'accouchement bouleverse le visage de Vitalie qui devient méconnaissable pour son époux : « Il semblait s'être détaché de lui-même, soulevé sous un assaut de lumière monté depuis les tréfonds de son corps et transfondu en un sourire plus vague et blanchoyant qu'un clair de demi-lune. » (LN, 20). La lumière enrubanne les cheveux de Mélanie qui, « encore trempés de sueur, rayonnaient autour de son visage en longues mèches onduleuses qui prenaient, dans la lumière du

[1] Colette NYS-MAZURE, *Célébration de la Mère : regards sur Marie*, iconographie établie par Éliane Gondinet-Wallstein, Paris, Albin Michel, coll. Célébrations, 2000, p.17.
[2] Sylvie GERMAIN, « Solitudes de Madeleine », *L'Œil,* n°489, octobre 1997, p.85.

couchant, une teinte rougeâtre. » (LN, 93). Entourée d'un halo ou d'une auréole sacrée, la mère subsiste à ses changements de forme, aux approches de la délivrance, la peau de Rose-Héloïse s'éclaircit : « on l'aurait crue illuminée de l'intérieur. Elle avait la roseur teintée de jaune paille d'un verre où brûle une bougie » (NA, 328). La bougie, si souvent représentée dans les toiles de Georges de La Tour, offre une flamme vers laquelle les Madeleine « se tiennent concentré[e]s vers les premiers feux du monde ». (AL, 15). Le pouvoir de donner la vie devient sacré et se débarrasse de l'iconographie religieuse liée à la concupiscence et au péché de la chair, la mère devient le « Lieu », « transhistorique, que viendra habiter la Vierge-Mère chrétienne […] véritable thaumaturgie de la fécondité. »[1] La description que propose Sylvie Germain de Marie rejoint sans doute ce que nous pouvons appeler « le maternel » qui, du registre de l'accueil et du lien, enveloppe et « protège la rencontre mère-enfant en la rendant possible. »[2]. Dans un article qui étudie l'image de la vierge agenouillée devant son fils dans le tableau *Nativité* de Piero della Francesca exposé à la National Gallery, Julia Kristeva propose une lecture qui se démarque de celle, teintée d'humiliation et de masochisme, qu'a pu proposer Simone de Beauvoir sur Marie dans *Le Deuxième sexe*[3]. Julia Kristeva y voit une peinture qui associe :

> délicieusement la joie maternelle qui rayonne dans la douceur du visage de Marie et le sentiment de sa dette envers son enfant – contrepoids majeur à la paranoïa maternelle – que marque l'inclinaison du corps. Tout cela continue à habiter des femmes innombrables qui ne cessent de remplir la mission civilisatrice la plus archaïque, la plus invisible et la plus dure du monde : celle qui consiste à conduire un corps morcelé de bébé au corps propre de l'individu parlant.[4]

Cet accueil spécifique se fait enveloppe maternante et s'exprime dans la géographie d'un lien qui est terre d'accueil pour la rencontre mère-enfant « nimbés tous deux par cet espace »[5]. Dans ces conditions, l'enfant voit, au fond de la pupille maternelle, non seulement « qu'il existe pour elle, qu'il est l'objet de son attention, mais qu'il " existe " aussi pour elle, dans le sens où elle le conçoit comme ayant une existence en dehors d'elle, comme personne réelle, et au-dedans d'elle comme représentation de cette personne qu'est déjà son bébé pour elle. »[6]. Ainsi, Simon se sentit « à son réveil, caressé par la main si menue de sa mère, et il lui sembla voir son sourire, son regard paisible, toujours un peu

[1] Paul-Laurent ASSOUN, « Voyage au pays des mères. De Goethe à Freud : maternité et savoir faustien », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Les Mères », n°45, Paris, Gallimard, 1992, p.128.
[2] Dominique GUYOMARD, « La Folie maternelle : un paradoxe ? », *La Folie maternelle ordinaire*, *op. cit.*, p.119.
[3] Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe,* Paris, Gallimard, 1949.
[4] Julia KRISTEVA, « Sacrée mère, sacré enfant », *Libération*, 20 novembre 1987.
[5] Dominique GUYOMARD, *op. cit.*, p.122.
[6] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *op. cit.*, p.25.

songeur. Il se sentit regardé par elle, regardé jusqu'au fond de l'âme » (JC, 280). C'est par ce regard, « bon, plein de sagesse et de patience » (Im, 161) dont se souvient Monsieur Rossignol, que l'enfant se sent exister comme un être aimé et admiré. C'est cet amour qui procure au regard maternel une qualité de miroir si particulière que René Zazzo[1] présente comme profond et brillant. « La maternité capte toutes les forces, tous les sentiments de plusieurs personnages pour une période plus ou moins longue de leur vie. La mère assure la protection de l'enfant, et celui-ci la perçoit comme un refuge »[2] écrit Marie-José Chombart de Lauwe. Tobie se souvient de la puissance de la prononciation du « maman », « mot magique, merveilleux qui ne tardait jamais, chaque fois que Tobie le proférait, à prendre visage et corps, sourire et parfum et à se répandre en tendresse et baisers. » (TM, 25). Le souvenir de celle qui pu, par sa présence et ses actions, soulager l'enfant de malaises parfois intolérables, celle qui sut décontaminer la peur de mourir est prompte à surgir dans l'urgence. « Maman ! » est le dernier appel qui se formule au seuil de la mort. Il est le dernier mot, « transi d'égarement, qui s'est exhaussé du fond de [l]a peur » d'Édith « pour striduler au ras de ses lèvres bleuies […] » (In, 219), comme s'il pouvait encore offrir des bras pour conjurer le vertige et combler le vide qui s'ouvre à celle qui se suicide en se laissant chuter en deltaplane. Lorsque cette femme-Icare se métamorphose soudainement en une « petite fille au corps gelé [qui] dégringol[e] en vrille du haut du ciel comme un fagot de chardons bleus » (In, 219), c'est le maternel qui est convoqué, comme une attitude faite de soins qui se réfèrent à une modalité de présence auprès du nourrisson démuni. Un appel qui ne se prononce que dans l'imploration lorsque celle-ci ne peut plus répondre.

Sabine dans *L'Inaperçu* représente la déprise dans une version contemporaine qui se double du doute. La question sociale et l'évolution des mentalités modifient profondément le sentiment de l'être-mère, qui ne se présente plus comme une évidence, mais est mise en question. Sabine concentre le changement du rôle des mères dans la société, refusant « toute dépendance, la double sujétion que lui imposent ses responsabilités maternelles et professionnelles est suffisamment lourde », elle délègue, non sans risque, « plus que des charges domestiques – un rôle de mère de substitution, tandis qu'elle-même remplit celui de père. Elle est devenue une femme-père qui passe ses journées à l'extérieur, ses soirées à reprendre le contrôle de la maisonnée. » (In,

[1] René ZAZZO, « La Genèse de la conscience de soi », *Psychologie de la conscience de soi* (Symposium de l'Association de psychologie scientifique de langue française), Paris, PUF, 1975, p.65.
[2] Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, *op. cit.*, p.155.

20). Elle fait œuvre de tiers pour empêcher la captation grand-paternelle, tout en sachant que les enfants ne sont pas sa propriété. Ce lien ne peut se satisfaire de la génétique. Fragile, il peut à tout moment se reporter sur une personne étrangère au clan : ses « enfants ont beau l'appeler Maman, elle sent bien que le poids affectif propre à ce mot s'est largement répandu dans le diminutif Louma attribué à leur gouvernante. » (In, 20). Elle a la conviction intime que la connaissance de ses fils reste une illusion : « que sait-elle d'eux, au juste ? Elle connaît leurs caractères, leurs forces et leurs faiblesses, le timbre de leurs voix et le bruit de leurs pas, leurs goûts, leurs aversions, l'odeur de leurs cheveux et le grain de leur peau, elle pourrait identifier chacun d'entre eux les yeux fermés rien qu'en touchant leurs mains, voire en écoutant le son, le rythme de leurs respirations. Mais cela ne suffit pas pour prétendre tout savoir et comprendre d'une personne » (In, 92). Elle est le contraire d'Ève « qui voulut tant savoir, tout savoir d'un bloc, mais qui échoua tragiquement. Le visage épuisé de " celle qui ne connaît pas " -, et qui toujours, peut-être mendie à la connaissance auprès des vivants en veille. » (BR, 93).

III-3.B La grand-mère, personnage de l'intercession

La figure de Marie, comme celle de la grand-mère, sont des figures d'intercessions. La grand-mère offre une version moins conflictuelle de la maternité, une génération la sépare de la mère et permet de s'engager sur des rivages dégagés des conflits œdipiens. Pour Michel Schneider, elle « est une mère moins grande que la mère. […] Elle ne vous étouffe pas avec sa langue, ne vous gave pas avec ce nom qui nourrit et étrangle : *Maman* »[1]. Versant doré de la marâtre, elle prend, dans de nombreux ouvrages étudiés par Marie-José Chombart de Lauwe, « la figure d'un substitut de la " bonne mère ", parce que la mère manque, ou correspond moins à l'attente de l'enfant […] douce, jolie, sénile »[2], elle ne fait pas peur. Femmes du passé, les grands-mères protectrices connaissent les mystères de la vie sur terre, les relations humaines et les chemins les plus apaisés qui conduisent au ciel ou établissent un lien avec les défunts. Il y a de Marthe et de Marie, de la terrienne et de la contemplative, dans ces grands-mères. Elles correspondent à la description que Sylvie Germain propose de Colette Nys-Mazure, dans la préface à son recueil de poésie :

> la nourricière et la glaneuse, la charnelle et la rêveuse. Telle Marthe, " absorbée par les multiples soins du service " (*Lc*. 10,40), elle s'affaire au jardin, à la cuisine, auprès des enfants, ou des mourants, et fait preuve d'un sens aigu des réalités, des

[1] Michel SCHNEIDER, *Maman, op. cit.*, p.317.
[2] Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *op. cit.*, p.171.

> besoins, des urgences. Telle Marie […] elle écoute la rumeur du temps, le chant polyphonique de la terre et des saisons, les voix et les silences des êtres qui l'entourent, ou qu'elle croise en chemin […][1].

Comme Edmée ou Vitalie, elle connait « tous les secrets des herbes et des plantes, qui toujours avait su apaiser les douleurs du corps et les tourments du cœur. Elle était là, fidèle, la petite vieille, la douce, l'effacée. » (JC, 320). La grand-mère paternelle de l'auteur, évoquée dans *Kaléidoscope ou notules en marge du père*, cueille les « roses que cultivait son mari dans le jardin derrière la maison à la lisière du pré, […]. Elle en faisait des bouquets qu'elle portait dans les chambres. »[2]. Toutes prennent la suite de ces mères gardiennes du lieu domestique où les gestes discrets se mettent au service des autres : « Edna va et vient, apportant du café, des gâteaux, du vin cuit. C'est elle qui a confectionné les cadres des tableaux, effectué la décoration du salon ; c'est elle qui veille sur les choses, sur l'espace et la lumière. » (TM, 216). Elles sont une nouvelle facette des figures de Marie qui, selon Colette Nys-Mazure, confère au « quotidien le plus banal […] sa texture dense et souple. […] Du fond de l'humanité se lèveront toujours ces visages de femmes de bonté et d'accueil près de qui déposer son arroi, son désarroi, la tension douloureuse, tant elles sont attentives à l'être, au lieu de le réduire à son état ou sa fonction. »[3]. La description que Benoît Neiss propose du personnage de Tante Martine chez Henri Bosco, convient parfaitement aux grands-mères germaniennes qui n'en renouvellent pas le modèle :

> Femme d'intérieur, modèle de ménagère possédant à la perfection le génie des choses domestiques, elle apparaît également comme un redoutable intermédiaire avec l'invisible et les ombres, s'entretenant avec les anges, communiquant avec les morts ou, plus simplement, capable de répandre autour d'elle, comme les fées des anciens récits, des forces bienfaisantes, un rayonnement […]. Elle joue un rôle tutélaire face à la maison, au jeune narrateur qui lui est confié, remplissant les fonctions de thaumaturge.[4]

La grand-mère, entité charismatique, fait figure de sage garante de la mémoire collective qui remplace le parent absent. Elle « représente cet arrière-plan, réel ou virtuel, sur lequel la future mère va s'appuyer par nécessité : celle qui viendra prendre soin de l'enfant si la mère vient à défaillir, la seule femme à laquelle une mère puisse confier son propre enfant sans arrière-pensée, sa

[1] Sylvie GERMAIN, « Préface », *Feux dans la nuit : poésie 1952-2002*, de Colette NYS-MAZURE, Tournai, La Renaissance du livre, 2003, p.7.
[2] Sylvie GERMAIN, « Kaléidoscope ou notules en marge du père », *Voies de pères, voix de filles*, Adine SAGALYN (éd.), Paris, Maren Sell & Cie, 1988, p.60.
[3] Colette NYS-MAZURE, *Célébration de la Mère : regards sur Marie*, *op. cit.*, p.17.
[4] Benoît NEISS, « Qui êtes-vous, Tante Martine ? », *Cahiers Robinson*, « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Christian Morzewski (dir.), Arras, Université d'Artois, n°4, 1998, p.74.

propre mère idéalisée. »[1]. À quatre-vingt-treize ans, alors que « tous ceux et celles des générations intermédiaires étaient morts, disparus, ou bien frappés de folie, de paralysie » (TM, 91), Déborah, doit s'occuper de Tobie, son arrière-petit-fils de cinq ans. « Déborah vint s'installer sous son toit pour veiller tout à la fois sur le père et le fils, le veuf et l'orphelin. Une fois de plus il lui incombait de tenir office de sentinelle » (TM, 43), assurant, discrètement et fidèlement, l'éducation et le soutien de ceux qui se retrouvent désemparés. La grand-mère présente ce que Wilfred-Ruprecht Bion nomme la « fonction contenante »[2]. Parallèlement au nourrissage physique, elle offre un nourrissage psychique, tout aussi essentiel à la vie et à la croissance. Grâce à sa réceptivité et à sa capacité à laisser émerger en elle le sens latent des projections de l'enfant, elle peut s'en saisir intuitivement de façon à lui restituer des éléments assimilables psychiquement. On retrouve ici la notion d'étayage avancée par Freud, mais avec une signification renouvelée. Il ne s'agit plus en effet de « subordonner la vie psychique et relationnelle à la vie corporelle et biologique, mais d'établir des correspondances métaphoriques entre vie physique et psychique »[3]. Les réponses de la grand-mère sont à la vie psychique ce qu'est le lait à la vie physique. Ainsi, lorsque Gabriel, « à l'occasion de la fête de Mères », fait « un beau dessin pour sa grand-mère […] Les autres enfants s'étaient moqués de lui, mais sa grand-mère avais mis son dessin sous verre et l'avait accroché au dessus de la cheminée. " C'est le plus beau cadeau que j'aie jamais reçu ", lui avait-elle dit » (OM, 119). Marie-France Morel souligne d'un trait efficace l'importance d'une telle présence :

> Si tant de nos ancêtres ont survécu vaille que vaille à tous les périls de l'enfance, pour devenir à leur tour des adultes, ils le doivent à toutes ces femmes qui, dans l'ombre, dans le privé, à l'abri souvent du regard des hommes qui écrivaient la grande Histoire, les ont nourris, torchés, habillés, lavés, bercés, promenés, dorlotés, éveillés.[4]

Les grands-mères Vitalie et Déborah, comme celle anonyme de Gabriel, sont cette figure du prochain que Françoise Dolto présente comme celui ou celle, qui à l'occasion du destin, se trouve là :

> […] quand nous avions besoin d'aide, et nous l'ont donnée, sans que nous l'ayons demandée, et qui nous ont secourus sans même en garder le souvenir. Ils nous ont donné de leur plus-value de vitalité. Ils nous ont pris en charge un temps, en un

[1] Monique BYDLOWSKI, « Les Infertiles. Un enjeu de la filiation féminine », *op. cit.*, p.149.
[2] Wilfred-Ruprecht BION, *Aux sources de l'expérience,* trad. François Robert, Paris, PUF, 1979.
[3] Didier HOUZEL, « Préface », *L'Inconscient à la crèche. Dynamique des équipes et accueil des bébés,* Denis Mellier , Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur, 2000, p.12.
[4] Marie-France MOREL, cité dans « L'Amour maternel : aspects historiques», *Spirale*, « L'Amour maternel », Ramonville, Erès, n°18, 2001, p.54.

> lieu où leur destin croisait notre chemin. Notre prochain, c'est le " toi " sans lequel il n'y aurait plus en nous de " moi ".[1]

Cette assistance, qui se propose inconditionnellement pour soutenir et assumer l'être « dépouillé[s] de ressources physiques ou morales »[2], contribue à la guérison de Gabriel, l'enfant asthmatique ; « auprès d'elle, il avait guéri » (OM, 46). Jeune homme, Tobie se remémore sa grand-mère de la façon suivante : « Elle aura surtout éclairé le monde. Sans elle, je me serais perdu. » (TM, 174). À l'instar de Marie, la grand-mère « allaite à jamais. Elle assure l'amour de loin, nourrissant encore et toujours, en toute discrétion. *Je suis là*, dit-elle, tu le sais, même si je ne t'adresse plus de signe éclatant. Tu peux compter sur moi à la vie, à la mort »[3]. Garantes de stabilité, elles permettent de s'arrimer alors que les adultes flanchent et ne répondent pas toujours de leurs responsabilités. Déborah, comme l'aubergiste dans *Éclats de sel,* est « une figure de proue seule maître à bord d'un navire désert résistant au naufrage. » (TM, 72).

Les grands-mères ne vieillissent pas et demeurent inaltérées par une temporalité qui semble s'effacer et prendre corps en elles. Sous l'effet de la persistance de l'infantile, les petits enfants, relèguent leur mort dans l'impensable et l'irreprésentable : « Elle était là, elle était toujours là la petite vieille […] » (JC, 320), « leur aïeule elle-même leur semblait douée de pouvoirs étranges et terrifiants – vieille femme immortelle montée des bouches de l'Escaut. » (LN, 34). A contrario des nombreux écrits transgénérationnels qui laissent la mère et la grand-mère maternelle dans l'ombre du processus de transmission, conférant dans un chiasme généalogique la première place au grand-père maternel, la grand-mère germanienne cristallise les fantasmes de transmission familiale et incarne rétrospectivement la passeuse idéale. Vieille femme courbée aux cheveux blancs, au regard bon, au sourire doux, aux gestes patients quoique maladroits, elle apporte la nourriture spirituelle des contes traditionnels, des mythes familiaux et des récits religieux. Elle transmet les héritages, les savoir-faire ainsi que les valeurs spirituelles : « Elle avait toujours tenu lieu de mémoire auprès des siens, vivants et défunts, son séjour sur la terre semblait n'avoir ni commencement ni fin. » (TM, 30). Lors de sa première apparition, Déborah condense sa fonction nourricière en une version inversée du petit chaperon rouge :

---

[1] Françoise DOLTO, Gérard SÉVERIN, *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, tome I, *op. cit.*, p.151.
[2] *Ibid.*, p.151.
[3] Colette NYS-MAZURE, *Célébration de la Mère : regards sur Marie*, *op. cit.*, p.12.

> Déborah trottinait le long de la route. Elle tenait un panier en osier contre son ventre ; dans le panier enveloppé d'un linge blanc, il y avait un gâteau tout juste sorti du four. Un gâteau aux pommes bien doré, qui fleurait le sucre, le beurre et la cannelle. Tobie adorait ce dessert, c'était pour lui qu'elle l'avait préparé. (TM, 30)

Avec leurs contes et histoires, elles proposent une lecture du monde et de ses mystères dont l'assimilation est comparable à une patiente digestion. Vitalie raconte des contes fantastiques à ses petits enfants « le soir avant de s'endormir » (LN, 33). Les « légendes peuplées de fées, d'ogres, de diables et de géants, d'esprits des eaux et des forêts » (LN, 34) puisent dans les récits des pêcheurs en haute mer. Leur contenu imprègne l'imaginaire des petits enfants, se faufile encore dans le récit des parents. Si les récits de Vitalie conservent la « vase et le soleil » (LN, 57) de sa mémoire tortueuse et tourmentent la petite Herminie-Victoire de ses tonalités sauvages, à tel point qu'au moment de sa mort, cette dernière souhaite chausser les petits souliers d'or du récit de Kinkamor pour aller rejoindre sa mère ; ceux de la grand-mère de Gabriel ont « enluminé son enfance de légendes et de récits fabuleux » (OM, 71). Les contes se disent dans l'intimité d'une compagnie douce et restreinte en prélude à la nuit, ils parlent des rêves ou des regrets. Le livre s'offre comme objet de compensation et de réparation du préjudice de la perte, il console de la perte d'une dent de lait, vouée par nature, à la caducité. Le récit du petit chien Hublot, qui survit à son naufrage en bâtissant une maison avec les morceaux d'épaves puis en réparant le bateau pour reprendre la mer, instruit Gabriel des mystères et des profondeurs du monde et de l'au-delà. En « inventant des histoires et en improvisant des chansons », la grand-mère cherche dans l'imaginaire « la satisfaction de ses espoirs déçus, tout en espérant pour son enfant un avenir prestigieux »[1]. L'enjeu élaboratif est alors d'ouvrir le passage pour que transite la mémoire.

Si, selon le constat de Gabriel, c'est aux « jeunes épousées et [aux] jeunes accouchées », qu'incombent le soin du rituel choix des photographies des événements familiaux, les grands-mères prolongent ce qui échoie aux femmes plus jeunes qui prennent « au sérieux leur rôle de dépositaires de souvenirs » (OM, 32). Dans le respect des rites funéraires, et tout particulièrement dans la garde et le maintien de la sépulture, la femme est, selon Ginette Raimbault et Caroline Eliacheff, « un carrefour de vie et de mort »[2]. Les grands-mères

[1] Mireille NATANSON DUNCKER, « Berceuses yiddish, images d'enfance et miroir d'une culture perdue », *Imaginaire & Inconscient. Études psychothérapiques*, « Images d'enfance », Le Bouscat, L'Esprit du Temps, 2001, p.46.
[2] Ginette RAIMBAULT, Caroline ELIACHEFF, *Les Indomptables. Figures de l'anorexie*, Paris, Odile Jacob, 1989, p.145.

germaniennes tentent « de gérer la rupture et le deuil par des figures de séparation et de continuité »[1] en accomplissant toutes les actions qui permettent de s'assurer que les morts sont définitivement partis. Lorsque Vitalie chantonne la berceuse des enfants morts, alors que son fils Théodore Faustin « repose simplement là, sur les genoux de sa mère » (LN, 60), elle accompagne la mort du vivant et la naissance du défunt qui va rejoindre les autres disparus de la famille, par des gestes qui sont « tout à la fois de suppliants, d'orants, de donateurs et de mendiants, de mère infiniment aimante et de tout petit enfant apeuré. Gestes animaux, comme une femelle qui lèche son petit. » (PP, 100). Gardiennes de la mémoire, elles se chargent des rituels funèbres qui accompagnent ce temps de bascule. Elles se chargent de la toilette funéraire, voilent les miroirs, allument les bougies, entonnent la litanie funèbre… En dissociant les restes matériels qu'on ne veut pas garder, et le souvenir qu'on ne veut pas perdre, elles permettent le passage du disparu en favorisant son entrée dans la mémoire. Par leurs chants et leurs prières, elles enterrent les morts pour donner une place aux vivants, elles offrent une localisation psychique aux maris ou aux enfants disparus afin de déjouer l'épouvante par la création d'une délimitation entre les morts et les vivants. Elles indiquent la présence de l'ordre symbolique afin que l'impensable et l'irreprésentable ne viennent pas interdire la vie de leurs descendants. Déborah Rosenkranz :

> avait subi de nombreux deuils dans son interminable vie, […]. La mort en effet avait toujours procédé autour d'elle avec une opiniâtre et cruelle ironie, s'ingéniant, chaque fois qu'elle surgissait à dérober le corps, le corps entier du trépassé en même temps que son souffle. La plupart de ses proches avaient ainsi quitté ce monde sans funérailles ni sépulture – disparus, corps et âme. (TM, 33)

Alors que ses morts ne sont jamais tout à fait partis, puisque rien ne reste d'eux qui puisse être « fixé et enclos dans des lieux spécifiques, chargés de sacralité »[2], elle s'évertue à créer une sépulture afin de marquer la coupure entre la nature et la culture, l'animal et l'humain. Ainsi que le rappelle George Steiner[3] en soulignant la parenté entre l'humain et le terrestre (*humanitas* et *humus*), refuser ou empêcher d'enterrer les morts, c'est nier leur humanité ainsi que celle des vivants. Aussi, loin des cimetières, Déborah veille doucement les morts qui trouvent une place apaisée dans son corps, sans qu'elle ne se transforme en tombeau ou en crypte. Elle prend en charge la mémoire familiale

[1] Christian ILLIÈS, « La mort et l'au-delà », *Encyclopédie des religions*, *op. cit.*, p.1835.
[2] *Ibid*.
[3] George STEINER, *Les Antigones,* traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, NRF, Éditions Gallimard, 1986.

qui, selon Pierre Fédida[1], « compte les morts », en même temps qu'elle « conte » leur histoire, offrant ainsi aux morts une nécessaire sépulture et accompagne dans l'invisible les liens d'amour.

Elle sait d'un savoir qui dépasse l'information, et invente des sépulcres minuscules adaptés aux corps disparus.

> La guerre était aussi impie, voleuse que l'océan, elle ne restituait pas les corps de ceux dont elle s'emparait. Alors Déborah avait pris la médaille en fer-blanc que Boleslaw lui avait confiée, elle l'avait astiquée jusqu'à ce que reluise la Vierge miniature, puis l'avait enveloppée dans un petit morceau de tissu en guise de linceul. Ensuite elle avait enterré cette dépouille par procuration dans un grand pot en terre cuite, avait prononcé les bénédictions de funérailles et déposé ce cimetière en réduction dans un coin du jardin, à l'abri du vent et de la pluie. (TM, 70)

Vestiges de l'existence de ceux qui furent si proches et chers, les fragments métonymiques de l'être, dent, touffe de cheveux ou objet ayant appartenu aux disparus, sont autant de reliques qui ont fonction de traces permettant le recueillement. Avec la relique, écrit Pierre Fédida, « ce dont le mort s'est séparé et qui, par les survivants, est retenu et conservé, manifeste le pouvoir de maintenir visible – non décomposé et à l'abri de tout anéantissement – ce qui du mort doit rester caché ou rester hors de toute représentation. […] Le fragment[2] du mort devenu relique entre dans le régime visuel de l'objet et témoigne ainsi d'une sorte de limite nécessaire de la représentation de la mort. »[3]. Pour Michel de Certeau, il en est de même pour le discours de l'historien qui reconduit les morts et les ensevelit : « Il est déposition. Il en fait des séparés. Il les honore d'un rituel qui leur manque ». Il les « pleure » et « cherche à calmer les morts qui hantent encore le présent et à leur offrir des tombeaux scripturaires »[4]. La pratique de Déborah est en cela semblable qu'elle permet aux morts de s'en retourner moins tristes dans leur tombeau. Pour Annette Wieviorka, « [l]'histoire est aussi une des modalités du travail de deuil, tentant d'opérer – avec bien des difficultés de tous ordres -, l'indispensable séparation des vivants et des morts »[5]. De même le peintre, le musicien ou l'écrivain, « constructeurs de tombeaux maladroits » qui en tentant de « présenter de l'irreprésentable dans le visible, de traduire de l'indicible » n'édifient pas des « mausolées », mais esquissent « des tombeaux comme des nomades qui passent dans le désert. […] et surtout pour ceux qui n'ont pas eu de sépulture ou qui sont voués à l'oubli. »

[1] Pierre FÉDIDA *et al.*, « L'Oubli, l'effacement des traces, l'éradication subjective, la disparition » (2001), *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre, op. cit.*, p.15.
[2] Voir le film *La Chambre des officiers* de François DUPEYRON, 2001 adapté du roman éponyme de Marc DUGAIN, Paris, Jean-Claude Lattès, 1998.
[3] Pierre FÉDIDA, « La Relique et le travail du deuil » (1978), *L'Absence*, *op. cit.* p.79.
[4] Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.7-8.
[5] Annette WIEVIORKA, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005, p.281.

(VC, 37). « Faire tombeau », selon la romancière, c'est aussi « faire éclater le tombeau » pour redonner une autre vie. » (VC, 44). Tout en ayant une filiation avec le personnage biblique de « Débora, mère d'Ananiél et aïeule du vieux Tobit » qui encourage « celui-ci, dans sa jeunesse, au respect des prescriptions tirées de « La loi de Moïse »[1], le personnage de Déborah, reste irrémédiablement liée à la mort, au génocide, et est inséparable d'une identité juive, endeuillée et douloureuse. En acquérant « une entité singulière », elle permet au récit, selon Jorge Semprun, de se dégager du schéma narratif du *Livre de Tobie* et de s'enserrer « dans l'histoire contemporaine du peuple juif, qu'il retrouve ou réinvente ses plus purs accents bibliques. Comme s'il fallait ce détour par l'autonomie des personnages, la spécificité de leur aventure contemporaine, pour que le message ancestral fût vraiment lisible »[2]. Lorsque Déborah fredonne à Tobie une berceuse « de sa voix à présent toute fêlée, les chansons en yiddish qu'elle avait autrefois chantées à ses filles, puis à ses petits-enfants. Une dernière fois elle léguait un peu de sa mémoire, quelques restes d'un passé désormais révolu » (TM, 91). Les mots et la musique ont pour fonction spécifique d'endormir l'enfant dans la « rumeur des chants des siens, des voix de son enfance, de sa jeunesse, ancestraux et magnifiques » qui mugit « en sourdine au-dedans de son corps […] » (TM, 67). Dans son étude sur la culture populaire juive orale, Mireille Natanson Duncker insiste sur l'importance des mots, qui portent en eux une force puissante de transmission, tant ils « traduisent les émotions, surtout dans les chansons, à plus forte raison dans les berceuses. Ce sont d'abord les femmes qui parlent et chantent en yiddish – seuls les hommes apprennent l'hébreu – en cela elles assument ce rôle de transmission des valeurs familiales et culturelles »[3]. La mélodie et les sonorités, dans leur grande simplicité de structure et de contenu, deviennent plus larges pour contenir la mémoire des disparus. Déborah introduit à la vie d'une communauté, car, écrit Sylvie Germain :

> lorsqu'on chantonne seul, tout bas, tout bas, à fleur de présence et de mémoire, ne convoque-t-on pas alors d'autres voix que la sienne, n'embue-t-on pas celle-ci de souffles plus anciens, ne la frange-t-on pas dans une écume d'accents, de menues résonances et de lointains soupirs ? (BR, 97)

Une douce confusion cependant lie les êtres, par-delà le monde des vivants et des morts, par delà les croyances et les religions. Avec ce curieux mélange de christianisme, de judaïsme et de paganisme, Déborah mêle les incantations, les

[1] André-Marie GÉRARD, « Débora », *Dictionnaire de la Bible,* Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989, p.255.
[2] Jorge SEMPRUN, « Récit biblique, roman biblique d'aujourd'hui. À propos de *Tobie des marais* », *Le Journal du dimanche,* 19 avril 1998.
[3] Mireille NATANSON DUNCKER, *op. cit.*, p.42.

bénédictions du pain et du vin et les actions de grâces. Elle fait office d'ordonnatrice du culte domestique en inventant « un shtetl imaginaire, une synagogue invisible et invitait sans se lasser les anges à sa table » (TM, 92), sans se soucier des entorses au rituel. Mariska Koopman-Thurlings note cette « ambivalence » religieuse en rappelant que le prénom de Déborah est issu du *Livre de Tobie,* « tandis que son nom de famille se réfère au chapelet, un objet propre au culte catholique. À l'instar de son nom, qui réunit les traditions juives et chrétiennes, Déborah pratique un pluralisme religieux […] ».[1] Nous avons le sentiment d'assister avec elle à la naissance du fait religieux non pas révélé, organisé et reçu en héritage, mais réordonné et réorganisé, créant une relation avec des phénomènes irrationnels ou supranaturels, pour accompagner le passage des défunts. Deborah regroupe et fait se rencontrer les expressions religieuses à l'écart des conflits. Le passé s'est sédimenté à l'intérieur d'elle : « La fille du chantre Yoshe Rosenkranz portait fidèlement son héritage, saintement sa mémoire, jusque sur le banc d'une église » (TM, 67), comme un héritage spirituel, comme une religion des origines pacifiée dans une foi « simple, totale et rigoureuse » (TM, 49). Endossant les attributions du *pater familias* antique, elle assume « le rôle normalement imparti au père de famille, - il lui fallait en fait tenir à elle seule tous les rôles, celui d'une invisible communauté, celui d'une passeuse de mémoire, et bâtir dans la nuit, parmi les brumes du marais, une synagogue immatérielle » (TM, 67). Elle réussit la réconciliation que visait l'entrevue de Rabbi Loew, le Maharal de Prague, et de l'empereur Rodolphe II, évoquée dans le roman *Éclats de sel*. Figure sauvée du malheur et du génocide, elle permet de faire lien, non avec une histoire tragique et proche, mais avec une tradition culturelle éparse et réconciliatrice.

[1] Mariska KOOPMAN-THURLINGS, « Dire l'indicible : Sylvie Germain et la question juive », *Sylvie Germain et son œuvre*, Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST Samuel Tastet Éditeur, 2006, p.106.

III-3.C Un don sans limite

Déborah si familière du monde des ombres, choisit l'heure de sa mort alors que son fils entre enfin en convalescence. Sa mission terminée, elle prépare la « visite de l'ange de la mort », nettoie sa maison et allège son âme pour glisser vers une mort apaisée. Elle permet à Tobie de participer à l'au-revoir et à l'inévitable rupture en « posant ses mains devenues plus rugueuses et crevassées que de vieilles écorces sur la tête blanchie du père, puis sur celle, toute bouclée, du fils, Déborah prononçait la bénédiction » (TM, 91). Ce cérémonial, ainsi que le délestage dans la rivière d'un galet « qu'elle avait ramassé sur la berge de Lubaczowka vers le début du siècle et qu'elle avait toujours conservé. C'était tout son bien, une concrétion de son passé, sa pierre de mémoire […] » (TM, 112), sont autant de pratiques qui assurent un rite de passage en présence de Tobie. Elles autorisent, selon les propos d'Etienne Gruillot, le déroulement d'un temps « nécessaire pour remettre la mort à sa juste place : ni vivant, ni revenant. »[1]. L'improvisation de sa bénédiction qui demande à être résolue : « Puisse Dieu de te faire ressembler à Mejdele » (TM, 115) n'a pas le ton d'une injonction. Elle amorce une quête suffisamment floue pour ne pas enfermer son arrière petit-fils : « C'est qu'il avait encore une question à lui poser, - qui était Mejdele ? Comment parviendrait-il à lui ressembler s'il ignorait tout de ce modèle ? » (TM, 119). Le caractère énigmatique d'un tel message sera éclairé plus tard par Raphaël : « C'est peut-être le nom de cette force si vivace qui l'habitait et la portait, le nom de son for intérieur. À toi de trouver le chemin qui conduit jusqu'à ce nom » (TM, 198). Que Mejdele soit le nom d'une chèvre n'est pas étonnant lorsque l'on sait que cet animal, pour Déborah comme pour Bohuslav Reynek, fait partie du troupeau de ces « messagères bénies des paraboles vives » (BR, 66). La mort de Déborah met fin au cycle des morts sans tombeau depuis le départ du pays natal avec sa mère. Elle est le premier corps à être enseveli pour faire passage à « Bolko, Violette et Rosa. Trois vies dont elle n'avait cessé de porter le poids de l'absence. Mais trois vies qui, par elle, trouvaient enfin une sépulture » (TM, 119). Les larmes de ses morts trop pleurés, suivent sur le visage et la terre des cheminements aléatoires. Elles contiennent un univers, celui des visages aimés qui se rappellent en une pensée qui sourd et livre ainsi sa transparence. À la croisée des mondes, elles se mêlent au filet d'une source comme si elles bruissaient des prodiges que leur prêtent les contes. Ne pouvant être acquises, les larmes sont données : le corps de Déborah « exsudait une à une les larmes

[1] Etienne GRUILLOT, *Petites chroniques de la vie comme elle va,* Paris, Seuil, 2002, p.112.

qu'elle avait si longtemps retenues ; le corps pleurait, pleurait, se délivrait d'un chagrin démesuré, il s'épurait, se lavait dans l'aveu de sa peine. » (TM, 120).

La grand-mère de Gabriel, quant à elle, a enseigné à son petit fils une éthique de la rencontre et de la sensualité :

> Voilà pourquoi les hommes ont une bouche, lui murmura sa grand-mère transfigurée en sourire, c'est afin de pouvoir s'embrasser, et sourire. Sourire jusqu'à l'illumination, l'incandescence du cœur, la joie… (OM, 135)

Son souvenir revient dans le mot « sourire » (OM, 150) prononcé dans son dernier souffle pour accompagner son petit fils au franchissement du seuil de sa mort. Le sourire, écrit Alain Goulet, « annonce ou rappelle, ceux de Vitalie dans *Le Livre des Nuits,* et cet autre qui domine toute la *Chanson des mal-aimants,* vers lequel ne cesse d'aller l'héroïne, et qui constitue chaque fois une véritable assomption »[1]. Dans *Le Livre des Nuits,* Vitalie lègue « l'ombre de [s]on sourire » à son petit fils, « elle est légère et ne te pèsera pas. Ainsi ne te quitterai-je jamais et resterai-je ton plus fidèle amour. » (LN, 63). Ce don étrange nécessite d'être emporté comme un héritage qui symbolise une transmission réussie, un passage de témoin transgénérationnel. La force du souvenir qu'elle engendre s'imprègne des mémoires paternelle, maternelle et grand-maternelle, condensées dans « les sept larmes de son père et le sourire de sa grand-mère qui bondissait son ombre. » (LN, 64). Surgit du corps de Vitalie, « transfondu en un sourire plus vague et blanchoyant qu'un clair de demi-lune » (LN, 20) à la naissance de son fils, il se reflète, des années plus tard, sur son visage au moment de sa mort, laissant voir au petit-fils l'irreprésentable de la transmission : « Il eut l'impression que le sourire de sa grand-mère se reflétait sur le visage de son père dont la bouche à son tour esquissait progressivement un semblable sourire » (LN, 60). Sylvie Germain rappelle que pour le prêtre Maurice Zundel, le sourire est « une diaphanie » qui laisse « transparaître, à fleur de visage la bonté d'un cœur, la clarté d'une âme dépouillée, illuminant la chair spiritualisée, tout en préservant le secret de la personne qui offre son sourire et en respectant celui de l'interlocuteur caressé par ce sourire »[2]. En s'effaçant dans un sourire, les grands-mères transfigurent leurs tourments en « sourire de Dieu » qui répond au « Sourire Créateur ». Quant au don paradoxal de l'ombre du défunt, il se présente comme l'autre

[1] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de crypte et de fantômes*, *op. cit.*, p.90.
[2] Sylvie GERMAIN, « Préface », *Maurice Zundel* de Bernard de Boissière et France-Marie Chauvelot, Montréal, Presses de la Renaissance, 2004, p.9.

versant des ombres crépusculaires ou nocturnes des représentations associées au deuil et à la mélancolie dans les chants poétiques :

> Et toi qui me suis en rampant
> […]
> Tu mesures combien d'empans
> […]
> Tu es à moi en n'étant rien
> Ô mon ombre en deuil de moi-même [1]

Cette ombre de l'objet, noire et morte, parasite le déroulement du deuil, lorsqu'elle « tombe sur le moi »[2]. Or, en faisant don de son ombre, Vitalie ne dépose pas une ombre *en* son petit-fils, elle lui laisse un souvenir qui rappelle son absence, par son caractère impalpable, et son amour, par sa luminosité dorée. Comme dans le cas d'un regard maternel qui idéalise son enfant, « ce n'est pas l'ombre du sujet qui tombe sur le moi […] mais la lumière de l'objet qui illumine le moi. »[3]. En fusionnant partiellement avec lui, l'ombre protège l'enfant et l'adulte de la malédiction qui pèse sur ceux qui en sont dépourvus. Comme l'expérimente le personnage Peter Schlemihl, créé par Adelbert von Chamisso dans son conte fantastique *L'Étrange histoire de Peter Schlemihl*, perdre son ombre c'est perdre la vie et la vendre, c'est donner son âme au diable. En lui léguant une deuxième ombre, Vitalie conjure doublement la menace de mort à laquelle correspond toujours la perte de son ombre. La question de la dette maternelle est souvent évoquée, dans la littérature poétique et folklorique, sous la forme de l'ombre et du double narcissique, de l'ange gardien ou de l'âme immortelle, dont Otto Rank[4] a fait un recensement exhaustif. L'ombre ne peut être dissociée de la lumière, source éclairante plus ou moins lointaine, qui la fait naître[5]. Singulière, elle est l'ombre portée d'une promesse de procréation et d'immortalité. Elle est nécessaire, comme est nécessaire la dette qui invite à penser que la vie n'est « pas un cadeau gratuit mais port[e] en soi l'exigence de transmettre ce qui a été donné et de reconnaître que le don de vie, à la fois promesse d'immortalité et de mort […] »[6]. L'adresse finale au lecteur de Chamisso : « Quant à toi, mon ami, si tu veux vivre parmi les hommes,

---

[1] Guillaume APOLLINAIRE, « Chanson du Mal-Aimé », *Alcools,* Paris, Poésie/Gallimard, 1969.
[2] Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie » (1917), *Métapsychologie,* trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968.
[3] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *op. cit.*, p.83.
[4] Otto RANK, *Don Juan et le double. Études psychanalytiques,* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.
[5] Dans la préface des aventures de Peter Schlemihl von Chamisso propose une définition de l'ombre : « L'ombre représente un solide, et sa forme dépend à la fois de celle du corps lumineux, de celle du corps opaque et de la position de ce corps opaque à l'égard du corps lumineux. ». Adelbert von CHAMISSO, *L'Étrange histoire de Peter Schlemihl* (1814), Paris, Gallimard, 1992.
[6] Monique BYDLOWSKI, « Les Infertiles. Un enjeu de la filiation féminine », *op. cit.*, p.148.

apprends à révérer d'abord l'ombre »[1], vaut pour une leçon qui invite à poser un regard apaisé sur cette ombre qui atteste de la consistance d'un corps. Malgré le désarroi et les douleurs des vies des grands-mères, une dimension d'espérance est préservée et se transmue dans ces infimes dons qui laissent percevoir que reste « la possibilité d'un mystère et d'une splendeur qui nous est encore cachée, mais qu'on croit pressentir dans l'obscurité de la chair de ce monde même. »[2]. Peu avant sa mort, le visage de Déborah, qui se réverbère sur l'eau, met Tobie en face d'une présence sur laquelle, « pour la première fois », il pose « un regard vraiment attentif ». Elle laisse affleurer la beauté d'une vieille femme « aux rides pailletées de lumière, son regard étrangement limpide entre ses paupières fripées, cernées d'ombre ocre. » (TM, 113). Trois jours plus tard, lors de la célébration du Shabbat, « la lumière émanant de leur aïeule » (TM, 115) confronte ses proches à la mentalisation de son absence à venir. Son souvenir reviendra plus tard comme une douce présence qui fera dire à Gabriel : « C'est qu'elle t'accompagne dans l'invisible. Les liens d'amour, de souci, ne se défont pas avec la mort, ils se retissent autrement, mystérieusement. Il y a parfois des instants de grâce, comme ce soir, où la présence des disparus vient nous frôler, nous visiter le temps d'un soupir, d'une lueur… » (TM, 197).

[1] Adelbert von CHAMISSO, *op. cit.*, p.99.
[2] Sylvie GERMAIN, « Le Silence, la gentillesse et la souffrance », *Peut-on apprendre à être heureux ?,* Alain Houziaux (éd.), Paris, Albin Michel, coll. Question de, n°128, 2003, p.69.

Deuxième partie

LES TERRES PATERNELLES

Beaux seigneurs, belles dames vous plairait-il
d'entendre une histoire d'amour et de mort

Tristan et Iseut [1]

[1] *Tristan et Yseut,* adaptation de J. Bédier, Paris, Julliard, 10/18, 1981.

INTRODUCTION

> *[…] je vais t'enseigner l'art de séparer le jour de la nuit. Regarde toujours la fenêtre – et, si tu n'en trouves pas, regarde les yeux d'un être humain ; en y voyant un visage, n'importe lequel, tu sauras que la nuit a succédé au jour. Car, sache-le, la nuit possède un visage.*[1]

Poursuivons notre cheminement au cœur des paysages familiers de l'enfance que sont les figures parentales. Après les berges maternelles, franchissons les terres paternelles à la cartographie mystérieuse et morcelée, aux reliefs accidentés et imprévus qui laissent émerger ses zones d'ombre. Elles peuvent marquer une étendue vide qui souligne le manque et l'absence, lieu de la recherche et du déchiffrement d'une origine ou d'une destination, lieu d'accueil ou du réconfort où peut se déposer le souvenir apaisé d'une présence aimée. Le vingtième siècle poursuit[2] le questionnement de la figure du père à travers la progressive mutation sociale qui n'associe plus son autorité à la puissance analogue au droit divin, et n'envisage plus comme allant de soi son exercice aussi bien sur ses sujets, ses domestiques ou sa parentèle. Ces déplacements successifs semblent pourtant tarauder les fils qui tentent de répondre imparfaitement à cette lancinante question « Qu'est-ce qu'un père ? ». Le père, suggèrent les psychanalystes Jean Guillaumin et Guy Roger, se cache probablement derrière un double écran. « Il y a d'une part la place écrasante qu'à l'évidence, lui a longtemps donnée notre culture, et de l'autre, par une sorte de basculement sociologique incoercible, la sorte de manque ou de vide dépressif

[1] Elie WIESEL, *L'Aube,* Paris, Le Seuil, 1960, p.13.
[2] Françoise HURSTEL, *La Déchirure paternelle,* Paris, PUF, 1996. L'auteur rappelle que l'idée commune et fréquemment partagée concernant une mutation récente et inédite de la condition paternelle est un phénomène à la fois répétitif et évolutif au fil des siècles.

que semble en éprouver aujourd'hui ce qu'on pourrait appeler la société post-moderne de la mort du père. »[1].

Laurent Demoulin souligne que les romanciers postmodernes « semblent pâtir de cette remise en cause du père et de la loi, de la mère et de la langue. […] Face à ce désarroi intérieur, on rencontre deux attitudes. La première consiste à parler encore en tant que fils. Mais ce fils ne s'oppose plus ni à l'amour écrasant de la mère ni à l'autorité paternelle. Au contraire, la mort du père est un drame et ce drame est à l'origine de l'écriture[2]. […] La seconde est beaucoup plus originale : le fils y devient père et la paternité, loin d'aller de soi, s'avère problématique. »[3] Les différentes formes d'attentes et de rejets paraissent osciller entre les prières[4] qui s'adressent à Dieu le Père « Que Votre règne arrive » et l'injonction de Jacques Prévert « Notre Père qui êtes aux cieux/Restez-y ! »[5]. Dans les sillons de ce questionnement contemporain, Sylvie Germain explore les affres et les félicités de la paternité. En se dégageant des représentations naïves, elle présente des figures paternelles complexes qui parfois s'imposent dans l'archaïsme et la violence, s'appréhendent par l'éclat et la verticalité, ou au contraire, se dessinent en pastel, se profilent à l'oblique et avancent sur la pointe des pieds de la délicatesse et de l'humilité sur le sentier de la rencontre et de la responsabilité. Pères incestueux ou tyranniques, pères oublieux ou disparus, pères errants ou endeuillés, au silence dévastateur ou lumineux, à la parole conteuse ou tranchante, pères dont les figures s'impriment d'emblée comme plurielles, gommant la majuscule et le singulier qui leur sont traditionnellement attribués, ils sont traversés par les soubresauts historiques et les bouleversements psychiques. Sylvie Germain creuse le doute, sans crainte ni alarme. La récusation que portait Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*[6] contre l'idée d'une donnée féminine se porte dorénavant sur le père. Si Hippolyte affirmait dans Phèdre « un père est toujours un père[7] », être père ne va plus de soi mais s'inscrit dans une élaboration qui se module au fil du temps :

---

[1] Jean GUILLAUMIN et Guy ROGER, (dir.), *Le Père, figures et réalité*, Paris, l'Esprit du Temps, coll. Perspectives Psychanalytiques, 2003, p.7.

[2] Jean ROUAUD*, Des hommes illustres,* Paris, Éditions de Minuit, 1993 *;* Pierre MICHON*, Vies minuscules,* Paris, Gallimard, 1984 *;* Emmanuel CARRÈRE*, La Classe de neige,* Paris, P.O.L., 1996 *;* Mathieu LINDON, *Champion du monde,* Paris, P.O.L., 1984 *;* Marie NDIAYE, *En famille,* Paris, Éditions de Minuit, 1991.

[3] Laurent DEMOULIN, « Eugène Savitzkaya. À la croisée des chemins », Dominique Viart, Jan BAETENS (textes réunis par), *Écritures contemporaines. 2. État du roman contemporain*. Actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis (6-13 juillet 1996), « La Revue des lettres modernes », Paris-Caen, Minard, 1999, p.55

[4] Le Kaddish et le Pater.

[5] Jacques PRÉVERT, « Pater noster », *Paroles*, Paris, Gallimard, coll. Folio n°762, 1972.

[6] Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe* (1949)*,* Paris, Gallimard, 1949.

[7] RACINE, *Phèdre*, *Théâtre Complet*, Jean Rohou (éd.), Paris, Le Livre de Poche Classiques Modernes, coll. La Pochothèque, 1998.

> On le devient […] et c'est un don. Un don de la femme qui reconnaît l'homme comme père, un don de l'enfant qui reconnaît son père dans cet homme. Don parfois difficile, voire impossible, à offrir ou à accueillir, car la relation d'engendrement concerne le père, la mère et l'enfant. Et il y a aussi des pères spirituels et adoptifs qui, sans passer par la chair, révèlent le sens de la paternité. Et des pères indignes, sans parole, qui tuent la vie.[1]

L'homme qui s'aventure sur l'escarpe de la paternité peut être confronté à de nombreux risques. La férocité, l'emprise, l'amour, la surprise, la fuite, l'adoption sont autant de voies qu'il peut emprunter, autant de traverses vers lesquelles il se laisse emporter ou guider. Nul destin obligé donc, mais autant de constellations que la romancière explore dans ses romans et ses essais. Une variation en somme qui se déploie en arborescence et creuse l'énigme de l'origine, du désir et de la filiation, de la mémoire et de l'héritage. Legs qui reste à déchiffrer, parfois à dépasser, souvent à inventer.

[1] Joseph MARTY, « Le Cinéma en quête de père », *Christus,* « La paternité. Pour tenir debout », Assas éditions, tome 51, n°202, avril 2004, p.189.

I– DE BRUITS ET DE FUREURS

La terre que nous habitons est une erreur, une incompétence parodie.
Les miroirs de la paternité sont abominables, car ils la multiplient et l'affirment.

Jorge Luis Borges[1]

I-1 La fracture incestueuse

I-1.A Le creuset de l'origine

Les grandes scènes préhistoriques que Freud esquisse dans ce qu'il nomme ses « fictions théoriques » *Totem et Tabou* et *Moïse et le Monothéisme,* sont, ainsi que le souligne Michel de Certeau[2], des fables herméneutiques. Valant comme récit originel, le mythe est, selon Mircea Eliade, une histoire sacrée qui fournit la mémoire d'une genèse. En un temps primordial dans lequel évoluent des personnages donnés comme réels mais surnaturels, il conte comment une réalité, totale ou partielle, est venue à l'existence. Sa fonction est de « révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives »[3] et de rendre lisible la constitution d'une société, les tabous et les valeurs qui fondent les rapports entre les individus au sein de son groupe. Jean-Yves Tadié dans *Le Récit poétique* précise que les auteurs du XXe siècle qui ont recours aux mythes gréco-latins les utilisent « comme instrument de connaissance ». Même si l'on cesse de croire en lui, le mythe suppose « la perfection de l'origine : il propose sans cesse un nouveau commencement (mais aussi, parfois, une nouvelle fin, une eschatologie) ; il est donc, à la fois, mémoire et création, en définissant un passé qui a un avenir. »[4] Laurent Demanze le rappelle dans sa thèse : « L'origine des névroses […] loin de s'ancrer

[1] Jorge Luis BORGES, Réponses à A. Carrizo, *Borges, el memorioso*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1983, cité dans ERM.
[2] Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard, coll. Bibliothèques des Histoires, 1975.
[3] Mircea ELIADE, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.18.
[4] Jean-Yves TADIÉ, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994, p.148-149.

dans la réalité d'une transmission génétique héréditaire, s'avance sous couvert de fiction. »[1]. Aussi, en partant de l'enseignement des fables et des mythes, Sylvie Germain, déploie les fantasmes et arpente le labyrinthe de l'imaginaire pour puiser aux sources de l'archaïque et faire œuvre d'un récit originaire. Or, les textes bibliques, les mythes grecs, les tragédies nous le rappellent, nous avertissent, nous l'enseignent : l'histoire de la famille primitive est sanglante. Les échos de rivalité, de sexualité, de jalousie dévastatrice, de dévoration et d'inceste résonnent encore dans les sillons de la terre et des visions macabres planent aux ciels de nos lits. Les forfaits se multiplient et nous parlent d'un état de l'homme primaire soumis à la violence de ses pulsions instinctives et à une sexualité sans frein. D'Œdipe à Macbeth, du roi Lear à Thésée, les figures littéraires et mythiques du père ont laissé dans nos mémoires la trace de noirceurs insondables. Pères infanticides, séducteurs, castrateurs, ils peuvent, tel Saturne, dévorer leur progéniture ou, tel Thésée, la sacrifier. Aussi, faisons-nous le choix d'aborder les terres paternelles par le versant de l'archaïsme et de la violence primitive. Elles sont le lieu où s'articule le récit de l'origine, fait de bruit et de fureur, monde de la démesure, des violences et des incestes perpétrés, qui laissent des pères hors d'âge, parfois rares rescapés d'une lignée décimée. Dans ce monde archaïque où la geste paternelle façonne les paysages, renie sa progéniture, tranche dans le corps des fils ou marque le visage de qui veut s'affranchir, comme on peut marquer le bétail, les arbres et ses biens. Les récits, les plus souvent terrifiants, nous livrent l'évidence qu'en l'absence de toute Loi, que le juriste et psychanalyste Pierre Legendre définit comme la « ficelle mythique » qui permet à l'humanité de survivre »[2], ou en l'absence de tout interdit qui l'encadre, la jouissance devient folle et conduit au retour à l'informe.

Si le rêve est « la voie royale qui mène à la connaissance de l'inconscient »[3], celle de l'inceste mène à l'interrogation vertigineuse de la complexité du désir humain, de la distance entre le désir et sa réalisation, le rapport à la transgression et à la relation impossible. Il invite à questionner l'altérité et à se pencher sur les fondements de la famille, microcosme où l'amour et le désir peuvent s'exprimer dans la violence et la mise à mort. Avec l'inceste, précise Pierre Legendre, « on tourne autour de la question d'une fonction de limite, de

[1] Laurent DEMANZE, *Généalogie et filiation : une archéologie mélancolique de soi. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Pascal Quignard*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Dominique Viart, Université Lille III, 2004, [dactyl.], p.39.
[2] Pierre LÉVY-SOUSSAN, « Travail de filiation et adoption », *Revue Française de Psychanalyse,* n°1, 2002, p.45.
[3] Sigmund FREUD, *L'Interprétation des rêves* (1900), trad. Ignace Meyerson, Paris, PUF, 1967.

séparation d'avec l'autre, […] il fait partie des mécanismes intimes du vivant, car il commande l'apparition du sujet du désir, à travers l'instauration des grandes catégories de légalité qui instituent en chaque société la subjectivité »[1]. Si la prohibition de l'inceste et le désir incestueux n'ont été ni vécus, ni représentés, de la même manière à travers le temps et l'espace, il n'y a guère de cultures où sa prohibition demeure sans justification. Les constructions théologiques, les mythes, les rites ou les explications philosophiques commentent les contraintes de l'interdit, forment des modèles invariants qui trouvent cependant des formulations, des mises en scène résultant à leur tour d'autres contraintes qui sont précisément celles de l'histoire et de ses contextes. Dans son étude sur l'inceste, Bertrand d'Astorg constate qu'il semble « impossible […] d'imaginer l'origine du monde autrement que par l'accomplissement de l'inceste : celui de Gaia, substance fécondée – fécondante avec son fils premier-né Ouranos d'où naissent les Titans, ou celui du dernier d'entre ceux-ci, Cronos qui tue son père, dévore ses enfants et épouse Rhéa sa sœur… […] »[2]. Selon le psychanalyste Jacques André, les catastrophes et accidents du Cosmos trouvent dans l'inceste, « leur première explication : sècheresse, déluge, famine, mort des animaux domestiques, maladies, enfants monstrueux ou dégénérés… Tels sont quelques-uns des maux constatés ou promis par le mythe ou le fantasme »[3].

Comme tout mythe, *Le Livre des Nuits* présente une scène qui se déroule en un temps primordial et contient en germe le passage à l'acte incestueux qui se manifestera à la génération suivante sous l'impulsion de la folie guerrière. L'apparition du trouble, qui définira les liens entre les différents membres du groupe familial des Péniel, se dévoile lors de la mort du premier père. La manifestation de faits merveilleux, terrifiants et impensés, constitue la matrice des temps passé, présent et futur, à laquelle les descendants se référeront à leur corps défendant/agissant. Avant que se déploie l'acte sanglant qui scellera l'émergence de la folie paternelle, un ensemble de signes prémonitoires dessinent une cartographie favorable au surgissement de l'inceste. En effet, si la prohibition de l'inceste instaure des règles de différenciation qui permettent de saisir les distinctions entre les êtres et les choses dans leurs rapports et statuts spécifiques, à Terre-Noire en revanche, « les noms des choses, des bêtes et des fleurs, les noms des gens, n'en finissaient pas de se décliner, de dériver dans les

[1] Pierre LEGENDRE, *L'Inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Fayard, 1985, p.70-71.
[2] Bertrand D'ASTORG, *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident,* Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1990, p.50.
[3] Jacques ANDRÉ, « Le Lit de Jocaste », *Incestes,* Jacques André (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2001, p.15.

méandres des assonances et des échos. » (LN, 194). Le jeu de la classification et de la nomination favorise les combinaisons défectueuses : « Des assonances parfois si inattendues, si incongrues même, qu'elles se brisaient en dissonances » (LN, 194). Bénédicte Lanot présente Théodore-Faustin, auteur de l'effraction incestueuse, comme un :

> Enfant angélique, terriblement docile de Vitalie, […] un homme doué de vie, capable d'aimer et même de procréer […]. Pourtant son nom l'indique : cet être aimé de Dieu ou aimant Dieu (Théodore veut dire l'un et/ou l'autre) est aussi susceptible de nouer un pacte avec le Diable, une sorte de Faust, comme l'indique la deuxième partie de son nom « Faustin ».[1]

Son mariage avec une fille Orflamme redouble la thématique du feu, son beau-père s'écrie d'ailleurs gaiement le jour des noces : « Mais c'est le diable qui marie sa fille ! » (LN, 32). Plaisanterie prophétique puisque c'est dans l'aveuglement de « la flamme qu'il venait d'allumer dans le fourneau de sa pipe » que Théodore Faustin sera traversé par un « désir fou de posséder » sa fille à travers son image qui lui brûl[e] le visage et les mains » (LN, 49). Le diable pourtant « n'avait que faire des âmes des enfants assoiffés d'aventures » (LN, 36), la guerre de 1870 vient bouleverser la vie fluviale des Péniel et appelle Théodore-Faustin au combat. « Forme moderne de la tragédie »[2] selon Jean-Paul Dollé, la guerre s'impose comme l'horizon fatal de la pensée et contribue, par l'explosion de sa violence, à rendre visible l'intolérable. Le bouleversement de la matière conduit au mélange de ce qui doit être maintenu séparé et favorise le retour catastrophique au tohu-bohu primitif. L'humanité et l'animalité se confondent dans un paysage de chaos : « La confusion du monde atteignait alors son comble, jetant pêle-mêle hommes, chevaux, arbres et éléments dans la même inextricable débâcle » (LN, 39). Hors temps, hors pensée, la guerre expose l'indifférenciation, qu'Anne Dufourmantelle nomme « la barbarie pure de l'inconscient »[3]. Dans cet inimaginable magma, Théodore-Faustin « ne différenci[e] même plus le jour de la nuit tant les feux, le sang et les cris ne cessaient de jaillir de tous les coins de l'horizon toujours plus rétréci transformaient l'espace, le temps, le ciel et la terre en un énorme bourbier » (LN, 39) où se mêle le « sang des hommes et des chevaux » (LN, 41). Dans une effrayante « continuité anthropologique entre les premiers et les seconds »[4], le

[1] Bénédicte LANOT-LEMOINE, *L'Univers romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, thèse de doctorat, dir. Alain Goulet, Caen, Université de Caen, 14 décembre 2001 [dactyl.], p.57.
[2] Jean-Paul DOLLÉ, « Un siècle héraclitéen », *Le Magazine Littéraire,* « Écrire la guerre de Homère à Edward Bond », n°378, juillet-août 1999, p.20-22.
[3] Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p.39.
[4] Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, « Massacres. Le corps et la guerre », *Histoire du corps* (2005), tome 3, Paris, Le Seuil, coll. Points/histoire, 2011, p.313.

sort des humains est aisé à anticiper. Claude Simon avait exposé cette violence de façon similaire dans *La route des Flandres* :

> il pensa […] que c'était l'Histoire qui était en train de les dévorer, de les engloutir tout vivants et pêle-mêle chevaux et cavaliers, sans compter les harnachements, les selles, les armes, les éperons même, dans son insensible et imperforable estomac d'autruche où les sucs digestifs et la rouille se chargeraient de tout réduire, y compris les molettes aux dents aiguës des éperons, en un magma gluant et jaunâtre de la couleur même de leurs uniformes, peu à peu assimilés et rejetés à la fin par son anus ridé de vieille ogresse sous forme d'excréments.[1]

Les combats mènent à la perte de l'activité symbolique et conduisent à la désobjectalisation du corps[2] envahi, vivant, par la putréfaction et le réduit à des réactions animales. La guerre détruit la réalité et la constitution des éléments, elle mêle les matières, les êtres humains et les animaux et crée une nouvelle réalité, celle qui prend origine dans le bourbier, univers anal où toutes les différences sont abolies. La guerre, écrit Lionel Richard, « est l'expérience des limites ultimes de l'homme, un passage de frontière qui propulse l'individu hors de toutes les règles et de toutes les valeurs régissant ordinairement et raisonnablement l'organisation en société. »[3]. Or, l'homme, dans l'outrance et la démesure de sa violence, ne respecte pas la loi de la différenciation et lance un défi à Dieu : il « crée de nouvelles combinaisons, de nouvelles formes, de nouvelles espèces. Il prend la place du Créateur et devient un démiurge. »[4]. Les éléments propres à la confusion incestueuse se nichent dans le grand carnage de la guerre qui va voir se répéter « et se répandre, de génération en génération, le meurtre ou la dévoration des enfants. »[5]. La passion déchaînée dans son intensité pulsionnelle ignore l'interdit et fait voler en éclat le sens et l'ordre symbolique du monde. Ne subsiste que l'effroi devant un monde qui revient à l'informe du chaos. Plongé dans la peur permanente, Théodore-Faustin est voué de son vivant à l'inexistence en tant qu'individu : « il vivait dans une alarme constante » (LN, 39).

---

[1] Claude SIMON, *La Route des Flandres,* Paris, Éditions de Minuit, 1960.
[2] Le dernier ouvrage de Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Le Corps comme miroir du monde*, Paris, PUF, coll. Le Fil rouge, 2003, offre une réflexion approfondie sur les mécanismes contemporains de la violence qui infiltrent les champs de la pensée.
[3] Lionel RICHARD, « Erich Maria Remarque. Toute l'horreur du monde », », *Le Magazine Littéraire,* « Écrire la guerre de Homère à Edward Bond », *op. cit.*, p.68-72.
[4] Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, 1984, p.223.
[5] Glauco CARLONI, Daniela NOBILI, *La Mauvaise Mère. Phénoménologie et anthropologie de l'infanticide,* (1975), trad. Robert Maggiori, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. Science de l'homme, 1977, p.153.

I-1.B Le sifflement du sabre au cœur du chaos

Ainsi la guerre, personnage central, vient parachever les dislocations symboliques déjà à l'œuvre, laissant peu de possibilités aux humains pour inventer une présence nouvelle. Elle s'infiltre dans les généalogies, détourne la transmission patrimoniale et détruit les projets de nomination que Théodore-Faustin exprimait avant le conflit : « Ce nouveau fils il l'appellerait du nom de son père, car il serait l'enfant des retrouvailles et du recommencement » (LN, 38). Les actes de duplication, de séparation et de transmission sont anéantis, passés au fil du sabre, au moment crucial où les cartes sont en train de se redistribuer. Ce nom du père était déjà bien fragile, s'inscrivant délicatement dans la vie, il sied mal à l'appel : « Il lui semblait traîner un corps d'emprunt et son nom à l'appel sonnait si faux qu'il ne le reconnaissait jamais » (LN, 38). « Lorsqu'on l'interpellait, Théodore-Faustin n'entendait plus son nom comme un son incongru mais comme un nom terrifiant de danger car il lui semblait chaque fois qu'on le dénonçait à la mort » (LN, 39-40). Au moment d'être frappé, Théodore-Faustin se situe face aux questionnements de la parentalité, des origines, de la sexuation, de la filiation et de la transmission. Il tente de dénouer ce nœud existentiel en explorant les questions mystérieuses que recèle le nom paternel. Au moment où tout se joue, se déjoue et se rejoue, son rire, surgi du marasme, est tranché net par le sabre d'un cavalier et plonge dans le sang qui envahit sa bouche. Blessé, Théodore-Faustin s'effondre, il « sentit un mot monter à la bouche mais s'y noyer aussitôt ; c'était le nom de son père, le nom qu'il voulait crier à Noémie pour qu'elle le donne à son fils. » (LN, 42). Le nom du père prend fin, devenu imprononçable, innommable, sa transmission est impossible, tranchée par la lame, tranchée par la guerre qui coupe les racines des arbres généalogiques. Nous pouvons rapprocher cet épisode de l'évocation d'une scène de *Guerre et Paix* que Sylvie Germain propose dans *Rendez-vous nomades,* au cours de laquelle le prince André Bolkonski, blessé gravement à la tête, git sur le champ de bataille d'Austerlitz au plateau du Pratzen. Alors que le ciel se révèle dans son infini, il ne peut que constater le vide du ciel « sans limite. Il n'y a rien, absolument rien d'autre que cela… »[1]. Un vide éprouvé qui bouleverse toutes les certitudes.

À son retour de guerre, Noémie délivrée de l'attente de son époux, accouche de ce qui n'est plus qu'une statue de sel. Délogé de sa place de père, « Théodore-

[1] Léon TOLSTOÏ, *La Guerre et la paix,* Livre premier, 3e partie, trad. H. Mongault, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2007.

Faustin lui-même, qui les deux premières fois avait assisté sa femme dans ses délivrances, ne bougeait pas, ne lui venait pas en aide. Cette scène ne le concernait pas […] » (LN, 45). En revanche, « en précipitant brutalement son dernier-né contre le sol » (LN, 46), il inverse le geste rituel hérité du *pater familias* romain qui consiste à se saisir de l'enfant à terre pour l'élever, à bout de bras au-dessus de soi, en marque d'adoption. L'enfant est arraché, non pour être élevé dans l'accession de la hauteur, qui permet d'élargir son horizon et de voir plus loin et plus haut, mais pour être fracassé sur le sol dans le bris des larmes condensées : « en précipitant brutalement son dernier-né contre le sol […] L'enfant-statue se brisa net en sept morceaux de cristaux de sel » (LN, 46), échos des sept enfants morts-nés de Vitalie. Alain Goulet propose un sens supplémentaire à cet acte : « le sel, dans le Lévitique », écrit-il, « est institué comme symbole de l'Alliance avec Dieu […] Le fait de briser ce sel marque donc la rupture de l'Alliance par Théodore-Faustin qui, aussitôt après, se met à renier Dieu. »[1]. Le silence du père, au-delà du royaume des morts, refusant d'apposer son nom sur sa descendance qui ne deviendra pas le sel de la terre, se double du silence de Dieu :

> tu sais pourquoi il veut garder son nom dans l'oubli et le silence ? Et bien, c'est parce que lui, il sait. Il sait que Dieu n'existe pas. Et même, c'est pire encore ! Il sait que Dieu est muet et mauvais ! Le père, il est mort, tout à fait mort, et son nom aussi il est mort. Alors il faut le taire, sinon ça porte malheur. (LN, 46)

Qu'il devait être doux pourtant ce nom du père des premiers temps, aux résonances sans doute toutes fluviales, imprégnées de sainteté ou présageant de lents déplacements : « Entre gens de l'eau douce, ils s'appelaient plus volontiers du nom de leurs bateaux que de leurs propres noms. » (NA, 16). Dorénavant, « Son nom seule la mort le connaît. » (LN, 46). Le lien, lesté du poids du silence paternel qui « avait marqué son cœur » (LN, 33), imprime la trace d'une présence qui n'a pas encore acquis sa place dans l'histoire. Nous sommes ici proches de la notion de fantôme, dont les travaux de Nicolas Abraham et de Maria Torok[2] ont repéré les effets psychiques sur les descendants. La métamorphose du palimpseste[3], privilégié par Sylvie Germain, souligne combien l'histoire d'une lignée est souvent réécriture sur la trame d'un texte ancien constamment transformé par les acteurs de la transmission. Cela marque également un autre système de transmission, comme le signale Laurent

[1] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2006, p.46.
[2] Nicolas ABRAHAM, Maria TOROK, *L'Écorce et le noyau,* Paris, Flammarion, 1978.
[3] Voir les travaux d'Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, *op. cit.* ; Toby GARFITT, « Les Figures de l'écho dans l'œuvre de Sylvie Germain », *La Langue de Sylvie Germain,* " *En mouvement d'écriture* ", Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.101-112.

Demanze, « la cyclicité généalogique, que scande l'éternel retour des noms analysés par Émile Benveniste et la sempiternelle ronde des générations, touche à sa fin, comme si *Le Livre des Nuits* s'ouvrait sur la fin des sociétés traditionnelles au temps long pour entrer dans l'histoire. »[1].

L'avilissement et le désespoir apparaissent comme la rançon du séjour sur le champ de bataille. Théodore-Faustin, survivant d'un naufrage, s'en revient inexistant, déboussolé et méconnaissable pour ses enfants. Rien de ce qui faisait le père ne peut être reconnu, il est l'étranger qui expose sa figure inquiétante, potentiellement violente : « Quand ils le virent arriver, ils se serrèrent instinctivement les uns contre les autres, sans mot dire, pris de frayeur […] Herminie-Victoire se mit soudain à pleurer. Son père la fixa d'un air mauvais et s'écria en tapant du pied : " Vas-tu te taire, imbécile ! " » (LN, 43). Les signes qui constituaient l'identité paternelle n'ont pu survivre à l'effroi. La voix paternelle, au « timbre grave et [aux] inflexions si douces », est perdue : « Il parlait maintenant d'une voix criarde et syncopée, aux accents heurtés, trop puissants » ; le sens même de son discours se perd dans l'incohérence de « phrases désarticulées » (LN, 42). Un rire « mauvais » ressurgit comme une attaque « qui le prenait sept fois par jour, secouant son corps à se distordre. » (LN, 42). Le visage est tranché, la ligne faciale est brisée en angles tour à tour saillants et rentrants, creusant « rides et grimaces » (LN, 42). La schize entre dans l'histoire familiale : la « cicatrice qui zigzaguait en travers de sa face semblait correspondre à une blessure bien plus profonde […] », elle tranche l'être, « maintenant il était deux en un » (LN, 48), et éradique jusqu'au trait d'union de son prénom qui, de composé devient double. Il n'est pas étonnant que l'inceste primordial soit le fait d'un homme dont la guerre a « tranch[é] son être de bout en bout » (LN, 48). Celle-ci s'accompagne d'une éclosion de perversions qui signent « la subversion de la loi et de la destruction de la réalité »[2]. Après le cataclysme qui a touché l'univers et dévasté le monde, voici la souche humaine revenue en ce temps où l'interdit n'était pas encore valable.

> Dans ce monde où la grâce de Dieu pouvait du jour au lendemain se renverser en colère acharnée, où un corps de jeune femme se mettait à pourrir comme une vieille charogne sans même prendre le temps de mourir, où un père plein de tendresse et doué d'une voix grave et douce disparaissait pour revenir en étranger brutal et criard – tout lui semblait possible, à commencer par le pire. (LN, 48)

Le fils a pris la place du père, « Honoré-Firmin décupla ses forces en l'absence

[1] Laurent DEMANZE, « Le Dyptique effeuillé », *Roman 20-50,* n°39, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie* Germain », Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), juin 2005, p.65.
[2] Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Éthique et esthétique de la perversion, op. cit.*, p.309.

du père à laquelle il lui fallait pourvoir » (LN, 37), la zone de conflit se déplace sur la scène familiale où être parent ou être enfant de n'a plus de sens : « Il arriva un jour où les deux hommes finirent par se battre. Honoré-Firmin était d'une stature et d'une force remarquables pour son âge et il eut vite raison de son père qu'il réussit à jeter au sol, puis le ligota au pied du grand mât » (LN, 47). Le père est déchu, puis combattu et vaincu par le fils qui se saisit de la dépouille maternelle et disparaît : « On ne sut jamais où était parti Honoré-Firmin ni ce qu'il avait fait du corps de sa mère » (LN, 47). Dans ce vacillement symbolique majeur, il suffit d'un regard pour que la scène familiale bascule dans l'inceste, parachevant l'œuvre de destruction. En atteignant l'enfant, véritable figure mythique de toute civilisation, l'inceste s'inscrit dans l'annihilation du temps psychique et de l'ordre symbolique, il fige et bouleverse un peu plus l'agencement des générations que ne l'avait fait la guerre. Soudain, sa fille devient « la jeune fille », et ce simple déplacement du pronom possessif au pronom indéfini rend possible l'expression du désir : « Il se redressa […] marcha droit vers Herminie-Victoire sans la quitter des yeux un instant […]» (LN, 49).

I-1.C Une empreinte laiteuse et nominale

La faillite de tout repère identitaire et symbolique, le mélange des humeurs (sang, sperme, larme, lait…), la confusion généralisée de la matière (humaine, animale et végétale), renvoient le monde dans le chaos. Le passé, en ses multiples fractures jusqu'alors contenues, ressurgit dans l'acte incestueux qui souligne l'échec de l'élaboration symbolique des tensions psychiques. Sans réélaboration ni doublure du souvenir, le passé est agi et triomphe dans un geste qui rejoint la scène inaugurale. La fulgurance de la blancheur du drap étalé autour d'Herminie-Victoire suffit à déclencher le passage à l'acte paternel : « c'est dans cette ombre laiteuse […] qu'il s'empara de sa fille » (LN, 50), sans qu'à aucun moment Théodore Faustin soit en mesure de relier ce trouble sensoriel à celui qui l'avait saisi à la mort de son propre père. Nous trouvons d'étranges résonances entre le vécu du couple parental et la réalisation incestueuse du fils. En effet, si nous revenons à l'origine, la relation du père avec Vitalie est placée sous les auspices maternants d'une régression fabuleuse : « Et l'aube toujours le surprenait comme une nouvelle remise au monde de son corps confondu à celui de sa femme dont les seins, depuis la naissance de leur fils, ne cessaient de porter un lait au goût de coing et de vanille. Et de ce lait il s'abreuvait. » (LN, 22). Cet allaitement matrimonial pose une forme particulière de l'inceste. Au-delà du simple aliment, le lait est une substance qui intervient

dans l'imaginaire de la filiation selon lequel donner son lait équivaudrait à donner son sang. Le langage populaire souligne très clairement cette imprégnation lorsqu'il parle de « frères et de sœurs de lait », ce qui permet d'ailleurs à saint Bernard, nourri par la vierge Marie, de devenir le frère de lait du Christ[1]. Selon Hélène Parat, la loi de la séparation inscrite dans l'interdit de l'inceste semble « exiger le partage effectif du sein » qui disjoint le sein de la nourrice du sein de la femme, en dépit de quoi, si « la distance inconsciente entre mère et femme est trop faible » le lait devient « trop chargé de sang »[2]. Or, Vitalie semble engendrer son mari et le nourrir d'un lait intarissable, corne d'abondance qui ne se tarira qu'au pressentiment de la mort de l'époux : « Ce fut le corps qui entra en alarme […] ses seins se pétrifièrent […] ses seins lui faisaient mal » (LN, 24) et « ce fut dans le lait de ses larmes qu'elle le lava » (LN, 25). Au décès de son père, son fils, Théodore-Faustin, est saisi par ces « forts relents de coings surs et de vanille ». Cette odeur le trouble si profondément qu'il en éprouve le goût :

> jusque dans sa propre chair et au-dedans de sa bouche. Et ce goût à la fois inconnu et si violemment familier l'effrayait autant qu'il le ravissait, remuant en lui des élans de désirs obscurs. Il voulut appeler sa mère mais son appel s'étouffa dans le flux de salive laiteuse qui d'un coup emplit la bouche. (LN, 25)

À défaut de mots, c'est le lait qui monte à la bouche.

Pour Mariska Koopman-Thurlings, la frappe du Uhlan est considérée comme « scène primaire du mal, […] une scène originaire, un trauma, ayant pour conséquence ce que Freud a appelé le clivage du moi (*Ichspaltung*), et que Sylvie Germain exploite ici au pied de la lettre »[3]. Nous comprenons cette proposition dans le sens d'un mécanisme de défense contre la remémoration du trouble sexuel ressenti à la mort du père. L'être scindé refoule le désir incestueux en détachant les affects de la représentation psychique gênante. Nous conservons donc cette proposition en précisant que nous concevons cette scission comme une fracture du refoulement qui laisse soudainement échapper les relents des origines qui submergent Théodore-Faustin, homme « moins né du ventre d'une femme que d'une blessure de guerre […] À un coup de sabre il devait d'être venu au monde. » (NA, 53). L'indifférenciation, le retournement et la coupure opérés par la guerre signent l'échec du clivage du moi qui ne peut

[1] Édith THOUEILLE, « Le Sacro-sein», *Spirale*, « Le Bébé et le sacré », Ramonville Saint-Agne, n°40, décembre 2006, p. 86.
[2] Hélène PARAT, *Sein de femme, sein de mère*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2006, p.54.
[3] Mariska KOOPMAN-THURLINGS, « Du père, du frère et du Saint-Esprit », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père,* Murielle-Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p.238.

plus maintenir le compromis. Le refoulé fait retour établissant une relation entre la blancheur du drap, le lait et l'acte sexuel.

La problématique incestueuse est profondément inscrite dans la lignée des Péniel et traverse les générations dans la multiplicité de ses formes. Car, pour le dire en termes raciniens, c'est là le « triste et fatal effet d'un sang incestueux »[1]. Ce sang, précise Jean Bollack au sujet de la tragédie d'*Œdipe roi* de Sophocle, « n'est pas seulement celui qui coule dans les veines ; il est proprement aussi celui qui se transmet par le sperme dans le *genos*.

> Le sang de la tribu [phylon], c'est celui qui est resté dans la tribu, sans se mélanger à un autre. De même, dans le contexte immédiat, le crime est d'avoir favorisé l'identité au détriment de l'altérité, en lésant la vie, de telle sorte que le sang « qui reste dedans » est bien du côté de la mort.[2]

Maintenu hors de la pensée, l'inceste primordial est rejoué aux différentes générations qui en épuisent les possibilités. Nous rencontrons en effet dans le dyptique *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* un déploiement des passages à l'acte incestueux : frère / sœur (Nuit-d'Ambre / Baladine) ; beau-père / fille adoptive (Thadée / Tsipele) ; inceste qui met en contact des consanguins par l'intermédiaire d'un partenaire commun identifié comme inceste de deuxième type par Françoise Héritier (Septembre, Octobre et Douce, Deux-Frères et Hortense) ; culminant dans l'inceste entre deux triplés (Mickaël et Gabriel) dans lequel la question de l'identité est poussée à l'extrême. Comme si la lignée Péniel, en déployant toutes les modalités d'expression de l'inceste qui rapproche « des termes voués à demeurer séparés », devait en épuiser sa source avant que « la balance des causes de nature identique ou de nature différente »[3] s'équilibre à nouveau. Issus de l'union incestueuse, les descendants sont prisonniers de leur pré-histoire. Le legs d'un matériel psychique non élaboré et aliénant « se transmet tel quel, non transformé. Pris dans un irreprésentable familial trop prégnant, chaque sujet se trouve pris dans l'impossibilité de faire sien quelque chose qui est maintenue hors de sa pensée. »[4]. L'adoption permet à Thadée de conceptualiser l'inceste, d'interroger son interdit et ses limites. Il connait la malédiction qui est d'être confronté, « face à Tsipele », au « trouble » qui « allait parfois jusqu'à un sourd affolement […] » et de devoir gérer l'amour qu'il porte à ses propres enfants en inhibant les désirs sexuels que ceux-ci pourraient susciter en lui, « son corps à lui aussi se transformait sous les assauts

[1] Jean RACINE, *La Thébaïde*, *Théâtre Complet*, *op. cit.*
[2] Jean BOLLACK, *La Naissance d'Œdipe. Traduction et commentaires d'Œdipe roi,* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1995, p.211.
[3] Claude LÉVI-STRAUSS (5 janvier 1960), *Leçon inaugurale de la chaire d'anthropologie sociale au Collège de France.*
[4] Francine ANDRÉ-FUSTIER, Évelyne GRANGE-SÉGÉRAL, *Introduction aux concepts de la thérapie familiale psychanalytique*, Lyon, Université Lumière Lyon II, Document interne, 2000, p.8-9.

sans mesure ni cesse de ce désir qui lui fouillait la chair pour mieux imprimer partout en lui, en creux, les formes neuves de Tsipele. » (NA, 105). Il est contraint de souffrir les affres du « complexe de Laïos »[1] étudié par Paul Denis. La défaillance du signifiant se rejoue. Être père n'est pas de l'ordre de l'évidence, mais demande une construction et une signification, or, quand il y a une défaillance ou une perforation de l'axe symbolique, la dénomination ne suffit pas à se sentir père de son enfant. Thadée l'éprouve :

> Souvent il se prenait à penser que Tsipele n'était pas sa fille, bien qu'il la traitât comme telle, […] il sentait bien aussi que ce qui rendait la jeune fille pour lui intouchable n'était nullement affaire d'années ; cela relevait d'autre chose, d'une immense pudeur, aussi indéfinissable que farouche. Et il luttait sans cesse contre les assauts de son cœur amoureux, refusant même de nommer son désir. (NA, 34)

L'événement actuel entre en télescopage avec d'autres éléments du passé comme la répétition d'une défaillance de mentalisation et de symbolisation issue des générations précédentes. L'écho lointain de la scène inaugurale se rejoue à chaque fois sur une scène de draps tendus. La même pression de l'urgence du désir confronte les descendants du clan Péniel à reprendre, sans pouvoir l'élaborer, quelque chose qui est, par ailleurs, au fondement du lien familial et de ses propres soubassements. Et tous ces hommes se mettent à marcher, sans fléchir, d'un pas décidé, vers une femme. Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup fait sa demande en mariage « le jour de lessive. Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie brassait du linge dans une grande cuve fumante […] Il marcha droit vers la servante et vint se poster face à elle, de l'autre côté de la cuve […] » (LN, 219). La scène en soi déclenche un désir irrépressible, à l'instar de l'homme aux loups des *Cinq psychanalyses* de Freud, pour qui, la jeune paysanne agenouillée occupée à laver du linge devant l'étang devient son choix d'objet définitif, condition même de l'amour. Pour Thadée également, la rupture initiale est réactualisée à l'occasion d'une lessive qui déborde les fonctions pare-excitatrices et favorise le passage à l'acte :

> Le vent portait […] une odeur de lessive. […]. Il vit, à l'autre bout de ce clos à lessive, des mains s'agiter au dessus des cordes. Les mains jetaient le linge en l'air […] Il avança droit vers les cordes, arrachant avec brusquerie le linge à mesure de son passage et le jetant au sol. […] Il les arrachait et les foulait au sol […] Il arracha le dernier drap qu'elle était juste en train d'étendre. (NA, 113)

« En Toi, j'ai trouvé ma mémoire » disait souvent Thadée à Tsipele. » (NA, 115), nous nous demandons à quelle mémoire familiale enfouie Thadée fait-il référence, le sait-il au juste ?

[1] Paul DENIS, « Les Affres de Laïos », *Le Père, figures et réalité*, *op. cit.*, p.83.

I-2 Sur l'autel des sacrifices

I-2.A Les descendants d'Abraham

Abraham est au centre du drame de la paternité. Géniteur, « possesseur des matrices, maîtres des puissances de vie »[1], selon les termes d'Abdelwahab Bouhdiba, il ressent dans sa propre progéniture l'épreuve des arrêts insondables de Dieu. Alors qu'il s'apprête, comme gage de sa foi, à sacrifier son fils Isaac, il voit son geste arrêté par un ange qui épargne ainsi son fils. Il devient père au moment précis où il lui est demandé de renoncer à la toute puissance paternelle, comme à la tendance sacrificielle des religions antérieures. Il passe alors de père meurtrier potentiel de son fils à celui qui suspend son geste ce qui, semble-t-il, ne se concevait pas comme une évidence …[2] Le lien entre Abraham et son fils passe par cette histoire de mort surmontée qui noue le destin de la Loi et permet de sortir de la horde primitive ou des horreurs perpétrées par le père initial de la Théogonie d'Hésiode. À plusieurs reprises, l'évocation de la menace du sacrifice d'Isaac plane, comme un sombre présage ou une persistante angoisse, dans l'œuvre de Sylvie Germain. Dès *Le Livre des Nuits,* il apparaît à travers la troublante scène au cours de laquelle Théodore Faustin entraîne son fils Victor-Flandrin à l'écart, pour commettre l'acte irrémédiable d'amputation de ses doigts, afin de lui épargner sa participation aux futurs combats qui s'annoncent. Bénédicte Lanot[3] souligne que les occurrences de l'adjectif « unique », appliqué à l'enfant, dans les propos que prononce le père à son fils : « Mon petit, mon unique, ce que je vais faire va te faire paraître terrible et te faire souffrir » (LN, 55), « font nettement référence à la formulation biblique du commandement de Yahvé : " Prends ton fils, ton unique, Isaac, que tu aimes et mène-le sur le mont Moriah pour le sacrifice " ».[4] La description de l'acte est sec, précis, rapide, au point que nous entendons le bruit de la hachette qui retombe sur la pierre après avoir tranché « net les deux doigts de son fils » (LN, 55). Théodore Faustin se trouve dans une position paradoxale, en voulant éviter à son fils de connaître la folie des champs de bataille et lui épargner ce qu'il a vécu, il prend l'uniforme de l'ennemi et répète le geste qui a tranché son être, tout en redoutant de voir « dans le regard même de son fils, surgir le visage du uhlan » (LN, 58). Dans le récit biblique, la voix de l'Autre divin interdit le sacrifice et l'ange de Dieu

[1] Abdelwahab BOUHDIBA, « Pères maghrébins en quête de légitimation », *De la place du père. Entre mythe familial et idéologie institutionnelle*, Abdessalem Yahyaoui (dir.), Grenoble, La Pensée Sauvage, 1997, p.46.
[2] Abraham est un père qui pense dans l'après-coup.
[3] Bénédicte LANOT, « Le Complexe d'Isaac », *Cahiers Robinson,* n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), Arras, 2006, p.33.
[4] *Genèse,* 22, 2.

ordonne à Abraham de remplacer son fils par un bélier, et le père, obéissant, qui avait pris le temps d'attacher son fils sur l'autel du sacrifice, délie ses liens. Abraham, écrit Sylvie Germain, faillit :

> trancher le rameau jailli de sa souche lors du sacrifice au pays de Moriyya où il a levé son couteau pour immoler son fils très aimé sur l'ordre de Dieu qui le mettait à l'épreuve. Un ange retint sa main qui s'apprêtait à devenir infanticide, sauvegardant ainsi la vie de l'enfant dont la naissance avait été un don de Dieu. (CP, 10)

En allant jusqu'au bout de son geste, qu'aucune parole divine ne suspend, qu'aucun ange n'interrompt, Théodore Faustin rompt irrémédiablement le lien qui l'unissait à son fils : « En tranchant les deux doigts de son fils il avait du même coup, […] tranché aussi l'amour et la confiance de celui-ci pour lui. » (LN, 57). Par son geste, qui a « coupé à ras sa peur mais […] n'en avait pas extirpé les racines » (LN, 110), il ancre la colère dans les fondations familiales, dont son petit-fils, Nuit-d'Ambre, réceptionnera l'ampleur de la sauvagerie.

Dans les *Songes du temps,* Sylvie Germain s'arrête sur la dimension émotionnelle de ce drame :

> […] Rien n'est dit de l'angoisse et de l'effroi du père missionné pour se faire le bourreau de son fils, rien n'est dit de l'épouvante de l'enfant renversé sur l'autel qu'il a bâti avec son fagot, et qui voit son père brandir un couteau au-dessus de son corps ligoté. Le drame se joue à « huis clos » dans un silence radical. (ST, 46)

L'auteur qui reste « sans voix » face à cette « épreuve si violente, si scandaleuse » (ST, 46), prolonge cette sidération dans la description du *Livre des Nuits.* Victor Flandin « n'osait pas bouger ni retirer ses mains, il se raidissait pour s'empêcher de pleurer à son tour » (LN, 55) puis, il se tait et fera silence sur cet épisode traumatisant : « L'enfant n'avait pas voulu dire un mot […] il ne voulut rien dire » (LN, 56). Le décalage est frappant entre l'insouciance de l'enfant, « Dès que son père l'appela il accourut en sautillant vers lui. […] et il gambadait autour de lui en babillant incessamment » (LN 55), et le projet paternel qui se veut « œuvre de sauvegarde » (LN, 55). Comme dans le chapitre de la Genèse, nous pouvons lire le jeu de reflets entre l'obéissance d'Abraham qui, sans hésiter, s'apprête à exécuter l'ordre divin et celui de l'obéissance du fils qui portait tranquillement le bois au bûcher. Quelle compréhension de l'acte est possible pour un enfant si jeune ? Quelle vision avoir de son père qui sort « prestement une hachette de sa poche » (LN, 55), rompant du même coup l'élan joyeux de l'enfant ? Sinon celle de la sauvagerie et de la brutalité.

Bénédicte Lanot dans son article consacré au complexe d'Isaac[1] questionne ce qu'un commandement ambigu peut faire éprouver à un père. Est-il possible de penser que l'ordre de tuer son propre fils puisse être une tentation ? Et quels cheminements s'avèrent alors nécessaires pour passer du fantasme de meurtre à une mise à mort symbolique ? Dans le sens biblique, si les tentations proviennent du Diable, elles sont voulues par Dieu, aussi cette mise à l'épreuve peut être comprise comme un test d'obéissance à la volonté divine. En revanche, souligne Peter von Matt, si elle est lue comme la description possible de la fonction, des compétences et des pouvoirs paternels, alors :

> elle était de mauvais augure pour tous les fils et pour tous les enfants. Si une chose pareille avait failli, à un cheveu près, arriver à l'innocent Isaac, comme elle paraîtrait aller de soi dès qu'un fils se fourvoyait, se corrompait et tournait mal ! Et comme il allait de soi, alors, que le jugement du père fut en même temps le jugement de Dieu ! [2]

Les traces mnésiques de ces menaces paternelles d'amputation sont tenaces, elles surgissent, de temps à autre, chez quelques personnages masculins dans différents romans. Dans *Opéra muet*, Gabriel relate un rêve qui présente une version de l'angoisse de castration et d'incomplétude déterminant l'angoisse de mort. Un juge surmoïque, lui assène la sentence suivante :

> « Vous aurez la main coupée ! » […] On lui tranche la main, un peu au-dessus du poignet, d'un coup de hache, sur la table même du juge […] Il voit seulement sa main, très longue et très blanche, tenant son petit doigt légèrement relevé, qui jonche la table, et son bras mutilé qui tourne dans le vide. (OM, 58)

Quant à Aurélien dans *Hors Champ,* il se souvient d'un marchand de marrons chauds dont :

> l'index et le majeur de la main gauche étaient mutilés, coupés au niveau de la première phalange. Cette amputation angoissait Aurélien, persuadé que le camelot avait perdu ses bouts de doigts dans le feu, en tisonnant les braises […]. (HC, 112)

L'acte de Théodore Faustin est voué à l'échec, certes, son fils ne sera pas envoyé au front, en revanche, « Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, l'homme de toutes les guerres, qui n'avait pris part à aucune » donnera « à chacune d'entre elles ses amours et ses fils et ses filles en otage. » (NA, 173). Alors qu'il veut « sauver son fils afin qu'il ne puisse jamais devenir soldat » (LN, 54), il n'épargne aucunement sa descendance. Les efforts déployés contre les menaces du destin

[1] Bénédicte LANOT, « Le Complexe d'Isaac », *op. cit.*, p.35.
[2] Peter VON MATT, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les Désastres familiaux dans la littérature* (1995), traduit de l'allemand par Nicole Casanova, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, p.350.

se détourneront momentanément du fils pour mieux atteindre ses enfants et ses petits enfants. Patrick Piguet relève la similitude avec la tragédie antique qui expose que tous « les efforts déployés contre les menaces du destin ne font faire qu'un pas de plus dans l'horreur »[1]. Théodore Faustin ne sauve rien, le *fatum* se déploiera dans l'horizon guerrier, car la nation, jamais rassasiée, réclame vaille que vaille le sang des fils ; les fronts et les champs de bataille devenant les lieux déplacés du même sacrifice. L'excellente étude de Jacques Bril montre que la guerre est le versant tranchant et abrupt de ces terres paternelles. « Haut lieu du sacrifice liturgique du Fils »[2], de l'exaltation et de la justification de leur massacre, elle se substitue à la scène de la violence familiale primitive sur celle de la patrie, déplaçant ainsi le mythe sacrificiel d'Abraham sous les couleurs du drapeau. « Dans un geste plein de morgue et d'intempérance », écrit Sylvie Germain, « la race vieille envoya ses enfants à la guerre, les immola. » (C, 46). À moins que ce ne soit Dieu, qui, comme l'affirme la baronne Fontelauze d'Engrâce, n'est autre que « Moloch qui passe par le feu des enfants, tous ses enfants, sans se lasser et sans pitié » (CM, 73). Se trouverait ainsi réalisé le fantasme « on tue un enfant », le « plus secret et le plus profond de nos vœux » selon le psychanalyste Serge Leclaire[3]. Déchiquetés et disloqués deviennent ces jeunes pères, jetés en fils, dans la mêlée par leur propre père. Le uhlan « peut-être avait-il eu lui aussi des fils, qui a leur tour avaient engendré d'autres fils, tous armés du même sabre […] prêts à recommencer le geste de leur ancêtre. » (LN, 141). Le sacrifice du fils premier-né, qu'il soit consommé de manière métaphorique ou effective, résume toute une cascade de réductions imaginaires, que Jacques Bril justifie par le fait que le père s'offre lui-même, selon le procédé elliptique de la synecdoque, qui constitue à inclure sémantiquement le tout dans la partie.

> L'idéologie et l'éthique de la société concernée désigneront la nature de ces objets. Dans la société postmagdélénienne, mâle et patriarcale de constitution, le bien le plus précieux dont dispose le roi-prêtre, incarnation et représentant du Père divin, ne peut être que son fils premier-né, gage certain et résumé actuel de la structure sociale et de son avenir. À partir d'une telle proposition, toutes sortes de déplacements portant sur la nature de l'offrande, celle du procédé sacrificiel ou celle du retour escompté.[4]

Ainsi, Déodat Fontelauze d'Engrâce, à son retour de permission, pose un regard sur son fils qui vaut pour évaluation d'un placement futur.

---

[1] Patrick PIGUET, « Le lyrisme et l'expérience du dépouillement », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.135.
[2] Jacques BRIL, *Le Meurtre du fils. Violence et générations*, Paris In Press éditions, Coll. Explorations Psychanalytiques, 2000, p.84.
[3] Serge LECLAIRE, *On tue un enfant. Un essai sur le narcissisme primaire et la pulsion de mort,* Paris, Le Seuil, coll. Points, 1975.
[4] Jacques BRIL, *Le Meurtre du fils. Violence et générations*, op. cit., p.48.

> Loin de s'en émouvoir, Déodat Fontelauze d'Engrâce prit bonne note de la métamorphose de son fils et en conclut qu'il conviendrait bientôt de l'envoyer dans un pensionnat pour y poursuivre ses études et se préparer à la rude vocation d'homme. Oui, d'homme, car il en tombait comme giboulées de printemps en ce temps-là, des hommes, et il fallait assurer la relève. (CM, 77)

Caricature dérisoire des images de la guerre virile et triomphante, la Grande Guerre ne présente en rien les caractéristiques du mythe sacrificiel. Les pères donnent leurs fils à la patrie et les mènent à vivre un sentiment de régression, que Georges Duby et Michelle Perrot décrivent de la façon suivante : « Immobiles, enfoncés dans la boue et le sang des tranchées, condamnés à attendre les percées meurtrières ou l'assaut des canons ennemis, victimes parfois de maladies féminines comme l'hystérie, […ils] vivent la guerre comme une impuissance publique et privée »[1]. L'enfant, qui relaie le père, est porteur d'une promesse garante d'un l'avenir qui est celui d'être rapidement fauché : « Et ce fut sous le nom printanier de " Bleuets " qu'on les envoya avec leurs compagnons encore empreints d'enfance rejoindre leurs aînés sur le front. » (LN, 152).

I-2.B <u>L'anéantissement de la filiation</u>

L'histoire d'Abraham, horrifiante et mystérieuse, projette son ombre sur les actes des pères germaniens qui se mettent en chemin, sans délai, pour parachever l'abomination du meurtre du fils. Certains n'ont point besoin d'un ordre pour se munir du couteau et perpétrer ainsi les actes des Brutus, Manlius ou autres Verginius. Le froid crissement de la lame entaille sans distinction la chair et les liens filiaux. Dans *Jour de colère,* l'intrication entre Vincent Corvol et Ambroise Mauperthuis n'est pas un banal mélange, mais un lien mortifère d'une intensité rare où la pulsion de mort culmine dans un intense sentiment de culpabilité. Coupable du meurtre de sa femme, commis dans un élan de jalousie, Vincent Corvol est surpris par Mauperthuis : « ce fut à ce moment qu'Ambroise Mauperthuis reconnut Vincent Corvol […] Il s'était redressé et avait crié le nom de Corvol » (JC, 46). L'interpellation n'est pas divine et ne ressemble en rien au « Qu'as-tu fait de ton frère ? » qui appelle à la responsabilité du meurtrier. « Sitôt commis, son crime se retournait contre lui, - au cri lancé par Mauperthuis, Vincent Corvol s'était senti dénoncé d'un coup à la face de la terre et du ciel, à la face des hommes, des oiseaux, des arbres, de Dieu, et surtout de lui-même. » (JC, 47). Maudit, anéanti par le silence, il se livre à Mauperthuis qui se pose en vengeur du sang, conformément à une loi fondée sur l'expiation et

[1] Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident,* tome 5, « Le XXe siècle », Françoise Thébaud (dir.), Paris, Plon, 1992, p.45.

répond aux souhaits de Corvol qui se livre « d'emblée à un châtiment à la mesure de son crime. […] il avait besoin d'être tourmenté, humilié, dépouillé, mais non d'être jugé. […] Il ne relevait plus que d'une loi obscure, bien plus cruelle et folle […] » (JC, 57). La culpabilité intense de Vincent Corvol semble se greffer sur une faille narcissique qui le soumet silencieusement à la loi imposée par Mauperthuis qui se dresse « non comme un juge, mais comme un accusateur, comme le bourreau de [s]a conscience » (JC, 165). Père tout puissant, sorte d'idéal du Moi archaïque et mégalomaniaque, il incarne une loi à laquelle on se soumet et qui jamais ne pardonne, jamais ne vacille, ne tolère nulle excuse, ne croit en aucune rédemption et s'inscrit dans le châtiment qui n'a pas de fin. « Déjà Corvol était vaincu. Il obéissait en aveugle aux ordres donnés par cet homme surgi il ne savait d'où. […] Ses mains où déjà séchait le sang jailli de la gorge de Catherine. Et ce sang s'incrustait sous sa peau, il lui pénétrait la chair jusqu'au cœur. Ce sang lui donnait la nausée. » (JC, 48). Ainsi figé dans une position passive, il se livre, avec un masochisme certain, à son bourreau dont il réclame qu'il lui fasse « quelque chose ». Vincent Corvol laisse Ambroise Mauperthuis le déposséder jusque dans sa descendance, afin que rien de son union avec Catherine ne soit sauvegardé.

> Mais c'était surtout au mariage d'Éphraïm et de Claude Corvol qu'il tenait. Il y tenait même plus qu'à tout. Il ne lui suffisait pas de s'être enrichi, d'avoir extorqué ses trois forêts à Vincent Corvol. Il voulait encore lui prendre sa fille, l'arracher à sa maison des bords de l'Yonne, pour venir l'enfermer ici, dans la solitude des forêts. Il voulait engloutir jusqu'au nom de Corvol, le confondre à son propre nom. (JC, 32)

Le chef de la horde le dépossède de sa progéniture, il transforme sa fille en objet de transaction et la conduit « par le bras jusqu'à l'autel » (JC, 150), la livrant ainsi à une « mésalliance » désastreuse « sans même discuter. » (JC, 74). La pulsion de mort, restant dirigée contre le sujet lui-même, permet au sadisme de Mauperthuis de s'exprimer par la destruction et le pillage de Vincent Corvol, tout en le conservant vivant afin d'exercer sur lui un contrôle : « " Ce n'est qu'un début ! Je te réduirai comme une branche qu'on élague et qu'on taille jusqu'à en faire une brindille ! Je te tordrai, je te casserai comme un bout de bois mort ! " Et il avait ajouté avec une hargne joyeuse : " Dorénavant le maître c'est moi ! " » (JC, 48). Mauperthuis échafaude des plans « […] Corvol d'ici un an lui fasse don devant notaire de ses trois forêts […] et qu'il donne sa fille Claude à l'aîné de ses fils dès qu'elle aurait atteint ses dix-huit ans. » (JC, 55), il dispose des corps sans se soucier de la notion de consentement et dépossède les parents de leur progéniture les déclassant ainsi à leur fonction de géniteur : « Ce qu'il voulait en réclamant Claude c'était quelque chose du corps de Catherine, c'était

s'emparer, à travers son fils aîné, d'une femme enfantée de la chair de Catherine. C'était confondre leurs sangs, leurs chairs, par le biais de leurs enfants. » (JC, 55). Déjà anéantis, les pères livrent sans combattre leurs propres enfants en objets de transaction à l'instar des habitants de Thèbes qui versaient leur tribut à la Sphinge. Corvol est atteint dans sa filiation, le vol de ses bois et de ses enfants réduit son arbre généalogique à une brindille ; quant à son propre cadavre, il est mutilé « selon sa volonté ». Les paroissiens ont « terriblement à imaginer » (JC, 144) sur qui s'est livré à la tyrannie d'un surmoi castrateur. En faisant mainmise sur les objets de la descendance, Mauperthuis ne permet pas que se conteste son despotisme. Il n'envisage la venue d'un enfant que comme captation qui met symboliquement à mort le géniteur et va à l'encontre du don symbolique qui place les parents en donateur d'une vie qui les dépasse et qu'ils ne possèdent pas, acte « par lequel le sujet signifie qu'il rend à l'autre ce que l'autre lui a prêté […] le sujet donne ce qu'il n'a pas, entrant par là dans le champ de l'amour. »[1]. Lorsqu'il devient possible de disposer d'une mère et d'un père, les conditions sont créées pour que l'enfant s'appréhende comme possédé, acquis par un grand-père qui ne lui offrira rien d'autre que son propre horizon à découvrir. Le projet de Mauperthuis est d'une violence extrême :

> Mais il y avait surtout un autre lien plus obscur qu'il voulait nouer par là ; un lien comme une greffe pour s'enter sur Catherine. Sur la race et le sang de Catherine. Race affadie et sang devenu pâle et dormant en sa fille Claude, mais Ambroise Mauperthuis avait l'espoir de voir s'arracher du ventre de celle dont il avait enfin fait sa bru des enfants qui relèveraient de la race de Catherine, qui rendraient vigueur et couleur à son sang. (JC, 75)

Les entrailles maternelles se prêtent fantasmatiquement à l'éviscération puisqu'il s'agit d'en extirper l'enfant sans aucune représentation de ce qui pourrait être un lien mère-enfant. Le *pater* familial, selon Sylvie Germain, se caractérise par son incapacité à l'émerveillement et par son absence d'hésitation à faire « violence à la beauté » (Im, 59). Le père de la fiancée du conte enchassé dans *Immensité*s en présente une caricature dérisoire. Ce qui heurte sa logique est rapidement taxé de magie noire, prompt à l'énervement, il s'arme d'un marteau et d'un coin en métal prêt à éventrer une malle et déflorer le mystère des voix volantes. « Ouvrir ce monstre en métal pour voir ce qu'il a dans le ventre » (Im, 59), voilà le fantasme de Mauperthuis clairement formulé ! La procréation est conçue comme une possession et le résultat d'un curieux mélange de représentations antiques concernant la reproduction et d'un savoir de paysan qui connaît les greffes nécessaires pour qu'une essence produise de beaux fruits. La mère est un ventre que l'enfant occupe temporairement avant d'être intégré au projet

[1] Vincent LAUPIES, « Le Père, la Loi et le Don », *Esprits Libres*, n°4, Printemps 2001, p.68.

grand-paternel qui barre l'accès à toute altérité. Le scénario matrimonial que Mauperthuis imagine depuis de longues années pour son fils témoigne de sa vanité et de son aveuglement. Pour lui, le refus est alors simplement inconcevable :

> Par trois fois Ambroise se fit répéter ce que lui annonçait son fils, comme pour se convaincre qu'il ne rêvait pas, qu'Ephraïm parlait avec sérieux. Alors il dit non. Il assena son refus comme on abat la hache au pied de l'arbre condamné. Un non sans retour, sans discussion, sans appel. […] Le père passa alors au registre des menaces : - " reniement et déshéritement. " (JC, 38).

Mauperthuis est proche de la logique donatrice de Lear qui donne un pouvoir dont il ne veut pas que les donataires se servent. Par ce qu'ils présentent comme un don, ils attendent un endettement réel, physique et total[1] de leurs enfants qui témoigne qu'ils sont cause de l'existence de l'autre. Au « *Nothing* »[2] de Cordélia répond le refus d'Ephraïm. Un énoncé sec qui claque comme une gifle publique et qui « ne peut que heurter les sentiments paternels et l'orgueil du monarque puisque Cordélie réduit ses projets à néant. »[3]. « En silence le père détacha sa ceinture, la retira, l'empoigna par la bouche puis rejeta son bras en arrière pour donner plus de force et d'élan à son geste. Il fixait son fils droit dans les yeux. Ephraïm ne cilla pas. " Renonce ! cria Ambroise qui retenait encore son geste ; c'est la Corvol qui sera ta femme ! " » (JC, 40). Le père exige une parole mais ferme tout autant la bouche du fils qui ne doit pas exprimer ce qu'il en est de sa vérité. Ne pouvant castrer l'organe de la parole, il cingle « son fils en plein visage avec son ceinturon » (JC, 40). Le père frappe, comme Dionysos, pris de démence, assène un coup de serpe à son fils Dryas qu'il avait pris pour un pied de vigne. Il frappe celui qui, dès lors, cesse d'être son fils : « Ne m'appelle plus jamais père ! Maintenant je n'ai plus qu'un seul fils. Un fils unique, Marceau. Te voilà mort comme l'Nicolas. Tu n'existes plus » (JC, 40). L'acte du jugement coïncide avec son exécution. Le condamné n'est pas jugé selon la loi, mais il « est stigmatisé en un geste archaïque, marqué au travers du visage comme un

---

[1] Sans doute est-ce pour cela qu'André Engel a proposé une mise en scène de la pièce donnant à voir un Lear joué par Michel Piccoli, patron d'une grosse entreprise qui distribue son état comme autant de part de capital tout en voulant conserver la mainmise sur la bonne marche de sa société. Texte français de Jean-Michel Déprats, avec Michel Piccoli dans le rôle titre, Julie-Marie Parmentier, Cordélia ; Lisa Martino, Régane ; Anne Sée, Goneril ; Gérard Desarthe, Kent… présenté du 30 mai au 9 juin 2006 au TNP de Villeurbanne, production Odéon-Théâtre de l'Europe, Le vengeur Masqué, MC2 : Maison de la Culture de Grenoble.

[2] Lear - Strive to be interessed : what can you say to draw
A third more opulent than your sister ? Speak.
Cordelia - Nothing, my lord.
Lear – Nothing ?
Cordélia – Nothing.
Lear – Nothing will come of nothing. Speak again. » (I,1, 78-84)

[3] Gilles MONSARRAT, « Commentaires à *Le Roi Lear* », William SHAKESPEARE, *Œuvres Complètes*, *Tragédies I et II*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995, p.387.

galérien des anciens temps. »[1]. La fureur déchire littéralement la joue, lieu privilégié des caresses et des baisers maternels, et crée une cicatrice : « Tout un pan de son visage était blessé. Était marqué. » (JC, 40). Dominés par la rage, ces pères n'initient pas à la séparation, ils excluent ce qui ne peut être maîtrisé. Continuant à jouir des prérogatives dues à leur âge, ils jugent impitoyablement sans mesurer la nature précaire de leur tribunal. Contrairement au père de la parabole de l'enfant prodigue (*Lc* 15, 11), ils n'attendent pas silencieusement et obstinément leur enfant, prêts à accueillir et à pardonner. Il y a du définitif dans leur entêtement qui, a aucun moment, n'envisage de restituer la vie :

> […] quand il croisait son fils sur la route ou dans la forêt […] Il ne saluait pas du tout, comme si Ephraïm n'existait pas ou était devenu invisible à ses yeux. Et, lorsque les gens tentaient de lui parler de son fils et de le raisonner au sujet de ce mariage, il les regardait d'un air surpris et leur répondait d'un ton sec : « Mais de qui me parlez-vous donc ? De quoi ? Moi, j'ai qu'un fils, c'est Marceau. C't Phraïm dont vous me causez je l'connais pas et vos histoires ne m'intéressent pas. (JC, 62).

Lorsque l'enfant n'est pas celui qui était attendu, la malédiction paternelle lancée contre le fils déceptif s'impose. Geste sacré comme la prophétie, la malédiction est un des éléments archaïques qui se maintient dans le champ du conflit. « La condamnation prononcée par Œdipe aveugle contre son fils Polynice dans *Œdipe à Colone* de Sophocle peut servir de point de repère classique : tout au long de quarante-trois vers se mêlent la malédiction et prédiction de la mort violente qui viendra à la fin. » [2] Car la malédiction contient le souhait de la mort de l'enfant diversement exprimé. Dans *Le Livre des Nuits,* Joseph Aschenfeld, figure du père traditionaliste, s'élève contre les existences humaines auxquelles sa fille Ruth, « armée de crayons de pinceaux de couleurs et couteaux » (LN, 251), tente de donner formes sur la toile. « C'est alors que son père s'était dressé ». Le corps du père, « surgissant brutalement dans sa chambre », tient lieu de loi. Sa présence physique est garante de sa souveraineté : « avec ses épaules si hautes et massives qu'elles avaient obstrué toute la lumière lorsqu'il s'était tenu le dos à la fenêtre. Son père tout sanglé de noir, comme un refus de toute couleur et de toute lumière. » (LN, 252). La démesure avec laquelle s'exprime le père révèle la rupture de la règle et de l'ordre : « Sa faute était grande, lui avait-il déclaré, car elle avait osé violer la Loi en transgressant l'interdiction de reproduire la figure humaine » (LN, 252). Lorsque le départ imprévisible de sa fille, laisse comme seul message de protestation le portrait outrageant de son père « planté comme un défi dans la chambre vide, il avait consigné la

[1] Peter VON MATT, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, *op. cit.*, p.399.
[2] *Ibid*, p.54.

disparition de sa fille d'une rature extrême […] ne se relevant de temps à autre que pour réciter le kaddish, comme déjà, par deux fois, il l'avait fait pour ses fils. » (LN, 254). L'enfant n'aurait pas dû voir le jour, ainsi Calderon de la Barca dans *La Vie est un songe*[1], fait-il prononcer à Basile contre son fils Sigismond qui s'emporte contre lui : « Plût au ciel et à Dieu / que jamais je ne te l'eusse donnée [la vie] ». Le meurtre symbolique de Ruth est suffisant pour que la filiation soit rompue, son enfant ne portera aucune trace d'une quelconque ressemblance avec son grand-père. De même, les fils d'Ephraïm n'ont en commun avec leur grand-père « que leur nom. Il avait tranché trop violemment tout lien de parenté avec eux dès avant leur naissance pour qu'ils puissent le considérer comme leur aïeul » (JC, 94). Lorsque l'enfant rêvé n'est plus opérant, l'enfant réel se voit chassé, déshérité, quand il n'entend pas le chant de sa propre mort murmuré par la voix paternelle. En devenant l'héritier et l'agent des volontés paternelles, le fils est « le garant de la survie généalogique »[2] du père. C'est en répondant à cette unique condition d'exister qu'il peut encore être chéri et investi comme digne successeur de son père. Cet arrangement rend sans doute plus efficace le renoncement au sacrifice meurtrier du fils. Oscar Thibault[3], dans son intransigeance et son despotisme, veut briser la volonté de qui s'oppose à lui et en particulier de son jeune fils Jacques, qu'il n'hésite pas à enfermer au pénitencier de Crouy dont il a été le fondateur pour lutter contre la jeunesse en perdition. De même, Charlam caresse le souhait d'enfermer sa petite fille Marie par trop incontrôlable : « la rébellion est chez elle une attitude innée et l'esprit de contradiction une manie odieuse. A l'adolescence, devenue perpétuelle insurgée, elle aurait dû être bouclée dans un pensionnat à la discipline sévère, voire une institution psychiatrique pour l'éloigner des siens […] » (In, 82).

I-2.C Trancher le lien fraternel

Source de révolte et de solidarité dévastatrice, la fratrie est considérée comme dangereuse. Dans cette logique, il est nécessaire de barrer l'accession à la fraternité et de rompre l'alliance de ce qui constitue l'origine commune. Charlam, comme Lear et Gloucester, joue des supposées inéluctables rivalités ou haines fraternelles en montant une machine infernale : « Il a eu recours a son arme favorite consistant à instiller la méfiance chez ses petits-fils » (In, 188). En

[1] Pedro CALDERON DE LA BARCA, *La Vie est un songe*, trad. Bernard Sese, Paris, Flammarion, coll. GF, 1996, p.91.
[2] Jacques BRIL, *Le Meurtre du fils. Violence et générations*, *op. cit.*, p.9.
[3] Roger MARTIN DU GARD, « Le cahier gris », *Les Thibault,* (1922-1940), Paris, Gallimard, coll. Folio, n° 3937, t. 1, 2003.

brisant le lien fraternel, les pères propulsent un enfant sur le devant de la scène, seul, il devient celui que Paul-Laurent Assoun nomme l'an-adelphe[1]. Dans une structure familiale primitive, c'est le fils aîné qui est le successeur naturel du père. En étudiant la grande fresque familiale des Buddenbrook, Robert Smadja rappelle que « la loi du père désigne un seul comme aîné de droit – ce qui découpe la fratrie selon la loi du père. Tous les frères ne se valent pas. […] la loi paternelle ne peut se récuser, puisque la parole du père a force de loi. »[2] Mauperthuis renverse le destin des frères noué depuis l'enfance et prétend les rendre interchangeables, ce qui a été refusé par l'un sera exaucé par l'autre. Il inverse la bénédiction de Jacob-Israël qui « bénit Ephraïm et son frère Manassé faisant de ses petits-fils de prédilection des égaux de ses fils. »[3]

> Et voilà que d'un coup cet attachement si plein et franc lui était interdit, son père avait précipité des ténèbres là où jamais une ombre ne s'était glissée. Son père le forçait à prendre la place d'Ephraïm, à lui voler sa part intégrale. Et cela lui était d'autant plus pénible qu'il se sentait coupable de la disgrâce d'Ephraïm. (JC, 72)

Soudainement premier et dernier né de la famille par l'éviction et le bannissement du frère, Marceau, seul en ce *domus*, ne peut plus se compter avec, ne plus compter sur : « Depuis qu'il avait été séparé de son frère il n'était plus rien. » (JC, 159). Livré en première ligne au souverain-père qui ne connaît point d'éclipse, il doit assumer le destin tracé par le père, sans avoir la force de commettre l'acte majeur dont Freud fait le générateur du lien social. Car, pour assumer le meurtre du père, « un acteur seul ne suffit pas. Freud souligne en effet régulièrement le caractère collectif du meurtre, […], assumé par la " bande de frères " (*Brüderschar*) »[4], c'est bien le groupe de frères qui fut l'agent exécutif. La dislocation du lien fraternel ne permet plus d'envisager l'au-delà de l'ordre familial que s'avère être la fraternisation. Mauperthuis renforce la délitescence du lien fraternel et place Marceau dans une posture intenable en lui demandant de se faire le messager de l'interdiction paternelle auprès de son frère. Cette confrontation, qui ne fait que relever sa faiblesse, le rend boiteux. Lui, dont la grave brûlure au pied avait permis à Ephraïm de s'introduire dans le foyer des Verselay pour rechercher des onguents, repart de cette rencontre en claudiquant.

---

[1] Paul-Laurent ASSOUN, *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, t.1, *Le lien inconscient*, Paris, Anthropos, 1998, p.98.
[2] Paul-Laurent ASSOUN, « Figures bibliques : le lien fraternel et sa mise en acte. Du meurtre à la réconciliation », *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, *op. cit.*, p.9.
[3] André-Marie GÉRARD, « Ephraïm », *Dictionnaire de la Bible,* Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989, p. 331-333.
[4] Paul-Laurent ASSOUN, « Fraternité et généalogie du lien social », *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, *op. cit.,* p.82.

> Et il s'était détourné de son frère le laissant seul au milieu de la cour. Il était si malheureux, Marceau, si accablé par sa propre faiblesse, si blessé dans son affection inavouable pour Ephraïm, qu'il s'était senti tout étourdi comme si on l'avait roué de coups. Et une sensation de douleur avait transpercé son pied, à croire que l'ancienne brûlure subie dans son adolescence venait de se réveiller. (JC, 116)

Marceau devient amputé du partenaire symbolique du *frater*, ce passeur qui permet le revirement de la jalousie à l'amour, en une sorte d'hymen fantasmatique qui attache un frère à son frère, « à la vie à la mort ». L'étayage sur l'image du semblable, du frère toujours aimé et admiré vacille, ce dernier appui qui échappe est à la source du suicide : « Il n'avait été qu'un gisant debout, une ombre en mal de son corps perdu. En mal de son frère. Le nom d'Ephraïm l'avait alors enveloppé comme un grand drap de velours noir. Oui, bientôt il serait un vrai gisant, un gisant délesté du poids de la honte, du remords, de toute détresse. » (JC, 162).

Ambroise Mauperthuis conserve les traits inquiétants du père mythique de la horde primitive de *Totem et Tabou,* il représente pour son fils la figure du père terrible, du père prégénital, qui soulève épouvante et tremblement permanent du fond de l'être. Il ressemble fort au père de la *Lettre au père* de Franz Kafka, grand, hors de toute mesure, envahissant et affectant l'univers du fils :

> […] je devins tout à fait muet, je baissai pavillon devant toi et n'osai plus bouger que quand j'étais assez loin pour que ton pouvoir ne pût plus m'atteindre, au moins directement. Mais tu restais là et tout te semblait une fois de plus être « contre », alors qu'il s'agissait simplement d'une conséquence naturelle de ta force et de ma faiblesse.[1]

L'assujettissement du fils à une figure archaïque totalitaire lui interdit d'advenir à la paternité, il reste le fils, utilisé pour remplacer son frère et se faire l'agent du projet paternel. Jamais il ne s'empare des biens revendiqués par son père, jamais il n'entre en lutte avec lui pour le supplanter : « il n'osait pas se révolter, il n'osait pas dire non à ce père qui lui faisait peur jusqu'à la terreur. » (JC, 72). Son meurtre psychique le livre, passif, au mariage non souhaité pour se substituer à son frère : « lui, ne voulait rien ; il ne désirait ni ne refusait ce mariage auquel le contraignait son père. » (JC, 71). Corrélativement, un « sentiment de nullité » ne quittera plus le fils, sa pensée, sa parole ainsi que son corps en sont atteints, la soumission relègue l'enfant à un statut de mineur dont il ne peut s'émanciper. Marceau se voit réduit à une révolte cachée, jamais frontale, et n'oppose aucune contradiction aux invectives paternelles qui divisent

[1] Franz KAFKA, *Lettre au père*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1957, coll. Folio, n° 3625, p.29.

la fratrie et engendrent la perte d'identité du groupe fraternel. Onan, personnage biblique bien connu pour le symbole de l'autoérotisme qu'il représente, s'oppose à l'ordre édicté par son père Judas, qui, après la mort de son premier fils lui commande : « Épouse la femme de ton frère en vertu du lévirat, afin de constituer une postérité à ton frère »[1]. En refusant d'être le remplaçant de son frère mort dans sa couche, Onan affirme qu'il ne veut pas fonctionner comme, ce que Paul-Laurent Assoun nomme, « l'organe substitutif du frère défunt » […] : Onan comprit que cette postérité ne serait pas la sienne […] »[2]. Marceau, en revanche consent à remplacer son frère auprès de la femme qui lui était initialement destinée. Sans amour, obéissant passivement aux injonctions paternelles, il devient l'époux d'une femme « dépourvue de plaisir » qui subit l'acte corporel « comme une fatalité avec un sentiment de violente répulsion et l'impression d'étouffer sous le poids écœurant du corps de son époux, lui accomplissant cet acte comme une corvée avec un sentiment profond de désarroi et d'ennui » (JC, 81). Les répercussions du meurtre psychique sont telles, que non seulement il ne peut accéder au statut de père socialement reconnu, mais que son rôle de géniteur est balayé par le manque de ressemblances qui pourraient l'unir à sa fille :

> Il n'était venu à l'idée de personne de considérer Camille comme étant la fille de Marceau. Elle l'était, soit, mais le vieux s'était interposé d'une si impérieuse présence entre son fils et sa petite-fille, il avait si bien écarté le terne Marceau, que celui-ci ne comptait aux yeux de personne. Lui-même ne le savait que trop. (JC, 115)

Marceau est le personnage de l'humiliation et du renoncement, il est celui qui laisse champ libre au désir du père et devient le pâle succédané de son frère banni, qui conserve pourtant encore l'admiration paternelle. Le cœur du père ne sera jamais conquis par Marceau. Trop faible pour être valorisant, trop plein d'un « chagrin si entier, si nu, comme celui qui parfois saisit les tout petits enfants quand la tendresse se retire d'eux et qu'ils se croient abandonnés. » (JC, 184). Par son suicide, Marceau ne cherche pas à tuer, même inconsciemment son père, il aspire avant tout à être libéré, serait-ce par la mort, de l'emprise paternelle ressentie comme intolérable.

> "Si ton pied te scandalise, coupe-le " (Mc 9,45), avait dit Jésus. Judas tranche tout lien entre le sol et ses pieds qui se sont tragiquement fourvoyés. Les forces noires tramant dans l'invisible sont parvenues à leurs fins. Judas, après avoir été manipulé comme une marionnette pend à une branche tel un pantin désormais hors jeu, mis

[1] *La Genèse*, 38,8.
[2] Paul-Laurent ASSOUN, *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs, op. cit.,* p.17.

> au rebut. La solitude dans laquelle il a précipité son maître et ami s'est retournée contre lui en un véhément mouvement de ressac. (MP, 89)

Marceau, le privé de frère, se pend au tronc de l'ange-de-cœur taillé par la fratrie de ses neveux bienheureux. Le suicide est parfois lu comme un acte d'accusation, ou comme un appel, si la personne se laisse une chance de survie. Marceau est tellement à la corde qu'il n'a plus de marge d'existence. Il s'agirait pour lui d'exister par le manque à être. En disparaissant, il espère peut-être conquérir, imaginairement et *post mortem*, la place qu'on lui a soustraite. Quête tragique en direction du père, dont la « dernière image » (JC, 184) est celle de la trahison à la parole donnée et du non respect des dernières volontés de Corvol alors qu'il jette sa main droite et son cœur dans l'auge aux cochons. Le meurtre symbolique n'a pu être fantasmé, l'ombre du père s'abat sur lui. Les conditions mêmes de son existence, de sa vie et de sa mort, ont été envahies par la figure paternelle, saturée par le père jusqu'à ce que mort s'ensuive. Kafka, encore, écrit : « Ce qui, dans ta vie, reste sans conséquence, peut devenir le couvercle de mon cercueil »[1]. Face à une telle configuration familiale, Emmanuel Filhol constate qu'un tel père, qui ne se reconnaît porteur d'aucun manque et « qui se pose comme étant lui-même ce qui comble tout manque […], ne risque pas de faire cas de la parole de son enfant, de s'adresser à lui comme sujet »[2]. En se donnant la mort, Marceau ne fait que poursuivre le geste paternel qui ne lui a jamais permis d'accéder au statut d'autrui en refusant de le considérer comme un autre vivant, différent de lui.

I-3 La main froide de l'emprise

I-3.A Les vertiges de l'appropriation

Chez Freud, la notion d'emprise apparaît à quelques reprises, mais sa conceptualisation en est relativement floue. Le terme allemand « *Bemächtigungstrieb* » a d'abord été traduit par « instinct de possession » ou « pulsion de maîtrise » dont la fin est de dominer l'autre par la force. Dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse,* Jean Laplanche et J.-B. Pontalis estiment que ces deux termes sont inappropriés : le premier, parce qu'il accentue, par la notion d'emprise, l'idée d'« un avoir à conserver » ; le second, parce qu'il sous-tend une connotation trop forte de l'idée de contrôle. En utilisant le terme de « pulsion d'emprise »[3], les auteurs proposent alors une traduction qui leur

[1] Franz KAFKA, *Lettre au Père*, op. cit., p.197.
[2] Emmanuel FILHOL, « La Question du père chez Kafka », *Le Père dans la périnatalité*, Le Roy Pierre (dir.), Ramonville Saint-Agne, 1996, p.55.
[3] Jean LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1967.

semble plus fidèle. Alain Ferrant assimile l'emprise à une étendue, « un désert, une immensité froide. Sans limites ni relief, sans successions des jours et des nuits, l'emprise ignore le rythme. Mais elle est aussi mouvement et appareillage, préparation fébrile ou ordonnée qui déblaie, accumule, écarte ou rassemble, et parfois sélectionne. »[1]. Certains pères germaniens se situent sans nuances dans ce champ qui invente et classe le monde. Comme une essence permanente qui infuserait leur rapport aux êtres et à l'environnement, ils séjournent dans une confusion entre les « deux registres distincts que sont le pouvoir et l'autorité. »[2] Dans le registre de l'omnipotence, ils utilisent leur pouvoir coercitif pour aliéner leurs fils ou leurs filles, capturer leurs petits enfants et faire loi sur ce que bon leur semble. Ils se sentent « maître[s] de tout, et de tous » (JC, 233), ont des gestes qui, à défaut de savoir étreindre, « saisissent », « forcent », « enserrent » et « étranglent » (JC, 221, 226). Sur cette scène de l'archaïque, l'enfant est considéré comme un bien orgueilleusement et farouchement conservé. La procréation, conçue comme possession, est une autre vision de l'économie incestueuse car elle en contient les fondements, c'est-à-dire, la fermeture et l'accès barré à l'altérité. Mauperthuis « avait l'intention d'unir son fils aîné Ephraïm à la fille de Corvol, Claude. Il attendait que tous deux soient en âge de se marier. […] Quant à son second fils, Marceau, il lui choisirait une femme à la hauteur de sa nouvelle condition. » (JC, 32). Les êtres sont évalués à l'aune de leur capacité reproductive et du risque encouru par une éventuelle perpétuation de leur espèce, le risque étant parfois que la puissance des pères se renverse en impuissance dans le corps des fils : « Léger, […] si chétif et maladif […] ne risquait certes pas de perpétuer le nom des siens car il s'annonçait bien incapable de pouvoir procréer le moindre rejeton. » (JC, 32). Dans ce monde, l'enfant est acquis et non accueilli dans une relation d'amour qui renonce au rapport de possession. Dans *Magnus,* Clemens Dunkeltal est un voleur d'enfant tel Abel Tiffauges, Ogre de Kaltenborn qui, dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, parcourt la campagne sur son cheval Barbe-Bleue pour alimenter en chair fraîche les armées d'Hitler. Clemens capte les jumeaux de ses beaux-parents en les destituant de leur place, pour mieux leur substituer une filiation mortifère à un maître absolu. Ces derniers, d'abord complaisants au régime hitlérien, reviennent, mais trop tard, de leurs illusions lorsqu'ils constatent, amers, qu'ils « avaient beau essayer de mettre leurs deux plus jeunes fils en garde, ceux-ci ne les écoutaient pas. Les parents déjà vieillissants, avaient perdu toute autorité sur leurs enfants fanatisés qui avaient Hitler pour

[1] Alain FERRANT, *Pulsion et liens d'emprise,* Paris, Dunod, 2001, p.2.
[2] Marc-Elie HUON, « Les Adolescents et leur(s) père(s). Du symbolique, de l'imaginaire…et du réel », *Qu'est-ce qu'un père ?*, Daniel Coum (dir.), Ramonville Saint-Agne, Erès, coll. Parentel, 2004, p.73.

dieu, Clemens pour modèle, et la guerre pour vocation. » (M, 59). L'appropriation de l'enfant ne se fait pas par le marquage au fer sur la peau mais elle atteint la personnalité. Comme on modèlerait à sa convenance la glaise, le triste marquis Archibald du Carmin change les prénoms de jeunes pensionnaires de sa « colonie de filles de tous âges issues d'amour irrégulières » (LN, 208). Il institue rationnellement, efficacement et froidement une codification :

> Il décida qu'à chaque année correspondrait une lettre de l'alphabet, mais comme la lettre A. était l'apanage de sa seule famille, il fit débuter la série à la lettre B. Puis ce premier prénom devait être suivi par le nom de la fête chrétienne ayant lieu au moment où l'enfant entrait au château, et enfin bouclé par le nom de Marie sous la divine protection de laquelle l'ensemble du troupeau des orphelines était placé. Cette trinité de prénoms se groupait autour d'un patronyme commun à toutes et qui n'était rien d'autre que « Sainte-Croix ». (LN, 212)

Ainsi en est-il pour le recensement des animaux de race et pour tous les régimes qui œuvrent à la dépersonnalisation. Ainsi en fut-il à l'entrée des camps de concentration, comme une rupture radicale qui marque la frontière et l'entrée dans un univers résolument étranger. Primo Levi raconte : « Ils nous enlèveront jusqu'à notre nom : et si nous voulons le conserver, nous devrons trouver en nous la force nécessaire pour que derrière ce nom, quelque chose de nous, de ce que nous étions, subsiste. »[1]. La « race » des bâtardes ainsi créée, parquées, traitées et marquées comme du bétail, les jeunes filles deviennent troupeau et le marquis, sous couvert de bienfaisance, exprime sa haine larvée à l'égard de toutes ces filles qui n'effaceront jamais la blessure du décès de la sienne. Leur dénomination vise à effacer leur origine et à rompre avec tout ce qui pourrait subsister d'un lien à une famille. Françoise Rullier-Theuret souligne très justement, dans son étude sur l'onomastique dans *Le Livre des Nuits,* que « [l]'inflation des désignateurs crée des noms " impossibles ", impossible à habiter, à mémoriser, à prononcer », empêchant la donation d' « une identité à cette enfant trouvée. »[2]. La désaffiliation, assortie de l'incapacité à se lier à une nouvelle identité, est plus sûrement atteinte que la recherche d'une nomination. Comme au temps de Moïse, ces pères sont créateurs et maîtres « d'un peuple marqué dans sa chair de son appartenance à lui (comme l'était le cheptel à la marque de son propriétaire) »[3].

---

[1] Primo LÉVI, *Si c'est un homme,* Paris, Julliard, 1948, p.16-31.
[2] Françoise RULLIER-THEURET, « Les Péniel et la multiplication des noms », *La Langue de Sylvie Germain "En mouvement d'écriture" », op. cit.*, p.79.
[3] Françoise DOLTO, Gérard SÉVERIN, *L'Évangile au risque de la psychanalyse* (1977), Paris, Le Seuil, coll. Points, tome 1, 1980, p.171.

Apparemment moins sauvage et archaïque que Mauperthuis, car revêtu de la panoplie du notable de province, Charlam Bérynx se présente comme un « patriarche [et un] gouverneur domestique » (In, 18), issu des sagas familiales qui ont connu une grande vogue en France au début du XXe siècle, du *Jean-Christophe* de Romain Rolland, aux *Hommes de bonne volonté* de Jules Romains, de la *Chronique des Pasquier* de Georges Duhamel et *Les Thibault* de Roger Martin du Gard[1]. Solidement ancré dans sa conviction que « la liberté n'est tolérable que balisée, surveillée, sous caution, sinon c'est la débâcle », Charlam Bérynx est un digne héritier d'Oscar Thibault et de Raymond Pasquier, vieillards autoritaires et égoïstes. Despote familial, il tient sous sa coupe les membres de sa famille et éprouve envie, jalousie et haine, envers qui souhaiterait bénéficier d'une quelconque indépendance et velléité fantaisiste : « [le] goût de l'amusement et de la dérision lui a toujours fait défaut » (In, 79). La richesse de Charlam réside dans le nombre d'enfants de sa descendance et non dans sa composition :

> Combien a-t-il de petits-enfants, déjà ? Il se remet à compter, comme tout à l'heure le nombre de ses jours et les grains composant un morceau de sucre. Onze, douze ? La plupart proviennent du côté Fosquan, les fils de Madeleine ont fondé de grandes familles, ceux de Georges se montrent bien moins prolifiques, seuls les jumeaux ont procréé. (In, 285)

Père qui semble surgir du fond des temps, il se pense Maître du monde, ou son représentant, qui ordonne. Gardien d'une frontière entre le conscient et l'inconscient, entre le Temporel et l'Originaire, il veille à la séparation et rappelle à l'ordre. Par excès, c'est le père sévère, versant temporel du monde où il a installé sa puissance. Charlam « se veut le grand commandeur de l'ordre des Bérynx, et le trésorier-surveillant des ressources et des dépenses de l'ensemble de la famille […] (In, 18). Il est celui qui, selon Michel Foucault, « formule le droit, du père qui interdit, du censeur qui fait taire, ou du maître qui dit la loi […]»[2]. Son rapport à l'argent, tout autant qu'aux membres de sa famille, est fortement empreint d'une pulsion anale, l'objet (réel, imaginaire ou symbolique) reste partiel et fonctionnel. L'archaïque dont il est question ici, est celui d'un stade du développement psycho-sexuel où prédomine la crainte d'être dépossédé. Dans son *Éthique et esthétique de la perversion*, Janine Chasseguet-Smirgel souligne que tous « les masques, toutes les parures que revêt le Moi du pervers, le décor dont il s'entoure, ses créations, tous les substituts de son Moi

[1] Parutions s'échelonnant de 1904 à 1912 pour *Jean-Christophe,* de 1932 à 1947 pour les *Hommes de bonne volonté*, de 1933 à 1944 pour la *Chronique des Pasquier,* de 1922 à 1940 pour *Les Thibault.*
[2] Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir,* Paris, Gallimard, 1976, p.112.

travesti ou de son phallus magnifié rappellent, par opposition, l'analité qu'ils dissimulent. »[1]. Charlam cependant ne parvient pas à désodoriser son environnement, face à lui, le *Pecunia non olet* échoue : « L'argent, pour lui, a une odeur : la sienne » (In, 18), quant à sa belle fille, elle « n'y touche pas, cet argent pue le sang » (In, 35). Si l'argent été défini par Serge Viderman comme « échangeur universel »[2], c'est sans nul doute, d'être le produit de cette universalité de l'échange que l'on nomme symbolisation. Dans la famille Bérynx, il est l'objet d'un fort investissement affectif et ce jusqu'au fétiche. Sous l'impulsion du patriarche, il est thésaurisé, se situe au centre des interactions familiales et constitue le facteur essentiel de la relation aux autres, en deçà et au-delà des mots. Pas plus que pour la filiation il n'est question de preuve d'amour à travers l'offrande, l'organisation du rapport à l'autre ne peut envisager la gratuité, ainsi, la relation entre sa belle fille et Pierre Zébreuze ne peut être, selon lui, qu'intéressée et sexuelle. En cela, le rêve transférentiel de l'Homme aux rats, « Il épouse ma fille, non pour ses beaux yeux mais pour son argent »[3], est pleinement opérant. La problématique de la dette, qui renvoie le sujet à son histoire infantile, reste au niveau de la possession primitive qui retient le don de la vie pour l'empêcher de s'inscrire dans le temps des générations. Ce qui s'échange alors, c'est de l'argent d'un temps cadavérisé que l'on appelle, chez les Bérynx, un patrimoine. Le couple grand-parental Bérynx, empesé dans le respect des convenances sociales, tolère leur belle-fille à une seule fin, « […] ils tiennent à garder le contact avec leurs petits-enfants et si possible à exercer sur eux une influence durable. » (In, 17). L'interdit, censé empêcher les parents comme les grands-parents de s'emparer de leur enfant ou petit enfant pour leur satisfaction personnelle, n'est pas pris en compte. Rien n'est fait pour barrer le centrage sur soi et l'appropriation de l'autre afin que le désir et l'altérité émergent : « il s'ingénie à tenter d'occuper auprès de ses petits-enfants, surtout l'aîné d'entre eux, Henri, la place laissée vide par son fils. » (In, 18). Dans ce contexte, l'enfant est confondu avec soi, le désir avec la jouissance, l'accueil avec l'appropriation, et, selon la lecture de Dominique Vrignaud, il « se retrouve de par la place qu'on lui donne, interdit d'assurer cette fonction d'échange. Il n'est plus la somme des différences, car celui auquel il donne et duquel il reçoit le veut exclusivement à son identité »[4]. Le lien qui unit les membres de cette famille est contractualisé et tout ce qui s'exprime en dehors de cet accord pose

[1] Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Éthique et esthétique de la perversion, op. cit.*, p.171.
[2] Serge VIDERMAN, *De l'argent en analyse et au-delà*, Paris, PUF, 1992.
[3] Sigmund FREUD, *L'Homme aux rats. Journal d'une analyse* (1909), Paris, PUF, 1991, p.229.
[4] Dominique VRIGNAUD, « Les Comptes de l'inceste ordinaire », *De l'Inceste*, Boris Cyrulnik, Françoise Héritier, Ado Naouri (dir.), Paris, Odile Jacob, coll. Opus, 1994, p.161.

problème. Les petits-enfants doivent sentir et penser comme leur grand-père et deviennent un prolongement de ce dernier. Charlam :

> a su reporter sur les jumeaux l'ascendant qu'il a échoué à exercer sur Henri, […] il imprime sa marque jusqu'au plus intime de leur vie, ainsi Hector a-t-il appelé sa fille Charlotte, et René son fils Charles-Georges, déjà surnommé Charlorges. La tradition se perpétue, le patrimoine est sauf, l'ordre est enfin rétabli, l'avenir assuré […]. (In, 203)

Ambroise Maupertuis et Charlam règnent, implacables et insensibles, sur les choses et les êtres, dans un monde où tout doit se dérouler selon la toute-puissance de leur volonté que rien ne semble entraver. Ils ignorent, comme aime à le rappeler Sylvie Germain, que l'on est jamais :

> père par soi seul et pour soi-même, mais au sein d'une famille, d'une communauté, et pour le bien de l'enfant qu'il s'agit d'aider à se structurer le plus solidement et souplement possible, afin qu'il accède à une haute intelligence de la liberté.[1]

Subversifs, ils ne se sont pas élevés jusqu'à la fonction paternelle et offrent un simulacre du père de famille qui s'exerce dans la fierté de ses possessions et dans la transmission de son nom, cause de l'impuissance des enfants à laquelle certains, tel Marceau, ne survivront pas. Dignes héritiers du droit romain qui écarte l'incertitude de la paternité par un acte d'autorité, ils s'approprient l'enfant. Dans sa toute puissance, le père autoproclamé ne donne non pas le droit de vie et de mort sur l'enfant, mais celui de s'en débarrasser en l'abandonnant ou de l'utiliser pour une destinée toute tracée. S'encombrant peu du maternel, se méfiant du féminin, considérant « que sans la poigne d'un père, on ne peut pas sculpter un homme à partir d'un jeune garçon, les mains des femmes manquent de l'énergie et du savoir-faire nécessaires » (In, 19), Mauperthuis comme Charlam vivent dans un monde où les mères, absentes[2] ou évincées, ne peuvent poser de limite à leur exigence absolue de possession. Ils se comportent comme s'ils avaient engendré seuls leurs enfants et avaient tous les droits sur eux, confondant paternité et toute puissance. Se prétendant législateurs, ils se rapprochent du Dieu de la *Bible,* « fondamentalement pensé à travers la figure paternelle […] Père tout-puissant »[3] dont « l'autorité », déplore Sylvie Germain, « s'imposait sanglée dans l'ire de sa justice proclamée, auréolée de flammes purificatrices »[4]. Ils ne supportent pas la loi et ne se représentent

[1] Sylvie GERMAIN, « Blasons de la paternité », *Christus,* « La Paternité. Pour tenir debout », *op. cit.*, p.210.
[2] Dans de nombreux ouvrages qui évoquent la puissance du tribunal paternel, *Le Roi Lear* de Shakespeare, *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, *Le Père Goriot* de Balzac ou encore *Le Verdict* de Kafka, il n'est jamais question de la mère.
[3] Antoine VERGOTE, « Dieu, mère, père et amant », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.2275.
[4] Sylvie GERMAIN, « Le la donné au siècle », *Sud Ouest Magazine*, 18 mars 2007, p.7.

pas comme sujet soumis à celle-ci, tant ils estiment qu'elle n'existe pas en dehors d'eux. Alors que pour Jacques Lacan, les « effets ravageants de la figure paternelle s'observent avec une particulière fréquence dans le cas où le père a réellement fonction de législateur ou s'en prévaut, qu'il soit de ceux qui font les lois ou qu'il se pose en pilier de la foi, en paragon de l'intégrité ou de la dévotion, en vertueux ou en virtuose […] trop d'occasions d'être en position de démérite, d'insuffisance, voire de fraude et pour tout dire d'exclure le nom-du-père de sa position de signifiant. »[1] Simone Veil écrit dans l'*Attente de Dieu* : « Si nous croyons avoir un Père ici-bas, ce n'est pas Lui, c'est un faux Dieu. », Sylvie Germain semble lui répondre « Qui célèbre l'éloge de sa propre puissance ne dit mot du mystère de l'être, de l'amour et de la mort » (Ec, 34). Mauperthuis et Charlam, rêvent d'incarner l'autorité, au sens de « *auctoritas,* auctor » qui est « à rapprocher du sanscrit *otas*, qui indique la force des dieux »[2]. Elle se situe bien loin de la notion d'autorité, définie par Hannah Arendt, qui « exclut l'usage de moyens extérieurs de coercition ; là où la force est employée, l'autorité proprement dite a échoué. […] S'il faut vraiment définir l'autorité, alors ce doit être en l'opposant à la fois à la contrainte par force et à la persuasion par argument »[3]. L'autorité ne peut s'exercer que si l'on est soi-même soumis à l'autorité et à la Loi. Dans une famille où les places générationnelles ne sont pas mises à mal, elle implique une situation hiérarchique dont les places sont fixées et dont chacun reconnaît la justesse et l'utilité. Avoir de l'autorité ne consiste donc pas à faire de l'autorité mais à occuper sa place, toute sa place, rien que sa place, en formulant et en faisant respecter les interdits au bon moment et de façon équitable ; alors que l'absence de référence à une Loi commune valable pour tous, renvoie l'enfant à une responsabilité solitaire qui ne tient pas compte de l'autre. Conformément à sa volonté et à son intérêt, Mauperthuis exerçe tyranniquement son pouvoir qui vise à soumettre qui serait susceptible de s'opposer et de se révolter.

> Tous les tyrans […] agissent, ou tentent d'agir, à l'instar des démons en violant l'intimité des autres, en les privant de toute autonomie de pensée, en les persécutant de l'intérieur, en les réduisant en esclavage, en les manipulant ainsi que des pantins. (MP, 107)

De ces abus, Sylvie Germain fait écrire à Prokop qu'ils sont autant de crachats lancés contre la croix, qui blessent « comme un outrage, comme la trahison d'un frère, le reniement d'un fils, comme la malédiction d'un père » qui font sur la pierre « une sueur de sang » (Im, 216).

---

[1] Jacques LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.579.
[2] CHANTRAINE, *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque*, Hachette, Paris, 1929.
[3] Hannah ARENDT, « Qu'est-ce que l'autorité », *La Crise de la culture* (1954), Gallimard, coll. Idées, Paris, 1972, p. 123.

I-3.B Une folie éruptive

Sylvie Germain dessine le paysage de l'emprise qui se double de la possession incestuelle. Paysage de l'isolement, de l'enfermement et de la folie, il est un espace entouré de forêts obscures et maléfiques où se détache la ferme isolée de Mauperthuis, qu'Alain Goulet décrit comme « un microcosme où règnent la magie et la superstition. Un tel isolement du monde se retrouvera dans *Jours de colère,* dont l'univers archaïque forme un véritable bouillon de culture propre à exacerber les passions »[1]. Les forêts du Morvan sont le lieu du récit où se mêlent le fantastique, le conte et les superstitions, et où siège la déraison : « la vie est pétrie d'un sacré ancestral mêlé de fantastique, propice aux bouillonnements des passions, passions de possession et de pouvoir, passions amoureuses aussi bien que religieuses. Le mal est là, inéluctable, et s'y déchaîne à nouveau. »[2]. Le monde des humains ne semble régi par aucune règle et ne disposer d'aucune limite, à l'exception des « seules lisières […] des forêts. Mais ce sont là orées mouvantes, pénétrables autant que dévorantes » (JC, 17). Symbole de l'état de nature, la forêt en raison de « son obscurité et son enracinement profond »[3], représente les terreurs inconscientes. Lieu retiré, sauvage, séparé de l'espace de la civilisation, elle préfigure la dévoration que décrit Victor Hugo :

> Les arbres sont autant de mâchoires qui
> rongent
> Les éléments, épars dans l'air souple et vivant ; […]
> Regarde la forêt formidable manger [4]

Le hameau le Leu-aux-Chênes n'est pas à comprendre comme un espace géographique repérable sur une carte, mais bien comme un lieu à forte charge symbolique. « [P]erché à l'ombre de forêts sur les hauteurs d'un socle de granit » (JC, 16), il condense les caractéristiques de l'archaïque. Son assise, en appui sur une roche massive et dure, laisse paraître ce qu'il en sera des actes insensibles et impitoyables d'Ambroise Mauperthuis. « Hameau sans limite », situé en dehors du monde et « ouvert à toutes les passions », il est un univers à la temporalité absente : « il semblait n'y avoir pas grand sens à distinguer en lui un commencement et une fin », le système qui y règne n'est pas inscrit dans une loi supérieure mais passe de « de bouche en bouche […] de corps en corps

[1] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, *op. cit.*, p.50.
[2] Alain GOULET, *Ibid.*, p.100.
[3] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Forêt », *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1982, p.456.
[4] Victor HUGO, *Légende des Siècles, Seizième siècle, Le Satyre.*

[…] dans la chair de ceux qui y vivaient » (JC, 17). Le savoir ancestral, qui libère tout un passé collectif, signale le rapport de l'homme avec la terre et la forêt, forme « de symbiose naturelle et immédiate, exempte du filtre de la culture et de la morale. »[1] De ce lieu, reliant la terre et le ciel, pourrait se dégager un chemin plus facile pour se hisser vers la lumière céleste. Or, témoins silencieux des crimes, les arbres sont évoqués couchés, abattus, aux racines arrachées, ne pouvant étirer leurs cimes vers le Ciel.

> […] les villageois considéraient ses taciturnes habitants un peu comme des sauvages et le curé du village soupçonnait même que la Parole de Dieu n'était pas parvenue à se frayer tout à fait un passage jusqu'à ces demi-barbares des forêts. Et pourtant si, elle était bien montée jusque là-haut, mais alourdie par la boue des chemins […] enchevêtrée surtout aux racines, aux branches, à l'écorce des arbres […]. (JC, 17-18)

Le sacré et le profane se confrontent ainsi dans un monde de superstitions, de religiosité primitive et de religion établie. Les habitants, qui vivent selon « les saisons » (JC, 19), se regroupent à l'église, tel un troupeau, « pressés debout les uns contre les autres, la tête basse » (JC, 19). Sylvie Germain n'utilise pas l'espace rural pour l'idéaliser mais plutôt pour proposer une métaphore du drame à venir. Richard Millet fustige, dans l'un de ses entretiens, une vision de la campagne « […] écologiquement correcte […] doublée d'une sorte de nostalgie pétainiste de la « terre qui ne ment pas » alors que c'était un monde extrêmement dur, violent. […] C'étaient des territoires propices au surgissement du mal : l'inceste, l'idiotie, le vol, le meurtre, le veuvage interminable, la frustration sexuelle, des êtres abandonnés de Dieu… »[2]. Nulle nostalgie de cet univers prétendument apaisé, ou la « symbiose », associant la nature et les personnages, serait profitable au devenir des personnages. Les topoï de l'âge d'or d'un temps révolu, formulés par Mariska Koopman-Thurlings comme une époque où « le flottage à bois existait encore, où la cuisson du pain était une cérémonie et la lessive annuelle une fête »[3], nous semblent inadaptés. En effet, cette vision naïve du « temps jadis » et des joies simples de la société campagnarde tente d'édulcorer un monde de pulsions où le désir et l'envie se conjuguent à la jalousie et à l'emprise. De cet univers clos, se détachent deux personnages, Ambroise Mauperthuis et Edmée Verselay, traversés par la folie qui irriguent leurs descendants et nourrissent les drames qui éclosent au sein du hameau.

---

[1] Maria Cristina BATALHA, « La survivance d'un passé collectif et primordial dans *Les Enfants du sabbat* », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles, La figure de la mère,* Paris, L'Harmattan, 2008, p.117.

[2] Richard MILLET, « Lauve le pur, ce n'est pas moi », entretien Jean-Luc Bertini, Laurent Roux et Sébastien Omont, *La Femelle du requin*, n°16, automne 2001, p.47.

[3] Mariska KOOPMAN-THURLINGS, *Sylvie Germain. La Hantise du mal,* Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2007, p.97.

Chez Ambroise Mauperthuis la folie est éruptive, violente, elle « était entrée en coup de vent, avait grimpé par bonds puis s'était cabrée en une pose tout arquée de violence » (JC, 16), elle « empoigne » (JC, 51) et retient sa proie dans ses serres. La folie

> lui était venue face à une femme qu'il ne connaissait pas, qu'il n'avait vue que morte, poignardée à la gorge, un matin de printemps sur les berges de l'Yonne. Mais dans son souvenir il avait confondu la bouche de la femme aux lèvres admirables à peine entrouvertes et la plaie qui saignait à son cou. (JC, 16)

Elle nait de la confusion entre la bouche et la blessure, la parole et le cri, la salive et le sang, la beauté et le crime, le désir et la mort, qui entraîne l'homme sur les pentes de la déraison. Son irruption surgit de la découverte d'une femme, « Il venait d'être empoigné par la folie, - pour n'avoir pu être l'amant de cette femme pourtant offerte à lui » (JC, 51). À défaut de la posséder, il incorpore, lape tel un animal, ce qui est associé à la force vitale de l'individu. Alors que Victor-Flandrin lèche le sang des animaux sauvages combattus, Ambroise Mauperthuis franchit une étape supplémentaire qui le conduit sur le versant de l'animalité, il incorpore le sang d'une femme morte comme un breuvage d'immortalité :

> Il avait léché ce sang comme un animal lèche une plaie ouverte sur son flanc. Il ne distinguait plus le corps de Catherine du sien […] Il léchait un sang qui s'écoulait d'elle autant que de lui, qui était de mort autant que de vie. Il léchait le sang de la beauté et du désir. Il léchait le sang de la colère. (JC, 51)

Autre face du vampire, il est un vivant qui suce le sang d'une morte. La répétition du groupe verbal souligne l'avidité de l'homme dont les coups de langue se répètent, facilitant l'incorporation de la folie : « Le sang de Catherine Corvol s'était mêlé au sien, […] Devenu noire incantation dans le cœur d'Ambroise Mauperthuis » (JC, 55). Le délire contamine la temporalité du personnage qui ne s'inscrira plus dans un présent mais sera liée inconditionnellement à cet instant d'effondrement psychique. Car, ce que la grammaire autorise, la folie le dément : le verbe délirer ne peut se conjuguer à la première personne du singulier du temps présent pour la simple raison que le *je* ne peut constater sa folie. Comme dans certains rites sacrificiels, le serment du sang crée le lien d'inféodation, le fantôme de Catherine ne cessera de tourmenter Mauperthuis et d'alimenter la folie qui le dévorera et que jamais il ne reconnaîtra sienne. Dorénavant fixé à l'illusion d'une rencontre où le principe d'individuation n'existe pas, l'avaleur devient l'avalé. La recherche de la beauté entraperçue et immédiatement perdue marque l'émergence du désir qui ne peut s'exprimer qu'à destination d'un sujet mort et absent. L'amour n'est pas plus fort que la mort, il se confond à celle-ci. C'est d'une morte, sans voix ni souffle, que

surgit le besoin de possession et d'engloutissement, d'un être qui ne peut ni désirer, ni consentir, ni s'opposer, d'un être qui, déjà n'est plus femme, mais dépouille mortelle. C'est sur le corps d'une femme poignardée que Mauperthuis projette sa démesure, une femme qui fut, de son vivant, éprise de liberté et qui, engagée dans sa fuite, fut sitôt attrapée et tuée dans son envol. Nous sommes loin de l'amour qui, selon Michel Deguy, est « le seul témoin qu'il y a de l'existence. […] c'est lui le sujet, et non l'individuum refermé, l'auto qui se préfère, le self qui se sert, cet individu désertifié dont la terreur a besoin pour augmenter son règne. »[1]

Aimer, pour Ambroise Mauperthuis, correspond à posséder, annuler le désir de l'autre dans la force du sien, dévastateur. C'est avoir et soumettre sans qu'aucune parole tierce ne vienne faire médiation. Le pouvoir de destruction que contient ce lien narcissique mène inéluctablement à la mort de l'objet désiré, c'est un amour des premiers temps de la vie psychique où l'incorporation et la destruction sont indissociablement liées. Aussi va-t-il chercher à retrouver cette femme perdue à travers sa petite fille Camille. Dans la première thèse consacrée à Sylvie Germain, Bénédicte Lanot concevait[2] la passion de Mauperthuis pour celle-ci comme n'étant pas de l'inceste, « mais de l'adoration de la toute-puissance déesse-mère. C'est qu'Ambroise se situe résolument en deçà de la génitalité, avant tout œdipe. Son fantasme est d'absorption pas de consommation sexuelle. C'est celui de la reconstitution de la Mère archaïque. »[3] Elle ne prenait pas alors en considération la notion de l'emprise mortifère dans ce qu'elle engendre de confusion, de chaos social, biologique et psychique, que Paul-Claude Racamier nomme « incestuel », et qu'il définit par tout « ce qui dans la vie psychique individuelle et familiale porte l'empreinte de l'inceste non fantasmé, sans qu'en soient nécessairement accomplies les formes génitales »[4]. L'inceste fantasmé, comme le meurtre fantasmé, définissent en effet l'œdipe. L'inceste et l'incestuel ne relèvent pas du fantasme, du moins pas du fantasme mental, mais de l'agir, plus exactement du fantasme agi. Ainsi, la relation incestuelle se définit comme une « relation extrêmement étroite, indissoluble, entre deux personnes que pourrait unir un inceste et qui cependant ne l'accomplissent pas, mais qui s'en donnent l'équivalent sous une forme

[1] Michel DEGUY, *À ce qui n'en finit pas – thrène*. Paris, Seuil, 1995.
[2] Depuis lors, son analyse a évoluée. Au cours d'un échange à Cerisy nous avons au l'occasion de discuter de cette nouvelle perspective, quelle partage.
[3] Bénédicte LANOT-LEMOINE, *L'Univers Romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, *op. cit.*, p.226.
[4] Paul Claude RACAMIER, « L'Incestuel », *Vocabulaire de psychanalyse groupale et familiale*, Paris, Éditions du Collège, 1998.

apparemment banale et bénigne »[1]. L'incestuel constitue un registre qui se substitue à celui du fantasme et se tourne vers la mise en acte : « Ce qui est frappant dans l'incestuel c'est qu'il est tueur de fantasme. L'incestuel ne s'imagine pas, ne se représente pas, ne se fantasme pas »[2] précise Jeanne Defontaine. Mauperthuis ne reconnait pas d'autre raison existentielle à Camille que d'être née pour faire revivre une femme morte et de s'offrir comme surface de projection, il ne lui offre pas d'autre destin que d'être la réincarnation de la disparue. Investie comme porte-affects, sa petite fille est considérée comme un objet au service de sa jouissance et de sa complétude narcissique. Ici encore, l'incestuel se manifeste par « la confusion des espaces psychiques propres [et] la non-considération de l'autre comme un sujet […]»[3] :

> Il l'avait élevée en marge de tous, il l'avait gâtée comme une petite princesse prisonnière dans l'enclos spacieux de sa ferme. […] Elle ne connaissait rien du monde extérieur, elle avait toujours vécu comme un oiseau en cage. Une cage dont il n'avait su faire une vaste et belle volière afin qu'elle ne s'y ennuyât pas. Il l'avait comblée de son attention, de son amour, - elle seule. Et Camille jusqu'à ce jour s'était contentée de cette vie facile, monotone et choyée. (JC, 112-113)

Françoise Dolto avait déjà évoqué cette nature particulière de l'emprisonnement dans son étude sur Jaïre, la fille du notable de Capharnaüm[4], maintenue « dans un statut d'objet partiel d'amour dévorant et d'amour infantilisant par son père. Seule et sans aide extérieure à sa famille, elle ne peut que se dévitaliser. Son père l'aime d'un amour qu'il faut bien dire incestueux inconscient, d'un amour de style libidinal oral et anal qui fait d'elle sa prisonnière en cage dorée. »[5]

I-3.C Le festin de la possession incestuelle

La famille à transactions incestueuses repose sur un principe de sécession. Sa principale caractéristique est son isolement, voire son enfermement en elle-même, « il était rare qu'un étranger montât jusque-là haut » (JC, 17). Située en dehors du monde, protégée de lui pour le meilleur et pour le pire, elle peut rendre inapte à la vie sociale et à l'amour. Le grand-père règne et veille à ce qu'aucun élément tiers ne s'interpose pour contenir sa toute puissance. L'univers ainsi constitué se suffit à lui-même. Mauperthuis rêve d'un monde aux frontières étanches et repousse les intrusions, ou les tentatives d'ouverture, vers un autre

[1] Paul Claude RACAMIER, *Le Génie des origines*, Paris, Payot, 1992, p.198.
[2] Jeanne DEFONTAINE, « L'Incestuel dans les familles », *Revue Française de Psychanalyse*, « Familles d'aujourd'hui », Tome LXVI, janvier-Mars 2002, p.182.
[3] Albert CICCONE, Alain FERRANT, *Honte, culpabilité et traumatisme*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 2009, p.193.
[4] *Marc*, 5 ; *Luc* 8 ; *Matthieu* 9.
[5] Françoise DOLTO, Gérard SÉVERIN, *L'Évangile au risque de la psychanalyse,* tome I, *op. cit.*, p.104-105.

espace pulsionnel : il « n'avait rompu tous les liens avec son fils et ses petits-fils que pour mieux les resserrer autour de Catherine, autour de l'image de Catherine. Et ceux qu'il avait noués avec tant d'âpreté avec Camille, en prenant soin d'écarter d'elle tout le monde, s'enroulaient à ces uniques liens. » (JC, 133). Il est interdit à Camille de se rendre à la fête mariale, car cette ouverture aux autres membres de la famille et aux villageois est susceptible d'être génératrice d'un désordre qui peut déboucher sur le démembrement de la dyade mortifère. Les défenses mises en place contre l'effraction de l'étranger conduisent à des procédures d'enfermement, au contrôle scrupuleux des entrées et des sorties, afin de ne pas laisser l'organisation menacée par la présence intrusive de l'autre. Il s'agit d'une sorte de confinement affectif dans le désir d'autosuffisance à tous les égards, y compris sexuel, sans exclure les échanges avec les autres, mais, qui restent à la marge : « Il ne condescendait à assister à la messe que pour Pâques et pour Noël » (JC, 113). Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, cet univers symbolise la tendance à « l'union des semblables voire l'exaltation de sa propre essence et la préservation du moi en voulant renforcer sa suprématie essentielle »[1]. Dans son étude sur *Hamlet*, Ernest Jones présente la figure du grand-père comme la forme la plus simple qui permet de condenser les attributs paternels. Si « le rôle tyrannique échoit généralement au grand-père », c'est qu'il favorise plus aisément l'expression du complexe père-fille qui répugne à se séparer de sa fille « pour la livrer à un autre homme »[2]. Assumant pleinement ce rôle, Mauperthuis « repousse les avances du prétendant, lui barre la route […] Parfois, il va jusqu'à enfermer sa fille en un lieu inaccessible, comme dans les légendes de Gilgamesh, de Persée, de Romulus et de Téléphos. »[3]. L'expression de la sexualité chez sa petite fille doit être éradiquée et définitivement immobilisée, toute évolution vitale doit être étouffée. Mauperthuis assigne à sa petite fille une place impossible à tenir qui consiste à réparer la trahison d'une femme qui a abandonné son mari et qui ne mourra jamais. Pour cela, il la cloître dans une relation exclusive, morte et sans issue. Le grand-père n'est plus passeur, il est geôlier. Camille passe du corps de fille à un corps de femme qui la dépasse, elle devient l'autre, Catherine, la disparue :

> Les années d'avant Catherine ne comptaient pas. Il n'était venu au monde, à la vraie vie, que depuis sa rencontre avec cette femme des bords de l'Yonne […] A travers Camille il traquait l'image de Catherine […]. (JC, 133)

L'enfant dans son statut, sa fonction, est phagocyté. Le maître, père et grand-père de *Jour de Colère,* personnalise cet enfermement. Camille est l'enfant

[1] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Inceste », *Dictionnaire des symboles,* p.520-521.
[2] Ernest JONES (1949), *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1969, p.138.
[3] *Ibid.*, p.138.

« inceste-tué », réduite à la notion d'objet elle n'est plus la continuité de ses parents ou de ses proches responsables, elle devient l'une des parties, voire l'identité de l'autre. Sa vie intérieure est éradiquée et le tiers évincé ne permet pas de maintenir l'écart nécessaire « entre le dedans et le dehors, le fantasme et la réalité »[1]. La révolte titanesque, selon Paul Diel, « entend faire disparaître l'esprit », « tuer l'esprit », « dévaster l'Olympe » afin que « toute contrainte sublime soit annulée »[2]. L'expression du désir brut de Mauperthuis anéantit l'autre dans des liens mortifères qui dénient le temps, les générations, la mort tout autant que la vie, puisque la mise au monde et la naissance de Camille sont couplées à la mise à mort de Catherine. Quelle folle et étrange fable paternelle d'un monde clos, d'un état d'asservissement d'où devrait naître le bonheur enfin retrouvé. Afin d'éviter que le deuil originaire ne se fasse, que le lien ne se déprenne, le temps devrait rester figé, identique d'hier à aujourd'hui, dans une relation duelle hors de toute relation objectale triangulaire, tentative désespérée pour retrouver une morte et un temps qui serait celui d'un bonheur éperdu

> Il importait peu à Ambroise Mauperthuis que sa bru n'eût plus d'autre enfant. Camille lui suffisait. A travers elle Catherine lui revenait. Lui revenait enfant pour recommencer à zéro, jour après jour, le mûrissement de sa beauté. […] Avec elle la beauté, le désir refaisaient entrée sur la terre ; et cette beauté arrachée à la mort, à l'oubli […]. (JC, 83).

Lorsque le désir surgit, il s'engouffre dans le cœur de Camille avec la même force que la folie qui s'est emparée de son grand-père et laisse apparaître la fatale ressemblance maternelle : « Plus que jamais elle ressemblait à Catherine. La même intempérance et la même impatience, la même ardeur et la même insolence, la même et unique beauté. » (JC, 123). En l'enfermant dans le grenier de la maison familiale, Mauperthuis étouffe ses forces vives qui l'appellent en dehors de sa famille. La dimension verticale de l'espace proposé par Bachelard est renversée. Pour le phénoménologue de l'imagination, l'opposition des deux axes, celui de la cave marquée par l'irrationalité, et celui du grenier par la rationalité, est sans appel : « Le toit dit tout de suite sa raison d'être : il met à couvert l'homme qui craint la pluie et le soleil. […] Dans le grenier, on voit à nu, avec plaisir, la forte ossature des charpentes. On participe à la solide géométrie du charpentier […] »[3]. Dans *Jour de Colère*, il est le lieu de la déraison et de la possession de l'aimée ou de son souvenir. Celui qui a jadis lapé, tel un loup, le sang de Catherine, devient un prédateur susceptible de dévorer sa petite fille. Il

[1] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir : essai psychanalytique sur la naissance de la représentation et son rapport avec l'image observée dans le miroir,* Paris, Éditions Popesco, 2006, p.112.
[2] Paul DIEL, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque,* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1966, p.144.
[3] Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, coll. Quarto, 2008, p.35.

l'engloutit littéralement dans sa psyché malade. Camille remplace, en chair et en os, l'objet enkysté dans le cerveau de son grand-père qui ne peut concevoir la situation triangulaire de l'enfant entre ses deux parents comme équation fondatrice du psychisme humain, qui ne connait ni la différence des sexes, ni celle de la différence des générations et ne plie son désir à aucune loi qui limiterait et encadrerait ses pulsions. Ambroise Mauperthuis ressemble fort aux hommes de la race de bronze qu'Hésiode présente dans *Les Travaux et les jours* et que Sylvie Germain décrit dans *Céphalophores* comme « ivres de démesures et de brutalité » (C, 79). Descendant de cette race archaïque, Ambroise Mauperthuis prend des allures de Talos, « Gardien féroce de l'île de Crète [qui…] lapidait tous ceux qui tentaient de s'enfuir ainsi que les étrangers osant s'aventurer dans l'île. » (C, 80). Lorsque sa volonté est bafouée, sa folie devient meurtrière, il poursuit alors Camille et Simon et tue ceux qui cherchaient à lui échapper dans une grande confusion mentale. Il s'avère impossible pour le couple d'échapper à l'emprise des terres paternelles. Dans la tradition littéraire, le voyage constitue un moment important de la découverte de l'autre, de l'ouverture au monde, il est un moyen d'échapper à l'enfermement ou au carcan familial. Or, la tentative de fuite de Simon et Camille ne débouche pas sur la découverte de l'au-delà des terres de Mauperthuis. Sa voix « trop forte, aux accents rugueux », « frapp[e] comme une pierre […] lancée entre les épaules » (JC, 221) et préfigure son geste meurtrier qui précipite Camille et Simon dans les eaux du torrent par le jet d'une « grosse pierre grosse comme le poing », frappant « net le funambule entre les épaules » (JC, 239). Le voyage initiatique est voué à l'échec et les eaux fortes du torrent, qui marquent le passage entre deux mondes, engloutiront les corps radieux des amoureux.

En captant l'enfant de son fils, Ambroise Mauperthuis renie la mort aussi sûrement que Laïos expose son enfant pour la conjurer, ou que Chronos les dévore, au rythme de leur engendrement, pour arrêter le temps et sa destination inéluctable. En refusant de transmettre au fil des générations leur propre finitude, la mort peine à se présenter. La limitation du temps est inopérante puisqu'il existe avant son origine, après même la fin du monde : « le temps aussi portait un nom. Celui d'Ambroise Mauperthuis. » (JC, 219). Le fantasme incestueux d'Acrisios ne permet pas à sa fille Danaé de vivre sa vie, de crainte que cela ne limite la sienne. En interdisant à sa petite fille d'investir un autre monde que lui, Mauperthuis ordonne de manière implicite de n'aimer que lui, arrêtant de la sorte le cours du temps et celui des générations : « Car désormais Camille, sa Vive, serait vraiment à lui, rien qu'à lui. […] Car il ne prenait plus en

considération son âge que celui de Camille. » (JC, 219-220) Selon Aldo Naouri, l'assouvissement du désir d'immortalité peut passer par la « solution […] de l'inceste, qui revient à garder l'enfant dans son giron afin qu'il ne grandisse jamais, qu'il ne soit plus promis à la mort et en prémunisse son parent par conséquent »[1]. Ainsi en est-il des figures paternelles mortifères des deux romans de Julien Green *Adrienne Mesurat* et *Varouna* qu'étudie Édith Perry :

> ces vieillards se raidissent contre tout ce qui menace leur pouvoir, à savoir la jeunesse, la santé, la force : tu resteras éternellement enfant et je resterai éternellement cet homme dans la force de l'âge et que personne ne peut faire plier. En immobilisant Adrienne dans ses quinze ans, Mesurat s'immobilise lui-même dans ses cinquante-sept ans et, en voyant dans sa fille son épouse, Lombard régresse vers le temps de sa propre jeunesse. L'enfant s'efface devant sa mère, le temps s'enroule à contresens, les parents durent plus que leurs enfants. [2]

Leur longévité ne leur accorde aucune sagesse ni vertu. Ce qu'ils ont pu acquérir comme expérience et réflexion ne leur sert qu'à se raidir dans la vieillesse pour continuer ce que Charlam considère un combat :

> il est homme à vouloir marquer le monde, la vie lui colle à la chair, il n'a pas l'intention de rendre les armes, du haut de ses trois quarts de siècle il continue à considérer le présent et l'avenir comme s'il n'avait qu'un quart de siècle, et il entend bien ne pas être mis au rebut, surtout pas au sein de sa famille. (In, 81)

La canne n'est point une béquille qui viendrait souligner le passage du temps sur le cours de sa marche, au contraire elle devient « sceptre » qui « rehausse son allure de patriarche. » (In, 282)

[1] Aldo NAOURI, « Un inceste sans passage à l'acte : la relation mère-enfant », *De l'Inceste, op. cit.*, p.20.
[2] Édith PERRY, « De l'inceste au parricide. La relation père-Fille dans deux romans de Julien Green », *Relations familiales dans les littératures françaises et francophone des XXe et XXIe siècles. La figure du père, op. cit.*, p.89.

II – LES PERES EN LEUR ÉCLIPSE

Nous autres pères, nous savons désormais que nous sommes mortels.
Paul Valery

II- 1 La fin de l'archaïsme

II-1.A Des Golems aux pieds d'argile

Si l'on a aussi longtemps parlé du père, au singulier, c'est parce que le père d'un enfant était bien plus que son géniteur, bien plus que l'homme qui avait fait un enfant à une femme et qui le reconnaissait. Sa figure était entourée d'une aura mythique. Non seulement constate François Dubet :

> dans les sociétés patriarcales, le père était le médiateur entre l'enfant et les générations passées, celui qui donnait un nom inscrivant dans une filiation et une histoire, mais il était, à lui seul, toute la culture. Si la mère donnait la vie, le père donnait la culture et la loi ; d'ailleurs, Dieu était un père, le roi était un père, le seigneur était un père, et le père lui-même participait de toute cette chaîne autoritaire et sacrée.[1]

Il fut un temps où la représentation sociale de la paternité lui prêtait un pouvoir absolu proche de celui des dieux et des rois, et il se devait de séparer l'enfant de sa mère pour en faire un être pleinement social. Des pères terrifiants de l'Ancien Testament aux pères tout-puissants de la famille romaine, jusqu'au père de la psychanalyse, cette histoire est si forte et si longue, qu'il est possible de se demander quel père il convient de « tuer » pour exister un peu par soi-même et interrompre cette exposition d'une toute puissance revendiquée. Dans le champ de la littérature contemporaine, Sylvie Ducas constate que le père, en investissant la scène de la fiction de soi :

> n'a plus rien de la figure glorieuse immortalisée par Marcel Pagnol ou Jean Giono, ni de l'incarnation du pater familias auquel des générations de Barrès ou de Roger Martin du Gard avaient donné leurs lettres de noblesse. Inversement

[1] François DUBET, « Le Roi est nu », *Le Père disparu. Une conversation inachevée*, Paris, Éditions Autrement, coll. Mutations, 2004, p.31-39.

> proportionnelle à la quête parfois obsessionnelle que ses fils et filles en écriture lui vouent, l'image du père s'est comme dégonflée, rétrécie, et semble avoir déserté le territoire de l'autorité incontestée et de la toute-puissance […].[1]

La relation au père est marquée par la discontinuité, même « ce Golem de bronze, tout surpuissant et terrifiant […] n'en était pas moins mortel ; sa vulnérabilité résidait en un point minuscule situé à la cheville […] » (C, 80). Un enfant, parfois simplement vêtu, jouant merveilleusement de la cithare et de la fronde, avec « un brin de ruse, un coup d'adresse, un éclair de courage » (C, 82) réussit à abattre les « ogres guerriers coulés, moulés dans le bronze » (C, 82). « David puisa la force et la justesse de son geste au fond de son cœur touché par l'esprit du Dieu vivant » (C, 83). Les monstres, et autres dragons des bords de la Vistule, offrent dorénavant leurs dos statuaires à l'agilité des enfants, « Voilà belle lurette que le terrible monstre qui sévissait en ces lieux du temps immémorial du prince Krak ne fait plus peur à personne. En été les enfants grimpent sur son dos, s'accrochent à ses pattes en riant […]» (CV, 112). Vient le temps de l'effondrement qui met fin à sa toute-puissance et dévoile les pacotilles et fragiles oripeaux de son pouvoir. Dans un article de *Libération* Sylvie Germain évoque la mort du président syrien Hafez el-Assad par ces mots :

> Tous les puissants, fiers et jaloux de leur pouvoir, ont toujours aimé à se parer de surnoms prétendument glorieux. Et dans le bestiaire ils puisent de préférence du côté des grands fauves, des rapaces et autres prédateurs. Pourtant, à " la cour de Lion ", il flotte des odeurs délétères comme le raconte La Fontaine qui s'y connaissait magnifiquement en bêtes, bestiaux et bestioles : " Le prince à ses sujets étaloit sa puissance/En son Louvre les invita/Quel Louvre !/Un vrai charnier, dont l'odeur se porta/ D'abord au nez des gens. " Mais, comme le renard de la même fable, par prudence nous alléguons souvent « un grand rhume » pour pouvoir déclarer que nous ne sentons rien.[2]

Vient toujours le temps du crépuscule où la « puissance physique est vouée au néant » (C, 82). Les fils expriment le désir de parricide pour lutter contre la tyrannie, l'éviction ou l'ignominie des crimes de leur père pourtant, « […] leur énorme puissance physique est vouée au néant, si ne la fêlent qu'une faiblesse psychique, une tragique infirmité morale et spirituelle, et non pas un doute, un désir de paix et de bonté » (C, 82). Les symboles guerriers sont alors détruits et les armes disqualifiées en « quincaillerie ». Ainsi, la mort du fantasque père Valcourt coupe-t-elle court au mythe impérial en le saisissant au milieu d'un de ces fameux « Vive l'Emp… » (LN, 60) qui s'achève en glapissement. Les os du cadavre de l'ancien soldat, déformés par les rhumatismes, doivent être

[1] Sylvie DUCAS, « Père ou fils de ses œuvres », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La figure du père, op. cit.*, p. 175.
[2] Sylvie GERMAIN, « Mon journal de la semaine : La vie pousse comme la mousse », *Libération,* 17 et 18 juin 2000, p.4.

violemment brisés à coups de barre de fer afin de le coucher dans son cercueil. Vestiges d'une autre époque, il est porté en terre avec sa tenue de combat qui tombe en lambeaux et « son vieux fusil rouillé bringuebalant à son côté » (LN, 85). Signes d'un pouvoir anéanti et réduit en fragments, tristes reliefs d'une guerre transformée en légende pour ceux qui constatent que « le temps du leurre était fini » (LN, 84). Les pères disparaissent ou réapparaissent après des périodes de fuite ou de combats, certains méconnaissables, d'autres perclus de culpabilité, d'autres encore aux yeux écarquillés par les visions d'horreur, d'autres tout simplement détrônés. Clemens Dunkeltal perd de sa superbe, ne devenant qu'une « ombre de père », déchu, évidé de sa force, rasant les murs dans sa lâcheté de fuyard. L'imago paternelle s'effrite et dévoile un roi de la nuit qui perd peu à peu ses parures pour rejoindre ses fiers compagnons d'autrefois qui « abandonnent leurs uniformes si imposants, leurs saluts bruyants et solennels, [et] ont le verbe moins haut et la démarche moins martiale » (M, 26). Il devient nu et révèle une « contrefaçon pitoyable ; il s'est rabougri en un fugitif crasseux, très amaigri, mal rasé, au regard de bête traquée, mauvaise. » (M, 33). L'enfant constate, un peu éberlué et inquiet, que les masques apposés sur les visages martiaux fondent ou s'effritent dans une brisure, rejoignant ce que Sylvie Germain rappelle dans *Rendez-vous nomades* : « tout ce qui brille n'est pas or » et la plupart des « grands de ce monde autoproclamés sont en réalité très ordinaires et souvent pires que de simples médiocres […]» (RV, 77). Le mythe freudien[1] du père primitif, qui prend principalement appui sur la conception darwinienne « d'un père violent, jaloux, gardant toutes les femelles et chassant ses fils à mesure qu'ils grandissent »[2], s'effiloche. Nuit-d'Or, anéanti par tous ses deuils, devient un « patriarche régnant sur un troupeau de femmes folles » qui se sent « encore plus dépossédé que toutes ces veuves et ces orphelines » (LN, 307). Dans *Opéra muet*, la figure paternelle du Docteur Pierre vacille elle aussi, traversant les différentes étapes de la destruction. Le gardien de hammam, aux femmes multiples qui présentait la « majesté » de la « face sacrée d'une icône » (OM, 23), se métamorphose en triste « prince eunuque » (OM, 26) « dépossédé de son royaume » (OM, 27). La sentence à son encontre est prononcée sans appel, il « était condamné ; il serait abattu » (OM, 27). Celui qui faisait office de figure tutélaire termine « brisé en mille morceaux dans la boue. […]. Le héros restait terrassé par son rôle. […] mort sans un mot, dans un fracas d'orchestre discordant sous le regard de centaines de témoins muets, de voyeurs froids »

[1] Sigmund FREUD, *Totem und Tabu* (1912-1913), G.W.IX, S.E. XIII, 1-161. Trad. Serge Jankélévitch, *Totem et tabou,* Petite Bibliothèque Payot, n°77, 1973

[2] Joël DOR, *Le Père et sa fonction en psychanalyse,* Ramonville Saint-Agne, Éditions Erès, coll. Point Hors Ligne, 1998, p.30.

(OM, 61). Le monument paternel et la nature même du père vacillent, fissurant dans cette perte d'équilibre, le socle de la scène familiale. Mauperthuis en vient même à redouter l'expression de la rébellion de son petit-fils : « Ce fut lui qui prit peur ; il recula même quand Fernand-le-Fort s'avança, droit sur lui, flanqué d'Adrien-le-Bleu et de Martin-l'Avare. Mais tout en reculant il leur avait crié : " je les ferai abattre ces arbres ! […]" Alors on fera pareil avec toi, avait riposté Fernand-le-fort en brandissant la hache qu'il portait toujours avec lui. » (JC, 139) Le coup cependant ne tombera pas, Simon ne sacrifie pas son grand-père mais retournera ultérieurement l'agression contre un animal domestique castré, en abattant sa hache sur le front de son bœuf Rouzé. Le temps de la vieillesse accomplit son œuvre. Alors que le corps du père Valcourt penche vers le sol, il « se tenait en effet si courbé que ses mains touchaient presque le sol lorsqu'il marchait » (LN, 82), Ambroise Mauperthuis, ce *Padrone* violent et coriace qui ne cessait de résister au meurtre, se laisse charger par le poids de sa folie et des ans qui dissipent sa puissance. Il erre, le corps et l'esprit décrépis, au milieu des décombres de sa vie, « Le temps de Mauperthuis plein de morgue et de colère était révolu » (JC, 33). Dans un renversement radical, l'usurpateur est déchu de ses droits et biens permettant à la famille Corvol de retrouver ses forêts.

Le temps de l'adolescence est également celui de la réévaluation du père réel. Au moment de son émancipation, Ruth épargne son père en sa réalité mais le *dévisage* afin d'entrer dans sa propre histoire. Elle perçoit la longue et épaisse barbe paternelle « comme une chevelure de femme retournée. […] Une femme pendue la tête en bas, cheveux défaits, épars, sur le buste de son père. À quelle femme avait-il donc ainsi coupé la tête, volé la chevelure ? A sa mère […] » (LN, 252). Le renversement d'un symbole de la puissance virile détourné en chevelure de femme, symbole de séduction et d'érotisme, transforme le visage en sexe féminin. Nous pensons alors au passage de *Hors Champ* lorsqu'Aurélien, dans un éclat de rire, fait le lien, en un raccourci osé, entre les deux tableaux de Courbet *L'Origine du monde* et *Le Désespéré* :

> la nuée de poils quadricorne posée sur le pubis de la femme semble faire écho à la moustache et à la barbiche du jeune Courbet tel qu'il est représenté dans *Le Désespéré* ; fissure étroite et verticale du sexe féminin, faille horizontale de la bouche du jeune homme. Lèvres du dehors et lèvres du dedans, lèvres nues et lèvres encloses, dissimulées. (HC, 77)

Qui plus est, Ruth confronte son père à la transgression de l'interdit du Talmud qui insiste sur l'impossibilité de représenter le visage humain qui ne peut être que

trahi par l'image. Enfin, suite à son bannissement, elle défigure le portrait paternel qui subit l'outrage de la révolte :

> Elle avait peint sa face couleur de plâtre et échancré ses yeux, sa bouche et ses narines ainsi que des craquelures de terre brûlée ou de métal rouillé Puis elle s'était coupé les cheveux très court sur la nuque et les avait collés sur la toile encore humide en travers du visage comme un grand coup de fouet. (LN, 253)

Le père, ravalé en sa superbe, ne décède plus ni « en héros ni en martyr », celui de monsieur Rossignol meurt en pleine occupation, « en ivrogne » comme « une vieille outre de vin suri qui a éclaté sous les roues » d'un tramway (Im, 159). Quant à Ivo, autre « sacré ivrogne », il coule « tout d'une masse » dans l'eau glacée d'un étang en voulant tordre le cou à un cygne pour le mettre à rôtir dans sa poêle » (ES, 89). Si Sylvie Germain se réjouit du dépassement d'un pouvoir prétendument glorieux, elle n'est cependant pas dupe et rappelle que :

> les monstres ne meurent jamais complètement, ils survivent dans la mémoire des peuples entre terreur et fascination. Ils font leur nid au fond de nos rêves inavouables, y mugissent en sourdine. Qui n'abrite pas un dragon fou dans les replis de son cerveau, prêt à jouer au phénix et à prendre son vol dans un crépitement or et pourpre ? (CV, 112)

La littérature et l'art constituent autant de ruse pour couler ce monstre « dans le bronze […] ou bien dans l'encre des mots […] avant qu'il ne s'ébroue et ne dévaste tout » (CV, 113). Le psychanalyste Michel Tort constate à ce sujet, qu'au moment même où « le Père perd un à un ses pouvoirs, jamais le pouvoir " psychique " des pères n'a été aussi célébré et exalté, du moins en France. […] sans doute lié à la place grandissante prise en France, surtout depuis les années 1980, par une version du discours de la psychanalyse, celle du courant lacanien, version tout à fait consonante avec la figuration si ancienne d'une homélie paternelle. »[1] En 1971 dans son étude sur l'enfance, Marie-José Chombart de Lauwe rappelait déjà, que « la dimension paternelle [est] souvent évoquée dans divers écrits […] comme une des nouvelles sources de l'inadaptation de l'enfant, et comme une conséquence de l'émancipation des femmes. La nécessité de cette autorité paternelle est énoncée sous différentes formes, à chacune des époques. »[2] Aussi, si les statues des commandeurs s'effondrent, si la voix de l'homme « de bronze qui ne prend la parole que pour vociférer défis et cris de guerre » (C, 87), si cette « voix primitive qui ne dit rien, n'articule aucun mot » (C, 79) s'enroue, le monde n'en est pas pour autant

[1] Michel TORT, *Fin du dogme paternel,* Paris, Aubier, coll. Psychanalyse, 2005, p.8.
[2] Marie-José CHOMBART-DE-LAUWE, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe,* Paris, Payot, 1971, p.171.

sauvé. Celui que découvre Lear « une fois déchu de son pouvoir royal » se révèle dans « toute sa crudité, sa rudesse et sa cruauté » (Ec, 97).

II-1.B Du père mythique au *pater familias*

En un seul destin, Victor-Flandrin est le père qui incarne le mieux le passage du père primitif au patriarche, fondateur d'une lignée. Avec lui, nous assistons aux différentes étapes qui mènent à l'installation de Victor-Flandin sur les Terres Hautes, puis à la lente dissolution d'un monde et à l'anéantissement d'une descendance. Ce qui peut être lu comme une étape historique qui marque le déclin du monde rural et l'avènement de l'ère industrielle, la croissance et la dissémination d'une famille, ainsi que la lente érosion d'un village, est également le passage de la sauvagerie archaïque à une sauvagerie historique. Mythique, la naissance de Victor-Flandrin se situe hors d'une temporalité repérable : « il ignorait la date exacte de sa naissance. Cela s'était passé quelque part dans le sillage de cette guerre où un uhlan avait frappé son père au front d'un coup de sabre. » (NA, 363). Issu d'un accouplement hors norme, il « était né d'une blessure. D'une blessure de guerre » (NA, 363), Victor-Flandin porte le destin de l'enfant incestueux qui, tel un dieu, provient du chaos dont la caractéristique est, selon Bertrand d'Astorg, l'indifférenciation généralisée : « rien n'est distinct, ni la terre de l'eau, ni les étoiles du soleil, ni la parole du cri »[1]. Engendré dans des conditions où les schèmes habituels de la paternité, de la maternité et de la génération sont bouleversés, Victor-Flandrin s'invite à une naissance extraordinaire. Alors que celle du père, Théodore Faustin, développait la thématique de la naissance miraculeuse, celle du fils est marquée par le fantastique de la puissance. Victor-Flandrin condense le destin des enfants issus d'une procréation qui connote la singularité de l'individu et augure des exploits à venir que Vitalie prophétise devant le petit corps : « Cet enfant-là […] est taillé pour vivre au moins cent ans » (LN, 51). Auteur involontaire de la mort de sa mère à sa naissance, il lui survit et surpasse cette épreuve qui comporte un « énorme risque de mort »[2]. Calderon de la Barca ne l'écrit-il pas dans *La vie est un songe* alors que Sigismond voit le jour ? :

> Avant que le rende à la lumière le sépulcre
> du ventre maternel (naître et mourir ne
> sont-ce pas choses pareilles ?) Clorilène l'avait
> vu, dans les fantaisies et les délires du rêve,

[1] Bertrand D'ASTORG, *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident, op. cit.*, p.50.
[2] Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972 (Paris, Gallimard, coll. tel, 2002), p. 87.

> monstre humain, fauve à face humaine, déchirer
> les entrailles dont il était le fruit… Ce fut la
> plus horrible éclipse que le monde ait vue
> depuis le jour où le soleil pleure la mort du
> Christ en larmes de sang… Ainsi naquit Sigismond
> et il donna, en naissant, la mort à sa mère. [1]

Selon Marthe Robert, ce signe de prédestination peut suffire à l'enfant « pour devenir invulnérable et défier la mort au point de sembler presque immortel »[2], car, poursuit-elle, il « n'y a pas de héros mythique, de conquérant légendaire ou de prophète religieux, qui n'ait une naissance en quelque façon anormale, obscure ou miraculeuse, fabuleuse ou divine […]»[3]. La particularité physique saugrenue de Victor-Flandrin révèle une nature hybride, moitié humaine, moitié animale : « il portait une masse impressionnante de cheveux d'un brun roux magnifique, tout ébouriffée » (LN, 52). Le motif de l'enfant né velu, étudié par Frédérique Le Nan, n'est pas inédit et circule de la *Bible* à la littérature plus tardive : « Ésaü présente à sa naissance une toison rousse sur tout le corps[4] […] il porte en lui la marque du réprouvé. Pantagruel connaît cette apparente pilosité qui disqualifie l'être du monde des hommes et qui accompagne les " enfances gigantales "[5] du héros éponyme. »[6]. Pour Arlette Bouloumié, la pilosité est révélatrice d'une bestialité, mais aussi et simultanément, « de pouvoirs surnaturels qui en seraient l'envers ou la compensation »[7]. Doté d'une force insolite, Victor-Flandrin se fait naître à lui-même. En l'absence du père, il opère la césure avec le corps de sa mère : « L'enfant […] était si gros qu'il déchira au passage le corps de sa mère. C'était un garçon ; dès sa naissance il brailla à en perdre le souffle et s'agita avec tant de vigueur qu'il brisa lui-même le cordon ombilical » (LN, 52). La coupure de l'ombilic, qui représente pour Denis Vasse l'un des trois moments « de la mise au monde » (avec celui de l'écoute du cri et de la nomination) en tant qu'ils « articulent l'acte de la première rencontre »[8], est réalisé par le seul enfant. En mettant à mal le corps maternel, Victor-Flandrin s'affirme *indivis* et opère violemment la rupture « du *lien* et le maintien d'un *lieu*

---

[1] Pedro CALDERON DE LA BARCA, *La vie est un songe,* I, VI. (1631), *La Vie est un songe*, trad. Bernard Sese, Paris, Flammarion, coll. Garnier Flammarion, 1996.
[2] Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972 (Paris, Gallimard, coll. tel, 2002), p. 87.
[3] *Ibid.*, p. 53.
[4] « il était roux tout entier comme un manteau de poil ; on l'appela du nom d'Ésaü » (*Gen.* 25,25).
[5] François RABELAIS, *Pantagruel* (1532-1564), éd. par Verdun-Léon Saulnier, Genève, Droz, 1965, p.20.
[6] Frédérique LE NAN, « Le Velu sauvage dans quelques textes français du XIIe au XIVe siècle», *Particularités physiques et marginalités dans la Littérature*, Arlette Bouloumié (dir.), Recherches sur l'imaginaire, Cahier 31, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005, p.40.
[7] Arlette BOULOUMIÉ, « Avant propos », *Particularités physiques et Marginalités dans la Littérature*, *op. cit.*, p.14.
[8] Denis VASSE, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse,* Paris, Le Seuil, coll. Le champ freudien, 1974, p.17.

de contenance »[1] en le détruisant. Le parcours de Victor-Flandrin s'effectue selon le registre épique qui est le seul, selon Bruno Blanckeman, à prendre en charge le « mystère des origines » et les « situations extrêmes mélangeant à répétition les pulsions de sauvagerie et inflexions d'humanité »[2] qui jalonnent son cheminement. Selon le motif du roman familial de l'enfant exilé étudié par Marthe Robert, Victor-Flandrin rompt avec son passé en quittant ses terres natales à la mort de sa grand-mère : « c'est toujours en montrant que seul est prophète l'homme sans famille ni attaches, le fils de personne qui s'engendre lui-même dans ses œuvres, l'exilé qui ne connaît pas de retour et est promis pour cela même aux plus hautes destinées »[3]. Se poursuit alors son itinéraire initiatique qui le conduit au sein d'une forêt « transformée en immense congère » où, « prisonnier de ce labyrinthe » (LN, 72), il est amené à se retrouver. Selon Bruno Bettelheim, « la forêt pratiquement impénétrable où nous nous perdons symbolise le monde obscur, caché, pratiquement impénétrable de notre inconscient. »[4]. Riche en scènes d'enchantement, elle est le lieu, précise Anne Dufourmantelle, où se brouillent « les oppositions logiques, les catégories subjectives, un lieu où les perceptions se confondent. »[5] Aussi, dans l'altération des références stables, le vent « se modulait bien étrangement, on aurait dit la voix d'un homme en émoi […qui] avait des accents pareils au rire souffrant de son père. » (LN, 72). Victor-Flandrin doit trouver au sein de cette hostilité une voie nouvelle afin d'émerger, selon les termes de Bruno Bettelheim, « avec une humanité hautement épanouie »[6]. Le principe archaïque du monde des forêts s'amplifie avec l'apparition du loup, symbole le plus éloquent pour désigner la faim sans limite, « prodigieuse », qui se dépense pour dévorer sans discernement « les chiens et les chats […] les enfants et les femmes dont les chairs plus tendres savaient plaire à [sa] faim. » (LN, 67). Le monde s'ouvre sur une nature primitive où la terre à cultiver est encore hantée de bêtes sauvages. Ce « temps-là », pétri de superstitions et de croyances populaires au lycantrope, se nourrit encore de l'esprit des forêts dévoratrices. Dans ce combat contre la sauvagerie, l'adolescent Victor Flandrin montre sa capacité à tirer parti de ses qualités physiques et psychiques pour faire face au monstre engloutisseur de la forêt dans un rite initiatique d'affrontement. La rencontre avec le loup solitaire

---

[1] René KAËS, « Introduction à l'analyse transitionnelle », *Crise, rupture et dépassement* (1989), KAËS René *et al.*, Paris, Dunod, collection Inconscient et culture, 1993, p.23.
[2] Bruno BLANCKEMAN, « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », *Roman 20-50*, n° 39, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie* Germain », Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), Arras, juin 2005, p.8.
[3] Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 89.
[4] Bruno BETTELHEIM, « Le Thème des "Deux Frères" », *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p.149.
[5] Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p.26.
[6] Bruno BETTELHEIM, « Le Thème des "Deux Frères" », *op. cit.*, p.149.

au cœur de la forêt figure le pouvoir de la sauvagerie de la nature et de l'inconscient qu'il convient de dompter et de domestiquer, de la peur qu'il est nécessaire de vaincre pour conquérir le monde et réussir à ondoyer dans les interstices du réel affranchi de toute tutelle. La lente et fascinante ronde qui mêle la bête à l'homme et noue l'identification à l'animal, « figure de l'étrangeté absolue »[1], peut se penser comme une rhétorique de l'altérité. La longue danse rituelle, faite d'observation et de mimétisme, cesse lorsque le loup pose sa patte dans l'ombre de Victor-Flandrin : « Aussitôt l'animal s'immobilisa et, poussant une plainte aiguë, il se tapit au sol, les oreilles plaquées contre la tête […] » (LN, 73). L'homme et le loup s'endorment dans la chaleur de l'autre, l'un et l'autre domptés dans ce singulier combat. Lorsque deux ans plus tard le loup vient s'échouer au milieu de la cour pour y mourir, Victor-Flandrin « lécha ces larmes d'un goût aussi puissant qu'amer » (LN, 88), et, tel Hadès, il jette « sur les épaules la peau du loup qui l'enveloppait jusqu'aux mollets. » (LN, 90). L'archaïque d'un état sauvage est cependant toujours prêt à ressurgir chez ce personnage, appelé désormais « Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup », qui doit continuellement combattre et transformer la dimension de son origine pour la dépasser. Les échos de la sauvagerie font retour avec une violence parfois contenue dans un élan de compassion qui lui permet de suspendre son geste lorsqu'il décèle de la douceur et de la fragilité dans l'œil d'un oiseau dont il était prêt à « briser sa noisette de crâne contre le montant de la fenêtre » (LN, 111). Parfois cependant, la violence déborde et s'inscrit dans le passage à l'acte assumé que Victor-Flandrin n'hésiterait pas à reproduire pour venger l'abandon de sa fille Margot : « il songea que s'il rencontrait celui qui avait fait de sa fille cette inguérissable Maumariée, il n'hésiterait pas à lui décoller la tête comme il l'avait fait au cheval Escaut. » (LN, 197). Homme au corps décoré et marqué, comme le sont les hommes de certaines tribus, « traînant partout son ombre trop blonde, et portant à son cou, autour du collier des sept larmes de son père, les traces des doigts de Mélanie comme un second collier incrusté à même la chair », homme « doué d'une force rare, terrible même » (LN, 115), il affronte sans faillir « un sanglier d'une taille extraordinaire ; il devait mesurer plus d'un mètre de haut et peser le poids d'une énorme roche. » (LN, 199). La frontière entre l'humanité et l'animalité est d'autant plus facilement franchissable que la barbarie des actes guerriers ou les coups du sort perturbent l'assise identitaire de Victor-Flandrin. La fracture déshumanisante de Sachsenhausen brise tout repère chez le personnage qui, par le passage à l'acte du viol, vit une complète

[1] Arlette BOULOUMIÉ, « Avant propos », *Particularités physiques et marginalités dans la Littérature*, *op. cit.*, p.29.

régression dans une scène proche de l'originaire. Ce qui avait été dompté dans la danse avec le loup, ressurgit avec l'apparition d'une femme inconnue qu'il rencontre « en sortant du bois des Amours-à-l'Évent », appelant au basculement spatio-temporel :

> Le regard qu'il porta sur elle était aussi incomplet et surpris sur celui que portent les animaux sur les humains. […] Lui s'avança droit sur elle, très calmement, et elle se mit à reculer à petits pas trébuchants. Cette marche à rebours dura longtemps, car ni l'un ni l'autre n'accélérait le pas et la distance entre eux restait toujours la même. (LN, 200)

Le regard est saisi et le désir s'absente de l'humain, il se transmue en besoin à assouvir, comme le fut celui de son père envers sa propre fille. Un élan sauvage prend possession d'un corps en usant pas tant de la force que de la sidération et de l'effroi : « Et lui se roula sur elle avec une sauvagerie obstinée, l'enserrant contre lui comme s'il avait voulu entrer tout entier en elle, s'y fondre, ou la briser. » (LN, 201).

II-1.C <u>L'entrée dans l'histoire</u>

La mère/sœur mourante à sa naissance n'a pas pu opérer la coupure avec l'enfant imaginaire, ni porter son regard vers son fils/frère : « elle ne dirigea pas son regard vers l'enfant. » (LN, 52). La dernière vision de la mère, tournée vers les étoiles, s'inscrit dans l'œil du fils comme l'intériorisation des capacités de symbolisation de la mère. Victor-Flandrin conserve en son regard le noir bleuté de la nuit étoilée de sa naissance : « une tache d'or […] irisait la moitié de son œil gauche. » (LN, 54). Ligne astrale qui va de la mère vers l'enfant et dépose dans son regard la source lumineuse qui fit briller, en un ultime sursaut, les yeux de sa mère. Aux sources de notre culture, Abraham est associé à l'image de la voûte céleste : « [Dieu] le conduisit dehors et dit : « Lève les yeux au ciel et dénombre les étoiles si tu peux les dénombrer. Telle sera ta postérité » (Gn 15,5-6). Ainsi en est-il de l'annonce de la descendance de Victor-Flandrin qui se glisse dans ses iris sous formes d'éclats dorés. Ne pouvant percevoir son reflet dans les miroirs, il doit, tout au long de sa vie, appréhender sa propre image comme un enfant, à partir du lien qu'il noue avec les êtres alentours. La « réflexion » ne renvoie plus à l'objet interne promu au rang d'idéal, à défaut de pouvoir l'identifier au regard maternel en raison de son absence. Victor-Flandrin ne peut faire autrement que donner à son reflet le nom que les autres lui attribuent. Il doit, pour se « voir », se penser, se « réfléchir » et « s'identifier au

regard de l'autre. »[1]. Il franchit l'épreuve de la réalité externe qui passe de la reconnaissance privée à la reconnaissance publique. Naguère, écrit Jacques Bril :

> nombreux étaient les hommes des cultures traditionnelles qui ne se regardaient dans un miroir qu'avec terreur. La divination ou l'évocation des esprits par l'intermédiaire de surfaces réfléchissantes sont bien connues dans l'Orient antique, dans le monde méditerranéen, dans le monde arabe, et se pratiquèrent en Occident pendant tout le Moyen Age. [2]

Tel l'homme archaïque qui considérait que l'image que forme son corps sur « une surface réfléchissante était en quelque sorte l'âme elle-même momentanément " projetée " en dehors du corps, ou du moins un double perceptible de l'âme »[3], Victor-Flandrin ne cessera de problématiser cette notion du double, par son regard, son ombre blonde et sa filiation. Comme les patriarches de l'Ancien Testament, il est un chef de famille à la fécondité et à la longévité extraordinaires. Dès qu'il commence à s'enraciner à Terre-Noire, il génère une filiation de jumeaux qui forment la force vive de son vaste domaine. Chaque nouvelle épouse, à la suite de Mélanie Delcourt, accouche « par deux fois » (LN, 91). Victor-Flandrin traite de façon singulière la thématique du double que son père avait inaugurée de façon traumatique en voyant son être tranché de bout en bout. Bénédicte Lanot voit dans ces naissances gémellaires la volonté d'« empêcher la malédiction qui pèse sur l'Unique » tout en soulevant qu'à la « complétude des corps gémellaires répond l'horizon de l'unité rompue »[4]. Si nous nous référons aux écrits de René Zazzo sur la gémellité, une naissance gémellaire « constitue une perturbation à la fois dans l'ordre social et dans l'ordre symbolique » qui peut être envisagée de façons opposées, « ou bien le signe de reproduction surabondante est "pris à la lettre" et les jumeaux sont symbole de multiplication et de vie ; ou bien cet excès exprime son inverse et devient une menace contre la fécondité, une annonce de mort et de stérilité. »[5] Victor-Flandrin vivra au travers de sa filiation cette double lecture symbolique de l'excès.

Victor-Flandrin apparaît comme le héros capable de dominer l'environnement et de façonner le paysage selon les besoins de sa famille. Il laboure, étend ses terres par la force de son travail, sa ténacité et son inventivité : « lorsque ses fils

---

[1] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir : essai psychanalytique sur la naissance de la représentation et son rapport avec l'image observée dans le miroir*, Paris, Ed. Popesco, 2006, p.57.
[2] Jacques BRIL, *La Mère obscure*, Bordeaux-Le-Bouscat, L'Esprit du Temps, coll. Perspectives psychanalytiques, 1998, p.98.
[3] *Ibid*.
[4] Bénédicte LANOT, « Le Complexe d'Isaac », *op. cit.*, p.38.
[5] René ZAZZO, « Jumeaux », *Encyclopaedia Universalis,* version électronique.

furent en âge d'aller à l'école, Victor-Flandrin décida de tracer lui-même un chemin traversier qui coupait à travers ses champs […] Ainsi ses enfants n'auraient plus que trois kilomètres à parcourir chaque matin et chaque soir. » (LN, 100). Marqué par ses nombreux veuvages, il cumule les épouses qui trouvent leur place sur ses terres et poursuivent, successivement, la filiation gémellaire, issue d'une sexualité qui ne faiblit pas avec l'âge. En revanche, les compagnes de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup s'amenuisent au fil des temps, à la force et à la vitalité de Mélanie succèdent des femmes dont la « disgrâce et la détresse […] touch[ent] Victor-Flandrin » (LN, 133). Le désir se loge dans l'incongru ou l'allochtone. Blanche, ceinte de sa terreur du monde, ou Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie, « absolument privée de toute pilosité » (LN, 214), sont élues en raison même de leur singularité : « Il la trouvait tout simplement étrange, - mais la veine bleue qui serpentait à sa tempe lui parut remarquable. » (LN, 215). Rappelons que, comme le signale Tobie Nathan[1], dans le cadre de la prohibition de l'inceste, le trop proche est assimilé au trop lointain. L'union avec « l'étrangère », celle qui ne fait pas partie de la communauté, est aussi souvent prohibée que le mariage avec sa propre sœur, tant les règles de la prohibition culturelle de l'inceste organisent doublement l'identité du groupe en définissant, dans un même mouvement et pour tout individu, une structure dichotomique du groupe pouvant se résumer dans les cultures par le terme « d'humain » ou de « barbare ». Ainsi, le choix de l'objet amoureux oscille toujours entre deux pôles également excessifs, entre une extrême exogamie et une endogamie incestueuse. Seule Ruth, correspond à la sortie du monde sauvage de Terre Noire. L'aimée est l'étrangère dont la langue maternelle pousse à l'extériorité, « Ruth en était le point d'appui et d'équilibre, ou plus exactement le point focal où convergeaient toutes choses, tous lieux et tous visages pour prendre pause dans la douceur du monde. » (LN, 263). Ce que Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup connait avec Ruth est une sexualité humanisante, dans le sens étymologique de « sectus », qui assure la coupure et rappelle la limite entre le sacré et le profane dans une rencontre qui en appelle au langage.

Victor-Flandrin est porteur d'un nom qui se donne en héritage, se rappelle ou s'affirme lorsque l'émoi amoureux de son petit-fils Benoît-Quentin le fait vaciller dans l'oubli : « " C'est votre tour maintenant, présentez-vous. – Je… je ne sais plus… ", avoua Benoît-Quentin complètement dérouté […] " Il s'appelle Benoît-Quentin. Benoît-Quentin Péniel ", annonça d'une voix calme Nuit-d'Or-Gueule-

[1] Tobie NATHAN, « Il y a quelque chose de pourri au royaume d'Œdipe ! », *Les Enfants victimes d'abus sexuels,* Paris, PUF, 1992, p. 19-36.

de-Loup […] L'arrivée de son grand-père libéra soudain Benoît-Quentin de sa frayeur et de sa honte […] Voilà, lui aussi il avait un nom, et une famille. » (LN, 243). Dans un monde qui se fragmente, les traits de la personnalité de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup fonctionnent comme des valeurs sûres. En défiant le temps et les ravages de l'âge, il reste immuable : « Le temps avait moins que jamais prise sur lui et c'était à pas de géant qu'il traversait les jours » (LN, 262), il « allait vaille que vaille, marchant bien droit et toujours travaillant dur. Il durait, dans les marges du temps » (NA, 72). Indestructible, il est « celui que la mort avait rejeté. Et la vieillesse semblait ne pas vouloir de lui davantage » (NA, 53), il conserve avec sa chevelure sa vitalité et sa puissance : « Le temps perdurait en lui d'une façon étrange ; le temps s'acharnait contre son cœur et sa mémoire, mais semblait épargner son corps. Il se tenait toujours aussi solidement planté sur la terre, et pas un seul cheveu blanc n'avait poussé sur sa tignasse brune. » (NA, 351). Alors que tout autour de lui se transforme, se détruit et évolue, il représente un point d'ancrage qui s'incruste dans les lieux de Ferme-Haute malgré les aménagements successifs. Sédentaire, il est la mémoire du lieu : « l'ombre du patriarche persistait malgré tout ; une grande ombre jetée comme un tain de nuit d'or contre les murs, les volets, les portes et les meubles. Bien qu'arrachée à son passé la Ferme-Haute gardait mémoire. » (NA, 55). Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup meurt à cent ans, conformément à la prophétie de sa grand-mère. Patriarche, chêne aux branches rompues, il reste pourtant le tronc sur lequel viennent se greffer tous les noms que sa mémoire souffrante ne voulait plus évoquer au moment de sa mort. Les ramifications prennent place et font écho à l'arbre généalogique qui est reproduit au début du roman Nuit-d'Ambre. Lorsque la guerre inscrit une période historique qui conduit à la dissolution progressive de la famille, Terre-Noire représente encore un des repères fondamentaux pour les membres de la famille. En dehors de cette matrice protectrice la vie semble difficile ou inconcevable, et aller dans le monde signifie prendre part aux hostilités. Laurent Demanze[1], dans sa thèse, indique bien que le groupe, la tribu pourrait-on dire au sujet des Péniel, est marqué des départs qui émiettent son identité groupale, passant d'un récit fondateur à un récit de soi. L'évolution se joue sur le versant de la catastrophe et du renversement. L'entrée dans l'histoire ne se fait pas par l'écriture, mais par une parole inarticulée : le cri se fait sillon sur le visage, tranchée dans le sol, faille dans la psyché des survivants de la Shoah. Avec Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, Sylvie Germain problématise le passage entre les registres du merveilleux et du

[1] Laurent DEMANZE, Généalogie et filiation : une archéologie mélancolique de soi. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Pascal Quignard, Thèse de Doctorat, sous la direction de Dominique Viart, Université Lille III, 2004, [dactyl.].

réalisme, du temps mythique et historique, et s'inscrit dans le questionnement de la littérature française du XXe et XXIe qui traite la question de la transmission et de ses troubles, à travers des récits qui évoquent la mort ou le deuil du père. Une autre rhétorique et une nouvelle symbolique du corps paternel se font jour, qui traduisent les effets de la guerre ou évoquent un monde à jamais disparu : « celui d'un commerce qui n'est plus " qu'une survivance qui disparaîtrait avec lui " chez Annie Ernaux[1], d'un monde rural balayé par la Grande Guerre chez Bergounioux, Michon, Rouaud et Claude Simon avant eux[2], puis par les coups de boutoir des sociétés industrielles et urbaines. ». Sylvie Ducas, poursuit que ces récits :

> n'organisent donc jamais le passé du père pour en faire un modèle ni pour en tirer une leçon ou une éthique, ils visent juste à restituer ce qui n'est plus, pour mieux pointer du doigt ce qui a disparu en termes de repères, de valeurs, de références, de croyances collectives, les pères ayant cessé d'être les garants d'une idéologie pour n'être plus que les victimes de la faillite historique des pensées du progrès.[3]

II- 2 L'être de la dissolution

II-2.A Des corps fragmentés

La généalogie des Péniel commence par une présence paternelle évanescente et silencieuse qui disparaît selon le même principe empreint de discrétion. Laurent Demanze écrit à ce sujet :

> Le premier homme est un être si dépourvu de densité qu'au moment de mourir, à ce moment qui souvent chez Sylvie Germain révèle le secret profond des êtres et dit, par la transformation qui les bouleverse, leur essence dérobée, le voilà qui devient transparence vitrifiée. Or aussitôt après, il se change en plomb et devient matière opaque et dense. Manière de dire que cette inconsistance première vaut comme insistance, et que cette évanescence se fait fardeau.[4]

Pourtant cette disparition, sans bruit ni heurt, si pesante soit-elle, se situe dans un temps qui n'est pas encore affecté par le déluge de la guerre. La mort saisit un homme à la barre de son nouveau chaland « À la Grâce de Dieu » (LN, 23), laissant dans sa transparence soudaine advenir le fils, facilitant la passation : à « partir de ce jour Théodore-Faustin reprit la place du père à la barre de la péniche » (LN, 26), « corps second du père » (LN, 27). Le corps paternel se tient

[1] Annie ERNAUX, *La Place*, Paris, Gallimard, 1984, p.90.
[2] Pierre BERGOUNIOUX, *La Maison rose*, Paris, Gallimard, 1987 ; *L'Orphelin*, Paris, Gallimard, 1992 ; *La Toussaint*, Paris, Gallimard, 1994, Pierre Michon, *Vies minuscules,* Paris, Gallimard, 1984 ; Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur,* Paris, Minuit, 1990 ; *Des Hommes* illustres, Paris, Minuit, 1993 ; *Pour vos cadeaux,* Paris, Minuit, 1998 ; *Sur la Scène comme au ciel,* Paris, Minuit, 1999 ; Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989.
[3] Sylvie DUCAS, « Père ou fils de ses œuvres », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père, op. cit.*, p. 182.
[4] Laurent DEMANZE, « Le Diptyque effeuillé », *Roman 20-50,* n°39, *op. cit.*, p.64.

droit dans la mort, il « se dressait comme à l'accoutumée, attentif à la barre » (LN, 24), en étroite résonance avec le monde animal sensible à la destinée humaine. « Il y eut bien pourtant ce mouvement étrange des trois bêtes qui ensemble, s'arrêtèrent un instant et tournèrent la tête vers leur maître » (LN, 24) semblant renforcer la ressemblance du regard du défunt avec celui de ses chevaux. Sur le lit de mort cependant, son visage se donne à voir « en fragments », résultat « d'un jeu mouvant de papiers découpés et recollés […] » (LN, 26), annonciateur de la dispersion des fils et de l'effeuillement du livre à venir. En mêlant l'Histoire abstraite à l'Histoire réelle, concrète et vécue, *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* déploient, en une imposante fresque, la succession des conflits guerriers qui se perpétuent et qui, génération après génération, fauchent les hommes et ensanglantent les familles. « La Grande Histoire avec sa grande hache »[1] fait son travail de sape en règle pour disloquer le corps des pères qui se mêlent à la boue des champs labourés de tranchées, ou qui, enchevêtrés à d'autres corps indifférenciés, deviennent cendres et fumée. Ces pères ne cessent alors de hanter la pensée des survivants qui s'accrochent à une mémoire trouée et à une image morcelée. Ils deviennent errants, sans qu'aucune parole ne souligne leur mort, sans qu'aucun deuil ne puisse s'élaborer à partir de cet insaisissable. Pierre Fédida rappelle, en évoquant les textes de Sigmund Freud sur la mort et la Grande Guerre de 1914-1918, que dès lors que :

> les morts sont innombrables, qu'ils ne peuvent plus être comptés et reconnus individuellement, il se produit dans l'humanité quelque chose d'aussi considérable qu'une transformation du langage : non seulement on ne peut plus nommer la mort, mais encore on ne peut non plus avoir accès au deuil, tel que le deuil était porté par les rituels de la civilisation.[2]

La guerre, communément appelée la Grande Guerre, a été « la première dans l'atrocité de la blessure faciale, aggravée par l'usage d'armes modernes - obus, grenades, balles explosives -, la proximité des camps ennemis dans cette guerre de tranchées et son enlisement dans quatre années de conflit »[3]. Les écrivains de la Première Guerre mondiale, sidérés par la quantité de cadavres sur les champs de bataille :

> focalisent leur témoignage sur les monceaux de corps qui saturent la paysage : *Le Feu* de Barbusse débute par la vision d'apocalypse, celle de masses informes de

[1] Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance,* Paris, Denoël, 1975, p.79.
[2] Pierre FÉDIDA, « L'Oubli, l'effacement des traces, l'éradication subjective, la disparition » (2001), *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre,* Pierre Fédida *et al.,* Paris, PUF, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2007, p.17.
[3] Sylvie DUCAS-SPAES, « Lazare défiguré : les représentations littéraires des " gueules cassée " de 14-18 », *Particularités physiques et marginalités dans la Littérature*, *op. cit.*, p.165-166.

> soldats noyés dans la boue ; *Les Croix de bois* de Dorgelès ne cesse d'assimiler le champ de bataille à un gigantesque cimetière balisé de croix et de tombes ; Delteil comptabilise cliniquement les tués de Verdun ; Giono, dans *Le Grand Troupeau*, se rappelle avec obsession d'une terre dégorgeant de morts.[1]

Sylvie Germain suggère la rapidité de l'obus qui tombe et, soudainement, pulvérise les corps, dorénavant masses informes livrés à la disparition. Le corps du père soldat subit alors le même sort que celui d'Orphée, « lapidé puis dépecé et démembré par les ménades ivres de haine et de passion. Du corps supplicié il ne demeurera rien. […] ses lambeaux [éparpillés] à travers champs. » (C, 38). La guerre détruit la création divine, dégrade et anéantit le principe originel. La boue, symbole de la matière primordiale et féconde d'où l'homme, selon le principe biblique, fut tiré, devient matière où l'homme se dissout à nouveau. Elle n'est plus de terre et d'eau, mais d'humeur sanguine qui détériore ses composants, « La boue des tranchées ne rougissait que du sang des hommes » (TM, 69), et accueille pareillement alliés et ennemis, confondus dans leur dispersion. Les pères et leurs fils se succèdent dans ce grand marasme, laissant planer la certitude de la conspiration. Ainsi la guerre, en fidèle compagne, marque la vie d'Aloïse. Enfant « d'une permission », elle naît orpheline « […] quand elle naquit son père était déjà mort, englouti dans une des innombrables tranchées de la Grande Guerre » (EM, 209) puis, elle se retrouve veuve d'un mort qui « n'avait jamais reçu de sépulture, il avait été porté disparu. » (EM, 84), « La mort du lieutenant Morrogues ne faisait aucun doute, et pourtant son cadavre n'existait pas. » (EM, 85). De même le mari de Déborah, Boleslaw Rozmaryn, meurt quelques « jours avant l'armistice […] déchiqueté par un obus et son corps englouti dans la boue. Dans la vie de Déborah était entré un nouveau mort sans corps ni sépulture » (TM, 69). Tant de fils et de filles ne peuvent pas, à l'instar du personnage de Claude Simon dans *L'Acacia,* « s'appuyer sur un contact direct avec le père pour construire son tombeau ou sa figure : il[s] ne dispose[nt] que de traces, de signes, et même la dépouille paternelle n'est pas localisable. »[2]. Leur dislocation ne peut être rapprochée de celle des êtres illustres dont Sylvie Germain évoque le destin, et qui tels Moïse, Elie ou le Christ disparaissent « sans laisser de traces, hormis celles de leurs paroles et de leurs actes » (CM, 156). L'absence de sépulture du père demande à Déborah de se saisir de restes dérisoires, fragiles reliques, qui favorisent l'évocation de la mémoire du disparu auprès de ses filles. En référence à Michel de Certeau qui conçoit « la narrativité qui enterre les morts comme moyen de

[1] *Ibid.*
[2] Bernard HEIZMANN, « Tels fils, tel père : fabrique du père dans trois romans contemporains», *Le Roman au tournant du XXIe siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.236.

fixer une place aux vivants »[1], il est possible de dire, avec Janine Altounian, que l'absence de localisation physique du disparu signifie également une absence « de délimitation entre les morts et les vivants »[2]. Ainsi, l'ignorance de « l'endroit précis de son enfouissement » (EM, 84) transforme le corps du fils en lieu de l'ensevelissement du père. Ferdinand est alors envoyé en sacrifice pour faire exister la mémoire d'un homme élevé au statut de héros, inatteignable parce que élevé au rang du Christ, inattaquable parce que mort, vaillant héros éternellement jeune et beau. Or, l'époux « explosé et disparu sans laisser de traces […] sorte de monstre, tout simplement » ne semble pouvoir engendrer qu'un « ogre blond comme la vermine sort en grouillant du ventre des bêtes pourrissantes et puantes » (EM, 140). La boue, qui, au moment de l'adolescence charge l'héritier de l'état de décomposition des champs de bataille, l'emplit de pulsions sexuelles destructrices :

> Cette boue incandescente qui se soulevait par à-coups dans ses entrailles, dans ses reins et son cœur. Était-ce celle où son père s'était décomposé, ou bien celle de sa propre enfance soudain noyée, souillée et engluée de larmes ? (EM, 85)

Matière qui, en sa puissance, attire le fils qui, à la fleur de l'âge, n'aura d'autre destin que de « tomb[er] d'une masse sur la terre grasse » (EM, 86).

La guerre efface le patronyme et renforce la déconstruction de l'image du père, fragmentée et hypothétique. Sylvie Germain insiste sur cette perte qui affecte tous ceux qui ont vécu, souffert et hérité de la guerre. L'absence de nom ne concerne pas seulement les assassins, qui ne peuvent plus en porter « comme si la cruauté, le crime […] perdaient tous les noms » (NA, 162), elle préfigure également l'anonymat de la disparition parmi des milliers d'autres soldats, « L'Histoire n'a que faire du nom des enfants morts, sanglotés par les soldats déchus. » (NA, 164). Ainsi les noms des personnages peuvent-ils n'apparaître que tardivement dans le récit : « On avait gravé son nom sur le monument aux morts de la commune, entre Roncel Émile et Ruchier Albert. Son nom aux inflexions mélodieuses, Boleslaw Rozmaryn. » (TM, 70). Avec le nazisme survient ce que Pierre Legendre présente comme « l'avènement d'une conception bouchère de la filiation » qui, dans son programme scientifique d'extermination des Juifs, constituait dans son principe « la déroute du système référentiel européen tout entier » plaçant « l'idée même de la filiation »[3] du côté du corps. À Dachau, où se retrouve Thadée, « […] le nom des hommes se

[1] Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.118.
[2] Janine ALTOUNIAN, « Épouvante et oubli : la littérature comme sauvetage de la figure du père », *L'Oubli du père*, Jacques André et Catherine Chabert (dir.), Paris, PUF, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2004, p.37.
[3] Pierre LEGENDRE, *Le Crime du caporal Lortie*. *Traité sur le Père*, Paris, Fayard, 1989, p.19.

retournait et s'effondrait en numéro […] Un homme, parmi des milliers d'autres, parmi des millions d'autres, venait de disparaître, […] un chiffre d'être rayé de la longue liste de numéro. » (NA, 103, 104, 105). Si l'on se réfère aux vers de Goethe, cités en adage par Freud comme modalités de transmission psychique : « Ce que tu as hérité de ton père, acquiers-le pour le posséder »[1], les enfants ont avant tout, dans le cas précis des génocides, à trouver « tous les moyens d'expression susceptibles de le dénoncer en deçà et au-delà de son éclatement, afin d'en inscrire et transmettre les traces dans une continuité symboliquement reconstituée »[2]. Jeanine Altounian qui travaille sur les conséquences du génocide arménien et s'interroge sur la façon dont va pouvoir s'organiser chez les descendants ce rapport au père qui a été « victime d'un défi à toute loi, désavoué par le silence du reste du monde », écrit :

> Ce matériau brut, sédimentation du trauma parental dans le psychisme de l'enfant doit en effet être utilisé, mis en activité, exploité par lui tel un gisement explosible à désamorcer. Il doit se transformer en matière à représentation, à nomination, pour que soit enfin levée l'hypothèque de son pesant fardeau. [3]

La désaffiliation se poursuit lors de la guerre d'Algérie. À Marseille, avant l'embarquement pour Alger, les noms des « appelés » - nous pouvons d'ailleurs nous demander si le terme de « criés » ne conviendrait pas mieux ? - deviennent :

> des noms débités comme à coups de hache qui cognaient dans la meute, la disloquant pour mieux la reformer. À chaque cri un homme se levait, se détachait un instant de la masse puis redisparaissait dans le tas déjà constitué par l'appel. Des noms par dizaines, par centaines, hurlés de A à Z. La cour n'était qu'un immense abécédaire. (NA, 140)

Les noms ainsi décomposés se consument en syllabes non référées à un sujet dans et par la parole. Crève-Cœur devient étranger à lui-même. Il doit délaisser le nom attribué par « ceux qui étaient devenus ses proches », « ici un tel nom était inavouable, imprononçable », et se voit contraint d'endosser, en même temps que l'uniforme, celui de Yeuses Adrien. « Mais ce nom lui était étranger, il lui serrait la gorge autant que ses lourds croquenots de soldat qui lui blessaient les orteils. » (NA, 140). Soldat, il perd son nom adoptif, ou plutôt, celui-ci n'a plus d'importance « car il ne l'ancre plus dans une lignée »[4]. Comment parler en son nom s'il s'agit de parler au nom d'un père dont l'inexistence ne promeut aucune référence mais fait effraction dans les représentations de l'intéressé ?

[1] Johann Wolfgang Von GOETHE (1773-1831), vers 682-4, *Faust et Le second Faust,* traduction Gérard de Nerval, Paris, Garnier Frères, 1969, p.43.
[2] Janine ALTOUNIAN, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000, p.137.
[3] *Ibid.*, p.137.
[4] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, Paris, Le Seuil, 1995, p.89.

Adrien Yeuses devient un porte-nom qu'il ne peut assumer dans une position subjective. Cette impossibilité à parler au monde à partir de lui-même déstabilise son lieu d'énonciation et violente l'espace du discours de celui qui ne se pensait pas l'enfant de cette filiation-là. Ce déplacement de l'être constitue une entrée facilitant l'acte de torture qu'il infligera à l'enfant Belaïd.

Les incommensurables dégâts humains causés par les deux grands conflits mondiaux du XXe siècle ont entraîné un bouleversement du fil de la transmission que Séverine Bourdieu décrit de la façon suivante :

> Les deux guerres qui ont ensanglanté le siècle ont donc profondément modifié les liens de paternité et ont entraîné une inversion des rôles : les enfants de la troisième génération, qui n'ont connu directement aucune tragédie majeure, ont dû prendre en charge les orphelins qui les avaient engendrés.[1]

Patrick Modiano dans *Les Boulevards de ceinture* fait ce même constat concernant le renversement des valeurs :

> Naguère, on observait le phénomène inverse : les fils tuaient leur père pour se prouver qu'ils avaient des muscles. Mais maintenant, contre qui porter nos coups ? Nous voilà condamnés, orphelins que nous sommes à poursuivre un fantôme en reconnaissance de paternité. Impossible de l'atteindre. Il se dérobe toujours.[2]

Faut-il croire Colette qui, dans *Les Heures longues*[3]*,* décèle chez les soldats du front une « crise d'orphelinisme » qui leur fait rechercher dans le mariage une mère plus qu'une amante ? Charlam, dans une évocation très brève de son enfance, signale l'omniprésence des guerres : « il en a sa claque des carnages, la Première Guerre mondiale a jeté sa grande ombre sur son adolescence, la seconde, vingt ans plus tard, a ranimé cette ombre, encore plus lourde et suffocante, puis se sont répandues les guerres de décolonisation. » (In, 206). Le ressenti de saturation, face aux tueries et massacres divers, marque l'homme d'un relativisme qui brouille les cartes des responsabilités et évince toute espérance en l'humanité :

> […] il est que le souffre-douleur d'un jour se mue en tortionnaire dès que l'occasion s'en présente […] il sait que l'humanité n'est ni bonne ni intelligente, qu'elle se compose d'un ramassis d'êtres indécis, versatiles et égoïstes. (In, 207)

En analysant *l'Acacia* de Claude Simon et l'œuvre de Pierre Bergounioux, Dominique Viart écrit que les pères, « n'apparaissent plus comme garants d'un

[1] Séverine BOURDIEU, « Un air de famille : l'histoire familiale à l'épreuve de la mémoire et des photographies», *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père, op. cit.*, p.299.
[2] Patrick MODIANO, *Les Boulevards de ceinture,* Paris, Gallimard, 1972, p.151.
[3] COLETTE, « La chambre éclairée », *Les Heures longues,* Paris, 1917.

système de pensée, mais comme les victimes d'une Histoire qui s'est jouée d'eux […]. Les figures parentales sont destituées de leur valeur paradigmatique. Ce sont des identités mal épanouies, incertaines, inachevées. »[1]

II-2.B Les principes de l'évanouissement

Hors temps de guerre, le père peut, comme Martin, « trépasser loin de tout et de tous, disparaître aussi bien de la surface de la terre que de son ventre d'humus. Oui, quitter la terre radicalement, sans fleurs ni couronnes, sans tombe et sans urne, sans la moindre trace. » (CM, 254). Le filleul d'Adrienne exprime cette dernière volonté à Laudes comme pour poursuivre sa disparition en tant que père, causée par ce qu'il nomme « la perte de ses fils ». Il élabore son projet comptant sur l'aide des oiseaux, gardiens des morts sans sépulture :

> quand ceux-là m'auront dépecé, dévoré jusqu'au dernier lambeau de chair, il se trouvera bien un gypaète pour disloquer mon squelette et emporter mes os dans son repaire, les fracasser contre les rochers et enfin les manger. Alors, de moi, tout sera consommé. (CM, 256)

Conformément à son souhait, Laudes conduira son ami près d'un sommet, rappelant le film *La ballade de Narayama*[2] du cinéaste japonais Shohei Imamura, dans lequel une vieille dame, Orin-Yan, se prépare au départ pour se rendre au sommet de la montagne susnommée où elle pourra mourir pour ne pas être à la charge de la communauté. Aucune Antigone, « fillette qui pousse des lamentations aiguës, comme fait un oiseau affolé », pour le rappeler aux vivants, « Martin a été porté disparu. " Porté disparu " : l'expression lui convenait bien. Ni son ancienne femme ni son fils ne se sont préoccupés de le faire rechercher » (CM, 257).

Dans leur évanescence, les pères demandent une élaboration à partir de leur absence totale. Aurélien, personnage de *Hors Champ* voué à l'effacement, est conçu par un géniteur à l'apparition sauvage et silencieuse, « Entre chien et loup » (HC, 15). Du fait de son absence, le récit maternel conserve l'exaltation de l'étreinte amoureuse : « Ils seraient restés longtemps ainsi, immobiles et silencieux, s'enivrant de la semi-obscurité où leurs corps peu à peu se fondaient l'un en l'autre […] (HC, 15) et elle crée un « dispositif textuel qui tourne autour d'un objet inatteignable »[3] puisque disparu, mais hissé à la hauteur du mythe. Le

[1] Dominique VIART, « Filiations littéraires », *La Revue des lettres modernes,* « Écritures contemporaines 2, état du roman contemporain », Paris-Caen, Minard- Lettres modernes, 1999, p.121.
[2] *Narayama bushiko,* 1983. Palme d'or au festival de Cannes 1983.
[3] Bernard HEIZMANN, « Tels fils, tel père : fabrique du père dans trois romans contemporains », *Le Roman au tournant du XXI*e *siècle*, *op. cit.*, p.237.

père ne peut cependant prendre corps dans la conscience filiale. Être incertain, composé à partir de matériaux mnésiques sensoriels, d'un temps rétréci et intense, il est un condensé de fantasmes et d'effluves. Plus qu'une stature et plus qu'une voix, le souvenir du père réside dans l'insaisissable sensualité du volatil, *odore del padre*, savamment alimenté par le souvenir amoureux de la mère qui se joue des métaphores végétales, en évacuant toute présence humaine corporelle pour traduire la gamme aromatique de son amant. « Il émanait de cet homme une odeur à la fois amère et miellée, riche d'un arrière-goût de poivre, d'herbe humide, de géranium et de fumée de feu de tourbe. » (HC, 16). Demeuré anonyme, « Comment aurait-elle pu savoir quel était son nom, puisque ni lui ni elle n'avaient proféré un seul mot pendant leur long embrassement » (HC, 16), le bel inconnu se dédouble selon le principe de la reproduction qui attribue au fils le soin de faire perdurer la présence de l'absent : « elle l'avait retrouvé, en miniature et quelque peu différencié, dans le fils qu'elle avait mis au monde neuf mois plus tard » (HC, 16). L' « homme odeur » (HC, 139) est figuré dans un cadre par une image florale représentant une anémone, symbole de l'éphémère. Cette fleur, rappellent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « est dite naître du vent et être emportée par lui. Elle évoque un amour soumis aux fluctuations des passions et aux caprices du vent. […] elle montre aussi la richesse et la prodigalité de la vie en même temps que sa précarité »[1]. La puissance venteuse de l'étymologie grecque marque le destin du fils dont la métamorphose rapide accentue la caractéristique paternelle dans les différents espaces de la sensorialité. Aurélien perd son odeur, sa « peau ne tient pas du tout les parfums... » (HC, 65), son corps « s'estompe aux sens des autres » (HC, 173), sa voix devient « inaudible à tout autre que lui » (HC 157), alors que sa « sensibilité olfactive » (HC, 150) s'accroit jusqu'au désagrément. Ainsi, celui dont la conception fut marquée par le souffle, « Est-ce […] avec un courant d'air, qu' [elle] a conçu son fils ? » (HC, 15), sera chassé de l'existence comme un simple insecte, par « un violent courant d'air » dont le souffle expulse Aurélien « hors du salon en même temps que la mouche. Il part se perdre dans le vent, il dérive au-dessus des toits, et bientôt il se dissout dans la pluie de grêle qui s'abat brutalement avec un bruit de grelots » (HC, 194), condensant dans sa disparition son principe originel basé sur l'évanescence d'un unique souffle qui « enlace » (HC, 194). La transmission de la vie semble s'être diffusée sans ancrage suffisant, au point que pèse sur l'enfant le poids de l'inconsistance qui l'assigne à une seule place, donner corps à un père composé d'effluves. Alors

[1] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Anémone », *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p.43.

que d'autres fils étouffent à trop avoir à absorber l'absence fantomatique, Aurélien est absorbé par cet ailleurs déréalisant.

Dans *Opéra muet*, Gabriel trouve un support de représentation assez surprenant pour une figure paternelle dont, nulle part ailleurs, il n'est fait allusion. « Les villes comme les corps, ont une odeur. Ont une peau. » (PP, 23) et les façades des immeubles se dressent parfois comme autant de stèles funéraires pour évoquer le souvenir des absents. Cette idée est exposée dans *Éclats de sel* au sujet de Brum, « si présent dans son absence, si chuchotant dans son silence, voici qu'il se dressait face à Ludvík, lui faisait front, de façon incongrue, déroutante, à travers la façade pourtant bien banale de la maison où il avait vécu. » (ES, 162). L'immeuble, qui condense à la fois la solidité minérale et la menace de la destruction que souligne Baudelaire « J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, / un bâtiment travaillé par une maladie secrète »[1], convient parfaitement à la figuration de l'image paternelle menacée de disparition. La maladie secrète qui « travaille le corps social »[2] se propage en quatre temps[3] et vingt-trois séquences qui composent la nouvelle. Autant d'actes et de scènes nécessaires pour accompagner l'œuvre de destruction d'un immeuble et l'anéantissement de sa peinture murale, une fresque publicitaire du docteur Pierre ventant les mérites d'une pâte dentifrice. Concomitante à la crise majeure que subit Gabriel, cette démolition réactive un vécu de perte destructurante, faille intime du personnage solitaire. Pour Mariska Koopman-Thurlings, « la contemplation du visage de la fresque publicitaire, marque la phase préœdipienne du héros, dans la mesure où elle symbolise la contemplation du visage de la mère par un petit enfant »[4]. La référence aux travaux de Winnicott et à ceux de Jacques Lacan sur « le stade du miroir », qui semble pertinente pour offrir une grille de lecture pour de nombreux passages de l'œuvre de Sylvie Germain, ne nous paraît pas ici des plus judicieuses. Si la contemplation évoque la concentration de l'esprit sur la façade, il s'agit moins d'accéder à la rencontre que de se protéger de cette dernière grâce à sa fonction d'étayage. Nous concevons le Docteur Pierre comme substitut d'une figure paternelle qui rassure par la représentation constante d'un sourire d'une douce bonté. À la manière des « portraits d'ancêtres accrochés le long des corridors

[1] Charles BAUDELAIRE, « Symptômes de ruines », inachevé. Projet à intégrer dans *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes,* édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. 1, p.372.
[2] Dominique VIART, Bruno VERCIER, (2005) *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, (en collaboration avec Franck Evrard), 2ème édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 224.
[3] À l'ombre du mur, Les fenêtres, là-bas, À perte de vue, Arrêt sur image.
[4] Mariska KOOPMAN-THURLINGS, *Sylvie Germain. La Hantise du mal, op. cit.*, p.113.

des manoirs de famille » (OM, 19), le Docteur Pierre constitue une figure protectrice, qui veille sur la vie « minime » de Gabriel. Tantôt « compagnon », « confident muet », « ange gardien », il s'orne, au gré des saisons, de l'invasion du lierre ou de graffitis qui réapparaissent l'hiver venu. Sa présence, « pendant près d'un siècle, jour après jour » (OM, 24), s'inscrit dans une temporalité et une constance qui repoussent le souvenir de l'abandon dans les méandres inaccessibles de la mémoire et évacuent la crainte de l'abandon dans l'inconcevable : « Gabriel avait lavé sa propre mémoire, avait puisé l'apaisement de l'oubli » (OM, 24). La fresque devient « visage […] familier, proche et aimé » (OM, 39), support déshumanisé d'une affection vagabonde. En raison de l'usure du temps, son nom progressivement s'efface, s'offrant en rébus incomplet qu'il est nécessaire de reconstituer en un lent déchiffrage : « […] des inscriptions, il ne subsistait plus que quelques lettres, les finales, comme les franges d'un écho. » (OM, 20). Pâle énigme filiale dont le nom ne s'inscrit pas dans le marbre, mais se démantèle progressivement, perdant dans le désordre lettre et sens. À la transformation nominale du Docteur Pierre, correspond celle de son regard. Le regard mélancolique, « plein de douceur, légèrement absent, comme en allé » (OM, 20), se déséquilibre. Les yeux, « devenus vairons » (OM, 23), se brisent pour imposer un regard « d'une extraordinaire fixité […] regard fou, d'un condamné » (OM, 48) dont le visage « s'ouvre comme un tombeau » (OM, 49) dans le silence imposant d'une figure paternelle en absence.

Le flot des pères absents, ou en voie de disparition, est constitué de pères endeuillés dont le vécu des pertes se superpose et réactive les souffrances et les déchirements passés. Le roman *Immensités* propose, selon Daniela Fabiani, « 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 »[1] et ce, à travers un événement qui réactive les souffrances des deuils du personnage Prokop Poupa. Alain Goulet, dont la lecture de l'œuvre romanesque de Sylvie Germain se nourrit des travaux de Nicolas Abraham et Maria Torok sur les notions de cryptes et de fantômes ainsi que des recherches de Jacques Lévine, écrit que l'annonce du départ de son fils Olbram « provoque en lui douleur et angoisse, et surtout réactive la crypte qui s'est creusée en lui à l'occasion des deuils successifs qui l'ont coupé de son pays d'enfance, avec les morts de sa

[1] Daniela FABIANI, « L'Écrivain et ses doubles dans *Immensités*», *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs, op. cit.*, p.149.

mère et de sa sœur […] »[1]. Sa vie se dessine dans un environnement de perte géographique, sociale et sentimentale :

> Prokop Poupa était un paria. Autrefois professeur de lettres, il avait été contraint de changer d'emploi. On lui avait fermé toutes les portes de l'enseignement, de l'université aux maternelles. En revanche on lui avait ouvert par deux fois les portes de la prison. (Im, 15)

Être à la marge, le personnage semble se créer, comme l'indique Patrick Piguet, « par négations successives de ses diverses raisons sociales, de son lien à l'enfance, à ses amours ; il n'est défini que par ce dont il est privé comme si la construction du personnage se faisait à rebours, comme si chaque phrase, par sa brièveté et sa clausule sèche, mimait la néantisation du personnage […] »[2]. Comme celle de Trakl, la pensée de Prokop « est hantée par ces vies antérieures qui se poursuivent en marge du présent, cherchant consolation et ne la trouvant pas. »[3]. La perte de sa mère a tranché ses racines et déplacé le centre de gravité de Prokop qui ressort « mutilé » (Im, 53) de cette épreuve. Certes, les racines peuvent être conçues comme étant devant soi, symbolisées par les enfants, or, ce qui étayait Prokop, s'effrite par le mouvement inhérent lié aux enfants qui est celui de grandir et de partir. Dans un temps sans heurt, où « les jours se succédaient aux jours » (Im, 47), une secousse bouleverse la vie de Prokop, « habitué aux mauvais coups du sort, Prokop ne se serait jamais attendu à celui-là » (Im, 48). Le départ de l'enfant laisse présager la perte définitive du fils, horizon de désolation bien connu de Martin dans *Chanson des mal-aimants* qui, après des années de séparation, vit des retrouvailles désastreuses avec son fils, « Finalement, j'ai perdu celui-là aussi, de fils, conclut Martin avec aigreur. Il n'a plus jamais cherché à reprendre contact, plus donné de nouvelles. » (CM, 252). Le spectre de la perte définitive est à l'œuvre. La faille, à peine recouverte des deuils passés, s'ouvre pour évider le sens des histoires racontées au fils et dessiner l'absence à venir en antichambre de l'oubli : « tu vas oublier ta sœur et ton père, tu vas tout oublier d'ici, tu deviendras un étranger » (Im, 49). Le nom de la destination de Peterborough se couvre de l'ombre d'une colonie pénitentiaire. Sa propre enfance, qu'il avait nichée dans son fils comme rempart à sa mélancolie, se retrouve nue, livrée à tous les vents. « Toute la douleur d'être bientôt séparé de lui, volé de son enfance, se concentrait sur cet index tendu » (Im, 50) qui pointe, sur une carte dépliée, le lieu même de l'exil et du

[1] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes, op. cit.*, p.144.
[2] Patrick PIGUET, « Lyrisme et expérience du dépouillement », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs, op. cit.*, p.134.
[3] Sylvie GERMAIN, « L'Enchanteur à la lyre (dans le sillage d'Orphée et de Georg Trakl) », *La Nouvelle Revue française,* 518, mars 1996, p.44.

désastre recommencé du naufrage de l'enfance à tout jamais désertée. Pour ce Robinson mélancolique de la terre de l'enfance, le départ du fils fait surgir l'angoisse liée au temps qui chavire. La densité de l'être se désagrège ou se liquéfie « à la manière de ces icebergs qui dérivent dans les mers glacées et qui, lorsqu'ils pénètrent dans des eaux plus chaudes où leur base se met à fondre, perdent leur équilibre et soudain se renversent en soulevant des trombes d'eau dans un formidable fracas de glace disloquée. » (Im, 52). Ce désarroi est de la même nature que celui qui envahit sa sœur Romana avant son suicide : « une détresse d'enfant abandonné, de tout petit enfant laissé pour compte en plein terrain vague, loin de tout, s'était emparée d'elle. Elle n'avait pas réfléchi ; le chagrin qui l'assaillait lui occultait la raison. » (Im, 185). Les larmes, jusqu'alors enfouies dans l'oubli, s'écoulent et diluent l'encre des mots de « grises nébuleuses » (Im, 221) mettant à mal les vertus consolatrices du chant du petit chemin ; le temps implose et la conjugaison se fait au futur antérieur : « Tout s'imposait d'emblée comme souvenir anticipé, tout se faisait par avance nostalgie. » (Im, 70).

II-2.C <u>Des pères fous d'amour et ivres de douleurs</u>

Pères terrassés par la disparition des êtres chers, épouse ou enfant, ils restent sans voix car, écrit Sylvie Germain, la « souffrance dit mal […] On sait bien que les gens qui sont dans la souffrance extrême ne peuvent plus parler. Les rescapés […] des grands deuils n'ont pas de mots pour dire leur souffrance. Le langage commun le dit bien : " Les grandes souffrances sont muettes " »[1]. La figure du père est marquée par les blessures des deuils qui laissent en lui un creux béant. Le père en Orphée, dont la tête dérive sur l'Hèbre et « dont la bouche continue de chanter la douleur de la séparation et du deuil, est au cœur d'une réflexion sur l'amour, la mort, la mémoire […] » [2] écrit Laurence Creton. Dans *Grande nuit de Toussaint,* Sylvie Germain commente ainsi des photographies de soldats de plomb dont les corps décapités lèvent encore des longues-vues :

> Beaucoup d'entre eux ont aussi perdu la tête au cours de la cavalcade, mais ils n'en éprouvent aucun souci. […] Ils savent par expérience que l'on égare toujours un peu sa tête lorsqu'on est amoureux. Et ils sont tellement épris d'inconnu, d'infini. Et puis une tête n'est pas faite pour demeurer indéfiniment figée, engoncée dans les épaules ; tout comme le cœur, il lui faut voyager, visiter le monde et l'envers du décor du monde, démultiplier ses perspectives. (GT, 18)

[1] Sylvie GERMAIN, « Le Silence, la gentillesse et la souffrance », *Peut-on apprendre à être heureux ?,* Alain Houziaux (éd.), Paris, Albin Michel, coll. Question de, n°128, 2003, p.61.
[2] Laurence CRETON, « "Du mal d'aimer dans le désert" ou les céphalophores, disciples modernes d'Orphée dans l'œuvre de Sylvie Germain », *Roman 20-50*, n°39, *op. cit.*, p.25-27.

Qu'advienne pourtant à nouveau la douleur de la séparation, alors ce regard, tel celui de Dieu oublié des humains, renié et exilé par eux, ne sait plus que fixer de ses yeux calcinés de larmes d'or – ses yeux devenus orphelins de fils et de filles, le désert de l'amour. […] alors [les mains] ne savent plus que béer dans la stupeur du vide, et trembler de froid sans répit »[1] poursuit l'auteur dans *L'Enchanteur à la lyre*. Les échos sourds des deuils lointains soudain se réveillent en tempête et lavent les côtes, dispersant les frêles embarcations paternelles. Comme dans les tremblements de terre, la réplique peut avoir des effets dévastateurs sur ce qui avait résisté aux premières secousses, c'est en effet la seconde disparition d'Eurydice qui cause la perte définitive d'Orphée. La douleur « monte à l'aigu lors de la seconde perte de l'Aimée à l'orée des Enfers. L'écho propagé par les rives et le vent venait de loin, des profondeurs d'un deuil sans répit ni mesure. Un tel écho ne peut s'éteindre, se perdre à tout jamais. » (C, 39). Méconnaissables, ces pères céphalophores plongent leurs enfants dans « l'effroi de l'abandon » et se racornissent sous le veuvage, « vieux d'un coup » ils abandonnent leurs grands jardins « pour s'aliter en une maison dite de repos » (NA, 265) comme le père de Roselyn, ou ils se perdent dans les vapeurs de l'alcool, comme le relate Monsieur Rossignol « le soir même de l'enterrement mon père s'est saoulé. Il n'a plus cessé de boire par la suite.» (Im, 158).

Les corps tronqués ou disparus de l'être aimé mutilent en écho le corps paternel. Magnus, devant le tombeau de Vauban, se questionne sur le dépeçage des cadavres pour produire diverses reliques et convient finalement que :

> ce fractionnement des dépouilles sacrées en pièces détachées répond peut-être à cet autre phénomène de morcellement qui se passe dans le corps des vivants endeuillés : chaque être aimé en disparaissant, ravit un peu de chair, un peu de sang, à ceux qui restent sur la terre […]. (M, 239)

Théodore, miroir déformé, réfléchit la décapitation de sa femme. En perdant la tête à son tour, il inscrit la schize dans son corps, « moitié mort moitié vivant » et récupère l'objet perdu en l'installant à l'intérieur de son corps. Il devient ainsi une « morgue où gisaient la moitié de son propre corps et le cadavre mutilé de sa femme » (TM, 101) pour la faire vivre, encore, jusqu'à la restitution de sa tête manquante. Le deuil est un gouffre qui prive « la part la plus valable » de soi-même et annule toute parole et tout acte. L'identité dépressive s'organise autour d'un rien absolu. Julia Kristeva, qui complète les travaux de Freud et de

[1] Sylvie GERMAIN, « L'Enchanteur à la lyre (dans le sillage d'Orphée et de Georg Trakl) », *La Nouvelle Revue française*, 518, mars 1996, p. 60.

Nicolas Abraham sur le cannibalisme mélancolique dans son essai sur la mélancolie, précise que :

> la douleur, humiliante à force d'être tenue secrète, innommable et indicible, s'était muée en silence psychique qui ne refoulait pas la blessure, mais en tenait lieu et, plus encore, la condensant, lui rendait une intensité exorbitante, imperceptible aux sensations et aux représentations. [1]

Pour Alain Goulet :

> ce deuil traumatique et l'impossible caveau d'Anna désignent la crypte qui s'est formée en Théodore et le retranche de sa vie : il s'est fait le mausolée de sa femme à tel point que sa propre vie s'est évanouie avec elle et qu'il ne pourra reprendre pied dans la vie qu'une fois la tête d'Anna retrouvée et les devoirs rendus à la morte.[2]

Théodore est ravi par la démence, « il appelait sa femme, il l'appelait à la folie » (TM, 20). Le gouffre de tristesse le prive de la moitié de lui-même, l'autre étant absorbée dans l'effroi de la découverte du corps de son épouse décapitée dont la vision « hallucinante » frappe la raison de plein fouet. Le goût même pour la parole s'égare en même temps que celui pour la vie : « Il n'était plus là, il n'habitait plus ni son corps, ni la terre, ni le temps. Il était en exil dans la mort d'Anna. Il dérivait vers un enfer d'absence, d'attente, de solitude » (TM, 38). L'inhumation du corps amputé coupe le corps du survivant. L'attaque subie par Théodore est telle qu'il se présente avec son corps tronqué et pétrifié. Il est le gisant représentant l'incomplétude de sa femme aimée, il est la sculpture vivante de la douleur du deuil, qui fait que l'on meurt un peu à chaque fois et que se détache progressivement de soi ce qui lui était attaché. Les cheveux deviennent « d'une blancheur spectrale, comme celle de sa peau, de son regard, de son cœur » (TM, 43) et sa face grimaçante est le masque même de la douleur, « sa bouche était restée déformée, les lèvres tirées et raidies d'un côté. » (TM, 93). La perte de l'épouse chasse l'enfant des terres paternelles. Corvol s'abîme dans le désespoir : « Il ne sortait plus, […] même avec ses enfants il ne parlait pas. Il hantait sa maison comme une ombre frileuse plus qu'il ne l'habitait, restait enfermé tout le jour dans son bureau. » (JC, 56). Cet homme qui « contemplait pendant des heures ses mains posées à plat sur sa table avec une stupeur et un effroi constant » (JC, 56), fait résonner les plaintes coupables de Lady Macbeth : « Here's the smell of the blood still. All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. O, O, O! […] To bed, to bed.

---

[1] Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, (1987), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1989, p.99.
[2] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, *op. cit.*, p.176.

There's knocking at the gate. Come, come, come, come, give me your hand. What's done cannot be undone. To bed, to bed, to bed. »[1]. Tobie lui, est envoyé « au diable » (TM, 18) par l'injonction paternelle, alors que Nuit-d'Ambre est voué à la disparition ou à l'oubli, il est celui qui doit « disparaître » (NA, 18) afin de permettre au père de s'abîmer dans le deuil. Pères invalides et méconnaissables, ils se présentent à leurs enfants « Moitié mort moitié vivant, moitié mobile moitié pétrifié, tantôt muet tantôt éructant […] » (TM, 94). Hommes de douleurs, ils se dotent, comme Janus, de deux têtes qui signalent l'effacement du bonheur passé et témoignent de l'inscription de la douleur de la perte de l'être aimé et des deuils inaccomplis qui sommeillaient en eux depuis l'enfance.

Baptiste, dont le sobriquet Fou-d'Elle résulte de son absolue fidélité à son amour pour Pauline, fait partie de ces êtres qui ont été saisis par l'amour « et qui s'en vont transis de la pensée de l'autre, ardés par le regard de l'autre, marchent ainsi en somnambules. Ils ont la tête ailleurs comme on dit » (C, 112). En revanche, ce céphalophore ne sera pas la proie d'une « miraculeuse catastrophe » (C, 113). À la mort de son fils aîné, c'est vers sa femme que se tend cet homme pour « l'arracher à la mort de leur enfant » (LN, 24), ne vivant dorénavant que de « sa souffrance », prêt à descendre « au fond de la fosse » pour arracher son Eurydice au monde des Enfers. Fou-d'Elle subit de bout en bout sa passion dans une douleur inconsolée et inconsolable. « mendia[n]t toujours son Eurydice » (P, 43), « psalmodia[n]t le nom de son amour perdu, de son unique amour, captif au Royaume des Ombres […] » (C, 38), il souffre de la douleur d'Orphée qui n'a su ramener sa femme du monde souterrain, du deuil et de la mort, malgré les soins, malgré l'amour et l'attention. Baptiste est un être mélancolique, à jamais possédé, persécuté, ruiné par l'objet perdu. Gardien fou de sa femme, il est le seul à en avoir la charge dans un fantasme qu'André Green appelle le « fantasme vampirique inversé » :

> il remplit sa fonction de parent nourricier en secret. Il tient la mère morte prisonnière, qui demeure son bien propre. La mère est devenue l'enfant de l'enfant. C'est à lui de réparer la blessure narcissique. […] Présente morte, mais présente tout de même. Le sujet peut en prendre soin, tenter de l'éveiller, de l'animer, de la guérir.[2]

Il n'a de gestes, de pensées, de mots, de larmes que pour Pauline, sa « femme enfant », « tout son corps d'homme vivant était désormais voué à cette

[1] William SHAKESPEARE, *Macbeth,* V, 2, *Œuvres complètes, Tragédie I,* Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1995.
[2] André GREEN, « La Mère morte » (1980), *Narcissisme de vie, narcissisme de mort,* Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1983, p.244.

femme. » (LN, 29). Baptiste meurt à sa paternité pour n'être qu'un « grand chien d'époux » (NA, 38) qui ne peut même pas « penser à son fils mort », confondant Charles-Victor et Jean-Baptiste, l'un et l'autre chassés de la mémoire et de l'attention, « ne sachant même plus lequel des deux était mort ou en vie. » (NA, 37). L'enfant est abandonné à sa souffrance, son père ne pouvant se hisser jusqu'à lui.

> Fou-d'Elle le regarda comme s'il ne le reconnaissait pas. Il regarda longtemps, douloureusement, ce tout petit garçon si raide et muet habillé de travers. Il aurait voulu lui parler, lui dire quelque chose, le prendre dans ses bras, mais il n'avait plus de mot, plus de geste. Depuis l'apparition des chasseurs dans l'embrasure de la porte, il n'existait plus que pour sa femme. Il avait même oublié Charles-Victor. (NA, 28)

Baptiste pousse l'incorporation de la disparue au-delà de la description du deuil pathologique [1] proposée par Freud. La morte dévaste son corps, se niche en lui, le dévore jusqu'à devenir la mort elle-même. Après l'identification à l'objet perdu, son incorporation semble dévorer le corps de l'intérieur en un retournement progressif menant à l'évanouissement de son être pénétré par son propre sexe. Pas plus qu'il n'a pu réaliser le décès de son fils, il ne peut vivre la mort de sa femme autrement que par son corps. L'absence le transforme, le défigure, le désexualise. Il « devint Pauline » (NA, 131), se grime, s'habille des vêtements de son épouse, puis s'alite. Une mue radicale change sa peau, ses cheveux, son sexe, puis, par un phénomène mystérieux de contagion, son corps tout entier. Plus qu'un parent combiné, son identité et sa corporéité se dissolvent en une longue transformation : « Pauline le pénétrait de son absence, […]. Son sexe n'en finissait pas de s'incurver, de pénétrer son propre corps en ruine, de refouler le vide en lui jusqu'à son cœur. Il pénétrait l'absence de Pauline, il se glissait dans la disparition » (NA, 134). Baptiste annule et suspend la perte, en se repliant sur l'objet de sa perte qu'il n'arrive « précisément pas à perdre, auquel il reste douloureusement rivé »[2]. Il n'a plus de quoi parler et n'est que le gouffre dans lequel il place l'aimée pour l'y rejoindre. Julia Kristeva écrit que « le mélancolique installe la Chose ou l'objet perdus en soi, s'identifiant d'une part aux aspects bénéfiques et d'autre part aux aspects maléfiques de la perte. »[3] Le corps paternel exhibe sa souffrance, sa déréliction dans ce que Paul-Laurent Assoun[4] nomme le « syndrome d'indignité » qui comporte une sorte d'esthétique « doloriste ». Baptiste se donne à voir comme deuil du moi, ses muscles, ses

[1] Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie » (1917), *Métapsychologie,* trad. Jean Laplanche, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1968.
[2] Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, *op. cit.*, p.55.
[3] *Ibid.*, p.177.
[4] Paul-Laurent ASSOUN, *Le Regard et la voix. Leçons de psychanalyse*, Paris, Anthropos, 2001, p.116.

muqueuses, sa peau, s'éprouvent comme ceux de la disparue. Plus que la conservation d'une trace, il s'agit d'une distance annulée une fois pour toute en faisant corps et humeur avec l'objet ainsi préservé. Dans son article « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », Maria Torok différencie l'introjection de l'incorporation en étudiant le processus de deuil[1]. Lors d'une perte objectale, lorsque l'objet est introjecté dans le moi, il favorise l'identification partielle, ce qui permet une temporisation pour le réaménagement libidinal. Or, « Quand l'objet est incorporé, le self n'est plus « enrichi de l'objet », il est « dans l'objet » écrivent Albert Ciccone et Marc Lhopital. Ainsi, Baptiste, en étant comme Pauline, lui permet de continuer d'être à travers lui. Les qualités de sa femme sont senties comme étant ses propres qualités, autrement dit, « le self est en identification projective, avec le fantasme d'être entré dans le corps de l'autre »[2], façon de refuser le deuil et ses conséquences en introduisant en soi la partie de soi-même déposée dans ce qui est perdu. Dans son caractère instantané et magique, l'incorporation est proche de l'hallucination. L'exposition du corps métaphore de Fou-d'Elle cache le corps invisible de la disparue. La mortification fait reculer l'empire de la mort, car « une vie déjà morte ne saurait mourir » rappelle Michel Schneider dans son approche métapsychologique de la mortification d'Armand-Jean Le Bouthillier, seigneur de Rancé et abbé réformateur du Monastère de Notre Dame de la Trappe. Par sa décomposition, le corps déshabité devient « alors le fétiche déniant l'absence du mort, mais devant sans cesse être évoqué à la présence, et, par les coups et les humiliations, dire qu'il est bien là. […] Triomphe sur la mort subie comme perte par la mort approchée comme possession »[3]. « L'imaginaire cannibalique », écrit Julia Kristeva, « est un désaveu de la réalité de la perte ainsi que de la mort. Il manifeste l'angoisse de perdre l'autre en faisant survivre le moi […] non séparé de ce qui le nourrit encore et toujours se métamorphose en lui »[4], le ressuscitant.

---

[1] Cette incorporation fait partie de la réaction maniaque normale du deuil, réaction qui pour Sigmund FREUD est absente du deuil normal. D'autres auteurs, notamment Karl ABRAHAM ou Mélanie KLEIN la reconnaissent comme inhérente au deuil normal. Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie » (1917), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, nouv. éd. 1985, p.147-174. ; Nicolas ABRAHAM, Maria TOROK (1927), *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987 ; Mélanie KLEIN (1950), « Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs », *Essais de psychanalyse,* Paris, Payot, 1980, p.340-369.

[2] Albert CICCONE, Marc LHOPITAL, *Naissance à la vie psychique*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1991, p.21.

[3] Michel SCHNEIDER, « La Mort dépravé », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « L'Amour de la haine », Paris, Gallimard, n° 33, 1986, p.156.

[4] Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, (1987), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1989, p.24.

Quant au deuil de l'enfant, écrit Sylvie Germain, il laboure les pères « en tous sens » :

> leurs racines et toutes les semences qui les ont fécondés sont alors remontées à la surface, à nu, à vif. […] ces enfants leur ont révélé, au jour ténébrant de leur mort, ce que c'est qu'être père : un homme appelé à vivre à la proue de lui-même, infiniment responsable, chargé d'âme.[1]

L'enfant défunt « "remet au monde", ses parents autant que ceux-ci ont à le réenfanter dans l'absence […]. Oui, la filiation bascule, comme un arbre qui élancerait ses racines en plein ciel, dans le vent, bruissant du chant du vide »[2]. Le drame qui fait irruption défait les liens conjugaux, le chagrin, « loin de resserrer les liens entre sa femme et lui, les avait rongés, délités. Sa femme avait fini par le quitter, emmenant avec elle leur second fils, Michel » (CM, 252), ou laisse le père impuissant dans un souhait de vengeance sans objet : « le père ne sort de sa torpeur que pour siffler entre ses dents de temps à autre, " Je le tuerai, l'ordure, je le tuerai ! " Mais où et comment trouver l'assassin de sa fillette. » (EM, 60). La tragédie peut également conduire à la folie destructrice. Le marquis Archibald Merveilleux du Carmin, après la découverte parmi les décombres de son château des « corps entièrement calcinés de son épouse et de sa fille aînée […] » (LN, 210), pervertit les vœux de sa fille défunte et livre à sa rancœur et à sa haine toutes les petites accueillies au sein de son institution qui ont à payer le fait de ne pas être sa fille. La guerre qui appelle les fils menace le père « dans son élan et sa postérité » (LN, 141). Lorsque les enfants de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup trouvent la mort, la douleur retentit dans son corps : il « fut réveillé en sursaut par une douleur aiguë qui lui traversa l'œil gauche. Il ressentit d'abord une vive brûlure puis aussitôt un froid intense sous la paupière » (LN, 167). Cette douleur devient, au fil des deuils, dramatiquement familière et connue « jusqu'aux larmes » (LN, 232). La disparition se vit dans la chair, se constate sur le corps. L'œil, qui perd progressivement les dix-sept taches dorées qui en faisaient l'éclat, est comme un livre dont, une à une, les lettres s'effacent, rendant caducs tout abécédaire et toute œuvre de mémoire. Le socle narcissique de l'engendrement est progressivement sapé avec le meurtre collectif qui surgit avec l'apparition d'un mot, un seul, qui localise la disparition à défaut de la rendre pensable : « Sachsenhausen. Un nom annulatif raturant d'un seul trait les noms de Ruth, Sylvestre. Samuel, Yvonne et Suzanne. Un nom définitif. » (LN, 312). Le projet de destruction massive, écrit René Kaës, vise à atteindre « pour la détruire, la mémoire et la transmission. Ce qui est effacé

[1] Sylvie GERMAIN, « Deux pères "dessinent" l'amour », Postface à *J'ai envie de rompre le silence* de René VEYRE et Gérard VOULAND, Paris, Les éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, 2001, p.91.
[2] *Ibid*, p.94.

comme n'ayant pas eu lieu où s'inscrire, pour être pensé, et pour articuler le cours des histoires individuelles avec le cours de l'histoire collective. »[1]. Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup se livre tout entier à l'absence, au point d'avoir épuisé toute capacité d'accueil pour ses jumeaux derniers-nés : « Lui qui avait tant aimé ses enfants et ses petits-enfants, il ne prêtait guère attention à ceux-ci, ses derniers fils. » (NA, 68). À défaut de ses propres racines, dorénavant extirpées, ils les laissent « grandir tout seuls, à l'ombre des grands hêtres et des chênes rouvres » (NA, 68). Ce patriarche doit préalablement restaurer une figure humaine pour ses disparus sans sépulture, afin de pouvoir faire le deuil de ses ombres filiales sans résidence : « Il n'y avait plus désormais de monde selon Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Plus de monde pour lui. La disparition de Ruth et de leurs quatre enfants avait jeté le monde plus bas que terre, plus bas que rien. » (LN, 322). Lorsque les morts partis en cendres ne laissent trace que dans le souvenir, le monde devient béance, le père devient tombeau. Celui qui sut bercer le sommeil de ses fils par ses contes se retrouve sans mots pour dire ou apaiser la douleur. Celui qui sut parler auprès de la femme aimée, est terrassé par le fardeau de l'incommunicabilité. Janine Altounian, désigne par le terme de survivance la nécessité « visant non à réparer les ancêtres – ce qui reste proprement impossible -, mais à leur faire symboliquement don en soi des conditions d'une parentalité psychique d'après-coup, là où tout moyen d'en exercer une leur avait été retiré. »[2]. Dans le cas de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, il s'agit de survivre au saccage des corps exterminés, brulés dans une destruction impunément et publiquement effectuée dans la cour de Terre Noire puis prolongée à Sachsenhausen. Père, survivant à l'expérience traumatique de la violence meurtrière, échappant aux champs de bataille selon le souhait de son père, il a vu se succéder les crimes qui ont englouti les êtres aimés qui constituaient les fondements de son existence et doit faire désormais avec ce qui demande, selon Janine Altounian, de :

> s'accommoder de cette survie physique qu'ils ne doivent en somme qu'au hasard, se maintenir vivant malgré une déterritorialisation matérielle et psychique, ils ont encore à affronter le désintérêt compréhensible et néanmoins dévastateur des citoyens de la normalité, de ces non-exterminables bardés d'une indifférence devenue désormais, pour eux, la seule figure de l'altérité.[3]

La perte de l'enfant ravive la lancinante question du silence de Dieu. Nuit-D'Or-Gueule-de-Loup passe, alternativement, par l'ensemble des réactions que présente Sylvie Germain dans *Mourir un peu* :

[1] René KAËS, « Préface », *Violence d'État et psychanalyse*, Paris, Dunod, 1989, p. XV.
[2] Janine ALTOUNIAN, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, *op. cit.*, p.6.
[3] *Ibid.*, p.33.

> Certains […] se rebiffent, agacés par la persistance de cette encombrante question […] Les seconds, eux, ne règlent pas la question par la négative mais par un excès d'affirmation annulant par là tout questionnement […]. D'autres encore entrent en lutte avec le mystère de Dieu, mais d'un Dieu vivant. Ils se collettent avec son insupportable silence et se roulent avec Lui dans la poussière, dans les pierres et les ronces, tels Jacob au gué du Yabboq ou Job échoué parmi les cendres […]. (MP, 15, 16, 17).

À la mort de Margot, il « renversa les vases, les chandeliers et les objets du culte puis il saisit le crucifix en bois doré et le brisa net contre le tabernacle en s'écriant : " C'est donc ainsi, Dieu de malheur que tu aimes voir tes enfants, frappés de mort et de folie ? Alors regarde bien, regarde bien encore celle-là, ma fille, mon enfant, car à la fin il n'y aura plus rien à voir. Quand tu nous auras tous perdus et que la terre sera déserte ! " » (LN, 189). Andrée Chedid dans *L'Enfant Multiple* fait tenir au vieux Joseph le même réquisitoire lorsqu'il découvre le lieu où une voiture piégée explosa tuant sa fille Annette et mutilant son petit-fils Omar-Jo : « - Je ne chanterai jamais plus ! Je ne danserai jamais plus ! Pour quoi, pour qui ces célébrations, ces cérémonies ! Plus jamais ! hurla-t-il. S'adressait-il à quelqu'un ? A ce Dieu qui ne le préoccupait guère, et qui lui imposait soudain sa présence à travers ce désastre, ces questions, ses propres imprécations ? »[1]. Puis, Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup se transforme en Pietà : « Il le tenait maintenant comme un tout petit enfant, son fils premier-né au corps pourtant si grand, aux pieds si lourds. […] Il ne se rebellait même pas, il n'avait plus de colère ni de haine contre Dieu. À quoi bon, puisqu'en définitive, il n'y avait pas de Dieu, que le ciel était aussi désert que la terre, aussi vide que sa maison. » (LN, 289-290). Avant de devenir celui qui, solitaire, se tient « à l'avant d'un navire dont toute la charpente a volé en éclats mais qui néanmoins poursuit sa route dans la tempête. Des figures de proue déhanchées, écorchées, qui boitent sans répit sur des eaux orageuses. » (MP, 17).

II- 3 Faire avec la mémoire du père

II-3.A <u>Les fantômes qui hantent</u>

Se pencher sur la question du père mort est un classique de la psychanalyse freudienne. Tout au long de sa vie, Freud sera préoccupé par cette idée, il a d'ailleurs fait dans sa lettre d'octobre 1897 sa première allusion au complexe d'Œdipe. En se référant à la pièce *Œdipe roi* de Sophocle et en prolongeant sa réflexion sur celle d'*Hamlet* de Shakespeare, il retrouve ainsi la littérature pour développer et approfondir ses intuitions. Pour Sylvie Germain, la

[1] Andrée CHEDID, *L'Enfant multiple*, Paris, Gallimard, 1989, p.86-87.

disparition des pères est variation. Elle est parfois un simple constat désaffectivé qui prend acte de l'inéluctable, ainsi lorsque Théodore-Faustin se donne la mort contre les portes de l'écluse « Ce fut Victor-Flandrin qui découvrit le corps […] il lui annonça d'une voix sans émoi : " Grand-mère, réveille-toi. Le père, il s'est noyé. " » (LN, 59). En revanche parfois, il faut tuer le père et cela n'est pas de tout repos, car il ne s'agit pas tant de souhaiter la mort du père que penser son oubli. Dans *Jour de colère* Marceau rêve la mort de celui-ci : « Son père, son père ! Que n'était-il mort […] » (JC, 159). Penser, rêver, fantasmer la mort du père, n'est pas en soi un problème. Cet acte « entre dans la configuration structurelle des lois, des coutumes ou des habitus qui gèrent la collectivité. ». Or, Marceau sait bien que la difficulté réside dans le fait que ce souhait n'élimine en rien l'existence de son père et le rend fantasmatiquement encore plus présent. Écrasé par la culpabilité, Marceau ressasse ce désir devant le cercueil de son beau-père, homme lui aussi humilié et ruiné par Mauperthuis : « Qui gisait là ? Marceau le lâche, Marceau l'oublié, Marceau le non-aimé fixait le grand drap noir d'un air douloureux » (JC, 160). Le glissement identificatoire s'amorce : « " Mais pourquoi n'est-ce moi ? " Ce fut à cet instant que l'idée d'en finir avec sa vie […] lui avait traversé l'esprit. […] » (JC, 162), sachant que l'acte suicidaire pose toujours la question terrible, et néanmoins pertinente, que le psychanalyste André Green formule de la façon suivante : « Qui tue qui ? ». Les pères disparus sont d'autant plus présents dans l'esprit de leurs descendants que ces derniers ont à résoudre la question de leur meurtre. Il « s'agit moins de tuer le père », constate Catherine Cyssau, « que de trouver la possibilité psychique d'enterrer un père […], déjà mort par son défaut symbolique, qu'il soit délégué à l'image du tyran despotique, inhumain, ou relégué dans l'insouciance d'une " légèreté de l'être " des pères démissionnaires pour le dire avec Kundera. »[1] Alors que certains fils se font tombeau, d'autres cherchent les traces de leur père jusqu'aux portes du désert. Quant à Nuit-d'Ambre, privé de l'affrontement, il opte pour la puissance du fantasme. Fasciné par « une reproduction d'un tableau de Goya représentant Cronos, immense et distordu dans la pénombre d'où il surgissait, en train de déchiqueter le corps d'un de ses enfants », il s'imagine à son tour armé d'une serpette pour émasculer son père, « Il se rêvait Cronos tranchant le sexe de Fou-d'Elle, son chien de père. » (NA, 205). Charles-Victor se heurte cependant à un père qui est, non seulement déjà mort, mais déjà castré en raison de sa métamorphose et de son retournement corporel. Chose plus que père, son meurtre symbolique est alors impossible. Nuit-d'Ambre élève

[1] Catherine CYSSAU, « La Construction du père dans la clinique des cas limites », *L'Oubli du père*, *op. cit.*, p.72.

alors son père déchu au rang de Titan, tentant par ce mouvement de le restaurer et de le maintenir artificiellement en vie pour tuer autre chose que de misérables restes. Pour reprendre les termes de Dominique Cupa, le père n'est pas tant absent, « il est plutôt perdu »[1]. Cronos, « le Rebelle, le Fourbe, le Violent » (NA, 204) ne peut avoir qu'un adversaire à sa taille, Ouranos, dont la puissance sexuelle s'exerce chaque nuit avec Gaïa. Lorsque Catherine Cyssau évoque la figure du père oublieux, elle soutient que non seulement il ne peut être oublié mais qu'il est « un père d'autant plus inoubliable que l'oubli dont il est l'agent confronte sa descendance à être hantée par les fantômes qui s'engouffrent dans cette lacune de la mémoire paternelle »[2]. Nuit-d'Ambre se fait donc le protagoniste d'une entreprise désespérée et « trouv[e] un expédient pour mettre fin à des êtres destinés à ne jamais mourir […] en le privant de la puissance virile : sans plus de force mâle, que restait-il en effet de vie à un dieu par excellence générateur ? »[3]. Nuit-d'Ambre, osons le néologisme, resexualise son père. Il fait d'un être « faible » (NA, 26), déjà mort par son défaut symbolique, un père phallique afin de s'offrir la possibilité psychique d'enterrer un père dans un geste castrateur qui consacre la puissance sexuelle du père comme celle du fils.

Se nourrissant de l'ancienne croyance dans les spectres liée au mystère de l'au-delà de la mort et à la façon dont cette mort survient, les pères peuvent également revêtir une curieuse et inquiétante apparence de fantôme. Jean Delumeau écrit que les candidats privilégiés à « l'errance post mortem » sont « tous ceux qui n'avaient pas bénéficié d'un trépas naturel et donc avaient effectué dans des conditions anormales le passage de la vie à la mort – donc des défunts mal intégrés à leur nouvel univers »[4]. La tragédie d'*Hamlet* s'ouvre d'ailleurs par cette interrogation inquiète « Qui va là ? » que formulent Horatio, Marcellus et Bernado à un spectre qui « a frémi comme un coupable que l'on interpelle »[5] et qui attend vengeance de la part de son fils. Il en va bien différemment pour cet autre « Qui va là ?! »[6], plutôt arrogant, que formule Don Juan au spectre du Commandeur qu'il a assassiné au premier acte de la pièce éponyme. « Quand bien même ce spectre est-il terrifiant […] Don Juan ne cède

[1] Dominique CUPA, « Le Paradoxe du père mort », *Image du père dans la culture contemporaine. Hommage à André Green,* Dominique Cupa (dir.), Paris, PUF, 2008, p.165.
[2] Catherine CYSSAU, « La Construction du père dans la clinique des cas limites », *L'Oubli du père*, *op. cit.*, p.127.
[3] Momolina MARCONI, « La Mythologie de la Grèce archaïque», *Encyclopédie des religions*, *op. cit.*, p.126.
[4] Jean DELUMEAU, *La Peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles) : Une cité assiégée,* Paris, Fayard, 1978, p.117.
[5] William SHAKESPEARE, *Hamlet, Œuvres Complètes*, *Tragédies I, op. cit.*, p. 870.
[6] MOLIÈRE (1665), « Don Juan ou le festin de Pierre », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, vol. II, p.85.

en rien et lui tient tête. »[1]. Parfois, nous prévient Sylvie Germain, « Loin de la fantaisie des fables se dressent les spectres des jours les plus noirs de l'Histoire ; les mauvais tours joués par le diable des légendes sont si anodins et risibles à côtés des méfaits commis avec préméditation et acharnement par certains humains en rupture de ban. » (CV, 20). Sans qualité particulière, ces êtres « ne recherchent pas le mal par vocation mais n'hésitent pas un instant à s'en faire les exécutants aussi dociles que zélés sitôt que le mal se dresse sur leur chemin. Ils supplicient, ils massacrent sans état d'âme […]. Bourreaux insensibles à leurs crimes, car immergés dans une opacité qui leur englue l'esprit, le cœur, puis la mémoire. » (EH, 100). Ils font partie de ce « nouveau type de criminel, tout « *hostis humani generis* »[2] que présente Annah Arendt dans son célèbre et controversé essai sur la banalité du mal. Magnus doit faire avec une paternité de l'effroi et intérioriser l'inhumanité dont son père s'est rendu coupable. La question lancinante qu'il se pose restera sans réponse : « comment est-il possible que cette voix ait hurlé l'épouvante à la face de centaines, de milliers de prisonniers, les ait exterminés ? » (M, 48). Clemens n'est plus la figure du père écrasant, qu'enfant il n'envisageait pas même d'égaler, mais celle d'un père monstrueux à l'absence « paradoxalement encombrante dont on voudrait se débarrasser »[3]. Les malaises dans la filiation paternelle se signalent fréquemment par l'apparition de son fantôme qui réactualise l'impensé généalogique, « ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres »[4] écrit Nicolas Abraham. Le fantôme qui continue à faire entendre sa voix, fait émerger ses indicibles secrets trop tôt enfouis dans la tombe. Celui qui, telle une ombre fuyante, s'est effacé de la scène familiale, d'abord porté disparu puis reconnu mort, permet, par sa réapparition sur une nouvelle scène, d'être saisi pour faire l'objet du récit du fils.

La voix paternelle, si fortement investie par Franz-Georg, est une source d'admiration et d'amour sans mesure, elle crée pour l'enfant, au cours de soirées enchantées, « un abri » et « une jouissance » (M, 21). Les chants de Clemens sont pourtant aussi maléfiques que ceux de la Sphinge, « l'ignoble chanteuse » de Sophocle, ou ceux des sirènes et de la Lorelei, tant leur séduction est à vivre

[1] César BOTELLA, « Œdipe et Don Juan. A propos de l'image du père chez quelques fils célèbres », *Image du père dans la culture contemporaine. Hommage à André Green*, *op. cit.*, p.402.
[2] Hannah ARENDT, *Eichmann à Jérusalem - Rapport sur la banalité du mal* (1966), trad. A. Guérin, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, 1991.
[3] Sylvie DUCAS, « Père ou fils de ses œuvres », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles, La figure du père, op. cit.*, p. 175.
[4] Nicolas ABRAHAM, « Notules sur le fantôme », *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987, p.427.

comme une épreuve à traverser. Cette bouche paternelle, qui « s'ouvre en grand, en abîme d'ombre où tremble et gronde un soleil d'orage » (M, 20), a su tout à la fois interpréter les cantates de Bach et de Schütz ou les lieder de Schubert[1], que laisser échapper l'enfer de la destruction en conduisant, dans la bouche béante des chambres à gaz, l'être humain en masse générationnelle et sexuelle indifférenciée. Des années plus tard, c'est par cette voix oxymorique, « soleil nocturne » objet de fascination de Magnus, que ce dernier retrouve son père. Dans le surgissement de la présence, dans la retrouvaille d'une voix et des fluctuations d'un chant, se joue l'évanouissement des apparences. Dans *l'Odyssée,* Télémaque reconnaît son père par la voix ; quant à Marie-Madeleine, elle devine Jésus ressuscité sous les habits d'un jardinier lorsqu'il l'appelle en prononçant son nom. Le personnage paternel de Clemens se recompose, tel un puzzle, à force de fragments rassemblés par juxtaposition de rémanences enfantines qui s'adaptent parfaitement à la scène présente : « Ses mains sont trapues, mais ses ongles parfaitement soignés, et ils luisent sous le lustre. » (M, 20)/ « ces mains sont trapues, leurs ongles impeccablement soignés. (M, 214), « il esquisse dans l'air des gestes de semeur, au ralenti. » (M, 20)/« Il esquisse dans l'air des gestes de semeur au ralenti. » (M, 216) … Cette rhétorique de la répétition qui opère à plusieurs chapitres d'intervalles, laisse surgir, intacts, les souvenirs de l'enfance qui se calquent sur la soudaine apparition paternelle. Même si l'aide du savoir historique de l'adulte complète dorénavant les impressions fugaces de l'enfant et lui permet de savoir que le semis est composé « de sang, d'effroi, de cendre » (M, 216), l'oreille reste plus fiable que l'œil. Aussi, Magnus demande-t-il un chant qui constituerait un indice supplémentaire pour lever le masque de l'imposteur à la « voix ample et profonde, bien qu'un peu voilée par l'âge. Une voix de baryton basse que tous écoutent avec plaisir » (M, 213). Nous lisons cette scène en la rapprochant de la scène du spectacle, dite de « la souricière », qui occupe le centre de la pièce *Hamlet* de Shakespeare et représente le tournant décisif du drame. La pièce, théâtre dans le théâtre, est un stratagème pour « attraper la conscience du roi », « telle une souricière, dont les mâchoires doivent se refermer sur la victime captive de manière brusque, inattendue, accablante »[2]. Alors que Hamlet est auteur et metteur en scène de la pièce (il a donné un texte et des conseils aux comédiens, distribué à Horatio le rôle de témoin et à lui-même celui de fou), Magnus n'est que le commanditaire

[1] Etty HILLESUM dans une lettre du mois d'août 1943 évoquant l'Obersturmführer A.K.Gemmeker écrit ironiquement « On dit (de Gemmeker) qu'il aime la musique et que c'est un gentleman. Je suis mal placée pour en juger, bien qu'à mon avis il exerce des fonctions tout de même assez inattendues pour un gentleman… ».

[2] John DOVER WILSON (1935), *Pour comprendre Hamlet. Enquête sur Elseneur*, Nanterre Amandiers, Aubier, 1988, p. 163.

d'un chant. Pour cela il choisit un morceau, son interprète et se tient à la frontière de la scène/salle : « Magnus se lève et se dirige vers un des serveurs, il lui dit qu'il aimerait faire une surprise à sa femme qui apprécie particulièrement le lied de Schubert Geist des Liebe ; pourrait-il demander à cet homme qui a une si belle voix s'il connaît ce lied et s'il accepterait de le chanter ? » (M, 214). Le chanteur est déjà sur scène, ravi de proposer « un bonheur tout en grâce et volupté » (M, 216). Quelle demande troublante, quel cadeau mortifère pour une jeune fiancée ! Si Hamlet est omniscient, complice tantôt des comédiens tantôt des spectateurs, Magnus ne prédit rien et ne sait au juste ce qui reste à écrire. La scène voulue par Magnus lui échappe, il ne maîtrise pas sa scénographie. Il « se tient raide […] livide, le regard fixe. […] serre les mâchoires, les poings pour retenir une violente envie de crier » (M, 216). La scène infantile se superpose, le chanteur semble avoir conservé le masque de son « visage glabre […] coulé dans quelque métal blanc, ou pétri dans de la pâte. Un masque de coryphée, nu et brillant » (M, 20) qui le destinait à cette ultime représentation. Sur le théâtre des souvenirs et des règlements de compte, Magnus revoit « le rideau de velours pourpre dans le salon de la maison près de la lande. Et dans les plis du rideau affleure le fantôme d'un petit garçon. […] Le rideau s'alourdit, ses plis se font crevasses, longues fosses noir et pourpre. » (M, 216). Qui, du père ou du fils, est le revenant ? En proie à une grande agitation, il doit faire face à l'épreuve qu'il a initiée. Ce que Sylvie Germain écrit au sujet d'Hamlet, « son regard s'est dédoublé […] tout en lui s'est ainsi fissuré, divisé : son cœur, sa conscience, sa volonté » (C, 20), peut se transposer à la situation de Magnus. Sans doute le message, griffonné à la hâte et remis au chanteur, vise-t-il à apaiser les doutes de Magnus tout autant qu'à s'attribuer le rôle, devant tous, de l'annonciateur de la véritable identité du hâbleur. Comme Hamlet, il « souhaite même que la vérité, touchant Claudius au tréfonds de l'âme, l'oblige à confesser spontanément son méfait. […] On sait de quelle façon révélatrice Claudius se dérobe. Hamlet a la certitude que Claudius est coupable, mais il sait également que la seule parole n'aura jamais raison de lui […] »[1] écrit Jean Starobinski dans sa préface à l'ouvrage d'Ernest Jones. Magnus ne sait plus quel rôle s'assigner et les digues se rompent sans qu'il ait conscience de la répercussion de son acte. Tout semble s'éclairer pour Magnus, il voit que l'ancien *Obersturmführer* de la SS, Clemens Dunkeltal, se sait repéré, qu'il n'est plus en sécurité au point d'interrompre son récital pour s'éloigner, aussi vite qu'il le fit quelques décennies auparavant, sans se laisser prendre dans les rets de la représentation. Magnus

[1] Jean STAROBINSKI, « Hamlet et Freud », préface à JONES Ernest (1949), *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1969, p. XXII.

sait, voit, et pourtant tout s'obscurcit à nouveau. La reconnaissance du fantôme paternel ne conduira pas au dévoilement de ses actes, le tragique envahit le monde. Dans une grande confusion temporelle, la scène de l'accident de voiture de Veracruz, où il était parti sur les traces de son père, se rejoue et s'inverse dans une issue fatale pour sa compagne Peggy. L'effroi que suscite cette rencontre la voue à l'échec et évince les mauvais protagonistes. Ce père qui résiste à mourir se crée une fin honorable par le suicide :

> Il n'y aura pas de procès. Clemens Dunkeltal ne sera jugé ni pour son dernier meurtre ni pour ses innombrables crimes perpétrés dans le passé. Du fond de son fauteuil d'invalide, il vient d'en commettre un ultime en se faisant administrer par l'un de ses fidèles amis un poison qui lui permet de quitter sournoisement la scène sous le masque du charmant monsieur Döhrlich. (M, 229)

La réputation du père reste intouchée. La justice, confondue au règlement de compte personnel, n'a pu se profiler et permettra à Clemens de conserver son impunité dans la mort. « A quoi bon vouloir recommencer à jouer au justicier ? Magnus a tout perdu pour s'être trop fougueusement, présomptueusement, improvisé détective et vengeur. Il s'est précipité avec impulsion d'un bélier enragé fonçant sur un obstacle plus dur que son front. » (M, 229). À vouloir jouer avec la mort du père, le fils en récolte les tristes retombées. À vouloir se dégager d'une figure paternelle à l'identité fluctuante et tendre un piège à un revenant afin de le révéler comme criminel, « l'engrenage des forces réelles se précipite ». La situation a rendu manifeste le fait que Magnus a été moins écrasé par la disparition de son père que par ses réapparitions. Comment s'y retrouver avec ce chant qui appelle l'enfant, ravive ses souvenirs et le confronte à l'horreur des actes perpétrés. Comme Hamlet, Magnus « est coincé entre une identité totale et une identité détruite. D'un côté il est submergé, moins par la mère que par la question du père ; de l'autre il joue, il maîtrise, il " suicide " ».[1] Préalablement à la rédaction de *Magnus,* Sylvie Germain avait questionné dans *Céphalophores* l'identité du roi dans *Hamlet* :

> de quel roi s'agit-il ? Le mort ou le vivant, le spectre ou le félon ? Peu importe en vérité, car dans les deux cas le roi est pétri de pénombre, souillé de violence, absent-présent. Du coup la référence au roi est tellement équivoque que cette ambiguïté rejaillit sur chacun. Il semble en effet que nul ne sache au juste qui est qui, qui il est lui-même, qui est l'autre, quelle est la pleine part de soi, et quelle, la part d'altérité, d'étrangeté, lovée au fond de soi. Il y a toujours quelqu'un à la place d'un autre, et un autre à la place de soi, et cela jusque dans la mort. (C, 17)

[1] Daniel SIBONY, *Avec Shakespeare. Éclats et passions en douze pièces,* Paris, Grasset & Fasquelle, 1988. Rééd. Seuil, coll. Points/essais n°496, 2003, p.279.

Découvrir pour Magnus ce qui était caché dans le personnage du père, lequel ne cesse de se rappeler, de revenir, de disparaître, sous des identités très différentes[1], produit un ébranlement, un jeu de perte et de retournements. Le personnage du père ne peut se fixer dans une identité, les traits de son visage subissent des transformations, mais toujours, il revient sous une forme reconnaissable qui constitue l'image du père à tuer. À son polymorphisme correspond sa virtuosité dans le domaine de la monstruosité. Les identités successives décomposent son personnage fantasmatique en un corps composite qui prend sens. La figure paternelle en fantôme se pose « comme une " énigme " à résoudre, un " puzzle " qui, une fois reconstitué, mettrait fin à la hantise »[2]. La dénégation, *Verneinung,* selon l'usage freudien consiste pour un sujet à formuler des désirs « jusqu'ici refoulés » et à « continuer à s'en défendre en niant qu'i[s]l lui appartienne|nt] »[3]. Ce procédé, que Jean Starobinski nomme « l'équivalent, dégradé, fantomatique, d'une affirmation », est à l'œuvre dans *Magnus*. Magnus n'a pas commis le meurtre du père, pour autant ce n'est pas pour cela qu'il a cessé de désirer le commettre. Paralysé dans son action suite à sa remise du billet, le vœu parricide se déplace sur la personne substitutive du frère détesté. Le drame est désormais entraîné vers une fin inexorable bien qu'aléatoire, car comme nous l'apprend La Fontaine, dans un tel cas « tel est pris qui croyait prendre »[4]. Magnus échappe à la tentative de meurtre, en revanche, sa compagne Peggy, percutée par la voiture, succombe à la violence du choc. Le « père-fantôme reste l'objet d'un meurtre-fantôme perpétuellement inaccompli »[5] et laisse Magnus n'être plus « que le témoin de son propre méfait, de son acte aberrant ; témoin à charge, impitoyable contre lui-même. » (M, 230). Magnus en conserve une boiterie, marque du faux pas que représenterait ce passage à l'acte. Selon Alain Goulet cette « boiterie l'apparente à Œdipe aux tendons coupés, destiné à tuer son père ; mais surtout à Jacob, devenu boiteux au terme de sa lutte avec l'ange, sanctionné ainsi pour ses fautes passées mais devenant en même temps Israël, l'héritier de la promesse faite à Abraham. »[6] Nous pensons également que la difficulté à marcher chez Œdipe est un véritable

[1] Sa nomination fluctuante et aléatoire passe par Dunkeltal, puis Keller, puis Helmut Schwalbenkopf, on le pense mort sous le nom de Felipe Gomez Herrera, reviendra sous d'autres traits et une autre identité Walter Döhrlich.

[2] Évelyne LEDOUX-BEAUGRAND, « Filles du père ? Le spectre paternel chez quelques auteures contemporaines », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX*e *et XXI*e *siècles, La figure du père, op. cit.*, p.54.

[3] Jean LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS, « (Dé)négation », *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p.112-113.

[4] Jean DE LA FONTAINE, « Le Rat et l'huitre », *Les Fables, Livre VIII,* Paris, Gallimard, coll. Folio n°2246, 1997.

[5] Jean STAROBINSKI, « Hamlet et Freud », préface à JONES Ernest (1949), *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1969, p. 39.

[6] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, *op. cit.*, p.221.

destin, inscrite dans son nom même, elle signale l'envers des lois de filiation et sa survivance à l'exposition, tandis que la difficulté à marcher chez Jacob est une possibilité de se mouvoir dans le réel et de se tenir au sein d'un projet en sachant que le monde ne se rend pas immédiatement. Comme le jeune Œdipe, qui croise son père au carrefour des quatre chemins, quelqu'un meurt d'un accident de route dans l'ignorance de l'identité de qui est ainsi atteint. *Antipodos*, Magnus s'est égaré en chemin, appelé dorénavant « le boiteux » par les habitants de sa commune du Morvan, sa démarche déséquilibrée garde trace de sa conduite impulsive, cause de sa perte et de son désir trébuchant.

II-3.B Les vestales de la mémoire paternelle

Lorsque Eliette Abécassis écrit que toutes les femmes « sont condamnées au malheur », elle entend que toutes « sont vouées à se séparer de l'amour du père, ce premier homme »[1]. Un malheur plus grand les attend cependant lorsqu'elles ne parviennent pas à s'en séparer, les figeant « interdites dans cet amour sans avenir et sans espoir ? »[2]. Ainsi sont les filles, vestales mélancoliques de la mémoire paternelle, en souffrance dans leur devenir de femme, incapables de tendre leur désir vers un autre homme. Si la relation au père a longtemps été pensée et écrite au masculin mettant sur le devant de la scène le fils, Sylvie Germain présente quelques filles qui ont maille à partir avec la mémoire de leur père. De son vivant ou après la mort de celui-ci, elles se transforment en gardiennes sauvages d'une maison paternelle peu-à-peu désaffectée, ou en gardiennes de la mémoire et du nom du père dans un amour mortifère, en une tentative désespérée de restaurer ou de créer un signe, un mot, une preuve de son amour à leur endroit. Leurs venues au monde semblent ne pas avoir été précédées par une mise en mots, violence nécessaire qui, comme le rappelle Piera Aulagnier, donne « accès au sujet à l'ordre humain »[3]. La fonction tierce est une parade contre la menace de la folie et conduit à renoncer à un objet d'amour afin de nouer de nouveaux liens affectifs, sexuels et objectaux, auprès de nouvelles personnes hors du cadre familial. Cette directive maturative, qui contient l'idée de la séparation à laquelle doit faire face tout enfant n'est pas efficiente, comme si l'instance de différenciation entre ces filles et leur père n'avait pas reçu de fondement garantissant leur identité de femme. Dans *Le Livre des Nuits,* la mort précoce de la mère de Mathilde, alors qu'elle

[1] Eliette ABÉCASSIS, *Mon père*, roman, Paris, Albin Michel, 2000.
[2] Fethi BEN SLAMA, « Transfiguration du père », *Enfances & Psy*, « Figures du père à l'adolescence », Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2004, p.101.
[3] Piera AULAGNIER, *La Violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé*, Paris, PUF, 1975, p.135.

n'est encore qu'une enfant, déclenche une identification à la défunte et une mise en scène incestueuse qui duplique l'inceste primordial dans une version fantasmatique. Au chevet de la mère se produit un serment de fidélité sur fond de désespoir marital. La fille prend en main le destin de son père et se donne celui d'assurer son réconfort en portant sur l'autel familial le sacrifice de la part intime d'elle-même. Souhaitant apaiser la souffrance paternelle et prendre une place de restauratrice, Mathilde, du haut de ses sept ans, remet les choses en ordre avec détermination : elle « secou[e] » sa sœur Margot, cherche « à relever la tête [de son père] de force » (LN, 107) et énonce une phrase qui scelle son destin avec la même conviction que sa grand-mère qui pouvait affirmer sans faillir « je suis devenue la femme de mon père » (LN, 50) :

> Papa, ne pleure pas. Moi, je suis là. Je ne te quitterai jamais. Jamais, c'est vrai. Et jamais je ne mourirai » Nuit-d'Or attrapa l'enfant dans ses bras et la pressa contre lui. Il n'avait rien compris de ce qu'elle venait de raconter, - mais, elle, elle savait ce qu'elle venait de dire. C'était une promesse, et elle s'engageait absolument à la remplir. (LN, 114)

Mathilde signe un pacte sacrificiel avec elle-même, formulant un serment avec son père qui ne l'entendra pas. La délicieuse erreur de conjugaison témoigne de la jeunesse de l'énonciatrice qui s'inscrit dans une toute-puissance imaginaire qui dénie la mort. La parole paternelle figée dans le deuil ne peut ramener Mathilde à sa place d'enfant et la délier du pacte incestueux « je ne te quitterai jamais ». La promesse du désir enfantin n'est pas entendue, de ce fait jamais refusée, et laisse l'enfant prendre une place de femme seconde auprès de son père dès le retour du cimetière. Elle prend « en main la tenue de la maison et s'occupant de tous. […] avec rigueur et adresse. » (LN, 117). Mère de substitution des enfants de son père à la mort de ses épouses successives, elle se vit constamment trahie et abandonnée par de nouvelles épousailles qui la dépossèdent d'un bien triste trône. Elle assume un double devoir, celui de se conduire en femme-enfant avec son père et celui d'endosser le rôle de mère à l'égard de sa fratrie. Lorsque Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, dans un geste d'une extrême violence, repousse Mathilde et se relève « comme si rien ne s'était passé » (LN, 115), il laisse à tout jamais Mathilde sur le bas côté de sa route, enfermée dans ce pacte fou, voulant occuper une place qui ne lui sera jamais laissée. Mathilde est devenue précocement un être de parole, d'une parole scellée. Capable de la donner à son père dans la folie de la perte, capable de la tenir au-delà de son âge, grandissant, vieillissant, femme d'une seule parole, non entendue, comme perdue :

> Mathilde devait effectivement passer sa vie à tenir sa promesse qu'elle seule avait entendue […] sa promesse de veille, et de fidélité s'était doublée d'une farouche jalousie, comme si elle n'avait su prendre pour part d'héritage de sa mère que son amour entier et possessif pour Victor-Flandrin. (LN, 115)

Elle fait de cet acte d'énonciation un au-delà du langage, que John Langshaw Austin nomme un acte performatif[1]. Mathilde n'a de cesse de vouloir accomplir l'action qu'elle a énoncée. Étienne Gruillot dit de la promesse qu'elle est un « commissif, au sens où l'on se commet dans ce qu'on dit : en le disant, on le fait, on s'engage dans l'action ; en français, dire une promesse ou faire une promesse, c'est une seule et même chose… »[2]. Si le cœur de la promesse est le désir, il s'agit de savoir à qui il appartient : s'agit-il de celui du père ou celui de la petite fille œdipienne, qui dans un élan d'amour se charge de prendre soin de son père et de remplacer sa mère auprès de lui. La promesse a fait fi du temps, elle suppose que rien ne changera et que le père conservera en mémoire cet élan vertueux. La promesse, poursuit Étienne Gruillot, est considérée comme « une vertu que si elle est médiété au sens d'Aristote : juste milieu entre l'entêtement et l'inconsistance, entre l'obstination et la versatilité de l'enfant. " La fidélité dans la sottise est une sottise de plus ", annonce Jankélévitch. »[3]. Le philosophe du langage Dany Robert Dufour l'exprime ainsi : « Une promesse est faite pour n'être pas tenue. Elle est toujours tenue puisqu'elle est renouvelée, mais parce qu'elle est renouvelée, elle n'est jamais tenue » [4]. Pour Anne Dufourmantelle, elle ne peut être que si elle est dénouée et désavouée, le désaveu étant, dans cette situation :

> le lieu où le sujet s'inscrit hors le sacrifice auquel il prend part. C'est pourquoi un serment est déjà un parjure, ne serait-ce que parce que du temps s'interfère. Il y a toujours un reste, un morceau infracturable de nuit, que Lacan avait choisi d'appeler « réel » en lui rendant, contre l'usage habituel du mot « réalité », dont il est issu, un espace blanc, un espace de surdité, avec le risque de s'y trouver sidéré. […] le serment est unique que parce qu'il porte en soi, la possibilité, je dirais même la nécessité du parjure, de la trahison, de l'effacement, de l'oubli.[5]

Mathilde qui a prêté serment s'est s'engagée dans son désir parce qu'il donne « foi » à sa parole qui devient sacrée, intouchable, inviolable, aimante et fidèle jusqu'à la mort. Elle voudrait que son père soit en dette envers elle, or, lorsqu'il reprend femme, cela s'impose comme une trahison impardonnable « - et cette trahison à l'égard de sa mère rejaillissait sur elle qui s'était déclarée garante du

[1] John Langshaw AUSTIN, *How to Do Things with Words* (1962), *Quand dire, c'est faire, première conférence*, Paris, Le Seuil, 1972.
[2] Etienne GRUILLOT, *Petites chroniques de la vie comme elle va,* Paris, Seuil, 2002, p.98.
[3] *Ibid.*, p.102.
[4] Dany-Robert DUFOUR, *Lacan et le miroir sophianique de Boehme,* Paris, EPEL, 1998.
[5] Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, *op. cit.*, p.54.

souvenir de la morte. […] A partir de ce jour elle ne s'adressa plus à son père qu'en le vouvoyant » (LN, 134). Comment Mathilde peut-elle, après la culpabilité souffrante du désir œdipien réalisé, supporter ou aimer une nouvelle femme qui prend une place sexuelle tangible auprès de son père ? Elle n'a de cesse de défendre sa place face à l'arrivée de ses nombreuses belles-mères successives, tout en vivant une division intérieure à laquelle nous pouvons trouver une similitude avec la description que Lieve Spaas propose au sujet de la sœur de Bernardin de Saint-Pierre. La jeune fille connaît une double identification, « celle à la mère qui devient faille et où la jouissance fait défaut et identification à la belle-mère, qui par contre, représente la jouissance interdite. Aussi longtemps qu'elle vit avec son père, elle a pu vivre cette double identification de faille et de désir de jouissance. »[1] Les femmes du père suscitent l'« aversion » (LN, 138) de Mathilde, elles ne peuvent occuper que le « versant sale, proscrit et illégal du tabou de l'inceste et de la sexualité »[2]. La jalousie couve sous la cendre comme charbons ardents, elle enferme Mathilde dans la nuit de la rancœur et de la frustration. Lorsque Mathilde s'oppose à l'arrivée de Ruth, Nuit-Gueule-d'Or-Gueule-de-Loup prononce une parole qui redistribue les places, et pose le père comme maître de son propre destin amoureux : « Mathilde ! coupa Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup d'une voix assourdie par la colère, je t'ordonne de te taire ! Je suis encore ton père. » (LN, 245). Cette parole enfin libérée par l'amour de Ruth qui invite « à la parole – à une parole continue, libre de tout secret, et pleine d'allant. » (LN, 247), s'énonce trop tardivement. Cet homme, peu disert avec ses autres épouses, n'a pas su en tant que père faire cesser le fantasme incestueux œdipien lorsqu'il était encore de l'âge de Mathilde, afin de le symboliser et d'ouvrir sa fille « aux sublimations de la culture »[3] selon les termes de Joël Clerget.

L'automutilation que Mathilde s'inflige met un terme à ce temps du féminin et de la sexualité.

> Alors elle s'était levée et avait couru en chemise de nuit, pieds nus, hors de la maison et s'était roulée dans la neige jusqu'à ce que tout le froid de la nuit la pénètre et la glace. Elle avait frotté la peau de ses seins, de son ventre, de sa nuque et de ses reins avec des morceaux de neige verglacée. Puis, lorsqu'elle avait senti tout le sang de son corps refluer au plus profond d'elle-même et s'immobiliser, elle s'était excisée d'un coup d'arête de caillou. (LN, 197)

[1] Lieve SPAAS, « Catherine et Bernardin de Saint-Pierre : l'Œdipe adelphique », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète, op cit.*, 1992, p.99.
[2] Valérie LAFLAMME, Hélène DAVID, « La femme a-mère : maternité psychique de la marâtre », *Revue Française de Psychanalyse*, « Familles d'aujourd'hui », *op. cit.*, p.108-118.
[3] Joël CLERGET, *La Main de l'autre,* Ramonville Saint-Agne, Erès, 1997, p.106.

Ce qui peut amorcer pour une fille son devenir femme, ce sont ses règles, sang issu de la transformation de son corps. Après la mutilation de sa vulve et l'anéantissement, selon l'antique croyance des humeurs, du principe chaud du sang menstruel par le froid et l'eau, elle s'en retourne pour vivre auprès de son père, besogneuse, comme un être neutre, une femme non éclose à son épanouissement. Si l'automutilation peut être rapprochée des cérémonies d'initiation décrites par Bruno Bettelheim[1] pour maîtriser le désir incestueux[2], nous pensons qu'elle vise à empêcher toute promesse de plaisir qui pourrait surgir avec un autre homme afin de ne pas faire ombrage à son père. La mutilation fige les pulsions sexuelles et fixe Mathilde dans un rôle de commandeur, gardienne de la mémoire familiale. L'aménorrhée dont elle est atteinte évoque l'image d'une misérable tentative de troc, « sang pour sang », féminité contre survie … qui détruit le lieu commun de l'origine. Le silence paternel, identifiant la fille à la mère et à un être tout-puissant, n'est pas venu libérer Mathilde de la confusion dans laquelle l'a plongée la mort de sa mère, trop tôt disparue. La parole de la fille énoncée pour consoler son père crée un monde clos, sans altérité. L'amour du père ne s'est pas fait connaître, ne s'est pas fait entendre. Denis Vasse écrit que, « [f]aute d'être entendue et symbolisée par des mots qui s'échangent et révèlent la joie partagée, la violence passionnelle reste tapie comme un monstre au cœur du mutisme. »[3] La fille s'est tournée vers son père, a attendu un certain regard, quelques mots de sa part qui auraient pu lui permettre de négocier son accès à sa féminité pour consommer la rupture avec le maternel. Or, ce regard vient à manquer, Mathilde n'est pas vue, elle reste comme invisible. Sa boulimie scopique, qui s'exprime tout d'abord discrètement, se clame ensuite désespérément lors de la dissémination de la famille : « Un mot se détacha et se mit à claquer plus fort que les autres. Père. Père… père… Mais son père ne la regardait pas, peut-être même ne la voyait-il pas. » (LN, 287). Souffrante Mathilde, oubliée mais tenace Antigone, qui veut enterrer ses morts après le passage de l'armée allemande, alors que la terre est gelée et le père terrassé : « Père. Tous ces corps. Creuser. » (LN, 287). Son personnage devient le centre d'un monde clos imperméable à la parole qui le fonde, ce « monde n'est plus un univers mais un puzzle dont les éléments sont tenus ensemble sous la pression d'un cerclage contraignant, et non dans l'ouverture à un unique esprit. »[4]. À la fin de sa vie, la solitude et l'état de misère de sa vie affective font

[1] Bruno BETTELHEIM, *Les Blessures symboliques*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1971.
[2] Isabelle DOTAN indique que « l'excision […] l'empêchera de commettre l'inceste avec son père, corrigeant ainsi la faute dont il est lui-même le fruit. », *Les Clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain,* Namur, Les Éditions Namuroises, 2009, p.98.
[3] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, *op. cit.*, p.237.
[4] *Ibid.*, p.237.

irruption, lorsque la jouissance du dévouement ne suffit plus à compenser le fiasco du désir propre et de l'amour inconsolé :

> Mais quelle avait été au bout du compte sa récompense pour tant de fidélité ? – Rien qu'indifférence et trahisons. […] Mais pourquoi, dis pourquoi, Tu ne m'as jamais aimée, ni toi, ni personne ! Ha ! Je suis là, et personne pour le savoir, pour m'aimer… (LN, 292)

Alors que Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup meurt dans l'évocation de tous les siens, aimés et disparus réconciliés, Mathilde vit une incommensurable terreur. Envahie par une « terreur d'enfant » dans une déréliction la plus totale, le chagrin et l'abandon, qu'elle n'a pu ressentir ni exprimer lors du décès de sa mère, s'engouffrent dans les vannes ouvertes par la mort de son père :

> lui faudrait-il donc mourir, elle aussi, pour que son père, enfin, la prenne dans ses bras et la console de cette immense peine qui lui faisait si mal ? Lui fallait-il mourir ? (LN, 288)

L'image la plus pathétiquement expressive est sans doute celle où elle tranche le lieu du souffle et de la parole avec un ustensile censé libérer les mots emprisonnés au cœur des pages collés d'un livre : « Elle étouffait. Alors la sensation d'étouffement se fit soudain si forte en elle, qu'elle se saisit d'un coupe papier posé sur la commode et se trancha net la gorge. » (NA, 383). L'absence intolérable du père a rendu toute la vie irrespirable, le suicide s'impose alors comme le « triomphe final sur le néant de l'objet perdu… »[1]. Mathilde suit son père dans la tombe, définitivement seule.

Si Mathilde se voue à la chasteté et se charge d'entretenir le feu sacré du nom paternel, Claude Corvol restaure le vécu de l'abandon paternel par une formation réactionnelle qui la place dans une fidélité à sa mémoire. Curieux retournement d'une fille en souffrance d'amour, qui se vit comme celle qui a abandonné et qui doit être pardonnée d'être allée dans les bras « d'un autre homme », qu'elle n'a pourtant ni désiré, ni aimé. Rien de plus terrible que ces filles qui maintiennent coûte que coûte un lien parental dans l'oubli total de leur vie de femme. Claude travaille à démêler les fils d'un abandon maternel, découvrant sans cesse d'autres accrocs dans son histoire. La reconquête d'une vie, qui illusoirement lui semble être à nouveau accessible, passe par le retour au nom paternel : « Elle reprendrait son nom, ce nom chu du corps de son père, ce nom en déshérence. Corvol. » (JC, 156). Suffit-il de changer de nom pour « quitter » son père et devenir la femme d'un homme… ? En épousant Marceau, Claude est restée une

[1] Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, *op. cit.*, p.18.

Corvol, une étrange étrangère pour la communauté villageoise. Suffit-il de reprendre son nom pour redevenir la fille de son père ? C'est ce que semble croire Claude, dupe de la précarité de ce subterfuge. « Devient-on jamais quelqu'un d'autre, efface-t-on quelque chose que l'on a été ? »[1] se demande Nadine Vasseur. Le nom de Mauperthuis n'a été qu'un nom d'emprunt, porté comme un costume mal taillé, dans lequel elle n'a pu se mouvoir. Se sentira-t-elle mieux dans ce qui ressemble à un nom linceul, dans lequel, elle veut se blottir avec son frère, inexorablement fixée dans une vieille enfance ratatinée. « Claude tenacement reprenait possession de son nom. Là, face au cercueil de son père, face au grand drap de velours noir où luisait le doux éclat d'argent de sa lettre initiale. C comme Claude Corvol. » (JC, 152). Ce faisant elle annule son mariage et tranche ce qui la reliait à sa fille. Elle revient à une antériorité où rien de tout cela n'aurait existé puisque « tout recommencera » (JC, 156). Claude ancre sa mémoire dans une douleur d'enfant abandonnée et tente de revenir à son enfance pour mieux la rejouer ; régression illusoire à une période d'avant son mariage, à un état avant sa maternité, à un temps que père et fille auraient partagé dans la quiétude. Elle protège ainsi son père de toute agressivité et d'éventuels reproches. Idéalisée, la figure paternelle lui permet de ne pas se sentir complètement délaissée et favorise l'élaboration d'un scénario sur une enfance qui aurait été douce et légère. Claude, dans sa piété filiale, devient le tombeau d'un père qui a présenté à ses enfants le corps d'un homme vaincu, terrassé par la culpabilité pour avoir assassiné sa femme, la mère de ses enfants. L'installation dans la maison paternelle dépasse largement l'utilisation d'une bâtisse familiale. Il ne s'agit pas de lui prêter une nouvelle vie mais de s'y cloîtrer pour enterrer à jamais son corps et son devenir de femme dans une mémoire paternelle qui n'ouvre à aucune altérité. Elle prend le relais d'un père qui s'était lui-même enfermé vivant : « Il ne sortait plus […] ne recevait personne. Il vivait en reclus dans sa maison » (JC, 56), au point que l'on pourrait se demander, en paraphrasant J.-B. Pontalis, s'il avait quand il mourut, « retrouvé un berceau ou s'il était déjà depuis longtemps dans son cercueil »[2] . Qu'en est-il de ses maisons d'enfance qu'il faudrait conserver comme un souvenir du temps jadis qui pourrait se fragmenter si on ne l'immobilisait pas ? De ses maisons d'enfance dans laquelle il faudrait retourner vivre, pour trouver, inchangé, un bien d'autant plus précieux qu'il est imaginaire ? Le père Claude pourtant lui avait donné le ton et montré la voie, sa vie ne serait qu'un long châtiment. À sa mort, Claude Corvol ne peut naître à une nouvelle vie, elle

[1] Nadine VASSEUR, *Le Poids et la voix,* Paris, Le temps qu'il fait, 1996, p.107.
[2] J.-B. PONTALIS, « L'Homme immobile », Le champ visuel, *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* n°35, 1987, p.21.

renonce à tout mouvement et se fige pour éloigner la scène du meurtre maintenue forclose. Son entreprise est de contourner ce qui risquerait de réveiller un vécu terrorisant. Empêchée à être pour soi et pour l'autre dans un réel investissement, elle reste la trace mémorielle d'un deuil à jamais impossible d'une mort innommée. En l'absence d'une parole qui n'a pu être émise pour qu'elle survive au désastre, elle intériorise un manquement dont elle n'a pourtant pas été coupable. Claude Corvol assume son appartenance filiale en offrant un corps, le sien, advenu à son tour cercueil. Peut-on dire qu'elle ressent la même affliction que Cordelia éprouve pour son père ? « C'est pour toi blessé que je me sens abattue. » (Acte V, sc.3).

Les pères dans leur absence, dans leur silence ont englouti leurs filles dans un attachement des plus mortifères. Elles font corps avec les maisons et les chambres, « cette chambre […] C'est mon corps. Mon corps de bois sombre » (NA, 123) pense Mathilde ; se fondent dans leur mort en se revêtant d'un linceul pour côtoyer la jouissance d'une noce ainsi consommée : « De ce grand drap de velours noir qui ensevelissait son père elle ferait sa nouvelle robe d'épouse. Épouse de la mémoire des morts. » (JC, 157). Ce vertige incestueux des plus morbide permet à la fille de s'approprier la chambre du père et de se coucher dans un lit qui semble encore conserver les irrésistibles traces des étreintes et des derniers soupirs « où elle et tous ses frères et sœurs avaient été conçus, étaient venus au monde, et où sa mère avait rendu la vie un matin de printemps. Ce lit trois fois souillé par les nouvelles amours successives de son père infidèle » (NA, 55). Quelle est glaciale cette fable de la transgression qui se replie dans le refuge d'une mémoire qui se referme comme un cercueil ! : « Elle était prisonnière dans sa chambre ; dans la chambre si vide où résonnait plus que jamais l'absence de son père. » (NA, 383). Alors que Claude épouse « la mort de son père » et fait sonner le piano « tombeau-sorcier » (JC, 157), Mathilde meurt à la mort de son père. Le « couper » avec la situation familiale infantile ne consiste pas à dénier, ni à refouler, encore moins prétendre annuler le passé, mais à cesser de faire du système relationnel ancien le moteur principal du fonctionnement affectif, tout en intégrant les aspects narcissiques avantageux dans le courant de la satisfaction libidinale objectale, créatrice de liens nouveaux et de capacités nouvelles. La loi qui, pour saint Paul, « fait le péché », préside pour Jacques Lacan à l'ordre symbolique. Les filles peinent à l'accomplissement d'une émancipation paternelle. Les personnages de Mathilde et de Claude exposent les moyens mis en œuvre pour parer à l'impossibilité d'accomplir une vie de femme et de renoncer à un espoir d'attachement illusoire. Claude comme

Mathilde ont une dimension transgressive dans l'exposé de leur farouche volonté de ne pas renoncer au vœu amoureux de l'enfant qui devient la quintessence même de leur désir. Toute nouvelle perspective d'une relation autre que paternelle est irréalisable et interdite de représentation. Dans *L'Enfant Méduse,* Lucie agit autrement, lorsqu'elle aménage la maison paternelle, elle s'efforce de faire sienne « une maison qu'elle avait pourtant tellement haïe » par des travaux. Seul l'appentis du père, jadis lieu de son retrait et de son absence, échappe à la rénovation, « Tout y est resté en l'état d'autrefois » (EM, 271), comme si quelque chose encore restait en souffrance et échappait à la restauration et à l'embellissement. Cette greffe que les filles, fussent-elles adoptives, veulent faire prendre dans le sillon paternel, donne à leur existence « des relents de fadeur » qui oblitèrent l'éclosion de leur vie. Eva, qui a suivi Brum dans sa retraite « un peu sauvage […] quelque part en province » après sa mise à l'écart de l'université, vit avec lui « en solitaires, entourés de livres et de silence » (ES, 114). Elle fait « à ses côtés office de servante, de dame de compagnie, de secrétaire, et à présent de sœur de charité » (ES, 23).

II-3.C Une présence apaisée

L'absent cependant n'est pas forcément figé, son portrait, tel celui de Georges Bérynx, peut remplir des fonctions diverses, fluctuantes selon les personnes. Il offre un souvenir ouvert au désir et à la mémoire des différents membres de la famille, celle :

> du Père invisible veillant sur ses enfants, celle du Fils prévenant le nouveau-né qu'il fut de sa mort à venir en pleine force de l'âge, ou, plus modestement, celle d'un bon ange protégeant la famille Bérynx ? Tantôt l'une tantôt l'autre, selon l'imagination souffrante et le pouvoir de sublimation de chacun. Aucune des trois pour Sabine – non qu'elle soit dénuée d'imagination, mais le drame fut d'une telle trivialité qu'il lui est difficile de le magnifier. (In, 25)

C'est avec cette douceur de la mémoire apaisée et aimante que Sylvie Germain évoque son père à deux reprises dans son œuvre. Par sa maladie et sa mort dans *La Pleurante des rues de Prague,* par l'évocation de sa douce présence dans l'ouvrage *Voies de pères voix de filles,* qui réunit, selon le souhait d'Adine Sagalyn, les textes de quinze femmes écrivains qui parlent de leurs pères avec le projet de leur permettre d'explorer par l'écriture « l'empreinte de son père sur sa perception du monde, à tenter de circonscrire ou de révéler ce qui existe et perdure en elle de cette relation »[1]. Ce récit a été repris et intégré dans *Le*

[1] Adine SAGALYN, « Avant-propos », « Kaléidoscope ou notules en marge du père », *Voix de pères, voix de filles*, Adine Sagalyn (éd.), Paris, Maren Sell & Cie, 1988, p.8.

monde sans vous, écrit peu après la disparition de la mère de l'auteure. Ce livre, « double poème en prose », composé de textes d'époques diverses, réunit en un unique tombeau polyphonique le père et la mère disparus. Sylvie Germain plante deux stèles proches l'une de l'autre, qui se font écho dans la discrétion des murmures intimes des chants des poètes qui les entourent, les bercent et maintiennent le dialogue au-delà de leur mort. Dans les morts ou les séparations, écrit Michel Schneider, « ce n'est pas l'absence qui est insupportable, c'est la présence […]. Une présence comme celle des objets hallucinés, une présence dont on ne peut rien faire, dont on ne sait se défaire, parce qu'il n'y a plus de lien. »[1]. Avec les romans qui évoquent le souvenir des êtres chers, les romanciers essayent de faire taire les ombres, sans les admonester, sans les congédier, pour témoigner ainsi de l'amour qui perdure tant que bat encore le souvenir dans le cœur des vivants. « L'écriture joue le rôle d'un rite d'enterrement », écrit Michel de Certeau, « elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction *symbolisatrice* […] : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort […] et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants »[2]. Dans un entretien radiophonique Sylvie Germain raconte : « après la mort de mon père, j'avais envie d'écrire quelque chose sur lui et autour de lui, et finalement je n'y suis pas arrivée. »[3] C'est avec le retour d'une image « d'une femme grande et claudicante » que s'est imposée l'apparition de « l'image de mon père » fécondant ainsi l'ouvrage à venir. Sylvie Ducas[4], dans son article « Père ou fils de ses œuvres », souligne que :

> le corps paternel est rarement décrit, médiatisé le plus souvent par des récits d'autres agonies ou enterrements, ceux de proches qui ont côtoyé le mort, comme chez Rouaud ou Bergounioux […] Quant il est abordé de façon frontale par la narration pour évoquer son agonie, il apparaît comme ce grand corps malade réduit à une mécanique grippée, à de la chair souffrante à bout de souffle, proprement inanimée, comme chez Annie Ernaux[5] ou Jean Rouaud[6].

Ainsi en est-il pour Sylvie Germain qui, dans un fragment autobiographique de la sixième apparition de *La Pleurante des rues de Prague* évoque la maladie et le décès de son père : « un homme qui gisait alors dans un lit à mille kilomètres de là, le corps rompu par la maladie. Un homme atteint dans son souffle et ses

[1] Michel SCHNEIDER, *op. cit.*
[2] Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p.118.
[3] Sylvie GERMAIN, Émission « Panorama » de Michel BYDLOWSKI, Radio France, France Culture, 27 mai 1992.
[4] Sylvie DUCAS, « Père ou fils de ses œuvres », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père, op. cit.*, p. 176.
[5] Annie ERNAUX, *La Place,* Paris, Gallimard, 1984, p.107.
[6] Jean ROUAUD, *Des Hommes Illustres*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p.110.

os. […] Toute la lutte muette de cet homme couché, cloué entre deux draps, sa lutte contre la mort, se révéla […] » (PP, 55). Elle participe, au même titre que les romanciers étudiés par Sylvie Ducas, à ce qu'elle nomme « l'ellipse généralisée du cadavre du père ». L'enveloppe corporelle éphémère poursuit un principe de décomposition qui adopte la rhétorique chrétienne, « à présent que son corps se désincarne, se disloque dans la nuit et le froid de la terre, que son visage tombe en poussière » (PP, 57). Dans un autre ouvrage consacré à Bohuslav Reynek, le corps apparaît à travers la métaphore de l'arbre qui, « rompu, gisant sur le sol, a la même puissante expression qu'un corps humain, étendu, pétrifié par la mort – mais non anéanti. […] "dépouille vitale", car le corps condense alors en lui toute écriture d'une vie qui vient d'expirer son dernier mot au terme d'un récit qui fut plus ou moins long […] » (BR, 125). La disparition n'empêche pas que la part spirituelle résiste à la mort ou possède quelque énergie pour la traverser. Le principe spirituel du défunt, mystérieusement engagé dans une forme d'existence, se déploie dans une dimension cachée ou oubliée de la vie qui donne au « quotidien temporel une part d'éternité, souvent enfouie »[1]. La mémoire du père est possible grâce aux fragments contenus dans la métaphore du kaléidoscope, dont la beauté qui échappe ne peut se cerner que par le jeu des variations lumineuses et formelles. Rien d'éclatant, de figé ou de triomphant dans la simplicité d'une « beauté enfouie, diffuse, et d'autant plus vivace qu'elle se tient secrète […] qui n'est nullement de l'ordre de la splendeur et de la force mais qui procède d'une constellation d'infimes je-ne-sais-quoi, simples et doux. »[2]. L'image première et fondatrice du père est en décalage avec la représentation traditionnelle, elle « n'est pas close, ni fixe, ni achevée surtout. C'est une image ouverte, plurielle, toujours en marche »[3] qui se nourrit de métaphores surprenantes plus traditionnellement associées à la féminité, « une image végétale qui bouge imperceptiblement selon la lumière qui tourne autour d'elle et qui parfois l'enserre, l'éblouit, parfois s'estompe, tremble. »[4] Demandant de la distance et la diversité des points de vue, elle se manifeste par le « trop » qui nécessite une appréhension délicate en douces couches successives. Car parler de son père n'est pas une démarche facile, quelque chose, comme une pudeur « retient de parler directement de [s]on père »[5]. Quand il s'agit d'écrire sur celui-ci l'auteure se situe, non pas dans la célébration, mais dans l'évocation qui invite au décentrement pour permettre l'approche d'une beauté « trop intime pour

[1] Henri BOURGEOIS, « La vie éternelle », *Encyclopédie des religions*, *op. cit.*, p. 1921.
[2] Sylvie GERMAIN, « Kaléidoscope ou notules en marge du père »*, op. cit.*, p.53.
[3] *Ibid*, p.54.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

s'avouer de plein front et qui en appelle aux détours »[1]. Ce n'est pas par la luminosité éclatante et aveuglante que s'évoque le père, mais par le biais de la fresque *Le Songe de Constantin* du cycle de la *Légende de la Croix* de Piero della Francesca, dont les couleurs oscillent du rose pâle au vert bleuté et à l'ocre orangé. « Les formes, toujours monumentales, ne pèsent pas ; elles se déploient avec grâce ». L'empereur, figure majestueuse du pouvoir, est endormi et « ouvert » à la promesse de l'annonce de l'ange. Le souci de la juste perspective et du bon éclairage témoigne de la volonté de superposer « les regards, les visions » et de proposer « une écriture de glissements et de surimpressions »[2]. Le père offre ainsi son souvenir dans la liberté de l'évocation et peut survivre à la fiction filiale. Pour assimiler une voix paternelle encore est-il nécessaire que cette voix soit altérité, substance et différence, pour se reposer dans un lieu autre que le corps de sa fille. Contrairement à Mathilde et Claude, la filiation ne se situe pas dans une perspective de « prise de corps »[3] mais dans « l'acceptation d'une temporalité à la fois linéaire et fragile : ligne sur laquelle les fondateurs disparaissent pour laisser place aux héritiers. »[4]. Le père s'éprouve pleinement dans ce rôle de transmission et de lien qui permet de léguer à sa descendance ce qu'il a reçu en héritage :

> Il y avait tant de visages et de voix de défunts dans les plis de sa robe. Et désormais il y a, parmi cet immense peuple de défunts qui sommeille dans ses haillons, le visage et la voix de mon père. […] Désormais il y a le visage, le sourire et la voix de cet homme qui en tout me précède, - en la vie, en la mort. […] Désormais. Et c'est ainsi que nous vivons : de désormais en désormais. (PP, 109).

[1] *Ibid.,* p.56.
[2] *Ibid.*
[3] Monique SCHNEIDER, *Le Trauma et la filiation paradoxale*, Paris, Ramsay, 1988, p.13.
[4] Évelyne LEDOUX-BEAUGRAND, « Filles du père ? Le spectre paternel chez quelques auteures contemporaines », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père, op. cit.*, p.52.

III – LA PAROLE DES PÈRES, DU FRACAS AU FIN SILENCE

Où as-tu mal ?
Pas de réponse
- As-tu mal à ta tête, à tes épaules, à ton dos ?
Un moment de silence :
- Ah non, madame ! moi, j'ai pas mal à des choses.
- Alors à quoi as-tu mal ?
- Ah oui, j'ai mal à mon père. [1]

III- 3 Une parole qui se fige

III-3.A Le descendant de Zacharie

Sylvie Germain nous enseigne que le silence se glisse dans les plis de l'origine et de l'accueil. Dans son article « Blasons de la paternité » elle présente ce qui dans les Évangiles constitue, selon elle, des figures remarquables de la paternité :

> mentionnées fugacement, voilées de discrétion, certaines ne portent même pas de nom. Des figures paternelles qui passent ainsi que des étoiles filantes et dont l'intensité lumineuse, à première vue assez faible lors de leur apparition dans le texte, s'accroît et s'aiguise indéfiniment après leur passage. [2]

De nombreux pères silencieux, au verbe taiseux, à la prise de parole parcimonieuse, sont représentés dans les écrits de Sylvie Germain. Certains s'éloignent du langage par simple défiance, d'autres en raison d'un défaut de positionnement, d'autres enfin par discrétion. Marquée par le silence, cette parole est parfois simplement suspendue pour laisser place à l'autre. En cela, le premier père du dyptique germanien peut s'inscrire dans la généalogie de Zacharie que Sylvie Germain présente par un désir de paternité « en souffrance ». Alors que son « épouse Élisabeth est stérile et tous deux sont déjà

[1] Françoise DOLTO, *Lettres de l'École Freudienne*, 22, 1977, p.492.
[2] Sylvie GERMAIN, « Blasons de la paternité », *op. cit.*, p.207.

âgés », « soudain l'inespéré survient : un ange lui apparaît pour lui annoncer que sa longue prière a été exaucée, Élisabeth va enfanter un fils. Sur le coup, c'est moins la joie qui l'envahit que la surprise, le doute même. »[1] Ce même doute est présent à l'origine du *Livre des Nuits* alors que la maternité défectueuse de Vitalie est miraculeusement vaincue. Lorsque, riche d'un savoir ancestral, elle sait qu'elle est enceinte et annonce que son enfant vivra, son mari ne la croit pas : « Tais-toi donc, malheureuse, répondit l'homme en se retournant vers le mur, ton ventre n'est qu'un tombeau qui ne peut rien engendrer. » (LN, 20). Ainsi, ce n'est pas la mère qui balaie la paternité, mais bien l'homme lui-même qui impose le silence à sa femme, silence qui retombera sur lui une fois devenu père. L'annonce qui l'impliquait, c'est-à-dire qui l'engageait dans l'acte d'une parole féconde, est balayée. Il refuse autoritairement de se laisser saisir par le dire d'une femme qui le place symboliquement à une place possible de père. La seule parole que le père prononce dans ce roman est celle d'une dénégation et la désignation mortifère du lieu des origines. Cette mise en doute des capacités de la femme fait écho aux propos du père de *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun qui, en mal d'héritier mâle, dit un jour à la mère de ses enfants :

> Notre malchance, pour ne pas dire notre malheur, ne dépend pas de nous. Tu es une femme de bien, épouse soumise, obéissante, mais au bout de ta septième fille, j'ai compris que tu portes en toi une infirmité : ton ventre ne peut concevoir d'enfant mâle ; il est fait de telle sorte qu'il ne donnera – à perpétuité – que des femelles. [2]

Aux nombreux propos de disqualification et de doute portés sur la qualité de la matrice, aux sentences de répudiation, répond la parabole du figuier infertile qui souligne, selon la lecture de Sylvie Germain, ce souci constant « de faire crédit à l'autre, encore et encore, pour qu'il se rétablisse dans la droiture, la dignité. Mais une telle restauration exige la collaboration pleine et soutenue de l'intéressé »[3] :

> Un homme avait un figuier planté dans sa vigne. Il vint chercher du fruit sur ce figuier, et n'en trouva pas. Il dit alors à son vigneron : « Voilà trois ans que je viens chercher du fruit sur ce figuier, et je n'en trouve pas. Coupe-le. À Quoi bon le laisser épuiser le sol ? » Mais le vigneron lui répondit : « Seigneur, laisse-le encore cette année, le temps que je bêche autour pour y mettre du fumier. Peut-être donnera-t-il du fruit à l'avenir. Sinon, tu le couperas. (Luc, 13, 16-9).

L'irruption de la naissance met un terme au doute et laisse place à la stupeur et à l'émerveillement : « Vitalie mit au monde sept enfants mais le monde n'en élut

[1] *Ibid.*, p.205.
[2] Tahar BEN JELLOUN, *L'Enfant de sable,* Paris, Le Seuil, 1985, p.21.
[3] Sylvie GERMAIN, « S'interroger sur soi-même », Le supplément de La Vie « En route vers Pâques avec Sylvie Germain », *La Vie,* n°3210, 8 mars 2007, p.53.

qu'un seul – le dernier. […] Par sept fois, l'enfant cria […] et par sept fois [le père] sentit son cœur s'arrêter […] » (LN, 19-20). La répétition du chiffre sept place cette naissance dans la lignée des contes et du récit biblique[1]. Lorsque le père se rend au chevet de sa femme qui vient d'accoucher et prend son fils dans ses bras, la parole s'absente devant « le petit corps nu » qui « pesait un poids immense. Le poids du monde et de la grâce. » (LN, 20). Les mots désertent : « il ne trouva aucun mot, ni pour la mère ni pour l'enfant comme si les larmes qu'il venait de verser l'avait lavé de tout langage » (LN, 20). Le père se trouve, tel Zacharie « frappé de mutisme par l'archange Gabriel sitôt que lui fut fait l'annonce de sa prochaine, et si inespérée, paternité » (C, 92), comme si la prophétie de l'ange, « Voici que tu vas être réduit au silence et sans pouvoir parler jusqu'au jour où les choses arriveront pour ce que tu n'as pas cru mes paroles, lesquelles s'accompliront en leur temps »[2], se déposait sur sa destinée. Bénédicte Lanot indique que ce mutisme « peut bien être celui de la sidération de la joie, des pleurs de joie – voire un symptôme hystérique -, mais c'est aussi le châtiment symbolique ou une épreuve qualifiante comme dans *Les Douze frères* ou *Les Six cygnes* de Grimm […]»[3]. Le symptôme hystérique de conversion est une proposition intéressante quand on sait que les pères germaniens traversent physiquement le vécu de leur paternité, renversant ce qui, de la plus haute antiquité, et en particulier chez Hippocrate, désignait les troubles nerveux que l'on observait chez les femmes qui n'avaient pas eu de grossesses et abusaient de plaisirs vénériens. La paternité se parle alors en silence, car la parole n'est pas qu'une affaire de mots, c'est aussi celle d'une parole donnée, et d'une parole reçue, qui inscrit l'engagement en se donnant au-delà des mots. Le monde animal et végétal frémit à la naissance de l'enfant, « son cri affola les chevaux serrés les uns contre les autres » (LN, 20) et bouleverse l'assise paternelle. La rencontre avec le nouveau-né, qui contient le cœur de la rencontre, peut être rapprochée de « l'instant d'apparition/vision » qui « ne coïncide jamais exactement avec le moment de reconnaissance nommante et identifiante » (PV, 39). Son arrivée place le père en présence de l'altérité qui, selon Levinas, « fend le temps d'un entre-deux infranchissable "l'un" est pour l'autre d'un être qui se déprend, sans se faire le contemporain de "l'autre", sans pouvoir se placer à ses côtés dans une synthèse s'exposant

[1] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT dans leur *Dictionnaire des symboles, op. cit.,* dénombrent 77 fois son apparition dans l'Ancien Testament. Les auteurs livrent quelques exemples : chandelier à sept branches, sept esprits reposant sur la tige de Jessé, le septième jour et la septième année sont de repos, quant à aux sept éternuements d'Élisée pour que l'enfant ressuscite n'est pas sans évoquer l'ouverture du *Livre des Nuits*, p.861.
[2] Luc, I, 20.
[3] Bénédicte LANOT, « Images, mythèmes et merveilleux chrétiens dans l'œuvre de Sylvie Germain », *Roman 20-50*, n°39, *op. cit.*, p.19.

comme un thème »[1], elle induit une nécessaire réorganisation du temps, de la relation conjugale et du langage.

Zacharie retrouve l'usage de la parole après la circoncision de son fils, et après qu'il eut gravé le nom de l'enfant sur une tablette « Jean est son nom ». Après quoi, écrit Sylvie Germain, « la parole revint comme un flot de lumière dans sa bouche, comme si cet acte double d'écriture, par incision du corps du nouveau-né et par celle de la tablette, libérait le souffle du père jusque-là retenu. » (C, 92). Contrairement au personnage biblique, la parole du père germanien ne se suspend pas mais se fige sans jamais être libérée comme « flot de lumière » (C, 92). Sa langue ne se délie plus et sa bouche reste « comme scellée » dans le mutisme au-delà de la naissance. Certes, il y a des temps de suspension de la parole qui laissent la place à l'autre, lorsque l'on se tait pour permettre à l'autre de parler, lorsque l'on consent à « donner temps et place au dit de l'autre », à « se laisser couper et suspendre la parole par celles des autres, à la discontinuité, à l'interruption, au heurt et à la fascination » (PV, 9). Or, cette absence de mot qui se prolonge pèse étrangement sur sa filiation. Pour Denis Vasse, ce qui se « parle dès l'origine » est une référence à une « parole originaire », dont les « effets du langage dans le corps […] fonde *l'ordre symbolique* »[2]. Dans cette situation romanesque, cette référence est soumise aux effets d'un langage qui se tait dès le commencement. C'est en effet dans le sillage du « silence inexpugnable de son père » (LN, 21) que grandit Théodore-Faustin et que se façonne son langage. Tout comme Jean qui fut le fruit « d'une double grossesse : l'une passée dans les entrailles de sa mère, l'autre dans le silence qui emplit la bouche de son père »[3], la vie du fils est située « entre deux silences, deux ruptures de parole » (C, 92). La voix du fils garde la trace de cette origine qui échappe à l'évocation du nom paternel : elle « semblait toujours être sur le point de se taire, de se perdre dans le murmure de son propre souffle, et elle avait d'étranges résonances » (LN, 21). Toujours à la limite de rejoindre celle du père, la parole de Théodore-Faustin s'inscrit dans le mystère même de sa naissance et résonne encore du chiffre symbolique : « lorsqu'il finissait de parler, les derniers mots qu'il venait de prononcer égrenaient pendant quelques instants encore un imperceptible écho, qui, par sept fois, troublait vaguement le silence. » (LN, 22). Ainsi se parle l'origine dans le corps du fils, elle se niche dans son verbe qui avance de façon incertaine et balbutiante, comme mise en doute par ses ricochets. Ce père qui assure une

[1] Emmanuel LEVINAS, *Humanisme de l'Autre Homme,* Saint-Clément-le-Rivière, Fata Morgana, 1972.
[2] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, *op. cit.*, p.65.
[3] Sylvie GERMAIN, « Blasons de la paternité », *op. cit.*, p.206.

présence rassurante ainsi qu'un ordonnancement paisible, est proche de la figure de Joseph que Sylvie Germain conçoit comme un « des personnages les plus discrets des Évangiles, et certainement le plus mystérieux. » (CP, 9). Descendant de la lignée d'Adam, « il est un héritier de l'Alliance. Il n'en demeure pas moins un inconnu » (CP, 10) et reste un homme « de silence, de l'effacement […] chacun de ses gestes est de soutien et de protection […] tout en se tenant légèrement en retrait. »[1]. L'enfance de Théodore-Faustin se résume en quelques lignes tant il est intégré dans une généalogie qui semble aller de soi. Il s'est nourri durant sa vie intra-utérine de la force déposée au sein du ventre maternel par ses frères non-advenus, et bénéficie d'une éducation humblement partagée par le père et la mère en portant l'évidence d'une destinée : « D'emblée, il devint batelier ainsi que l'avaient été tous ses aïeux paternels […] » (LN, 21). Un ordre semble ainsi respecté et les signes avant-coureurs, tels que le cri fœtal de sourde mémoire ainsi que le geste de bénédiction inachevée, semblent se tenir en dehors de la scène familiale.

Quelque chose achoppe cependant, le père n'établit pas son fils dans la parole et son entrée dans la communauté humaine s'en ressent. Cette voix signe l'étrangeté pour les gens de la terre : « Il n'osait pas leur parler, tant les intonations étranges de sa voix étonnaient ceux qui l'entendaient et qui alors, pour se défendre du trouble ressenti confusément à son écoute, se moquaient de lui. » (LN, 23). Le souvenir du père se rappelle lors de la demande en mariage lorsqu'il s'agit de sortir du statut de fils, « une fois encore les mots lui manquèrent » (LN, 30). Théodore-Faustin se trouve alors devant son futur beau-père, qui l'aide à formuler sa demande et veille à ce qu'elle soit adressée à l'intéressée, « C'est que ce n'est pas à moi de répondre […] Va donc le lui demander à elle. » (LN, 30). Le père Orflamme est un sage qui n'offre pas sa fille, ni ne la retient malgré la possible souffrance causée par leur absence, « C'est qu'elle me manquera, ma première-née » (LN, 29). Il est le père de la simplicité et de l'ordonnancement : « C'est juste. Il faut commencer par le commencement » (LN, 29) c'est-à-dire, épouser l'aînée des filles. Le jour même de son mariage, alors que le fils doit se déprendre de l'ombre du père, pour trouver sa place auprès de sa femme Noémie :

> pour la première fois il mesura combien le mutisme de son père avait marqué son cœur et infléchi sa propre voix en plainte tremblée de fin silence. Il songea alors à ces jours d'autrefois où il marchait avec les chevaux le long des chemins de halage sous le regard de ce père qui ne lui avait jamais parlé […]. (LN, 33)

[1] Sylvie GERMAIN, « Blasons de la paternité », *op. cit.*, p.208.

Alain Goulet présente le personnage maternel du *Livre des Nuits* comme « origine de la transmission d'une malédiction ancestrale »[1], pour prolonger son propos, nous préciserions que, si cette malédiction advient dans le cri maternel, elle perdure en raison d'une parole inarticulée du père et par le silence de celui-ci. Ainsi, la parole originelle, fondatrice, jamais prononcée, est sans cesse interrogée. S'il y a défaillance, Sylvie Germain la niche dans l'articulation du couple parental et de l'histoire familiale.

III-1.B Une parole dérobée

Dans son ouvrage, *Fils dévoyés, filles fourvoyées*, Peter von Matt indique que la littérature du XIXe siècle présente quelques modèles de mères fortes qui vivent auprès d'hommes mal assurés et velléitaires, dissimulant volontiers leur faiblesse derrière toutes sortes de philosophies. Le modèle de la paternité estompée fut théorisée par Bachofen se référant à un ancien stade mythique du droit maternel selon lequel les enfants n'avaient pas de père officiel, mais seulement une mère qui n'était liée « exclusivement à aucun homme »[2]. Certains romans de Sylvie Germain portent l'interrogation d'une fonction paternelle qui souffre d'un manque de légitimité. La faiblesse, la maladie ou la vieillesse rendent le père vulnérable et le livrent à la captation de la fille ou de la femme, éperdues d'un amour trahi, se livrant ainsi aux délices de l'emprise enfin rendue possible par la vulnérabilité. Mathilde dans *Le Livre des Nuits* ou Nora dans *Magnus* revêtent la panoplie inquiétante de la soignante bienveillante qui, sous couvert de « zèle » et de dévouement, imposent une garde farouche de la porte de la chambre, empêchant toute intrusion réconfortante. La souffrance et le deuil offrent un bénéfice secondaire certain à ces femmes dont les amours bafouées se sont « glacées de jalousie » (LN, 326) et expriment sans vergogne la puissance de leur cruauté et de leur cynisme. Mathilde « interdit d'ailleurs l'accès de la chambre de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup à tous ; elle seule montait trois fois par jour le visiter […] Son père, par le deuil devenu son enfant. Sa chose. Un enfant fou, frappé d'absence et de mutisme. Mais pour un temps livré à elle, rien qu'à elle. » (LN, 326). Le personnage de Nora ressent « plus de satisfaction que d'inquiétude devant cette maladie soudaine » qui livre son époux et empêche ainsi la visite de l'amante aimée. « Et quand vers la fin il appelait dans un souffle le nom de Judith qu'il voulait crier, elle répondait d'un air candide : " Je suis là, mon chéri. " » (M, 131). Les dernières volontés du

[1] Alain GOULET, « Des Érinyes au sourire maternel dans *Le Livre des nuits* », *Roman 20-50,* n°39, *op. cit*.
[2] Johann Jakob BACHOFEN, *Das Mutterrecht, Le Droit maternel* (1861), trad. E. Bariler, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1996.

mourant ne sont pas respectées par une gardienne du temple drapée d'une délicieuse souffrance maritale et de convenances sociales. Parfois, un désir enfantin tout puissant à charmante consonance incestueuse, relègue le père comme donnée négligeable. Ainsi Jean-Baptiste qui harcèle sa mère « de son désir » d'avoir une petite sœur déclare, lorsque celle-ci est enceinte, que l'enfant « était déjà le sien » (LN, 312). Le silence de Baptiste, au cours de la deuxième grossesse de son épouse, laisse libre cours à la fantaisie de son jeune fils, petit Hans en culotte courte aux puissants fantasmes œdipiens. Plus complexe est l'évincement de Nicaise à la naissance de son fils Félix. Rose-Marie a d'emblée placé sa grossesse sous le signe du don « pour répondre à l'appel suppliant » (NA, 328) de son fils adoptif, Crève-Cœur terrassé par la culpabilité liée à l'assassinat du jeune Belaïd. Par cette visée réconciliatrice, et dans le but de le « mettre au monde, remettre au monde et à la vie » (NA, 328), Rose Héloïse lui fait don de son enfant. Crève-Cœur, en affirmant « C'est mon fils » et en prenant le nouveau-né des bras de son père, l'évince avec le soutien de la mère. Crève-Cœur serait-il le pendant masculin d'Ève, dont la parole « J'ai acquis un homme de par YHWV », laisse le père dans l'ombre ?

Pour Jean-Marie Delassus, le père gagne « d'une nouvelle identité de ce que lui renvoie le regard de la mère »[1], en cela, Edmée Verselay ne facilite pas le positionnement paternel de Jousé qui souffre d'un déficit de ce regard à son endroit ainsi que d'une profonde et sérieuse défaillance de sa fonction langagière. En son autarcie maternelle, le personnage d'Edmée rejette le père et ne se réfère pas à lui pour occuper sa place généalogique, il suffit pour cela de ne lui reconnaître aucun rôle dans la procréation, si ce n'est peut-être celui de gamète. Quelle place pour le père dans cette danse à trois (si nous prenons Marie comme partenaire du couple mère/enfant) dont il est maintenu à distance pour protéger cette triade sacrée ? Selon Pierre Legendre la paternité est instituée par un acte de parole qui donne place à l'enfant, « il ne suffit pas de produire de la chair humaine, encore faut-il l'instituer »[2]. Or, la nomination de Reine rejoint la croyance d'avoir enfanté par la grâce mariale et Jousé ne contrebalance pas l'ordre biologique qui octroie un caractère exclusif dans la relation à l'enfant. Le prénom, premier et l'ultime phonème qui soit en rapport avec la vie de l'enfant et avec un autrui, éclaire grandement le signifiant de la relation à la mère et au père : « en hommage à la Vierge, sa bienfaitrice […] elle avait gratifié sa fille du nom de Reine ». Jousé ne se voit octroyer aucun statut par sa femme et n'est pas introduit auprès de sa fille par la parole, la nomination

[1] Jean-Marie DELASSUS, *Le Sens de la maternité*, Paris, Dunod, 2002, p.155.
[2] Pierre LEGENDRE, *L'Inestimable objet de la transmission*, *op. cit.*.

reste l'affaire de la mère qui confond « sa vie et celle des siens avec un perpétuel miracle consenti par la Vierge » (JC, 16). Car si la naissance, comme l'indique Aldo Naouri, a souvent lieu sous le regard de tiers témoins, « la conception, à l'origine de la procréation, reste toujours quelque chose qui s'effectue dans la plus grande intimité. Incise apparemment simpliste et superfétatoire si elle n'avait à faire admettre de la manière la plus simple la nécessité d'un rapport de parole médiatisée […] »[1], condition nécessaire pour qu'un espace paternel soit possible. Jousé ne participe pas à cette transmission, son silence n'évacue pas le mythe de la parthénogenèse suffisamment envahissant pour avoir fondé les religions. Sa présence, ou ce qu'il représente, ne vient pas rompre l'unité de cette dyade ni marquer les limites du grand rêve de l'unité première. La mère, éblouie par sa passion mariale, ne voit pas les signaux de détresse de sa fille et le père ne lui décille pas les yeux. Le regard de Jousé, certes inquiet, n'est pas cependant pas suffisant pour opérer une interposition et une nécessaire disjonction, il ne signifie pas qu'il existe d'autres attachements et de nouveaux investissements possibles en réintroduisant le monde extérieur. Les modalités d'expression de sa fille, « il lui arrivait de sangloter de désespoir et d'impuissance », « cris étouffés dans l'épaisseur de sa chair » ne sont pas reprises. Ses plaintes se chargent de celles, plus anciennes, adressées à d'autres pères : celle de l'enfant emporté par le Roi des Aulnes dans une chevauchée mortelle, « Mon père, mon père, mais n'entends-tu pas » ; au questionnement angoissé d'une rêveuse « Père ne vois-tu pas que je brûle ? »[2] relaté par Sigmund Freud dans sa célèbre Interprétation des rêves ; aux échos des dernières paroles du Christ « Eli [Eloï] Eli [Eloï] lema sabachtani ? ».

Jousé voit, remarque, constate, mais ne dit rien qui puisse entraver la captation de sa fille. Par son silence, il l'abandonne et la laisse se retirer derrière un mur de graisse, sans que ce mur de langage ne soit ouvert par la parole. « Les sentiments de Jousé à l'égard de sa fille étaient plus troubles que ceux qu'éprouvait et manifestait avec solennité Edmée. Il ressentait face à Reinette-la-Grasse un obscur mélange de stupeur, de fascination et d'effroi. » (JC, 26). Est-ce la raison pour laquelle il ne prend pas place entre Edmée et Reine, les laissant l'une à l'autre, dans une relation duelle aliénante ? Il ne fait et ne dit rien qui permette à sa fille de ne pas s'appréhender comme possédée, comme acquise par la mère et prédestinée par elle. Denis Vasse précise que :

[1] Aldo NAOURI, *Une place pour le père*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1985, p.154.
[2] Rêve d'une patiente raconté par Sigmund FREUD (1900), *L'Interprétation des rêves, op. cit*.

> lorsque le lien charnel et/ou imaginaire n'est pas marqué, dès le commencement, par la présence d'un tiers qui scande de sa parole les sensations imprimées à l'intime de la chair et qui poinçonne de ses interventions les soins donnés au temps de la précocité et de la prématuration, l'enfant risque de s'enfermer dans le refus d'être suspendu à la parole qui fait vivre […][1]

Selon une représentation pathologique du désir de la mère, Jacques Lacan conçoit l'interdiction paternelle comme fonction ayant pour but d'éduquer la mère et de proposer une législation culturelle qui barrerait l'anthropophagie maternelle. En énonçant une seconde formulation, Jacques Lacan esquisse un autre modèle de l'œdipe : « C'est pour autant que l'objet du désir de la mère est mis en question par l'interdiction paternelle, que l'interdiction paternelle empêche que le cercle se referme complètement sur lui [l'enfant], à savoir qu'il devienne purement et simplement objet du désir de la mère. »[2] Si nous n'adhérons pas à cette vision systématique de la maternité, certains personnages de l'œuvre romanesque de Sylvie Germain se glissent dans le champ de la déviance. Jousé est cependant réinvesti par Edmée lors de la demande en mariage d'Éphraïm, « Faut réfléchir, répéta Edmée. Reviens au soir, l'Jousé sera à la maison. Faut qu'on en parle tous deux. » (JC, 38) et c'est lui-même qui accueille Ephraïm lorsqu'il est chassé par son père : « Jousé s'approcha de lui et le prit par le bras. " Assieds-toi donc, on va boire un coup. Edmée ! Apporte-nous donc des verres, et la gnôle. C'est qu'il faut fêter ça, ta venue, mon gars […]". La joie le rendait tout bonnement idiot […] il en aurait dansé. » (JC, 59-60). Indépendamment de ces deux épisodes, Jousé reste foncièrement discret, voire écarté, jusqu'au moment de sa mort, discrète et humble comme le fut sa vie.

> il s'effaça tout à fait après toute une vie de soumission à l'effacement. […] J'ai assez vécu, pensa-t-il […] La relève est prise […..] et avec ça on manque de place ici. […] Il s'était alors tourné vers Edmée couchée à ses côtés. Tout de même elle avait été sa compagne pendant près d'un demi-siècle. Il lui devait bien un dernier regard avant de fermer les yeux pour toujours. Puis il s'était tourné la face vers le mur, car il est de ces choses qui exigent la pudeur. (JC, 70)

III-1.C <u>N'en rien vouloir savoir, n'en rien pouvoir dire</u>

Il est des silences paternels plus mortifères, issus de vécus traumatiques. Ils bloquent une parole qui ne peut énoncer la césure et l'interdit et ne contiennent aucune promesse. Silences teintés de renoncement et doublés de cécité qui vouent les enfants, surtout les filles, au vertige de l'abandon et de la

[1] Denis VASSE, *Inceste et jalousie, op. cit.*, p.103.
[2] Jacques LACAN, Séminaire sur *Les Formations de l'inconscient*, séance du 29 janvier 1958, *Livre V*, Paris, Le Seuil, 1998.

dévoration. Francis Marcoin rappelle que si « la tyrannie est insupportable, elle est presque dans l'ordre des choses, tandis que la faiblesse désempare. »[1] Portrait du père en mélancolique, Hyacinthe connait par cœur *Les Vagues* de Virginia Woolf, sans être à même de « prononcer à voix haute ces mots connus par cœur. » (EM, 231). Homme du murmure, il chantonne à « lèvres presque closes » les destins des trois personnages du roman qui tous contiennent un trait de son caractère : Louis accablé du sentiment de son infériorité sociale, Neville accablé de ses pensées morbides et attaché à l'ordre, Bernard à la riche imagination. Autant de monologues aux flots ininterrompus, aux flux poétiques incessants qui, comme les vagues, s'achèvent au bord des lèvres d'Hyacinthe dans une voix qui « se perd dans la morne étendue du monde désert » (EM, 244). Hyacinthe semble ne pas pouvoir occuper un espace paternel en raison de la mort de son père qui le laisse sans ressources, incapable d'opérer un travail de distinction, de séparation et d'identification avec ce dernier. À l'instar de Bruno Schulz, « ce fils trop aimant » évoqué par Sylvie Germain dans *La Pleurante des rues de Prague* qui « s'alita six mois auprès du lit où se mourait son père, et qui […] se mit à errer […] pendant près de dix ans » (PP, 43), Hyacinthe, fils à l'amour filial « extrême », veille « la longue agonie de son père » et se fige dans un « chagrin fou » à sa mort, laissant en errance la tendresse « qu'il n'avait pu donner à sa mère, trop tôt disparue » (EM, 245). Si Ferdinand est la crypte qui accueille le fantôme de son père décédé, Hyacinthe est le tombeau non refermé de son père duquel émerge une parole abandonnique. Pris dans la maladie du deuil, Hyacinthe se retrouve seul et tombe amoureux d'une femme à « l'air souverain de tristesse » dont il ne sait déceler, aveuglé par son propre amour, qu'elle reste fermement arrimée à la mémoire de son premier époux. Une belle veuve sans amour, qui se caparaçonne dans la frigidité pour ne pas porter trahison à la mémoire de son premier mari Victor. La relation entre Hyacinthe et Aloïse se solde par le retrait en règle du mari et du père. Son destin peut se résumer à ce terrible constat que propose J.-B. Pontalis au sujet d'un de ses analysants, « Il savait seulement qu'il n'avait pas été, qu'il ne serait jamais le douloureux amour de cette femme occupée. Par quoi ? par de l'inconnu de lui et peut-être d'elle-même. »[2] Alors que la naissance de Lucie est chargée d'espérance tant il attend que son enfant le remette dans la vie en lui permettant de retrouver « les saveurs de l'enfance » (EM, 241) et comble ses manques en le situant dans une filiation narcissique, sa paternité contribue à son exclusion définitive. Maud Mannoni, dans son ouvrage

[1] Francis MARCOIN, « Figures paternelles », *Cahiers Robinson*, Arras, Université d'Artois, n°22, 2007, p.8.
[2] J.-B. PONTALIS, *L'Enfant des limbes*, Paris, Gallimard, 1998, p.34.

L'Enfant arriéré et sa mère, présente l'enfant qui joue sur le plan fantasmatique un rôle précis qui est de combler le vide, « cet enfant est d'abord une espèce d'évocation hallucinatoire de quelque chose de son enfance […] qui fut perdu[e]. Cet enfant de demain, c'est d'abord sur la trace du souvenir dans lequel se trouvent inclues toutes les blessures subies, exprimées dans le langage du cœur ou du corps […] »[1]. Hyacinthe est une « voix mendiante » (EM, 246) qui quémande un amour filial auprès de sa fille, il lui adresse des « regards désespérés, suppliants » alors que s'évanouit ce qu'il avait pu y placer comme « dernière chance de bonheur et de consolation » (EM, 241). Cette place de père n'est pas automatique et Hyacinthe a du mal à s'élever jusqu'à sa fonction paternelle. Il sollicite Lucie comme le ferait un enfant, or, précise très justement Jean-Marie Delassus, « Pour un père, rester enfant signifie, à l'égard de son propre enfant, adresser à celui-ci une demande d'enfant, autrement dit le mettre en place de père. »[2]

Hyacinthe n'est pas plus légitime à sa place d'époux, très vite après la naissance de Lucie, les cartes du mariage s'avèrent truquées : « Dès le retour de la clinique, Aloïse l'avait congédié comme un valet jugé trop grossier et maladroit, et s'était claquemurée dans son rôle de farouche vestale. » (EM, 237). Lorsque Pascale Roger[3] évoque les relations de Laura et de son mari le Capitaine dans la pièce *Père* d'August Strindberg, elle parle de meurtre psychique. Sans doute ne pouvons-nous pas aller aussi loin pour décrire la relation Aloïse/Hyacinthe, pourtant, l'équilibre mental de Hyacinthe est atteint « par son long tourment d'époux humilié » (EM, 245). L'attaque qu'il subit au quotidien vise l'intégrité et l'unité subjective produite par une blessure narcissique :

> il n'avait été qu'un amoureux floué, un amant mortifié, un mari épousé par utilité, et vite jugé fâcheux. Lorsqu'il avait compris à quoi se réduisait son misérable rôle auprès d'Aloïse, lorsque enfin il avait mesuré l'ampleur de sa méprise et l'étendue de son malheur, il était déjà trop tard. (EM, 239)

Pour Pascale Roger, cela doit être rapproché de la notion de créancier-débiteur développée par Nietzsche dans *La Généalogie de la morale*. Les créances fausses ou inadéquates créent, au niveau intime, des relations de type pervers au sein d'un couple en apparence uni, mais séparé par la volonté de dominer. Dans *L'Enfant Méduse,* la lutte entre Hyacinthe et Aloïse s'est très vite soldée par le retrait en règle du mari et du père : « comment partir en guerre contre un rival

[1] Maud MANNONI, *L'Enfant arriéré et sa* mère, Paris, Le Seuil, 1964, p.66-67.
[2] Jean-Marie DELASSUS, *Le Sens de la maternité, op. cit.*, p.153.
[3] Pascale ROGER, *La Cruauté et le théâtre de Strindberg. Du meurtre psychique aux maladies de l'âme*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2005.

mort et déifié […] qui gardait ses droits de jouissance sur le corps de sa femme » (EM, 236). Terreau fertile pour la folie, chacun des membres du couple reste fidèle à un mort, « épouse du disparu » pour la mère, orphelin inconsolé pour le père, dans une collusion des parents autour du silence des deuils respectifs. Peut être est-ce uniquement autour de la relation incestueuse que les parents s'entendent dans le non-entendement commun ? Il est étonnant de constater que les pères trop endeuillés, qui ne peuvent ou ne savent pas parler, prêtent aux animaux le soin de relayer leur plainte. Dans *Tobie des marais,* Théodore écoute le soir venu « le long monologue pareil au gémissement d'une scie, à la fois plaintif et courroucé, obsédant » du paon Basalte, « comme si cet animal était son messager, le porte-voix de sa douleur. » (TM, 111). Alors que Hyacinthe prête à un crapaud du potager, baptisé du nom du roi Mage Melchior, représenté dans l'iconographie comme un vénérable vieillard, la voix de son père disparu : « Un soir, la voix s'était levée, sombre et sourde comme égrenant des pleurs et des regrets. Était-ce la voix du défunt qui s'en venait ainsi hanter le lieu, ou bien était-ce ses larmes à lui, le fils incapable de pleurer, qui s'exprimait de la sorte ? » (EM, 31). La voix, attribut du mort, qui « psalmodie une obscure prière » (EM, 31) est portée par un batracien dont le coassement constitue le paradigme du langage inarticulé. Nous nous demandons alors comment cette voix s'est transmise d'une génération à l'autre et comment Hyacinthe l'a reçue comme transmission d'une culture d'enseignement, d'instruction et de formation. « C'est la voix du père », écrit Janine Abécassis, « qui fonde la parole du fils parce qu'elle est elle-même fondée sur la loi du langage »[1], ainsi le *logos* peut-il parfois glisser du mutisme au bredouillement et au coassement. Il est significatif que cet animal, « tapi à ras de terre » surgit « du cœur du mort ou de celui du fils » (EM, 31), se taise définitivement le jour même de la première des visites nocturnes de Ferdinand à Lucie. La nature aussi fait silence, mettant un terme à tout espoir, « désormais son malheur était irrémédiable, sa solitude irrévocable » (EM, 245). Dans la mythologie chinoise, le crapaud, divinité de la lune, dévore cet astre lors de l'éclipse. Il est aussi possible que le père, tel le soleil, se cache pour « ne peut-être pas voir ce qui va arriver » en ce jour qui est, pour Marceline Desbordes-Valmore, « moins clair qu'un autre »[2], alors que sa face obscure tombe sur l'univers enfantin.

Et pourtant, la voix de Hyacinthe est douce pour la petite fille. Porteuse de promesses et de poésie, « d'une merveilleuse douceur » (EM, 140), elle « est

[1] Janine ABÉCASSIS, *La Voix du père*, Paris, PUF, 2004, p.135.
[2] Marceline DESBORDES-VALMORE, « Les Petits Sauvages », *Le Livre des mères et des petits enfants,* Paris Charpentier, 1834.

rare […] et ne commande rien, à personne ». Ce père, qui peut émonder les « légendes obscures de ses images parasites » (EM, 44) pour apaiser les craintes de Lucie, s'avère incapable de soutenir un discours instituant un cadre à la violence des rapports familiaux et d'instaurer une limite pour que chacun de ses membres trouve une place dans la filiation. Janine Abécassis précise l'importance de la voix du père pour indiquer sa présence comme sujet de parole, « c'est la voix qui la porte et la vivifie […] le sujet parlant est présent concrètement dans sa voix »[1]. En effet, elle délocalise le sujet d'une pure et seule inscription charnelle, elle le subtilise et le porte dans la parole qu'elle supporte. La parole pour Hyacinthe est « douloureux mutisme » (EM, 118). Pas plus que sa voix ne se fait passeuse d'une parole structurante, le corps ne peut l'incarner, il « avait tendance depuis l'enfance à confondre son corps avec l'ombre de son corps ; il aurait si souvent aimé pouvoir se dissoudre dans cette ombre. » (EM, 232). Sans doute la sœur de Hyacinthe, toute à la haine portée à sa famille, a-t-elle raison lorsqu'elle prononce comme une sentence, « Vous êtes trop faibles tous les deux, mon frère par mollesse, et vous par excès d'amour maternel. Cela ne donne rien de bon. » (EM, 83). Doublement coupable de n'avoir pas empêché la dévoration du fils par sa mère, et de la dévoration de la sœur par le frère, le silence de Hyacinthe est un évitement qui dénie l'existence de l'expression des souffrances familiales. Aussi, en se détournant, laisse-t-il toute la place aux rêveries incestueuses de la mère qui se livre à des séances de « rêver-vrai » au chevet de son fils pour le délivrer des mauvais sorts qui lui auraient été lancés. Pour que « l'embrouille des places et des noms, des fonctions et des lieux »[2] cesse, encore faudrait-il qu'une personne fasse fonction de tiers, or Hyacinthe se tient dans un silence sélectif ainsi qualifié par Aloïse : « vous vous tenez comme une carpe à la maison mais vous prenez des heures à bavarder avec des inconnus perdus dans tous les coins du globe. » (EM, 39). Car « radio-amateur passionné » (EM, 226), Hyacinthe conçoit le dialogue dans la distance, comme si le danger de la rencontre ne pouvait se supporter que dans l'éloignement et l'invisibilité de ses interlocuteurs. Pour cela, il s'est « appliqué à maîtriser parfaitement » (EM, 227) l'anglais. La langue de prédilection du père est celle qui l'éloigne des conflits, une langue morte en quelque sorte désaffectivée, désincarnée, hors de tout contact humain, « réduit à une voix, et de la sorte soustrait à la dureté, ou l'ironie, ou même le mépris des regards ». L'anglais est la « voix du dehors, la voix des lointains. La voix des vivants invisibles, inoffensive donc. » (EM, 228). Paradoxalement expert pour détecter les

[1] Janine ABÉCASSIS, *La Voix du père*, Paris, PUF, 2004, p.135.
[2] Denis VASSE, *op. cit.,* p.90.

messages et « décrypter les conversations » provenant des pays les plus éloignés aux langues les plus variées, vivant sous le même toit que sa fille mais submergé par le contact avec les ondes qui le relient aux paroles virtuelles, il manifeste une surdité sélective à l'égard des messages de Lucie. S'il perçoit certains signes de souffrance chez sa fille, il se contente de poser une question timide, « Ma petite Lucie, tu n'es pas malade au moins ? » (EM, 92). Hyacinthe, avec son lot de déprime, d'anxiété, de solitude et de pauvreté affective, est incapable de reconnaître chez sa fille sa souffrance et d'y répondre, tant celle-ci répond comme en écho à son propre abandon. Hyacinthe prolonge son absence pour ne pas imposer de limite, il s'aménage un abri et « s'enferme seul dans son appentis », il y construit son Moi et les limites de son Moi. Se situant ni à l'extérieur, ni à l'intérieur de la maison familiale, il est inapte à appréhender le moindre signal de détresse et construit son désinvestissement des liens, c'est-à-dire un ensemble dynamique qui entretient ou facilite l'entrée en matière incestueuse. « Homme de si peu de poids, homme oublié » (EM, 227), Hyacinthe n'est certes pas un parent abuseur, il reste même un père à la puissance poétique importante, mais son impuissance, sa soumission et son absence, lui font accepter passivement la promiscuité ambiante qui existe entre sa femme et son beau-fils et son beau-fils et sa fille. Son silence, dans son malheur, le rend complice. Psychiquement aveugle, le maintien de son équilibre personnel se réalise au prix de l'inceste. Hyacinthe peut être dit démissionnaire sur le plan parental, il est celui qui se retire physiquement et symboliquement et ne peut se situer en parent protecteur. Il accepte progressivement d'être remplacé par son beau-fils et ce, avec d'autant plus de facilité, qu'il peut craindre un éclatement familial, submergé par l'échec de sa vie conjugale et les séquelles du deuil paternel. Ne rien voir, ne rien entendre, ne rien dire, c'est ne rien savoir, ne rien vouloir savoir, c'est faire comme si rien ne se passait, et c'est devenir au moins complice du silence. Monsieur Lepic était « incapable de défendre » Poil de Carotte en n'osant pas s'opposer à sa femme, le père de Brasse-Bouillon se trouve handicapé par la même faiblesse, Hyacinthe ne peut ou ne sait pas occuper « sa » place auprès de sa femme et de la fille.

III- 2 Des pères qui ne se paient pas de mots

III-2.A La voix des pères

Les mythes moyen-orientaux enseignent que le monde fut créé ou organisé par la parole, la *Bible* pose même le principe qu'« au commencement était le Verbe ». Les psychanalystes, comme les linguistes, sont convaincus que « Tout est langage »[1]. Dans cet univers de discours, il « est classique de rappeler à quel point la place du père est fragile en raison de la nécessité de se définir à ses propres yeux comme père […] et de passer par la mère pour le désigner comme tel » [2] affirme Pierre Lévy-Soussan. Michel Fain et Denise Braunschweig[3], quant à eux, ont insisté sur la nécessaire présence du père dans le psychisme maternel afin que l'enfant le perçoive suffisamment. Pour que cet espace paternel trouve sa place, existe et fonctionne, il faut certes que la mère le concède, mais également que le père l'occupe.

> Un homme qui devient père est affecté, précise Joël Clerget. C'est-à-dire que *l'annonce faite* au mari, selon l'expression de Françoise Hurstel d'une paternité à venir ne laisse aucun homme indifférent. Elle l'affecte, au double sens du terme : elle le touche et le met à une place. […] à cette occasion, résonne et vibre en lui ce qu'est *avoir eu* un père.[4]

Notons toutefois, et ce à l'encontre peut-être de l'orthodoxie psychanalytique, qu'un père n'a pas besoin d'être « nommé » et « présenté » par la mère, s'il sait prendre auprès de son enfant, et ce dès le début, une place attentive et paternante. Dans ce cas, affirme Christiane Olivier, « il est appréhendé comme père par sa voix, son odeur et sa façon de tenir l'enfant. Nulle présentation n'est nécessaire pour celui qui *n'est pas et ne sera plus jamais* un étranger. »[5] Questionner ce principe même de la paternité revient à faire entrer ce qui travaille le roman français depuis le début des années quatre-vingt. S'il est une figure qui est le plus à même de faire résonner la question du soupçon, de la creuser c'est bien en déséquilibrant ce qui semblait tenir comme une évidence, c'est bien ce lieu d'une énonciation d'un type de parole que la pragmatique linguistique appelle « parole performative ».

La parole est au cœur de la problématique paternelle : silencieuse ou rêveuse, elle est reliée à une réalité clinique et poétique. La parole paternelle fait question, elle se cherche et ne se situe pas dans l'évidence du tiers ou de la loi,

---

[1] Françoise DOLTO, *Tout est langage,* Paris, Vertiges/Carrère, 1987.
[2] Pierre LÉVY-SOUSSAN, « Travail de filiation et adoption », *op. cit.*, p.52.
[3] Michel FAIN et Denise BRAUNSCHWEIG, *La Nuit et le jour : essai sur le développement mental,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Le Fil rouge, 1975.
[4] Joël CLERGET, « L'homme devenant père », *Le Père, l'homme et le masculin en périnatalité*, *Spirale*, n°11, 1999, p.101.
[5] Christiane OLIVIER, *Les Fils d'Oreste ou la question du père*, Paris, Flammarion, 1994, p.104.

« Comme si le père était tenu à un rôle imposé, ne pouvant échapper à cette question du pouvoir, - trop ou pas assez […] »[1]. La voix des pères, empreinte « charnelle la plus archaïque » selon Anne Dufourmantelle, elle est « la seule aussi qui fasse office de peau, d'enveloppe, comme un autre corps à l'intérieur du corps, non touché plutôt qu'intouchable, et c'est cette voix dans le récit qui devient alors le lien dedans vers le dehors, de l'émotion vers le réel […] »[2]. Elle est celle que l'enfant entend à l'intérieur du corps maternel, intouchable mais potentiellement enveloppante, possiblement destructurante. Les sons et les paroles ont pour l'enfant un rôle de prothèse de la psyché – le « plaisir d'ouïr » est le premier investissement du langage – et la voix devient la première incarnation de l'objet persécuteur comme de l'objet gratifiant. Pour André Missenard les voix premières peuvent baigner l'enfant et « éventuellement marquer son histoire à venir […]. Comme objet partiel, la voix apporte à l'enfant un repère auto-érotique, pré-identificatoire, qui est préalable à la phase du narcissisme secondaire. »[3] La voix physique et incorporelle, au sens littéral aussi bien que métaphorique, est selon Dominique Rabaté, comme :

> le fétiche mélodieux de notre impossible unicité. Partie d'un tout, la voix exprime métonymiquement le sujet ; elle est comme sa signature. Surgie du corps et marquée par l'affect (la voix tremble, s'enroue, se déploie, chante ou trébuche), elle décorporalise pourtant l'émotion en la faisant passer par le médium du langage. À la fois contrôlée et immaîtrisable, elle est expression et trahison.[4]

Les pères germaniens se heurtent à de nombreux obstacles dans l'énonciation de leur place, exhibant dans leur parole même le lieu de la fracture, où se nichent sanglots, cris contenus ou arrachés. Le père de l'auteure, doux conteur, est touché dans son souffle, timbre éteint et voilé : « La maladie […] s'est lovée au plus intime de son corps comme un animal acrimonieux dont la colère têtue siffle sans cesse dans ses os, dans sa chair et son souffle. »[5] Ainsi en est-il pour son *alter ego* de fiction, Joachim Brum, homme « de la race des nomades immobiles, ceux pour lesquels la moindre fleur s'ouvre en jardin, une goutte d'eau contient un fleuve, le tremblement d'une ombre ou d'une lueur sur un mur se fait invitation au rêve […] » (ES, 18). La maladie se niche pour dévaster les richesses d'un homme qui sa vie durant a « arpenté les géographies du langage, des images et des formes […] avait acquis la connaissance de plusieurs langues […] une bibliothèque en mouvement […] formidable citateur à la mémoire en

[1] Francis MARCOIN, « Figures paternelles », *op. cit.*, p.5.
[2] Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, *op. cit.*, p.159.
[3] André MISSENARD R., « Narcissisme et rupture », *Crise, rupture et dépassement*, *op. cit.*, p.87.
[4] Dominique RABATÉ, « " Le Chaudron fêlé " : la voix perdue et le roman », *Les Imaginaires de la voix, Études françaises*, Presses universitaires de Montréal, vol.39, n°1, 2003, p.36.
[5] Sylvie GERMAIN, « Kaléidoscope ou notules en marge du père », *op. cit.*, p.59.

perpétuel éveil. » (ES, 19, 20). Frappé de catalepsie, le langage se retire et le laisse gisant. Au cœur de toutes les métamorphoses, loin de l'épaisseur de la mue, les fractures, les deuils se nichent dans la voix qui laisse le passage aux maux qui ne peuvent trouver d'autres issues pour s'exprimer[1]. La voix seule de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup « avait changé. Comme si le mutisme qui longtemps l'avait frappé après la mort de Ruth et de leurs quatre enfants avait laissé en lui une trace. » (NA, 54). Le deuil désorganisateur de la pensée se répercute sur une parole qui se fragmente, se métamorphose et contribue à la méconnaissance. Théodore qui chantonne :

> le refrain d'une vieille chanson apprise dans son enfance et qu'il ne se lassait pas de ressasser depuis, " tschiribi, tschiribi, tschiribim, bom bom bom, tschiribom, - oy ! tschiribi biri bom… " s'arrête net à la vue de la jument qui porte sur son dos sa cavalière décapitée, […] sa raison demeurait foudroyée. Il ne dit pas un mot. (TM, 23)

Un chant s'arrête pour laisser place à des râles de « mots inaudibles » (TM, 94). La voix qui se fige en un dernier souffle sortie de la bouche « durcie […] glacée de silence » (MV, 114) reste pourtant « en suspens, quelque part, nulle part. Partout dans la mémoire, et cependant si volatile » (MV, 114) au-delà de la disparition du père de l'auteure. La voix paternelle continue à résonner « de loin en loin […] elle se murmure dans l'indistincte rumeur du sang. » (MV, 114).

La guerre fracasse la voix paternelle et son souvenir se fraye un passage privilégié dans sa voix. Les survivants ou les revenants deviennent réceptacles des échos des camarades disparus dans les tranchées. Sylvie Germain écrit au sujet de son grand-père Frédéric-Théodore :

> Tout en taillant avec douceur et précaution ses rosiers, le visage impassible penché sur son ouvrage, il se mettait à proférer d'une voix étouffée tous ces cris et ces bruits remontés du fond des tranchées. Du fond de son corps. Bribes d'un écho fou, perdurant depuis près d'un demi-siècle. Il hurlait en sourdine, injuriait l'ennemi, la mort, la terreur ; il appelait ses compagnons sous la mitraille et les éclats d'obus.[2]

La guerre s'inscrit dans le corps du père, la voix, porteuse d'une parole, devient localisation des conflits et du souvenir. Au sortir de la guerre, c'est en elle que se logent la blessure de l'âme et la fêlure du siècle. Elle se brise alors, s'altère dans le silence ou la discordance, l'inarticulé ou l'incohérence, et annonce la fracture incestueuse, tout avait changé chez Théodore-Faustin « Sa voix surtout […] Il

[1] Nous retrouvons cette blessure quelques romans plus tard fichée dans la gorge de Laudes « Ma voix n'est pas sortie indemne du cri que j'avais proféré. Elle est soudain devenue sourde, mêlant la raucité et des feulements étouffés. Au moindre mot que je prononçais, je m'étonnais moi-même, croyant entendre une étrangère. Ma gorge avait pris un timbre de corne de brume. » (CM, 193)
[2] Sylvie GERMAIN, « Kaléidoscope ou notules en marge du père », *op. cit.*, p.59.

parlait maintenant d'une voix criarde et syncopée, aux accents heurtés, trop puissants. Il parlait avec effort, cherchant incessamment ses mots qu'il jetait ensuite dans des phrases désarticulées, incohérentes presque. » (LN, 42). La survie d'une conscience claire, lucide qui pourrait engendrer une action constituée, solide, a été détruite par l'expérience de la guerre. Dans le silence ou les soubresauts du père se dit toute la tragédie. Comment en effet, transmettre l'effroi et ce qu'il est convenu d'appeler l'innommable. Giorgio Agamben[1] rappelle que, dès 1933, Walter Benjamin avait diagnostiqué avec précision cette « pauvreté en expérience » de l'époque moderne. Les survivants des champs de bataille :

> revenaient frappés de mutisme […] non pas enrichis d'expériences susceptibles d'être enrichis, mais appauvris […].Toute une génération, qui était allée à l'école en tramway à chevaux, se retrouve debout sous le ciel dans un paysage où rien n'était resté inchangé – sauf les nuages et, au centre, dans un champ de forces destructrices et d'explosions, le fragile, le minuscule corps humain.[2]

La voix, déclare Dominique Rabaté, « a perdu son caractère magiquement liant. Elle est de l'ordre du discontinu […] fondamentale, laisse[e] à la parole ses zones d'indicible, à la voix sa fêlure primordiale. […] " parole humaine " est forcément du côté du manque. Elle peut même se penser comme entreprise de ratage expressif chez Samuel Beckett. »[3]

III-2.B <u>La voix conteuse et chanteuse</u>

La musique se niche également dans la parole paternelle. La voix du père de l'auteure s'élève « comme un chant de tuba se frayant un espace dans la rumeur des cuivres, ainsi s'élance l'écriture d'une vie, ainsi se lève et perce la parole. »[4] Il n'est pas anodin que Sylvie Germain choisisse un instrument à vent de la famille des cuivres, au timbre plus doux que celui des trompettes ou des trombones et à la tessiture particulièrement étendue sur quatre octaves, pour cerner la voix paternelle.

> Dans sa jeunesse il fut surnommé Chrysostome. […] C'est de cet or-là, pétri dans la matière et la saveur des choses de la terre, qu'il a nourri sa bouche. Chrysostome à

[1] Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire*. *Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, *op. cit.*, p.24.
[2] Walter BENJAMIN, *Der Erzähler.* Une traduction française, a été publiée par Maurice de Gandillac sous le titre : « Le Narrateur », *Poésie et Révolution,* Paris, Denoël, 1971 (et reproduite dans *Rastelli raconte…,* Paris, Seuil, 1987). Cité p.24 par Agamben, *Ibid.*
[3] Dominique RABATÉ, « "Le Chaudron fêlé " : la voix perdue et le roman », *op. cit.*, p.35.
[4] Sylvie GERMAIN, « Kaléidoscope ou notules en marge du père »*, op. cit.*, p.57.

> la voix légèrement sourde, calme et douce. Et dont l'or incrusté dans la chair et le souffle du corps a pris la vulnérabilité de l'or qui tremble au cœur des roses.[1]

La voix paternelle est un chant lancinant dont l'écho « des plaintives et splendides mélodies » parvient au-delà de la disparition. Elle peut, dans *L'Enfant Méduse*, faire retour dans la mélopée d'un crapaud pour résonner dans le cœur mélancolique du fils, elle est également la « voix des shabbat et des fêtes » (TM, 61) du chantre Yoshe Rosenkranz, qui se rappelle à sa fille Déborah au cœur de l'océan, localisant le tombeau maritime de sa mère et de son frère. Le chant, dans la fragilité du souffle, parle de la vulnérabilité du mortel et bat « en la folie de sa foi et de son espérance, en la bonté de ses amours » (TM, 61). Il peut ressurgir à la veille de la mort, douce présence qui relie les vivants et les morts, dans une compréhension faite d'accueil et de renoncement. Le chant du père parle de la place de la musique et du chant dans la tradition juive dans le domaine liturgique, à la synagogue, dans la vie familiale et dans les fêtes officielles, effaçant les frontières entre le profane et le sacré. Il se glisse dans le chant de Déborah qui « chanta ce soir-là comme jamais Tobie ne l'avait entendue chanter […] Elle avait retrouvé les inflexions du chantre Yoshe Rosenkranz son père. […] J'ai mis presque un siècle pour comprendre ce que mon père a souvent dire [sic], qu'il suffit pour bien chanter d'aller chercher son souffle jusque dans la plante des pieds, au bout de ses orteils. » (TM, 115). Car le chant reste un moyen d'expression de l'âme juive, pour exprimer le deuil de la destruction du temple mais aussi pour élever l'âme, en exprimant tous les sentiments humains : « Le silence vaut mieux que la parole, mais le chant vaut mieux que le silence »[2] nous rappelle le proverbe.

Parfois, le père, en fermant les yeux, en baissant le ton, en livrant ses mots aux contes, permet à l'enfant de garder son esprit grand ouvert, pleins de mots et de saveurs. Il ne craint pas de dire que quelque chose du réel lui échappe qui peut pour autant se penser ou se chanter. Comme Bohuslav Reynek, il donne à regarder :

> intensément et rêveusement le visible, pour voir vraiment, pour tout à la fois déployer et affûter sa vue et l'éblouir alors de vision, non pas de fantasmagories, d'hallucinations, mais d'images bien concrètes saturées de matière, de couleurs, de présence, et par là-même infusées d'invisible, poreuses et résonnantes ; ainsi le familier se révèle-t-il soudain puissamment insolite. (BR, 20)

[1] *Ibid.*
[2] Proverbe hassidique cité par Hervé ROTEN, *op. cit.,* p.70.

Porteuse de promesses et de poésie, « c'est la voix des rêveries, du doux désordre imaginaire » (EM, 39). Conteurs, de nombreux pères germaniens transmettent ou improvisent contes et histoires pour border le sommeil de leurs fils, se faire passeurs de mémoire ou concevoir une poésie de la consolation dont le sens métaphorique et les doux vocables tentent d'apaiser le désespoir des chagrins d'amour ou soulager les disgrâces physiques de leur enfant. Ils assument leur tendresse et leur vulnérabilité. Leur fantaisie propose une enveloppe fictionnelle pour que le monde gagne une lisibilité. La rationalité austère et séparatrice qui signifierait l'ordre et la loi laisse place à la créativité. L'imagination des pères n'est plus, selon la conception de l'âge classique « maîtresse d'erreur et de fausseté ». Elle ouvre à la perception et à l'intelligence du monde. Ainsi, Sophie Ernst signale, dans un article sur le film *La Vie est belle* du réalisateur italien Roberto Benigni, que le personnage peut dans la fable mettre en œuvre des forces de vie bien différentes, « il introduit de l'ordre et de la loi, mais c'est comme générateur de sens et non comme statue du Commandeur. C'est grâce à cette invention de tous les instants, qu'il est médiateur à l'égard d'un ordre ou d'une Loi d'humanisation. »[1]. Ce fut à la campagne, que le père de Sylvie Germain :

> acquit cette sensualité du langage, cette sapidité des mots. Et également la passion de conter. Pas le temps d'attendre la vieillesse pour se faire conteur au coin du feu ; il aimait se jucher dans les arbres et parler, inventant des histoires, des épopées de quatre sous. […] Mais s'il fut orpailleur du langage il n'en devint jamais orfèvre.[2]

Le père aimé, dont l'enfance mêla « le patois » à « sa langue » (MV, 92), se distinguait pour son goût pour les roses à l'éphémère beauté, pour le désert ouvert à l'infini et son lopin de terre à Vézelay conservé comme un « lieu pour rien, voué au vide et au silence » (MV, 101). Cela est suffisant pour se faire « passeur d'invisible, un conteur d'indicible, un fileur de lumière » comme le fut Bohuslav Reynek que Sylvie Germain aime qualifier de « veilleur du monde en temps de détresse »[3]. L'invention d'histoires peut faire reculer les ombres, solliciter les mondes étranges des rêves et des rêveries. Pour Bruno Bettelheim[4] le conte, en sollicitant l'inconscient de l'enfant et en répondant à ses angoisses et à ses interrogations, a surtout le mérite d'exprimer des réalités que ce dernier pressent mais dont il ne veut pas – ou ne peut pas – parler. Victor-Flandrin

[1] Sophie ERNST, « *La Vie est belle*, une fiction sur les nouveaux pères ? », *Cahiers Robinson*, Université d'Artois, n°22, 2007, p.151.
[2] Sylvie GERMAIN, « Kaléidoscope ou notules en marge du père »*, op. cit.*, p.58.
[3] Sylvie GERMAIN, « Un Veilleur du monde en temps de détresse », Préface à *Serpent sur la neige*, *Had na snehu,* de Bohuslav Reynek, Grenoble, Romarin, coll. Les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek, 1996.
[4] Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*

« Chaque soir […] venait s'asseoir au pied du lit de ses fils et il leur racontait les mêmes histoires qu'autrefois Vitalie lui murmurait pour l'endormir. […] Les deux garçons ne tardaient pas alors à glisser dans le sommeil » (LN, 97). Pierre Fédida[1] a exploré cette fonction du conte dont l'histoire agit comme un organisateur secondaire de l'espace corporel menacé dans ses limites au moment de l'endormissement. Intercesseur, Victor-Flandrin, exprime une mémoire anonyme, collective d'une origine mythique et laisse place à une évocation de son enfance. Laurent Demanze décrit ce « temps tramé de rumeurs et de légendes, enserré dans les voix ancestrales qui colportent les récits de la tradition. […] et elles font pressentir les émerveillements et les terreurs de ces temps qui ont précédé l'histoire. »[2] Ce passé indéfini, qui a été dramatisé, perlaboré et résolu dans l'histoire contée[3], permet de contenir le sommeil. En transformant des émotions, des affects parfois non pensables, Victor-Flandrin offre à ses fils la capacité d'engendrer de nouvelles représentations, « ravis d'images et d'aventures merveilleuses qu'ils poursuivaient encore longtemps en rêve. » (LN, 97).

La rêverie du père et sa volonté de transmettre peut déborder le cadre du conte. Il offre, dans un imaginaire animé, des bribes d'histoires amassées et condensées sur la lanterne magique dont il a confectionné « lui-même ses propres images […] » (LN, 105). Offrant, telles les parois préhistoriques, des dessins naïfs qui donnent corps aux histoires, aux croyances et aux souvenirs, il réconcilie « la mémoire de tous en l'éveillant à des images absoutes du temps et de l'espace, - sinon ceux du seul songe. » (LN, 103). Il façonne ses propres rêves et les projette « au-dedans même de son corps, avec tous ceux qu'il aimait dans des paysages intérieurs connus d'eux seuls […] (LN, 104), faisant de ses enfants les héritiers de traditions narratives à réinventer. La lanterne magique nous convie *Du côté de chez Swann :*

> On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où l'on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, […] elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. […] Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient

[1] Pierre FÉDIDA, « Le conte et la zone d'endormissement », *Psychanalyse à l'Université*, 1, 1, 1975, p. 111-151.
[2] Laurent DEMANZE, « Les trois coffrets », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.49.
[3] Ainsi en est-il de la fonction du conte étudié par Christian GUÉRIN, « Une fonction du conte : un conteneur potentiel », René KAËS et R. PERROT *et al.*, *Contes et divans. Les fonctions psychiques des œuvres de fiction,* Paris, Dunod, 1984.

> émaner d'un passé mérovingien et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens.[1]

Ce thème qui inaugure, selon Bernard Raffalli, « un paradoxe sur lequel se fonde l'œuvre entière, la simultanéité du successif, la présence dans le présent, d'un autre présent qui est le passé »[2], est également à l'œuvre dans le *Livre des Nuits*. Le « Théâtre magique » contient des trésors inoubliables de l'immémorial qui survit encore chez Thadée, jusqu'à ce qu'une « autre fumée noire » engloutisse et dissolve « toutes les images, tous les rêves » (NA, 101) faisant disparaître à jamais la fin heureuse des contes fabuleux dans un monde archaïque qui « hante le devenir historique et […] menace d'engloutir à tout instant »[3]. Le temps du conte est celui de l'accompagnement qui s'adapte à son interlocuteur, à son âge et à ses questionnements. Le père marche au pas de l'autre et ne cherche ni à freiner, ni à accélérer, ni à maîtriser ou à imposer sa parole. Car, écrit Sylvie Germain :

> Assener une vérité douloureuse à quelqu'un sans se soucier de savoir si cette personne est prête à l'entendre, et surtout capable d'en supporter le choc, c'est enfermer cette vérité dans sa dureté et son tranchant, en faire une arme contre l'autre. Toute formulation de vérités dont la gravité risque de mettre l'autre en péril doit se soucier de la disposition intérieure et de la capacité d'écoute et de réception de son interlocuteur – c'est-à-dire de son désir. L'énonciation de la vérité exige toujours une éthique.[4]

Bruno Bettelheim indique que la tâche « la plus importante et aussi la plus difficile de l'éducation est d'aider l'enfant à donner un sens à sa vie. […] Pour découvrir le sens profond de la vie, il faut être capable de dépasser les limites étroites d'une existence égocentrique et croire que l'on peut apporter quelque chose à sa propre vie, sinon immédiatement, du moins dans l'avenir. »[5]. Prokop offre à son fils une lecture métaphorique pour faciliter l'acquisition d'une compréhension, non par le dévoilement d'une vérité qui relèverait d'un « verbe bavard et tonitruant »[6], mais par une élaboration patiente qui fait broderie de rêves éveillés, de contes et de mémoires endormies, qui picore aux éléments du contes pour un « dire patient, affiné et subtil qui luit dans le secret et en appelle à l'écoute, au désir, à l'entendre de celui auquel elle s'adresse – auquel elle

[1] Marcel PROUST, « Du côté de chez Swann », *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1987, p.30
[2] Bernard RAFFALLI, « Introduction », Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu, op. cit.*, p. XCV.
[3] Laurent DEMANZE, « Les trois coffrets », *op. cit.*, p.47.
[4] Sylvie GERMAIN, « Verbaliser la vérité », *La Vérité*, Bernard Van Meenen (éd.), Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p.50.
[5] Bruno BETTELHEIM, « Introduction », *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p.16.
[6] Sylvie GERMAIN, « Verbaliser la vérité », *op. cit.*, p.52.

s'offre en toute prodigalité, liberté, et pudeur »[1]. « J'ai lu dans un roman italien », écrit Gaston Bachelard, « l'histoire d'un balayeur des rues qui balançait son balai avec le geste majestueux du faucheur. En sa rêverie, il fauchait sur l'asphalte un père imaginaire, le grand pré de la vraie nature où il retrouvait sa jeunesse, le grand métier du faucheur au soleil levant. »[2] Ce balayeur des rues de *La Poétique de l'espace* pourrait bien être Prokop Poupa, dont la mélancolique rêverie n'a pas oblitéré sa capacité à creuser le réel pour que des semences fécondent son existence. Cette étroite parenté se fait plus précise lorsque, quelques pages plus loin, le philosophe écrit : « L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. »[3] Prokop Poupa, malgré sa solitude et les épreuves de la vie, conserve une faculté de rêverie et de méditation qui lui permet de lire dans les marges du visible, « devenu expert dans l'art du je-ne-sais-quoi et de la ténuité », il est détenteur d'un sens « de la dérision et d'une modestie teintée d'un brin de loufoquerie » et « d'une rêveuse contemplation » (Im, 26). Père en minuscule qui se satisfait du doux et fou titre honorifique de Seigneur des Lares après avoir consacré un « long dithyrambe à la louange des toilettes » (Im, 32), il ne se méprend pas sur la condition humaine. À l'instar du protagoniste de Maurice Blanchot[4], Henri Sorge, fonctionnaire ordinaire de l'hôtel de ville à l'état civil, qui se fascine pour une tache sur le mur, « orifice noir » dont le « bruit croulant ouvrait une épaisse tache humide », « sans contours », « sortant des entrailles du mur comme le suintement d'une humeur », il offre à un environnement étriqué, une lecture poétique. Ainsi, une surface de plâtre gonflée par l'humidité, causée par la défaillance de quelque canalisation voisine, est transfigurée en un nénuphar, sculpture vivante et évolutive[5]. Ses toilettes sont le lieu propice à ses rêveries métaphysiques, lieu d'aisance et de prédilection pour qui énonce avec modestie qu'il « faut descendre très bas pour trouver accès au Très-Haut. Très bas au fond de soi, dans les ténèbres de ses entrailles. » (Im, 35). Ainsi « roi nu » assis sur le trône, le « mystère de la vie lui semblait sur le point de se faire palpable, de se révéler pleinement, lumineusement à lui » (Im, 39). Très prosaïquement le narrateur de *L'appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint nous avait déjà appris que du pisser au penser, les vertiges de la méditation se glissent parfois dans une allitération douteuse :

---

[1] *Ibid.*.
[2] Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace op. cit.*, p.75.
[3] *Ibid.*, p.168.
[4] Maurice BLANCHOT, *Le Très Haut* (1949), Paris, Gallimard, 1988.
[5] Loin du sentiment d'Aurélien qui dans *Hors champ* vit pareil désagrément aux résonances fortement négatives « odeur de désastre rôde en lui, non pas sur sa peau, mais dessous, dans la chair ; elle lui lèche le cœur. […] La sensation de nausée continue à le lanciner […] la cloque apparue au plafond l'autre jour a triplé de volume […]. » (HC, 121).

> Je refermai la porte derrière moi, la verrouillai et, rabattant le monocle en plastique du cabinet, je m'assis pour pisser. Mes yeux s'attardaient distraitement sur une lézarde dans un angle du mur. Un robinet coulait goutte à goutte derrière la paroi, on entendait au loin le bruit d'un transistor. Assis là depuis un moment déjà, le regard fixe, ma foi, je méditais tranquillement, idéalement pensif, pisser m'étant assez propice je dois dire, pour penser.[1]

Son goût et son approche très sensorielle de la lecture confèrent à ses contes une dimension tout à fait exceptionnelle : « Il rentrait dans le livre comme on s'enfonce dans un sous-bois ombreux et odorant. Il rêvait à l'intérieur des mots dans l'épaisseur de leur chair bruissante d'échos, d'assonances, de souffles, dans la saveur de leur chair pleine de plis et de replis. » (Im, 39). Prokop utilise le conte, pour mettre à distance l'émotion qui l'étreint à l'annonce du départ de son fils Olbram qui doit aller rejoindre sa mère en Angleterre, ou pour apaiser le chagrin de sa fille. La narration paternelle dans sa dimension poétique et pudique aide à déchiffrer le monde. Il ouvre à la métaphore et au mélange des imaginaires, suspend son récit, inscrit la patience dans les pauses, et facilite la création d'une histoire à double voix dans la tradition du conte oral qui se nourrit de la participation du public. Ce maillage, qui intègre chant et questionnement du fils, solidifie un lien mis à l'épreuve de la séparation prochaine. Prokop installe, entre ses deuils, ses douleurs de père et le monde de son enfant, un espace symbolique où il joue des variations du langage pour manipuler le réel, le remodeler, l'adapter à un vécu vivable. Le concept d'espace transitionnel de Winnicott pense le conte comme l'espace de rêverie, « […] espace particulier qui est défini en forme de paradoxe, espace à la fois moi et non-moi »[2] qui suspend temporairement les questions et surtout les réponses, pour que l'enfant fasse de cette aire transitionnelle sa propriété dans laquelle il pourra puiser sa créativité et participer à la genèse narrative. Madeleine Natanson[3] précise que l'illusion est inhérente à la condition humaine, présente dès le commencement, elle cherche à défier le temps et l'espace. En cela le conte forme une matrice psychique, peau contenante pour le père, dans le jeu de l'illusion et de la désillusion dessinant un fragile chemin vers l'espérance et la consolation. Pierre Zébreuze tisse de la même façon les histoires qu'il conte à Marie. Par sa présence discrète, il sait écouter le sérieux de Marie qui se nimbe de fantaisie et d'angoisse. Il accueille sans interprétation, jugement ou commentaire, il porte l'histoire individuelle et lui donne une dimension mythique : « le surlendemain, il lui a raconté la légende d'Orphée et de sa bien-aimée, la nymphe des arbres Eurydice » (In, 100). Il

[1] Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'Appareil-photo*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p.30-32.
[2] Daniel MARCELLI, « La relation maître-élève : une subtile perversion toujours à l'œuvre… », *Le Télémaque,* « L'Amour des enfants », Caen, Presses Universitaires de Caen, n°17, mai 2000, p.58.
[3] Madeleine NATANSON, « L'illusion : aliénation ou chemin vers l'espérance ? », *Imaginaire & Inconscient,* n°17, 2006/1, p.135-143.

mêle les fils multicolores des bizarreries de Marie et de Zélie, pour tricoter une écharpe narrative, alternant maille après maille les univers imaginaires de la petite fille et de sa sœur disparue.

III-2.C Lorsque la parole se fait geste

La chute du conte du jeune marié est sans aucun doute prématurée. Prokop se laisse emporter par un lyrisme qui n'est pas toujours au diapason de l'enfant. Ses métaphores, entre ciel et terre, qui évoquent les toiles de Chagall en leur substance et principe de gravitation, signalent que le temps de la nostalgie et celui de l'enfance ne sont pas sur la même partition, ou plus exactement, ne se joue pas sur la même portée, l'une en mineur l'autre en majeur. L'impatience bouillonnante de l'enfant ramène au présent : « Dis donc, ça va durer longtemps ton histoire ? l'interrompit Olbram en bâillant » (Im, 68). Marie-Hélène Boblet note que « la relation filiale se dérobe à la responsabilité immanente du futur. Le rapport entre le père et le fils est riche et fécond, […] il est poétique, enchanté […] mais il n'invente pas l'Histoire »[1]. Sans doute cette démarche est prématurée pour Prokop qui ne peut que puiser dans le creuset de ses visions pour fabriquer une fable sans parler à l'enfant de ce départ qui l'étreint. La malle qui contient, ce que Gaston Bachelard nomme l' « esthétique du caché »[2], invite néanmoins à penser, à rêver son contenu, même si cela s'opère en décalage dans le temps.

> Dans le coffret sont les choses *inoubliables,* inoubliables pour nous, mais inoubliables pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là, condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l'immémorial. […] il y aura toujours plus de choses dans un coffret fermé que dans un coffre ouvert. La vérification fait mourir les images. Toujours, *imaginer* sera plus grand que *vivre.* [3]

Un autre conte, aux tonalités élégiaques et litaniques, suspend le récit d'*Immensités.* En identification à la figure de la Piéta, Prokop « donne [s]on chant », et « soutien[t] » (Im, 220) les pas de sa fille Olinka délaissée par son fiancé. L'ouverture des différentes séquences par le « écoute jeune fille », évoque l'attention requise pour entendre le psaume 45 : « Écoute, ma fille, vois, et prête l'oreille » (45, 11). Les pères germaniens sont des conteurs pour leur fils, pour leurs filles cependant, ils se font plus maladroits, la parole s'absente, sollicitant le passage par l'écrit. Les destinataires de la parabole de vie du « petit

[1] Marie-Hélène BOBLET, « L'Immensité en notre finitude : histoire et humanité », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, *op. cit.*, p.39.
[2] Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p.19.
[3] Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p.87-88-90.

chemin » se mêlent. La détresse de sa fille se superpose aux différents abandons amoureux dont ont été victimes sa sœur, son épouse et lui même. Prokop se fait alors le traducteur d'une souffrance qui est liée à la reconnaissance de celle qu'il provoqua : « Il s'assit à sa table et se mit à écrire. Il lui fallait parler à sa fille, et à travers elle s'adresser à son ancienne épouse, et surtout à sa sœur. A lui-même peut-être. » (Im, 206). Son récit ouvre une voie à parcourir, petit chemin universel que l'humain doit parcourir pour aller de la nuit à la lumière. Pour cela il convoque le tourment des arbres aux racines « nourricières et fatales » (Im, 210), ainsi que la figure mariale qui, au pied de la croix berce le corps de son fils mis à mort. La croix, instrument du supplice et de rédemption, blessée par les « outrages » (Im, 216), condense les deux signifiés extrêmes du signifiant arbre. Les échos retentissent trop fortement et brouillent le message, Prokop pleure pour la première fois « depuis la désertion de Marie » (Im, 221). Les phrases sont frappées d'inutilité. Comment :

> transcrire noir sur blanc l'inouï silence de Dieu ? Comment pouvoir, comment oser ? […] Écrire, parler ne pouvaient, ne pourraient jamais consoler de ce qui restait à exprimer, de ce qui toujours échappait au langage, refusait l'emprise des signes. (Im, 221)

Les mots font alors défaut, leur sens convoque la défiance et bloque son projet, abandonnant sa parabole sans destinataire. Prokop ne peut assumer l'expérience de l'écrivain que Sylvie Germain décrit comme la nécessité de :

> traquer les mots, tantôt ruser tantôt lutter avec eux […] pour affronter l'aventure de la vie et l'inconnu de la mort, pour questionner le monde, sans fin, et pour veiller sur le seuil du mystère le plus extrême, celui de Dieu. Seuil où le langage s'épuise, confine au silence, et où culmine l'expérience de notre pauvreté.[1]

Là où les mots échouent, le geste peut offrir un espace de connaissance ou de survie. Il peut être maladroit, dérisoire, sans palette ni toile, mais laisser sur le plâtre une trace d'un réconfort ou la subsistance d'une vie. Un simple signe inscrit, déposé sur une surface. Une fleur, pour elle-même, sans que la finesse du trait soit ici requise. Dans *La Pleurante des rues de Prague* le père de la petite Sara[2] a peint pour elle « quelques fleurs sur le mur derrière le lit que la misère lui assignait comme gîte. » :

[1] Sylvie GERMAIN, « L'Écrivain en éveil », entretien avec François Thuillier, *Témoignage Chrétien,* n°3450, 23 juin 2011, p.7.

[2] La photo « Fillette dans son lit » issue d'un album de photographies prises en Pologne avant la Deuxième Guerre mondiale par le photographe juif, Roman Vishniac, qui avait pressenti le génocide, immortalise ainsi la petite Sarah. Roman VISHNIAC, *Un monde disparu*, Paris, Seuil, 1996. Photographie reproduite dans (VC, 26).

> Car ces fleurs, loin d'être des trompe-l'œil et des leurres des sens faussant la connaissance du monde sont d'une extrême réalité. Puisqu'elles ont fleuri sous la main d'un père qui n'avait rien d'autre à offrir à son enfant, sous la main d'un homme que d'autres hommes acculaient à la misère, sous la main d'un vivant sur l'histoire, une fois de plus séduite par la tentation du mal, livra à la mort dans l'indifférence universelle. (PP, 69)

Le père crée entre la violence d'état, intenable, et le monde de l'enfant, une surface fleurie précaire qui toise l'hostilité, une peau fragile, espace-tampon entre sa fille et la mort qui s'approche. Dessins et peinture ont cette même vertu d'expliquer, de saisir et d'extirper ce qui emprisonne l'enfant. Ainsi en est-il de Ragouël qui, veillant sur sa fille, le corps et l'esprit en alarme, souhaite « traduire ce cri de désespoir prisonnier en Sarra. Il veut l'expulser hors de son corps grâce à la magie de la peinture » (TM, 202). La représentation picturale, qui s'accompagne d'une tension incandescente, peut donner l'impression d'une violence qui éviscère pour arracher ce qui est à l'origine du cri. Le « regard du peintre écoute le conciliabule entre le visible et l'invisible » (QA, 49). La sublimation conduit au chemin inverse de Persée en restituant des visages déformés comme la figure de la Méduse : « Sa bouche est grande ouverte, noire, les yeux énormes, furieux ; du sang jaillit en rayons rougeâtres de son cou tranché, sa tête évoque un soleil d'apocalypse. […] Ragouël tient son pinceau ainsi qu'Abraham son couteau, - dans l'espoir d'un miracle » (TM, 202) confirmant, de ce fait, les dires des voisins superstitieux : « C'est pas de la peinture, c'est de la boucherie » (TM, 195). Ragouël dépasse le débat classique qui s'était engagé aux XVIIIe et XIXe siècles à propos du Laocoon, selon lequel « le cri constituait la limite même du représentable »[1], les arts visuels, « la sculpture tout spécialement » ne pouvant rendre compte de ce que la poésie pouvait saisir. Car, poursuit Françoise Coblence, le visage, qui se livre dans une hideuse déformation due à la contraction des muscles, ne peut présenter que la laideur même qui lui confèrent une allure de masque, déshumanisé ou animalisé. La représentation du cri en peinture, à l'instar de ce qu'Olivia Bianchi énonce à propos du rire, « éclipse le visage »[2]. Il n'existerait que lorsque le visage se retire, aussi la pratique du peintre qui tenterait de le représenter perd son sens même qui correspond au moi profond. Ragouël s'efforce toutefois de peindre le cri qui se tient avant les mots, pour le livrer racontable, représentable, et ainsi dépasser la blessure de la bouche béante qui abolit le regard du portrait. En prenant sur lui la dimension du cri, le père transforme, en un vécu commun de sublimation, les vécus de sa fille. En cela, il effectue le même travail qu'une

[1] Françoise COBLENCE, « Le Portrait de peinture à l'âge de la photographie », *Autrement,* série Mutations, n°148, 1994, p.132.
[2] Olivia BIANCHI, *Le Rire sans tableau,* Belval, Circé, 2011.

mère qui fait le lien entre ce qu'éprouve son bébé et ce qui prend sens pour elle à travers ce que Winnicott a appelé « la préoccupation maternelle primaire »[1]. Ce système de représentation porté à l'extérieur par les capacités de symbolisation de Ragouël viserait à transformer l'ampleur du cri pour ensuite permettre que de nouvelles capacités vitales soient intériorisées par sa fille. Cette capacité de se voir, assimilée à celle de réfléchir, permet de lier les pensées comme se conjuguent les différentes parties d'un visage. En s'identifiant à la capacité du père de réfléchir non seulement le cri, mais le sens qu'il prend pour lui, sa fille Sarra pourrait alors se voir hors d'un miroir, partiellement opaque ou brisé, pour regarder son reflet en son miroir-tableau délesté des afflictions ou des catastrophes innomées. Pour parvenir peut-être au souhait qu'exprimait Francis Bacon : « J'ai toujours espéré pouvoir peindre la bouche comme Monet peignait un coucher de soleil »[2], Ragouël doit faire avec l'insuffisance. Il ne peut répondre à tout, mais tente que sa présence et son geste pictural soient tels qu'ils permettent à sa fille de trouver les compléments de réponses nécessaires.

III- 3 Un autre versant de la présence

III-3.A Un silence assourdissant et obsédant

La notion du père est, dans sa complexité même, étroitement liée à la question de Dieu, ne serait-ce que par le biais de son idéalisation dans la *Bible* qui, selon Anne-Marie Pelletier[3], subvertit toutes les représentations que l'humanité se fait de la paternité à partir de son expérience profane. Dans leur dialogue Rivon Krygier et Charles Mopsik rappellent que « Dieu a parlé, il a communiqué à certaines occasions qui ont été fondamentales, fondatrices et qui ont permis de créer un lien entre lui et l'homme. Mais, par la suite, il n'a plus donné à sa présence sa pleine intensité dans le monde, il s'est mis en retrait »[4]. Dieu aurait ainsi volontairement voilé sa présence dans le monde, et se serait en quelque sorte exilé pour susciter, par son absence, un autre type de relation avec l'homme. Nous pouvons rapprocher ce rapport à la parole et à la présence à l'évolution des figures paternelles au cœur de l'œuvre de Sylvie Germain. Ce lien nous semble d'autant plus crédible que l'écrivain se sert d'une lecture du *Roi*

[1] Donald Woods WINNICOTT, « La préoccupation maternelle primaire » (1956), *De la pédiatrie à la psychanalyse,* Paris, Payot, 1969.
[2] David SYLVESTER, *Interviews with Francis Bacon,* Thames and Hudson, 1987, p.50, cité par Françoise Coblence, « Le Portrait de peinture à l'âge de la photographie », *Autrement,* série Mutations, n°148, 1994, p.132.
[3] Anne-Marie PELLETIER, *Lectures bibliques*, Paris, Cerf, 1995 ; *Le Christianisme et les femmes – Vingt Siècles d'histoire*, Paris, Cerf, 2001.
[4] Dialogue entre Rivon KRYGIER et Charles MOPSIK, « Qui est comme toi parmi les muets », *Une conversation inachevée,* Paris, Éditions Autrement, coll. Mutations, 2004, p.31-39.

Lear pour éclairer la théorie du tsimstsoum, que l'auteur emprunte à l'école lourianique de la pensée kabbalistique, en vertu de laquelle « Dieu s'est retiré d'un point de son infinie expansion pour faire place à la création et à son aboutissement, la créature humaine »[1]. Imposition directe et impérative, la voix de l'*Ancien Testament* ordonnait, tonnait, punissait, chassait. Puis, Dieu perd la voix au profit de l'écriture de la loi et entre dans le silence, alors qu'un Verbe nouveau se révèle dans le *Nouveau Testament*. Dès l'origine, écrit Sylvie Germain dans sa thèse :

> Le Verbe précède et informe le monde, le DIRE de Dieu annonce et pro-pose chaque acte de Création - Dieu dit : « Que la lumière soit » et la lumière fut » (*Gen*.I,3) et ce dire de Dieu ne cesse d'accompagner et de scander la Création qu'à chaque fois il affirme, confirme, bénit et sanctifie, imprimant ainsi en toute chose, en toute vie créées, l'Écho de sa Parole, la TRACE de son DIRE ; - et cet ÉCHO s'entoure alors de SILENCE afin que ce recueillement soit espace/temps de résonnance et d'écoute du DIRE inaugural. […] Et c'est dans le silence qui pro-longe cette parole que tout se poursuit. (PV, 63).

Dieu se retire pour faire place à lui-même, il se condense et se densifie au risque de ne plus être reconnu : « Un Dieu dépouillé de sa gloire et de tous les signes extérieurs de sa souveraine puissance a peu de chance de se faire reconnaître, et, même s'il est reconnu, il court le risque d'être rejeté » (MP, 53). D'autant plus que, constate Sylvie Germain :

> Qui se tient muet face aux désastres est coupable de non-assistance à enfants, à hommes et à femmes en extrême danger. Coupable de non-alliance avec autrui, de trahison de fraternité, de reniement de l'humain. Coupable de parjure à l'amour, au respect, au souci dû à l'autre. Coupable d'indifférence à l'égard du souffrant. Coupable donc de ralliement tacite au mal. (Ec, 18)

Ce silence conduit au questionnement et à l'interprétation théologique dont le kiosquier d'*Éclats de sel* se fait le porte parole : « Quant à Dieu, je ne peux que constater la froide ténacité de son silence, mais j'ignore si, en deçà, il s'afflige et gémit au secret de sa conscience. » (ES, 74). Ce silence est-il, comme l'énonce Dostoïevski, le silence d'un Dieu mort ? Est-ce une autre facette d'un Dieu « grand pervers » qui, comme l'imagine J.-B. Pontalis, « en rendant l'homme et surtout la femme à jamais coupables du péché originel […] en les détournant violemment de lui – *aversio, perversio* – […] s'autorise tout ce qu'il interdit aux malheureux humains »[2]. Pour Philippe Julien, le reproche adressé à ce père

[1] Shmuel TRIGANO, « Judaïsme : l'homme créé à l'image de Dieu », *Encyclopédie des religions*, *op. cit.*, p.1439.
[2] J.-B. PONTALIS, *Frère du précédent, op. cit.*, p.161.

créateur peut se formuler jusqu'à ce que le deuil de ce père idéal, tout-puissant, soit accompli :

> le deuil ne pourra s'opérer que par le risque du dire tout ce que l'enfant grandissant a à lui reprocher… tout, jusqu'à la lie, jusqu'au fond de la coupe d'amertume. En effet, le renoncement à l'amour pour la puissance d'un tel père suppose nécessairement de passer par un moment de haine à son égard, pour que le deuil se réalise.[1]

Après des manifestations à l'état incarné dans lesquelles la Parole se donne à entendre, Dieu ne se rend plus présent aux hommes par la proclamation d'une parole mais par une irruption de l'invisible dans le visible. Sa présence n'est plus une argumentation mais le don d'une présence au cœur même du silence, comme Job en fait l'expérience. Ce que Sylvie Germain nomme « Les éternels chuchotements » de l'invisible, qui firent se prosterner le prophète Elie au mont Horeb (IR, 19), il est « donné à quelques-uns de les percevoir puis de les écouter avec une patience, une attention continues, toujours plus aiguisées » (EH, 117). Porter attention à ce qui n'existe pas :

> c'est appréhender la moindre chose comme recelant de secrètes merveilles, chaque individu comme détenant de grandes promesses dont lui-même souvent ne soupçonne pas la présence. Porter attention à ce qui n'existe pas, c'est provoquer l'avènement de ce qui, dans sa latence et son inévidence, confinait au néant. (EH, 189)

Il s'agit de dépister « des traces de ce Dieu en éclipse, aussi brouillées et souillées, fussent-elles en apparence » (BR, 26). La voix peut être éparpillée dans un irrémédiable silence, mais le souffle quant à lui ne se disloque pas, il devient présence spirituelle qui se perçoit dans un murmure ou un soupir doucement exhalé. Ainsi que le note Mariska Koopman-Thurlings, « le " silence de Dieu " devient progressivement au fil des œuvres de Sylvie Germain, " la voix silencieuse " de Dieu »[2].

Pour Joseph, le silence prend une place importante dans sa mission paternelle : « Là où l'ange apparu à Abraham retint la main de celui-ci à l'instant fatal, l'ange qui a visité Joseph retint la bouche de ce dernier, le dissuadant de prononcer les paroles de répudiation » (CP, 12). Il n'est en effet nullement mentionné dans les *Évangiles* des paroles de Joseph. Homme de silence, son ouïe en a été affinée « tant sur le plan spirituel qu'affectif ; il écoute " la voix de fin silence " qui bruit

[1] Philippe JULIEN, *Le Manteau de Noé. Essai sur la paternité*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p.40.
[2] Mariska KOOPMAN-THURLINGS, « Du père, du frère et du Saint-Esprit », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père,* Murielle-Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p.244.

en son esprit, qui remue en son cœur. Il l'écoute, la reçoit, la médite, et y répond par des gestes, des actions »[1]. Sans doute est-ce dans cet espace et cette filiation que se logent les paternités de discrétion et de pudeur, dont les silences sont de vertus et non de ténèbres. Théodore Lebon « avait des eaux lentes, profondément mêlées à la terre, aux nuages et aux arbres, le calme et la douceur, la force secrète et surtout la vertu de silence. » (TM, 26). De cette lenteur vient la capacité à mémoriser ce qui irrigue le monde. Sa fantaisie, pleine de poésie, recueille les images, paroles et fables, les condense et les épure « pour engendrer ces stances insolites » (TM, 29). La fonction du père est alors d'être un donateur de mots qui transite, tel Bohuslav Reynek :

> d'une langue à une autre, de songes et de visions, de la splendeur du monde cachée dans le chaos apparent du visible et restituée, frêle et épurée à l'extrême, dans ses poèmes et ses gravures. Un semeur de silence, de transparence et de miséricorde. Un pourvoyeur d'humbles merveilles récoltées au fil du temps, extraites de la dure matière des choses et des jours à force de patience et d'attention aiguë. (BR, 15)

C'est une voix qui ne pèse rien, qui s'échappe, s'envole et livre les messages. Elle « délocalise le sujet d'une pure et seule inscription charnelle. Elle le subtilise et le porte dans la parole qu'elle supporte. »[2] C'est ce qui, selon Nadine Vasseur[3], dans son rythme, dans ses syncopes, ses silences et ses vibrations, nous révèlent ce qu'il y a à entendre. Brum est « un rêveur de mots, une anthologie vocale. Mais en dehors des cours, il parlait peu, il était très réservé » (ES, 114). C'est une voix qui porte et vivifie une parole qui devient performative, « qui donne existence à soi en donnant existence à l'autre et que caractérise éloquemment la formule de Michel de Certeau dans « un horizon de rencontre entre la psychanalyse et la mystique » : « Si tu me parles, je nais » ; ou encore : « Si tu me parles, j'existe »[4]. Évoquant la mémoire de Maurice Zundel, qui écrivit que les « vrais croyants font peu de bruit »[5], Sylvie Germain lie le silence comme une évidence chez un être mystique,

> au corps de charité en perpétuelle effusion de prière, de compassion et de générosité, ne pouvant faire aucun bruit, en effet. […] toute sa personne pénétrée de la lumière de l'Évangile irradiait de silence – un silence monté du plus profond de son être à force de recueillement dans l'oubli et l'observation de soi, un silence puisé à la source même de son être là où l'extrême intériorité se laisse secrètement

[1] Sylvie GERMAIN, « Blasons de la paternité », *op. cit.*, p.208.
[2] Joël CLERGET, *La Main de l'autre, op. cit.*, p. 47.
[3] Nadine VASSEUR, *Le Poids et la voix, op. cit.*, p.20.
[4] Michel DE CERTEAU, « Mystique et psychanalyse », *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987, P.184, 187.
[5] Maurice ZUNDEL, *L'Évangile intérieur* (1936), Saint-Maurice, (Suisse), Éditions Saint-Augustin, 1997, p.27.

> effleurer, féconder par la présence divine. Et ce silence qui émanait de lui était musical […] Ce silence, surtout, était lumineux […].[1]

Il est possible que certains pères aient, comme Moïse, la « langue lourde » mais alors, leur visage rayonne. Le silence offre un espace de résonance :

> Il faut que tout se taise – en soi, autour de soi – pour que l'écoute puisse se déployer, et que des profondeurs du silence tinte une Parole insoupçonnée : cela est au cœur de l'expérience mystique. « C'est dans le silence que l'on entend les paroles de la sagesse infinie », constate saint Jean de la Croix[2], […][3].

Le silence célébré par Maurice Zundel ou par les mystiques avant lui est, selon Sylvie Germain, « une passion active qui exige vigilance et patience. […] en tension de veille. » (QA, 40).

Si le père imaginaire doit, selon les termes de René Roussillon, « mourir » « au nom du père symbolique, le médiateur privilégié de l'assomption de celui-ci est la « survivance » opposée par le père réel, par le père au quotidien, par la survivance du plaisir du père au quotidien. C'est là que la fonction du père trouve tout son sens, c'est là qu'elle se définit. »[4]. La relation paternelle évolue entre distance et tendresse. Tissée de beaucoup de silence, elle initie au monde social, culturel et spirituel, sa tiercéité[5] est alors au service du lien. La fonction paternelle n'est pas séparatrice, interdictrice et castratrice, mais elle se présente en tant que protectrice, assurant les conditions de la rencontre[6]. Salomon Resnik[7] envisage la fonction paternelle comme une « fonction pont » qui sépare et réunit en même temps. Cet espace est celui où se déploie un père qui n'a nul besoin de se farder de la majuscule qui, selon Alain-Noël Henri[8] souligne bien souvent les concepts fétichisés pour tenter de baliser du vide sur un mode conjuratoire. Dans le cheminement que le père effectue sur la voie de la paternité, sans doute y-a-t-il cette étape nécessaire du silence de celui qui est perdu et à qui les repères échappent, temps utile pour reprendre ses esprits et être ensuite en mesure de répondre d'une autre voix, d'une autre place. D'un espace qui n'est pas celui du cri, ni celui de l'aphasie, d'un lieu qui fait advenir,

---

[1] Préface à *Maurice ZUNDEL* de Bernard de Boissière et France-Marie Chauvelot, Montréal, Presses de la Renaissance, 2004, p.9.
[2] SAINT JEAN DE LA CROIX, *Œuvres spirituelles*, trad. G. de Saint Joseph, Paris, Seuil, 1971, p.1023.
[3] Sylvie GERMAIN, « Verbaliser la vérité », *op. cit.*, p.53.
[4] René ROUSSILLON, « Figures du père : le plaisir de la différence », *Le Père, figures et réalité*, *op. cit.*, p.196.
[5] Terme utilisé par Guy ROGER, « Les Enjeux de l'imprescriptible tiercéité », *Topique, Revue Freudienne*, « La fonction paternelle », Le Bouscat, L'Esprit du Temps, n° 72, 2000, p.49-65.
[6] Albert CICCONE, Alain FERRANT, *Honte, culpabilité et traumatisme, op. cit.*, p.141.
[7] Salomon RESNIK, *Le Temps des glaciations. Voyage dans le monde de la folie*, Ramonville Saint-Agne. Érès, 1999.
[8] Alain-Noël HENRI *et al.*, *La Formation en psychologie. Filiation bâtarde, transmission troublée*, Lyon, PUL, 2004.

qui aide à venir au monde et donne au monde. Loin du père de la « Horde primitive » que nous avons évoquée, il ne se prend pas pour le grand Autre, « il ne se défend pas de ce qui menace son pouvoir, il entend la voix de l'Originaire […] »[1] écrit Xavier Lacroix dans son article sur la paternité. Être père amène à répondre de la vie même de son enfant dont la vulnérabilité suscite la responsabilité. Le philosophe Hans Jonas désigne cette responsabilité à l'égard du nouveau-né comme l'archétype de toute responsabilité : « cet être sans défense suspendu au-dessus du non-être, dont la simple respiration adresse un « on doit » irréfutable à l'entourage, à savoir : qu'on s'occupe de lui. »[2]. Il rejoint en cela Emmanuel Levinas pour qui « aimer, c'est craindre pour autrui, porter secours à sa faiblesse »[3] et établit un lien entre « fécondité » et « transcendance » : « la paternité est une relation avec un étranger qui, tout en étant autrui, est moi ; une relation du moi avec un soi qui cependant n'est pas moi […] La fécondité du Moi, c'est la transcendance même. »[4]. La responsabilité dont le premier mot est « Me voici » suppose d'entendre l'appel qui vient du plus petit et suppose un minimum d'ouverture de l'oreille et du cœur. Ainsi la vertu de silence, qui place le sujet dans l'évidement de soi pour être en état de recevoir, est proche de la paternité qui nécessite de s'ouvrir à l'hospitalité. Ce chant humble et solitaire permet « l'advenue d'un *autre* inattendue au sein même du règne de " personne ", l'émergence d'une parole inouïe, la levée d'un souffle vif au creux de l'absence » (QA, 43). Il est celui de l'écoute attentive qui se détourne des échos intérieurs, gargouillis de pensées parasites qui engorgent l'espace mental. « Le silence est le flot-palimpseste de toute écriture qu'elle soit poésie ou prose, il doit réaffleurer au ras des mots, entre les mots. » (QA, 48). Qu'est-ce que la voix ? demande saint Augustin, « Là où il n'y a rien à comprendre, c'est une sonorité vide. La voix sans la parole frappe l'oreille, elle n'édifie pas le cœur »[5].

[1] Xavier LACROIX, « Visages du père », *Christus,* « La paternité. Pour tenir debout », tome 51, n°202, avril 2004.
[2] Hans JONAS (1987), *Le Principe de responsabilité,* Paris, Cerf, 1990.
[3] Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini,* La Haye, Martinus Nijhoff, 1968, p.233.
[4] Emmanuel LEVINAS, *Autrement qu'être,* La Haye, Martinus Nijhoff, 1986, p.173.
[5] SAINT AUGUSTIN, *Homélie pour la Nativité de Jean-Baptiste.*

III-3.B Une paternité corporéisée

« D'emblée, le père est une stature. La verticalité, l'acte de se tenir droit en est un des signes élémentaires. Avoir une colonne vertébrale, se dresser, […] sous le ciel et face à ce qui arrive, nous voici devant un trait caractéristique de la figure du père »[1]. La notion de la paternité oblique présentée par Sylvie Germain va à l'encontre de cette verticalité que Xavier Lacroix présente comme allant de soi. Dans l'œuvre de Sylvie Germain, les pères spirituels et adoptifs révèlent le sens d'une paternité qui se situe hors de la logique de l'engendrement et de la filiation biologique associée au lien du sang. Elle se fraie un passage hors des traumatismes familiaux, des règles de soumission et de subordination pour aboutir à une filiation par affinité et choix. Fondée sur la volonté et l'engagement, elle offre aux enfants orphelins ou abandonnés ce que les « parents n'avaient pas su être » (NA, 135). Le *Pater est quem justae nuptiae demonstrant*[2] marque la distinction fondamentale entre géniteur, père et fonction paternelle. La fonction paternelle, précise Claude Revault d'Allonnes, « est exercée par les voies symboliques de la délégation, la désignation et l'acceptation des places dans la lignée, la reconnaissance mutuelle : rien d'autre que des marques d'humanité, des garants contre l'animalité […] parfois la folie. »[3] La culture et les mythes, par leurs dispositifs propres, désignent qui est le père, qui est nommé père, cependant, aucune organisation sociale ne dit ce qu'est un père. La paternité n'est pas une affaire de définition ou d'idées, mais un engagement d'actes qui implique également une dimension corporelle. Dans la *Genèse*, c'est un Dieu miséricordieux (*rahum*) qui crée l'homme. Or l'adjectif *rahum* dérive de la racine *rahem*, qui signifie matrice, utérus. Ainsi, « dans le récit biblique, très explicitement, si l'homme a été créé « à l'image de Dieu », il l'a été « masculin et féminin »[4] (*Genèse* 1,27) ce que Sylvie Germain exprime de la façon suivante : « des entrailles de son Verbe fut enfanté le monde, des entrailles de son amour pour le monde fut engendré le Fils, et, dans le mystère de ses entrailles, la mort s'est retournée en vie. »[5]

Avant d'envisager la filiation symbolique à travers le processus de nomination, la paternité se noue à des identifications féminines, tel que l'illustrent le fantasme de l'homme enceint et les rituels de couvade. Sylvie Germain utilise

[1] Xavier LACROIX, « Visages du père », *Christus,* « La paternité. Pour tenir debout », tome 51, n°202, avril 2004, p.139.
[2] Est présumé père, le mari de la mère. Les professionnels du droit utilisent simplement l'adage « Pater is est ».
[3] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Être, faire, avoir un enfant*, Paris, Plon, 1991, p.131.
[4] Shmuel TRIGANO, « Judaïsme : l'homme créé à l'image de Dieu », *Encyclopédie des religions, op. cit.*, p.1639.
[5] Sylvie GERMAIN, « Solitudes de Madeleine », *L'Œil,* n°489, octobre 1997, p.85.

fréquemment cette approche qu'elle relie à l'origine biblique, « Dieu le Père, lors de la Passion, puis de la Résurrection, est " en parturition ", il réenfante l'homme créé depuis des millénaires pour que « la lumière soit » dans le cœur de chacun. » (MP, 127). De même, saint Paul énonce, « Mes petits enfants que, dans la douleur, j'enfante à nouveau jusqu'à ce que le Christ soit formé en vous »[1]. La paternité emprunte ici les traits maternels de l'enfantement, « paternité et maternité spirituelles manifestant deux dimensions complémentaires de leur participation active à l'unique paternité divine. »[2] Le pouvoir de mettre au monde est-il tellement exorbitant que l'homme se réserve la mise au monde de l'esprit qu'exprime Victor Hugo : « Il sentait la paternité naître et se développer en lui de plus en plus, il couvait l'âme de cet enfant »[3] ? Sylvie Germain mêle la réalité corporelle et l'abstraction d'une fonction introduisant le corps des pères comme un nouvel équilibre, ainsi le père n'a pas qu'une fonction, pas plus que la mère n'a qu'une matrice. La tradition patriarcale ne retient du masculin que la verticalité, selon le maître mot « L'anatomie, c'est le destin » que retient volontiers Sigmund Freud. Or Monique Schneider nous alerte, « à réduire la masculinité à son symbole, on relègue la vulnérabilité, la peau, la chair, le viscéral »[4]. L'accession à la paternité passe par le corps, Victor-Flandrin, lors de l'accouchement de Mélanie, se retrouve à accompagner en première ligne quelque chose qui est l'essence même de la féminité, quelque chose qu'il n'a jamais vécu et ne vivra jamais et qui met en jeu le corps de sa compagne.

> Il ne pouvait plus supporter ce silence et ce doute qui l'accablaient plus que des cris de douleur et à la fin il ressentit lui-même dans son ventre cette souffrance que Mélanie refusait d'exprimer. Et ce fut lui qui se mit à hurler, à hurler plus fort que toute femme en couches ne l'avait jamais fait […] Il ne cessa que lorsque s'éleva le cri du premier-né. Alors, pour la première fois, il se laissa prendre par les larmes, pleurant tout à la fois d'épuisement, de délivrance et de bonheur. (LN, 91-92)

Victor-Flandrin accompagne en étant totalement ignorant par rapport à ce qui se passe, « sans aucune transmission familiale, traditionnelle et culturelle »[5]. La naissance à l'état de père passe par son corps. La paternité se fraie un passage, pousse, trouve place, et opte pour un vocabulaire de la parturition :

[1] *Épître aux Galates*, 3,26 ; 4,6.19.
[2] Michel BUREAU, « La paternité spirituelle », *Christus,* « La Paternité. Pour tenir debout », *op. cit.*, p.182.
[3] Victor HUGO, *Les Misérables,* "Cosette", Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1951.
[4] Monique SCHNEIDER, *Généalogie du masculin*, Paris, Aubier, coll. Psychanalyse, 2000.
[5] Paul MARCIANO, « Le Père, l'homme et le masculin en périnatalité », *Spirale,* n°11, Ramonville Saint-Agne, Érès, 1999.

> Crève-Cœur se sentit fauché à la hauteur des genoux, ses jambes fléchirent […] D'un coup une douleur terrible lui déchira le ventre. Il s'effondra au milieu de la cour, tenant toujours l'enfant contre son torse. […] Le feu aussi gonflait dans les entrailles de Crève-Cœur, lui lacérait les reins. […] Son visage, son corps, ruisselaient de sueur. (NA, 330)

La complexité du corps masculin infuse du féminin. Cependant, selon Sylvie Germain :

> cette part du féminin reste le plus souvent refoulée au nom de l'image persistante que toute société s'est forgée du « mâle » : un roc, rétif aux larmes, maître de ses émotions. Mais que surgissent la mort et la violence de l'arrachement pulvérise ce cliché portant à incandescence la secrète tendresse paternelle.[1]

Le pendant de la venue au monde est le décès de l'enfant, qui creuse le corps paternel pour qu'une place se crée en lui. « L'enfant défunt se réenfante dans le père, dans la nuit de sa chair blessée, il bouge dans ses entrailles, cogne contre son cœur »[2], il est incorporé en une éternelle gestation transformant le père en homme gravide jusqu'à la fin des ses jours. Sylvie Germain convoque Paul Celan pour traduire cet état : « Le monde n'est plus, il faut que je te porte ».

Comme le Dieu tout-puissant laisse le passage au Dieu tout-puissant d'amour, le père du droit français glisse de la « puissance paternelle » à « l'autorité parentale »[3], teintée de responsabilités, de reconnaissance de droits mais aussi de devoirs partagés au sein du couple parental, dont le souci premier est l'intérêt de l'enfant. Selon les propos de Guy Coq et d'Alain Houziaux lors d'un échange avec Sylvie Germain, « Cela change tout, car cela ne retire rien à la puissance créatrice, mais cela empêche de coller sur Dieu des éléments qui ne peuvent en faire qu'un Dieu méchant. […] c'est en tant que Père que Dieu est tout-puissant, justement, son amour de Père est tout-puissant. Il aime en dépit de tout »[4]. Ephraïm, dont le nom est à rapprocher de l'hébreu *hiphrani* : « Il [Dieu] m'a rendu fécond »[5] est un père réconcilié avec la paternité. Il se détache de l'ombre paternelle et de la puissance de sa haine, pour atteindre une paternité qui ne reproduit pas l'empreinte paternelle mais s'ouvre dans l'amour pour sa femme et

---

[1] Sylvie GERMAIN, « Deux pères " dessinent " l'amour », Postface à *J'ai envie de rompre le silence* de René Veyre et Gérard Vouland, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, 2001, p.92-93.
[2] *Ibid*.
[3] Loi sur l'autorité parentale date de 1971. L'article 371-1 de la loi sur l'autorité parentale rénovée le 5 mars 2002 énonce clairement, « L'autorité parentale est un ensemble de droits et de devoirs ayant pour finalité l'intérêt de l'enfant. Elle appartient aux père et mère jusqu'à la majorité ou l'émancipation de l'enfant pour le protéger dans sa sécurité, sa santé et sa moralité, pour assurer son éducation et permettre son développement, dans le respect dû à sa personne. Les parents associent l'enfant aux décisions qui le concernent, selon son âge et son degré de maturité » <http.www.legifrance.gouv.fr>.
[4] Sylvie GERMAIN, « Questions-réponses », *Peut-on apprendre à être heureux ?,* Alain Houziaux (éd.), Paris, Albin Michel, coll. Question de, n°128, 2003, p.65.
[5] *Genèse* 41, *52.*

ses enfants. Le mariage devient une alliance qui unit deux patronymes hors de la dimension de la puissance et du pouvoir :

> Ephraïm avait donné son nom à Reine, il le partagerait avec elle ; il portait dorénavant un nom évidé de puissance et de richesse. Il avait lié son nom à celui des Verselay, il s'était allégé du poids de son nom en le mêlant à la douceur de celui des Verselay. (JC, 64)

Il inaugure un autre rapport au nom, à l'avoir et à la richesse et progressivement, apaise la colère contre le père : « Auprès de Reine il avait trouvé la paix, le bonheur […] l'oubli surtout de cette haine sourde qui lui avait tant taraudé le cœur contre son père » (JC, 65). La réconciliation atteint les deux enfants descendants de ses deux fous, qu'étaient et restent, Edmée et Ambroise. Ces enfants qui unissent leur destin par le lien matrimonial sont deux affamés qui attendent pour donner une nourriture qui élèvera leur faim insatiable en désir. Celui-là est père qui engendre dans l'ordre temporel. Il aide à venir au monde et il donne un monde, il aménage l'espace pour la vie de ses fils. La forêt n'est plus associée à l'état sauvage mais elle est domestiquée pour accueillir les enfants :

> Au fur et à mesure des naissances Ephraïm avait aménagé un galetas pour les aînés, d'abord au grenier puis dans la grange, et à la fin ces aînés s'étaient construit eux-mêmes une cabane de rondins, de glaise et de branches dans la forêt de Jalles où ils dormaient sur des litières de paille. (JC, 89)

Le projet éducatif d'Ephraïm est clairement énoncé et porté, « mes garçons ils feront comme ils voudront. Parce que moi je crie pas comme un chien après mes fils, ils sont pas mes esclaves, mes fils, mais des hommes. » (JC, 116). La relation filiale s'invite sur une autre scène. L'ordre du monde, qui instaurait une différence entre Les Natures Humaines, selon la conception d'Aristote au sujet des maîtres et des esclaves, est bousculé. Le rapport de domination entre ceux qui, en vertu d'un ordre supérieur seraient fait pour commander, et les autres, pour obéir dans la soumission et le respect, ne peut pas résister. L'espace familial est traversé par les grandes créations de valeurs qui depuis la Renaissance évoluent vers la déclaration « tous les êtres naissent et demeurent libres et égaux en droits ». Il devient le lieu où des sujets surgissent comme sujets de parole. La représentation de l'ordre du monde et des êtres humains n'est plus la même et la relation triangulaire entre religion, tradition et pouvoir se stabilise. Ephraïm entend la voix de l'Originaire et établit un lien avec ses fils qui n'est pas du ressort d'une application de la loi ou de l'imposition directe et impérative d'un ordre méthodique, il vient de la symbolique propre à l'identité

originaire partagée. « Vivre et éprouver cela, c'est ressentir la bonté »[1] constate Xavier Lacroix. Contrairement à son père qui déshérite et tranche les liens filiaux, Ephraïm partage son héritage sans diviser, en tant que père donateur, « il se partage de l'intérieur, sans le fractionner ni surtout le couper de sa souche, l'arracher à sa source […] » (QA, 112).

III-3.C Les paternités obliques

L'adoption prolonge le Dieu créateur de la Genèse. Si ce Dieu est père, « c'est dans les limites précises, correspondant aux frontières du peuple qu'il a choisi. […] cette paternité biblique n'a plus rien à voir avec une fonction de géniteur, puisqu'elle est reliée à un événement de l'histoire d'Israël : c'est parce qu'il a sauvé son peuple de la servitude d'Égypte que Dieu est dit " père d'Israël ". Sa paternité désigne une présence vigilante et aimante occupée à faire grandir des fils dans une relation de confiance et d'échange. »[2] Françoise Dolto affirme qu'un « père doit toujours adopter son enfant »[3] et Sylvie Germain, dans son petit essai sur saint Joseph, reprend que l'adoption « incombe à tout parent » (CP, 25), elle est le cœur même de toute paternité qui ne peut se satisfaire du père selon la chair sur le modèle d'Abraham, prêt à commettre le pire par obéissance passive. Être père reste une place à conquérir en acceptant de « mourir à sa condition d'enfant pour la céder à son enfant »[4]. Car pour adopter, encore s'agit-il de retrouver ou de créer ce qui a mis au monde, de modifier le rapport au père, et de se reconnaître un héritage qu'il convient d'enrichir, de forger, d'inventer ou de perpétuer. Sylvie Germain choisit comme figure « exemplaire de la paternité » un des personnages les plus discrets et le plus mystérieux des Évangiles. En élisant cet « homme de l'ombre, du silence », elle prolonge le mouvement de l'évolution de celui qui était considéré comme un père adoptif voué à disparaître après avoir accompli sa mission de protection envers Marie et l'enfant Jésus et qui, au cours du XVIe siècle, devient « pour l'Église catholique une figure mythique de la paternité. »[5] C'est d'ailleurs cette représentation que peindra Le Gréco en 1599 avec son *Joseph et l'enfant*[6] pour l'autel de la première église espagnole dédiée au saint. Joseph semble pourtant d'abord fortement marqué par la configuration fraternelle, il est *le* frère. Or cet

[1] Xavier LACROIX, « Visages du père », *Christus,* « La paternité. Pour tenir debout », *op. cit.*, p.165.
[2] Anne-Marie PELLETIER, « Nul n'est père comme Dieu est père », *Le Nouvel Observateur,* Hors-série n°49, décembre 2002, janvier-février 2003, p.84.
[3] Françoise DOLTO, Gérard SÉVERIN, *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, tome 2, *op. cit*.
[4] Pierre LEGENDRE, *Le Crime du caporal Lortie. Traité sur le père, op. cit.*, p.67.
[5] Josiane CHAMBRIER, « Hamlet et l'hallucination négative », *Image du père dans la culture contemporaine. Hommage à André Green*, *op. cit.*, p.97.
[6] *Saint Joseph et l'enfant,* huile sur toile, 113x57 cm, peint vers 1599 par Domenikos THETOKOPOULOS, dit El GRECO, Tolède, Musée de San Vincente.

homme, qui se présente « à première vue comme une branche stérile […] va manifester une prodigieuse fécondité » (CP, 13). Il transforme « les racines terrestres, biologiques, en « racines » spirituelles et affectives, il libère la filiation d'un socle trop rigide, il transmue le sang en souffle. »[1] Ce bouleversement ne peut être négocié que par ceux pour qui le sang ne contient pas l'identité de l'être, pour qui la paternité n'est pas ancrée dans l'animalité du biologique. Ainsi n'est-il pas donné à Clemens d'être père par procuration, celui qui « ne désirait nullement recueillir un enfant inconnu. Il en éprouvait d'autant moins le désir qu'il venait d'avoir un fils, illégitime, certes, mais bien de lui. » (M, 116), ne peut accéder à une paternité « fondée éthiquement et spirituellement dans l'amour » (CP, 14). Père adoptif, saint Joseph l'est, il en assume la charge et les responsabilités avec dévouement. Il est celui qui permet à l'enfant de se nidifier dans un contexte symbolique vivable, marquée par l'alliance et la parole d'amour. La vie peut ainsi s'incarner dans un sujet qui a de qui tenir. Le symbole de fertilité n'est plus lié à l'évolution biologique, l'enfant est accueilli pour l'inscrire dans une lignée et l'éduquer, « le formant au langage, au travail et à la Loi […] il lui a transmis l'héritage messianique. »[2]. Ce que Marcel Pagnol dans une scène célèbre de *Fanny* résume à sa façon :

> *César* : Moi, j'ai donné ma part. Elle aussi. Mais celui qui en a donné le plus, c'est Panisse. Et toi, qu'est-ce que tu lui as donné ?
> *Marius* : La vie.
> *César* : Les chiens aussi donnent la vie. Non, Marius, cet enfant, tu ne l'as pas voulu. Ce que tu as voulu, c'est ton plaisir. La vie, tu ne la lui as pas donnée : il te l'a prise. Ce n'est pas pareil.
> *Marius* : Mais qui c'est, le père : celui qui a donné la vie ou celui qui a payé les biberons ?
> *César* : Le père, c'est celui qui aime. [3]

Cet ample geste de l'adoption est celui où Sylvie Germain voit collaborer « l'esprit, le cœur, la volonté, où l'égoïsme et le narcissisme sont chassés par le souffle vivace du souci, de la responsabilité, de l'intelligence de l'amour. »[4] Deux-Frères qui découpe son temps entre les deux foyers de la maison des Veuves et de la Ferme-Haute partageant son repas « assis entre Juliette et Hortense » et berçant « chaque soir Benoît Quentin jusqu'à son endormissement » (LN, 184), se glisse dans cette étonnante paternité. Alors que la paternité biologique n'est pas assurée, « Quant à son père, on ne savait même pas qui il était exactement », Deux-Frères prend dans ses bras celui qu'il

[1] Sylvie GERMAIN, « Blasons de la paternité », *op. cit.*, p.208.
[2] Sylvie GERMAIN, « Jésus, l'enfant adoptif de Joseph », *Le Nouvel Observateur, op. cit.*, p.90.
[3] Marcel PAGNOL, *Fanny* (1931), Pièce en trois actes et quatre tableaux, Paris, Fasquelle, 1932.
[4] Sylvie GERMAIN, « Jésus, l'enfant adoptif de Joseph », *op. cit.*, p.91.

nomme son fils « et s'en chargea » (LN, 203). Il y a cette même conscience très forte de la responsabilité et de la gravité qui incombe au père chez Novembre. Alors que son jumeau Octobre est envahi par l'émergence de très fortes angoisses à l'annonce de sa future paternité, Novembre devient un père de soutien, de légèreté et de retenue devant la femme sauvage. Il canalise la libération des représentations inhérentes aux projections maternelles dont Octobre a été l'objet et assume le risque d'une descendance, sans que celle-ci soit porteuse d'une malédiction ou d'une menace de destruction. Ces paternités « obliques » sont parfois transitoires, simplement étayantes pour faciliter certaines traversées de l'adolescence ou de l'âge adulte, pour se dégager de matrices mortifères ou trouver attention, équilibre ou soutien. Ainsi en fut-il pour Eva, « J'avais quinze ans quand mes parents sont morts, tués dans un accident de voiture. C'est alors que mon oncle Joachim m'a recueillie » (ES, 143). Le principe de l'adoption rate parfois, Hyacinthe ressent « de l'aigreur à l'égard de son beau-fils, ce bon à rien qui vivait depuis si longtemps sous son toit, sans avoir jamais rien donné en échange des soins, de l'affection et du constant soutien financier que lui, Hyacinthe, lui avait apportés et continuait malgré tout à lui dispenser. » (EM, 242) un rare exemple qui nous renseigne sur la dimension altérée de l'enfant.

Certains pères oscillent entre le statut de pères adoptifs et de père spirituels, ils dessillent les yeux sur les origines ou le sens de l'existence parfois encore obscur à qui ne sait entendre ou regarder. Dans *Magnus,* cette figure est doublement représentée et se développe au fil de l'évolution du personnage principal. Lothar occupe une place complexe. Oncle de Magnus, il glisse sur le versant du père adoptif pour s'arrêter à celui de passeur. Complice d'un mensonge concernant la filiation de Magnus, « il savait. Il savait depuis longtemps » (M, 116), il prolonge un temps les mystifications maternelles et laisse à Magnus le temps de cheminer dans le labyrinthe de ses questionnements afin que celui de la formulation advienne. Il est un tuteur soucieux « avant tout de la bonne instruction scolaire, morale et religieuse de [s]on neveu » (M, 74). Après le temps de l'appréhension qui a conduit Lothar à prolonger le mensonge par excès de discrétion, il accompagne la fin du temps des fables maternelles et amène à la complexe et douloureuse réalité historique. Le départ nécessaire vers d'autres espaces de vie et de pensée amène Magnus à retrouver un homme démuni, « privé de la vue, de sa voix, et presque autant du pouvoir de marcher ». Cette souveraine et discrète présence rappelle celle de Brum dans *Éclats de sel*. Ces hommes, assignés à résidence « dans la nuit muette » (M, 204) de leur corps, sont en

dialogue intense avec les morts et la part inconnue du monde, la cécité leur permettant de traverser la nuit pour accéder à une lumière plus spirituelle. Diderot dans *La Lettre sur les aveugles* avait posé cette question fondamentale d'épistémologie et de morale. L'aveugle compenserait le manque d'un sens par un penser plus, ou un penser mieux. Il est l'homme des Lumières en raison de sa lucidité intellectuelle qui vient de l'effort qu'il accomplit pour ne jamais être prisonnier de ce qu'on lui dit. Il confronte ses sensations avec ses autres sens efficients pour élaborer un nouveau système d'explication du monde par ses hypothèses intellectuelles. La force de Lothar est « abrasive », il voit « au revers du visible ». Il répand une clarté dans son sourire et sur ses mains comme s'il « mettait à nu le fond de son être : l'intelligence et la pudeur d'une bonté sans souci d'elle-même. » (M, 204). Il participe à la « fécondation spirituelle » de Magnus, et prend place entre un père idéalisé et un père mort en offrant une nouvelle lignée paternelle au personnage qui aura à « choisir » un destin. « Lothar Schmalker n'a rien possédé, et il a donné en abondance son dénuement reçu » (M, 207), d'austère tuteur, il devient ami tutélaire et père.

Brum, le professeur de littérature de Ludvík était perçu par ce dernier en tant que maître spirituel qui, selon Véronique Poirier « est en même temps le dépositaire, l'agent de transmission et le garant de la perpétuation d'un héritage collectif. […] Lieu de savoir et référence, le maître spirituel incarne à la fois une mémoire, une loi et une parole sacrée. »[1] Ludvík, alors étudiant, vouait à Brum une admiration « si vive qu'il l'avait considéré comme père second, un père qui l'avait remis plus pleinement, ou du moins autrement au monde » (ES, 18). Face à une figure d'identification idéalisée, le jeune homme se place dans une relation proche d'un culte rendu par un disciple. Il est prêt à instrumentaliser la nièce du professeur, avec laquelle il engage une brève aventure amoureuse, pour « rentrer un peu dans l'intimité du grand Brum » (ES, 23). Sans doute, l'ombre de celui qui est investi à la place du maître ne peut qu'écraser le jeune disciple qui s'abandonne à tant de « constance et [...] ferveur discrète » (ES, 18). En s'éloignant de Brum, Ludvík rompt avec une figure parentale magnifiée, « personnage de légende dorée » dont Ludvík ne peut soutenir l'inévitable désillusion de l'effritement : « légende dont la dorure s'était fanée, puis craquelée » (ES, 18). Lorsque, des années plus tard, Ludvík retrouve Brum confronté à la déchéance physique, il est encore incapable de discerner ce que contient ce retrait, tant il est lui-même privé de la générosité « que seul octroie

[1] Véronique POIRIER, « Modes de transmission et expérience personnelle. Le modèle du maître spirituel et son rapport à la tradition », *Encyclopédie des religions*, *op. cit.*, p.1335.

l'oubli de soi. » (ES, 21). Or Brum ne se confond jamais avec cette figure du maître, au contraire, il invite à la déprise. Même s'il fut autrefois appelé « le grand Brum » (ES, 18), il ne s'est jamais laissé « griser dans les hauteurs des mots » (ES, 191) et il vit l'éloignement de Ludvík, non comme une remise en question, mais comme une étape nécessaire qui appartient au cheminement de l'individu. Brum ne détourne pas ce « transfert » à son avantage mais propose une présence et une relation de paternité spirituelle. Il exclut toute tentation d'exploiter l'ascendant qu'il pourrait avoir sur Ludvík et se décale du culte idolâtre. Il instaure une relation qui « inclut donc une notion de détachement, de renoncement, d'extinction de tout orgueil et le témoignage constant d'un amour épuré de tout rapport de forces »[1], ce dont témoigneront la forme et le contenu de sa carte postale décryptée post mortem. « Le père spirituel n'est pas un rabbi qui explique la Thora, ni un mufti, ni un casuiste aidant à résoudre des problèmes de morale. Il est père »[2] au sens chrétien du terme. Sa fonction est instrumentale, explique Michel Bureau :

> Il permet à une âme de se laisser habiter pleinement par l'Esprit. Pour être fidèle à sa fonction de père spirituel, l'instrument doit se tenir constamment sous la motion de l'acteur principal. […] ce n'est rien d'autre qu'une invitation à retrouver la place de père pour permettre à l'Esprit d'œuvrer dans une âme. On ne peut être père selon l'Esprit sans revivre constamment pour soi-même : « Non pas ce que je veux, mais ce que tu veux » (Luc 22,42)[3]

Il sert de révélateur pour découvrir les richesses portées en soi et aider à construire sa propre identité et, dans le cas de Frère Jean, à trouver Dieu par sa voie personnelle, par voix de silence, de souffle ou de chant. Il est intéressant de constater que l'identité sexuelle de Frère Jean soit, a priori, difficilement identifiable, comme les enfants qui surgissent et surprennent les personnages par leur arrivée intempestive. À la suite de Gabriel dans *Tobie des marais*, celui qui appelle tout le monde « mon fils » ou « ma fille » (M, 273), se présente à Magnus comme une vieille femme, son corps « semble encore aussi alerte que celui d'un enfant. » (M, 244). Frère Jean, tel Jean Baptiste, vit entouré d'abeilles « braises volantes, manne de pure lumière et d'intense saveur dont le bourdonnement est chant de vie, de sève, louange du jour » (C, 88), qui le nourrissent de leur miel, « soleil intérieur de l'arbre […] puissance qui tout à tour concentre et irradie »[4], et emplissent « sa chair de lumière, son cœur d'allégresse, et sa voix de douceur » (C, 88). Rien de grandiloquent chez cet

[1] *Ibid.,* p.1339.
[2] Michel BUREAU, « La paternité spirituelle », *Christus*, *op. cit.*, p.182.
[3] *Ibid.*, p.187.
[4] Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p.184.

homme à la lèvre fissurée. Passeur de vie, il invite à passer outre le questionnement sur son nom propre pour conduire Magnus vers une identité qui le dépasse. Il ne cherche pas à lui donner un nom, mais l'invite à se déprendre du sien pour aller « au-devant de son nom qui toujours le précède » (M, 274). L'engendrement de Magnus passe par une co-paternité, celle de Lothar puis de Frère Jean, qui invite à se défaire d'une recherche d'un soi qui occupait la première place. Sylvie Germain écrit au sujet de Maurice Zundel, qu'il n'a cessé de rappeler la nécessité de « changer de moi pour pouvoir circuler en nous comme dans un espace illimité, où tout donné se transforme en don », ce qui implique de rompre le cordon ombilical qui nous rive à notre psychisme infantile. Tel est ce long travail de consentement à la déprise de soi qui s'ouvre à une mémoire qui « le dépasse infiniment, celle de la Vie dans sa radiance originelle »[1]. Sans doute est-ce cela la particularité de cette paternité qui donne naissance à une vie spirituelle et à un nouvel être par une présence, une parole et un silence, qui propose, dans le respect de la liberté, une voie pour chercher et penser. L'histoire de Magnus ou de Ludvík n'a pas besoin d'un historien, mais d'un interprète. Comme le rappelle José-Luis Goyena[2], le travail de restauration n'est pas tant un travail archéologique qu'une attention portée sur l'ici et maintenant, lieu où se crée l'intimité et où le sujet acquiert la responsabilité de sa vie psychique et spirituelle. « L'héritage […] est peut-être appelé, pour un temps indéterminé, à être murmuré plutôt que clamé. Murmuré tout bas, mais alors vécu en profondeur, en cohérence, afin d'être tangible pour redevenir audible » (QA, 124). Certaines familles transmettent des objets, de génération en génération, comme un ensemble strictement inaltérable. L'héritage prend alors la forme d'une contrainte transmise car, loin de conquérir ce dont il a hérité, l'individu est dépouillé de toute velléité appropriative et astreint à l'obligation de transmettre les biens reçus sans les altérer en aucune façon. Dans cette conjoncture, exposée par Alain Ferrant, « le sujet ne devient jamais propriétaire de ce dont il hérite, il est au contraire possédé par les objets transmis. »[3]. Les paternités de traverses donnent lieu à des héritages obliques qui transforment le donné en don. « Les paroles et les expressions de Brum retrouv[ent] vie » (ES, 143) en Eva qui partage le goût pour le silence et l'écoute du silence avec son père adoptif. Marceau quant à lui, laisse trace non chez sa fille, non chez sa femme, son père ou son frère, mais chez Léger qui conserve précieusement en son souvenir une toupie, jouet qui dans sa simplicité

[1] Sylvie GERMAIN, « Souffle de la mémoire, grâce de l'oubli », *Christus*, n°219, juillet 2008, p.269.
[2] José-Luis GOYENA, *De l'Impasse à la transmission. Approche clinique de la théorie de la technique*, thèse de doctorat de psychologie, Lyon, université Lyon 2, 2002 [dact.].
[3] Alain FERRANT, *Pulsion et liens d'emprise,* Paris, Dunod, 2001, p.103.

colorée signe l'empreinte du beau-père sur la matière : « Léger […] serrait entre ses genoux une grosse toupie de bois peinte en bleu vif. C'était Marceau qui la lui avait taillée. » (JC, 194). Le récit « paradoxal et scandaleux » selon les termes de Jean-Marie Delassus, ne vise-t-il pas « à faire comprendre que la véritable paternité est d'un autre ordre, qu'elle ne tient pas seulement à la capacité d'engendrement. »[1] Un homme qui engendre peut être l'ancêtre d'une lignée nombreuse, maître de sa descendance mais il n'en est pas forcément le père. Le père transmet la vie sans en être le maître, il indique l'origine sans se prendre pour elle. En cela, l'exemple d'Abraham qui dut passer par « le sacrifice de son propre cœur et non par celui du corps de son fils » [2] est fondateur. Le père omnipotent, concupiscent et ivre de possession devient un père nourricier et aimant, qui n'est pas à redouter ou à « renverser pour S'emparer de son pouvoir. » (MP, 124). Ce père/Dieu qui est « nôtre » père renvoie à une « fraternité sans limites où chacun est à la fois, « élu » et à égalité avec les autres » (MP, 124).

[1] Jean-Marie DELASSUS, « Les Pères et la paternité », *Qu'est-ce qu'un père ?*, *op. cit.*, 176.
[2] Joseph MARTY, « Le cinéma en quête de père », *Christus,* « La paternité. Pour tenir debout », *op. cit.*, p.190.

Troisième partie

DES FRÈRES ET DES SŒURS

C'est, à la vérité, un beau nom et plein de dilection que le nom de frère […]. Les frères ayant à conduire le progrès de leur avancement en même sentier et même train, il est force qu'ils se heurtent et choquent souvent

Michel de Montaigne[1]

[1] Michel DE MONTAIGNE, *Essais, Livre premier,* chapitre XXVIII, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1965, p.265.

INTRODUCTION

Si chacun est, ainsi que le propose la métaphore d'Alain Ruffiot, « tissu avant d'être issu »[1], nous mesurons à quel point la famille, avec ses liens d'alliances et filiaux uniques, pré existe au sujet et propose dans sa dimension transgénérationnelle des structures de relations fantasmatiques spécifiques. C'est sur ce terreau de l'imaginaire familial que s'organise la place ainsi que la représentation de ses membres, que se construit l'identité du sujet en lien avec les autres et que naît le sentiment d'appartenance. « La caractéristique du lien fraternel est d'assurer la médiation et l'échange entre le soi familial et le soi social, culturel et le soi politique »[2] postule Rosa Jaittin. Les différents sentiments et émotions qui l'irriguent évoluent au fil du temps, avec des conséquences variées sur la vie sociale, affective et intrapsychique du sujet, infusant dans la façon dont se tissent les liens sociaux, amicaux et amoureux futurs. Le groupe fraternel se conçoit comme un système de relations entre des enfants d'une même génération qui doit également se penser par rapport « aux liens fraternels des parents »[3] ainsi qu'à l'inscription du désir dans la lignée maternelle et paternelle. Jean Bergeret affirme que la famille est une institution destinée :

> à traiter et organiser les effets de la générativité de la sexualité adulte. Elle est l'organisation sociale qui permet de dramatiser, de mettre en jeu, voire en sens, la matrice de la question de l'engendrement qui, ramenée à sa forme la plus aride et abstraite, s'énoncerait ainsi : la différence des sexes produit une différence de génération qui produit une différence dans le sexuel.[4]

Les questions qui travaillent la fratrie interrogent la différence des sexes et des générations, tout autant que la différence entre la sexualité enfantine et la

[1] Alain RUFFIOT, « Fonction mythopoïétique de la famille, mythe, fantasme, délire et leur genèse », *Dialogue*, 70, 1980, p.3-18.
[2] Rosa JAITTIN, *Clinique de l'inceste fraternel*, *op. cit.*, p.39.
[3] *Ibid.*, p.39.
[4] Jean BERGERET, « La Capacité d'être seul en présence du couple », *Revue Française de Psychanalyse*, Tome LXVI, janvier-mars 2002, p.13.

sexualité adulte ; avec elles, les énigmes de la création alimentent la pulsion épistémophilique. Le lien fraternel nécessite de se penser, de se vivre et de se reconnaître comme le frère ou la sœur, il interroge le sentiment d'appartenance à une famille et demande à se situer à une place autre que celle du couple parental. Il est parfois difficile de penser l'arrivée de celui ou de celle qui vient déloger celui qui se croyait l'unique, parfois périlleux de se pencher sur le berceau de celle qui fait naître les vertiges des désirs incestueux, souvent risqué de s'aventurer sur le chemin de l'altérité alors que les dents s'aiguisent pour entamer la dévoration de cet étrange familier qui s'altère alors dans un silence déchirant. Si, selon Nathalie Prince, les fratries « constituent *a priori* la dimension initiale du conte, elles constituent en même temps le facteur de la discordance, l'élément problématique qui vient mettre d'emblée un grain de sable dans la linéarité du récit »[1].

Les modalités de la relation fraternelle offrent à l'imaginaire germanien un vaste champ de possibles qui se déploie de façon protéiforme « à l'intérieur ou à l'extérieur de la cellule familiale, avec, contre, ou sans le noyau parental »[2]. Dans la lignée des contes et des filiations bibliques, la fratrie des premiers romans se signale nombreuse, parfois monosexuée ou avec la gémellité comme horizon ; puis progressivement, dans une perspective plus contemporaine, elle se restreint et devient mixte, dans un système d'opposition significatif. Chaque mise en fiction cependant est propre au récit qui « lui prête une forme et une valeur spécifiques. »[3]. Caisse de résonance de prédilection, les fracas du monde se répercutent en déséquilibre et perturbent durablement la configuration de la fratrie par la création de failles desquelles surgissent le démembrement et la dispersion. La fratrie devient le siège privilégié des sentiments de rivalité et de jalousie. Le frère, la sœur, cet autre semblable, représentent une part unique en notre monde interne, dans l'ambivalence de l'amour et de la haine. Tel un miroir, ils se donnent comme une relation constituante aux multiples facettes. L'interrogation qu'ils portent en nous est celle du visage étrangement familier de l'autre, au sens où le Frère, la Sœur, tout en étant le non-Moi, est aussi l'*alter ego* et peut ainsi être le plus parfait représentant du moi. La quête de l'identité est propice au jeu de miroirs et aux vertiges des reflets divers. Image fidèle, altérée ou déformée, le frère et la sœur renvoient au double et au phénomène de l'inquiétante étrangeté tout autant qu'à l'indivision du sujet. Le lancinant

[1] Nathalie PRINCE, « "Il était une fois un bûcheron et une bûcheronne qui avaient sept enfants […] " ou des fratries dans les contes de fées des Grimm et de Perrault », *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p.391.
[2] Florence GODEAU et Wladimir TROUBETSKOY (dir.), *op. cit.*, p.13.
[3] *Ibid*.

« qui va là ? » qui s'énonce « entre surprise et trouble » (C, 14) se complexifie avec la venue des lignées gémellaires qui confondent et deviennent un destin à revendiquer ou à éradiquer. Le désir ou la nostalgie de la fusion sont propices aux enfermements mortifères ou au deuil pathologique et se déploient dans le fantasme androgynique qui devient le modèle du couple. La fraternité se déploie également dans le duel et le meurtre. Le frère se présente alors comme la figure de l'intrus et du rival qui est à haïr et à éliminer dans les sillons d'Abel et de Caïn, dont le crime originel continue de tourmenter les personnages. Le fratricide, drame de l'humanité, ne peut se contenir dans la sphère familiale, il la dépasse et se traîne dans les rais historiques pour alimenter les conflits guerriers et les génocides du XXe siècle qui se nourrissent de ces rivalités. La voix du frère se fait alors entendre dans le sang répandu et la question « où est ton frère ? » ouvre à la condition de notre naissance de sujet vivant qui n'a de cesse de s'atteler à la prise en considération de l'autre pour faire surgir le frère ou la sœur dans un renversement radical sous forme de sublimation de la jalousie. La complexité du vécu fraternel s'inverse alors en un idéal, ou en un fantasme, de la fratrie harmonieuse et apaisée, condition de l'émergence de la fraternité comme rapport éthique à l'autre selon Levinas.

I – AVOIR UN FRÈRE, AVOIR UNE SŒUR

Je détestais les bébés. Moi qui, pendant deux ans et demi, avait été le centre d'un univers de tendresse, j'ai ressenti comme un coup de poignard, et un froid polaire a immobilisé mes os… […]. J'ai ressenti alors, froidement et sobrement, comme si j'étais au loin sur une étoile, la séparation de toute chose…

Sylvia PLATH*, La Cloche de verre*

I-1 Le dard de la jalousie

I-1.A L'irruption de l'indésirable et l'épreuve du deux

La venue de l'autre, frère ou sœur, non souhaité et non attendu, est vécue comme une irruption, une intrusion, qui bousculent les exigences de l'ancien-né à l'égard de ses parents. Avoir un frère ou une sœur, contraint à être frère, à être sœur, à naître au nouvel état de frère et sœur et pour certains, à n'être plus que sœur ou frère en une terrible épreuve narcissique et identitaire. La rivalité peut se nicher au sein même du couple gémellaire dans la volonté d'apparaître le premier à la lumière du jour. *La Genèse* rapporte comment Rébecca, l'épouse réputée stérile d'Isaac, donne naissance aux jumeaux dont le premier né fut nommé Esaü et l'autre Jacob. Premiers jumeaux de la *Bible* ils poursuivent, après Abel et Caïn, l'exploration du sentiment de la rivalité et de la jalousie fraternelles. Dans son *Dictionnaire de la Bible,* André-Marie Gérard rappelle l'anecdote, fondée sur un jeu étymologique inséré dans ce récit, selon laquelle au moment de la naissance le puîné tenait son frère par le « talon », « (en hébreu *âqéb,* paronyme *aqob*) ». Cette lutte précoce pour conquérir la première place « dans l'ordre de primogéniture » s'effectue « comme si le second des deux fils de Rebecca ait voulu s'assurer avant l'heure la primauté que lui promettait, dès ses premiers mouvements dans le sein maternel, un oracle

[…] : " L'aîné servira le cadet. " »[1]. Cette lutte originelle n'est pas anodine lorsque l'on sait que le nom de la famille Péniel provient de la lutte de Jacob avec l'ange, comme le rappelle l'épigraphe de *Nuit-d'Ambre*. Dans son essai sur *Le Complexe fraternel,* le psychanalyste René Kaës rappelle, en une énumération introductive, la grande variété de figures mythologiques qui s'attache à ce complexe : « Caïn et Abel, Jacob et Ésaü, Joseph et ses frères, dans la tragédie et les mythes grecs Éros et Hermaphrodite, Artémis et Apollon, Castor et Pollux, Étéocle et Polynice, Antigone et Ismène, dans la mythologie latine, Remus et Romulus, Narcisse et sa sœur, les Horace et les Curiace ; dans l'aire égyptienne, Isis et Osiris, dans le Coran Khabil et Halil, dans la cosmologie dogon Nommo et le Renard pâle, dans le cycle des Niebelungen, Siegmund et Sieglinde, etc. »[2]. Sachant que les « grandes figures de la mythologie sont les dépositaires de vérités sur l'humain » et que chaque « personnage mythique avance sur la scène du monde avec son masque incandescent doué d'une immense amplitude de résonance » (RN, 127), Sylvie Germain puise à cette riche matière de la rivalité jalouse au sein de la fratrie pour en actualiser les figures, en reprendre la question fondamentale de l'altérité et ajouter la rivalité susceptible de surgir dans le couple frère/sœur. De manière générale, l'apparition de la sœur ou du frère dans la vie familiale oblige l'enfant à renoncer à se considérer comme l'objet exclusif et privilégié de l'objet maternel, et par conséquent, « à différencier le réel de l'imaginaire »[3]. Le lien unique qui se crée au sein de la fratrie se fonde sur une parenté commune, or c'est de cette évidence, qui peut prendre des allures de fatalité, que naît la source de la disjonction. Les frères et les sœurs, confrontés à la convoitise du même objet, peuvent se concurrencer ou se démanteler dans la discorde. Le rapport entre la similitude et l'altérité au sein de la fratrie se révèle difficile, comme si la présence de l'autre se pensait toujours comme étant celui de trop, alors même que c'est par lui que la rencontre peut advenir. Saint Augustin décrit, dans un passage bien connu des *Confessions,* le spectacle d'un enfant confronté à l'allaitement de son frère de lait, *Vidi ego et expertus sum zelantem parvulum : nondum loquebatur et intuebatur pallidus amaro aspectu conlactaneum suum*[4]*,* « J'ai vu moi-même et bien connu un petit jaloux : il ne parlait pas encore et fixait, pâle, d'un regard amer, son frère de lait ». Il s'agit bien d'une tragédie qui se joue alors devant le témoin oculaire qui assiste à l'exhibition d'un couple bienheureux, supposé jouir

[1] André-Marie GÉRARD, « Jacob », *Dictionnaire de la Bible,* Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989, p.565.
[2] René KAËS, *Le Complexe fraternel*, Paris, Dunod, 2008.
, p.35.
[3] Rosa JAITTIN, *op.cit.*, p.97.
[4] Saint AUGUSTIN, *Les Confessions*, Livre I, chapitre VII, « L'enfant est pêcheur », Paris, Ernest Flammarion, 1993, p.50-51.

d'un corps à corps qui l'exclut et le maintient, amer, en coulisse. Sigmund Freud analyse cette ambivalence vis-à-vis du frère de la façon suivante :

> L'enfant, […] voue à l'intrus, au rival, une haine jalouse. Le nouveau venu n'a-t-il pas détrôné, dépossédé son aîné ? Et la rancune est tenace aussi contre la mère infidèle qui partage entre les deux enfants son lait et ses soins […] S'il naît d'autres enfants, la jalousie est ravivée chaque fois avec la même intensité. Le fait n'est guère modifié quand l'enfant demeure le préféré de la mère, car l'amour du petit être n'a pas de bornes, exige l'exclusivité, et n'admet nul partage.[1]

Le traumatisme qui accompagne l'arrivée d'un frère ou d'une sœur peut être compris comme l'après-coup du traumatisme plus ancien du sevrage, où l'enfant fut confronté à la perte de l'objet et à la distance corporelle qu'il implique. Paul-Laurent Assoun présente ce drame comme celui « de la dépossession de l'objet, réalisation d'une complétude au profit de l'autre »[2], au cours duquel l'enfant doit en même temps, symboliser non seulement le sevrage, la coupure avec la mère, mais cette présence d'un autre, d'une intrusion sur le lieu le plus intime de sa mémoire première. Cette expérience de transitivité est génératrice d'angoisse car elle conduit à se voir dans l'autre à l'époque où les frontières du moi individuel encore floues se constituent et font de l'autre un double. « Serait-ce là l'origine de l'envie ? »[3] demande J.-B. Pontalis. Sylvie Germain, dans la lignée des travaux d'observations conduites auprès des tout petits[4], relève dans « le comportement des enfants dès le plus jeune âge, quand l'un a un jouet que l'autre n'a pas ; même si celui-ci possède beaucoup d'autres jouets, il s'en désintéresse soudain pour ne plus convoiter que l'objet appartenant à son "rival". » (MP, 121). Si la rivalité, qui suppose déjà une différenciation entre soi et l'autre, ne peut advenir, c'est l'envie qui, dans sa force destructive, surgit pour abolir cette différence et n'ouvre aucun espace au jeu : « La jouissance par l'autre de biens, aussi dénués de valeur soient-il bien souvent, se fait défi, outrage, blessure, tourment pour celui qui en est exclu et qui s'estime lésé. Chez les adultes ce processus peut s'emballer et conduire jusqu'au crime. » (MP, 122). Denis Vasse[5] parle à ce sujet de *jalousie originaire,* celle qui conduit à être jaloux de ce qui anime l'autre alors que nous ne participons en rien à ce qui le fait vivre. Bruno Mounier décrit cette mise à mort de l'autre énoncée par le jaloux

[1] Sigmund FREUD (1932), « La Féminité », *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1978, p.147-178.
[2] Paul-Laurent ASSOUN, « La Relation fraternelle : l'épreuve de l'intrusion », *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, t.1, *op. cit.,* p.21.
[3] J.-B. PONTALIS, *Frère du précédent op. cit.*, p.91.
[4] Marie-Blanche LACROIX, Maguy MONMAYRANT (dir.), *Les Liens d'émerveillement. L'observation du nourrisson selon Esther Bick et ses applications,* Toulouse, Erès, 1998. ; Joël Clerget *et al*., *L'Accueil des tout-petits,* Toulouse, Erès, 1998.
[5] Denis VASSE, « La Jalousie structurante », Session du Centre Thomas More, L'Arbresle, 11-15 mai 1989.

pour qui il ne peut y avoir deux vivants ou alors, « ce deuxième vivant doit vivre de la vie »[1] qu'il veut bien lui concéder. Comme si la vie n'était pas de l'ordre de la transmission mais d'une libéralité. Là où ne peut se concevoir une place pour deux, la question du meurtre est à l'œuvre.

Nous retrouvons ce dilemme « s'il vit, je meurs », dans l'épreuve du surgissement du frère dans la vie de Bruno-Pierre Estampal et de la sœur pour Philippe de Fontelauze, dans la *Chanson des mal-aimants*. Ces deux personnages, traversés par la jalousie, engagent le délicat passage de la place du fils unique à celle de l'aîné. Si cette envie s'éveille pour des biens « dénués de valeur », selon les propos de Sylvie Germain, comment ne pas haïr celui qui est supposé être gratifié de l'attention, de l'amour et de l'admiration maternelle dont l'enfant se sent dorénavant privé ? La question qui peut s'adresser à la mère sous forme de « pourquoi m'as-tu fait ce coup-là ? », se justifie comme de la légitime défense et se transforme en déclaration de guerre contre celui ou celle, plus à sa taille, qui sera la victime désignée de la haine du détrôné. Évoquée dans *Les Échos du silence* au sujet de la théorie du tsimstsoum, la tragédie Shakespearienne *Le Roi Lear* contient une intrigue subordonnée très proche de la principale, qui est l'histoire de Gloucester et de ses deux fils, Edmond et Edgar. Le fils bâtard, Edmond, est taraudé par la haine de son frère et n'a de cesse de vouloir sa ruine. Pour sa part d'héritage, il n'hésite pas à trahir Edgar et à le diffamer auprès de son père afin de le faire condamner à mort et encourager sa fuite. Figure malfaisante, Edmond obéit :

> aux lois qui règlent, depuis toujours le type d'homme auquel il appartient ; comme Caïn qui voit ses sacrifices repoussés, comme Ganelon qui ne réussit pas à obtenir l'affection de son roi, il est marqué par le destin : son état civil l'humilie et l'obsède, le sens de son infériorité le rend agressif avec ses semblables.[2]

Bruno-Pierre Estampal et Philippe de Fontelauze partagent le même point commun que les personnages shakespeariens, Richard III, Iago et Edmond, habités par le démon du mal. Tous trois se sentent spoliés par leur position de puîné ou de bâtard qui ne leur permet pas d'occuper la place à laquelle ils rêvent d'accéder. Selon André Green les « vilains de Shakespeare présentent tous les trois un complexe fraternel qui les pousse au fratricide, tout comme dans la *Bible* Caïn tue Abel le plus aimé de Dieu. »[3]. Selon René Kaës, « le complexe fraternel est un véritable complexe, au sens où la psychanalyse en a formulé la structure

[1] Bruno MOUNIER, « Jalousie paternelle », *Places du père violence et paternité*, Joël et Marie-Pierre Clerget (dir.), Presses Universitaires de Lyon, coll. Champs, 1992, p. 124.
[2] Robert LAFFONT, Valentino BOMPIANI, « Edmond », *Dictionnaire des personnages* (1960), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p.332.
[3] André GREEN, « Pourquoi le mal ? », *Le Mal,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.422.

et la fonction dans l'espace psychique du sujet de l'inconscient »[1]. Forme archaïque du rapport à l'autre, Jacques Lacan le théorise comme le complexe de l'intrus pour lequel le destin évolutif du frère est de devenir un rival avant que d'être reconnu comme un autre que soi. L'exploration du complexe fraternel se révèle féconde pour André Green qui relève que Lucifer se révolte contre Dieu « parce qu'il a perdu la préférence aux yeux de l'Eternel. […] Cette haine fraternelle qui pousse aux extrémités du Mal naît souvent parce que l'objet de la haine est supposé être plus aimé par l'un des parents – dans le cas de Satan par le Père. " L'explication " de la haine réside donc apparemment dans la douleur créée par la perte d'amour. »[2]. La plainte d'Aurélien dans *Hors-champ* n'est-elle pas l'expression de la crainte qui foudroie l'enfant lorsqu'il redoute d'être oublié par sa mère ? : « Maman, je suis là ! Souviens-toi de moi, je suis ton fils ! Aurélien, ton fils, ton unique, entends-tu ! M'entends-tu ? Maman, maman ! » (HC, 193). Cette terrible supplication, qui dans le cas d'Aurélien est une expérimentation fatale de l'oubli, ne peut s'exprimer que dans une confusion telle que les corps de Joël, d'Iota et de Lilli, dont la ventriloquie se déclenche, en deviennent réceptacles et caisses de résonance.

Bruno-Pierre Estampal et Philippe de Fontelauze ne transforment pas la forme archaïque du complexe fraternel, pour eux la sœur ou le frère conservent la consistance d'un objet partiel, simple appendice du corps maternel imaginaire. À la mort de sa mère, Bruno-Pierre Estampal qui « s'était toujours cru fils unique avait découvert la présence d'un demi-frère métis de onze ans son aîné » (CM, 222), il ressent alors « l'effet d'une piqûre de scorpion dans la nuque. À près de cinquante ans, il s'était senti aussi floué par sa mère que Gabriel l'avait été à l'âge de neuf ans quand cette même mère l'avait abandonné » (CM, 223). L'apparition du demi-frère résonne comme la fin de l'âge d'or. Les traces de la théorie darwinienne se font plus précises et, féroce, l'animalité se réveille au sein de la fratrie. Quand le territoire est à défendre, la loi du plus fort prévaut :

> un vrai chat, cet Estampal, il avait rétabli son équilibre avec une souplesse bondissante sitôt le choc encaissé, tandis que le frère était resté pareil à un oisillon dégringolé du nid, crevant de faim, de froid. Et le chat avait joué avec le vieil oisillon. (CM, 223)

La perversion du lien réduit le frère à un objet que Bruno-Pierre utilise à son gré, il attrape son frère dans ses griffes et exige qu'il ne soit plus qu'un sujet anéanti, dépendant de son bon vouloir. Bruno-Pierre décide seul de resserrer ou de

[1] René KAËS, *Le Complexe fraternel*, *op. cit.*, p.1.
[2] André GREEN, *op. cit.*

dégager son étreinte. La fraternité ne se décrète pas, pas plus que les origines communes ne valent pour liens. La « forme brutale et catastrophique »[1] que peut prendre la rencontre avec l'étranger selon Julia Kristeva, est ici littérale. Le frère, « étranger catapulté si tardivement dans sa vie » (CM, 224), est déclencheur de l'inquiétante étrangeté. Il saisit Bruno-Pierre par sa singularité : il est un « étranger à la puissance trois de par son long incognito, de par son origine africaine du côté paternel, et enfin de par sa maladie mentale » (CM, 224), autant de signes de singularité qui le distinguent de lui. Bruno-Pierre ne prend pas le temps de savoir ce que révèle cette différence, pas plus qu'il ne peut reconnaître en lui la « face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie »[2]. L'épreuve de l'origine qui s'impose lui demande de supporter une fissure provoquée par quelqu'un d'autre, aussi proche et distinct qu'un frère. « À défaut de lien fraternel, il en avait créé un de dépendance et d'exploitation, ayant vite compris quel profit il pouvait retirer de ce dépressif hallucinant. » (CM, 224). La dialectique du Maître et de l'Esclave, développée par Hegel[3], est à l'œuvre dans l'utilisation que Bruno-Pierre fait des visions de son frère à des fins personnelles et littéraires. Estampal incarne la figure du mal et Gabriel représente celle de la fragilité humaine persécutée, avec cependant toute l'expression de la complexité contenue dans de telles stratégies. En effet, Gabriel ne se perçoit nullement comme dominé par son nouveau frère, il craint même de perdre la protection illusoire qu'il lui confère, alors que, paradoxalement, Bruno-Pierre a besoin de Gabriel « pour des enjeux narcissiques, et en particulier pour se projeter dans l'autre, faire prendre en charge à l'autre ses propres angoisses à lui […] »[4]. La crainte de se retrouver face à son impuissance créatrice, si son frère venait à lui échapper ou si sa mise en scène macabre n'opérait plus, le taraude. Pour Bernard Brusset, le Maître, lui-même soumis à un tyran interne, a besoin d'être reconnu comme tel, alors que le « dominé » se passe du « dominant » et s'en accommode »[5]. Estampal aurait à consentir à « leur origine partagée », que Daniel Sibony évoque au sujet du conflit israélo-palestinien. Il conviendrait pour cela de s'engager dans un voyage-exode qui excentre le rapport à soi-même « ex-istant et se tenant, ainsi, hors de sa propre origine »[6], dans une dimension

[1] Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.280.
[2] *Ibid.*, p.9.
[3] Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (1807), *La Phénoménologie de l'Esprit,* Paris, Gallimard, coll. Folio/essai, 1970.
[4] Albert CICCONE, Alain FERRANT, *Honte, culpabilité et traumatisme*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 2009 p.92.
[5] Bernard BRUSSET, « Le Lien fraternel et la psychanalyse », *Revue Française de Psychanalyse*, « Frères et sœurs », Paris, PUF, 2, tome LXXII, mai 2008, p.358.
[6] Daniel SIBONY, *Violence. Traversées*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La Couleur des idées, 1998.

essentielle de l'être , l'étranger permettant, écrit Edmond Jabès, « d'être toi-même, en faisant de toi un étranger »[1].

I-1-B Un paradis à tout jamais perdu

Philippe de Fontelauze jouit longuement du statut de l'enfant unique auprès de sa mère. Alors que son père est au front, il est l'objet de toute l'attention et de l'éblouissement maternels :

> Il avait été d'autant plus choyé et fêté qu'il était doué d'une voix admirable. Une voix aussi pure que celle que l'on attribue aux anges et qui ravissait tous ceux qui l'écoutaient chanter. Et des anges, il avait également la beauté diaphane, la blondeur, la sveltesse. (CM, 75)

Nous pourrions dire que l'enfant se trouve en position phallique, mais nous préférons[2] le terme emprunté par Bénédicte Lanot[3] à Bellemin Noël, pour affirmer que Philippe est le « machin » qui est exhibé au sein de sa famille. « Sa Majesté » Philippe vit les ultimes instants avant la chute, qui sera d'autant plus douloureuse que son piédestal fut élevé. La permission du père impose au fils une réalité cruelle : la mère a un autre objet d'amour que lui. La grossesse consécutive annonce une terrible réalité qu'il ne veut ni reconnaître, ni accepter :

> Les sentiments de Philippe, lorsqu'il comprit ce qui se tramait dans le ventre de plus en plus arrondi de sa mère toute vêtue de noir, furent eux, sans ambiguïté. Un bloc de hargne et de jalousie. Il soupçonna l'embryon de vouloir lui voler sa place de petit prince déchu et de le forcer à prendre celle du père laissée vacante. (CM, 78)

Âgé de quelques semaines seulement, le fœtus se voit d'emblée attribuer une intentionnalité captatrice. Revêtu de la panoplie de l'imposteur, son unique destin est de dépouiller le petit monarque de ses prérogatives et de s'emparer de son sceptre. Ainsi en est-il du destin de l'enfant merveilleux dont l'extrême splendeur, que Serge Leclaire compare à celle de « l'enfant Jésus en majesté, lumière et joyau rayonnant d'absolue puissance », prédestine à l'abandon et à la perte : « Dans l'extraordinaire présence de l'enfant de chair s'impose […] l'image rayonnante de l'enfant-roi à laquelle fait pendant la douleur de la Pietà »[4]. On

[1] Edmond JABES, *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format,* Paris, Gallimard, 1989.
[2] Si le phallus n'est pas à confondre avec le pénis pour la psychanalyse, il n'en demeure pas moins que le choix du terme emporte avec lui une forme de prééminence de l'homme au détriment de la femme, et surtout une insuffisante distinction entre ce qui relève d'une part de la nature et d'autre part de la culture.
[3] Terme qu'elle utilise dans sa thèse au sujet du personnage de Reine dans *Jour de colère.* Bénédicte LEMOINE-LANOT, *L'Univers romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, Thèse de Doctorat de l'Université de Caen, spécialité : Langue et Littérature françaises, directeur de thèse Alain Goulet, 2001.
[4] Serge LECLAIRE, *On tue un enfant. Un essai sur le narcissisme primaire et la pulsion de mort,* Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1975, p. 11.

pourrait à cet égard évoquer ici la situation de « déprivation », au sens winnicottien du terme, qui est le vécu de la « perte de quelque chose de bon et de positif, […] qui […] a été retiré »[1]. L'arrivée du puîné conduit à une nouvelle « arithmétique » dans la mesure où celui qui s'ajoute, et avec lequel il va falloir dorénavant compter, génère des sensations haineuses dont le but, clairement exprimé, est d'évincer sans égard celle qui contrarie les prétentions de l'aîné. Devenir l'aîné n'est en rien une promotion réjouissante, s'il était besoin, la parabole évangélique du fils prodigue[2] en rappelle le rôle ingrat. Car avant d'être désigné « aîné », l'enfant fut l'unique et, selon les propos de J.-B. Pontalis, sans « qu'il y soit pour rien et sans avoir démérité, dépossédé de son trône ; déchu, il redoute l'exil »[3].

Dans le cas de Philippe, cette alarme imprègne l'horizon fraternel de forts relents de champs de bataille, car en effet, être ainsi propulsé sur le devant de la scène fraternelle, c'est également être destiné à prendre la place du père, non auprès de la mère, mais pour être livré, arme à la main, au sillon d'une tout autre figure maternelle, celle de la patrie. Le père n'avait pas tort lorsqu'il voyait en son fils un futur soldat, cependant ce dernier établit sa ligne de front sur le théâtre familial. Délocalisant le front des guerres patriotiques pour protéger prioritairement d'autres démarcations, il renforce les lignes défensives face à la menace intrusive de l'étranger : « Et par avance il déclara la guerre à cet usurpateur. […] fille ou garçon, l'intrus n'en demeurait pas moins son ennemi. » (CM, 78). Philippe découvre les limites insoupçonnées de son univers, révélées par la venue de celle qui l'en chasse. Abandonné de tous, il doit reprendre le douloureux travail de deuil déjà amorcé « lors du désillusionnement et du sevrage »[4]. Ce processus est compliqué par le fait que ce qui a été perdu à tout jamais, et qui est dorénavant indisponible, l'est pour une autre qui semble en jouir, devant lui, dans toute sa complétude. J.-B. Pontalis situe l'origine des conflits familiaux dans le tragique constat qu'« une mère ne se partage pas »[5] ainsi que dans l'inquiétante certitude qu'une mère ne pourra jamais être possédée. L'envie se nourrirait du « refus que nous soyons issus d'une même mère, sortis d'un même ventre. […] il ne nous suffit pas d'être ou, de nous croire le préféré, il nous faut l'exclusivité. Une mère ne saurait être indivise […]»[6].

[1] Donald Woods WINNICOTT, *Déprivation et délinquance*, Paris, Payot, 1970.
[2] *Évangile selon Luc,* ch.15, versets 11 à 32)
[3] J.-B. PONTALIS, *Frère du précédent*, *op. cit.*, p.89.
[4] Nicole BERRY, « Le Roman original », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « L'Enfant », Paris, Gallimard, n°19, 1979, rééd. *L'Enfant,* J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais n°378, 2001, p.253-254.
[5] J.-B. PONTALIS, *Frère du précédent*, *op. cit.*, p.99.
[6] *Ibid.*, p.95.

Ainsi, la rivalité exacerbée et la lutte à mort impliquent les impasses d'une revendication identitaire mortifère et figée, position excluant la possibilité de tout manque et de tout partage. Le vœu de mort dépasse les rives du rêve et s'inscrit dans un projet patient qui prolonge les volontés de représailles au-delà du temps de l'enfance.

Sa sœur Agdé le détourne de son désir de grandir tant « l'illusion et l'espoir de retrouvailles »[1] sont fortement ancrés dans la fange de la rage. Philippe ne peut renoncer à la complétude de son enfance ni aux jouissances auxquelles il aurait goûtées, ne serait-ce qu'une fois. Secrètement, il souhaite retrouver sa position dans le désir de sa mère et se lance dans la reconquête d'un royaume qu'il pense avoir perdu, celui de l'admiration maternelle qu'il confond avec l'amour, celui de la fonction de l'aîné qu'il confond avec son être même, celui d'une monarchie où règne la confusion entre les registres de l'être et de l'avoir. En s'acharnant à chanter un motet de Tallis, en faisant fi de sa mue, il cherche à regagner le substitut du narcissisme perdu de son enfance, temps où il était à lui-même son propre idéal :

> il voulut reconquérir son royaume. […] Il allait leur montrer à tous, à sa mère en premier, de quoi il était capable, il allait réaffirmer son excellence. […]. Il ferait s'élever son chant, à faire pâlir les chérubins, jusqu'au pays des morts où désormais résidait son héros de père. (CM, 79)

Point n'est besoin des réprimandes pour développer son jugement, la rupture s'opère dans sa voix qui bascule de celle de l'ange à celle du fausset, l'obligeant à céder le pas et à se départir de sa morgue :

> Dieu se montra fort irrité et nullement bienveillant. Après plusieurs essais calamiteux, le mutant insoumis avait forcé sa voix dans un accès de colère folle et c'est alors qu'il l'avait cassée. Cassée en mille morceaux, irrémédiablement. (CM, 80)

Philippe, comme Nuit-d'Ambre, souffre de cette propension à se substituer à Dieu pour devenir le créateur d'une nouvelle réalité. Les dieux, écrit Mircea Eliade, ne frappent pas les hommes sans raison, aussi longtemps que les mortels ne transgressent pas les limites prescrites par leur mode d'existence et ne subvertissent pas les lois divines. Mais, poursuit-il, « il est difficile de ne pas transgresser les limites imposées, car l'idéal de l'homme est l'excellence *(arete).* Or une excellence excessive risque de susciter l'orgueil démesuré et l'insolence

[1] Nicole BERRY, « Le Roman original », *op. cit.*, p.253-254.

(*hybris*). »[1]. Dans l'*Ancien Testament* le témoignage de la révolte ou de l'orgueil humain démesuré, qui consisterait à ravir au Créateur son pouvoir ou à forcer la porte du ciel, est présent depuis la chute originelle et se poursuit avec l'épisode de la tour de Babel, « Construisons une ville, avec une tour dont le sommet soit dans les cieux »[2]. Yahvé interrompt rapidement les folles entreprises pour rappeler les limites ainsi que la dépendance de ses créatures terrestres. Aussi, « La créature bouffie de vanité fut donc châtiée séance tenante, et à défaut d'humilité il lui fut assené une durable humiliation. » (CM, 80). Le « ça ne sera jamais plus pareil » se signale avec la mue et la perte de la voix de l'enfant qui ne pourra plus être l'objet fétiche, support de l'admiration et de la séduction. D'un seul coup déchu de tous les cieux, Philippe de Fontelauze, tout à sa douleur, ne peut négocier les différents deuils qui s'imposent à lui et ne peut rompre avec un temps mythique où il fut, pense-t-il, tout pour sa mère. Pour exister cependant, la voix doit s'inscrire dans le langage. Dominique Rabaté dans son article « "Le Chaudron fêlé" : la voix perdue et le roman », évoque la nécessité pour la voix de se « dissocier d'elle-même, [et de] se séparer de l'enveloppe sonore de la mère qui baignait le sujet dans son stade utérin »[3]. En rappelant les thèses de Pascal Quignard[4] il signale que le garçon traverse un deuil avec la mue et ne peut devenir homme « qu'au prix de cette séparation définitive d'avec la voix de ses premières années »[5]. Le temps des illusions n'est pas encore perdu pour celui qui n'attend des autres qu'une admiration sans limite et Philippe reste dans l'incapacité infantile d'accepter et de reconnaître la réalité. En refusant de sortir de l'alternative idéalisation/persécution, la production fantasmatique de l'adolescent[6] ne peut se détourner de l'intolérable intrusion au point de devenir tyrannique pour réaliser son projet :

> Il fit un pacte avec lui-même : ce déshonneur et cette malédiction sans rémission, il les ferait payer très cher à celle qu'il en jugeait responsable. Il a attendu un quart de siècle, mais son heure est venue. (CM, 80).

[1] Mircea ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses,* tome I, Paris, Bibliothèque Historique Payot, 1979, p.274.
[2] *Genèse,* 11, *4-6.*
[3] Dominique RABATÉ, « " Le Chaudron fêlé " : la voix perdue et le roman », *Les Imaginaires de la voix, Études françaises*, Presses Universitaires de Montréal, vol.39, n°1, 2003, p.37.
[4] Pascal QUIGNARD, *La Leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987.
[5] Dominique RABATÉ, *op. cit.*, p.37.
[6] René DIAKTINE, « Devenir adolescent, rester adolescent », *Adolescence terminée, adolescence interminable,* Anne-Marie Alléon, Odile Morvan, Serge Lebovici, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Psychiatrie de l'enfant, 1985, p.60.

I-1.C Le retour destructeur du ressentiment

La jalousie est muette et farouche, elle sidère le langage et fige le temps dans une longue attente qui laisse intacte le ressentiment. Bruno-Pierre reste « embourbé dans ses larmes d'enfant trahi » et c'est l'éternel garçonnet qui persiste « à pleurer dans sa peau de sexagénaire » (CM, 223). N'ayant su trouver le chemin pour que les mots l'expriment, la jalousie s'inscrit et s'enkyste dans un double mouvement d'aversion et d'identification à la sœur, elle pointe ses flèches vers le cœur de cette dernière pour causer sa disgrâce. La dimension du regard est, comme dans le souvenir de saint Augustin, accrochée à l'envie : « Voyant que sa sœur voulait se destiner à une carrière de cantatrice, il s'est hâté de contrecarrer ses plans » (CM, 81). La satisfaction et l'épanouissement qu'Agdé peut trouver dans le chant réactivent l'image d'une complétude perdue et assaillent Philippe d'un accès de violence, haine nostalgique envers cette sœur qui exhibe le mirage de ce qui fut. La théorisation psychanalytique sur la violence de l'envie a été élaborée par Mélanie Klein à la suite des premières perspectives ouvertes par Karl Abraham sur les destins de la pulsion orale. Dans sa puissance archaïque incontenable, écrit-elle, l'envie « est le sentiment de colère qu'éprouve un sujet quand il craint qu'un autre ne possède quelque chose de désirable et n'en jouisse ; l'impulsion envieuse tend à s'emparer de cet objet ou à l'endommager »[1]. N'étant plus en mesure de posséder la puissance du chant, le frère atteint la sœur dans son choix amoureux. En instrumentalisant le chant comme objet du crime, il veut l'étouffer et, par là même, détruire Agdé. Il occupe alors la première place dans les décisions qui la concernent, niant le désir et l'altérité même de sa sœur :

> il a joué soudain au père par procuration, soucieux de l'avenir de la jeune fille. Il a commencé par dissuader sa mère de permettre à Agdé d'aller poursuivre des études […] il l'a convaincue qu'il convenait plutôt de songer à la marier. Il s'est même chargé de lui trouver le gendre idéal. (CM, 81)

La jalousie remplit ainsi pleinement son projet qui vise, selon la description qu'en donne Denis Vasse, « à réduire à rien la vie de l'autre en tant qu'elle est autre chose que moi, à moins qu'elle ne se prête à être idolâtrée pour devenir ma Chose »[2]. Nous pourrions formuler, à l'instar d'Anne Dufourmantelle, que la haine n'a pas de destinataire tant elle « annule le sujet qui la porte »[3]. Lorsque le frère entre en scène, il se pense, tel Faust, le grand ordonnateur et élabore un scénario d'une « somptueuse mise à mort » (CM, 85). En livrant sa sœur à

[1] Mélanie KLEIN, *Envie et gratitude et autres essais* (1957), Paris, Gallimard, 1968, p.18.
[2] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, Paris, Le Seuil, 1995, p.28.
[3] Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p.100.

l'amoral Geoffroy Maisombreuse, il glisse « un serpent dans le nid de sa sœur » (CM, 81) et guette, à l'affût, les conséquences du désastre conjugal. Décelant dans les puissances du chant de sa sœur les signes de l'existence d'un amant follement aimé, Philippe n'hésite pas à livrer celui-ci en pâture à son beau-frère et à ses complices pour que s'accomplisse le supplice de celui qu'elle nommait son Orphée. Par ricochet il est cause de la lente agonie de sa sœur car « [b]eaucoup de gens meurent ainsi traînant des mois, des années, voire des décennies dans les décombres de l'amour, de l'espoir, où le malheur les a précipités. » (CM, 82).

Philippe ainsi que Nuit-d'Ambre sont les auteurs de ce qu'André Green nomme « le crime à froid ». Leur amère solitude les amène à l'acte de trahison envers leur sœur ou leur frère et leur destructivité vise à tuer leur victime, sans avoir cependant à les toucher, en confiant ces basses œuvres à des « complices » pour l'un, ou à des « associés malfaisants » pour l'autre. En cela, ils incarnent le mal qui « est insensible à la douleur d'autrui et c'est en cela qu'il est le mal. […] Ce qui souhaite augmenter cette souffrance. Pire : il préfère l'ignorer. »[1]. Si Philippe se « charge de la corvée de rabattage » (CM, 85), Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu « fut l'instigateur, […] même pas celui de l'assassin […] il eut le rôle de celui qui livre » (NA, 275). Auteurs de la mortification, ils délèguent l'humiliation et l'avilissement mais ne portent pas la responsabilité des actes portés sur la victime. Ainsi, Agdé et Roselyn, après avoir été totalement investis par la haine, se voient soudainement ignorés et livrés à d'autres mains. La destruction de la sœur occasionne la destruction du soi qui devient haïssable :

> Malgré la densité de son ressentiment de vieil enfant blessé, il lui restait assez de conscience pour mesurer soudain l'ampleur de sa faute, la démesure de la vengeance. (CM, 99)

Il n'est pas si simple de ressentir le trouble qui saisit *Le Bourreau* du roman de Pär Lagerkvist[2] que Sylvie Germain évoque au sujet de la persécution du Messie : « il a eu l'impression de crucifier son propre frère, ce qu'il n'avait jamais ressenti bien qu'ayant exécuté des hommes et des femmes par millions. » (MP, 23). Avec le sang qui, goutte après goutte, perle « continûment, telle l'eau d'une clepsydre » (CM, 96) de la blessure du creux de la main d'Agdé, la vie s'échappe. Pareils à Judas et Pilate qui se savent désormais « […] concernés aussi bien par la souffrance de la victime que par la détresse des coupables – et

[1] André GREEN, « Pourquoi le mal ? », *op. cit.*, p.419-420.
[2] Pär LAGERKVIST, *Le Bourreau*, trad. Marguerite Gay et Gerd de Mautort, Paris, Stock, coll. La Bibliothèque cosmopolite, 1997, p.103.

coupables à leur tour d'un grave manquement à la bonté, à la sagesse et à la sollicitude de l'amour » (Im, 197), Philippe de Fontelauze, « figure désolée de l'Unique »[1], rejoint le cortège de ses frères malheureux, Bruno-Pierre et Nuit-d'Ambre, que la passion haineuse laisse esseulés à défaut d'avoir trouvé l'espace transitionnel où la rivalité aurait pu se reposer et se sublimer. Tous s'abîment dans l'immobilité qui les attache au ressentiment infantile qui ne peut renvoyer aucun reflet. La part de lui-même que Philippe veut anéantir est déjà trop envahie par le délitement de la pulsion de mort, pour que celle-ci parachève le travail. Ce qui chez lui était mort-né s'inscrit dans son corps mutilé qui porte le ratage de son suicide.

La force du ressentiment à l'égard du rival fortement jalousé dans sa petite enfance est également à l'œuvre dans *Magnus* qui contient un passage à l'acte qui peut être lu comme un acte manqué, dont on sait que le « résultat explicitement visé n'est pas atteint mais se trouve remplacé par un autre »[2]. L'impulsion de Magnus, que nous avons évoquée dans la précédente partie, représente une réelle rupture avec les comportements habituels du personnage, plutôt marqués par la passivité et la patience. La scène de reconnaissance du père dans un restaurant isole le surgissement d'une action qui peut être lue comme la marque de l'émergence du refoulé. La manifestation intempestive et la conduite irrationnelle de Magnus ne peuvent être sans conséquence, tant il est aisé de supputer qu'un ancien nazi, criminel de guerre en cavale sous le nom de Walter Döhrlich, ne soit pas rebuté par un acte meurtrier supplémentaire afin de préserver sa fausse identité. Alors que la fébrilité de Magnus s'apaise, il perçoit un geste « de fierté et d'affection. Celle d'un fils pour son père » (M, 218) qui rallume les feux de la passion. C'est de ce trop que naît le drame. Un trop surgi de la jalousie infantile reliée à une situation ancienne où Magnus, âgé de sept ans, découvrit l'existence d'un frère au cours d'une sortie avec son père qui fit basculer celui qui se pensait légitime dans le négligeable. Ce qui atteint alors Magnus n'est pas que son père ait une double vie (il en aura d'ailleurs bien plus à l'avenir), mais que celui-ci présente la figure d'un père inconnu de lui, un père aimant, alors qu'il lui faut sans cesse espérer, guetter et quémander un regard attentif, sinon fier, à son endroit.

> Ce n'était cependant pas la présence importune de cette femme volubile qui avait gâché sa joie d'enfant, mais celle du gamin, un joufflu, prénommé Klaus, auquel le

[1] Paul-Laurent ASSOUN, « Fonctions du frère : l'imago phallique », *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, t.1, *op. cit.,* p.78.
[2] Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS (1967), « Acte manqué », *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 7ème édition, 1981, p.5-6.

> « maître de la nuit » avait manifesté bien plus d'attentions et d'affection qu'il n'en avait jamais témoigné à son propre fils. (M, 127)

L'exceptionnelle sortie au zoo de Berlin se révèle pour ce qu'elle est : une occasion de retrouver un autre que soi qui est, de surcroît, bénéficiaire de l'intérêt paternel. La morsure de la jalousie s'associe à la crainte de l'abandon qui fendille imperceptiblement la certitude de la filiation. Le dépit aiguillonne le jeune enfant qui déforme le prénom du rival, disqualifié en « morveux » puis compacté au nom d'un hippopotame « vautré contre le ventre informe de sa génitrice : de Klaus il avait fait " Klautschke " » (M, 129). La vengeance reste à l'arrière-plan, susceptible d'être convoquée à tout moment. Là où d'autres jaloux, comme Philippe de Fontelauze, doivent patienter des mois ou des années, la force du fantasme de Franz-Georg n'a d'égale que la rapidité de sa réalisation, « quelques semaines après cette visite, Berlin avait été pilonné ». Les résultats dépassent les vœux de disparition puisque le lieu même d'où surgit la révélation de l'intrus haï est détruit, « tous les animaux du zoo avaient péri sous les bombardements. « Klautschke » et sa mère avaient-ils subi le même sort que les bêtes ? » (M, 129). Le fait qu'ils soient frères ou non a bien peu d'importance, tant l'identification jalouse qui lie Magnus à Klaus est totale. Aussi, des années plus tard, lorsque Magnus aperçoit le « bâtard bien-aimé » (M, 219) de l'orgueilleux baryton, sa haine, intacte, éclate à nouveau envers le frère ressuscité qui a pris la place de légitime. Mêlant les souvenirs à l'observation de la scène, il « revoit l'odieux chérubin juché sur les épaules du père ou assis sur ses genoux, et lui, une fois de plus laissé à l'écart. […] toutes ces images lui reviennent dans le flou des larmes de dépit et de colère qui avaient alors embué ses yeux. » (M, 128). Comme Laërte et Hamlet, les deux « frères » s'affrontent en un seul et dernier combat, qui s'avèrera mortel pour Klaus.

Une des questions que nous nous posons est la suivante : est-ce contre le père ou contre le lien père-fils que s'exprime la haine ? Sans doute un peu des deux répondrait le diplomate, car le complexe fraternel ne cesse de croiser le chemin du complexe d'Œdipe. Dans la tragédie de Sophocle, rappelle René Kaës, « le complexe fraternel apparaît après qu'Œdipe s'est perdu et blessé dans le drame du meurtre du père et de l'inceste maternel. Les figures d'Antigone et de ses deux frères, enfants et frères d'Œdipe, nouent indissociablement les deux complexes »[1]. Le frère est profondément lié au père en raison de sa ressemblance, c'est en effet le fils qui désigne involontairement son père :

[1] René KAËS, *Le Complexe fraternel*, *op. cit.*, p.4.

> même corpulence, même port de tête, mêmes nez busqué et bouche à lèvres minces, même pli oblique entre les sourcils arqués, même menton carré. […] il n'a pas pris garde au fait que son fils est devenu son miroir en temps décalé. Et le voici trahi par ce dont il est le plus fier, sa voix de séducteur et son bâtard bien-aimé […]. (M, 219)

Cette filiation évidente, qui s'exhibe dans les traits du visage, rappelle à nouveau l'exclusion de Magnus. La rivalité initiale n'a pas pu être ni abordée ni sublimée, pour la simple raison qu'elle avait été balayée par la découverte que ce frère et ce père n'étaient pas les siens. Or, l'inconscient ne se soucie guère de la temporalité ou de la filiation. Aussi, la vision du père, qui se superpose à celle du frère exécré, suffit à réveiller les rancœurs enfantines étouffées qui se rappellent, avec le même lexique émotionnel, hors de toute manifestation de la raison. La blessure secrète suppure encore pour l'enfant, ni bâtard, ni légitime, mais simplement trouvé. Quel délice de penser que c'est ce fils aimé qui trahit son père, alors que dans les tragédies shakespeariennes c'est toujours le bâtard qui use de la délation pour accéder à la place convoitée du légitime ! La mort du frère représente le souhait enfantin réalisé bien des années plus tard à l'endroit d'un homme duquel Magnus pourrait se sentir étranger. Si le meurtre reste pour Magnus un vœu inconscient, le résultat est cependant très réel pour ce frère qui fracasse son véhicule contre un réverbère alors qu'il cherche à écraser Magnus, et qui décède le visage lacéré par les éclats du pare-brise, anéantissant toute prétention au « double » paternel. Nous sommes donc bien en présence d'un acte qualifié de manqué, dont Sigmund Freud dans sa *Psychopathologie de la vie quotidienne*[1], souligne qu'il est un acte en tout point réussi tant le désir inconscient s'y accomplit de façon manifeste. La puissance de l'*acting out,* au terme fortement imprégné de « significations appartenant au domaine du théâtre »[2], nous ramène au *Fatum* de la tragédie grecque dont l'épilogue entraîne la mort de l'innocente et aimée Peggy. Alors que c'est la vanité qui a empêché Œdipe de se plier à donner le libre passage au char qui lui barrait la route, signant toute l'ambivalence entre la vanité vexée et la vanité triomphante, Magnus « a fait pire que laisser l'amour s'écœurer jusqu'à la répulsion – il l'a livré tout vif au massacre, par inadvertance et fureur au nom d'une haine rassise devenue soudain fulgurante forcenée. Une haine plus forte que son amour. » (M, 228). La rencontre avec le père, retrouvé par hasard, est surtout la révélation douloureuse que le lien fils-père a perduré au fil des années. Nous constatons que la jalousie a dû être le tourment profond de l'enfant qui, meurtri par un père

[1] Sigmund FREUD (1901), *Zur Psychopathologie des Alltaslebens, Psychopathologie de la vie quotidienne,* Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 1980.
[2] Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS (1967), « Acting out », *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p.6-8.

sans considération, reste vulnérable au moindre affront. Les triomphes obtenus momentanément sur l'adversaire ne sont que des caricatures de combats héroïques. Magnus par sa boiterie garde le frère sur les talons, ce double est toujours prêt à lui marcher sur les pieds et à se mêler en vrac dans le tumulte mémoriel des noms des êtres qui ont croisé, traversé ou accompagné sa vie :

> Knautschke, Klautschke – ces sobriquets le taraudent, ils clapotent dans sa bouche, se font vermine grouillante en mots divers […] Des mots gifles, des mots crachats ; […] Que Knautschke ferme sa gueule ! (M, 246)

Mais sa présence fait toujours retour dans la violence, au point qu'il convient de la chasser, avec rage, à coups de bâton redoublés.

I-2 Le choc de la différence

I-2-A L'étonnement épistémologique

La question volontairement simpliste de l'historienne Yvonne Knibiehler, « Est-il insignifiant qu'il y ait presque toujours des garçons et des filles dans une fratrie ? »[1], alors qu'elle déplore que le sujet soit peu abordé par les spécialistes de la famille, est en fait éminemment provocatrice. Nous ne pouvons en effet que constater que dans de nombreux ouvrages psychanalytiques et philosophiques, la fratrie est pensée comme un groupe constitué de frères. Point de sœur à l'horizon de la pensée. La question du frère et du lien fraternel dans l'histoire des idées psychanalytiques est rare[2], que dire alors de la sœur qui ne semble abordée que comme une denrée indifférenciée. Par principe elle est frère. Ainsi que l'énonce Monique Wittig[3], la division hiérarchisée entre les sexes est bien enracinée dans la langue, l'utilisation systématique du terme « frère » évacue de l'analyse le rapport spécifique sœur/sœur, frère/sœur derrière une prétendue évidence naturelle. Si les sœurs apparaissent, elles ne nichent dans le temps suspendu de l'entre parenthèses, se rappelant soudainement, comme une lointaine éventualité, aux souvenirs tronqués du petit Hans théoricien. « Oublier » la ou les sœurs, ne penser la fratrie que comme groupe monosexué, est une délicate façon d'évacuer la différence sexuelle du lieu même où elle se joue en plusieurs actes.[4] Être frère ou sœur n'est en rien anodin, cela signifie

[1] Yvonne KNIBIEHLER, « Garçon et fille dans la fratrie », *Le Groupe Familial,* « Des frères et des sœurs, de la fratrie à la fraternité », n°155, octobre 1997, p.23-32

[2] Chantal LECHARTIER-ATLAN, « Frères et sœurs, une introduction », *Revue Française de Psychanalyse*, « Frères et sœurs », Paris, PUF, 2, tome LXXII, mai 2008, p.331.

[3] Monique WITTIG, *Les Guérillères,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1969. p.127. Les protagonistes, regroupés sous le pronom *elles,* élèvent le féminin au statut universel réservé selon les conventions grammaticales.

[4] Didier LETT signale très justement la difficulté à éviter dans la langue française « un terme formé à partir de la racine frater pour rendre compte d'un ensemble de sœurs ». Nous garderons donc, à sa suite, le terme de fratrie pour désigner l'ensemble des frères et sœurs et, à l'instar de Jacques

écrit Bernard Brusset, « avoir la même généalogie, la même hérédité au sens large, la même famille, les mêmes parents et être de la même génération – dans un écart d'âge variable (nul dans la gémellité réelle ou fantasmatique) – et une fois sur deux, être du même sexe. »[1] C'est sur ce terrain aux différentes possibilités que s'ouvrent les portes de la curiosité et de la recherche enfantine que Sylvie Germain évoque comme une façon d'être au monde.

« L'enfance a la gravité d'un funambule traversant gouffres et ténèbres, portant son cœur comme un pendule ; elle a l'inépuisable curiosité d'un arpenteur de l'inconnu qu'un rien étonne, éblouit, qu'un autre rien blesse et bouleverse »[2] écrit-elle dans la préface au recueil de poésies de Colette Nys-Mazure. Avec cette « capacité d'étonnement, d'enchantement du réel »[3] que la romancière prête à tous les enfants alors qu'elle évoque ses propres souvenirs, elle décrit un processus cognitif au cœur de la vie psychique, celui de l'imagination qui explore le monde mentalement et fait des expériences de pensées nécessaires pour faire des choix et résoudre des problèmes. La pulsion épistémologique qui se manifeste chez de nombreux enfants germaniens a pour but, écrit Denis Vasse, « le plaisir de connaître, […] son objet est l'inscription, dans les représentations du savoir, de ce qui différencie un objet d'un autre objet, et de tous les objets, par rapport au sujet. »[4]. L'enfant possède ce que Kant appelait « l'entendement séparateur », c'est-à-dire la puissance logique, qui lui permet de se lancer à la recherche de l'absolu, de vouloir percer les mystères du visible et de l'invisible. Ainsi, Louis-Félix qui « passe pour un enfant bizarre […] pose des questions insolites et manifeste un inépuisable désir d'apprendre, de tout comprendre. » (EM, 23). Face à l'étrangeté et à la grandeur de l'inconnu, le savoir est une possession qui rassure et apaise l'enfant. Grâce à lui, il peut avoir accès à des objets extérieurs et tenter de les recréer pour mieux s'en saisir et les mettre à la portée de ses préoccupations. Enfants, Magnus et Aurélien posent les « grandes questions » et mettent plus particulièrement en question l'origine. L'interrogation ne se donne pas comme une interrogation sexuelle, même si la

---

Maître, qui dans son étude sur Thérèse de Lisieux parle de la petite dernière de la sororité des Martin, nous utiliserons, si nécessaire, celui de « sororie » pour désigner le groupe ne comprenant que des sœurs. Didier LETT, « Genre et rang dans la fratrie dans les *exempla* de la fin du Moyen Age», *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p.158 et Jacques MAITRE, « Une sainte et ses sœurs au début de la IIIe République », *Sociétés et cultures enfantines*, Saadi MOKRANE dir., Lille 3, 2000, p.273-277.

[1] Bernard BRUSSET, « Le Lien fraternel et la psychanalyse », *op. cit.*, p.351.

[2] Sylvie GERMAIN, Préface à *Feux dans la nuit : poésie 1952-2002*, de Colette NYS-MAZURE, Tournai, La Renaissance du livre, 2003, p.8.

[3] « En guise de conclusion : questions à Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), sous la direction d'Alain GOULET avec la participation de Sylvie GERMAIN, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 318.

[4] Denis VASSE, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse,* Paris, Le Seuil, coll. Le champ freudien, 1974, p.204.

réponse implique la sexualité, elle porte d'abord sur l'identité. Ces deux enfants uniques[1], au passé troué, se reportent vers les différentes formes d'un savoir qui fouille dans les profondeurs ou scrute les hauteurs.

> Vers l'âge de six ans, Aurélien s'était passionné pour la préhistoire et il voulait devenir soit vétérinaire pour soigner des bisons, des mammouths, des aurochs […] soit archéologue, rêvant de découvrir de nouvelles grottes […]. Puis son rêve de découvertes s'était hissé sur la terre, il serait explorateur […] ensuite, son âme de découvreur s'était élancée vers le ciel, il serait astrophysicien, ou astronaute, il hésitait. Il avait fini par trancher en changeant de cap et en plongeant au fond des mers, il serait océanographe. (HC, 19)

En s'intéressant tous deux à la préhistoire, dont l'étude correspond à une quête de l'homme dans son environnement immédiat géographique et dans son comportement, ses traditions et ses croyances, ils creusent leur phylogenèse, l'Histoire avant leur l'histoire. La question de l'origine, « Qui je suis, moi ? », éminemment philosophique, se présente sans élaboration, discours ou conceptualisation. Jean-Luc Nancy rapproche l'enchaînement des séries de demandes interminables chez l'enfant qui ne se satisfait d'aucune résolution finale, au questionnement du philosophe qui conserve « quelque chose d'enfantin » dans sa façon d'aborder « les problèmes dans un état vierge, proche de l'enfance ». En accordant au terme de puérilité le sens noble de « l'étonnement philosophique » décrit par Platon et repris par Aristote dans la *Métaphysique*, il rappelle que c'est « l'étonnement qui poussa les premiers penseurs aux spéculations philosophiques »[2].

Dans cette soif de connaissance, le lien fraternel se présente comme objet de jeu privilégié parce qu'il se constitue comme étayage de la pulsion de recherche de l'origine ou devient « support de l'obstacle épistémologique » en empêchant « de penser à soi et à la réalité sociale et culturelle »[3]. La venue d'un autre enfant est une expérience qui ouvre la voie de l'empirie et permet de formuler autrement les interrogations fondamentales concernant la différence des sexes et la nature des relations d'un père et d'une mère. Le surgissement dans le réel de cet événement, qui est plus souvent vécu comme inattendu, permet à l'enfant de chercher à comprendre ce qu'il ignore encore. Par sa naissance et la réalité de sa présence, il « oblige à la connaissance de l'origine de la vie, de l'activité sexuelle des parents. La naissance d'un ou d'une rival(e) le conduit à construire ou à

[1] Magnus ne découvrira que plus tard la présence d'un frère et Aurélien grandira à partir de 5 ans avec son demi-frère Joël, aîné d'une quinzaine d'années.
[2] Jean-Luc NANCY, « Quand surgit l'étonnement », *Philosophie magazine,* n°38, avril 2010, p.46-47.
[3] Rosa JAITTIN, *Clinique de l'inceste fraternel*, *op. cit.*, p.94.

réélaborer ses premières théories sexuelles infantiles »[1]. Freud voit dans le complexe fraternel le point de relance du complexe œdipien car le nouvel enfant « pose à l'aîné la question : d'où vient-il ? Une fois amorcée, la curiosité de l'enfant débouche naturellement sur les questions fondamentales de la vie, de la mort et de la sexualité »[2]. Selon le père de la psychanalyse, la pulsion de savoir des enfants ne croît pas spontanément en conséquence d'un besoin de causalité inné, « mais sous l'aiguillon de pulsions égoïstes […] qui les dominent, quand ils sont touchés […] par ce sinistre stimulant qu'est "l'arrivée d'un nouvel enfant" »[3]. En se référant à la suggestion freudienne sur la généalogie du savoir selon laquelle la quête de l'origine serait animée par une volonté d'empêcher la survenue de l'événement, le psychanalyste Paul-Laurent Assoun suppose que l'interrogation archéologique concernant l'origine de la naissance des enfants se double d'une volonté d'annulation de celle-ci, car « se demander d'où vient le frère, c'est chercher à en prévenir la venue au monde, l'advenue à l'être »[4]. Aussi, le nouvellement arrivé détourne le questionnement général « d'où viennent les enfants ? » vers celui, plus proximal, dont il est possible de se demander « "d'où vient-il (elle), celui (celle)-là ? " Car, on le sait, le sujet inconscient n'a guère de propension à l'universel et son investigation est profondément "inductive ". »[5]

Que l'enfant soit un frère ou une sœur change la donne de la curiosité infantile et, lorsque le regard apporte la révélation qu'être garçon ou fille n'est pas tout à fait pareil, l'amorce de l'énigme se modifie. La différence sexuelle ouvre alors le champ de la connaissance et de l'expérimentation pour l'enfant chercheur qui mesure bien qu'il ignore ce que d'autres savent. Pourtant, si l'on se réfère au commentaire du Talmud, la « midrache », tout enfant saurait ce qu'il en est de la différence sexuelle, puisque, avant sa naissance, chacun possèderait un savoir universel qui s'enfoncerait dans l'oubli par l'apparition d'un ange qui déposerait son doigt sur la lèvre supérieure du nouveau-né, enfonçant à tout jamais ce savoir dans l'oubli et inscrivant son empreinte sur le philtrum comme un rappel de ce qui doit ne jamais être dévoilé. Pour Janine Chasseguet-Smirguel cette légende, qui représente le refoulement primaire, « est tout à fait appropriée aux théories sexuelles infantiles, et en particulier à celle du monisme sexuel phallique et de l'ignorance corrélative du vagin dans les deux sexes » qui

[1] René KAËS, *Le Complexe fraternel*, *op. cit.*, p.98.
[2] Anne DE BUTLER, « L'Écho du lien fraternel dans la séduction et la conflictualité conjugales », *Dialogue,* « La Dynamique fraternelle », n°149, septembre 2000, p.66-76
[3] Sigmund FREUD, (1908), « Les Théories sexuelles infantiles », *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, 174.
[4] Paul-Laurent ASSOUN, *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, t.1, *op. cit.,* p.28.
[5] *Ibid.,* p.9.

viendraient « se substituer à un savoir vraisemblablement inné »[1]. L'intense curiosité visuelle de l'enfant proviendrait bien plus sûrement de la « prescience » d'une différence. Ainsi, Nuit-d'Ambre déploie-t-il une énergique curiosité mise en mouvement par la rencontre avec une petite fille qu'il nomme « Lulla-Ma-Guerre ». L'investigation sexuelle porte alors sur le sexe de l'autre en la pimentant de l'expérience de la séduction. Le jeune investigateur s'engage dans une conquête sous tendue par une pulsion de voir qui n'a rien à voir avec « le "déjà-connu", voire l'identique »[2]. Sa joyeuse et indépendante adversaire de jeu s'offre à sa découverte dans « un vrai corps à corps » (NA, 50), il « se battait avec elle comme un jeune chien fou […] premier camarade, sa première compagne de jeux, de rêves et d'aventures. » (NA, 51). Nuit-d'Ambre, qui « considérait d'ailleurs le sexe de la petite fille comme une seconde bouche retenant en son fond des mots fabuleux, encore inconnus de lui » (NA, 52), confirme la description de Freud selon laquelle le petit enfant est, comme un « pervers polymorphe »[3], capable de détourner de leur rôle des organes nécessaires à l'accomplissement de certaines fonctions physiologiques pour en faire des organes de plaisir ou d'érotisation. Ce que constate par ailleurs Aloïs dès que les enfants aperçoivent sa petite poupée déculottée au doux nom de Zdenicka : « ils n'ont plus d'yeux que pour son cul timbré […] Je sais, approuva Prokop […] tu es même un si bon conteur que tu avais génialement inspiré Olbram ; cette andouille a barbouillé un jour les fesses d'une de ses copines de classe avec des décalcomanies de petits cochons. » (Im, 106). Ernst Jones dans son *Hamlet et Œdipe* confirme que la « Connaissance » est souvent ressentie comme synonyme de « connaissance sexuelle », l'expression biblique « Adam connut Ève son épouse » (après avoir goûté au fruit de l'arbre de science) en sont autant d'exemples. Quand un enfant a percé ce grand secret, il estime savoir ce qui compte dans la vie. »[4]. Notons que pour Charles-Victor, ce « premier amour […] du côté de la vie, de désir, de la joie » (NA, 52), se présente déjà comme substitut d'une sœur encore inexistante : « À chacun sa sœur, - la sœur qui n'existait pas, la petite blonde invisible, pour le mort enfoui en terre, et pour lui, le vivant, une sœur sauvage et rieuse au joli cul enjoué. » (NA, 52).

[1] Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Les Deux Arbres du jardin. Essais psychanalytiques sur le rôle du père et de la mère dans la psyché* (1986), Paris, Des femmes, 1988, p.43.
[2] Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Éthique et esthétique de la perversion,* Seyssel, Éditions du Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, 1984, p.51.
[3] Sigmund FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci,* Paris, Gallimard, 1987, p.49-64.
[4] Ernest JONES, *Hamlet et Œdipe* (1949), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1969, p.149.

I-2-B Les vertiges incestueux et androgyniques

Être frères et sœurs implique le fait d'avoir les mêmes parents. Cette évidence crée un lien unique en son genre au sein d'une famille qui devient le terrain de prédilections de nombreuses explorations et expérimentations inaugurales, qui se diversifient d'autant plus qu'il est marqué par la différence des sexes. La découverte du sexuel se fait électivement entre les membres de la fratrie, sexuel comme enjeu de la naissance, puis comme matière d'investigation, enfin comme objet de séduction, au point qu'ils inventent parfois un lien initiatique amoureux, quelquefois incestueux, qui sera le modèle préhistorique des relations objectales et amoureuses à venir. Le cheminement souvent complexe du sentiment fraternel, qui « n'a pas toujours les couleurs pastel que peut lui prêter la littérature morale »[1], emprunte des voies tortueuses qui font ressentir aux jeunes explorateurs le vertige voluptueux du jeu exploratoire, toujours au bord de l'interdit. Ainsi, de tous les enfants vivant à la ferme de Terre-Noire, Alma demeure pour Benoît-Quentin « la plus aimée. Il la considérait comme sienne, à la fois sœur et fille, et parfois dans le trouble des nuits, il lui arrivait déjà de la rêver comme femme. » (LN, 256). Le plaisir de la tentation, le fantasme de l'inceste est substantiel au rapport entre le frère et la sœur et constitue un moteur majeur de l'imaginaire social que la littérature relaie par des œuvres, aussi nombreuses que variées, qui traversent les siècles. L'amour philadelphe, « qui met en jeu les notions d'altérité, de semblable, de différence » n'est pas, le rappelle Claude Cohen-Boulakias, « un donné, un état de nature, mais une construction, une élaboration de l'humain advenu à lui–même dans sa propre connaissance de l'autre dans sa différence »[2]. Si l'on peut se demander la raison du désir incestueux entre le frère et la sœur, Robert Musil répond logiquement, « Parce que la moitié du chemin amoureux est déjà parcourue et que chacun se trouve devant son semblable »[3]. Cela explique sans doute qu'il apparaît souvent comme une simple histoire de famille qui se déroule dans la même génération et agit comme une protection contre le véritable interdit de l'inceste parental qui, vertical, remonte le temps. Respectueux de la différence des sexes et des générations, sinon de l'autonomie de l'objet, il échappe au destin judiciaire et semble ne pas menacer le cercle familial qui, l'accepte, sinon le pardonne ou le minimise, en raison d'un interdit souvent dévalorisé par son aspect relatif et mal fondé. Pourtant, l'inceste n'est pas « un

[1] Michèle PERROT, *op. cit.*
[2] Claude COHEN BOULAKIAS, « Philadelphes des sangs. Le premier fratricide, Caïn et Abel », *Éros philadelphe. Frère et sœur, passion secrète,* Wanda Bannour, Philippe Berthier (s. dir.), Paris, Editions du Félin, 1992, p.19.
[3] Robert MUSIL, *L'Homme sans qualité,* [*Der Mann ohne Eigenschaften*] (1931-1933), trad. Jean-Claude Huens, Karl Krauss et Ludmila Okuniéva, Paris, Le Seuil, 1956.

simple penchant, ni d'ailleurs un penchant simple […] C'est un chassé-croisé qui fait que deux sujets liés par une conjecture familiale, vivent ensemble leur lien œdipien, au fond voués à un seul et même objet – le couple parental »[1]. Avec *L'Inaperçu,* Sylvie Germain présente un inceste rarement évoqué, celui agi par une femme à l'égard de son neveu qu'elle considère comme son frère. Le personnage de tante Édith tente de contenir en secret les traces de son amour, le souvenir troublant de « la seule voix qui lui importe, le seul rire qu'elle ait aimé, le seul souffle qui l'ait bouleversé. Ceux de son neveu Georges, son amour unique, exclusif, interdit. » (In, 111). Le désir incestueux surgit alors que les places et les repères se trouvent brouillés, Georges glisse « de l'état de neveu à celui de petit frère tardivement arrivé dans sa vie de benjamine, et de fils spirituel » (In, 111), réduisant ainsi l'écart entre les générations et favorisant le passage à l'acte. L'amour ainsi dégradé en « mi-fraternel mi-maternel » change de teneur et prend la mesure d'un désir à l'« accent discordant, à la fois rauque et suraigu » (In, 111). Surnommée « Tante Chut ! » par ses petits-neveux, Édith est allergique « aux bruits, aux cris » (In, 16), tant elle veille à ce qu'aucun parasite sonore ne la détourne de son unique objectif : mobiliser « toutes les forces de sa mémoire, de ses sens, de son imagination au service de la préservation de chaque perception, de chaque sensation, chaque émotion qu'elle avait éprouvées cette nuit-là. » (In, 120). Édith aime à entendre la douce musique du bruissement de cet unique épisode érotique qui résonne encore dans les fibres de son corps. En revanche, elle veut faire taire le surgissement du souvenir de Georges qui se réactualise douloureusement au contact du rire de son petit-neveu Hector, à la si terrible ressemblance. « Chut, chut !, que nul ne réveille celui qui dort dans l'ombre laiteuse d'une chambre […] » (In, 122). Si tout choix d'objet sexuel hérite des déterminations infantiles de la sexualité, si tout objet de la sexualité adulte porte les traces des premiers objets de l'enfance, alors la dimension incestueuse est coextensive, imminente à la vie sexuelle en générale. Soit pour en alimenter, ou en perturber le désir, soit pour en inventer l'interdit. Le frère et la sœur verraient ainsi refluer vers eux une partie de la libido et de la fantasmatisation œdipienne, laissant se tramer entre eux un véritable univers d'échanges fantasmatiques.

L'histoire tragique du poète autrichien Georg Trakl, mort d'une overdose de cocaïne en laissant derrière lui quelques poèmes hallucinés, est évoquée par Claude Louis-Combet dans son ouvrage *Blesse, ronce noire.* Sylvie Germain à son tour rappelle la malédiction de cet amour incestueux une première fois en

[1] Paul-Laurent ASSOUN, *Leçons psychanalytiques sur frères et sœurs,* t. I, *op. cit.*, p.64.

1996 sous le nom de « L'enchanteur à la lyre » dans La *Nouvelle Revue française* puis, huit années plus tard, dans un texte légèrement modifié dans *Les Personnages* en 2004. Les échos de cette passion, de son origine, de ses manifestations et de ses conséquences sont à rapprocher des fantasmes qui lient Nuit-d'Ambre à sa sœur Baladine, et se répondent d'un livre à l'autre. Le penchant adelphique se présente précocement, discrètement, en une relation spéculaire qui se fonde sur l'évidence d'une relation égalitaire :

> Tôt, l'amour vint à lui. À Pas d'enfant, à pas de loup. À pas de louve – infante-sa sœur. Sa sœur aimée à la folie, sa sœur – sosie, sa sœur amante, ou du moins violemment désirée telle. À pas de louve Gretl pénétra dans la vie de Georg lorsqu'il avait plus de cinq ans. Et cette petite sœur, qui lui ressemblait tant, de visage et de cœur, s'avança dans sa vie […]. [1]

La relation frère-sœur facilite la régression narcissique en raison de ses caractéristiques, « un nom unique, actualisé dans un double genre »[2], qui peuvent gommer facilement tout espace de différenciation. Cette configuration familiale, qu'étudie Jean-Jacques Berchet en appui sur le troisième livre des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, réunit les éléments d'un système clos, angoissant voire pathogène, qui favorise une « attitude de repli sur sa propre image, de régression infantile vers un univers indifférencié […] »[3]. Seul l'inceste frère-sœur est valorisé par le romantisme à cause de son aspect fusionnel qui évoquerait le rêve de symbiose édénique, efficace palliatif à l'éparpillement humain. L'inceste adelphique viendrait représenter la nostalgie de l'objet perdu, paradis des premiers temps de vie. Privilégier une relation avec celle qui est sortie du même utérus, qui a connu et renoncé à la même jouissance et a vécu strictement, du moins le frère peut-il le croire, les mêmes manques, c'est aller chercher chez la sœur ce qui produit de l'identique à l'opposé de la fonction structurante de la rivalité fraternelle : « Elle fût l'élue entre ses sœurs, Maria et Minna ; il fut l'élu entre ses frères, Fritz et Gustav. Elle fut l'unique parmi les femmes, il fut l'unique parmi les hommes »[4]. Ainsi en est-il pour Nuit-d'Ambre qui se « voulait l'unique danseur, l'unique cavalier, d'elle, sa petite sœur déjà rêvée comme amante » (NA, 167). Pour défendre des lignées en péril, il fut parfois possible d'assister à des alliances entre la sœur et le frère. Alors que le monde de l'enfance et que le socle identitaire de Nuit-d'Ambre se désagrège au fil des départs et des disparitions, la relation incestueuse peut être

[1] Sylvie GERMAIN, « L'Enchanteur à la lyre (dans le sillage d'Orphée et de Georg Trakl) », *La Nouvelle Revue française*, 518, mars 1996, p.59.
[2] Jean-Jacques BERCHET, « Le frère d'Amélie ou la part du diable », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète, op. cit.,* p.128.
[3] *Ibid.,* p.128.
[4] Sylvie GERMAIN, « L'Enchanteur à la lyre (dans le sillage d'Orphée et de Georg Trakl) », *op. cit.*, p.60.

envisagée fantasmatiquement comme « une solution vivable. Désirer sa sœur, c'est conserver intact, sans déperdition objectale »[1], un état d'avant la génitalisation qui préserve une assise réassurante. Dans un cadre familial délétère, le frère et la sœur paraissent vivre une relation intense qui évite les conflits et les aliénations aux figures parentales. La sœur représente une figure de substitution de la mère disparue, venant redoubler l'image maternelle et articuler un désir incestueux moins férocement refoulé, à la réalité d'une femme autre que la mère. Il est ainsi possible de conserver ou retrouver un espace d'infantilisation qui offre une relation idéalisée au-delà même de la jouissance sexuelle, chacun tenant lieu pour l'autre de référence pour décrypter le monde extérieur. « Ainsi hante la sœur tous les lieux du langage explorés par le frère, tout espace de son cœur, champ de pavots. Figure d'autant plus nue qu'elle est parée de rêve, de désir, de tourment et de lune. » (P, 57). Trakl et Nuit-d'Ambre se réfugient dans les plis de leur enfance pour conserver un socle identitaire, avec pour Nuit-d'Ambre, la possibilité supplémentaire de se délecter de la dimension transgressive. Le personnage de Baladine idolâtrée par son frère reste un modèle féminin sans commune mesure avec les autres femmes et peuple ses rêves pour alimenter ses désirs incestueux.

Frédéric Monneyron souligne que les « mythologues ont souvent remarqué les relations qu'entretiennent le mythe de l'androgyne et l'inceste adelphique dans de nombreuses civilisations »[2]. Ainsi, Marie Delcourt a pu souligner, dans ses analyses des mythes de l'Antiquité classique, « les curieuses contiguïtés entre l'androgynie et l'inceste du frère et de la sœur »[3]. Le couple ainsi constitué interroge les liens frère/sœur et tente une remontée vers l'être total. Il nous donne à voir ce que pourrait être la représentation d'un couple imaginairement relié par le fantasme d'une peau commune, réduplication de la peau commune à la mère et à l'enfant. La passion de la sœur peut également servir à symboliser les deux pôles de la contradiction du lien fraternel/sororal : « l'autre que moi » le plus proche et le plus lointain qui renvoie inéluctablement à cette tension qu'il s'agit de reconstituer comme point d'orgue. La question du lien incestueux embrasse de nombreuses problématiques autour du double et de la confusion identitaire pour celui qui n'envisage de rencontre amoureuse qu'avec la sœur. Marguerite Yourcenar, dans *Anna Soror,* saisit cette intense rencontre sidérante avec la sœur, qui renvoie Don Miguel à son unique reflet : « Ce visage

[1] Jean-Jacques BERCHET, « Le Frère d'Amélie ou la part du diable », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète, op. cit.*, p.130.
[2] Frédéric MONNEYRON, « Transgression sociale et tradition occulte : Zo'har de Catulle Mendès, *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète, op. cit.*, p.211-212.
[3] Marie DELCOURT, *Hermaphrodite, mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique,* Paris, PUF, 1962, p.10.

effarouché parut à Don Miguel si semblable au sien qu'il crût voir son propre reflet au fond d'un miroir »[1]. Le désir incestueux véhicule, selon les propos de Jean Libis, « la nostalgie d'une reconstruction, d'une réunification qui serait tout à la fois une dissolution du principe de séparation et une promotion ontologique […]»[2] vers une fusion impossible et une indifférenciation mortelle. Refusant la brisure par laquelle chaque être est livré au manque qui le fonde, le couple frère/sœur rêve d'effacer toute trace du partage originel. Il s'enferme ainsi à l'intérieur d'un système fermé, excluant les intrusions de la réalité extérieure. Jean-Christophe Millois, quant à lui, lit la recherche de l'unité androgynique comme « une quête de l'être préadamite qui possède à la fois les vertus masculines et féminines et qui embrasse une totalité cosmique. L'acte charnel, idéalement, devrait annuler la différence des sexes qui, dès l'enfance, a créé la séparation entre le frère et la sœur » [3] et, plus largement, revenir au temps où l'homme et la femme n'étaient pas séparés. Cette dissolution de soi et de l'autre en cette fusion incestueuse est analysée par Marie-Hélène Boblet, dans son article sur le roman *Les Bienveillantes*[4], dans lequel le narrateur, Max Aue, perçoit sa sœur jumelle Una comme un « double altéré de soi, autre soi-même ou soi-même en une autre […qui] manifeste la fusion gémellaire et l'abolition dans le féminin de toute différence fondatrice, de toute identité virile […] »[5]. Les rêves de Nuit-d'Ambre rejouent la scène de l'Origine dans laquelle le frère et la sœur vivent un narcissisme à deux, où la personnalité de chacun, dans le miroir de l'autre, retrouve sa complétude :

> Ils se ressemblent, - frère et sœur. Ils se ressemblent tant qu'ils semblent être d'une même et unique figure, la version masculine et la version féminine. Mais ils se tiennent l'un près de l'autre comme deux amants. (NA, 306)

La mise en scène onirique rejoint le mythe du retour à l'unité conquise, retrouvée loin du chaos et du tumulte des sens, avec le même morceau de peau en partage :

> le frère et la sœur sont couchés côte à côte en travers de la plage. Leurs têtes, leurs bras, leurs flancs se touchent. Ils sont nus, enserrés des chevilles jusqu'aux épaules dans un morceau de la bâche verte. Un lambeau de la mer. » (NA, 308)

---

[1] Marguerite YOURCENAR, *Ana Soror*, Paris, Gallimard, 1981.
[2] Jean LIBIS, *Le Mythe de l'androgyne*, Paris, Berg international, 1990, p.204.
[3] Jean-Christophe MILLOIS, « Péchés d'écriture Claude Louis-Combet : Blesse, Ronce noire», *La Revue des lettres modernes,* « Écritures contemporaines.1. Mémoires du récit », Paris-Caen, Minard, 1998, p.107.
[4] Jonathan LITTELL, *Les Bienveillantes,* Paris, Gallimard, 2007.
[5] Marie-Hélène BOBLET, « Roman historique et vérité romanesque : *Les Bienveillantes.* Comment le romanesque redonne une mémoire à l'histoire », *Romanesque et histoire*, Christophe REFFAIT (dir.), Romanesques-3, Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie-Jules Verne, Encrage Université, 2008, p.233.

Lieu de l'imaginaire, ce paradis « sans pères, sans mères »[1], est celui où le couple frère et sœur vit un rapprochement des corps dénudés dans un temps avant la chute, près de l'élément liquide qui en dessine le contour flou, pour devenir l'hermaphrodite reconstitué : « en s'approchant la fine aiguille d'argent qui volète vivement autour d'eux en sifflant, - […] les coud peau à peau. » (NA, 308).

I-2.C Le tremblement d'une écriture sulfureuse

Nuit-d'Ambre poursuit ses rêveries incestueuses en tentant de les coucher par écrit. Des écrivains n'ont-ils pas, avant lui, fait œuvre de l'amour incestueux qu'ils portaient à leur sœur ? Byron ne fut-il pas tout à sa passion pour sa demi-sœur Augusta pour donner naissance à son drame gémellaire *Manfried* ? Chateaubriand n'a-t-il pas pensé à sa sœur Lucile lorsqu'il écrivit *René* ? Pourquoi Nuit-d'Ambre ne jetterait-il pas dans sa fièvre épistolaire les fantasmes qui l'assaillent dans sa solitude ?

> seule demeurait sa sœur, - son rêve d'elle, son désir d'elle. Il lui écrivait, sans cesse, des lettres qu'il n'envoyait jamais. […] Celle à laquelle il écrivait ne pouvait avoir d'adresse, elle habitait dans le nulle part. Elle habitait un songe. (NA, 199)

Les contacts avec la sœur ne deviennent plus qu'un monologue, amas de lettres cachetées, non envoyées, amoncelées dans une valise qui ne s'ouvre que pour recevoir dans son antre la missive suivante, ventre d'ombre, caverne qui vise à « déchirer l'espace de leur séparation » (NA, 199). Contrairement à la liaison épistolaire étudiée par Jean-Jacques Hamm, l'écriture de Nuit-d'Ambre n'a pas la forme d'un simulacre qui consisterait « à jouer ce qui ne saurait être, ce sur quoi l'on pourrait rêver si l'on osait »[2]. Les visions se crient, les mots se couchent dans leur crudité et Nuit-d'Ambre n'attend aucun jeu en retour car « il savait bien que l'enfant ne les aurait pas lues » (NA, 199). Il écrit ce qui ne peut être dit, il révèle ce qu'il doit cacher. Alain Vircondelet analyse le lien qui unissait Blaise Pascal à sa sœur Jacqueline comme traversé des mêmes émois irrationnels difficilement maîtrisés. Dans la violence « presque archaïque, où s'ingèrent et s'intègrent les défis personnels, la brutalité, l'orgueil même, issus d'une relation sororale difficilement maîtrisée […] »[3], s'affrontent « quelque chose de l'ordre du désir et de la réalisation de soi » ainsi que « le masculin et le

[1] Alain VIRCONDELET, « Blaise et Jacqueline Pascal, jeux de passion, jeux de vertiges », *Éros Philadelphe, Ibid.*, p.90.
[2] Jean-Jacques HAMM « Désirs et complicités : écriture et liaison épistolaire entre frères et sœur », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète, op. cit.*, 1992, p.147.
[3] Alain VIRCONDELET, « Blaise et Jacqueline Pascal. Jeux de passion, jeux de vertiges », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète, op. cit.,* p.52.

féminin »[1] qui relèveraient d'une difficulté à reconnaître, ce que nous nommerions aujourd'hui la bisexualité psychique. Nuit-d'Ambre parvient cependant à ne pas mettre sa sœur à l'épreuve de ses fantasmes incestueux et exorcise, par voie d'encre, un désir qui n'arrive que trop précisément à sa conscience. L'écriture de « la douleur infinie de son impossible désir d'elle aussi bien que la magique jouissance de ce désir » (NA, 199) n'est pas tant une tentative de sublimation, qu'une longue traque, qu'une œuvre chirurgicale pour déposer les « mots arrachés à son corps, - son corps de frère intempérant, son corps d'amant imaginaire. Avec des mots extirpés à son corps, comme des bouts de peau, des concrétions de chair, des précipités de salive et de sang » (NA, 219), comme autant de maux à extraire sans anesthésiant. Ce temps de la correspondance, qui débute avec la séparation du lieu de l'inscription familiale, échoue. Nuit-d'Ambre ne peut transformer ce monologue en « aire du secret partagé, […] aire de l'intime, de ce qui peut être vécu sur le plan du flou »[2]. L'inceste fraternel, « pur objet de littérature » pour Bertrand d'Astorg[3], fait affleurer son versant sombre au fil de ces missives qui permettent de parsemer allusions et déclarations. Nuit-d'Ambre pourrait s'inscrire dans cette filiation littéraire si ses lettres n'étaient pas surchargées d'érotique et d'agressivité incestueuses ; or, il n'a pas accès aux mots couverts, ni à l'allusion ou à la sublimation de l'inavouable. Ses lettres se situent dans la transgression du langage, de la pensée et de la familiarité, elles ne s'inscrivent nullement dans le registre de la correspondance qui constitue un ensemble de pratiques sociales qui intègre la notion de refoulement du désir incestueux « au nom de la socialité. »[4]. Ce qui s'écrit habituellement dans l'écriture solitaire se déverse ici dans la lettre à la sœur. Les lettres sont le récit d'une quête pour abolir un monde et en former un autre, une quête du premier amour dont les sens gardent le souvenir en vouant à l'échec les rencontres à venir. Le souvenir tourne en rond, dans un univers fermé, clôturé, producteur d'images et de sensations simplement dupliquées. Ces lettres de l'exil sont une quête pour abolir le temps de la maturation de la sœur. Ce faux semblant des retrouvailles offre la possibilité de se délecter de l'illusion que rien ne change, que rien de nouveau n'advient même en son absence de Terre-Noire et que le couple frère/sœur est toujours efficient. Or, vient le temps qu'Alain Vircondelet qualifie

[1] *Ibid*.
[2] Jean-Jacques HAMM, *op. cit.,* p.144.
[3] Bertrand D'ASTORG, *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident.* Paris, Gallimard, p.14.
[4] Jean-Jacques HAMM, *op. cit.*, p.153.

de « fatal, incontournable où la petite fille accède à sa sexualité de femme »[1]. Pourtant, le fait de ne pas envoyer ces lettres à leur destinatrice, rapproche la pratique de Nuit-d'Ambre de celle du journal intime. La correspondance reste, littéralement, lettre morte, missives inabouties et empilées. Lorsque, après le meurtre de Roselyn, il ouvre la valise dans laquelle il enfouissait ses lettres à Baladine, « Tous les mots, lettre par lettre, par milliers, s'étaient brusquement envolés en une formidable trombe de signes, pareils à de minuscules insectes d'encre » (NA, 280), pareils aux insectes qui, des décennies auparavant, s'étaient échappés du ventre de Juliette pour ravager les récoltes. De l'inceste aux insectes, « Pas un seul mot n'était resté écrit, toutes les feuilles et les enveloppes avaient perdu leurs textes et ne portaient plus que des traces roussâtres de brûlures » (NA, 280). Celui qui « depuis l'enfance s'était voulu le complice des mots » se trouve brutalement « privé de toute parole » (NA, 282). Dorénavant castré, le désir aura à s'exprimer autrement. La figure sororale demeure chimérique et expose à la déception celui qui pense lui faire subir sans dommage la confrontation avec le réel. Par nature, la relation idéale est condamnée à buter sur l'impossibilité pour la personne aimée d'adhérer pleinement au modèle qui lui est assigné. En rabaissant ses amantes, c'est autant de miroirs que Nuit-d'Ambre s'évertue à briser, « il tordit le cou au nom d'Ulyssea, tout comme il avait balancé aux orties le nom de Nelly, […] Seule demeura sa lancinante nostalgie de Baladine. » (NA, 235). En voulant regarder sa sœur, créer sa sœur, pour s'y mirer, il ne peut qu'échouer dans cette demande d'amour qui manque son objet. Insatisfait, il expérimente le terrible constat de Jacques Lacan, « Jamais tu ne me regardes où je te vois »[2]. En injuriant la femme, il vise la sœur tout en la préservant dans les brumes de la nostalgie. Fruit d'une contradiction insurmontable, son attachement incestueux pour la figure sororale qu'il adule le retient prisonnier et le perd. Cette aliénation étouffante est un fardeau dont il tente de se défaire en exerçant, à son détriment, la rancœur dont il est dévoré. La haine surpasse-t-elle de beaucoup l'amour qu'il avait éprouvé ?

Ne voyons pas en cela une contradiction avec ce que nous avons écrit dans la première partie de ce travail au sujet du meurtre de la mère qui se perpétue à travers le viol de Nelly. En effet, nous assimilons ces actes à des étapes successives dans le cheminement de Nuit-d'Ambre pour que la représentation

---

[1] Alain VIRCONDELET, « Blaise et Jacqueline Pascal. Jeux de passion, jeux de vertiges », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète, op. cit.*

[2] Jacques LACAN, Le *Séminaire XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse,* Paris, Seuil, 1973, p.94-95.

incestueuse soit suffisamment apprivoisée et que l'acte amoureux s'accomplisse sous une forme symbolisée. Nous nous référons à ce propos, à une remarque de Freud dans *Psychologie de la vie amoureuse* : « pour être, dans la vie amoureuse, réellement libre et, par là, heureux, il faut avoir surmonté le respect pour la femme et s'être familiarisé avec la représentation de l'inceste avec la mère ou la sœur »[1]. L'amour de l'objet est un amour perdu, toute une vie n'est pas de trop pour tenter de la retrouver, pour repérer dans la silhouette de l'objet actuel, aussi éloigné puisse-t-il paraître, les traits de l'amour premier. La mère et la sœur sont ainsi assimilées dans le dépassement nécessaire des fixations incestueuses qui entravent l'épanouissement amoureux de Nuit-d'Ambre. Cette formule situe l'enjeu considérable du lien incestueux, fondateur de la vie amoureuse, pour lequel la sœur « est une figure de relais fantasmatique qui doit être encore déplacée pour permettre la rencontre avec un autre objet d'amour »[2]. Nuit-d'Ambre est confronté à la nécessité de se libérer de l'objet d'amour incestueux mère/sœur, qui se trouve tout à la fois désiré et interdit, pour pouvoir aimer et désirer ailleurs une autre femme. Pour cela, il doit reconnaître en lui cet obstacle élevé sous une forme figurable afin de ne pas la laisser agir en lui à son insu. Plutôt que d'en prendre conscience il s'agit, pour Paul-Laurent Assoun, d'en affronter « la puissance de façon à ne plus en avoir peur »[3] et ne pas la voir s'insinuer dans les méandres de la vie amoureuse tel le fantôme d'une jouissance mal oubliée et regrettée. Le frère ne peut plus poursuivre sa route sur le chemin de l'illusion de l'amour adelphique qui ne survit pas à l'épreuve de la réalité car, en féminisant les propos d'Alain Vircondelet, « *celle* qui l'attend en retour n'est plus *sa sœur* mais une possible *amante* »[4]. Cette « élection, fervente et exclusive », reste sans issue, le frère et la sœur étant emportés par une puissance autodestructrice. Sylvie Germain parle d'une « malédiction » de ce couple consumé par un amour qui laisse les amants aux yeux « brûlés de fatigue, de désir fou, d'amour malheureux » (NA, 306). Car, « la race des amants fraternels, […] unis par les plus proches et vifs liens du sang […] sont dès l'origine interdits de toute autre forme d'union, condamnés à la séparation. » (P, 55). Comme l'écrit en écho Marguerite Duras : « C'est une douleur commune… ils s'aiment, ils sont ensemble devant cet interdit et ils ne se rejoindront jamais. Ils s'aimeront toute leur vie. Rien, rien n'arrivera d'autre…

[1] Sigmund FREUD, « La Psychologie de la vie amoureuse » (1912), *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p.54.
[2] Hélène PARAT, « La Relation fraternelle entre vœux œdipiens et plaintes pré-œdipiennes », *Revue Française de Psychanalyse*, « Frères et sœurs », *op. cit.*, p.425.
[3] Paul-Laurent ASSOUN, « La Relation frère/sœur : figures de la séduction », *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, t.1, *op. cit.,* p.62.
[4] Alain VIRCONDELET, *op. cit.*, p. 90.

que cet amour là. »[1]. Une sourde plainte s'échappe de dessous « leurs lèvres rougies de sang […] je veux être ton amant, je veux être ton amante. » (NA, 308). Une même blessure atteint l'origine du souffle, des mots et des baisers. Nuit-d'Ambre « se rêve enserrant Baladine, la caressant, l'embrassant. Mais le corps de la petite se fait de plus en plus glacé entre ses bras, sous ses lèvres. Glacé au point que ses mains et ses lèvres se mettent à saigner. » (NA, 170). Alors que Baladine offre un corps abandonné à la mort dans un refus de cette relation mortifère, l'amour enfiévré de Trakl pour sa sœur « S'élança dans sa vie, s'enlaça à ses rêves, s'enroula à sa gorge, s'empara de son cœur. Brûla dans son regard, et saigna dans sa bouche »[2]. Le motif du sang qui revient au cœur de ces couples incestueux évoque celui qui, échangé, scelle le pacte secret d'un engagement commun, mais il parle également de la blessure, signe clinique qui permet de poser le diagnostic de l'état morbide dont la trahison peut être un des versants, ainsi les lèvres de Judas « ne cessaient de saigner sous la douleur d'un baiser fourbe ? » (Im, 194).

I-3 L'univers clos de la fratrie

I-3.A L'obstiné refus de l'altérité

Le repli sur l'univers fraternel contient ainsi les risques de la perte et de l'aliénation. En multipliant les formes de l'enfermement Sylvie Germain présente, avec les triplés Péniel, l'organisation d'un clan vivant en autarcie qui porte en lui-même les germes de sa propre destruction. Dans le paysage des naissances multiples où le couple gémellaire constitue la norme, parfois porteuse de promesse et d'épanouissement, surgit la brisure du viol qui donne naissance aux triplés. Cette filiation exponentielle se greffe sur l'arbre généalogique des Péniel par l'acte de reconnaissance de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Le surgissement de la sauvagerie dans l'acte transgressif du viol se retrouve dans la « beauté éblouissante, presque inhumaine dans sa perfection, presque animale » (LN, 204) de cette fratrie incongrue. Les frères déploient, en une large palette de possibles, l'union paradoxale entre l'unique et la ressemblance, entre l'extrême singularité, « ces enfants ne ressemblaient à personne », et la fidélité à une filiation, « chacun portait la même tache d'or à l'œil gauche ». Leur inhumanité sous-jacente réside dans la reproduction d'un modèle qui, bien que porteur de différences, ne résulte pas du processus de la procréation qui implique la création unique d'un sujet à partir de deux êtres distincts. Ils se présentent

[1] *Marguerite Duras à Montréal*, 11 avril 1981, Montréal, Éditions Spirale, p.51-52.
[2] Sylvie GERMAIN, « L'Enchanteur à la lyre (dans le sillage d'Orphée et de Georg Trakl) », *op. cit.*, p.59.

comme « trois copies d'un unique enfant, absolument identiques quant à la forme du corps et aux traits du visage, mais radicalement différents quant au teint de la peau et à la couleur des yeux et des cheveux. » (LN, 204). Perçus par leur père comme les Archanges de l'Apocalypse, la venue de Raphaël, Gabriel et Michaël révèle les fins prochaines de l'homme et du monde. En cumulant les éléments qui, selon Jean Libis[1] constituent une même famille mythogène, ils transgressent les fondations de la tribu Péniel et dévient son fonctionnement pour s'ériger en groupe autonome, autosuffisant, se définissant par l'absence d'intérêt en toutes choses, à l'exception de son unité. Les triplés gomment toute trace de l'existence d'un monde autre que le leur et se situent résolument hors du groupe familial. Ces enfants, réceptacles de la « haine impuissante » (LN, 207) de Mathilde et de la « frayeur » et du « doute » de leur père, se créent un monde en vase clos sans relation avec leurs autres frères et sœurs. Si Romulus et Remus furent nourris par la louve terrienne et chthonienne, les triplés s'élèvent seuls et sont nourris indifféremment au lait des « chèvres, des truies et des brebis aux mamelles desquelles ils allaient d'eux-mêmes dès qu'ils furent en âge de se traîner » (LN, 205). Malgré les soins dont seule Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie su les entourer pendant des années, à la mort de celle-ci, « Raphaël, Gabriel et Michaël, que décidément rien ne semblait pouvoir affecter, passèrent outre avec une totale désinvolture […]. Ils s'éloignèrent simplement davantage de leurs autres frères et s'enfoncèrent plus avant dans les sentiers qu'ils se traçaient en marge de l'amour » (LN, 228). La notion de « sympathie » qu'Adam Smith expose dans sa *Théorie des sentiments moraux*[2], ou ce qui, selon Jean-Jacques Rousseau[3], témoigne de la pitié, semblent ne pouvoir prendre racine au sein de cette fratrie hors norme. Leur isolement ne les conduit ni à imiter les émotions d'autrui, ni à relier « leur vécu affectif aux traces mnésiques laissées par des expériences émotionnelles analogues antérieures »[4], capacités sur lesquelles se fonde l'empathie. Leur absence d'identification et de projection les privent d'un éprouvé du sens commun qui les empêche de se mettre à la place de quiconque. Assurément chacun des triplés se trouve gratifié « de la même indifférence qu'ils éprouvaient à l'égard de tous, ni plus ni moins » (LN, 216). Ils ne se sentent pas *tout un chacun* au point de partager les états d'âme de l'autre, de les ressentir comme siens ou de se sentir en affinité morale, voire, d'éprouver une certaine compassion à l'égard d'autrui.

[1] Jean LIBIS, *Le Mythe de l'androgyne*, Paris, Berg international, 1990, p.210.
[2] Adam SMITH (1759), « De la sympathie », *Théorie des sentiments moraux,* trad. Michaël Biziou, Claude Gautier, Jean-François Pradeau, Paris, PUF, coll. Léviathan, 1999.
[3] Jean-Jacques ROUSSEAU (1755), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes,* Paris, Garnier Flammarion, 1971.
[4] Françoise COBLENCE, Jean-Michel PORTE, « L'Empathie », *Revue Française de Psychanalyse,* 3, tome LXVIII, juillet 2004, p. 759.

Dans leur monde où règnent l'autarcie et l'autosuffisance, la cryptophasie devient langue nationale : les triplés « ne se mêlèrent d'ailleurs jamais aux autres enfants Péniel, ils vivaient farouchement repliés sur eux-mêmes et inventèrent entre eux un langage incompréhensible à tout autre. » (LN, 206). Giorgio Agamben nous invite à comprendre la structure du langage humain en prêtant une attention particulière au fait qu'un enfant ne peut acquérir le langage que s'il est exposé précocement à des actes de parole. « Contrairement à ce qu'affirme une ancienne tradition, l'homme n'est pas de ce point de vue " animal doté de langage ", mais plutôt l'animal qui en est privé et qui doit par conséquent le recevoir de l'extérieur »[1] au risque de voir compromise toute possibilité de l'acquérir. Avec « ses mots inventés, sa charge émotionnelle, liée à l'instant présent », l'idiolecte referme la fratrie sur elle-même et « fait obstacle à l'acquisition du langage ordinaire »[2]. La communication avec l'environnement humain est affaiblie voire inutile, « tous trois comprenaient le langage des bêtes dont ils semblaient préférer la compagnie à celle des humains, et ils savaient se faire comprendre d'elles. » (LN, 206). Les triplés vivent dans le monde comme si aucun humain n'avait fait d'eux des nourrissons parlants. La satisfaction de leurs besoins, ou l'apaisement de leurs tensions, paraissent avoir été le seul but de la relation à Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie. En revanche, l'appel du cri a trouvé un écho et une réponse suffisante entre les autres membres de la fratrie qui pourvoyaient à la dimension vitale sans qu'adviennent les signifiants de l'Autre pour constituer un nouvel être de langage. Aussi restent-ils comme des êtres qui n'ont pas reçu des générations précédentes, ni bénéficié des tonalités et des accents de la langue maternelle[3] qui isolent les phonèmes, les accents rythmiques et les variations tonales nécessaires à la formation d'un support relationnel où chacun peut se reconnaître interlocuteur. Dans son roman *Les Météores* Michel Tournier, fortement inspiré par les recherches du psychologue René Zazzo sur le couple gémellaire et en particulier par les témoignages retranscris dans son ouvrage, fait dire à Paul au sujet de la cryptophasie qu'il partage avec son jumeau Jean, qu'il s'agit d'un « des plus beaux fleurons de notre monstruosité ». Ce qu'il nomme l'éolien est « ce jargon impénétrable, qui nous permettait de nous entretenir des heures sans que les témoins pussent percer le sens de nos paroles. […] Voilà ce qui fait d'une langue gémellaire un phénomène absolument incomparable à toute autre formation

[1] Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire*. *Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2000, p.111.
[2] René ZAZZO, « L'entretien inachevé avec Laurence et Georges Pernoud », *Le Paradoxe des jumeaux, op. cit.*, p.38.
[3] Jean-Pierre DURIF-VAREMBONT, « La fonction croisée de la parentalité », *Places du père violence et paternité*, Joël et Marie-Pierre Clerget, (dir.), Presses Universitaires de Lyon, coll. Champs, 1992, p.145.

linguistique »[1]. En résistant aux influences extérieures et en utilisant un langage des origines à usage personnel, les triplés deviennent « le Verbe ». Selon la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni, « la propriété privée dans le domaine du langage n'existe pas : tout est socialisé […] ; l'idiolecte n'est donc, en fin de compte, qu'une fiction quelque peu perverse. »[2]. La création d'une langue, comprise et parlée uniquement pas trois locuteurs, bloque l'échange et consacre l'isolement extrême de la fratrie qui construit une muraille destinée à enfermer les énonciateurs dans un monde clos qui « ne peu[t] que nourrir l'excès destructeur »[3]. Leur langue invalide la relation à autrui : hors jeu les schémas traditionnels de la communication qui jalonnent les ouvrages de linguistique, hors champ les schémas de Jakobson qui exposent les conditions idéales d'une communication verbale. Les parasites et autres obstacles à la communication ne sont rien par rapport aux élaborations des triplés qui empêchent l'advenue de la symbolisation en raison du désinvestissement du contenu de la représentation et de la quête d'une satisfaction immédiate dans l'acte dialogique lui-même.

Dans sa dimension incestueuse, le désir ne se soumet pas plus à l'altérité et redouble la scission avec le monde extérieur qu'assurait la cryptophasie en ne se soumettant ni aux règles, ni à la dimension communicative et informative du langage. Au sein des triplés, un couple se forme, « une entente particulière entre Mickaël le blond et Gabriel le brun qui ne se quittaient jamais. Même la nuit ils dormaient enlacés l'un à l'autre. » (LN, 206). Pour des personnages qui se délectent du cadre endogamique, la sexualité incestueuse n'est qu'une forme supplémentaire d'un autisme qui peut se lire, pour Marie-Hélène Boblet, comme « attachement au même – homo -, impossibilité […] de s'inventer comme autre et de se tourner vers l'autre »[4]. Leur relation revendique le refus de toute altérité et vise une fusion impossible, une indifférenciation mortelle ou, comme le suggèrent *Les Confessions,* une « jouissance de néant meilleure que toute plénitude »[5]. « Ils ne connaissaient en effet de l'amour que les chemins de traverse les plus obliques, les plus déjetés hors de la tendresse et de la patience. Des chemins taillés à l'abrupt du désir, à pic sur le vide, à fleur de hâte et de folie » (LN, 228). À l'instar des deux héros de *Sang réservé*[6] de Thomas Mann, Gabriel et Michaël sont unis physiquement par leur gémellité et éprouvent un

[1] Michel TOURNIER (1975), *Les Météores,* Paris, Gallimard, coll. Folio, p.180.
[2] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin, Coll. U, 1999, p.16.
[3] Gilles MARCOTTE, « Rejean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études Françaises,* « Avez-vous relu Ducharme ? », Montréal, 11/34, octobre 1975, p. 277.
[4] Marie-Hélène BOBLET, « Roman historique et vérité romanesque : *Les Bienveillantes.* Comment le romanesque redonne une mémoire à l'histoire», *op. cit.*, p.233.
[5] Saint AUGUSTIN, *Les Confessions*, *op. cit.* (II, 462).
[6] Thomas MANN, *Sang réservé* (1905), Paris, Grasset, 1971.

attrait érotique l'un pour l'autre, un amour paroxystique, un amour poussé à l'extrême dont les voies étaient déjà ouvertes par leurs aïeux. Françoise Héritier[1] a présenté l'inceste par le jeu des catégories « principielles » de l'identique et du différent qui seraient apparues, précise l'anthropologue, avec une humanité qui avait à « donner sens au monde et notamment à l'irréductible différence des sexes ». L'équilibre du monde et son harmonie dépendraient « toujours et partout de la balance des causes de nature identique ou de nature différente »[2]. Aussi, dans ce cadre, l'inceste entre jumeaux est le comble de l'endogamie, car toujours de premier type, il est le plus extrême en ce qu'il met en contact le cumul d'identiques. La relation symbiotique qui anime Raphaël et Gabriel, stérilise l'imaginaire et empêche la différenciation nécessaire au développement d'un lien qui conçoit et respecte l'autre. L'attrait entre les deux frères réduit les triplés à un couple gémellaire éminemment archaïque : « ils communiquaient plus par sons et par gestes que par mots. Jamais ils ne se formulèrent l'amour qu'ils se portaient ; c'était là un amour trop entier, trop violent, pour trouver place dans les mots. Cet amour-là, aussi, ils l'exprimèrent à la force du corps, […]. » (LN, 258). Ce séjour hors du monde socialisé fait fructifier les pulsions de mort, lesquelles tirent vers la désorganisation de l'altérité et vers l'illusion de l'unicité propre au moi-narcissique. La vie, précise Véronique Léonard-Roques, « permet la représentation de soi-même dans le miroir, comme dans la pensée. La mort qui se mêle à la vie, efface toute représentation en effaçant la distance entre le moi et son objet. »[3]. La société des frères qui se confine dans le couple homosexuel n'est pas viable, elle n'est en rien une relation pacifique qui serait le noyau d'une société paisible, mais se présente comme une cellule morte, stérile dans la ressemblance et la contemplation mutuelles. Le repliement sur soi, sur le groupe et sur la consanguinité que constitue l'inceste, peut également se retrouver dans un « corps social menacé d'indifférenciation dont le totalitarisme fournit la figure politique : un seul peuple, un seul leader, une seule pensée, mouvement vers l'Un dont l'histoire a, en chaque occasion, confirmée la force de destruction […] »[4]. Ce régime politique, qui se profile à l'orée des bois de Terre-Noire, aimante Michaël et Gabriel qui finissent par « quitter les leurs qu'ils n'avaient jamais vraiment considérés comme tels » (LN, 258) pour retourner sur le lieu de leur conception. La forêt n'a pas ici la bonté primitive de la Nature que

[1] Françoise HÉRITIER, *Les Deux Sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste,* Paris, Odile Jacob, 1994.
[2] Françoise HÉRITIER, « Présentation », Boris Cyrulnik, Françoise Héritier Ado Naouri (dir.), *De l'inceste*, Paris, Odile Jacob, coll. Opus, 1994, p.11.
[3] Véronique LEONARD-ROQUES, « Mythe de Caïn et enjeux amoureux », *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p.97.
[4] Jacques ANDRÉ (dir.), *Mères et filles. La Menace de l'identique*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2003, p.12.

rechercheront les jumeaux Septembre et Octobre. Alors que les deux fils benjamins de Mahaut et de Nuit d'Or se protègent à l'ombre des arbres de la folie maternelle et prolongent leurs rêveries d'intimité heureuse et de régression au sein de la chaleur d'une serre pour cultiver « des fleurs, des fruits et des légumes », Michaël et Gabriel régressent à l'état de nature et adoptent les comportements naturels et adaptatifs en se nourrissant de la chair des animaux chassés. Si l'on en croit Joël Dor, « l'isolement social ne constitue en rien une condition favorable au développement d'un état naturel, mais, au contraire une condition de développement aberrante »[1]. En s'enfonçant dans les forêts, comme les génies de la brousse en Afrique, ils poursuivent leur transgression des limites « de l'ordre normal et ses oppositions entre espace villageois humain et espace "sauvage", non socialisé […] »[2].

Raphaël, l'enfant albinos, opte pour une autre forme d'enfermement. Doté du don de voyance qui lui est échu comme un destin, il est à même de « percevoir la voix tue des disparus, - à y répondre et même à l'interpeller » (LN, 259). Son chant est une parole transfigurée qui, en instants de grâce éphémère, promet la réconciliation en faisant apparaître la douce présence des disparus comme une lueur dans l'obscurité. Or, Raphaël ne parle pas, il chante. Sa voix a cette caractéristique, aussi fascinante qu'inquiétante, d'être une parole sans sujet et sans locuteur. Le chant qu'il lance n'est que pure réverbération comme peut l'être la voix d'Écho, il ne porte aucun sens et n'apporte rien qui puisse être offert à une rencontre vivante. Il s'élève, en une délicieuse et illusoire apesanteur, pour mieux se détourner de la relation et se clôturer sur soi-même.

> Il allait seul et se parlait à lui-même d'une voix si claire et chantante qu'elle se suffisait à elle seule. […] Parfois Raphaël venait auprès de ses frères et, balançant tout doucement la tête et les épaules, il se mettait à chanter. Sa voix très blanche avait des accents et des sons inouïs qui incitaient aussitôt Gabriel et Michaël à se mettre à danser. Ce chant et ces danses pouvaient durer si longtemps que les trois enfants finissaient par entrer dans un profond état de transe. (LN, 206)

Dans le gouffre de la parole attendue, qui n'a jamais cessé de manquer dès leur naissance, la voix de Raphaël prend valeur de « fétiche », elle est le signe d'une « suppléance réparatrice »[3] ainsi que le support d'incarnation de ce qui fut une parole absente. Le mécanisme hallucinatoire permet à la fratrie de se refermer sur les effets de l'irruption auditive d'un chant qui témoigne de la puissance

[1] Joël DOR, *Le Père et sa fonction en psychanalyse,* Ramonville Saint-Agne, Éditions Erès, coll. Point Hors Ligne, 1998, p.29.
[2] René ZAZZO, « Jumeaux », *Encyclopedia Universalis,* version électronique.
[3] Paul-Laurent ASSOUN, *Le Regard et la voix. Leçons de psychanalyse*, Paris, Anthropos, 2001p.158.

attractive de la voix qu'Ulysse et ses compagnons ont dû affronter. Raphaël rejoint ses sœurs mythologiques qui sont, selon Paul-Laurent Assoun :

> à la jouissance par la voix ce que Méduse est à la jouissance par le regard. De même que la Méduse fascine et tue par le regard (hyptonique), les Sirènes médusent par la voix. Ce que l'une réalise par la terreur, les autres l'obtiennent pas le « charme ».[1]

Raphaël cependant, selon l'économie interne des triplés, destine la jouissance vocale à ses frères ou, selon une logique extrême de l'enfermement, la retourne en une visée onaniste. Tel Pygmalion, séduit par l'objet de sa propre création, il « devint amoureux de son œuvre ». Sa passion déclarée pour sa propre voix le capte tout entier dans un mirage dont il ne peut plus dès lors s'abstraire. L'oreille tendue vers la sonorité éclatante de cette partie de lui-même qu'il n'a de cesse de vouloir perfectionner, il n'aime plus que l'écho idéalisé de son souffle :

> Il ne s'unit jamais qu'à sa seule voix qui lui était plus que sa vie et son unique amour, et cette voix-amante fit de lui l'un des plus extraordinaires hautes-contre qui se fût jamais trouvé. (LN, 258)

Il n'est pas anodin de noter que son registre de contre-ténor l'inscrit dans la lignée *dei castrati*, qui furent mutilés afin de conserver un organe à la tessiture aux frontières du soprano et de l'alto et aux limites de la différence sexuelle, qui permettrait d'atteindre, ô prétention perverse, « la jouissance hors-sexe »[2]. Le corps de Raphaël évoque tout autant la rupture avec l'héritage du père qui transporte, bondissant dans son ombre, le sourire de sa grand-mère ; que la mémoire de son arrière grand-père, disparu dans la transparence. Dans son corps « si transparent qu'il ne projetait jamais d'ombre » (LN, 206) l'épaisseur symbolique ne peut advenir, car celle-ci ne peut exister que si elle se double de ce qui n'est pas représentable. L'utilisation de sa voix, au service de sa propre mise en valeur, engendre un monde où la coexistence de deux champs visuels ne s'appréhende plus. La scission est si grande entre les triplés et la tribu Mauperthuis qu'elle ne permet aucune évocation dans la mémoire familiale, la révocation de leur existence plombe le souvenir du poids du déni :

> On ne parla plus jamais d'eux, leurs noms furent arrachés à la mémoire familiale, leur souvenir jeté aux cendres. Ils furent pour toujours exilés dans le néant assigné aux réprouvés. Quant à leur frère Raphaël, on perdit également trace de lui. (LN, 326)

[1] *Ibid.*, p.78.
[2] *Ibid.*, p.159.

I-3.B La chair de la sœur

Parfois le couple fraternel se présente comme un système dont un des éléments ne peut vivre qu'au détriment de l'autre considéré comme étant à posséder. Les frères organisent alors avec leur sœur un rapport très particulier qui se fige dans un attachement dont les liens se nouent, puis se resserrent, autour de la première fille familière avec laquelle ils peuvent, dans le champ de l'intimité, expérimenter les formes et l'expression du désir ainsi que de la relation duelle. L'historien Alain Corbin[1] voit dans le sentiment fraternel une forme majeure de l'échange affectif, première forme du rapport à l'autre sexe et il repère qu'au XIXe siècle, dans les familles bourgeoises, la sœur représente « la cire molle et ductile qui autorise le pygmalionisme du frère, le façonnage tranquille du double »[2]. En cette relation, poursuit l'historien, le garçon « se fait les dents, l'occasion lui est tôt donnée de dessiner une jeune fille de ses rêves et de se préparer ainsi à une conjugalité future. »[3]. Cette perspective, peu reluisante, est au cœur de la relation que Charlam entretient avec sa sœur Édith : il « avait de bonne heure outrepassé son statut de grand-frère en exerçant à son égard une autorité paternelle, et cela plus rigoureusement que ne l'avait fait leur père » (In, 111). Souffrant d'une incapacité à regarder sa sœur, Charlam ne se soucie aucunement de l'expression d'une quelconque volonté de cette dernière qui n'est pas objet d'attention pour elle-même, en tant qu'elle-même sujet désirant. La dimension orale est précocement à l'œuvre pour grignoter la sœur dont la croissance se voit ainsi freinée : sur « des photos de groupe, on voit souvent Édith, la tante poussée comme un surgeon tardif à l'ombre de son frère » (In, 126). Cette avidité se déporte plus tard auprès de l'épouse pour s'y déployer et ainsi, au fil des ans, Andrée perdra son énergie vitale passant de « petite fille enjouée, jeune fille radieuse » à un être qui « s'est lentement affadie, racornie ; à croire que l'un a grignoté l'autre avec un zèle de termite. » (In, 126). Tel l'organisme parasite s'accroche à son hôte pour puiser en lui des ressources manquantes afin de vivre à ses dépens, le frère trouve en la sœur ce qui constitue un moi auxiliaire. Cette stratégie permet à Charlam, enfant et adolescent sans « aucun relief » qui « paraissait banal, voire insipide », de se forger, au fil des années, « une prestance » (In, 126), en profitant « du

[1] Alain CORBIN, « La relation intime ou les plaisirs de l'échange », *Histoire de la vie privée,* Philippe ARIÈS et Georges DUBY (dir.), (1987) Paris, Seuil, coll. Point histoire, t. IV, 1999.
[2] Alain CORBIN, « La Relation intime ou les plaisirs de l'échange », *Histoire de la vie privée, op. cit.*, p.475.
[3] *Ibid*.

moi d'autrui » et en vivant « sur l'organisme »[1] de sa femme. Celle-ci disparaîtra, diaphane, sans reprendre consistance, alors que sa sœur retournera cette possession cannibalique en une pulsion castratrice à l'égard des cordes vocales de ses chiens. Sylvie Germain nous offre une lecture particulière de cette pulsion d'emprise à l'œuvre dès l'enfance chez Jean-Baptiste et compulsivement agie par son frère Charles-Victor. Jean-Baptiste, dit Petit-Tambour, vit au sein de la lignée des Péniel une situation incongrue, il n'a pas de jumeau. Fils unique, il grandit dans la nostalgie de la sœur manquante et reste fasciné par le mystère de « l'amour profond qui liait Tsipele et Chlomo » (LN, 312). Ce couple « frère et sœur, unis absolument, dans un amour fou auquel lui n'avait nulle part, et pas même accès » (LN, 311), semble offrir une possibilité de désirs qu'il ne peut accomplir seul. Pour celui sur qui repose l'espérance de la paix mondiale retrouvée, la fratrie rend possible ce que René Kaës nomme « une décondensation, une diffraction et une répartition de[s] charges d'investissement »[2] parentales. La recherche absolue de cet autre, Jean-Baptiste va l'attendre, voire l'exiger : ce « qu'il voulait, c'était une petite sœur. Cette petite sœur il se l'imaginait sous les traits de sa mère, miniaturisés autant que magnifiés. » (LN, 312). La résolution de la solitude passerait par la sœur avec laquelle Petit-Tambour recréerait la dyade initiale à jamais disparue. Le travail de deuil s'élaborerait ainsi par un nouvel investissement qui ne se déploierait pas sur l'extérieur mais se tournerait sur un objet familial le plus proche de la mère, la sœur, qui serait la plus à même de procurer une complétude jamais interrompue puisque cette petite sœur « serait à lui, rien qu'à lui, toute à lui. » (LN, 325). Dans l'urgence de son fantasme, Petit-Tambour évince le père comme partenaire potentiel de sa mère et exprime, sans censure, un puissant désir d'avoir un enfant d'elle : il « n'eut bientôt de cesse de harceler sa mère de son désir, "maman, suppliait-il avec une sorte de violence étrangement douce et lancinante qui étonnait la mère, je veux une petite sœur" » (LN, 312). La croyance en la toute-puissance de la pensée qui confère l'illusion qu'il est pour quelque chose dans la grossesse de sa mère, « elle portait pour ses noces l'enfant que son fils avait tant désiré » (LN, 312), et qui le persuade que l'enfant à naître est « déjà sien, et sœur » (LN, 312), est de courte durée. Le principe de réalité, qui se présente sous la forme d'un frère, à tôt fait de rattraper l'Œdipe en herbe. Néanmoins, son projet se réalisera par l'entremise de ce frère qui deviendra l'agent de son exécution avec une force décuplée.

---

[1] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir : essai psychanalytique sur la naissance de la représentation et son rapport avec l'image observée dans le miroir*, Paris, Ed. Popesco, 2006, p.81.
[2] René KAËS, *Le Complexe fraternel*, *op. cit.*, p.145.

À la mort de Petit-Tambour, Charles-Victor reprend le fantasme d'emprise de ce dernier et réussit là où son aîné avait échoué. La sœur tant désirée advient, permettant la mise en acte de sa possession par procuration. Alors que les parents sont engloutis par le deuil de Petit-Tambour, Charles-Victor est livré à une toute-puissance non canalisée par une présence adulte. À l'instar de La Sylphide créée par Chateaubriand qui est, selon la description de Jean-Jacques Berchet, « un objet narcissique exemplaire, image mouvante, polymorphe »[1], Baladine devient le bien de son frère, « créateur solitaire qui anime le produit de ses rêves ; comme Pygmalion, il est épris de sa propre création. Il cherche bien à réaliser ce désir du même, qui égale Dieu […] »[2]. Ce que Charles-Victor ignore c'est que l'emprise, nécessairement « désorganisatrice, désordonnée, voire destructrice et dangereuse »[3], est une tentative désespérée pour le soutenir dans la remise en chantier de son identité dévastée qu'il externalise sur la personne de la sœur, perçue comme une part non séparée de lui-même. C'était « comme si lui même venait d'être remis au monde. Il voulait l'enfant pour lui, pour lui tout seul. […] Et ce fut lui qui lui choisit son prénom […] » (NA, 90). Ce faisant, l'enfant poursuit le trouble générationnel familial en brouillant jusqu'au système des noms. La prohibition de l'inceste que nous avons évoquée dans la partie précédente vise à donner une place dans les générations et un nom dans la filiation. Or, en prénommant sa sœur, Charles-Victor se substitue à ses parents. Il ordonne selon son propre système, qui est celui de son unique désir, les noms à l'intérieur de sa famille et assigne une place à sa sœur en se proposant comme unique référence symbolique et seul repère temporel. En se propulsant sur le devant de la scène familiale comme unique acteur, le frère fait naître sa sœur de ses œuvres, « en imposant ainsi à sa petite sœur le prénom de son choix il la liait à lui d'un lien sacré, secret, et tout puissant. » (NA, 90). Le prénom de Baladine concentre en lui la multiplicité des sens qui l'attache, non à l'humanité, mais à son frère qui la fait exister dans et par son langage. En s'appropriant et en structurant son monde et son être selon sa volonté, Nuit-d'Ambre fait de sa sœur sa création. Lorsque les enfants se retrouvent orphelins, Charles-Victor :

> devint simplement fou de sa petite sœur. […] Baladine était tout pour lui. Il fit en sorte de devenir tout pour elle. […] Et il sut l'occuper cette place laissée vacante, s'y fonder un empire. De cet empire il s'acharna d'ailleurs à éloigner tout autre, car son amour était jaloux. (NA, 91)

[1] Jean-Jacques BERCHET, « Le Frère d'Amélie ou la part du diable », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète, op. cit.*, p.128.
[2] *Ibid.* p.128.
[3] Alain FERRANT, *Pulsion et liens d'emprise,* Paris, Dunod, 2001, p.145.

Allant à l'encontre du Décalogue qui fait commandement « d'honorer ses parents »[1], il l'exhorte à oublier « en premier le nom du père et celui de la mère car ces deux-là ils sont des moins que rien […] » (NA, 118). Nuit-d'Ambre se centre sur l'objet qu'il veut saisir et se dresse entre le monde et sa sœur avec jubilation. L'agressivité fratricide originaire s'infiltre sous les plis de la panoplie du frère protecteur et des sentiments tendres qui cachent une sauvage jalousie. Sous couvert d'attention se dissimule la virulence du mobile incestueux qui les maintient tous deux hors du monde, attachés l'un à l'autre, dans une origine exclue de Terre-Noire. Il se désigne le maître de toute chose, le « langage, les mots, les sons, ce serait lui, et lui seul, qui les lui enseignerait,- à sa façon. » (NA, 92). Par le biais de récits d'enfance reconstruit pour Baladine avec les débris de l'histoire familiale, ce n'est plus le conte, paré de toutes les séductions du merveilleux et de l'insolite, qui se glisse dans le quotidien de l'enfant. Les histoires inquiétantes racontées par Charles-Victor ne sont pas soumises aux règles qui permettent au chambardement de la fiction de rester suffisamment rassurant pour pouvoir rêver en paix les ombres venues. Le pourvoyeur de contes glisse dans ses récits trop d'éléments puisés dans la tragédie familiale pour que sa fantaisie soit appréciée. Baladine qui, comme tout enfant a besoin de vivre dans un univers ordonné qui la sécurise, ne peut faire face à l'irruption des fantômes qui se glissent, sans filtre, dans le récit du frère, particulièrement sensible à l'échec du processus secondaire de la sublimation. Il lui raconte :

> sans jamais se lasser l'histoire du Putois bleu de frère aîné, il prétendait qu'il était devenu un géant aux yeux de fer, un ogre à la bouche violette et au ventre gigantesque, horriblement affamé. […] C'est pourquoi tu dois rester avec moi, toujours rien qu'avec moi, sinon il te mangera toi aussi. […] Tous, ils veulent te prendre et te manger. (NA, 98)

La crainte n'est-elle pas que les contes pour enfants deviennent vrais ? Autant les loups peuvent être domptés, autant les récits de Vitalie, nourris de tempêtes avaleuses d'ancêtres, auxquels s'ajoutent ceux de Charles-Victor infestés du spectre du frère, alimentent l'effroi enfantin. Ce pêle-mêle narratif, qui ne respecte pas plus la forme du récit que ses différentes étapes, efface la frontière entre les mondes de l'imaginaire et de la réalité rendant l'effraction d'autant plus inquiétante. La peur fendille peu à peu tous les aspects de la réalité et le frère le plus inquiétant n'est pas toujours celui que l'on croit :

> Elle avait peur de tout, - du vent, des arbres, du grand Putois de frère mort aux dents d'ogre, mais plus encore de son frère Nuit-d'Ambre qui la serrait dans ses bras si fort contre lui, et l'embrassait dans les cheveux, la nuque. (NA, 99)

[1] *Livre de l'Exode*, 20, 14 ; *Livre du Deutéronome* 5, 11.

Le frère n'est plus celui qui console et réconforte la sœur, comme ses aïeux ont pu le faire, il est celui qui fiche la terreur dans son esprit, rendant les disparus particulièrement envahissants et l'environnement pourvoyeurs d'abandons et d'anéantissements futurs. La découverte de l'espace passe par le frère qui guide, contrôle, éloigne, prévient, réduisant à néant l'expérimentation de la petite fille qui, trébuchante et incertaine, se fraie un chemin à petits pas « à travers ces cases du savoir dessinées par son frère » (NA, 119). De cet univers d'où ne sourd aucune voix étrangère, l'appropriation du langage est bouleversée par le chant qui s'offre dans le renouvellement de la diction et d'une articulation qui se module avec les notes. La musique ouvre les frontières d'un territoire inconnu encore inexploré par le frère, la modulation du chant ne se soumet plus à sa détermination mais à l'articulation du langage musical qui lui échappe. Baladine donne ainsi son propre relief expressif au texte musical, où l'intime de sa sensibilité peut se nicher dans l'esthétique de la voix. Charles-Victor consent à être « mis en arrêt et en alerte par l'imprévu, pourvu que cet imprévu soit grandeur et beauté. […] » (NA, 119). Dans ce monde d'une extrême violence, le personnage de la sœur est à sauvegarder comme le lieu de pureté, aussi la musique, qui éloigne pourtant la sœur de son frère, est-elle acceptée car elle se livre en partenaire abstrait, « pas de visage, nul corps » (NA, 119), asexué.

La primauté de la zone buccale comme zone érogène ou source corporelle pulsionnelle est à l'œuvre dans le désir amoureux qui sollicite cette phase d'organisation libidinale qui ouvre chez Maxence « une faim cannibale […] » (HC, 71). Quant au grand-père d'Aurélien, une « force de la nature », il déploie la puissance de son appétit dans l'image apprivoisée d'un ogre amoureux, « doué d'un formidable appétit pour tout, pour la vie, et sa femme […]» (HC, 14). En revanche, avec *L'Enfant Méduse* la dévoration se manifeste par la réalisation de l'inceste. Ce cannibalisme latent, qui oublie que la chair de la sœur n'est pas comestible, s'inscrit dans un double fantasme primitif : dévorer et être dévoré. Sous sa pression mortifère, l'imaginaire et les fantasmes enfantins se retournent tel un gant, et de la gourmandise, toute imprégnée de désir enfantin pour la saveur de la vie, surgit l'ombre qui engloutit. Ainsi Anne-Lise, surnommée l'Écureuil « car elle avait tout de cet animal, - la rousseur, la grâce et la vivacité. Et elle était douée d'une formidable gourmandise » (EM, 60), sera dévorée par l'Ogre. Joël Clerget indique à ce propos :

> on ne mange pas un enfant pour le plaisir de sa chair : qu'on le dévore des yeux, l'avale dans sa bouche ou l'engouffre dans les abysses du sexe. Un bébé

> n'est pas comestible. […] l'inceste, c'est quand la chair, toute crue, se prend pour la parole. Abusivement.[1]

Or parfois, dans les familles, il s'agit de savoir qui sera mangé et par qui. Comme nous l'apprend la *charmante* chanson pour enfants « Le petit navire »[2] le jeu de hasard de la courte paille tombe bien souvent sur le plus jeune. Philippe Bessoles rappelle que la chanson « ne dit pas si c'est bien de vivres alimentaires dont il s'agit, toujours est-il que le corps du moussaillon repaît l'équipage. »[3]. Personnage des contes ou des mythes, l'ogre rappelle les Géants et les Titans, il « symbolise la force aveugle et dévoratrice [qui] a besoin de sa ration quotidienne de chair humaine fraîche »[4]. Lorsqu'il reste couché sur les pages des livres pour enfants, il avale en préservant l'objet « dans sa totalité et son intégrité, transporté de la réalité extérieure à l'intérieur du ventre, il change simplement de lieu »[5]. Car, dans les histoires enfantines, précise Françoise Couchard, « l'ogre et l'ogresse avalent sans détériorer, sans faire mal ni blesser et cette oralité de bon aloi permet toujours la régurgitation par une toux ou une déjection anale »[6]. En revanche, lorsque l'être « paré d'une légende qui en impose beaucoup à la petite si éprise de fables » (EM, 41) ne se tient pas dans le récit et sort pour investir le champ du réel alors, l'angoisse originelle d'être mordu et mis en morceaux envahit l'espace mental et tue tout imaginaire : « son héros n'était qu'un voleur de rêves […] Le grand frère n'était qu'un ogre qui se rassasiait de la tendre chair des petites filles. » (EM, 99). Les contes fournissent à l'enfant un univers aisément déchiffrable parce que fondé sur des oppositions très marquées entre petits et grands, riches et pauvres, bons et méchants, et sur des valeurs positives qui se trouvent par définition du côté du héros. Avec Ferdinand, le schéma narratif habituel des contes qui doit fournir à l'enfant, ce qu'Éric Berne appelle un « scénario de gagneur »[7], ne fonctionne pas. Lucie n'affronte pas l'épreuve de l'ogre pour la dépasser, elle subit l'épreuve de la dévoration et de l'anéantissement par un frère qui n'est plus ni roi, ni ange, mais est un monstre tel que Goya représente le géant Chronos. Dans son essai sur *Etty Hillesum*, Sylvie Germain cite Simone Veil (EH, 23) pour laquelle :

---

[1] Joël CLERGET, *op. cit.*, p. 92.
[2] « Au bout de cinq à six semaines / Les vivres vin – vin – vinrent à manquer / On tira z'à la courte paille (bis)/ Pour savoir, qui, qui, qui serait mangé / […] Et comm' c'était le capitaine, / Le mousse–se-se mit à pleurer, / Puis il dit : 'ça me fendrait l'âme, (bis) / J'aime mieux mieux mieux le remplacer », *Chansons populaires. Album chansons,* Épinal, Imagerie Pellerin, coll. Série bleue, 1978, ouvrage non paginé.
[3] Philippe BESSOLES, *Le Meurtre du féminin. Clinique du viol*, Lecques, Théétète éditions, 1997,2ème édition 2000, p.60.
[4] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT Alain (1969), « Ogre », *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 693.
[5] Françoise COUCHARD (1991), *Emprise et violence maternelles*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 2003, p.39.
[6] *Ibid*.
[7] Éric BERNE, *Des jeux et des hommes,* Paris, Stock, 1975.

> La grande douleur de la vie humaine, c'est que regarder et manger soient deux opérations différentes. […] Peut-être les vices, les dépravations et les crimes sont-ils presque toujours ou même toujours dans leur essence des tentatives pour manger la beauté, manger ce qu'il faut seulement regarder.[1]

Ainsi en est-il de Ferdinand qui, incapable de contrôler ses pulsions orales et tiraillé par une exigeante fringale « d'un frêle corps d'enfant » (EM, 86), en frère paresseux mais organisé, restreint son champ d'investigation au domicile familial. Pour assouvir une faim, d'aucun ouvrirait la porte du réfrigérateur, Ferdinand change simplement de pièce et se sert d'une sœur sur canapé. Sacrifiée pour nourrir l'Ogre, sorte de déité dévoratrice qui n'en finit pas de réclamer son dû, Lucie est conçue comme un véritable garde-manger à disposition du frère qui « consomme » (EM, 86) « la délicieuse douceur de l'enfance selon ses envies. Ce corps, lui était soumis, il était sien, et délectable » (EM, 176). Valeur à unique usage sexuel, Ferdinand prend le corps et l'esprit de sa sœur à défaut d'avoir pu vivre et jouir de son propre corps d'enfant. L'ogre se double du loup, face sombre de Lou-Fé, Ferdinand en adopte la démarche, « ses pas de loup sont trébuchants » (EM, 104) et manie la rhétorique du conte du Petit Chaperon Rouge « Grand-mère, comme vous avez de grands yeux… / C'est pour mieux te voir, mon enfant ! […] / Grand-mère, comme vous avez de grandes dents… / C'est pour mieux te manger, mon enfant ! »[2]. Cet animal, qui représente la nuit dans les mythologies orientales, engloutit le Chaperon rouge[3], comme l'éclipse de l'*incipit* laissait présager la dimension révolutionnaire de ce qui se préparait au sein de l'univers de Lucie : « Le loup céleste dévore la lumière. Et les petits enfants aussi prennent peur, certains même se mettent à pleurer. » (EM, 16). Ce phénomène astronomique, qui plonge totalement ou partiellement le corps éclipsé dans l'ombre projetée par un autre corps, apparaît comme signe de la disparition de la lumière du monde de l'enfance qui entre dans les ténèbres. La lune qui « monte à l'assaut du soleil » (EM, 15) devient métaphore de l'attaque incestueuse du frère au corps envahi de désir « plein d'excès, ivre d'oubli et d'obscures jouissances » (EM, 76). Telle une menace, l'inscription temporelle se suspend « Ce n'est pas le jour, ce n'est pas la nuit. C'est un temps tout autre » (EM, 16).

---

[1] Simone VEIL, *Attente de Dieu* (1942), Paris, éd. La Colombe, 1950, p.169.
[2] Charles PERRAULT (1697), « Le Petit Chaperon Rouge », *Contes,* Paris, Garnier Flammarion, 1991.
[3] Robert LAFFONT, Valentino BOMPIANI, (1960), « Chaperon rouge », *Dictionnaire des personnages*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p.213.

I-3-C La dévastation incestueuse en son criant silence

Par référence à la notion du chiasme développé par Ferenczi[1], le passage à l'acte incestueux fait effraction dans l'âme enfantine, mais c'est l'infantile qui opère dans les coulisses de la conduite perverse de Ferdinand. Passant les années comme la luminosité des étoiles, la beauté et l'éclat de l'amour perdu de la mère « rayonnent à travers Ferdinand » (EM, 41). Le corps du « petit Roi Soleil » (EM, 77) s'abat sur Lucie et éteint l'éclat de ses rayons, avant qu'une nouvelle révolution céleste obscurcisse pour toujours le faible éclat d'un astre usurpé. Ce qui fait effraction dans l'univers de la petite Lucie est inassimilable :

> Elle n'avait rien compris. L'homme qui venait d'apparaître en pleine nuit dans sa chambre portait bien le visage de son frère, mais ce corps lui était inconnu. Un corps à la fois très beau, et monstrueux. A quel animal avait-il donc volé ce membre étrange qui lui saillait en bas du ventre ? (EM, 106)

L'immaturité psycho-affective due à son jeune âge place Lucie dans l'incapacité de comprendre la métamorphose de son frère. Aussi, puise-t-elle dans son univers familier pour représenter cette irruption qui impose une inquiétante différence avec sa perception habituelle du réel. Le frère devient monstre par un jeu de type combinatoire qui associe des éléments disparates en une greffe sauvage et obscure qui éveille des peurs très primitives. Christian Morzewski emprunte à la langue du Moyen-âge le mot de *bestournement* de l'enfance pour commenter le roman *L'Enfant Méduse,* « […] de ce verbe *bestorner, bestourner*, qui désignait l'action de corrompre, d'altérer, d'estropier, de contrefaire, de détruire mais surtout de " mettre à l'envers " […] »[2]. Celle qui apparaissait les yeux levés au ciel pour en dénicher les beautés contenues, le « regard droit, et brillant de gaieté » (EM, 26), se retrouve le « regard […] cloué au sol, enfoui dans la boue. Son imagination rampait dorénavant à ras de terre. » (EM, 123). Ce qui était remarquable chez l'enfant choit, renversé en bris épars. Ferdinand fait passer pour la vérité du désir une chose interdite, il introduit la défiance à la loi et la méfiance dans les choses du désir. « L'ogre était un sorcier qui retournait toute chose en son contraire et transformait le familier en angoissante étrangeté. […] parfois […il] tente […] de la séduire et de l'apprivoiser. Il feint alors la douceur et la complicité » (EM, 101) ou utilise la « menace, et c'est par cela qu'il la tient. » (EM, 103). Ce passage indique le principe même de la perversion qui s'exprime, malgré les prophéties du Grand Prophète Isaïe

[1] Sandor FERENCZI, « Confusion de langue entre les adultes et l'enfant » (1933), *Psychanalyse 4, Œuvres complètes* 1927-1933, Paris, Payot, 1982

[2] Christian MORZEWSKI, « *L'Enfant Méduse* ou l'enfance bestournée », *Cahiers Robinson*, n°20, 2006, p. 144.

« Malheur à ceux qui appellent le mal, / bien, et le bien, mal, qui changent les / ténèbres en lumières, et la lumière en / ténèbres, qui changent l'amer en doux et le / doux en amer »[1]. L'ordonnancement passé où « chacun était à sa place et tenait le langage qui était le sien » (EM, 118) n'a plus cours. Dans un monde où la parole est dénuée de valeur signifiante, où l'ordre symbolique est bafoué, la discordance règne, le discours des proches est tour à tour qualifié par Lucie de « bourdonnement », « mutisme » « caquetage », « charabia » … tous a-signifiants. Pour Lucie qui « possédait son propre monde et son propre langage » (EM, 118), dorénavant écrit Christian Morzewski, ce « ne sont plus des paroles de miel et de rose qui couleront de la bouche de l'enfant souillée, mais l'ordure et la fange des mots adultes, le sabir d'une possédée, qui n'est autre que l'expression défensive d'une psyché blessée. »[2]. L'abus finit jusqu'à corrompre le regard porté sur les adultes qui évoluent désormais dans un univers hyper sexualisé, « elle n'éprouvait plus soudain que méfiance et malaise à l'égard des adultes. C'est qu'elle connaissait désormais leurs vrais corps, elle savait ce qu'ils faisaient la nuit dans leurs chambres closes. Elle comprenait les sous-entendus » de ceux qui mettent en place des protections illusoires pour « ne pas parler de ça » (EM, 119). Avec l'inceste écrit Denis Vasse, « la loi du langage devient dérisoire. C'est un loup. Une bouche dévorante »[3]. Les actes de Ferdinand s'inscrivent dans le non-dit et le mutisme, tant « l'inceste, le silence et la mort ont partie liée »[4]. Paradoxalement alors que l'inceste n'aime pas les discours, Sylvie Germain se saisit du langage pour décrire le mutisme séculaire agissant autour de la transgression d'un tabou qui est présenté comme un des mythes fondateurs d'une société en des temps où des acteurs d'origine divine et incestueuse s'octroyaient des droits de pouvoir et de jouissance. La romancière déploie un des fondamentaux de la situation incestueuse qui est la problématique du silence qui se décompose en diverses tonalités que rappelle Yves-Hiram L. Haesevoets :

> silence de l'enfant traumatisé et contraint ; silence de l'agresseur en marge de la parole structurante ; silence du tiers horrifié ou complice ; silence sur ce que personne ne veut entendre.[5]

Le secret, qu'il faut garder en limitant les échanges et les recours, enferme Lucie en une bien triste ritournelle : « Son secret, - une obscure alchimie qui

[1] Livre du prophète Isaïe, v, 30.
[2] Christian MORZEWSKI*, « L'Enfant Méduse* ou l'enfance bestournée *», Cahier Robinson*, n°20, 2006, p. 148.
[3] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, *op. cit.*, p.81.
[4] Yves-Hiram L. HAESEVOETS, *L'Enfant victime d'inceste*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2003, p.5.
[5] *Ibid*.

soudain a transformé l'enfant enjouée qu'elle était » (EM, 91), « Ce secret lui ronge la chair du dedans » (EM, 92), « Son secret, - une œuvre au noir accomplie dans sa chair » (EM, 98), « son secret, - un sceau invisible le maintient enfoui, bâillonné. » (EM, 102). Alors que Lucie est suspendue à un silence qui tue le langage et le geste de vie, le secret est l'unique et malheureuse possession qui bâillonne et favorise la pérennisation de la situation. Solide comme les murs d'une prison, il enferme le corps bafoué dans sa fonction d'échange, bloque les mots, étouffe les plaintes et anéantit le refus. L'ogre, en lui volant sa voix, prolonge quotidiennement la jouissance ressentie lors de l'étranglement de la petite Anne-Lise alors que sa « gorge s'emplissait de silence. » (EM, 179). Muselée, Lucie est l'otage de sa propre famille car le monstre dont il faut se méfier « est déjà là, et il ne sort d'aucun film. Il est de la famille » (EM, 102) et la mère qui devrait apporter la protection « est en même temps celle du loup et celle de la chèvre » (EM, 98). Lucie, par le silence imposé, détient un pouvoir contradictoire et coupable, duquel dépend sa propre survie ou la destruction de sa famille. Le silence imposé est un faux choix, une injonction paradoxale, qui place Lucie devant le dilemme de perdre ses seuls objets d'attachements et d'être ainsi exposée à l'extérieur, « Lucie est réduite au silence, et même à se faire la complice de son persécuteur » (EM, 103). L'attente d'une parole, l'irruption d'un témoin, d'un regard extérieur non complice, sont autant de points d'appui qui permettraient de se dégager de l'emprise. Or, les lancinants appels à l'aide, « à la pitié, qu'elle avait lancés en silence, et en vain. Nul n'avait su apercevoir ses signaux de détresse, nul n'était parvenu à deviner son secret. » (EM, 126).

L'expérience désorganisante trouve à s'exprimer sur le corps de Lucie qui, dévoré par la contamination, se métamorphose. De son enfance évanouie, il ne reste qu'un regard qui s'agrandit alors que le corps fond, laissant poindre les os et défiant la féminité de s'y loger et le désir de s'y accrocher. La souffrance se donne à voir à celui qui chausse les bonnes lunettes. Telle la belle princesse s'affuble d'une peau d'âne[1] pour échapper à l'amour incestueux de son père, Lucie se couvre de taches « de la tête aux pieds » (EM, 102) et souhaite « revêtir la peau gluante et boursouflée de verrues des crapauds des marais pour pouvoir horrifier le frère » (EM, 100). Car si les princes embrassent les grenouilles, à coup sûr les « ogres ne croquent pas les crapauds » (EM, 100). Faute d'élaboration mentale, le vécu de souillure s'inscrit sur le corps de façon permanente et fait ressentir un sentiment de pourriture, tenace et indécrottable

[1] Charles PERRAULT, « Peau d'Âne », *Contes,* Paris, Garnier Flammarion, 1991.

« elle a pris sa propre chair en horreur » (EM, 99). L'exacerbation de la propreté vise à arracher la noirceur de l'acte, « si elle l'avait pu, Lucie se serait lavée à l'eau de Javel, se serait décapée à la paille de fer, frottée au soufre et à l'éther, afin de dégoûter ce frère au nez d'ogre » (EM, 100). Les mots se dissolvent dans le corps à corps qui laisse dans son sillage l'effroi à « l'odeur nauséeuse » (EM, 90) dont l'empreinte indélébile envahit l'espace. Elle accroche le souvenir au sens archaïque de l'odorat qui ne peut faire sens. Il reste une trace insaisissable, fugace mais d'une grande violence, Lucie garde son frère *dans le nez*, localisation qui rend vaine toute tentative d'élaboration : « tout ce qui lui rappelle l'odeur du corps de son persécuteur, tout ce qui évoque ce corps et les sécrétions de ce corps, lui fait un effet immédiat de violente répulsion » (EM, 93). L'absence de la dépouille du père transforme le fils en mausolée vivant qui bascule de tout son poids, « un corps pesant et étouffant comme une pierre tombale » (EM, 90), sur celui de la fillette, Comment survivre à la chute d'un tel élément qui écrase jusqu'à s'inscrire, profondément, durablement dans le corps, jusqu'à devenir pierre angulaire de la vie de Lucie ? La figure de l'hermaphrodite est ici proposée dans la version mortifère d'une géographie corporelle aux repères gommés, comme si l'odeur et le corps de l'un imprégnaient l'odeur et le corps de l'autre, au point qu'il ne soit plus possible de distinguer les contours de son être, de différencier le vivant du mort, le frère de la sœur. Arielle Caisne le formule ainsi dans son livre de témoignage : « Je ne sais plus, malgré les années, où finit sa peau, où commence la mienne. Je suis deux. »[1]. Au « Je n'ai pas faim, je ne parviens pas ce soir à digérer ma vie », de l'Antigone de Marguerite Yourcenar[2], pourrait répondre un « je n'ai plus faim » de Lucie qui « a perdu l'appétit, elle a pris la nourriture en dégoût. » (EM, 93). Le vécu cannibalique se retourne et se revit au quotidien dans des conduites alimentaires perverties. L'après-coup d'avoir été dévorée se met à l'œuvre dans le désordre de l'alimentation. Lucie ôte à la nourriture tout ce qui est susceptible de la relier à du vivant en ne se nourrissant que « de légumes et de fruits, et de pain ». Philippe Bessoles lit dans ces troubles alimentaires qui font suite à un viol « plus qu'une identification à l'agresseur, une identification à l'agression elle-même »[3]. L'unique perspective déployée par Lucie est de « devenir maigre jusqu'à se rendre insaisissable, invisible, afin de décourager le désir du loup, de couper le désir insatiable de l'Ogre » (EM, 94) et ne plus être goûtée telle une denrée toujours disponible et ainsi échapper à toute tentation comestible par l'exposition

[1] Arielle CAISNE, *L'Ortie*, Paris, Fayard, 1991.
[2] Marguerite YOURCENAR, postface à un texte de 1935 publié dans *Feux*, Paris, Gallimard, 1974, p.169.
[3] Philippe BESSOLES, *Le Meurtre du féminin. Clinique du viol*, *op. cit.*, p.59.

d'une maigreur, de creux et d'angles, apte à produire des bleus à qui oserait s'y frotter : « Un bleu d'opprobre, là, en plein front, comme la tache de cendres à la messe des Cendres, afin que tous puissent le voir, et comprendre enfin » (EM, 94).

Le raz de marée de l'inceste fraternel met la dimension corporelle ainsi que la spatialité familière sans dessus-dessous, les repères habituels sont pervertis et les vagues du passage à l'acte laissent derrière elles un désordre cataclysmique désolant. L'ombre de l'ogre s'étire sur les lieux de l'enfance et rend leur exploration solitaire impossible, « Depuis le crime les enfants du bourg n'ont plus le droit de s'en aller tout seuls se promener dans la campagne. » (EM, 61). Les stratégies de protection et les consignes des parents pour que l'enfant ne soit jamais seul dehors ne peuvent qu'échouer, l'Ogre se niche dans les alcôves de la maison. Alors qu'elle travaille sur les maisons d'enfance dans l'œuvre d'Henri Bosco, Leocadia Molina Leal présente la chambre d'enfant comme « l'ultime réduit de la rêverie particulière à l'enfant. Elle se présente d'abord comme un berceau […] »[1]. Dans *Hors champ,* Aurélien se réfugie dans sa chambre d'enfant, lorsque son monde s'effondre elle reste l'ultime lieu où déposer son désarroi : « Il désencombre le lit des sacs, piles de revues et de vêtements entassés dessus, et s'allonge. Il est transi de froid, il s'enveloppe dans le couvre-lit. Il s'endort. » (HC, 141). Lieu des rêves, des songes et des fantaisies, la chambre ouvre à la connaissance et au passage du monde diurne aux profondeurs nocturnes. Dans *L'Enfant Méduse*, le déménagement de la « très petite chambre enclavée entre celle de son père et celle de sa mère » (EM, 30) pour une nouvelle chambre correspond à l'émancipation de la tutelle parentale qui demande à traverser le couloir pour accéder à l'autre rive. Or ce passage symbolique du « recoin de son enfance » (EM, 30) à la vastitude du nouvel espace à découvrir, contient un risque accru. L'épreuve de l'émancipation devient « défiguration de l'enfance » (EM, 121). La fenêtre, qui ouvre du côté du levant sur le potager, n'est pas l'ouverture sur le monde bucolique des sages plantations familiales, ni l'accès à la connaissance, mais elle favorise l'irruption de l'ogre dans le monde enfantin, à l'insu des parents. L'espérance de la « grande aventure » (EM, 30) se négativise en isolement. Le régime nocturne n'est plus propice aux rêves, mais favorise la concrétisation des cauchemars en des personnages issus du monde inconscient par l'arrivée du monstre. La chambre d'enfant ne remplit pas sa fonction protectrice, l'intrusion transforme

[1] Leocadia MOLINA LEAL, « Maisons d'enfance chez Henri Bosco », *Cahiers Robinson*, « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Christian Morzewski (dir.), Arras, Université d'Artois, n°4, 1998, p.91.

l'espace en une « trappe où on l'avait jetée en pâture au loup, elle en avait fermé l'accès à tout le monde. » (EM, 121). La chambre, pays de l'enfance, espace intime, personnel et protégé, devient un tombeau où l'isolement n'est pas celui du refuge mental mais « cabinet de magie noire, où tout se retournait en son contraire » (EM, 121). Les énigmes de la sexualité classiquement contenues dans la chambre des parents se déversent crûment dans la chambre de Lucie, « il avait transformé le divan en couche de détresse » (EM, 121) sur laquelle se déversent les associations les plus mortifères. L'inceste a effacé d'un coup toute l'histoire, il n'y a plus d'avant, plus d'après, la vie de l'enfant commence et s'arrête avec le passage à l'acte de son frère. L'atteinte de l'enfance par incorporation condamne la sœur à la mort psychique, douleur inguérissable d'une maladie à la mort comme l'écrit Sören Kierkegaard[1], qui peut conduire l'enfant au suicide, pour tuer cet autre en soi qui ne peut plus être aimé comme un prochain, comme un frère. La petite Irène Vassalle se pend prouvant « sans proférer un seul mot que l'outrage porté à un corps d'enfant était d'emblée une mise à mort » (EM, 143). Le lien entre Lucie et son frère continue dans une sphère qui n'est pas celle du réel ni du symbolique mais celle de l'imaginaire. Même en son absence le frère sort grandi de ses actes comme une ombre quand on s'en éloigne, reprenant en cela la métaphore de la lumière et de l'ombre. Le bourreau est transformé en Ogre et vient encombrer plus encore l'enfant dans son advenir. La relation incestueuse, cependant, ne peut se résumer à une relation duelle d'absorption de Lucie comme objet du désir du frère. Le frère et la sœur sont indissociables de l'environnement familial dont ils restent directement dépendants, lequel se crée et s'alimente de la relation incestueuse :

> A ce meurtrier elle était liée par le sang ; ils étaient nés tous les deux de la même mère. Tous deux avaient grossi, comme des têtards, dans les mêmes eaux troubles, dans les mêmes entrailles. Et elle lui était liée aussi par un autre sang, - celle du vice. Le lien du sang qui la ligotait à son frère était en vérité multiple, plus volubile qu'un liseron et plus épineux qu'un chardon, brûlant comme une brassée d'orties, et noir. (EM, 136).

Intergénérationnelles, les relations incestueuses correspondent à des modes particuliers d'interactions entre membres d'une même constellation familiale. La famille devient le véhicule de mythes transgénérationnels sur lesquels se greffent tant les pathologies individuelles que les troubles du lien. Ferdinand initialement objet de transactions abusives, est amené à jouer des rôles antinomiques impliquant une distorsion des paramètres temporels

[1] Voir Aude-Marie LHOTE, *La Notion de pardon chez Kierkegaard, ou Kierkegaard lecteur de l'épitre aux Romains*, Paris, Vrin, 1983.

générationnels à la fois suspendus et accélérés. N'ayant pu se dégager des obstacles de l'incestualité maternelle, les conditions de l'inceste fraternel sont créées à l'intérieur même de la famille pour que le fils affirme son appartenance à la catégorie des vivants. En raison d'une déficience de l'enveloppe familiale, l'inceste fraternel serait, selon Rosa Jaittin, « l'expression de la transformation de l'affect en son contraire, de l'amour en haine, déplacé du lien maternel au lien fraternel. C'est une forme de destruction du lien qui peut être équivalente à la lutte fratricide des récits bibliques et mythiques. »[1]

[1] Rosa JAITTIN, *Clinique de l'inceste fraternel*, *op. cit.*, p.91.

II - LE DOUBLE ET L'AUTRE EN CE MIROIR

J'ai peur de toi, miroir, j'ai peur de ton eau morte
Où dort un lourd Passé sous un trouble avenir ;
J'ai peur de l'au-delà que ton reflet m'apporte ;
J'ai peur de ma présence et de ton souvenir.

Françoise Renaud, Le Miroir

II-1 Le miroir réfléchissant

II-1.A Une inquiétante étrangeté

Le frère ou la sœur peuvent être considérés comme le non-Moi ou l'étranger qui fait intrusion. Toutefois, ce frère ou cette sœur peut également, et contradictoirement, être ce familier qui est le plus fidèle représentant du Moi. « Le frère, *alter ego*, est en effet un représentant parfait du *double* »[1], un médiateur, un intermédiaire entre l'imaginaire et le réel qui sert de passeur entre la relation narcissique et la relation d'objet. De ce fait, cette relation est souvent périlleuse et hésitante devant ce qui se révèle dans une relation spéculaire basique. La confusion et la perplexité saisissent le sentiment d'identité qui risque de vaciller dans ce vertige de l'*alter*. Dans son texte sur le phénomène de *L'Inquiétante étrangeté,* Freud retrace brièvement le parcours du Double à travers les âges. À l'origine, le double assurerait la fonction de garantie contre la destruction du moi et de « démenti énergique de la puissance de la mort »[2]. Une telle représentation, qui a poussé sur « le terrain de l'amour illimité de soi » du narcissisme primaire de l'enfant, évolue, pour être dépassé, et aussitôt modifié : « d'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant avant-coureur de la

[1] Geneviève BOURDELLON, Isabelle KAMIENIAK, « Argument », *Revue Française de Psychanalyse*, « Frères et sœurs », *op. cit.*, p.326.
[2] Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté » (1919), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand FÉRON, Paris, Gallimard, Folio, 1985, p.237.

mort »[1]. Quand le double s'écarte légèrement de son modèle, un mouvement de bascule fait glisser le très semblable au pas totalement reconnaissable, pour se parer de la figure angoissante de l'*Unheimlich*. Le phénomène de l'inquiétante étrangeté est ainsi une autre composante du double fraternel, dont le surgissement questionne les notions d'identité et du même, susceptible de se transformer en *autre* en une troublante métamorphose. La relation et le lien avec une sœur ou un frère contiennent cette possible confrontation existentielle à la figure du narcissisme originaire, dont un des risques est de perdre momentanément les limites de son être ou de redouter l'intrusion de cet être qui implique de se « confronter à ce double que je suis pour moi-même »[2]. Face à la crainte de se sentir régresser « à des époques où le moi ne serait pas encore nettement délimité par rapport au monde extérieur et à autrui »[3], le vertige peut envahir l'espace intérieur avant de se tourner vers l'autre pour le détruire. À maintes reprises dans son œuvre, Sylvie Germain se sert du motif du double, joue sur le procédé du dédoublement et sur les effets de miroir. Dans *Cracovie à vol d'oiseaux* l'écrivaine se remémore une scène du film de Krzysztof Kieslowski, *La Double Vie de Véronique*[4] qui se déroule sur le Rynek Glowny de Cracovie. Le personnage de Weronika, interprété par Irène Jacob, aperçoit dans un car de touristes étrangers :

> une jeune femme qui n'est autre qu'elle-même. Est-ce un sosie, un double, une projection d'elle-même hors de son corps, son ombre qui se serait détachée à son insu et aurait pris chair, une vie indépendante. Est-ce un signe, un appel, un bon ou mauvais augure ? (CV, 53)

L'image du double, introduit le doute et reste une expérience infiniment troublante. J.-B. Pontalis évoque, au cours d'un entretien avec Albert Jacquard, cette situation vécue par chacun de nous dans sa forme la plus ténue, lorsque « nous apercevons sans le vouloir, en marchant dans une rue, notre reflet dans la vitre d'un magasin : " C'est moi ça ? " Un moi qui est un autre. Je ne peux nier que ce soit moi et, pourtant, je ne me reconnais pas dans cette image »[5]. Il relate également dans *Fenêtres*[6] une scène dans laquelle il se trouve séduit par une voix radiophonique « qui lui parle » et dont il s'aperçoit avec consternation qu'il s'agit de la sienne, enregistrée quelques années plus tôt. Sylvie Germain exploite l'aspect à la fois inquiétant et fascinant du miroir dans lequel le

[1] *Ibid.*.
[2] Paul-Laurent ASSOUN, *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, t.1, *op. cit.*, p.22.
[3] Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté » (1919), *op. cit.*
[4] Krzysztof KIESLOWSKI, *La Double Vie de Véronique,* scénario Krzysztof Kieslowski et Krzysztof Piesiewicz, Sidéral Productions, Tor Productions, 98 mn, 1991.
[5] J.-B. PONTALIS, « Une tête qui ne revient pas. Entretien avec Albert Jacquard », *Perdre de vue,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n°351, 1988, p.57-78. Texte initialement publié, *Le Genre humain*, n°11, 1985, p.60.
[6] J.-B. PONTALIS, *Fenêtres,* Paris, Gallimard, 2000.

personnage peut se perdre dans un état proche de l'hallucination spéculaire. Valentine, dont la raison se fracasse contre l'horrible vision de la tête décapitée de sa belle sœur brandie rageusement par son mari, ne trouve plus son reflet dans le miroir. Sa rencontre avec le miroir devient, selon le terme de Françoise Dolto, « dé-symboligène », dans le sens où elle ne reconnaît pas l'image de son corps propre comme étant le sien. Elle se voit elle-même, devant elle, dans la glace, et avec un bâton de rouge :

> elle se mit à barbouiller, non sa bouche, mais le reflet de celle-ci dans les miroirs. Son visage l'avait quittée, il s'était détaché d'elle et flottait dans les glaces, sur les vitres. Chaque fois qu'elle apercevait son visage, elle l'interpellait en proférant ses onomatopées et en agitant drôlement les mains dans le vide, et elle riait d'un petit rire cassé, lamentablement triste. (TM, 90)

Le personnage du *Horla* de Maupassant[1] connaît pareil sentiment d'épouvante face à la glace vide. Valentine ne sait plus si elle est au-dedans ou au dehors d'elle-même, comme si ce qui devait se trouver au-dedans d'elle ne s'y trouvait plus, mais avait glissé entièrement au-dehors d'elle. Aussi s'évertue-t-elle à solliciter celle qui n'est plus son double mais qui est elle-même. Car ne plus avoir un objet « qui soit un double de soi-même, attendre la présence d'un objet qui vous porte et non plus simplement qui entre en résonance avec vous, cela fait courir le risque de ne trouver plus rien à la place de ce qui a été perdu. La glace est vide. »[2] . Si ne pas avoir de double signifie le fait de ne plus être, Magnus déniche celui-ci parmi les personnages du roman *Pedro Paramo* de Juan Rulfo[3] afin de ne pas courir ce risque. Juan Preciado devient « son double dans les décombres de la mémoire, dans le labyrinthe de l'oubli » (M, 85). Le personnage de roman trouve dans le miroir d'un autre roman ce qui pourrait contribuer à former son identité sur son versant papier. Les miroirs, vitres et autres surfaces réfléchissantes « apparemment dispersés au hasard dans les romans, forment en fait des dispositifs complexes qui permettent au personnage qui s'y reflète de se connaître, de se reconnaître, de trouver une trace de l'unité perdue de son âme »[4] écrit Évelyne Thoizet. Lorsque Laure, personnage de la nouvelle *L'Encre du poulpe,* entre dans un aquarium lors de sa déambulation désespérée, elle vise l'effacement de son être et, à l'inverse des autres personnages, elle ne se sent plus concernée par « son image en miroir » (EP, 24) qui la sollicite pour une ultime confrontation avec elle-même. Alors qu'elle se détourne de ce qu'elle pense être son reflet, elle découvre, derrière la vitre, les yeux proéminents d'un

[1] Guy de MAUPASSANT (1887), *Le Horla,* Paris, Gallimard, 1986.
[2] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir, op. cit.*, p.146.
[3] Juan RULFO, *Pedro Paramo* (1955), traduit de l'espagnol (Mexique) par Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard, coll. Folio n° 4872, 2005.
[4] Évelyne THOIZET, « Des éclats de miroir au miroir du livre », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.210.

poulpe « qui semblaient la regarder, à la fois de tout près, et d'infiniment loin. » (EP, 24). Laure est saisie par le sentiment de voir passer un fantôme qui prétend exister véritablement au-dehors d'elle, et « eut en effet soudain la sensation que c'était elle-même qui s'observait par l'intermédiaire de l'animal » (EP, 25). Ce double monstrueux qui la dénonce à sa conscience, convoque l'origine et conduit à une réunification de l'être qui se reconstitue. La surface du reflet devient le portrait « de son cœur, de son âme », il atteint l'intériorité pour favoriser la découverte « du dedans » (EP, 27) comme l'aurait fait l'œil maternel, instrument normal de la construction du monde intérieur. Le double perceptif devient le « révélateur du double mental, son épiphanie »[1]. La métamorphose en cadavre de Laure ne s'opèrera pas, l'anamorphose de l'être, attendue dans la destruction de la décomposition, s'inverse en une découverte favorisée par le dédoublement du moi en animal informe qui s'oppose ainsi à sa mort.

II-1.B Un autre moi-même

Cette expérience du double qui, pour un temps, fixe l'instabilité du même et lui confère une identité provisoire, est démultipliée dans le roman *Éclats de sel* pour le personnage de Ludvík qui est, à moult occasions, confronté au double qui menace de l'engloutir. De « Préface » en « Face à faces » à « Volte-face », les multiples jeux de miroirs, de reflets et de dédoublement, accompagnent ce parcours initiatique. Le personnage, qui se demande initialement si la plus grave douleur était de « voir se dégrader l'image de ceux que l'on aime et admire, ou bien voir sa propre image souillée aux yeux des autres ? […] Le pire […] c'est peut-être la flétrissure de l'image de soi-même à ses propres yeux […]» (ES, 22), s'engage, avec une relative passivité, sur un trajet difficultueux. Il s'agit de revenir au « degré zéro de la mise en miroir » (ES, 23) afin de rassembler les fragments épars d'une âme en souffrance et être en mesure de porter sur les autres un regard « de miséricorde » (ES, 23). Le miroir permet, ainsi que l'étudie Évelyne Thoizet, « d'effectuer le trajet de Retour vers l'unité originelle. Pour que l'âme puisse commencer son Retour, il faut qu'elle sache distinguer l'image vraie du simulacre »[2]. Le premier temps de cette aventure spéculaire se déroule dans un train. La contemplation de la fenêtre laisse apparaître, de biais, le reflet d'un passager qu'il ne reconnaît pas : « il lui semblait déceler un je-ne-sais-quoi de familier dans le profil de l'inconnu, sans pouvoir cependant se rappeler la personne qu'il lui évoquait » (ES, 31). Le premier effet du reflet est

[1] René ZAZZO, *Les Jumeaux, le couple et la personne*, Paris, PUF, 1960, vol. I-II (réédition révisée et augmentée, 1986).
[2] Évelyne THOIZET, « Des éclats de miroir au miroir du livre », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.203.

celui du doute et de l'intrigue qui mènent à la diffraction de son être, en de multiples fragments identitaires, et fait connaître la perte de soi. Cette scène n'est pas sans évoquer une note de *l'Inquiétante étrangeté* qui traite du double et du retour des morts. Freud y relate l'épisode du chemin de fer et la très mauvaise surprise qui fut la sienne lorsqu'il aperçut, dans le compartiment, un vieux bonhomme venant à sa rencontre par-delà le miroir. L'apparition soudaine de son image, reflet du fantasme, lui avait « profondément déplu », comme l'eût fait une représentation inacceptable de lui. Mariska Koopman-Thurlings rapproche l'échange des imperméables entre Ludvík et l'étonnant passager d'un passage de l'Apocalypse, « Heureux qui veille et garde ses vêtements pour ne pas s'en aller nu et qu'on voie sa honte »[1]. Alain Goulet, pour sa part, repère que la rencontre avec « l'espèce de sosie qui lui tendait un miroir de son indifférence et de sa négligence à l'égard de son maître, et par ses grains de sel, lui indiquait une manière de retrouver la voie de l'alliance avec Brum et les mystères de l'existence »[2]. Quant à nous, nous y décelons le début de la mue du personnage qui, par une sorte de dépeçage, engage un processus de transformation. Le vêtement est atteint lui aussi par les vertiges de la spécularité : « Cet imperméable *jumeau* était tout froissé, […] la *doublure* émaillée de trous »[3] (ES, 33) et entame la fragilisation de ce qui fait protection contre le monde extérieur le rendant, chaque fois, un peu plus perméable aux effets des rencontres. Lorsque Ludvík se rend plus tard à l'exposition de Jiri Kolář, il reconnaît cette fois son propre reflet à travers un portrait de Baudelaire : « tout aussi lamellé que celui du modèle. Baudelaire découpé sur fond réfléchissant, et jetant abruptement à la face du passant son image en éclats entretissée à son propre visage, comme un écho visuel à son défi lancé à chaque lecteur […] » (ES, 42). Dans la logique des relations fraternelles, vouloir comprendre son frère ou sa sœur, c'est tenter de se comprendre soi-même et de se définir en négatif sans craindre d'être ou de devenir lui ou elle. Le frère ou la sœur est l'instance du double, dans la mesure ou sa ressemblance donne forme à une altérité en miroir, que Paul-Laurent Assoun présente plaisamment sous la forme du « si ce n'est moi, c'est donc mon frère »[4]. Tous deux sont prioritairement invités aux auditions afin d'incarner la figure du double au côté de la vie du sujet. Le frère est prompt à être sollicité par l'interpellation baudelairienne « Hypocrite lecteur -

[1] Mariska KOOPMAN-THURLINGS, *Sylvie Germain, La Hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007, p.180.
[2] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.154.
[3] C'est nous qui soulignons.
[4] Paul-Laurent ASSOUN, « Le Fantasme originaire : de l'expulsion à la punition », *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, t.1, *op. cit.,* p.36.

mon semblable, mon frère ! »[1], ou à être reconnu, dans sa triste et noire vêture, par le poète qui constate qu'il lui « ressemblait comme un frère »[2]. Ludvík ne peut cependant rien déchiffrer de ces correspondances. Absent, il reste à la marge « [d]es méandres et [d]es tourments baudelairien » (ES, 43), tout en étant projeté sur le front de son identité instable et brouillée. Il griffonne alors quelques lignes au sujet de l'art du peintre Kolář, dont il évoque les « trouées d'insolite » qui redonnent « à voir de façon singulière ce qu'on croyait connaître, de donner à revoir ce qui sommeillait au fond de nos pupilles » (ES, 48), sans mesurer qu'il symbolise le processus majeur du développement de l'être à la conquête de son identité qui s'engage à son insu. Le comportement de Ludvík devant les miroirs « reflète » celui qu'il adopte devant son propre miroir intérieur, porteur de l'ensemble des représentations qu'il se fait du monde. Le dernier voyage en train n'est pas tant un retour qu'une transformation. Hélène Dottin constate très justement, que la dernière rencontre du roman, qui est en fait « la première, est la réconciliation avec soi-même, reconnaissance de soi et du prochain. »[3]. Lors de cette nouvelle halte dans une gare, les éléments de son image altérée, ou déformée, se rassemblent. La répétition des jeux de miroirs qui se sont égrenés dans le temps, par secousses et surprises, précède à l'identification sous les auspices d'un regard qui le fait témoin de la forme du semblable. Les miroirs ont ouvert la voie au sujet et à la mise en présence de l'Autre :

> Il ne savait plus à qui appartenait ce visage en miroir qui lui ressemblait trait pour trait mais paraissait vivre d'une vie autre, sourdre d'ailleurs que de sa propre personne. (ES, 179)

Il ne fut pas simple pour Ludvík de soutenir le regard, car cela passe par la capacité de regarder un objet au fond de soi, de s'en faire une représentation et de s'identifier à l'être qui regarde. Désormais Ludvík est en mesure de regarder sans se détourner. La bouche qui s'entrouvre pour nommer et implorer Ludvík émet une lente et douce plainte fraternelle qui peut enfin être entendue :

> je te recherche et je t'adjure comme un frère en quête de son frère prodigue et oublieux… Ludvík, il fait si froid dans ton oubli, il fait si sombre dans ton ennui […]. (ES, 179)

[1] Charles BAUDELAIRE, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal* (1840-1857), Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1999.
[2] Alfred de MUSSET, « Nuit de décembre », *Premières poésies, Poésies nouvelles,* Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1976.
[3] Hélène DOTTIN, « Des Écritures à l'écriture : l'un des "étranges chemins" menant à la connaissance », *Roman 20-50*, n°39, juin 2005, p.103.

Lorsque Sylvie Germain évoque le titre *Look at me* d'un ouvrage de la romancière britannique Anita Brookner, elle associe le désir d'être regardé au besoin d'être aimé, à « un désir vital que chacun éprouve dès la petite enfance, et qui d'ailleurs perdure avec de touchants accents d'enfance tout au long de la vie »[1]. Ludvík connait et manifeste, comme un jeune enfant, sa jubilation devant sa propre image que lui renvoie un autre semblable, en qui il se reconnaît et s'identifie, « il éprouvait un bonheur neuf, enfantin, car ce flottement n'était plus un errements mais une échappée belle au large de son être. » (ES, 181). Cette joie vient du sentiment de complétude que lui offre une image, sienne et autre, qui devient un visage, suffisamment proche pour être effleuré du bout des doigts et des lèvres. Une complétude à laquelle sa détresse et sa prématurité affective ne lui permettaient pas d'accéder.

L'enfant, au hasard de ses rencontres, s'est lui aussi confronté au miroir et lorsque la maturité neuronale le lui permet, il comprend que son double spéculaire est le reflet d'une permanence qui résiste à l'absence et lui ouvre les portes de l'imaginaire et du symbole corollaire de la saisie de la réalité, perçue comme objet. Le temps nécessaire à la myélinisation des réseaux neuronaux est plus rapide que ce temps qui ouvre au dévoilement ou la découverte du sujet. Les personnages adoptent les mêmes réactions que celles décrites par Henri Wallon[2] dans son étude approfondie de l'enfant devant le miroir. Pour s'approprier l'image de soi, l'enfant passe par les phases « d'extériorisation » puis de « réduction ». C'est-à-dire qu'il traite d'abord son image comme extérieure et indépendante de lui, avant d'effectuer un collage entre l'image externe renvoyée par le miroir et la perception qu'il a de lui-même. Ces étapes successives de représentation de soi et de l'autre, après une phase d'égarement, permettent au personnage de se retrouver. Peu à peu, il intériorise un savoir, un passé et les caractéristiques de l'autre, jusqu'à ce qu'on ne puisse plus distinguer le propre de l'étranger jusqu'à ce que ne faire plus qu'un : « Me voici. Te voici. Toi et moi ne sommes qu'une » pour « assigner à la réflexion » (P, 26) et à la mémoire. Comme le ferait un très jeune enfant, les personnages remanient les premières impressions que leur renvoie le miroir et doivent leur dire adieu à jamais, comme on dit adieu aux revenants, en se saisissant des reliquats des expériences passées pour les transformer. Le fameux « Qui va là ? », interrogation « entre surprise et trouble » qui se lève selon Sylvie Germain face « à toute œuvre, qu'elle soit littéraire, plastique ou musicale, tout

[1] Sylvie GERMAIN, « Anniversaire de la mort de Diana », *La Vie,* 31 août 1998, p.3.
[2] Henri WALLON, *Les Origines du caractère* (1931), Paris, PUF, 1976, chapitre 3 et 4 ; et (1954), « Kinesthésie et image visuelle du corps propre chez l'enfant », *Enfance,* n°3, 1959, p.252-263.

comme à l'intérieur de toute œuvre en train de se créer » (C, 14) semble venir à la suite de cette expérience. Les différents parcours de dédoublement de soi font éclater cette mise en miroir du monde pour accéder à la « levée par la *différence* découverte et qui *rompt* le charme et la fascination […] »[1]. Le double, qui « propose l'étrange métaphore de se substituer au sujet lui-même »[2], constitue le fond inconscient du même. Selon les propos de Julia Kristeva, il creuse « le même en abîme, il ouvre en lui un fond insoupçonné et insondable »[3] qui ne cesse de renvoyer à qui le regarde. Le double se situe dans un espace temporel, spatial et psychique, dominé par la symétrie et le bidimensionnel. Les éléments se reproduisent de manière identique « plutôt qu'ils ne sont le produit d'une transformation »[4]. Cette réciprocité initiale contient l'apparente réversibilité des situations pour, celui ou celle, qui « se reconnaît, non point d'une manière partielle, fragmentaire, mais dans un ensemble donnant une impression de complétude »[5]. Ce que Jacques Lacan nomme « le drame » et Françoise Dolto « l'épreuve du miroir », offre une forme allégorique qui, au-delà de la constitution de l'identité, condense et produit une transformation radicale, structurante et fondatrice de l'organisation de Ludvík.

II-1.C La rassurante présence des doubles imaginaires

Le compagnon imaginaire est une autre figure du double fraternel qui s'éloigne de la figure du jumeau imaginaire étudiée par W.R. Bion[6] en 1950 dans son premier texte de psychanalyse individuelle, lequel avait pour fonction « de dénier une réalité différente de soi-même et la réalité psychique interne » pour « maintenir un contrôle absolu du Moi sur l'objet »[7] en empêchant l'émergence du sujet. Zoé est la compagne imaginaire de Marie, fille de Georges et Sabine Bérynx. Son existence, secrète et invisible, lui permet de s'extraire de la présence agitée de ses frères pour s'échapper dans ses douces rêveries. Elle est une :

> amie imaginaire, douée en conséquence de toutes les qualités, dont celles d'écoute complaisante et de compréhension subtile. Comme l'initiale de son prénom, M, se situe vers la moitié de l'alphabet, elle avait choisi les deux lettres extrêmes, A et Z, pour les noms de ses compagnes, celle en matière plastique et celle en aucune matière. « A nous trois, se disait-elle, nous formons un bataillon, mais le chef, c'est moi, au centre. (In, 26)

[1] Guy ROSOLATO, « Étude des perversions sexuelles à partir du fétichisme », *Le Désir et la perversion*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1967, p.27.
[2] *Ibid.*
[3] Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, (1987), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1989, p.253.
[4] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir, op. cit.*, p.34.
[5] Guy ROSOLATO, *op. cit.*, p.27.
[6] Wilfred-Ruprecht BION, « Le Jumeau imaginaire » (1958), *Réflexions faites*, Paris, PUF, 1983.
[7] Didier ANZIEU, « La Scène de ménage », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « L'Amour de la haine », Paris, Gallimard, n°33, 1986, p.322.

Zoé fait partie des phénomènes transitionnels, objets « du monde » que l'enfant investit, comme si grâce à eux, il recevait en miroir une image aimable de lui, rassemblée, entière et non menacée par une destruction toujours possible. Le compagnon imaginaire est, selon l'avis d'André Missenard :

> l'illustration de ce qu'une autre image narcissique a pris la place de l'ego spéculaire et fonctionne dans la psyché du sujet de la même façon que celle-ci : que cette image ait pris jadis la forme de « l'ange gardien », ou qu'elle soit celle d'un objet avec lequel l'enfant joue, ou qu'elle soit la représentation d'une activité dans laquelle le sujet se reconnaît […].[1]

L'amputation du pied droit de Marie qui lui « assurait l'assise sur le sol, et la mobilité et l'élan » confère un déséquilibre à cette petite fille qui se tient « de guingois » depuis ses sept ans. « Pour essayer de rétablir son aplomb, elle cherche, parfois outre mesure, un appui du côté de l'imagination » (In, 59). Confrontée au sérieux problème de lier ce qui est objectivement perçu et ce qui est subjectivement vécu, Marie le résout sainement en pénétrant dans l'aire intermédiaire du jeu « allouée à l'enfant »[2] où tout est illusion et vrai, soutenant ainsi la précieuse espérance qui ouvre « à un rêve créatif dans la fantaisie de [l]'imaginaire […] »[3]. Françoise Dolto notait que chacun, dès son enfance, appréhende par « l'imaginaire le monde qui nous entoure » en le peuplant « d'êtres imaginaires »[4]. Après les premiers heurts avec la réalité, l'imaginaire devient une tentative médiatrice nécessaire afin de mieux approcher une réalité qui se présente dans ses séparations et ses bouleversements. L'enfant joue des illusions sensorielles et, petit prestidigitateur, il utilise le trucage pour s'arranger de ce qui ne survient jamais comme il l'aurait souhaité ou imaginé. Anne Frank, évoquée par Sylvie Germain dans son ouvrage *Etty Hillesum,* fait de son « journal l'amie elle-même et cette amie s'appellera Kitty »[5]. Celle qu'elle nomme « sa sœur d'encre » (EH, 54) participe de l'effort de comprendre un monde qui la condamne à mort et de continuer à vivre en gardant sa conscience « en haute considération ». Kitty soutient la réflexion et le dialogue avec soi-même en permettant le dédoublement et l'extériorisation. La pensée naissante devient visible ; les questions se structurent au fil des mots couchés et peuvent ainsi progresser. « Kitty s'offre en confidente […]. Kitty est la plus sûre amie,

[1] André MISSENARD, « Narcissisme et rupture », *Crise, rupture et dépassement* (1989), René Kaës *et al.*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1993, p.115.
[2] Donald Woods WINNICOTT, *Jeu et réalité, op. cit.*, p.77.
[3] Madeleine NATANSON, « L'Illusion : aliénation ou chemin vers l'espérance ? », *Imaginaire & Inconscient,* n°17, 2006/1, p.135.
[4] Françoise DOLTO, Gérard SEVERIN, *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, tome 1 (1977), Paris, Le Seuil, coll. Points, tome I, 1980, p.75.
[5] Anne FRANK, *Journal,* trad. Nicolette Oomes et Philippe Noble, Paris, Calmann-Lévy, coll. Livre de Poche, 1992.

[…] Kitty est le fantôme bienveillant qui lui prodigue quelque consolation dans ce monde grouillant d'ennemis, dans sa propre ville dont des tueurs sillonnent les rues » (EH, 59). Ainsi, lorsque les enfants n'ont pas de jumeaux ils peuvent toujours se créer un confident ou un double, Zoé pour la petite Marie, un ours en peluche pour Magnus, qui fonctionnent comme des « gardiens narcissiques », des prothèses qui maintiennent l'estime de soi, au fur et à mesure que progresse le développement des personnages.

L'ours en peluche Magnus est également à la jonction de deux aires de réalité. Du point de vue de Théa il est un objet matériel identifié, du point de vue de Franz-Georg, cet ourson fait partie de son monde, au point de prendre d'ailleurs son identité. Le jeu se déploie dans cet espace de l'entre-deux de ces mondes, « c'est ce qui fait la qualité de la transitionnalité, une suspension entre processus secondaires et primaires, une aire de créativité »[1]. Seule rescapée de la petite enfance de Franz-Georg, cette peluche duveteuse et protectrice conquiert la fonction éminente de premier dieu qu'avait l'ours à l'aube de l'humanité. Revenant du bord extrême de la mort, Magnus continue à tromper l'absence de l'être manquant. Le « Dérisoire bouclier de tissu » (M, 18) suspend le temps et fait œuvre de distraction vers un présent moins douloureux, il protège des démons nocturnes sans jamais parvenir « à chasser la menace […] toujours prêt[e] à revenir à la charge »[2]. Il prête son oreille blessée et attentive aux « bribes d'histoires incohérentes » (M, 18) qui s'énoncent en une langue qui se faufile à travers la pénombre, lorsque les frontières vacillent, rendant le geste protecteur moins efficace. L'ourson en peluche désigne le secret et témoigne d'un avant des parents adoptifs. Visible fragment d'une époque, il matérialise le récit caché et indique une obscurité dans le récit des origines comme l'évoquaient le fossile, l'os ou l'éclat de météorite de l'ouverture du roman. Magnus conserve quelques traces signifiantes, une oreille « grignotée par une brûlure » (M, 16) et « une discrète odeur de roussi », dont il conviendra de déchiffrer le signifié mais qui, pour l'instant, constitue un simple signe distinctif qui n'évoque rien au jeune garçon. Ces stigmates persistant sur le corps pelucheux contiennent les signes de la mort de la mère par le feu, tout comme Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*[3] signale que sa mère lui a laissé, en guise de traces, des cicatrices de brûlures sur les phalanges sur les deux mains. Autour du cou de l'ourson est noué « un carré de coton brodé »,

[1] Denis MELLIER, *L'Inconscient à la crèche. Dynamique des équipes et accueil des bébés*, Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur, 2000, p.135.
[2] Aldo NAOURI, *Les Filles et leurs mères* (1998), Paris, Odile Jacob, coll. Poches, 2000, 74.
[3] Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, n° 293, 1997, chap. 8, p.24.

palimpseste qui fait office d'une déclaration d'état civil rimbaldien : « M grenat, A rose, G violet, N orange, U bleu nuit et S jaune safran. Mais ces lettres ont perdu de leur éclat, les fils sont encrassés et le coton a jauni. » (M, 16). Aux couleurs monochromes et fondamentales primaires des voyelles rimbaldiennes, « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes : […] »[1], répondent les couleurs spectrales issues de la décomposition du blanc par le prisme. Le foulard, à forte valeur programmatique, contient la polysémie de la nomination et conserve la couleur des flammes qui ont dévoré la mère. En tant que représentant de l'introjection d'une relation avec une mère réelle, l'ourson signale à Théa l'existence à défaut du souvenir, de ce lien originel. Cette dernière « n'accorde aucune place à Magnus, qu'elle traite d'ailleurs avec mépris, voire répugnance » (M, 14). Cette réaction est sans doute fondée tant l'objet transitionnel permet de survivre à la séparation et fait encore lien avec la première figure d'attachement. La mère, pourrait-on dire, est contenue dans l'ourson qui, témoin et rescapé de la catastrophe, tient encore ensemble Magnus et sa mère dans ce qui fut un ailleurs sans Théa. Comme l'ours Otto du livre pour enfants de Tomi Ungerer[2], Magnus est un passeur, son intercession favorise la formulation de la demande en mariage à Peggy. Le sachet en velours qu'il porte à son cou contient l'anneau à l'intérieur duquel il a fait graver « Toi » (M, 212) et soutient le passage et l'ouverture à l'altérité affirmée. Animal protecteur, il joue, selon Alain Goulet,

> le rôle de totem tout au long de son existence, au point qu'il adoptera l'identité de ce témoin de ses origines disparues : ce sera sa manière d'accéder au plus près de lui-même et d'entrer dans l'âge adulte en recouvrant son identité d'origine, comme les héros étudiés par Rank.[3]

En revanche, lorsque Théa remplace les yeux de l'ourson, qui « ont la forme et le doré luisant de la corolle de renoncules, ce qui lui donne un regard doux et éberlué » (M, 16), par deux diamants, « yeux de mouche monstrueuse, aveugle et aveuglante », elle lui ôte toute capacité de « rêverie » (M, 67). Son charme n'opère plus tout autant et sa fonction est dorénavant inutile.

---

[1] Arthur RIMBAUD, « Voyelles », *Poésies*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p.53.

[2] Témoin de différentes scènes de guerre en Allemagne, l'ours Otto offert à David pour son anniversaire, a un grand gnon sur l'œil gauche, tout violet. Au niveau du cœur, il porte des cicatrices en astéroïde. D'autres points de suture marquent qu'il a été recousu en croix, de haut en bas et de gauche à droite. Tomi UNGERER, *Otto, autobiographie d'un ours en peluche,* (1999), Paris, École des Loisirs, 2001.

[3] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.218.

II- 2 Les échos de la gémellité

II-2.A Une extraordinaire et suggestive destinée

Le frère est un double direct, inversé, symétrique, asymétrique, qu'il soit réel ou imaginaire. Prokop le constate à sa façon après avoir terminé la lecture du manuscrit que lui a remis son ancien voisin : « Celui-ci sentait, un peu tard, plus qu'un frère en imbécillité spirituelle, en son ancien voisin ; un jumeau. Un frérot de ténèbres, en quelque sorte. » (Im, 172). Les jumeaux greffent sur la fratrie la notion du dédoublement en multipliant et en approfondissant ses échos. La gémellité participe, de la même façon que le sosie et le double spéculaire, à cette expérience perceptive qui est un défi pour l'identité. Le double visible et matérialisé ne peut être comparé avec le double mental que chacun porte en soi, car il ne s'agit pas de se l'approprier, mais de le faire différent, malgré la ressemblance. Il s'agit pour les jumeaux d'opérer ce que René Zazzo nomme, « la transmutation du double en couple, et du même coup la construction pour chacun d'un double mental, d'une image qui lui soit propre »[1]. Cet individu, qui se présente en deux exemplaires, questionne la singularité et l'individualité de chacun. Simone de Beauvoir évoque ce que provoqua la présence d'un couple de jumelles dans sa classe :

> Je me demandais comment on peut se résigner à vivre dédoublée je n'aurais plus été, me semblait-il, qu'une demi-personne ; et même, j'avais l'impression qu'en se répétant identiquement en un autre, mon expérience eût été cessé de m'appartenir. Une jumelle eût ôté à mon existence ce qui en faisait le prix : sa glorieuse singularité.[2]

Se trouve posée à nouveau la question de l'identité et de sa survivance, en dépit de la présence dans sa proximité d'une personne qui se présente dans sa troublante ressemblance. L'indiscernabilité des jumeaux n'existe que pour les autres, qui peuvent y voir un prodige. Laudes ressent cette confusion devant la ressemblance des inséparables jumelles Jeanne et Hélène, et exprime ainsi ce qui fait défi à la croyance en la singularité de tout être : « Comme j'étais incapable de les distinguer, je les appelais Jeannélène, en bloc. Elles répondaient sans broncher à ce prénom commun, elles-mêmes ayant tendance à se confondre l'une l'autre. » (CM, 26). La conviction de l'unicité et de l'indivision doit pourtant survivre à ce défi et les jumeaux ont à se différencier l'un de l'autre en dépassant l'opposition qui ne fait que renforcer la détermination face à l'autre. Ils ont à se définir l'un par rapport à l'autre et à être frère ou sœur de

[1] René ZAZZO, *Le Paradoxe des jumeaux*, *op. cit.*, p.161.
[2] Simone DE BEAUVOIR, *Mémoires d'une jeune fille rangée,* Paris, Gallimard, 1958.

l'autre. René Zazzo, qui a effectué pendant un demi-siècle des recherches sur la psychologie des jumeaux dont il a profondément renouvelé l'approche, aide à résoudre un problème fondamental qui consiste à savoir comment un enfant parvient à affirmer son identité et à devenir une personne. Il a été le premier à voir que les jumeaux forment un couple, ils ne sont « pas simplement une *paire,* un écho l'un de l'autre […] mais un couple, c'est-à-dire une unité complexe d'existence, où chacun joue son rôle »[1] et possède sa propre personnalité. Le couple gémellaire peut être source d'enchantement mais aussi de révélation de traits distinctifs dépendant d'un régime global de distribution des similitudes et des différences. Les jumeaux ne naissent pas en même temps et de ce fait, le couple gémellaire représente l'ultime différence de cette temporalité, paradoxe qui pointe qu'aucune origine n'est partageable. Or, cette dimension scientifique n'est pas celle qui intéresse l'œuvre romanesque. Lorsqu'une fête est organisée pour la naissance de jumeaux, le signe du double est rapidement dépourvu de sens pour Aurélien qui constate amèrement « Mais les jumeaux sont faux, un garçon et une fille » (HC, 84). Car ce qu'attendent les personnages c'est d'éprouver l'étonnement provoqué par la rencontre des jumeaux, identique à celui qui saisit les hommes depuis des millénaires devant l'exceptionnelle survenue de cette situation humaine, source de nombreuses rêveries qui puisent aux questions de l'origine et de la destinée. « Extraordinaire et suggestive », toute gémellité se fraie une place dans la mythologie pour répondre « aux questions plus ou moins angoissantes sur l'origine et le destin de l'homme, sur son unité et sa duplicité, sur la quête de l'amour et de soi-même à travers l'amour […]»[2]. Le double narcissique spéculaire en la figure du jumeau imaginaire, paradigme de la fraternité parfaite, permet à la jeune Lucie de *L'Enfant Méduse* d'exprimer et de témoigner de l'amour fraternel qu'elle éprouve pour Félix. En ce que la gémellité est pour René Zazzo « une fraternité excessive »[3], elle multiplie les signes qui pourraient annuler les écarts entre eux, les réduire au point le plus extrême afin de créer un phénomène de spécularité. Elle réclame « des lits jumeaux » (EM, 32) pour sa future chambre et souhaite qu'elle et son ami portent tous deux des écharpes rouges comme une « bannière de ralliement, un signe éclatant de son amitié pour celui qu'elle surnomme Lou-Fé » (EM, 27). La proximité et la complicité ne suffisent pas pour exprimer le lien qui les unit :

[1] René ZAZZO, « L'Entretien inachevé avec Laurence et Georges Pernoud », *Le Paradoxe des jumeaux, op. cit.*, 1994, p.13.
[2] René ZAZZO, « Jumeaux », *Encyclopaedia Universalis,* version électronique.
[3] René ZAZZO, « L'Entretien inachevé avec Laurence et Georges Pernoud », *Le Paradoxe des jumeaux, op. cit.*, p.24.

> Celui-ci est bien davantage pour elle, - il est son jumeau. Un jour dans la rue elle a croisé une femme qui tenait par la main deux enfants qui paraissaient dédoublés tant ils se ressemblaient. Cela a tellement frappé son imagination, elle a trouvé ce phénomène si admirable, qu'elle a décrété la gémellité qualité supérieure. Bien supérieur au banal fait d'être amoureux. […] De plus elle est du signe des Gémeaux, - cela doit bien avoir un sens tout de même. (EM, 27)

Lucie joue des coudes pour se faire une place, au côté de Castor et Pollux, dans le Panthéon de l'amour fraternel. Elle se niche dans la constellation stellaire des Gémeaux pour porter comme un étendard, preuve s'il en faut, de la prédestination de cette fabuleuse aventure fraternelle. La sœur ou le frère élu, double narcissique spéculaire, représente l'idéal admirable et extraordinaire qui semble vivre plus parfaitement que soi-même, en même temps et lieu, les mêmes événements. Un même corps, un même espace psychique pour ce couple particulier qui se glissa avec délectation dans les grandes pages de la littérature romantique du XIXe siècle.

II-2.B <u>Une prédestination familiale</u>

Les jumeaux des romans germaniens privilégient les destins parallèles où l'un « ne pouvait se passer de son frère. » (LN, 102). La romancière décrit la notion de dualité sans partage : deux êtres pareils, deux destins parallèles. Les jumeaux vivent des relations fondées sur la contemporanéité et la ressemblance absolues, hors du temps. La lignée de Victor-Flandrin est marquée du sceau de la gémellité que Laurent Demanze origine dans la perte du nom paternel qui dessine le parcours d'une fêlure qui « traverse les membres de la lignée et disjoint chaque individu de lui-même. […] c'est ainsi une descendance dédoublée qui possédera à travers un jumeau ou une jumelle, le reflet qui manquait au père. »[1]. Ses nombreux enfants se présentent, au premier jour de leur vie, sous le signe du double qui donne lieu à une stupéfaction émerveillée. À chaque nouvelle naissance, l'image du miroir confère l'impression « étrange d'être face à une unique personne dédoublée comme en un miroir. » (LN, 98). Le corps réfléchissant témoigne cependant d'un manque : Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup n'apparait pas dans ce miroir, sa paternité n'est pas spécularisable et reste non accessible à l'image, « il se heurta à la même opacité qu'il rencontrait face à tout miroir et se sentit exclu de ce triple corps plongé dans un commun sommeil. » (LN, 93). La rencontre, qui se tisse autour du miroir, place le père comme penseur solitaire qui ne partage pas le même état de fusion et de vécu émotionnel. Cette situation lui permet de démêler plus facilement, au fil de l'expérience, « les failles imperceptiblement glissées dans le jeu des reflets »

[1] Laurent DEMANZE, « Le Diptyque effeuillé », *Roman 20-50,* n°39, juin 2005, p.65.

(LN, 98) et de discerner la genèse de deux enfants individualisés. Alors que les jumeaux, comme tout enfant, se trouvent dans l'incapacité de voir leur propre visage et sont « les derniers à voir qu'ils se ressemblent », ne devenant jumeaux identiques que « sous le regard d'autrui »[1], les jumeaux germaniens quant à eux, ne connaissent pas le composé, ils ne se vivent pas comme deux individualités mais comme « deux moitiés du même »[2]. Il « n'était pas un geste, pas une expression, que les deux [Augustin et Mathurin] n'aient en partage. » (LN, 96). Dans une transmission qui se perçoit comme également partagée entre le père et la mère, la distribution est équitable et les caractéristiques physiques s'interprètent comme un « double legs » (LN, 136). Rose-Héloïse et Violette-Honorine attestent à leur tour de cette puissance de l'héritage qui « était double, […] les petites reçurent chacune en prime un double prénom. » (LN, 136). Cette puissance de répétition en miroir, qui comprend à la fois le même et l'autre, est imagée par leurs parcours fraternels ou sororaux. Tous les signes différenciateurs fonctionnent comme autant d'aimants qui donnent naissance à une complétude, expression du dualisme et du complémentarisme universel :

> En l'une, Mathilde, tout semblait avoir été taillé dans une roche dure, alors que l'autre, Margot, paraissait modelée dans quelque glaise douce. Et c'est sur de telles impondérables différences que se soudaient avec le plus de force l'intimité et l'attachement des jumeaux et des jumelles entre eux, chacun recherchant et aimant dans son double ce presque rien qui précisément lui manquait. (LN, 98)

La complémentarité de ces couples gémellaires symétriques exprime la dualité de tout être, alors que les couples absolument semblables expriment l'unité d'une dualité équilibrée. Leur attrait est alors extrême puisqu'ils se présentent en symbole de « l'harmonie intérieure obtenue par la réduction du multiple au un »[3].

Bénédicte Lanot nous propose de lire :

> le motif du double, ou de la gémellité, toujours traitée sur le mode de la complémentarité » comme l'expression d'une « éthique au sens de Lévinas » pour lequel, « l'homme ne se découvre que dans l'inter-humain, par la rencontre de l'Autre, lequel est nécessairement deux, à la fois même et autre. […] L'autre comme miroir est opaque : il me permet à la fois de m'identifier et de me connaître comme inconnaissable.[4]

[1] René ZAZZO, *Les Jumeaux, le couple et la personne*, *op. cit.*, 1986.
[2] Françoise RULLIER-THEURET, « Les Péniel et la multiplication des noms », *La Langue de Sylvie Germain "En mouvement d'écriture",* Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.70.
[3] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, « Jumeaux », *op. cit.*, p.546.
[4] Bénédicte LANOT-LEMOINE, *L'Univers Romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, *op. cit.*, p.140.

Les jumeaux « donnent une expression éloquente de la nature fondamentale double de l'être, de la réflexivité essentielle du sujet, du rapport sujet-Moi, du rapport " je-tu " et, à tous les niveaux, du clivage du sujet. »[1], écrit Bernard Brusset. Aussi, n'est-il pas étonnant que Nuit-d'Ambre soit un des rares personnages à vouloir sortir du mythe des jumeaux tant ils parlent de nous, de nos conflits, de nos passions avec tous les excès que crée leur situation trop souvent mythifiée sous le regard d'autrui.

> Il avait la gémellité en horreur et s'appliquait à traquer en lui-même toute ressemblance avec son gibier crevé de frère pour lui tordre aussitôt le cou ; il se voulait […] Un vrai vivant, libre et unique, sans obligation de partage avec un double. Alors, que ses petits oncles s'amusent donc ensemble, dans le miroir absurde de l'autre ! (NA, 64-65)

Nous assimilons ce refus à un geste de survie devant le marasme de la perte du jumeau chez le frère survivant. Le peintre Salvador Dali, dans ses mémoires, évoque une des stratégies qu'il élabora pour se sentir un vivant légitime : « En commettant les plus extravagantes excentricités, j'ai dû me prouver à moi-même et aux autres que je n'étais pas l'enfant mort, mais l'enfant vivant. »[2]. Par ailleurs, la posture de Charles-Victor est également imprégnée d'une jalousie face à tout ce qui pourrait signaler la force du lien fraternel dont il se trouve exclu :

> Quand à Chlomo, il en crevait de jalousie de le voir objet de tous les soins de la belle Tsipele. Qu'avait-elle donc celle-là, à chanter à son frère des romances et à lui raconter des histoires dans une langue qu'il ne connaissait pas ? (NA, 39)

Ce qui est perçu comme un refuge et une solution aux blessures, exerce sur Charles-Victor un formidable attrait auquel il ne veut céder. Il ignore sans doute qu'il prend, en cette posture, la fidèle relève de son frère Petit-Tambour qui ne cessait, de son vivant, d'être hanté par leurs maigres silhouettes qu'il « voyait jusque dans ses rêves, passer sur fond de nuit, inaccessibles. » (LN, 324). Il s'enferme dans une position d'exclu de la filiation, et ce faisant de la communauté humaine. Comme Richard III dans *Henri VI* de Shakespeare, il pourrait affirmer :

> Différent de mes frères, je ne tiens à aucun
> Ce mot « amour » - divin au dire des barbes grises –
> Qu'il aille au cœur de ceux qui sont semblables aux autres !
> Il n'a place dans le mien – je suis moi, et tout seul [3]

[1] Bernard BRUSSET, « Le Lien fraternel et la psychanalyse », *op. cit.*, p.357.
[2] Cité par René KAËS, *Le Complexe fraternel*, *op. cit.*, p.69.
[3] William SHAKESPEARE, *Henri VI,* V, 7, *Œuvres complètes, op. cit.*, p.573.

Rendu unique, il est un enfant qui affronte son sentiment d'omnipotence infantile sans possibilité de l'émousser par des identifications intermédiaires à un frère. Devenu orphelin de frère et du même coup, rétif à la fraternité, il incarne jusqu'en ses impasses, sa résistance à toute tentative de fraternisation. Avec la venue de Nuit-d'Ambre, note très judicieusement Laurent Demanze, le double ne passe plus désormais par une ressemblance familiale, que l'enfant rejette vigoureusement lorsqu'elle se présente, mais :

> à travers le trouble d'une différence ou d'une discordance. Ce qui est sans doute pour Sylvie Germain une manière de dresser le portrait de l'homme moderne, qui n'est plus enraciné dans une identité familiale, mais se découvre dans l'étrange miroir que nous tend l'inconnu croisé dans la foule, ou l'ange contre lequel nous nous battons.[1]

Au sein d'une famille où la gémellité est la norme, la naissance simple peut être interprétée selon la pensée des Dogons[2], comme une perte et une incomplétude eu égard au prototype de l'union originale. Charles-Victor s'engage sur le parcours non balisé de la rencontre avec l'autre dès son arrivée à Paris. L'inconnu du pont saint Michel qui l'interpelle par un « Vous y étiez ? » (NA, 182), en évoquant le massacre des Algériens lors de leur manifestation pacifique du 17 octobre 1961, lui ouvre les yeux sur la fatalité du lien social et l'existence possible d'une conscience politique qui s'oppose à l'exigence de l'un. Ces fantômes néanmoins auront tôt fait de le rattraper puisqu'il ne sera pas en mesure de concevoir la nouvelle donne de l'amitié autrement que sous le signe du double, « Jasmin, l'unique dans la ville à s'être pour lui détaché de la foule, à avoir pris visage et nom. L'unique ami, son double, son revers. » (NA, 199)

II-2.C L'allégorie du couple originaire

Si les couples, au fil du temps et de l'amour partagé, deviennent jumeaux, « Le nom de celle qui fut son amour immédiat et unique et qui à travers l'épaisseur des années devient et se fera corps jumeau »[3], ceux qui se créent en leur fulgurante passion entrent dans cette relation gémellaire aux profondes et fascinantes résonances. Didier Anzieu[4] relève, dans l'état de l'exaltation amoureuse, l'instauration d'une croyance selon laquelle chaque partenaire du couple nouvellement instauré est celui qui compte le plus pour l'autre, tout en espérant être pour l'autre l'objet de prédilection. Les lointains échos de cette

[1] Laurent DEMANZE, « Le Diptyque effeuillé », *Roman 20-50,* n°39, juin 2005, p.67.
[2] « En effet dans les temps immémoriaux, à l'origine de notre espèce il y eut, selon les Dogons, deux couples de jumeaux ». René ZAZZO, *Le Paradoxe des jumeaux, op. cit.*, p.84.
[3] Sylvie GERMAIN, « Kaléidoscope ou notules en marge du père », *Voies de pères, voix de filles*, Adine SAGALYN (éd.), Paris, Maren Sell & Cie, 1988, p.68.
[4] Didier ANZIEU, « La Scène de ménage », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « L'Amour de la haine », Paris, Gallimard, n°33, 1986, p.322.

relation primordiale symétrique qui unissait la mère à son tout-petit, ainsi que les ondes sonores des mots chaleureux partagés, subsisteraient dans la communication amoureuse et dans l'illusion gémellaire. Ce délicieux et nécessaire mirage se décline, selon Isodora Berenstein et Jamine Puget[1], sur le modèle de Narcisse fasciné par l'image de sa sœur jumelle reflétée par la surface de l'eau. Otto Rank, dans *Don Juan et le double*, nous propose plusieurs variations sur le mythe de Narcisse, dont l'interprétation la plus tardive, rapportée par Pausanias, considère la nymphe Écho comme la sœur jumelle du beau jeune homme. Voilà ouvert le passage entre Narcisse et Hermaphrodite. Inconsolable après la mort de son double féminin, Narcisse trouva un jour dans une source qui lui renvoya son reflet, la consolation de la perte. Bien qu'il sût qu'il s'agissait là de sa propre image, il éprouva un soulagement en se mirant dans ce miroir d'eau pour retrouver cette sœur jumelle « qui dans ses vêtements et dans son aspect extérieur lui ressemblait exactement »[2] et chercha à s'unir à cette autre moitié qu'il aimait comme lui-même. Pour Julia Kristeva les amoureux ne font pas autre chose que de concilier narcissisme et hystérie, en imaginant volontiers être jumeaux. Durant ce moment narcissique, l'autre, idéalisable, renvoie sa propre image idéale qui est à la fois autre. Pour se contempler mutuellement en cette unité duelle qui permet de toucher les sommets de la complétude heureuse, il « est essentiel pour l'amoureux de maintenir l'existence de cet autre idéal, et de pouvoir s'imaginer semblable à lui, fusionnant avec lui, voire indistinct de lui »[3]. Les mythes de l'origine font apparaître l'idée de la gémellité avec sa connotation sexuelle, comme s'il était impossible d'imaginer « une genèse sans un dédoublement de ce qui était initialement confondu, indifférencié. D'où l'ambiguïté du couple qui est à la fois séparation et union. »[4]. Dans le monde où flottent les effluves des vertiges androgyniques, le jeune couple de Tobie et de Sarra représente la souche humaine revenue en ce temps des mythes gémellaires où, selon André Green :

> l'Un renvoie au Double. […] Si l'Un est fait de deux moitiés, chacune des deux moitiés comprend à la fois un statut de division et d'incomplétude et pourtant chaque moitié est unité constituante de l'unité formée par l'union des deux moitiés.[5]

---

[1] Isidora BERENSTEIN, Jamine PUGET, « De l'Engagement amoureux au reproche », *La Thérapie psychanalytique du couple*, Alberto Eiguer *et al.* (dir), Paris, Dunod, 1984.
[2] Chantal THOMAS, « Casanova, L'*Icosameron* ou l'utopie du double », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète*, *op. cit.*. p.75.
[3] Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour,* Paris, Denoël, 1983, p.47.
[4] René ZAZZO, *Le Paradoxe des jumeaux, op. cit.*, p.142.
[5] André GREEN, « Un, autre, neutre : valeurs narcissiques du même » (1976), *Narcissisme de vie, narcissisme de mort,* Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1983, p.56.

Ragouël ne distingue pas, des deux corps endormis sur le sol et étroitement enlacés, « celui de sa fille. Ils sont nus, leurs cheveux emmêlés ; double chevelure noire ébouriffée sur un fond rouge foncé. […] » (TM, 237). La fusion des corps ne se conçoit que sur le modèle de l'un et l'unité du couple réduit temporairement la différence à son point le plus extrême. Cette dernière subsiste néanmoins dans sa forme minimale qui est celle de la symétrie, chaque moitié constituant l'unité : « Les dormeurs reposent front contre front, leurs profils sont en miroir, la clarté de l'un nimbe la face de l'autre, le sourire de l'un se reflète sur les lèvres de l'autre. » (TM, 238). Tobie et Sarra présentent une version du couple primordial qui constitue une unité duelle dans une nouvelle mise au monde :

> […] Il est sorti des limbes du passé, des lymphes grises de la mélancolie. […] Tous deux sont descendus au plus secret du sommeil, celui des origines où Ève s'éploya du flanc d'Adam, et tout autant Adam d'entre les bras d'Ève. (JC, 134)

Pour de nombreux exégètes Adam et Ève, jumeaux originels, auraient été créés en tant « qu'unique créature, avec deux faces et deux côtés, l'un mâle et l'autre femelle »[1]. Dans le modèle chrétien, le couple primordial n'existe vraiment que l'un par rapport à l'autre dans une parfaite complémentarité, d'une seule et même chair, ils sont créés pour être séparés et revenir à nouveau complémentaires :

> … C'est pourquoi l'homme quitte son père
> et sa mère et s'attache à sa femme et ils
> deviennent une seule chair.

La plus ancienne des traditions rabbiniques présente la version d'un Adam androgyne : « Adam et Ève avaient été d'abord façonnés dos à dos, attachés par les épaules. Mais comme ils avaient grand mal à se mouvoir, ils s'en plaignirent à Dieu qui se résigna à les séparer en deux d'un coup de hache ». Cette lecture s'expliciterait par le célèbre passage du *Banquet* de Platon. Convive de ce banquet philosophique où l'on débat de l'amour, le poète Aristophane explique le désir amoureux par le drame primordial des humains bienheureux d'antan, sphériques et parfaits, qui furent coupés en deux par les dieux. Une autre tradition, rappelée par Sylvie Brodziak, explique qu'Adam était homme du côté droit et femelle du côté gauche avant d'être fendu par Dieu »[2]. En une nuit, le jeune couple plonge jusqu'aux origines du monde et, nouveaux Adam et Ève, qui

[1] Adin STEINSALTZ, *Hommes et femmes de la Bible*, Paris, Albin Michel, coll. Présence du judaïsme, 1990, p.21.
[2] Sylvie BRODZIAK, « *Le Jardin perdu* ou l'invention de l'amour », *Cahiers Robinson*, « Andrée Chedid, l'enfance multiple », Christiane Chaulet-Achour (dir.), n°14, 2003, p.41.

selon Descartes « n'ont pas été créés enfants » en raison de la toute-puissance de Dieu « qui fait toute chose parfaite dès le commencement »[1], ils en reviennent métamorphosés. La réconciliation passe par la rencontre amoureuse qui annule les tensions conflictuelles pour faire naître à un état positif d'unification dans une formule exaucée de l'amour : « D'un tel sommeil on se relève transfiguré, autre infiniment, et au premier matin l'esprit s'étonne de cette radieuse renaissance, de cette métamorphose de la chair et du cœur » (TM, 242). Lorsque Camille découvre la fratrie joyeuse des frères Mauperthuis elle vit également ce « très simple miracle tout humain, magnifiquement humain : le regard de Camille sur les autres et sur sa propre vie avait été remis au monde d'un coup aussi brusque que superbe. » (JC, 134).

Un glissement est cependant à l'œuvre avec la rencontre de Simon et de Camille dans *Jour de colère.* La fraternité, selon les termes de René Zazzo, « devient ressemblance, la ressemblance devient gémellité, la gémellité devient amour fou »[2]. La découverte amoureuse, associée au détachement de la figure grand-paternelle, naît de la rencontre avec la fratrie des Mauperthuis qui ouvre à la possibilité d'une vie qui se réclame urgemment, « La seule compagnie […] était celle des neuf frères. Elle brûlait de les revoir, de se lier à eux. Elle se savait semblable à eux. Elle se voulait leur amie, leur sœur. » (JC, 134). C'est d'abord la possibilité d'un frère que Camille découvre en Simon ainsi que la perspective d'une vie animée par des chants et des imprévus au sein d'un groupe familial unifié. Bénédicte Lanot relève que « Simon et Camille sont les mêmes. Ils ont été engendrés par les mêmes. […] ils sont cousins […] ils sont porteurs du même héritage : celui d'Edmée comme celui d'Ambroise ne laisse pas de place à l'enfant pour une existence de sujet. »[3]. Cette force de l'héritage, qui facilite la similitude et le repliement narcissique, puise au mythe de l'androgyne dans sa dimension cosmologique et étiologique. Elle « conduit aux sources de l'humanité […] expérience anhistorique et mémoire de l'origine »[4] en réunissant les principes du masculin et du féminin. Le jeune couple soutient le pari utopique de faire perdurer le paradis perdu qui se présente dans le fantasme hermaphrodite

[1] René DESCARTES, *Les Principes de la philosophie* (1644)*, III, art 45* (III, 248).
[2] René ZAZZO, *Le Paradoxe des jumeaux*, *op. cit.*, p.198.
[3] Bénédicte LANOT-LEMOINE, *L'Univers Romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, *op. cit.*, p.252.
[4] Laetitia LOGIÉ, « Le Corps mélancolique : présence de l'androgyne dans l'œuvre de Sylvie Germain », *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST Samuel Tastet Éditeur, 2006, p.130.

« où s'exprime le rêve de devenir à la fois homme et femme, nostalgie de la plénitude antérieure à la section mutilante opérée par la sexualisation »[1] :

> Ils n'avaient en cet instant ni maîtrise ni possession d'eux-mêmes, chacun ne savait plus lequel des deux était son propre corps. Tout ce que chacun savait, c'était que seul le corps de l'autre était désormais son vrai corps. (JC, 211)

Le manque se trouve ainsi exclu dans ce ressenti d'intégrité narcissique qui peut rappeler un vieux rêve ainsi qu'une une réalité jamais connue, l'hallucination d'une fusion de l'enfant avec « une mère nourricière-et-un-père-idéal » que Julia Kristeva nomme « un conglomérat […] qui déjà condense deux en un. »[2]. Ce sentiment amoureux traversent Camille et Simon en un rêve d'éternité où « Chacun devenait la doublure du corps de l'autre, la sensibilité du corps de l'autre. La volupté du corps de l'autre. » (JC, 236). Cet état n'est cependant gratifiant que provisoirement car il enracine Narcisse en lui-même : « Elle confondait son corps à celui de Simon. Elle confondait les mots, les images, la chair » (JC, 215), éprouvant ce que Jean-Yves Debreuille décrit comme « une composante de la joie amoureuse [qui] est une exaltation de s'éprouver pour autrui, ou le croire »[3]. Bénédicte Lanot interprète cette « butée contre la génitalité » à la lumière de la problématique maternelle. Comment en effet, interroge-t-elle, celle « qui n'a jamais eu de véritable accès à l'autre, pourrait-elle être une initiatrice ? Son appel est d'une morte, ou de la mort. Le message est donc ambivalent. Il dit l'alternative qui s'offre aux amants : ou le grandir-ensemble, le passage à l'âge adulte, ou le mourir »[4]. En revanche, nous ne pensons pas que Camille « renonce à son altérité »[5], pour la simple raison qu'elle ne fut jamais éduquée pour se constituer et se penser en tant que sujet. Sans doute est-ce la raison pour laquelle elle accède si facilement à la plénitude du lien gémellaire qui ne la livre pas d'emblée seule, en tant qu'elle-même, sur le chemin du désir. Quant à Simon le bien-aimé, dont la beauté « faisait la fierté de son père et l'émerveillement de sa mère […il] avait trouvé en elle son double au féminin, la réponse à son désir, le vrai lieu de sa joie. » (JC, 255). Ainsi, nouveaux *Paul et Virginie*, Simon et Camille façonnent un couple fondé sur le faux semblant, être frère et sœur sans l'être vraiment. Exilés du monde, fuyant les terres grand-paternelles, ils ne perçoivent plus aucune séparation, ni en eux, ni dans les choses, ils fusionnent et tendent à ne plus former qu'un seul être. Le

[1] Jean-Jacques BERCHET, « Le frère d'Amélie ou la part du diable », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète, op. cit.*, p.127.
[2] Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour, op. cit.*, p.281.
[3] Jean-Yves DEBREUILLE, « Poésie amoureuse et altérité, ou les ruses de Narcisse », *Le Croquant*, n°30/31, été 2001, p.39.
[4] Bénédicte LANOT-LEMOINE, *L'Univers Romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, *op. cit.*, p.233.
[5] *Ibid.*, p.251.

désir de cette complétude se lit dans les détails physiques et se reflète dans la tenue vestimentaire. Recueillis par Huguet Cordebugle qui offre son hospitalité, Simon et Camille lavés et vêtus « de la même façon, accoutrés moitié en femme, moitié en homme » présentent une « ressemblance […] troublante » (JC, 299), si proche que la figure de l'autre disparaît. Ce couple étrange, qui fascine Huguet Cordebugle qui « n'en finissait pas d'être ébloui par les métamorphoses de ce corps double et un » (JC, 301), incite à rêver aux possibilités du double et à jouer avec la notion de l'individuation, à l'instar des figures des jumeaux de Plaute à Shakespeare. Les personnages Ulrich et Agathe de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil explorent également cette gémellité imaginaire. Séparés depuis leur prime enfance ils décident, alors qu'ils se retrouvent après de longues années de séparation, de vivre leur amour en faisant une seule et même chair. Ce qu'Ulrich nomme « utopie gémellaire » est un fantasme qui prend pour origine la ressemblance de leur habillement : « Nous descendons les rues des hommes avec le même âge, la même taille, les mêmes cheveux, les vêtements aux mêmes rayures […] »[1]. Camille et Simon apparaissent comme un être double spéculaire qui se confronte à ses propres limites, renvoyant aux défaillances de sa propre organisation psychique. Ils tendent vers l'unité plus qu'ils éprouvent leur union et leur idéal de communion les bloque dans le régime du même où toute différence s'abolit. Les subterfuges pour fuir les effets de la rage de leur grand-père réalisent éphémèrement le mythe de l'androgyne :

> ainsi habillée, elle semblait être un frêle jumeau de Simon, et cela lui plaisait. Cela même la rassurait, car de la sorte elle effaçait la terrible ressemblance que le vieux s'était obstiné à plaquer sur elle ; cette ressemblance avec une femme morte que le vieux avait tant invoquée à travers le bois de la porte. (JC, 323)

Ces deux êtres, également beaux, dont la ressemblance troublante questionne leur complémentarité, laissent deviner le surgissement de la catastrophe prochaine. Comment un tel couple pourrait-il résister à l'expérience de la vie ? La tradition romanesque nous prévient que les histoires qui contiennent en germe le rêve d'un attachement capable de vaincre la mort, sont bien souvent annonciatrices d'une passion fatale ou impossible. Ce destin se dessine comme une ombre mortifère dès la première étreinte passionnée du jeune couple. En ce dernier jour de lessive, au cours duquel Camille aide Fine à nettoyer « tout le linge de la maison », (nous savons bien ce que peut vouloir signifier le fait de laver son linge sale en famille !), Camille et Simon se rejoignent en une intense union sexuelle. La description de cette scène qui présente les amants :

[1] Robert MUSIL, *L'Homme sans qualité,* [*Der Mann ohne Eigenschaften*] (1931-1933), Paris, Le Seuil, 1956.

> enlacés l'un à l'autre ils avaient roulé dans l'herbe trempée de rosée […]. Ils avaient rampé contre la terre […] Les draps tout autour d'eux étalaient leur blancheur crayeuse dans la nuit comme une calme et pure nudité. (JC, 210)

dévoile d'inquiétantes similitudes avec la scène de lutte entre Catherine et Vincent Corvol : « Ils avaient dévalé le talus, avaient roulé dans la broussaille étincelante de rosée. Ils s'étaient relevés et s'étaient à nouveau battus ; mais sans cris. » (JC, 44). Le projet de fuite de Catherine est ainsi brutalement interrompu au bord de la rivière, « Le couple s'était disloqué. » (JC, 46). Une génération plus tard, l'unique témoin de cet assassinat devient le meurtrier de toute velléité de liberté de ce « corps jumeau » qu'il « disloqu[e] » (JC, 302) au bord d'un torrent. Huguet Cordebugle qui reconnait dans « le couple en train de s'enlacer dans l'herbe. Camille et Simon, deux Mauperthuis des fermes ennemies » (JC, 211), sait également repérer l'amour transgressif qui prévaut dans la conscience courante, ainsi que dans les textes littéraires. L'imagination de ce vieil homme revêche, capable de parer son lit de draps taillés dans le linge de femmes et de rapporter, par brassées, des fleurs pour couvrir le corps jumeau, sait déceler dans cet amour, tout entier de fraîcheur et de jeunesse, les échos des anciennes amours vénitiennes. Car il y a du Capulet et du Montaigu dans ce couple aux amours contrariées par les folies et les emportements familiaux. Il y a du *Roméo et Juliette* dans l'exaltation amoureuse qui décrète l'évidence et l'impétuosité de leur passion au-delà de l'hostilité du grand-père. Leur couple clandestin, impossible et solitaire, est voué à la mort, ce qui pourrait faire écrire à Julia Kristeva à leur sujet qu'ils « mettent moins de temps à s'aimer qu'à se préparer à mourir. »[1]. Après un bref passage dans le paradis des fougueuses étreintes et le passage dans la chambre blanche, Mauperthuis les poursuivra de son hostilité. Le vieux tue par deux fois en précipitant tour à tour Camille et Simon dans le torrent. Au jeu des apparences les corps se confondent, les voix se mêlent : « Ce cri n'était pas d'homme, mais de femme. Ambroise Mauperthuis se redressa, hagard. Il ne comprenait plus. ». Le corps frappé n'est pas celui qui git au fond du lit du torrent, il se dédouble : « Il regardait, halluciné cet autre corps, ce drôle de double de lui-même ; son reflet dans l'eau, tout désarticulé contre les cailloux. » (JC, 330). Dans sa folie meurtrière, ses jets de pierre atteignent par ricochets un corps et son double, « Ils étaient deux, là, en bas ; Simon le voleur et Simon l'incendiaire. Ils étaient deux, le jumeau fort et le jumeau plus frêle. » (JC, 330). Ainsi, après avoir chassé et poursuivit Simon, le vieux Mauperthuis sépare rageusement la créature qui semble le narguer en résistant ainsi à ses coups répétés. Tel le Zeus de la cosmogonie de la Grèce

[1] Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour* (1983), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n°24, 1985, p.265.

antique, il disloque le couple androgyne qui éveille sa jalousie et « riait d'être le maître, le maître des lieux et des destins. Il riait d'avoir tranché en deux ce double corps […] » (JC, 256). Simon et Camille, se dédoublant sur la surface réfléchissante du miroir aquatique, s'y noient ensemble, réunis à nouveau dans leur chute. La mort du corps jumeau cependant n'ouvre sur aucune réconciliation et n'a pas de valeur rédemptrice, elle laisse le monde un peu plus vide mais ne le transforme pas. Ainsi l'amour de Roméo et Juliette qui ne fut qu'une « brève illumination avant une éternité de ténèbres »[1]. Mauperthuis se terre un peu plus dans sa folie décrépie, quant aux jeunes gens du village ils ne partent plus au bois pour chantonner quelque complainte et vaquer aux délices amoureuses, mais s'en vont à la guerre pour ne pas en revenir.

II-3 L'excessive présence d'une extrême absence

II-3.A Le frère et la sœur en leur disparition

Lorsque vient à disparaître la sœur ou le frère, la douleur aiguë s'incruste durablement dans le regard, elle vrille le corps et lance parfois ses longues plaintes dans le chant d'une flûte qui égrène les notes d'une complainte qui ne peut se dire. La vie de Pauline bascule avec la mort d'Anne-Lise qui la fait mourir à son statut de sœur, « à présent elle n'est plus rien » (EM, 59). Le deuil affecte en profondeur tous les liens et identifications tissés au sein de la famille, les places initialement signifiantes et vivifiantes au sein de la sororie n'ont plus cours. Pauline régresse ainsi à l'état d'enfant unique, seule, face à l'amour parental, intact, mais dévasté par la souffrance. Les mots se font curieusement dérisoires et souvent incongrus, pour exprimer la douleur et appeler la disparue. L'instrument à vent offre à la petite fille de quoi canaliser un souffle,

> il lui reste sa flûte. […] Comme le magicien qui avait ensorcelé les rats puis les enfants de Hammelin pour les perdre sans retour, elle joue, elle joue sans fin. Mais elle joue à rebours du magicien de Hammelin ; elle voudrait désensorceler sa petite sœur, rompre le charme noir de la mort […]. (EM, 61)

Le deuil devient une musique qui se lève chaque soir par la force d'une enfant qui, souffle « tremblant » et doigts « maladroits » (EM, 57), appelle sa sœur. L'inconsolable Orphée, fils d'Œagre et de Calliope, lui aussi crie sa souffrance et pleure sa bien aimée Eurydice. Par son art, Orphée n'a-t-il pas su, avant elle, anéantir les sortilèges et envoûter la nature qui lui fait cortège !? Lors de sa descente courageuse au Tartare dans l'espoir de ramener son Eurydice, n'a-t-il pas su, par le jeu de sa lyre, toucher les démons, charmer Perséphone et adoucir

[1] William SHAKESPEARE, « Roméo et Juliette », *Œuvres complètes, op. cit.*, p.509-525.

le cruel Hadès !? La patience « immense », de la petite Limbourg vaut bien la virtuosité du joueur de lyre et de cithare. Pauline « ne peut plus arrêter de jouer » et laisse pleurer sa sœur « à travers elle » (EM, 61). Elle partage la douleur du poète, chanteur et musicien, veuf inconsolable, qui put cependant, lors de la catabase de la descente aux enfers, sonder les secrets de la mort et ramener son aimée jusqu'aux portes des vivants. Dans *Tobie des marais,* Rosa Rozmaryn dérive dans une mélancolie croissante lorsqu'elle constate « l'anéantissement de tout le Yiddishland » et qu'il ne subsiste de sa sœur Wioletta, assassinée d'une balle dans la nuque et jetée dans une fosse commune, qu'une dent de lait qui rejoindra la médaille du père dans le modeste mausolée/pot de fleur : « Elle s'en voulait […] de n'avoir pas accompagné sa sœur, de n'avoir pas partagé sa mort, […]. » (TM, 79). La sœur ou le frère décédé apparait comme le double mortel et mortifère de l'enfant survivant dont il peut entraîner la perte, comme si, écrasé par le poids de la souffrance, ce dernier n'avait plus la force nécessaire pour engager le « travail du deuil » qui vise à sauvegarder le moi. La séparation avec la sœur bien aimée fige Trakl dans un miroir létal qui ne laisse place à aucune nouvelle identification, « pétrifié, […il] sombra dans le vide, lorsque dans le miroir brisé apparut la sœur […] »[1].

La gémellité accentue la difficulté de survivre à sa part manquante alors que la perte fait retour sur soi dans un vécu d'amputation de son autre soi-même. Figure de la spécularité narcissique, le jumeau, « l'autre semblable absolu chez les jumeaux vrais témoigne radicalement de la difficulté d'être deux dans la séparation »[2]. Dans le désastre de la mort, l'emprise du double peut être complète. Dans *Osnabrück*, la romancière Hélène Cixous affirme après le décès de son frère, « Nous sommes encore un seul enfant »[3] et souligne leur corporalité fusionnelle par le terme « encore / en corps ». Elle convoque également dans son ouvrage *Tours promises* l'état de la gémellité perdue par la voix de la narratrice : il « est à moitié moi, en le peignant je me peins, en me plaignant je le plains »[4]. Jérôme Garcin, dans son ouvrage *Olivier*[5]*,* se demande également si le survivant du couple gémellaire est un jumeau qui a perdu son double, ou s'il devient avec le temps un être singulier. La perte du jumeau ou de la jumelle poursuit la traversée du mystère de la gémellité qui, de l'osmose amniotique peut s'achever dans le risque d'embrasser son propre reflet sur le

[1] Sylvie GERMAIN, « L'Enchanteur à la lyre (dans le sillage d'Orphée et de Georg Trakl) », *op. cit.*, p.63.
[2] René KAËS, *Le Complexe fraternel*, *op. cit.*, p.63.
[3] Hélène CIXOUS, *Osnabrück*, Paris, Des femmes, 1999, p.166-167.
[4] Hélène CIXOUS, *Tours promises,* Paris, Galilée, 2004, p.87.
[5] Jérôme GARCIN, *Olivier,* Paris, Gallimard, 2011.

masque de la mort. Lorsque Margot, la Maumariée du *Livre des Nuits,* décède en tombant dans une ravine après treize années de folie amoureuse, Mathilde, dans le désert de sa solitude, crie son prénom en lieu et place de l'absente.

> elle ne pouvait plus distinguer entre elle-même qui n'était plus rien et cette autre qui lui avait toujours été plus qu'elle-même. « Mathilde ! Mathilde ! » disait-elle, s'appelant à travers le silence de cette mort qui venait de la frapper si bizarrement en visant ce corps second d'elle-même. (LN, 236)

La célèbre formule rimbaldienne selon laquelle « Je est un autre » prend ici tout son sens, mais ne permet aucunement la trajectoire d'un retour sur soi. Le corps de la jumelle ramène au questionnement que l'enfant connaît devant son reflet dans le miroir qui montre, avec une brutalité rarement égalée, que ce corps a été séparé. Dans son étude consacrée au rapport entre le double et le jumeau, Otto Rank précise que le dédoublement de l'image de soi renvoie à une partition du moi. Ainsi, seule, penchée au dessus du corps de sa sœur qu'elle surplombe, Mathilde ne peut saisir de celle-ci qu'un reflet glacé qui lui jette à la figure l'horreur de ce corps arraché au sien. La folie de la douleur fait perdre pied et multiplie le pouvoir spectral qui clame que Mathilde n'est que le reflet d'une autre. Sans doute est-ce pour cela que les rituels de deuil invitent à couvrir de voiles les miroirs afin que cesse cette multiplication de l'être et que le retour à la terrible solitude de soi-même puisse s'effectuer. Dans la mort, le visage de la sœur appelle Mathilde à se reconnaître en ce double perceptif. Son visage, qu'on ne connait jamais directement, se donne dans sa ressemblance, expérience indiscernable, que René Zazzo associe à une « secousse révélatrice de l'ambiguïté fondamentale de la gémellité et de tout dédoublement »[1]. Plusieurs couples de jumeaux germaniens ne savent plus, dans la mort de leur frère ou de leur sœur, distinguer l'altérité au cœur du familier, ils restent confondus et conjurent la crainte de s'être soi-même perdu. Mathilde, ainsi que Deux-Frères, ne savent plus que le visage de leur jumeau ressemble au leur, sans être le leur. Le visage quitte alors le sujet et souligne la fragilité de la représentation de soi qui, dans l'enfance, n'a pas permis la distinction progressive entre soi et son jumeau. Ils restent en gémellité avec leur frère ou leur sœur, dans le sens où ils ne sont plus en mesure - ou qu'ils refusent - d'établir une frontière entre l'un et l'autre. Le même processus est à l'œuvre chez le couple parental de l'auteure qui passe par différentes étapes de la séparation, « devenus dans la vieillesse comme un unique corps […] double corps alité […]. Corps jumeau naufragé au bord d'un temps étale […]. Et au bout de l'attente, la dislocation du corps

[1] René ZAZZO, « Dialogue avec Michel Tournier », *Le Paradoxe des jumeaux, op. cit.*, p.59.

jumeau, puis la disparition totale. »[1]. Où se niche le moi de celle ou de celui qui se vit comme double de l'autre ? Lorsque le parcours de vie se construit pour éviter la séparation, la mort ne peut laisser Rose-Héloïse que dans un désarroi absolu : « Je ne suis entrée au couvent que pour accompagner Violette, je n'y suis restée que pour ne pas m'en séparer. Maintenant qu'elle est morte je ne veux plus rester. » (LN, 326). La situation de Deux-Frères témoigne du refus de la séparation et de l'impossibilité du clivage. Le jumeau ne peut être mortel, il est amené à survivre, en devenant le survivant qui ne se soumet ni à la limitation du temps, ni à celle de l'espace. Le meilleur moyen de supporter la douleur pour Mathilde, qui connaît « ce que signifiait pour un enfant Péniel d'être soudain privé de son jumeau, de son double », est de ne pas se soumettre à l'irruption de la réalité pour éviter tant que possible « le désespoir […] ce chagrin fou, inconsolable, d'être livrée à l'abandon, à la solitude. » (LN, 326).

Dans le mythe où les destins gémellaires sont si souvent associés aux « récits de fondation », la disparition d'un des jumeaux dévoile le motif « de la répétition funeste d'un drame originaire » qui se dévoile par le « retour à l'indifférencié du déclin et de la mort »[2]. Les parcours fraternels achoppent sur la loi inexorable de la guerre qui s'exprime comme malédiction ancestrale relayée par l'Histoire qui fait peser sur les fratries les menaces de l'éclatement et de la dissémination. Le couple gémellaire d'Augustin et Mathurin, marqué par une telle ressemblance que « seuls leurs parents parvenaient à les distinguer » (LN, 96), porte en lui le tragique de ce destin. Leur départ au front pour se rendre sur « Le Chemin des Dames » scelle leur indifférenciation. Les compagnons d'armes, « les autres » :

> ne tardèrent pas à se moquer de ce couple inséparable qu'ils surnommèrent « les Siamois » […] Mais il ne pouvait être question de mourir chacun de son côté, du moins pas tout de suite, pas à vingt ans, car ils sentaient bien que porter l'absence de l'autre tout le reste de leur vie eût été une charge beaucoup trop lourde et douloureuse. (LN, 154)

Cette image des frères siamois condense remarquablement l'inséparabilité et la dangerosité contenue dans la fusion comme dans la séparation des frères. Le risque est toujours grand en effet, de vouloir opérer un détachement des frères reliés par une peau commune, d'autant plus quand un seul organe sert à maintenir la vie chez les deux frères. Cette coupure qui conduit à la distinction peut également donner la mort. Un obus aura rapidement raison de cette union,

[1] Sylvie GERMAIN, *« Kaléidoscope ou notules en marge du père », op. cit.*, p.68.
[2] Carole KKSIAZENICER-MATHERON « Fratries : romans de la fin d'un monde », *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p.605.

et le frère, resté dans la tranchée, voit son jumeau propulsé dans les airs. La terre sera une tombe informe pour celui qui n'est même plus un corps :

> Il vit seulement que c'était là le bras de son frère et il oublia lequel des deux, il était lui, qui restait sauf, et absurdement seul. Il ramassa le bras, contempla longtemps, hébété, la main pareille aux siennes, puis l'enfouit sous sa capote. (LN, 166)

Isis, femme et sœur d'Osiris, réussit avec l'aide de Nephtys, du serviteur Anubis, de Toth et d'Horus, à reconstituer le corps de son époux en retrouvant les quarante morceaux[1] de son corps démembré et répandu à travers le monde par son frère rival Seth. La guerre n'offre pas cette opportunité de patient rafistolage, seul le fragment gémellaire peut-être maintenu sous le manteau et serré contre le corps du frère survivant, comme s'il pouvait, tel un greffon, engager une nouvelle vie. Augustin et Mathurin dépassent le sens mythique des jumeaux souvent définis en deux concepts opposés par l'esprit binaire, ils fusionnent pour ne plus former qu'un être. Le décès de l'un d'eux inaugure la période de l'enkystement du frère mort chez le frère vivant. La perte de l'individualité et de l'identité par l'anéantissement des prénoms crée une nouvelle créature nommée « Deux-Frères ». Le sujet se dissout et donne naissance à un monstre, « mi-diurne, mi nocturne », ni vif, ni mort, qui permet de contenir, côte à côte, les deux parts de ce qui constituaient le couple initial. Non seulement le frère survivant a perdu son identité, mais encore, dans l'épreuve de l'amputation identitaire, son humanité devient problématique. Rescapé silencieux, il se situe à la frontière indécise entre les vivants et les morts. Sa présence s'impose à la fois comme la métaphore exemplaire d'une difficile nomination de l'horreur et, paradoxalement, comme son expression même, en tant que symptôme d'une plaie ouverte, celle du traumatisme collectif de la guerre. Les travaux des historiens nous rappellent que les différentes formes d'agression sensorielles liées aux combats auquel furent livrés les soldats n'est pas à sous estimer dans les traumas consécutifs. Dans *Étrange Défaite*, Marc Bloch a précisément décrit l'angoisse du démembrement pour l'homme qui « ne supporte jamais plus mal l'idée de sa fin que s'il s'y ajoute la menace d'un écharppement total de son être physique […] »[2]. Le choc visuel que représente le corps démembré de son jumeau est « inséparable de l'anticipation de ce qui peut advenir de son propre corps. Dans cet instant l'autre est soi. »[3]. À cette figure du double incorporé est attaché le sentiment de perte éprouvée, non

[1] À l'exception de son sexe, qui avait été jeté au fond de la mer et avalé par un poisson, qu'il fallut remplacer par un appendice en bois.
[2] Marc BLOCH, *Étrange Défaite,* Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990, p.88.
[3] Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, « Massacres. Le corps et la guerre », *Histoire du corps* (2005), tome 3, Paris, Le Seuil, coll. Points/histoire, 2011, p.313.

seulement pour soi-même, mais pour les parties de soi que l'on a perdues. L'inquiétante étrangeté associée à cette expérience peut susciter le fantasme de la substitution de l'un à l'autre, la survivance n'étant possible que par le « dédoublement intérieur » (LN, 172). Le destin des « frères pareils », du roman *Les Météores* de Michel Tournier, peut être rapproché de celui de « Deux-Frères » tant la séparation du couple est source de dévastation pour celui qui entend maintenir intacte la fusion primitive. Après un long voyage initiatique qu'engage Paul pour se lancer à la recherche de son jumeau Jean, il revient chez lui amputé d'un bras et d'une jambe et « grâce à l'illusion du membre fantôme […] sa quête […] aboutit à autre chose et à l'incorporation de son frère »[1]. Alors que le frère survivant du roman germanien ramène, comme une relique, le bras du frère qui devient surnuméraire, « Deux-Frères avait refusé que cet ultime reste de son frère fût porté en terre, - il ne le serait que lorsque la mort aurait consommé cette autre moitié du disparu qui continuait à perdurer en lui, le survivant. » (LN, 174). En refusant de se nommer devant son père, le fils laisse planer le doute sur l'identité du survivant :

> « Mon fils… » répéta-t-il comme en rêve en effleurant le visage tremblant et glacé de ce fils qu'il ne pouvait même pas nommer. L'autre redressa subitement la tête d'un air farouche et étonné. « Non pas ton fils, s'écria-t-il. Tes fils ! (LN, 170)

Deux-Frères naît de la mort d'un jumeau qu'aucune parole ne vient révéler tant l'évocation de la perte est inenvisageable afin de ne pas entériner sa mort. Le temps qui lui reste sera dorénavant consacré à la tentative de redonner vie à cette figure du revenant, obtenue par incorporation du frère disparu. Il se veut frère-mort et vivant tout à la fois, auto-engendré par la force du déni. Une célèbre boutade de Mark Twain rappelée par Bernard Brusset[2] montre la difficulté de la logique du dédoublement narcissique et de l'indifférenciation qui laissent toujours poindre le doute : « J'avais un frère jumeau. Nous nous ressemblions tellement que, l'un de nous étant mort à la naissance, je n'ai jamais pu savoir si c'était lui ou moi… ». La préoccupation de détecter, par de menus indices et de minutieuses déductions, qui serait le frère survivant ne nous intéresse guère, tant Deux-Frères creuse la complexité des relations gémellaires en présentant résolument le choix de personnifier les différentes parties dissociées, non seulement de son frère, mais des siennes propres, basculant ainsi du dédoublement narcissique, figuré par les jumeaux, à l'indifférenciation partielle des frères siamois. Double incarné, il ne fait qu'un seul. Ni miroir, ni reflet, Deux-Frères porte à son comble le danger d'aliénation que comporte tout

[1] René ZAZZO, « Dialogue avec Michel Tournier », *Le Paradoxe des jumeaux, op. cit.*, p.68.
[2] Bernard BRUSSET, « Le Lien fraternel et la psychanalyse », *op. cit.*, p.359.

rapport intime à autrui. Lorsque la question de l'identification se pose : « Lequel des deux es-tu ? », la réponse est l'expression du plus sévère déni : « " Je ne sais pas, je ne veux pas savoir " […]. Il ne survivait qu'au prix de ce dédoublement intérieur. » (LN, 172). La mort précoce du double fait lien entre les deux hommes, l'un fonctionnant pour l'autre comme substitut de l'objet perdu. Il fait corps/âme avec son frère disparu et cesse d'être lui, pour être tour à tour ce que sa femme/belle-sœur attend qu'il soit. Car cette volonté de taire le nom du frère mort trouve le même écho chez les femmes des jumeaux dont aucune ne peut ainsi se dire et se vivre veuve. Le survivant trouve donc à exister pour lui et pour son frère, dans cette illusion partagée à trois, que c'est *l'autre* qui est mort. Deux-Frères prolonge ainsi la liste des différentes formes de passages à l'acte incestueux au sein de la famille Péniel en organisant celui que Françoise Héritier[1] nomme l'inceste de deuxième type indirect, qui met en contact des consanguins par l'intermédiaire d'un partenaire commun. Du vivant des jumeaux le trouble du désir pour la femme de l'autre s'immisçait déjà lors de la rédaction et de la lecture du courrier au front :

> Le corps d'Hortense mis à nu par les mots et les images de son frère se dévoila à lui avec une fantastique impudeur et à son tour il se mit à rêver d'elle quand bien même il pensait tout le jour à Juliette. (LN, 150)

En devenant Deux-Frères, il répond à l'attente de *ses* femmes et se livre avec constance à l'amour d'Hortense autant qu'à celui de Juliette : « L'une l'appelait Mathurin, l'autre Augustin. […]. Dans les bras de Juliette, il redevenait Augustin […] Contre le corps d'Hortense il devenait Mathurin […] ». (LN, 173). Alors que dans tous « les cas, l'inceste – ou l'exclusion du tiers – fabrique du binaire à partir du ternaire »[2], avec l'inceste du deuxième type ce n'est pas une personne qui est exclue, c'est une place. Ainsi en fusionnant deux places de ce qui devrait être du ternaire, le frère mu par un désir de poursuivre une relation de séduction narcissique, entre en contact intime avec son frère en s'unissant à sa belle-sœur. Le tabou de l'inceste est ici transgressé autant par le partage d'humeurs corporelles identiques que par le refus de l'obligation de la diversification. De cette union naît Benoît-Quentin avec sa bosse sur le dos, qui formule parfaitement le dédoublement. Il est le seul à témoigner par son corps de la problématique paternelle et de la contrainte sémantique irréconciliables, l'Unique contient le Double. La gémellité ne vient pas marquer la descendance de « Deux-Frères », mieux que cela, la fusion des êtres prend corps dans le corps même de

[1] Françoise HÉRITIER, *Les Deux Sœurs et leur Mère. Anthropologie de* l'inceste, Paris, Odile Jacob, 1994, p.11.
[2] Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *op. cit.*, p.245.

l'enfant par un phénomène d'incrustation. Au delà de la gémellité et de la métaphore des frères siamois, l'enfant devient porteur du fantasme paternel :

> Deux-Frères lui disait en effet que sa bosse enfermait un très grand et très merveilleux secret, - qu'au dedans dormait un autre petit garçon. Un tout petit frère doué d'une remarquable beauté et de grands talents, et ce petit frère, si Benoît-Quentin savait l'aimer et le porter sa vie entière avec confiance, eh bien il veillerait sur lui et le protégerait contre tous les malheurs. (LN, 204)

La bosse de Benoît-Quentin signale l'enkystement du double non enterré au-delà de la génération par la présence d'un frère résiduel, une fratrie imaginaire et solidaire qui, au sens plein, fait corps. Une autre figure du double fraternel est ainsi obtenue par l'incorporation du frère comme un autre en soi, ou par détachement ou clivage d'une partie de soi. La mort traumatique du père/oncle demeurée hors deuil se fixe dans la génération suivante dans la revenance du mort. Le doux Benoît-Quentin arrive cependant à ne pas vivre ce surplus de présence en fantôme encombrant. Le « petit frère mystérieux enfermé dans sa bosse » devient une présence légère qui contient, selon Sang-Bleu, la promesse d'un chant futur :

> Un jour viendra, lui disait-elle, où ton petit frère lui aussi se mettra à chanter. Alors tu seras le plus heureux des petits garçons ! Les gens viendront de partout pour écouter ton chant et ils pleureront en entendant, tant ce chant sera doux et beau, et tous regretteront de ne pas avoir une bosse comme la tienne. (LN, 220)

II-3.B Le poids du frère mort

L'événement dramatique de la perte du frère l'est d'autant plus qu'en sa survenue « se conjuguent le lien adelphique, dans sa rupture, et le complexe fraternel qui exerce ses effets dans le travail du deuil »[1]. Ainsi, les propos de Salvador Dali, « J'ai vécu toute mon enfance en portant agrippé à mon corps et à mon âme mon frère mort »[2], qui pouvaient convenir à la situation morphologique de Benoît-Quentin, prend tout son sens dans le vécu de Charles-Victor pour qui le disparu prend place dans l'omniprésence et l'infinie persistance de son absence. Charles-Victor engage un combat bien singulier qui s'apparente à la mise à mort de son frère décédé afin de se défaire de son poids qui pèse sur l'existence du survivant. Jean-Baptiste, qui aurait pu être le « gardien de son frère », s'avère être un fantôme bien encombrant, parce que, clame Aloïse dans *L'Enfant Méduse* : « les revenants, ça existe ! Et ça ne porte ni voiles ni suaires,

[1] René KAËS, *Le Complexe fraternel*, *cit. op.*, p.157.
[2] Salvador DALI, cité par René Kaës, *Le Complexe fraternel,* Paris, Denoël, 2008, p.63.

ni chaînes ni grelots, - ça porte sa malédiction avec soi, c'est bien pire. » (EM, 166). Quel héritage partager en effet avec ce frère disparu et comment concevoir l'identification éventuelle avec lui sans être soi même englouti dans le caveau à côté, ou à la place du mort ? En tant que premier-né, Jean-Baptiste est à l'origine du groupe familial et de la création du couple parental, d'où l'importance « de son investissement imaginaire et symbolique, tant pour les parents que pour les frères et sœurs à venir […]»[1]. Par ailleurs, cet enfant qui porte l'espérance du retour du père, est fantasmatiquement installé par sa mère comme un « messager de l'espoir » (LN, 298) de la fin de la guerre. Son surnom de Petit-Tambour contient le souvenir du bruit de la pluie ruisselant le jour de sa conception autant que l'espérance du roulement des caisses claires qui résonne au cœur des défilés victorieux. Cette identification l'inscrit fortement dans le désir maternel et dans les représentations imaginaires du roman de la famille Péniel. Jean-Baptiste est porteur d'une destinée qui le relie très étroitement à la guerre, cependant si les armes se sont tues depuis sa naissance, elles font entendre à nouveau le claquement de leurs détonations le jour de sa mort. Ce sont en effet des hommes en armes, « en tenue de chasse, aux bottes souillées de boue, aux bras couverts de sang » (NA, 24), qui ont eu l'enfance pour seul gibier : « Il était le premier mort de l'après-guerre, comme son petit frère Charles-Victor avait été le premier-né de l'après-guerre. Il apportait son enfance en offrande à tous les morts à venir » (NA, 30). Du fait de sa disparition, le frère aîné ne servira pas de modèle à suivre ou a rejeter, il ne jouera pas plus son rôle d'étayage, porteur de toutes les ambivalences et rivalités possibles. Jean-Baptiste restera donc, à jamais, inaccessible, figé par l'idéalisation parentale, horizon toujours défaillant de leur béante blessure. Le frère mort n'apparaît que dans ses virtualités, il est une figure en négatif qui aspire celle de l'enfant vivant :

> Ce grand frère qui ne lui avait jamais pardonné, à lui, Charles-Victor, de ne pas être né petite fille. […] - était-ce elle qu'il était allé chercher dessous la terre ? - « Eh bien qu'il aille, qu'il aille donc, se répétait Charles-Victor […] Qu'il aille au diable, et la mère avec ! » (NA, 36)

Le travail de deuil du frère chez Charles-Victor ne peut se concevoir sans prendre en considération l'élaboration du deuil que Pauline et Baptiste font de leur enfant. Or, accablés par la douleur, les parents sont muets, ils n'enseignent rien et, comme il fut d'usage à l'époque, ils taisent la mort et leur peine. L'existence même du disparu n'étant plus évoquée, il ne peut accéder à une place de défunt et fait retour de façon massive et éruptive dans la vie de

[1] René KAËS, *Le Complexe fraternel*, *op. cit.*, p.147.

Charles-Victor, apparaissant comme un trou noir prêt à l'absorber, ou comme un double qui surgit sous forme hallucinatoire. En l'absence de parole, le corps du mort prend consistance dans sa puanteur et sa déformation, « enfant bleui, au ventre énorme » (NA, 89) il occupe l'espace et capte le vivant qui tente vaillamment de survivre à la déréliction. Car Charles-Victor rejoint son frère dans la disparition, ses parents ne le voient plus, il s'absente de leurs psychés trouées par le deuil, il s'évanouit dans une absence de moindre poids que celle du mort, mais tellement plus ravageuse. Si Dieu joue un rôle paternel devant Adam et Ève qui n'interviennent pas dans le drame qui oppose leurs fils, personne ne vient intercéder pour Charles-Victor qui ne peut compter que sur son énergie vitale et les moyens qui s'offrent à son imagination d'enfant : « il se leva, s'approcha du lit vide de son frère, grimpa dessus, arracha les couvertures et pissa sur les draps. Pas d'autres larmes à verser sur le frère. » (NA, 27). Alors qu'il n'a pas pu intégrer tous les messages de vie, Charles-Victor ne veut pas seulement détruire le frère, mais également ceux qui le figent dans la douleur et le ressentiment de l'attention et de l'amour perdus. Sa haine s'exprime en négatif et se déchaîne à la fois contre la mère « félonne », le père « couard », et le frère dont il fait son ennemi *mortel*. Le corps de Petit-Tambour devient le corps du délit de l'abandon maternel, détesté pour les dommages causés à la fonction maternelle, il convient de le tuer encore et encore, pour l'éliminer une fois pour toutes. Les pulsions destructrice deviennent la colonne vertébrale de Nuit-d'Ambre, elles le tiennent debout et droit contrairement à la posture de ses parents, courbés dans leur déploration. Entre « la mort et la folie, entre les larmes, le cri et le silence » (NA, 36) se nichent l'indistinction et l'ambivalence de l'amour et de la haine à l'égard du frère. Mais comment lutter face au mort, comment le combattre, quelles armes fourbir ? L'auto-proclamation du titre de Prince-Très-Sale-et-Très-Méchant est un bien triste coup d'état pour asseoir « son règne d'enfant trahi, sauvé de l'abandon par la révolte et la colère » (NA, 40). Rien n'est plus résistant en effet qu'un adversaire déjà mort, car il convient de rivaliser avec l'enfant imaginaire. En se livrant ainsi pleinement au duel avec son frère, Charles-Victor ne fait que renforcer la nature du lien qui les unit, « le frère n'en finissait pas de le hanter, de lieu en lieu, et partout il devait lui relivrer combat. » (NA, 42). La relation fraternelle se fortifie en cette pulsion destructrice si intime, elle se solidifie en un ciment qui garde les pieds de Charles-Victor captifs de cette prise, « il haïssait tant son Putois bleu de frère qu'il était jaloux de sa haine comme un amant de son amour » (NA, 52). Ce n'est pas ce qui est le plus inconnu ou le plus étranger chez le frère qui fige Charles-Victor dans la haine, au contraire, si l'on en croit l'analyse de J.-B. Pontalis :

> c'est le semblable qui la rend plus durable et plus tenace que l'amour […] Si la haine peut être aveugle, c'est qu'elle s'aveugle sur son mouvement premier, elle est projective en son principe, elle exige que je n'aie rien de commun avec celui que j'exècre et pourtant je l'exècre par ce qu'il m'est presque pareil. Presque, pas tout à fait.[1]

Charles-Victor immobilisé par sa haine ne peut ni la détacher de son frère, ni la retirer de lui-même, car pour que la haine s'exerce il faut que son objet perdure coûte que coûte, au prix de multiples convocations sous forme de cadavre, masse informe qui s'offre aux représentations répulsives.

La rivalité fraternelle envers le « premier-né. Celui que la mère appelait avec tant de tendresse » se réveille pour s'exprimer en une rhétorique anale où le déchet et les déjections corporelles prennent une place de choix : « Petit-Tambour de merde, oui […] Prier ? Mon cul, oui ! Je lui pisserai dessus » (NA, 36). La représentation du frère en putois puant et visqueux, objet partiel fécalisable, rappelle un rêve freudien évoqué par Bernard Brusset dans lequel le frère puîné est symbolisé « par la vermine qui grouille, par le petit animal répugnant, déchet du corps de la mère […]. La vermine, on la tue, on s'en débarrasse, comme des excréments »[2]. Ces représentations, qui peuvent paraître choquantes pour un adulte, ne le sont pas pour un enfant pour lequel il est presque normal de souhaiter la disparition de celui qui encombre de sa présence. Le frère n'est pas un ange monté au ciel dans sa splendeur, sa dépouille reste avec les vivants dans une représentation sans fard de la mort humaine qui retourne l'idéalisation de Petit-Tambour en dévoilant l'extrême condition organique de la mortalité. En une compréhension très différente de ce que perçoivent habituellement les enfants, la mise à nu des processus anatomiques de la décomposition, qui communique un malaise et une angoisse certaine, rappelle la description que Julia Kristeva[3] fait du tableau *Le Christ mort* de Holbein. La description du corps de Petit-Tambour, dans ce qu'elle contient de destruction et de pourrissement, rend impossible toute suggestion de transcendance. Le corps du frère est marqué et porte les traces de la douleur. Ce mécanisme de défense n'est cependant pas sans risque, puisque la perte du frère conduit à perdre avec lui des parties de soi-même :« [l]'imago du frère mort […] apparaît comme le double mortel et mortifère de l'enfant survivant,

[1] J.-B. PONTALIS, « La haine illégitime », *Perdre de vue, op. cit.*, p.47-56. Texte initialement publié, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°35, 1987, p.50.
[2] Bernard BRUSSET, « Le Lien fraternel et la psychanalyse », *op. cit.*, p.360. Sur ce point René Kaës étudie, entre autres, les représentations animales des relations fraternelles dans les contes, René KAËS *et al., Contes et divans*, Paris, Dunod, 1984, plus récemment, Colette RIGAUD, « Figures animales et pulsions fratricides », *Psychanalyse à l'Université,* 17, 66 1992, p.135-148.
[3] Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, (1987), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1989, p.122.

comme une image de son narcissisme destructeur. »[1]. Nuit-d'Ambre et Petit-Tambour n'ont eu ni la possibilité, ni le temps d'élaborer leur identité fraternelle car la mort survient au moment où le souhait de la disparition du frère est évoquée, confondant ainsi le fantasme à réalité. Le temps de l'omnipotence passée, Charles-Victor aura à reconnaître, au-delà de voir se réaliser ses vœux, qu'il a eu à vivre une perte qui lui a été déniée en raison même du traumatisme de l'abandon parental. Ce deuil du frère, qui n'a pu être symbolisé, reste une cicatrice qui facilite, non la réparation, mais le passage à l'acte meurtrier à l'encontre de Roselyn qui assumera les fonctions du double et du disparu. Et l'on sait que l'une des particularités du complexe fraternel est de pouvoir s'exprimer en dehors de toute existence de liens fraternels réels et qu'il n'en conserve pas moins toute sa force et sa consistance.

II-3.C Se défaire de ce double encombrant

Il faut du temps pour se connaître et pour savoir qui est le « Je », il en faut tout autant pour connaître son frère ou reconnaître celui qui pourrait l'être. Pour lors, Nuit-d'Ambre lutte vaillamment pour rester à l'écart du sentiment fraternel : « […] il avait suffisamment à faire avec son Putois bleu de frère, son grand chien de père et le cri de sa mère, contre lesquels il lui fallait lutter sans cesse, pour avoir le temps et l'envie de fraterniser avec ses oncles cadets. » (NA, 64). Après la mort de son frère et l'abandon consécutif de ses parents, sa posture existentielle est un combat pour survivre sans ne rien devoir à personne. Nuit-d'Ambre pousse jusqu'au bout la logique de l'orphelin, il revendique cette place et refuse tout ce qui pourrait s'apparenter à une adoption parentale ou à l'établissement d'un nouveau lien fraternel : « Charles-Victor refusa de partager la chambre de Chlomo ; il voulait être seul, radicalement seul. Il devait aller jusqu'au bout de cette solitude dans laquelle les siens venaient de le jeter, de l'oublier. Jusqu'au bout, et au-delà encore, si cela pouvait se faire. » (NA, 35). Devenir frère, c'est aussi être en mesure de constituer les parents comme tels, or, les siens ont trop failli pour qu'il leur accorde, dans sa désespérance, des circonstances atténuantes et leur concède cette place. De plus, ce lien a été suffisamment mis à mal pour ses aïeux qui ont tous connu avec la guerre, l'épreuve « de l'oubli, de l'alliance, et de la perte de l'absolu de la fraternité » (NA, 144), pour qu'il n'apparaisse pas comme une évidence à leur neveu, petit fils et fils, Charles-Victor. Bénédicte Lanot montre comment Nuit-d'Ambre devra, pour survivre, « apprendre à démêler l'absence du frère en lui, ou de la mère en lui, [et] reconstruire la figure du père » en traversant une « étrange expérience

[1] René KAËS, *Le Complexe fraternel*, *op. cit.*, p.172.

initiatique » qui passe par le meurtre de « son double en inexistence ou en impuissance, son frère humain, Roselyn Petiou, l'apprenti boulanger »[1]. Quand sur son chemin survient un frère, rien n'est plus comme avant, car, avec lui, se réveille le souvenir de son enfance et de ce qui l'a marquée. En offrant les viennoiseries sorties du four pour satisfaire la demande des noctambules, tenaillés par une « gourmandise telle qu'ils n'en avaient plus connue depuis l'enfance » (NA, 258), le mitron se présente dans une fonction pacifique et nourricière qui s'oppose à la tendance haineuse de Nuit-d'Ambre. Cette tension entre les deux personnages emprunte au miroir de la relation familiale et fraternelle, renoue avec les expériences précoces de l'abandon et des défaillances, jusqu'à en réactiver les angoisses persécutives : « Roselyn lui taraudait la mémoire, menaçant toutes les défenses qu'il avait érigées en son cœur et sa conscience depuis des années […]. » (NA, 269). Lorsque les frontières du moi sont trop perméables, écrit Jean-François Rabain, « le sujet risque de se trouver envahi, effracté par l'image d'un double menaçant qui menace son intégrité. »[2]. La rencontre avec Roselyn est traumatique pour Nuit-d'Ambre, car elle ne lui permet plus de contenir le noyau impensable de l'enfance, à « nouveau on lui reflanquait tout son passé en plein cœur comme un coup de vieux torchon souillé. » (NA, 271). Pourtant pourvu de noms surnuméraires et affilié au puissant et effrayant Cronos, Nuit-d'Ambre reste marqué par le désastre mélancolique de son père dont le sexe s'invagina alors que lui-même accédait à l'adolescence. Aussi, avec son corps « malingre, tout en creux » (NA, 259), qui s'offre dans sa vulnérabilité et dans l'indétermination d'une puberté restée en suspens, Roselyn est un condensé de ce qui « alarme et panique » la fragile virilité de Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu dont il s'est « emparé[e] sur les décombres mêmes de celles de son père » (NA, 266). Par ailleurs, Roselyn déverse en un long récit son histoire qui place Victor-Flandrin dans la réceptivité de l'écoute, « Il le laissait parler, parler sans fin […] » (NA, 269). L'évocation des figures parentales détourne son auditeur de sa filiation mythique patiemment composée, pour mettre à nu l'évidence d'une semblable origine traversée par la folie, les cris de leur mère et les pleurs de leur père, « ces mêmes chiens-époux, ces mêmes époux-veufs. Ces larmes qui s'étaient écoulées de leurs corps en détresse, comme une perte de semence par laquelle se tarit leur virilité » (NA, 287). Si nous parlons de frère de lait, pour nommer les enfants qui ont tété le lait aux mêmes seins nourriciers, ne pourrait-on pas

[1] Bénédicte LANOT-LEMOINE, *L'Univers Romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, *op. cit.*, p.66.
[2] Jean-François RABAIN, « Liens fraternels, rivalité et narcissisme des petites différences », *Adolescence,* 39, printemps 2002, tome 20, numéro 1, p.136.

dire de Roselyn et de Nuit-d'Ambre qu'ils sont frères de larmes ? Ces racines communes viennent fouiller les entrailles de Nuit-d'Ambre et éveiller sa part féminine, pourtant vigoureusement combattue, jusqu'à ressentir physiquement, « monter au creux de ses aines [*ne convient–il pas d'entendre ses haines ?*] se tendre entre ses hanches, s'élancer entre ses reins, une étrange et violente douleur semblable à celle des femmes en menstrues. » (NA, 267). Nuit-d'Ambre est habité par une douleur qu'il ne peut connaître et qu'il semble curieusement identifier, comme si son corps laissait traverser la douleur de la mère qui fait le passage. Il est temporairement un corps féminin qui recueille, contient ou expulse dans un au-delà de la bisexualité psychique ou de la dimension anale tant revendiquée par l'enfant Charles-Victor. Le récit de Roselyn ouvre à de nouvelles perspectives et fait germer en son interlocuteur une possibilité d'accueil. Nuit-d'Ambre est animé conjointement par la curiosité et le rejet vis-à-vis de cet indéfinissable mitron, autre semblable, qui dans son monde interne s'apprête à occuper une place de frère. Cette rencontre ne se joue pas, pour l'un et l'autre, sur la même portée de la fraternité. Si Roselyn peut se reposer sur le sentiment d'avoir trouvé en Nuit-d'Ambre son *alter ego*, un frère d'adoption élu sans réserve comme ami et confident, ce dernier, au contraire, reste sur le bas côté de la rencontre car il n'a pas encore, selon les propos de Paul-Laurent Assoun, « acquitté les frais de succession »[1], de l'hostilité primitive que connaîtrait le frère réel.

Le sentiment initial d'inquiétante étrangeté, qui ne fait que légèrement déconcerter Nuit-d'Ambre devant celui qui présente comme « un double inversé de lui-même, un curieux négatif » (NA, 269), se transforme peu à peu sous la pression de trop fortes similitudes. Roselyn, en se rapprochant, devient le double inquiétant et dangereux qui détruit le sentiment de cohérence interne en réactivant les turbulences de l'ambivalence à l'égard de Petit-Tambour. Le court-circuit du passage à l'acte meurtrier contre la figure du frère semble résulter de la masse d'excitation qui ne peut être absorbée par le fantasme et les excès passionnels de la haine irrémissible. Il est rare, note Ernest Jones « que l'hostilité soit le seul mobile d'un meurtre. Souvent, le meurtrier choisit sa victime en fonction du conflit intérieur qu'elle a engendré, et non de la haine qu'il ressent »[2]. Roselyn, martyr innocent, est la victime idéale tant il concentre ce que Charles-Victor redoute : l'irruption d'un étranger qui lui présente, tel un miroir, les reflets du double inversé dont l'ombre envahit son espace intérieur. Comme Caïn est obsédé par Abel, Nuit d'Ambre l'est tout autant par Roselyn. Le

[1] Paul-Laurent ASSOUN, « Sublimation et fraternité », *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, t.1, *op. cit.,* p.94.
[2] Ernest JONES, *Hamlet et Œdipe* (1949), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1969, p.92.

projet de meurtre que nourrit Nuit-d'Ambre semble être, dans son manque d'imagination, la seule façon de rétablir ses assises identitaires et de les protéger de l'angoisse de la désintégration. Plus que le meurtre d'un frère, Nuit-d'Ambre tue dans la personne de Roselyn son propre double narcissique. Dans sa violence, il détruit jusqu'à l'image de lui-même, idéalisée et haïe, qui s'était formée dans le miroir tendu par ce frère. Ce n'est pas une rivalité déterminée par le désir de posséder qui anime alors Nuit-d'Ambre, mais une problématique liée à un processus d'identification, que Jacques Lacan théorise dans la constitution subjective dans le stade du miroir, comme le complexe d'intrusion[1]. Victor-Flandrin, dans son procès d'identification au double spéculaire, ne peut accéder à l'assomption jubilatoire liée à la rencontre de soi dans le miroir et s'enferme dans une rage narcissique qui le fixe au temps de la préhistoire de soi. Le fratricide est ici l'expression de la conquête de soi sur son double, en une victoire sur l'inexistence et le non-être qui ne favorise aucunement les bases de la création de soi. Comme les rêves enfantins expriment une pulsion cruelle qui ne vise pas tant à infliger la souffrance ni à en jouir, la posture de Nuit-d'Ambre rappelle, s'il le fallait, son ignorance de l'altérité sensible de l'autre qui n'est perçue que comme une proie. Sophie de Mijolla-Mellor distingue le sadisme de la cruauté qui a « une dimension archaïque qui se confond avec la pulsion elle-même ». Celle de Nuit-d'Ambre se révèle « lorsque la motion pulsionnelle dans sa nature autarcique est prise à revers par la révélation « a posteriori » que lui renvoie son objet »[2], alors, la haine de soi rejaillit sur l'objet. Nuit-d'Ambre hait Roselyn d'être l'objet-cause d'un désir morbide, aussi, l'attire-t-il dans un guet-apens pour le livrer, telle une proie, à ses comparses qui ont décidé de se « jouer de lui comme des chats avec un souriceau » (NA, 283). Le nihilisme à l'œuvre chez les compagnons de Nuit-d'Ambre est celui des *Possédés*[3] que Julia Kristeva présente comme des « adeptes esthètes d'une messe noire, d'un nietzschéisme psychologique » qui, constatant ou clamant la mort de Dieu, jouissent « du crime de l'autre »[4] et érigent le mal et la violence à l'état de sacré. Les tenues vestimentaires et la longue table recouverte d'une nappe constituent le décor d'une tragédie qui présente la transgression de deux interdits fondamentaux, l'anthropophagie et le meurtre.

[1] Jacques LACAN, « Le Complexe d'intrusion » (1938), *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essais d' d'une fonction en psychologie,* Paris, Navarin éd., 1984.
[2] Sophie DE MIJOLLA-MELLOR, « La Cruauté imaginaire », *Canal Psy,* « Advenir au féminin », n°77, février-mars 1977, p.4.
[3] Fédor Mikhailovitch DOSTOÏEVSKI (1870)*, Les Possédés,* Paris, Gallimard, 1974.
[4] Julia KRISTEVA, « Sacrée mère, sacré enfant », *Libération*, 20 novembre 1987.

Yann Queffélec, dans son roman *Les Noces Barbares*[1], décrivait une scène de viol collectif qui se perpétrait, plus prosaïquement, sur une table d'arrière-cuisine. Le meurtre de Roselyn participe pourtant du même scénario qui conduit, entre agapes et libations forcées, à consommer du mitron comme de l'enfance :

> Tourne, tourne, petit jumeau de mon enfance abandonnée, trahie, petit jumeau de ma douleur et de ma solitude ! tourne jusqu'à l'épuisement… jusqu'à user mon ancienne souffrance, jusqu'à laver et purifier mon antique blessure. (NA, 288)

La gémellité convoque l'intensité de la rivalité et la démesure du fratricide qui succède à « la haine inexpiable d'Atrée pour son jumeau »[2] qui marque les tragédies de la dynastie des Atrides. La table se mue en autel de torture où l'enfance de Roselyn gît comme autant de morceaux choisis dont on se sert. L'orgie romaine[3] s'invite à cette mise en scène où le corps de Roselyn est fermement emmailloté comme une momie pour subir le supplice oral d'être étouffé par des bonbons engouffrés dans sa bouche jusqu'à l'obstruer et bloquer sa respiration. Dépourvus de tout trait humain susceptible d'éprouver une sympathie, les bourreaux ne peuvent s'émouvoir des plaintes de Roselyn qu'ils ne perçoivent que de façon dégradée en « geignements ». Ils restent indifférents à l'apparition du visage « déclaré étranger absolu, et même étranger à l'humanité »[4]. Leur victime se transforme en un objet fécalisé, ils se moquent de ses « petites crottes » et détruisent Roselyn en une longue et douloureuse mise à mort. Celui qui offre des bonbons est annulé dans son don et devient une friandise pour cannibales. Il n'est qu'une bouche, trou inerte qui est gavé pour qu'aucune voix ne s'en échappe, jusqu'à l'étouffement pour lui dénier toute parole. Victor-Flandrin s'octroie le droit de remettre en ordre ce qui s'est trouvé dérangé par la venue de Roselyn. En prétendant ainsi réparer une blessure d'enfance, il ne fait que se venger au lieu de s'aventurer dans le pardon qui seul, selon Denis Vasse, « rétablit, dans l'histoire, l'union originelle déchirée »[5]. Le jeu dangereux de miroitement, de diffraction, d'identification et de contamination conduit à l'ivresse du crime gratuit qui nie « *le principe de justice* selon lequel tout vivant a droit à la vie du seul fait qu'elle lui a été donnée »[6]. Nuit d'Ambre, subjugué par le mal, livre sa victime, se tient à l'écart, assiste à sa torture et ne

---

[1] Yann QUEFFÉLEC, *Les Noces barbares*, Paris, NRF, Gallimard, 1985.
[2] René ZAZZO, *Le Paradoxe des jumeaux*, *op. cit.*, p.152.
[3] Ronald NOSSINTCHOUK, *L'Extase et la blessure. Crimes et violences sexuelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Plon, 1993. Dans son étude à la fois historique et clinique l'auteur rappelle l'excès et la décadence de Néron qui selon Suétone « se gave de pâtisserie, s'enivre de vins délicats, toujours impatient de la suite du menu composé de fantaisies érotiques. », associant le cannibalique à ses déviances.
[4] André GREEN, « Pourquoi le mal ? », *op. cit.*, p.435.
[5] *Ibid.*, p.117.
[6] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, *op. cit.*, p.274.

la suspendra à aucun instant. Dans sa thèse, Sylvie Germain écrit, « Pour connaître un homme, c'est le visage qu'on regarde, et pour savoir ce qu'il éprouve c'est à son visage qu'on demande la réponse. » (PV, 79). Or, Nuit-d'Ambre s'adosse à ce double sans être en mesure de le rencontrer dans sa propre image reconstruite au miroir :

> Il voulait voir les yeux de Roselyn pour y surprendre le bref regard de la mort. […] Les yeux de Roselyn, c'était la première fois qu'il les voyait. […] Des yeux immenses, d'un gris de cendre, très pâle et lumineux. Des yeux emplis de larmes qu'irisait la lumière. (NA, 291)

Narcisse accroché à son image, il cherche et quémande une réponse sur la vie en guettant l'ombre de son envers et évite ainsi la rencontre avec le regard de l'autre. Il voit les yeux qui restent pour lui un objet partiel, plein de mystère. Nuit-d'Ambre est figé dans une évolution affective, demeurée indécise, entre un auto-érotisme qui n'a pas été complètement dépassé, et un stade objectal à peine halluciné qui ne s'est pas encore trouvé.

III-LES DEVENIRS DE LA RELATION FRATERNELLE

Je ne suis ni dieu ni démon,
Et tu m'as nommé par mon nom
Quand tu m'as appelé ton frère ;
Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

Alfred de Musset, *La Nuit de décembre*

III-1 Le meurtre du frère

III-1.A Les tourments d'un acte mythique

Aborder la question de la fraternité revient à envisager les deux paraboles du duo et du duel. « Ah ! comme la formule : " Je l'aime comme un frère " me paraissait mensongère ! et quelle dénégation dans l'appel à la fraternité universelle ! Qui donc avait, plus justement, parlé de " frérocité " ? »[1] s'exclame J.-B. Pontalis en évoquant sa propre relation fraternelle où l'envie et la haine semblent précéder l'amour. La brutalité possible des rapports entre frères au sein de la famille en fait une réplique de la famille mythique, meurtrie par le fratricide originel ou habitée par la tentation du fratricide. En cet instant de la fraternité naissante, comme aux premiers temps de l'humanité, il semble que la violence l'emporte sur la négociation, la mort sur la vie, le silence sur la parole. Pour Hannah Arendt, « les commencements légendaires des Antiquités tant bibliques que classiques semblent le prouver : Caïn supprime Abel, et Romulus tue Remus ; la violence est le commencement, aucun commencement ne

[1] J.-B. PONTALIS, *Frère du précédent*, *op. cit.,* p. 27.

pourrait se passer de violence ni de violation »[1]. L'histoire du monde commencerait par un acte de barbarie qui frappe d'autant plus l'imagination qu'il intervient comme un acte originaire : l'homme descend d'un meurtrier et reçoit cette violence en héritage. Ce premier fratricide prend la dimension d'un mythe fondateur, archétype de tous les meurtres, et montre à quel point les notions d'altérité, de semblable et de différent, sont une construction qui, avant d'atteindre une pensée sur la fraternité, repose sur le désir du meurtre fraternel. Comme un rêve, le texte de *Genèse 4,* qui relate le crime de Caïn à l'encontre d'Abel, porte la trace des origines et offre de multiples possibilités d'interprétations. Comme la fable, ce texte évoque, sous le voile d'une fiction, la complexité de la construction de l'individu en lien avec ses semblables et dessine la dimension archaïque des relations ainsi exposées. Pour Pierre Legendre, il « n'est pas le récit d'une affaire de famille » mais une « mise en scène des invariants qui donnent à tout meurtre son caractère de crime, et cette mise en scène expose pourquoi tout meurtre est nécessairement relié à la filiation […] »[2].

Sylvie Germain convoque très fréquemment ce récit matriciel qui fait écho à de nombreuses situations humaines et se donne comme interrogation incontournable, tant la généalogie du meurtre, qui peut se déceler dans la « couleur de cet énigmatique fruit défendu qu'Ève et Adam avaient savouré dans le jardin d'Éden », ne résout aucunement l'énigme : « pas plus qu'eux, leurs innombrables descendants, et en premier lieu les assassins, n'étaient parvenus à percer le mystère de ce mal qui les taraudait, les envoûtait. » (CM, 211). La notion de la rivalité fraternelle qui travaille les romans permet de penser aussi bien les jalousies familiales que les guerres, dans lesquelles la question de la puissance et du pouvoir sont également à l'œuvre. Le fratricide, qui n'est qu'un aspect de la question du mal, reste un tourment et un mystère pour Sylvie Germain, car la question qui se pose est bien de savoir ce que l'individu fait dans le monde et fait du monde qui lui est donné. La ville de Cracovie garde un coutelas, sous la voûte de la Halle aux draps, exposé comme un sombre avertissement, « l'arme du Caïn de Cracovie, l'un des deux constructeurs des tours de l'église Sainte-Marie, qui égorgea son frère […] » (CV, 70). Comme Remus et Romulus qui revendiquent chacun, pour lui seul, la gloire d'avoir fondé la ville, les frères bâtisseurs veulent se surpasser l'un l'autre dans la démesure de la hauteur de la flèche[3]. Alors que le cadet construit patiemment la tour

[1] Hannah ARENDT, *Essai sur la révolution* (1963), Paris, Gallimard, coll. Tel, n°93, 1985.
[2] Pierre LEGENDRE, « L'impardonnable », *Le Pardon. Briser la dette et l'oubli*, ABEL Olivier s. dir., Paris, Éditions Autrement, avril 1991, Le Seuil, coll. Points/morales, p.20.
[3] Ne nous hasardons pas à des associations indélicates…

méridionale qui s'apprête à supplanter la septentrionale, l'aîné stoppe toute ses prétentions d'un coup de poignard, laissant la tour inachevée. « Quant au fratricide il se jeta d'une des fenêtres de sa tour, s'expulsant lui-même du ciel qu'il rêvait de conquérir » (CV, 70). Citoyens d'une humanité déchue, les deux frères à la fois fondateurs et meurtriers violent, ainsi que Remus et Romulus, les lois de la cité et les lois du sang. Le fratricide romain étudié par Agathe Salha-de-Longevialle, ne peut que révéler « [s]elon saint Augustin et l'apologétique chrétienne, […] le destin malheureux des cités terrestres dont le pouvoir politique n'est pas fondé sur un ordre transcendant »[1]. Par ailleurs, l'arme suspendue comme l'épée de Damoclès au-dessus de nos têtes rappelle à notre humaine vanité ce vers quoi nous pouvons être inéluctablement conduits, si nous ne cessons de mettre notre identité au centre de toutes choses et de tout enjeu. Les personnages de Sylvie Germain relaient parfois cette préoccupation de façon grotesque, tel Auguste Marrou qui, imprégné de cet épisode biblique, en offre une lecture joyeusement païenne et transgressive dans la *Chanson des mal-aimants* : « Il vous refaisait la *Genèse* à coups de massue, Auguste Marrou, réinterprétait le drame de Caïn et d'Abel, la lutte de Jacob, en plaçant l'ours tantôt dans le rôle du fratricide tantôt dans celui de la victime […] » (CM, 50). Cette version drolatique reprend la logique des bestiaires médiévaux qui situent cet animal à mi-chemin entre l'animalité et l'humanité. Michel Pastoureau, dans son essai consacré à l'histoire de l'ours[2], présente cet animal comme l'autre de l'homme, son frère en sauvagerie pourrait-on dire. Il suffit à Auguste Marrou d'endosser la peau de l'ours pour faire l'ours, redouté pour sa force qui fut vénérée dans les sociétés anciennes comme une puissance tutélaire. Quant aux rêves-voyages du personnage Prokop dans *Immensités,* ils visent à traiter le « tourment le plus aigu, le plus tragique de l'Histoire » qui séjourne en lui :

> La blessure du péché originel répercutait en son esprit stupéfié la multitude de ses échos. Mais plus encore que le péché d'Adam, c'étaient ceux de Caïn, de Ponce Pilate et de Judas, et par-delà eux tous les crimes commis de peuple contre peuple, d'homme à homme, de frère à frère, qui répandaient en son être une affliction terrible. (Im, 190)

Le meurtre du frère envahit sa conscience et conduit au bord extrême du plus terrible des mystères :

> Plus Prokop s'efforçait de vaincre la distance qui le séparait de cet être déchu, - le plus bas d'entre les Très-Bas, plus sa lutte s'avérait vaine, et plus il sentait croître

[1] Agathe SALHA DE LONGEVIALLE, « Le Mythe de Remus et Romulus dans la tradition littéraire », *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p.57.
[2] Michel PASTOUREAU, *L'Ours. Histoire d'un roi déchu,* Paris, Le Seuil, 2007.

> en lui le seul mot qui convenait pour qualifier cet intouchable : - mon frère. (Im, 195)

Caïn sort ainsi du récit mythologique pour devenir membre d'une immense fratrie sanglante et ensanglantée inscrite dans l'histoire du XXe, nous pouvons lui donner un visage, ou nous identifier à lui, à partir du moment où nous prenons à notre compte quelques pensées honteusement meurtrières. Comment ne pas se sentir impliqué alors que l'interrogation de l'intertexte de Baudelaire nous sollicite fermement et en appelle à notre sagacité pour consentir à voir ce frère en sa triste humanité ? « Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, […] »[1]. Lorsque le récit biblique s'historicise dans l'expérience tragique des deux guerres mondiales et de la Shoah, l'épisode de la *Genèse* donne une incarnation contemporaine aux deux frères, non pour comprendre, mais pour penser l'incompréhensible du mal qui s'abat régulièrement sur les hommes.

> Nous sommes au temps des génocides. […] La terre est peuplée d'Abel de tous âges, de toutes races, qui gisent dans la boue, dans l'oubli. Le ciel est empesté de fumées âcres qui furent les corps, les regards, les sourires d'Abel de tous âges et de toutes les nations. (Ec, 17)

Pour Cécile Hussherr, il est difficile de concevoir Abel sans Caïn et parfois tentant de ne pas avoir à les opposer en voyant en eux un couple structurant qui fonde un « homme, abélique et caïnique à la fois »[2]. Lorsque la rivalité et le fratricide sortent des concepts psychanalytiques et ne se resserrent plus dans la dimension symbolique, mais se propagent dans les différentes formes de négation de l'humanité, alors sans doute est-il important de ne pas *banaliser le mal* en mêlant les victimes aux bourreaux qui eux « se contentaient de le commettre, le mal, de fourvoyer à son service toute leur intelligence et leur fougue. » (CM, 211). Et même si « les plus pénétrants des analystes et des scripteurs de ce lancinant mystère [n'ont] pu l'élucider » (CM, 211), il convient de nommer « le mal pour le dénoncer et de réfléchir à la notion de fraternité humaine. »[3]

Si l'aventure d'Abel et de Caïn suscite de nombreux commentaires sur l'origine et le destin du fratricide, Sylvie Germain en intensifie les variations au point même qu'elles échappent à l'existence lexicale, témoins de l'impensable de tels actes qui échappent à la nomenclature. Elle ajoute le meurtre de la sœur par le frère qui se réalise par l'effraction incestueuse en y adjoignant le meurtre du frère par

[1] Charles BAUDELAIRE, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal, op. cit.*
[2] Cécile HUSSHERR, *L'Ange et la bête. Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. Cerf littérature, 2005, p.13.
[3] *Ibid.*, p.206.

la sœur, en une terrible réplique criminelle. Dans *L'Enfant Méduse*, le crime s'exprime dans le titre « première sanguine », il se trace à l'hématite rouge pour dessiner le sang de la blessure infligée à l'enfance, et se révèle dans le paysage déchiré par « un accroc dans l'immensité lisse » (EM, 75). À la mémoire d'un crime déjà perpétué se superpose celui à venir, nourri d'une vengeance sans reddition. La description de Ferdinand étendu au fond du potager, « un homme est couché. Il gît sur le dos […] Sa nuque repose contre la terre amollie et lustrée de rosée […] » (EM, 76), fonctionne en écho du *Dormeur du Val* d'Arthur Rimbaud « […] Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue, / Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu, / Dort étendu ; il est étendu dans l'herbe […] »[1]. Alors que La « boue incandescente » qui s'est nichée dans les reins et le cœur de Ferdinand se réveille pour réclamer sa part « d'un frêle corps d'enfant […] l'ivresse l'a fait culbuter au bas du mur sur lequel il s'était hissé » (EM, 86). Ferdinand « a chu, il est tombé d'une masse sur la terre grasse » (EM, 86) qui lui offre sa surface mouvante après avoir englouti le grand-père et le père, tous deux pulvérisés par le déluge de fer et de feu. Le corps étendu est celui du monstre terrassé qui git dorénavant sur le sol, inoffensif, « d'être ainsi étendu, si insolite à cette heure, en ce lieu, il paraît gigantesque. » (EM, 76). Ogre, titan ou roi, il livre son corps terrassé, tel Goliath avec ses « six coudées et un empan »[2], à l'ingénuité ou aux pouvoirs d'un enfant. Dans cet univers où tout bascule, le rôle d'agresseur et d'agressé se déplace et se renverse pour livrer l'ogre désarmé à sa sœur. Contrairement au Petit Poucet, ce n'est pas ses bottes que Lucie va dérober et chausser pendant son long sommeil « pour retourner au pays de l'enfance […] Non, jamais elle n'enfilerait les souliers de son frère […] mais ses pas ! Voilà ce qu'elle va lui voler. » (EM, 109). Ferdinand se retrouve sur le dos, impuissant, livré dans son immobilité pour être maîtrisé, possédé et détruit à son tour : « soudain illuminée par sa haine pour le frère, Lucie se prépare pour accomplir son œuvre de vengeance ; son œuvre de justice » (EM, 110). Après avoir relevé le défi et triomphé du géant qui terrorisait les guerriers israélites, c'est d'un bond que le jeune David se trouve sur son corps abattu pour lui trancher la tête. Les fantasmes de décollation ne sont pas inconnus de Lucie, qui, descendante de Judith, « rêve de voir exposée au beau milieu de l'étal de monsieur Taillefer la tête de son frère » (EM, 194). Aussi chevauche-t-elle également le corps de l'Ogre pour distiller son désir de mort en une exécution qui n'en finit pas de se conclure afin de maintenir sa haine intacte.

[1] Arthur RIMBAUD, « Le Dormeur du Val », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1972, p. 32.
[2] Soit plus de 2m90.

III-1.B Le terrassement de l'ogre

Patiemment, usant de l'intime liaison entre la pulsion orale et la pulsion scopique, Lucie retourne la bouche d'ombre en un regard qui absorbe et dévore l'ogre en une incorporation cannibalique et supplante ainsi l'avidité orale par l'avidité du regard. Par la vertu, ou les maléfices, d'un petit miroir aux multiples reflets et aux profondeurs troublantes, elle capte son frère et l'immobilise. Mieux encore, elle le contraint à vouloir cette immobilité, celle d'une proie captive, dépossédée de ses pouvoirs inquiétants qui signe sa déchéance. Après avoir été vidée de substance par les assauts de son frère, Lucie donne soudainement consistance à sa propre existence désincarnée, elle adopte la panoplie et la rhétorique fraternelles : « elle s'approche à pas de loup […] elle vient le mettre à l'épreuve […] Elle vient mimer sa haine, et clamer, sans un mot, sa vengeance (EM, 181). Les termes des représailles sont semblables à ceux de la petite fille des *Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz*[1] qui, après avoir été abusée par son frère, prononce *in petto* un serment : « elle le regarde, muette et méprisante. Cet événement fait du frère et de la sœur des ennemis mortels. Elle va songer à la manière de le faire mourir à petit feu ». La sœur formule la peine à laquelle le frère doit se soumettre, elle le condamne à la réception de la haine sororale et à la confrontation répétée aux conséquences des actes commis sur ses victimes. Nous pouvons utiliser la notion d'identification à l'agresseur, mécanisme de défense isolé par Anna Freud[2], pour saisir la stratégie que met en place Lucie qui reprend à son compte la peur et la soumission totale à la volonté de l'agresseur dont elle a été victime, en la dirigeant sur l'extérieur, « soit en imitant physiquement ou moralement la personne de l'agresseur, soit en adoptant certains symboles de puissance qui le désignent […] »[3]. Lucie ne se contente pas d'inverser les rôles, elle introjecte véritablement l'objet dangereux à qui elle a prêté une toute-puissance magique. Pour affronter le combat, elle puise ses ressources dans les forces occultes et maléfiques d'une magie noire qu'elle évoquait antérieurement au sujet de son frère. La petite Lucie se métamorphose pour imposer au frère les visions terrifiantes issues des refoulements les plus archaïques. Elle devient à son tour monstrueuse et se livre en des visions quasi hallucinatoires :

[1] *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz,* de Catherine Binet. Avec : Mickaël Lonsdale, Carol Kane, Katia Wastchenko, Marina Vlady. Argos Films, 113mn, 1981.
[2] Anna FREUD, *Le Moi et les mécanismes de défense* (1936), Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
[3] Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, « Identification à l'agresseur », *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p.190-191.

> bâtard hideux […] chuintante et grimaçante […] sang de griffon, de chat sauvage, d'oiseau de nuit, de poulpe et de serpent […] Son regard est un dard, et crache du poison. Ses sifflements sont feulements, stridences aiguës et douloureuses. Ses dents sont noires, ses babines gonflées de salive mauvaise. Ses gestes sont pareils aux mouvements des lézards. (EM, 180)

Cette faculté à transformer le réel résulte d'un long apprentissage et d'une longue observation des forces obscures alors qu'elle traversait le désert de l'abandon. La protection de ses proches se faisant défaillante ou inadaptée, Lucie a trouvé auprès des crapauds, papillons et autres hiboux, de quoi aiguiser son regard aux puissances chtoniennes. Fascinée par les yeux « Volumineux globes d'or et d'airain » (EM, 133) l'enfant elle-même devient, non pas un regard, mais des yeux, à l'instar des « hiboux, les effraies, les chevêches [qui …] ne sont qu'immenses yeux aussi fixes que lumineux » (EM, 134). Lucie descend aux origines des premières représentations humaines antérieures de plusieurs siècles à celles de la Gorgone, pour s'approcher des effigies de cultes primitifs. Jean Clair rappelle en effet que, « quand la culture était encore liée à une vision religieuse du monde, antérieure à la fondation du Logo grec », « certaines idoles de culte mycéniennes […], apparaissent toutes marquées d'une étonnante exophtalmie. […] yeux violemment exorbités, […] regard terrifiant, […] »[1]. C'est par l'observation attentive des insectes, des bêtes grouillantes, rampantes et volantes que Lucie a « acquis la fixité glacée, étincelante et surtout inquiétante, de tous ces ocelles et pupilles de démesure » (EM, 135). Alors que les humains s'absentent de l'enfance de Lucie, son regard s'est dégagé de la fange et s'est redressé « avec une force inespérée […], elle l'a reconquis auprès des bêtes et des bestioles les plus déconsidérées, sinon réprouvées. » (EM, 135). Les oiseaux sont choisis pour leurs fortes charges symboliques, le hibou dans son exil nocturne symbolise la « tristesse » et la « retraite solitaire et mélancolique », il est intéressant de noter par ailleurs que dans la Chine antique, le hibou jouait un rôle important « qui était censé dévorer sa mère. »[2]. Quant aux deux espèces de chouettes, les effraies et les chevêches, elles sont l'emblème de la laideur et leur étroite relation avec la lune « symbolise la réflexion qui domine les ténèbres »[3]. Lucie partage avec chacun une part de son destin, qui devient ainsi un peu moins lourd à porter. En ses productions graphiques, Lucie se représente comme un « petit guerrier en armure » ; en son miroir, elle attise sa vengeance et arme son regard « au feu des morts » (EM, 135). Elle marche sur un fil et frôle les frontières qui délimitent le monde des morts et des vivants. Morte-vivante, elle rend visite à sa compagne d'infortune au cimetière, observe et aiguise son

[1] Jean CLAIR, « La Vision de la Méduse », *Le Mal,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.146.
[2] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Hibou », *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p.504-505.
[3] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Chouette», *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p.246.

regard au contact des insectes, épingle les papillons et conserve dans du formol ce qu'elle nomme les « cadavres de têtards et de grenouilles » (EM, 132). Dans cet univers chaotique, les distinctions entre les univers et les êtres s'effacent.

Par un phénomène d'identification, Lucie se sent désormais moins sœur de Ferdinand que sœur d'Anne-Lise et d'Irène dont le suicide « avait prouvé, sans proférer un seul mot, que l'outrage porté à un corps d'enfant était d'emblée une mise à mort » (EM, 143). Sa « posture de gargouille aux yeux de lave ardente, à la crinière hirsute […] et à la bouche grimaçante » (EM, 115) semble incarner la créature, assise sur le torse de la dormeuse du célèbre tableau *Cauchemar*[1] de Johann Heinrich Fuseli, qui pénètre jusqu'aux replis les plus profonds de l'âme avec son cortège de folie et de chaos. Gardienne, elle oscille entre les mondes du visible et de l'invisible et veille ainsi à la mémoire des mortes. Comme Méduse, elle campe aux portes de l'Hadès et livre un « combat serré et sans merci » à l'ogre. Elle « s'empare plus que jamais de toutes les images aptes à donner vigueur à son regard » (EM, 193) pour imposer au frère paralysé l'effroi de ses visions. La guerre est déclarée contre celui qui, quelques années plus tôt aurait, pour échapper à sa mère, « répondu sans panique à l'appel si on l'avait désigné pour partir en Algérie. » (EM, 179). Lucie retarde le temps de la conscription et déplace les combats sur un champ de bataille bien peu familier des contingents d'appelés. Son regard pétrifie sur place, il anéantit et vide de toute substance vitale celui qui porte les yeux sur lui.

> C'est un regard qui siffle, et grince, et saigne, et qui verse sur lui les larmes des enfants qu'il a jetés en terre. Et il sent, l'ogre déchu, il sent avec effroi qu'il n'en reviendra pas de ces énormes yeux d'enfant sorcière qui conjuguent la souffrance et la haine, la hideur et la beauté. Un regard de Méduse. (EM, 145)

Athéna, dans sa colère, altère les traits du visage de Méduse qui deviennent grimaçants, elle transforme ses cheveux en serpents et lui impose « cet effroyable pouvoir d'immobiliser, de pétrifier, sur place quiconque rencontrerait le regard de ses yeux exorbités, étincelants »[2]. Le regard de Lucie retourne à son tour le monde : « L'homme a les yeux ouverts. Il ne cille pas. » (EM, 76). La paupière, clôture initiale, ne peut plus filtrer ni s'opposer pour protéger le monde interne de Ferdinand. Cette paralysie est d'autant plus significative lorsque l'on sait que l'œil est le successeur de la bouche en tant qu'il « sépare le soi de

[1] *Cauchemar,* 1783. 73,5 x 63 cm. Musée Goethe, Francfort. Johann Heinrich FÜSSLI (1741-1825), rebaptisé FUSELI après son installation en Angleterre en 1776.
[2] Élisabeth ABOUT, *Rencontres avec Méduse*, Paris, Bayard, coll. Païdos, 1994, p.17.

l'objet et devance la distance de la séparation verbale. »[1]. Après avoir dévoré, Ferdinand est contraint de voir et est dévoré à son tour par les « ocelles » de sa sœur qui « sont des bouches autant que des yeux. Ils sont des gueules dévorantes. » (EM, 114). Il suffirait pourtant de détourner le regard, ou de faire retomber la paupière sur la béance oculaire, or, Ferdinand ne peut nier les signes qui s'imposent à lui. La paupière ouverte empêche toute capacité de retrait ou de repli sur un sentiment intérieur apaisant, elle laisse entrer, passivement, toute la dimension persécutive des visions monstrueuses. Le regard de Méduse de la sœur opère une torsion et amène le frère à se figer dans sa carapace corporelle pour mentaliser quelque chose qui n'a été qu'agi. En fixant son frère, Lucie plante son regard, comme les épingles dans les photos lors ses cérémonies de magie noire. Elle arrête la pensée, la pétrifie sur ce que Ferdinand redoute de découvrir s'il venait à regarder en arrière. Ce retournement n'est pas celui d'Orphée, il stupéfie et paralyse, et évoque davantage celui de la femme de Lot qui, devant l'imminence du fléau lors de sa fuite de Sodome, enfreint la consigne donnée aux fugitifs par les anges et se transforme en colonne de sel. Cette action, mentionne Jean Clair, entraîne une sanction :

> par le fait même que l'on est inattentif à ce qui pourrait se présenter devant soi […]. Celui qui regarde en arrière n'y découvre pas ce qu'il désire ou ce qu'il cherche : il s'y laisse surprendre par ce qui l'attendait depuis toujours, et cette surprise est de l'ordre de l'épouvante. C'est la tête de Gorgô.[2]

Ferdinand a bravé un interdit à moult reprises, il s'expose dorénavant, dans un face-à-face répété, au regard mortel de la Méduse qui le transforme en gisant catatonique. Jean-Pierre Vernant dans son essai *La Mort dans les yeux* précise que croiser le regard de la Gorgone conduit à « cesser d'être soi-même, d'être vivant pour devenir, comme elle, Puissance de mort. Dévisager Gorgô c'est, dans son œil, perdre la vue, se transformer en pierre, aveugle et opaque »[3]. Plus la sœur le regarde, plus la fascination s'exerce. L'emprise saisit le frère dans une minéralisation inorganique qui empêche toute initiative motrice, source des passages à l'acte dévastateurs. Le voyeur qui « ne peut plus détacher son regard, est arraché à lui-même, dépossédé de son propre regard, investi et comme envahi par celui de la figure qui lui fait face. »[4]. Lucie maintient ainsi son frère, vivant et statufié, dans un processus d'incorporation réciproque ; l'œil pénètre tout autant qu'il est pénétré de son objet, réactualisant le principe du

[1] Annie ANZIEU, *La Femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1989, 34.
[2] Jean CLAIR, « La Vision de la Méduse », *Le Mal,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.154.
[3] Jean-Pierre VERNANT, *La Mort dans les yeux,* Paris, Hachette, 1985.
[4] *Ibid*.

viol. Lucie, dévoreuse de son frère, porte avec elle un miroir, sorte de « piège à âmes » et instrument de la régression autistique qui contient un double fond. Nous envisageons en effet que la paralysie de Ferdinand est également reliée à la scène traumatique de l'irruption de sa mère, dévastée par l'annonce du décès de son époux. Cette angoisse archaïque, éprouvée face au visage maternel terrifiant car méconnaissable, à la bouche menaçante, déformée par le chagrin, telle celle de Méduse proférant des hurlements effrayants, pétrifia l'enfant. La « face bariolée d'ocelles ardents » de Lucie « qui est penchée au-dessus de lui » se superpose à la rencontre terrifiante du regard mortifère maternel qui perdure : « Il est avalé par cette image qui le domine » (EM, 114). Ferdinand est à nouveau englouti dans l'abîme qui s'ouvrit sous ses pieds, lorsque le miroir maternel, premier conteneur, vola en éclats, imprimant dans l'œil le souvenir de ce regard diffracté. Francis Pasche suggère que le bouclier de Persée est aussi celui que la mère tend à son enfant, afin que tous deux se vivent séparés, et qu'il soit empêché de « rentrer tout entier dans la structure, dans le système maternel. »[1]. Dans la situation évoquée, la défaillance de ce bouclier-miroir n'a pu œuvrer comme système protecteur, laissant surgir l'effroi provenant d'un regard trop direct, de face, sur le visage d'une mère-Gorgone.

III-1.C La puissance attractive des gouffres chtoniens

Lucie, regard tourné vers l'invisible, déterre le souvenir des petites disparues, sacrifiées sur l'autel de la pulsion dévorante de Ferdinand. Celles qui ne devaient plus croiser le regard des vivants transitent du royaume des morts jusqu'au lit du frère pour imprimer l'épouvante dans sa pupille. Leur mort est dorénavant dans ses yeux et nul ne pourrait en supporter la vue :

> Elle pose ses yeux en miroir devant lui, pour qu'il s'y voie tel qu'elle le voit, tel que l'ont vu les deux petites filles qu'il a tuées. Et elle dépose sur son visage des bestioles gluantes, - comme les caresses et les baisers qu'il lui a tant infligés. (EM, 192)

En cela tente-t-elle de faire œuvre de responsabilisation, en oubliant sans doute que la vue se perd lorsque la fascination méduse. Le frère, enlisé dans le regard, ne peut réintroduire un espace où se mouvoir, il ne peut prendre le recul, n'étant tout simplement pas libre de son regard. Il séjourne dans une identification adhésive de l'impensable et de l'innommable :

[1] François PASCHE, « Le Bouclier de Persée ou psychose et réalité », *Revue Française de Psychanalyse*, Tome XXXV, n°5-6, 1971.

> Il voit à en perdre la raison. Car ce qu'il voit est si étrange, et surtout si vibrant de violence, que les formes des choses alentour semblent s'être dissoutes sous la poussée d'une force terrible. Toute chose paraît sur le point d'exploser. (EM, 112)

Le passage au figurable ne se fait pas, comme s'il était obstrué. Ferdinand est dans l'impossibilité d'affronter « le réel de Méduse de biais », ni de créer, comme Persée, une ouverture dans le champ de la représentation, du déplacement et de la métonymie. Persée, en se servant de son bouclier comme d'un miroir, a pu accéder à la représentation avant d'accomplir son acte et a ainsi, selon les propos de Cléopâtre Athanassiou-Popesco, fait « basculer l'humanité dans le symbolique »[1]. Ferdinand, en revanche, ne maîtrise rien, il a porté ses yeux sur l'objet de sa convoitise et n'est nullement apte à la mentalisation. Il perd simplement les pouvoirs qui le dirigeaient vers les forces du mal : « Le corps du glorieux Roi-Soleil n'est plus qu'une longue cosse vide. Le splendide mausolée n'est plus qu'un tombeau muet, à l'abandon » (EM, 182). Ainsi en est-il du portrait de Dorian Gray[2], peint par Basil Hallward, qui demeure intact dans son éblouissante beauté tant que le jeune dandy séducteur ne prend pas conscience de la noirceur de son âme et de ses actes. À la place de la culpabilité, quelque chose de plus archaïque vient du tréfonds de l'inconscient, la peur sans nom, sans origine : « l'effroi règne en tyran qui a tout exilé, qui a précipité la vie aux oubliettes le monde entier, le temps, sont vaincus par l'effroi. » (EM, 182). Ferdinand subit l'assaut de ses pulsions et « attend comme attendent les bêtes, sans pensées ni questions. Depuis longtemps, depuis toujours, il vit soumis à son corps, à son corps plein d'excès, ivre d'oubli et d'obscures jouissances » (EM, 76). Sans comprendre ce qui lui arrive, il reste dans une extériorité face à ses actes sans origine, anhistoriques et dépourvus de sens : « Comment cela s'est-il passé ? Ferdinand n'en sait rien. » (EM, 176). Subsiste en lui un fouillis d'images de « petites filles en blouses d'écolières, petite sœur au corps menu, gosses souillées, crevées, jetées en terre, et sœur à gueule de Gorgone. Toutes les images s'étaient mêlées, entre-déchirées, superposées ; s'étaient heurtées jusqu'à saigner » (EM, 178). Les souvenirs se bousculent et font basculer l'équilibre de son monde interne. Est-il possible de rapprocher son expérience de celle de Dorian Gray qui, lorsqu'il se regarde enfin, ne résiste pas à « l'impact émotionnel provoqué par la révélation de sa propre image. Le miroir, tout comme l'œil, la conscience, l'image de soi, et l'objet interne, se brisent dans une telle épreuve »[3] ? Lucie pourrait espérer une prise de conscience de ce qu'il est,

[1] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir, op. cit.*, p.110.
[2] Oscar WILDE, *Le Portrait de Dorian Gray* (1890), trad. Jean Gattégno, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques, 2001.
[3] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir, op. cit.*, p.75.

de ce qu'il a fait. Or, comment se constituer une intériorité et se lier à quiconque alors que sa fonction était de remplacer un mort ? Cette substitution forcée a barré l'accès à l'identification aux victimes ainsi qu'à la prise en compte de leur vulnérabilité :

> Les petits enfants, - mais il les aimait. Ferdinand n'était pas méchant. Jamais il n'avait voulu de mal à ces fillettes dont il s'était à l'occasion emparé. Il n'avait cherché, à chaque fois qu'un peu d'apaisement aux tourments de l'amour qui brûlait en lui. (EM, 178)

Il évoque ses passages à l'acte avec un détachement effrayant et une absence totale d'empathie : « la petite rousse, pourquoi avait-elle donc tant sangloté […] L'autre, la blonde aux nattes, elle n'avait ni crié ni pleuré. » (EM, 179). Le déni des conséquences de l'abus pointe la perversion et l'absence de culpabilité, « de quoi se serait-elle plainte ? Des caresses qu'il lui donnait ? » (EM, 180). Ferdinand, sorte de mort-vivant sacrifié à l'injonction de la sœur, peut-il, en ce dédoublement spéculaire imposé, apercevoir sur le visage de l'autre l'aspect d'une souffrance qui l'effraie ? Il est bien peu probable qu'avant sa mort, il sut déceler « l'avertissement » dans « son reflet distordu dans cette face aux traits figés, hallucinés de mort » (C, 84).

Nous constatons que les tentatives variées que Lucie met en œuvre pour rassembler les éclats d'un visage diffracté par l'abus comportent des risques. Les grimaces, que Lucie s'impose devant les miroirs pour faciliter son dessaisissement, l'entraînent sur d'autres contrées, tout aussi dangereuses que celles franchies par sa mère dans ses séances de « rêver-vrai ». En tentant de se regarder « avec les yeux de son frère nocturne » (EM, 199), elle introjecte des signifiants liés au désir de son frère afin d'avoir accès à ce qui lui échappe en saisissant des bribes de compréhension de ce qui ne peut l'être. Dans un excès hallucinatoire positif, elle souhaite transformer, en des scénarii secrets, ce regard qu'elle sent toujours sur elle, s'y accroche pour mieux le maîtriser et ne pas tomber dans le vide. Leonard Shengold[1] souligne l'importance que peuvent avoir les stations devant le miroir pour les enfants qui ont subi des abus ou des chocs traumatiques afin de dépasser, ou d'élaborer, ses premières expériences. Cléopâtre Athanassiou-Popesco quant à elle, mesure les enjeux « de telles répétitions où le regard autrefois, saisi par le trauma et fixé comme sur une photographie, doit se transformer pour devenir un regard nouveau. »[2]. Or, Lucie achoppe sur cette tentative de transformation et d'élaboration, « sans oser le

[1] SHENGOLD Leonard, « The metaphor of the mirror », *Journal of American Psychoanalytic Association*, 22, 1974, 97-115.
[2] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir, op. cit.*, p.77.

reconnaître, elle éprouvait un plaisir trouble, une joie honteuse à se voir ainsi démultipliée, travestie en personnages fabuleux héroïques, à se contempler en petite reine d'une secrète nuit de crimes et de débauche ». (EM, 199). Ainsi que le souligne Évelyne Thoizet, la fonction initiale des miroirs qui, selon Sénèque, « ont été inventés pour que l'homme se connût lui-même »[1], subit un retournement. Le miroir devient « l'instrument de la perte de soi-même et de l'avilissement moral », où Lucie, « finit par se perdre dans le jeu des reflets comme si la vision indirecte se retournait contre celle qui en était le sujet. »[2]. Son miroir, où se côtoient et se confondent diverses catégories de doubles, reflets et fantômes en tout genre, se présente comme une fragile zone d'interférence entre la vie et la mort. Dans cette fantasmagorie morbide, la contemplation d'une photographie d'Irène s'ouvre à elle comme un tombeau, apte à l'absorber dans une identification où l'équilibre entre les forces d'attraction et de répulsion ne maintient guère la cohésion structurante nécessaire pour éviter l'éclatement. À scruter ce regard disparu jusqu'à la fascination, elle s'empare de la violence muette qui monte de sa face, elle devient ces puissances de haine et de vengeance. Familière d'Irène, elle se taille une place dans son monde et porte, « posé à fleur de mort, un masque grand ouvert sur la mort. Un masque, dont elle pare en rêve son propre visage » (EM, 145). Posée sur le lit de son frère, la petite tient solidement sa posture de chimère sculptée en porte à faux : « Une face encastrée entre deux genoux osseux. La petite est accroupie sur le sommet du mur. » (EM, 114). Devenir statue de pierre, « c'est revenir au-delà de toutes sensations, dans l'abolition des fonctions vitales, en premier chef le souffle »[3], Lucie se pétrifie dans le silence des murs de sa prison. Quittant son corps elle en bloque les mouvements et le souffle, figée dans un regard mutique et une posture de gargouille, médusée.

[1] SÉNÈQUE, *Questions naturelles*, p.48.
[2] Évelyne THOIZET, « Des Éclats de miroir au miroir du livre », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.199.
[3] Joël CLERGET, *La Main de l'autre,* Ramonville Saint-Agne, Erès, 1997, p.88.

III-2 Destins du fratricide

III-2.A L'échec du châtiment

Lucie s'est lancée dans l'aventure du meurtre du frère comme une catharsis, elle :

> joue à la folie avec le plus parfait sérieux. Lucie y joue la vie et l'âme de son frère. Sans se douter que la frontière entre son frère et elle s'est effacée, et que le mal est présent dans son camp plus encore que dans celui du frère déjà vaincu. Déjà châtié. (EM, 201)

Le jeu est grave en effet, car les enfants « jouent avec toute anticaille qui leur tombe sous la main »[1] et pour Lucie, il s'agit de jouer sa vie, sa mort, à la vie, à la mort. Avec le travail du jeu, qui constitue avec le travail de rêve, un espace de mise en scène, il convient de se demander avec Pierre Fédida « si l'enfant qui joue est bien le sujet de son agir ou s'il ne serait pas plutôt agi par le fantasme de désir ou la motion pulsionnelle. »[2]. La chute du frère réalise l'intrusion du fantastique et de la toute puissance de l'imaginaire dans la réalité : « Il n'y a désormais plus la moindre frontière entre la réalité et l'imaginaire » (EM, 202). L'aire intermédiaire d'expérience, décrite par Winnicott, est alors annihilée. Le tissage duquel naît le jeu s'effiloche. Ferdinand tout autant que Lucie s'y perdent dans une reprise de l'interrogation qu'exprime l'enfant dans « Bleu » : « où est le rêve, où la réalité ? Où, la vie ? Et, à cache-cache, quel est l'enjeu ? / Et, au fait, qui cherche qui ? » (CI, 21). À l'interrogation jubilante de la sœur « Et si l'ogre était mort ? Mort le frère ! Mort le loup ! Mort le voleur d'enfance ! Mort, enfin mort, le bel ogre blond ! » (EM, 108) répond la perplexité du frère : « La petite sœur a disparu. Lucie serait-elle morte ? » (EM, 182). Rien ne sort indemne de cet attentat, la créativité « qui consiste à maintenir, à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure »[3] ne permet plus de « découvrir le soi »[4]. Le glissement de l'indifférenciation saisit la mise en scène mortifère qui fait se demander à l'enfant « s'il rêve, s'il vit toujours ou bien est en train de mourir… ou s'il est en train de naître… » (CI, 19). Cette confusion fut à l'origine même du drame, car de toute cette boue surgit l'interrogation de Ferdinand : « Était-ce celle où son père s'était décomposé, ou bien celle de sa propre enfance soudain noyée, souillée et engluée de larmes ? » (EM, 85). Nous ne tenterons pas de trouver une

[1] Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire*. *op. cit.*, p.130.
[2] Pierre FÉDIDA, chapitre VIII « L'objeu ». Objet, jeu et enfance. L'espace psychothérapeutique » (1978), *L'Absence*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais n° 458, 2005 p.262.
[3] Donald Woods WINNICOTT (1971), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, *op. cit.*, p.9.
[4] *Ibid.*, p.76.

explication rationnelle à la mort du frère comme certains commentateurs[1], pour notre part, la dimension légendaire et mythologique, associée à la dimension de la toute puissance de l'enfant, sont fantasmatiquement à l'origine du décès, ardemment souhaité, terriblement redouté, joyeusement accueilli, amèrement regretté. Peu importe la rationalité d'une telle posture. Ce qui importe dorénavant pour l'enfant, puis la jeune fille et la femme en devenir, c'est de devoir faire avec la certitude d'avoir été la meurtrière de son frère : « L'enfant se veut, et se sait, l'assassin de son frère. Elle seule sait cela. C'est son plus beau secret. Secret miraculeux qui a lavé de ses souillures le secret initial, si boueux, si sanieux, que son frère avait pendant trois ans fait peser sur elle. » (EM, 250). L'absence d'affects lorsqu'elle apprend la mort de son frère se prolonge par un long évidement intérieur, « depuis la mort de Ferdinand, Lucie n'a pas retrouvé ces élans de rage jubilante » (EM, 250). En l'absence de l'objet de sa haine, contre lequel elle avait érigé une stratégie de survie, tout s'effondre, tout autre émotion ou ressenti ont été balayés par la revanche et la haine. Tout comme la tête de Goliath brandie par David « ne surabonde nullement de force, ne diffuse aucune énergie – elle bée de vide. Coupée du corps qui la supportait […] elle n'est plus qu'une outre d'os et de chair dégouttant de sang noir et visqueux, sonnant le creux, grimaçant de colère et de stupeur. » (C, 84).

En l'absence de réparation et de consolation, Lucie devient cette Méduse que Sylvie Germain présente dans *Céphalophores,* « horrifiée par son propre néant. » (C, 84). Le « désir de vengeance », voire même l'« obsession de vengeance » ne débouche sur aucun apaisement, car il est rare en effet, écrit l'auteure, « que le malheur purifie, ennoblisse, sanctifie les êtres »[2]. Lucie est libre certes, mais à nouveau « toute livrée à elle-même. Nul ne prend souci d'elle. » (EM, 255). La nature est dépeuplée, « La plupart des étangs étaient vides » (EM, 251), et ceux qui furent ses compagnons d'armes restent muets : « Après ses alliées les bêtes, ses petites sœurs défuntes la laissaient seule, amèrement avec son secret pourtant si fabuleux. » (EM, 252). En l'absence « d'ennemi à défier » et « d'adversaire à transpercer et foudroyer » (EM, 253), les miroirs eux-mêmes ne réfléchissent plus, sans profondeur, ils cessent « d'être des lanternes magiques » (EM, 254). L'absence de l'ennemi la laisse inerte et rend aveugle tous les objets investis de pouvoirs. La réalisation fantasmatique du meurtre du frère ternit leur surface réfléchissante et demande

[1] « Ferdinand meurt probablement des conséquences de l'alcoolisme, mais les choses sont présentées de telle manière qu'il semble être victime des manigances de sa sœur. », Mariska KOOPMAN-THURLINGS, *Sylvie Germain, La Hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2007, p.133.
[2] Sylvie GERMAIN, « L'Endroit et l'envers », *Imaginaire et inconscient*, n°15, 2005/1, p.37.

une transformation par un engagement dans le travail de deuil. La victoire de la pensée magique maintient encore en vie mais ouvre la brèche de la culpabilité, n'a-t-elle pas causé, comme disent les enfants « pour de vrai », la mort du frère ? La disparition du frère n'a pas permis de contenir la relation dans une expérience dont l'enfant pourrait parler. Le frère décédé clôt l'espoir d'une possible réconciliation ou d'une explication. Sa mort empêche que se dise la culpabilité, le regret ou la demande de pardon qui tente d'exprimer le tort infligé, d'énoncer la faute commise et de revenir sur elle. La psychanalyste Mary Balmary remarque ce processus terrible par lequel l'incapacité à formuler les offenses se transforme en culpabilité, « ayant subi sans pouvoir attribuer l'offense à son auteur, nous avons porté cette offense qui nous était faite comme si nous en étions les auteurs »[1].

> C'est en cette seconde qu'une pensée affolée a transpercé l'esprit de Lucie, qu'une question insensée s'est arrachée de son cœur : - savoir si son frère, à l'instant de mourir, avait pensé à elle, savoir si Ferdinand avait murmuré son nom, l'avait appelée, elle, la petite, dans son ultime souffle. Savoir enfin, surtout, s'il l'avait aimée. Savoir. Et toute réponse à jamais interdite. Alors la pensée folle a dévasté l'esprit de Lucie, la question dévorante lui a noué les entrailles et Lucie s'est abattue contre le sol en sanglotant. (EM, 258)

Ainsi, le frère abuseur tient-il toujours la victime dans les rets de la culpabilité et de la réparation. Nous touchons là à la confusion à laquelle a été confrontée Lucie dans son jeune âge qui mélange la manifestation de l'amour fraternel à celle de l'abus. Alors même qu'elle voulait lui prouver sa détestation, elle prononce encore le mot de caresse qui est définitivement perverti, « elle a toujours eu en horreur ses caresses de brute » (EM, 192). Avec quels mots en effet exprimer le vécu d'effraction, l'étrangeté et la dépersonnalisation à l'œuvre après l'abus sexuel ? Comment faire appel au verbe aimer, alors que ce frère tant admiré, fut également si furieusement haï ? Derrière le « m'aima-t-il ? » s'entendent aussi les terribles « Pourquoi m'aima-t-il ainsi ? », « Qu'est-ce que j'ai pu faire ? Y suis-je pour quelque chose ? ». Penser que ce qui a provoqué un tel acte était de l'amour, et non une instrumentalisation, est une dernière étape pour ne pas sombrer dans un constat terrifiant : il n'y aura aucune réponse au comment et au pourquoi, et aucune justification ne pourra advenir. La mort du frère ne permet plus de savoir si une réconciliation, ou une reconnaissance de l'acte auraient pu avoir lieu, celui qui est censé tout savoir ne peut plus rien dire. C'est maintenant que Lucie chausse les bottes de son frère, en voulant comprendre son abuseur, elle sort de ses souliers de victime pour mettre les bottes de l'Ogre au risque de perdre toute compréhension et toute certitude. Ce

[1] Mary BALMARY, *Le Sacrifice interdit*, Paris, Grasset, 1986, p.64.

que Lucie oublie, c'est qu'avec l'inceste, le terme de frère n'a plus cours pas plus que l'idée d'un lien fraternel. La question qui se pose alors est de savoir en quoi cette souffrance peut être transmuée pour que le cycle de la souffrance ou de la violence ne se réenclenche pas. Dans *L'Endroit et l'envers* Sylvie Germain précise que la recherche d'explication ne peut advenir car cette dernière n'existe pas, il convient de « reconnaître qu'on ne peut ni comprendre ni justifier la souffrance. Et en même temps, une position humble à la Socrate qui avoue juste " savoir qu'il ne sait pas " peut déboucher, à force d'interrogations, sur une certaine lumière intérieure. »[1]. Pour cela la mise à distance est convoquée dans une fin de non recevoir qui consiste à mettre à distance son être souffrant, « de le contempler sur fond de vide béant en nous et au Ciel, et de le laisser se consumer dans ce vide »[2] pour que l'humain reste profondément humain.

III-2.B Le surgissement du visage

La haine s'enracine sur le terreau de la souffrance et la violence se présente comme une bien triste tentative de délestage puisqu'elle ne peut qu'alimenter un cercle infernal, « La violence crée de la violence, du ressentiment, de la haine et l'esprit de vengeance »[3]. Et l'on n'échappe pas aux ténèbres, écrit Sylvie Germain, « en répandant la nuit autour de nous, ni à la pesanteur en chargeant les autres de nos maux, au contraire, nous nous y engluons davantage. La violence réactive des victimes est le fruit vénéneux d'une illusion »[4]. Le destin des jumeaux Franz et Georg de *Magnus* se rapproche fortement de celui de Mickaël et de Gabriel du *Livre des Nuits*. Ces couples portés par un idéal de pureté propre au narcissisme primaire, pureté de « races » pour les uns, pureté de la relation pour les autres, ont engendré un lien fraternel empli de destruction et d'autodestruction, qui conduit à la perte d'identité et produit une distance avec les autres qui demeurent radicalement étrangers. La vigueur avec laquelle ils s'engagent dans les combats et la férocité dont ils font preuve témoignent des carences affectives qui les ont ancrés dans un lien non-humanisé. Nourris par « l'ivresse du crime élevé au rang de sacerdoce. Franz et Georg étaient entrés avec une foi de jeunes croisés dans la Waffen-SS, et ils avaient tué, incendié, massacré sans compter […] » (M, 60), alors que Gabriel et Michaël s'engagent dans la Division Charlemagne, « L'œuvre-au-sang ne se pouvait accomplir que de ce côté-là, - celui de la plus

[1] Sylvie GERMAIN, « L'Endroit et l'envers », *Imaginaire et inconscient*, n°15, 2005/1, p.38.
[2] *Ibid.*
[3] « Germain, Sylvie », *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, sous la direction de Jérôme Garcin, Paris, Mille et une nuits, 2004, p.191-193 (Notice rédigée en 1988).
[4] Sylvie GERMAIN, « L'Endroit et l'envers », *op. cit.*.

vive haine, de la fraternité hautaine et destructrice. » (LN, 275). Pour ces jumeaux qui se situent hors de tout lien, le monde n'est pas le leur, ils ne s'y reconnaissent pas et livrent combat en une passion paroxystique, « Détruire, et détruire et détruire » (LN, 275) disent-ils. Cette violence à épuiser dépasse leur propre corps et cherche d'autres territoires à conquérir, un nouvel espace *vital* pour que la pulsion de mort se répande dans l'aveuglement de leur fureur. Reprenant la réflexion de Maurice Zundel qui présente l'enfer, non comme une localisation hasardeuse, mais « comme une situation » de notre aujourd'hui de vivants, Sylvie Germain écrit :

> L'enfer, c'est quand l'Autre n'est plus en nous, qu'il n'a plus accès à notre conscience, à nos pensées, à notre cœur que sous une forme négative où en se mélangent en un poison confus la méfiance, le ressentiment, la hargne, la douleur et le dégoût ; c'est quand toute dimension d'altérité est perdue. […] L'enfer, c'est quand il n'y a plus personne, ni autour de soi, ni au-dessus de soi, ni à l'intérieur de soi. Radicalement personne. (QA, 23)

Cela contredit pleinement les rêveries de l'état gémellaire que propose Michel Tournier dans *Les Météores.* Le personnage de Paul nourrit le fantasme d'une gémellation originelle universelle, et soutient que, dépourvu de jumeau, l'homme ne peut être que fratricide. En généralisant l'existence de jumeaux papyracés, résultat d'une anomalie des échanges nutritifs qui s'opère par le placenta, il développe la métaphore selon laquelle le survivant aurait dévoré son frère dans le ventre maternel. Les enfants ordinaires, qu'il nomme les « sans-pareils », sont alors promus au rang d'ogres, « Nous seuls, les jumeaux, sommes innocents. »[1] déclare-t-il. L'universalité du mal est ainsi affirmée à chaque génération et répétée pour chaque grossesse, à l'exception des gestations gémellaires, elle fait partie intégrante de l'histoire humaine et se répète dans toute guerre. Rien de tel pour « les deux frères amants, les deux frères de sang » germaniens qui sentent d'instinct, « que l'heure était enfin venue pour eux de porter leur passion, leur violence et leur cri en pleine lumière, et de livrer combat, partout à travers le monde » (LN, 275), ramassant leurs satisfactions ou leurs raisons « d'exister dans les débris, dans la boue, dans le sang et les larmes d'autrui. »[2]. Dans la passion malheureuse, « l'amour se défigure très souvent en haine, et parfois la haine passe à l'acte »[3]. Pour Sylvie Germain, la haine est « la voie la plus dangereuse, la plus trompeuse, elle est sans issue. […] car la victime, aussi innocente soit-elle, se laisse alors atteindre au plus intime de son être, de son

[1] Michel TOURNIER, *Les Météores,* Paris, Gallimard, 1975.
[2] Sylvie GERMAIN, « La Morsure de l'envie : une contrefaçon du désir », [dialogue avec Julia KRISTEVA, Sylvie GERMAIN, Robert MISRAHI et Dagpo RIMPOCHÉ], Marie de SOLEMNE (éd.), *Entre désir et renoncement*, Éditions Devry, coll. A vive voix, 1999 [Paris, Albin Michel, coll. Espaces libres, 2005], p.56.
[3] *Ibid.*, p.65.

esprit, par la maladie du mal. » (EH, 145). Les jumeaux font partie de ces enfants que l'on retrouve dans le « Blanc » des *Couleurs de l'invisible :*

> Ils sont les maîtres du néant
> et de l'indifférence.
> hâve est le monde
> blafard le chagrin poisseux qui sans fin
> suinte dans leur sang
> blême est la mort qui clapote à chacun de leurs pas. (CI, 81)

Ces couples gémellaires qui ont fait œuvre de démolition de l'homme, ont défait les apparences qui permettaient la reconnaissance qui restitue le semblable en notre humanité. Selon Pierre Fédida, l'apparence :

> c'est le visage, l'échange des visages, l'échange dans un geste, la façon expressive entre deux personnes. La démolition d'un homme, c'est l'impossibilité de faire exister l'humanité au niveau de l'essentiel, c'est-à-dire de l'apparence.[1]

La vision du visage du frère jumeau mort fait surgir un autre rapport à l'homme qui apparaît dès lors dans « son inachèvement et sa vulnérabilité » (M, 61). Les analyses de l'épiphanie du visage par Levinas montrent que la relation avec le visage ne peut être reliée à la perception, que ce dernier résiste à la connaissance et ne peut se limiter à une simple description. Celui qui croirait s'en approcher en accumulant les détails pour attester les caractéristiques des sous ou des surhommes, témoignerait de sa perspicacité, mais le réduisant à un objet, prouverait son ignorance du sens du visage. La dévastation du visage ainsi exposé sans défense, dans la déchirure de la peau la plus fragile et la plus dénuée, signale l'importance des meurtres commis qui se sont inscrits dans une relation où le visage n'a pas été vu ni signifié. « Devant le visage fracassé de son frère, il avait découvert soudain le vrai faciès de leur déesse guerre : un morceau de viande écharpée et sanglante. […] Même la vue de ses camarades tués au front ne l'avait pas bouleversé à ce point. » (M, 60). Le personnage de Pierre dans la nouvelle *l'Aveu,* découvre également, dans la même crudité, le visage du jeune homme qu'il a renversé, « fait à demi de peau humaine au grain fin et au teint clair, et à demi de viande crue, sanguinolente. » Proche du dégoût, Pierre constate mais ne parvient pas à être en lien avec le visage dans un rapport à l'unicité, il se trouve devant un « Monstre bi-face » qui présente ses deux profils « l'un qui n'était que plaie informe, l'autre qui à lui seul était visage » (AV, 3). En détournant le regard, puis en prenant la fuite, il ne répond pas de sa responsabilité et ouvre la porte à la culpabilité qui ne cessera de

[1] Pierre FÉDIDA, « L'Oubli, l'effacement des traces, l'éradication, subjective, la disparition » (2001), *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2007, p.31.

l'assaillir pour lui rappeler son acte transgressif. Pour les couples gémellaires, il semble qu'il faille attendre l'atteinte portée au visage du jumeau pour que s'introduise une compréhension de l'humain :

> Il n'avait qu'un frère jumeau, Franz, son double, son corps second, son cœur en écho. Lui seul pouvait lui ouvrir les yeux – en se laissant arracher son masque d'homme prétendu nouveau pour exhiber la chair à cru de son pauvre visage de mortel. (M, 60)

Avant cette rencontre catastrophique, ces frères, enfermés dans leur propre miroir, semblent n'avoir jamais pu se mirer dans le reflet d'un regard humain ou n'avoir rencontré qu'un regard d'une extrême froideur, tel celui de Clemens. Pour ceux qui n'ont pu, dans cette identification barrée, accéder à l'éprouvé de leur existence ni se lier avec celle d'un autre, la mort du frère jumeau renvoie à l'humanité et constitue l'étape manquante à leur édification. Tel Narcisse qui « n'est plus tout à fait Narcisse à partir du moment où cette diffusion fascinante fait retour sur lui-même »[1], ces hommes, qui ne connaissent pas l'autre et sont restés impuissants devant le secret de l'altérité, vivent en accéléré un début de face-à-face qui se déplie pour imposer la présence de l'autre reconnu dans ce qu'il représente et ce qu'il est. Cette identification, dramatiquement tardive, constitue un « revirement radical » en Georg, sa « croyance dans le surhomme célébré par son parti d'un coup dissoute, frappée d'inanité, pour faire place à une foi en l'homme, en l'homme tout simplement, tel qu'il est dans son inachèvement et sa vulnérabilité. Il avait jeté son arme, et refusé de reprendre part aux combats. […] dégradé de ses titres, […] condamné à mort et exécuté sans délai. » (M, 61). Ce n'est pas le visage du frère qui apparaît au moment de la mort des deux Obergrenadiere Péniel, mais la voix de celui qui incarne la figure de « L'autre » (LN, 320) qui les accompagne dans la chute fatale de la disparition. Situé sur l'autre versant de la guerre et de la haine, « l'autre, le petit, achevait d'exhausser ce que toute leur violence, tout le sang qu'ils avaient versé, n'avaient pu porter au jour. » (LN, 321). La voix du frère se fait visage, illustrant la conception levinassienne selon laquelle le visage n'est pas tant à regarder qu'à écouter. Elle fait entendre à Michaël et Gabriel redevenus des enfants perdus « tremblants de songe et de tendresse. […] se serrant par la main jusqu'à la douleur » (LN, 321), une très ancienne parole, celle de Dieu qui commande : « Tu ne tueras pas ». La voix de Gabriel porte en elle la métamorphose qui permet de « consentir et renoncer » (LN, 322).

[1] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir, op. cit.*, p.97.

III-2.C Chuter dans le puits d'un regard

Pour celui dont la survie a déterminé le rapport au monde, la question de la coexistence de soi et de l'autre se pose avec acuité. Nuit-d'Ambre se précipite dans l'abîme de la spécularité en plongeant dans le miroir tendu par Roselyn, mais il reste cependant obstinément bloqué devant ce qui fait obstacle à la révélation d'une parole et de l'invisible.

> Roselyn le regardait. […] C'était le regard d'un éternel enfant, dont l'innocence et la bonté n'étaient même pas altérées par la trahison de celui dont il avait fait son ami venait de commettre. […] Dans ces yeux devenus miroirs il aperçut le reflet de son propre visage. Son portrait miniature tremblait dans les eaux argentées des yeux de Roselyn. Jusqu'où allait s'enfoncer son image, - jusqu'au cœur, jusqu'à l'âme ? […] Il sentit son visage basculer tout à fait en Roselyn, sombrer jusqu'en son âme, - son âme d'homme en agonie. (NA, 292)

Sans fard, ni masque, Roselyn n'a rien d'autre à offrir que son regard dans la nudité de l'enfance désarmée, tout comme le corps de l'amant d'Agdé, exposé à ses bourreaux et jeté en « pâture à des regards enjoués de cruauté avai[t] la vulnérabilité d'un visage. […] Un visage désastré – un cœur arraché vif du sein de l'amour même. » (CM, 93). Nuit-d'Ambre ne voit rien, n'apprend rien, car écrit Simone Veil :

> L'innocent qui souffre sait la vérité sur son bourreau, le bourreau ne la sait pas. Le mal que l'innocent sent en lui-même est dans son bourreau, mais il n'y est pas sensible. […] Ce qui dans le criminel n'est pas sensible, c'est le crime. Ce qui dans l'innocent n'est pas sensible, c'est l'innocence. C'est l'innocent qui peut sentir l'enfer.[1]

Nuit-d'Ambre « aperçut ce portrait minuscule de lui-même glisser et tournoyer dans la pupille comme s'il tombait au fond d'un puits. » (NA, 293). Ce vécu particulier de la chute peut se rapporter au lâchage physique que sa mère lui a fait subir, lorsque prise par son deuil, elle dirigea son attention loin de son fils. Il contient aussi celle d'Adam et d'Ève, ainsi que celle, fatale, de Narcisse. Nuit-d'Ambre en se penchant sur l'eau lacrymale tente-t-il, frénétiquement, de rejoindre son propre reflet afin d'atteindre dans cet élan spéculaire, cet autre qui lui ressemble comme un frère ? Lorsqu'elle travaille sur la figure de Narcisse dans sa thèse, Sylvie Germain fait état de l'échec du jeune homme qui ne se sensibilise pas à la réponse car :

> il ne sut que mourir DE lui-même et non pas À lui-même. L'eau dans laquelle il se mire est trop " pure " pour féconder la question. […] Une eau si pure, non altérée, non troublée, qu'elle ne peut en retour altérer Narcisse. Une eau sans profondeur et sans méandres, toute close sur elle-même ; une eau où scintille le

[1] Simone VEIL (1948), La Pesanteur et la Grâce, Paris, Presses-Pocket, Plon, 1988.

> manque. Ce que découvre Narcisse en son miroir c'est donc l'absolu du manque, l'absence totale du visage à soi-même, par soi-même, - et par là il accède au vif du sujet, à l'extrême amont du visage. (PV, 184)

Nuit-d'Ambre est incapable de penser ou de vivre l'expérience éthique levinassienne[1] fondée sur le mouvement vers l'autre dans une relation fondamentalement désintéressée. Il reste au seuil de la rencontre et ne perçoit pas l'inviolabilité du visage, la « partie la plus nue du corps humain » qui se présente dans sa plus extrême fragilité. S'engouffrant dans la tentation du meurtre il ne peut voir, et de ce fait ne peut entendre, le « Tu ne tueras point », qui constitue « la vision même du visage »[2]. C'est en raison de la fossilisation « en pur principe désincarné du visage de la victime » que l'assassin peut « perpétrer son acte |…] l'assassin est celui qui doit se faire aveugle et sourd, insensitif, pour ne pas entendre l'Interdit. » (PV, 131). Devant le visage de son frère, Nuit-d'Ambre « refuse de défaillir et désarmer devant l'innocence du juste » (PV, 145). Comme Caïn, il tue sans un mot. Le regard seul domine dans cette violence qui est une mise en acte de l'homicide et non un acte de parole. Il n'y a pas d'ouverture de sens, aucune confrontation, explication ou négociation dans ce fratricide qui empêche le meurtrier de s'accomplir comme humain. Le triomphe infantile de Nuit-d'Ambre est de courte durée. Là où Nuit-d'Ambre croit vaincre en se débarrassant de son double inversé, il échoue au contraire en régressant à la nécessité d'agir avec son corps, au lieu de mettre en action sa pensée. Il continue à se penser comme l'unique référence, le sans frère, qui ne peut être sujet en raison de son absence de confrontation à la présence d'un autre. Sans Abel, écrit François Marty, « Caïn n'est rien. L'histoire de l'un est solidaire de celle de l'autre. […] Si l'autre disparaît, le sujet perd l'étayage qui le fait sujet, il se replie à l'inquiétante animalité d'où la créature – celle qui a été conçue de son créateur – cherche pourtant à s'éloigner »[3]. Le meurtre de Roselyn au cours de ce banquet de la mort attache Nuit-d'Ambre à l'objet de sa faute, tout comme le viol l'attache à sa victime. Il ne pourra si facilement s'arranger du meurtre. Le frère indésirable, si dangereux dans sa ressemblance, revient pourtant et prive de l'illusion que les actes posés n'ont aucune conséquence. « Suis-je le gardien de mon frère ? », cette réponse pleine de morgue que fait Caïn à l'interpellation divine « Où est ton frère Abel ? », contient toute la portée éthique qui interroge la nature et la limite de la responsabilité. Nuit-d'Ambre reste dans la même ignorance que Caïn et ne peut répondre. Tous

[1] Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité,* La Haye, Éditions Martinus Nijhoff, 1961.
[2] *Ibid.*, p.173.
[3] François MARTY, « Le Meurtre du double. Fonction mythique du fratricide », *Dialogue,* « La Dynamique fraternelle », n°149, septembre 2000, p.15.

deux pensent que chacun est pour soi, que chacun est séparé de l'autre et que la fraternité n'a aucun sens. Sylvie Germain dans *Mourir un peu* analyse cette riposte :

> En un sens, c'est vrai que Caïn ignore où est son frère : il l'a repoussé si loin de son cœur, et en outre il ne sait rien de la mort où il vient de le précipiter. Caïn veut voracement le royaume de la terre des vivants, sans partage ni rivalité. (MP, 67)

Il n'a « pas simplement fauté par l'acte du meurtre mais il a aussi fauté par ses paroles où il se met hors jeu, hors monde, hors responsabilité. »[1]

Après son crime, Dorian Gray se détourne du peintre qu'il vient d'assassiner, parce qu'il partageait son secret et qu'il le jugeait responsable de sa dégradation. Le dandy résume son acte en une formule lapidaire avant de s'en détourner, « L'ami qui avait peint le portrait fatal auquel il devait tous ses malheurs était sorti de sa vie. C'était tout »[2]. Nuit-d'Ambre, lui, s'en retourne sur ses terres natales. Il échappe à la justice des hommes, car l'enjeu de ce meurtre n'est pas du ressort de l'enquête policière. L'acte reste entier, et son traitement séjourne dans une temporalité qui fait contrepoids à l'inconscient sauvage et destructeur, qui laisse le temps de la maturation et de la transformation. La possibilité du retour ne peut advenir que si Nuit-d'Ambre s'engage sur l'apprentissage de la responsabilité, processus d'humanisation qui ne se caractérise pas par sa linéarité. Dieu ne condamne pas Caïn de son crime, en revanche, il le marque d'un signe du remords, fruit de la culpabilité. Souillée par le crime, la nature du sol de Terre-Noire se modifie et résiste à la prétention cultivatrice de Nuit-d'Ambre. La main qui a versé le sang du frère ne peut travailler la terre, ni l'ensemencer, elle la rend stérile : « Si tu cultives le sol, il ne te donnera plus son produit : tu seras un errant parcourant la terre. »[3]. Nuit-d'Ambre n'est pas appelé à vagabonder, son immobilité le place face à la figure souffrante de la culpabilité incarnée par Crève-Cœur. Dévasté par les actes de torture commis en Algérie sur l'enfant Belaïd, il confronte Nuit-d'Ambre à un nouveau reflet, il « lui renvoyait son propre crime comme un miroir déformant, un miroir grossissant qui l'effrayait. Crève-Cœur expiait son crime de la même façon dont il l'avait commis, - hors raison. » (NA, 322). « La conscience de Caïn était sourde, il fallait qu'une autre voix que celle de la victime se fasse espace de résonance et lui renvoie le cri de l'innocent assassiné, lui ouvre la conscience » (MP, 67) écrit Sylvie Germain. Thérèse, au doux nom prédestiné, qui fut pour

[1] François MARTY, « Le Meurtre du double. Fonction mythique du fratricide », *op. cit.* p.12.
[2] Oscar WILDE (1891), *Le Portrait de Dorian Gray,* trad. J. Gattegneau, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992.
[3] Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini, op. cit.*

Roselyn « une sœur, une sœur aînée, aimée sans jalousie » (NA, 269), est la femme par laquelle Nuit-d'Ambre apprend « l'absolu de l'abandon et de l'oubli de soi en l'autre, jusqu'à la perte. » (NA, 314). Passeuse, elle part avec le secret du crime de Nuit-d'Ambre « qu'elle avait percé d'emblée en lui », emportant ainsi « la part la plus obscure de lui-même, et également en ravissant la mémoire la plus vive de Roselyn. » (NA, 316). Elle est celle qui, un instant, séjourne dans le cheminement laborieux de Nuit-d'Ambre et le conduit vers son humanisation par la présence du fils qu'elle lui confie à sa mort. L'assassinat de Roselyn est proche du sacrifice christique dont la mort n'est pas, selon Julia Kristeva, « déjection, mais une discontinuité vivifiante, plus proche de la nutrition que de la simple destruction d'une valeur ou de l'abandon d'un objet déchu. »[1]. Roselyn reste la part d'ombre nécessaire pour faire advenir Nuit-d'Ambre à l'état d'être un frère, présenté par Emmanuel Levinas, dans sa seconde préface de *Totalité et Infini*[2], comme le modèle même du rapport éthique à l'autre, d'un amour « d'étranger à étranger, meilleur que la fraternité au sein de la fraternité même »[3]. Cette fraternité, qui ne se réduit à la relation horizontale frères/sœurs dans l'exclusivité de la relation familiale, est celle qui, s'exprimant avec un étranger, transcende tout lien d'exclusion. C'est lorsque les yeux de Roselyn prendront vie dans le regard de son fils Cendres, que Charles-Victor, qui se voulait sans attache ni responsabilité, aura à se saisir de l'injonction à la responsabilité de l'autre. Délivré de la guerre ou de la passion d'emprise, il peut entrer dans une relation d'accueil réciproque qui éprouve la « gratuité de la transcendance à l'autre ». Nuit d'Ambre réussit enfin à se lier à son fils, à l'exemple des Patriarches qui répondent immédiatement à l'appel de Dieu par un « me voici » qui transforme la réalité. Son humanisation n'est pas un procès linéaire, mais se fonde sur la possibilité d'accéder au conflit avec son fils, qui vient empêcher la jouissance et déloger son père de la toute-puissance sans partage. La reconnaissance de ce qui a amené la haine ouvre la possibilité d'une construction qui ne fonctionne pas à coup d'évidence. Celui qui voit dans sa main levée le bras armé d'un meurtre qu'il a commis peut à nouveau se situer comme sujet. Nuit-d'Ambre ne devient ni fondateur d'une cité, ni père d'une nombreuse descendance, mais il peut naître à la fraternité et à la paternité. Le conflit s'intériorisant, l'acte devient ainsi acte de parole :

> Là où l'acte se mue en pensée, l'humain conquiert un nouvel espace pour devenir. Là où l'homme renonce à la satisfaction d'un plaisir narcissique pour laisser place à

[1] Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, (1987), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1989, p.142.
[2] Emmanuel LÉVINAS, *Totalité et infini, op. cit.*
[3] *Ibid.*

> l'autre, là où son narcissisme s'altère au contact de l'autre et lui fait place, alors c'est l'humanité tout entière qui avance dans le lien social, dans la solidarité.[1]

Roselyn, le frère, a introduit l'idée d'une altérité qui convoque la responsabilité d'une fraternité qui « commande » et « met en dette du prochain ». Avec elle, écrit Étienne Gruillot, « Je me découvre un-pour-l'autre, appelé, happé par la détresse de l'étranger. »[2]. Nuit-d'Ambre, dont le moi n'a pu se constituer que lorsqu'il fut en mesure de se livrer à la rencontre de l'autre, peut dorénavant s'élever au rang de la créature qui dans la perspective germanienne est faite à l'image du Créateur, « autrui qui ne se redresse pleinement Autrui que par la médiation du Tout-Autre qui sous-tend et creuse toute rencontre inter-humaine » (PV, 106).

III-3 L'horizon de l'apaisement

III-3.A Du rempart contre l'adversité à l'ouverture sur la fraternité

Bernard Brusset évoque les fratries qui, dans de nombreux contes, après avoir quitté le domicile de leurs parents « se retrouvent pour vivre ensemble heureux et paisibles, au terme d'aventures pleines de risques, de dangers, de meurtres ou d'épreuves initiatiques dans la forêt. »[3]. L'imposition du deuil définitif du lien originaire permet de déboucher sur une alliance solide. Le couple peut se nourrir de ce modèle relationnel frère/soeur dans lequel la complémentarité se présente comme l'apaisement d'un couple asexué qui peut vivre hors du conflit œdipien, « en marge du couple parental et des conflits extérieurs à la sphère familiale font alliance de manière égale et solidaire »[4]. Magnus devine dans le couple formé par Terence et May « une étroite complicité, mais plus fraternelle qu'amoureuse, ce qui donne à leur présence autant de simplicité que de générosité, et il se plaît en leur compagnie. » (M, 83). Ce mode fraternel permet à May de puiser dans la tendresse et le silence « de ce corps d'homme demeuré inaccessible à son désir, son frère époux, son âme frère, peuvent l'aider à rendre les armes, à passer sans effroi ni colère dans l'inconnu de la mort. » (M, 136). La relation entre frère et sœur représente parfois le dernier rempart pour compenser la désagrégation familiale en se regroupant selon des mécanismes primitifs, « Tsipele et Chlomo, parlaient, ou plus exactement chuchotaient, une langue incompréhensible et ne se lâchaient jamais la main, comme s'ils avaient peur de se perdre » (LN, 310). Ombres frileuses et tremblantes, ce frère et cette sœur arrachés à leur enfance, ont survécu au

[1] François MARTY, « Le Meurtre du double. Fonction mythique du fratricide », *op. cit.*, p.14.
[2] Etienne GRUILLOT, *Petites chroniques de la vie comme elle va, op. cit.*, p.123.
[3] Bernard BRUSSET, « Le Lien fraternel et la psychanalyse », *op. cit.*, p.350.
[4] *Ibid.*.

massacre, cachés au fond d'une cave, soutenus par une forte identité fraternelle qui compense le risque de perte de l'identité individuelle, « ils étaient frère et sœur, unis absolument, dans un amour fou auquel [Petit-Tambour] n'avait nulle part, et pas même accès » (LN, 311). Les observations des enfants du camp de Terezin, effectuées par Anna Freud et Dorothy Burlingham[1] après la seconde Guerre mondiale, soulignaient les relations privilégiées entre les enfants qui avaient perdu leurs parents. Une relation horizontale fraternelle de solidarité et d'aide « avait suppléé, tant bien que mal, l'absence de la dimension verticale de la relation aux parents »[2] afin de ne pas sombrer dans l'anéantissement. Le lien frère/sœur serait-il la protection contre la barbarie et la catastrophe collective, pour des enfants livrés sans mode d'emploi à une survie « hors repères culturels et hors contenants psychiques »[3], alors que leurs parents sont abandonnés sans protection à une mise à mort en masse ?

Certes, l'amour porté au frère ou à la sœur, dans le défaut de l'attention parentale, se donne en substitution et en soutien mutuel, non sans une certaine difficulté compte tenu de la jeunesse des protagonistes. La complexité de la sollicitude peine à éclore lorsque le frère est promu trop tôt référent de la sœur pour surseoir à la défaillance ou à l'absence parentale. Ainsi Pierre Zébreuze, débutant tout juste sa vie d'adulte, reste le seul être qui puisse « prendre en charge » (In, 272) sa jeune sœur de quatorze ans et demi, alors qu'il ne fut jamais sollicité auparavant pour lui porter attention. Mal « à l'aise dans son rôle de tuteur » (In, 272), il reste cependant l'unique figure d'attachement à qui sa sœur accorde sa confiance. Pierre ne peut prendre cette place qui mobilise le souci de l'autre et porte le poids de la trahison fraternelle après avoir, par « patience et ruse » (In, 273), organisé l'hospitalisation de Zélie. Il est pourtant celui qui devient, après le suicide de sa sœur, la figure *du frère*. Celui qui s'inquiète du sensible et se maintient à la marge dans la délicatesse de sa présence, permet aux autres d'advenir selon leur besoin et d'endosser les différentes panoplies que les membres de la famille Charlam lui attribuent. Henri le perçoit comme « le frère aîné qu'il n'a pas eu et dont il rêvait », un « frère devancier, un éclaireur » qui initie « aux jeux » et « à la vie » (In, 229). Pour Sabine en revanche, cet homme providentiel, « de grande loyauté […] bon, tout simplement » (In, 94). Il représente cette notion du fraternel qui caractérise un lien homme/femme désexualisé, « Pierre est de ces hommes qui font naître davantage une affection fraternelle que du désir » (In, 96), que l'on peut

[1] Anna FREUD et Dorothy BURLINGHAM (1943), *Enfants sans famille,* trad. Anne Berman, Paris, PUF, 1949.
[2] Bernard BRUSSET « Le Lien fraternel et la psychanalyse », *op. cit.*, p.348.
[3] Janine ALTOUNIAN, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000, p.14.

également retrouver dans le lien conjugal apaisé. Dans *Tobie des marais* en effet, Valentine porte sur son mari décédé un regard désormais réconcilié, « sent-il battre son cœur d'épouse qui lui voue désormais une tendresse de sœur ? » (TM, 235). Le personnage de Pierre Zébreuze, qui se caractérise par l'absence, le manque ou le dénuement : « sans épouse ni compagne, sans enfant, sans fratrie, sans parents, morts prématurément, sans propriété, sans lieu d'attache particulier, sans formation spéciale, sans, sans, sans… » (In, 53), est l'être qui ouvre à l'altérité et sert de révélateur aux autres, comme une encre sympathique, qui contient des messages à déchiffrer et insuffle une mémoire au papier. Tout pourtant, dans ses apparitions, laissent surgir le grotesque, le dérisoire, la maladresse : « Père Noël en train de pisser derrière un marronnier » (In, 12), « bouffon au nez rougi […] au bonnet de guingois » (In, 14) […] « clown de Noël » (In, 15), « guignol » (In, 22). « Il réajuste discrètement son couvre-chef et son postiche, et renoue sa ceinture qui pendouillait sur sa hanche. » (In, 14) « Il avait l'air […] désemparé […] négligé dans sa mise » (In, 22), « vêtu d'une combinaison de ski blanche qui le boudine avec beaucoup d'inélégance (…] et coiffé d'un chapeau melon noir beaucoup trop petit (…) » (In, 75). Ses déguisements et ses rôles semblent se succéder pour conférer une identité à celui dont on ne sait s'il en a une. Et c'est pourtant cet homme inaperçu, mal connu, qui ouvre une fenêtre sur l'inexploré du monde « où le visible et l'invisible, la lumière et la nuit se frôlent […] » (In, 229). C'est du creux ou du manque de son être, que se dessinent les devenirs des enfants de la famille Bérynx. À sa disparition inexpliquée, chaque personnage s'introduit dans son appartement pour opérer quelque « menu larcin » (In, 165). Marie prend une chemise en carton qui contient, pense-t-elle, les histoires que Pierre « inventait pour elle autrefois » (In, 165), Sabine la photographie « où ses quatre enfants avaient posé autour de Pierre déguisé en Père Noël » (IN, 165), Pierre qui pense « dénicher des preuves de son hypocrisie, de sa malhonnêteté » (In, 189) reste ému devant la reproduction du tableau de Mark Rothko peint l'année de sa naissance « Image de l'instant de ma conception, celle de ma gestation, ou celle de l'éblouissement subi à ma sortie des limbes ? », s'est-il demandé en découvrant cette coïncidence. » (In, 193). Ce faisant, Pierre accomplit sans le savoir le souhait du peintre selon lequel :

> Les tableaux doivent être miraculeux : à l'instant où l'un est achevé, l'intimité entre la création et le créateur est finie. Ce dernier est un étranger. Le tableau doit être

> pour lui, comme pour quiconque en fait l'expérience plus tard, une révélation, la résolution inattendue et sans précédent d'un besoin éternellement familier.[1]

Pierre sert de révélateur aux autres, à travers les objets, les affiches ou les tableaux qu'ils choisissent. Toutes les questions qu'il suscite au sujet de son identité laissent l'autre advenir. Marie « sait ce qu'elle lui doit, qu'elle s'est beaucoup inspirée des histoires qu'il lui racontait autrefois et des écrits de cette Zélie trouvés dans sa table de nuit pour écrire ses propres livres » (In, 227), « C'est un peu à cause de lui que Henri est devenu un témoin itinérant, soucieux d'arracher à l'inaperçu, et donc à l'oubli immédiat, des destins qui passent et aussitôt s'effacent, […] à cause de cet homme qui sera mort sans que l'on sache ni comment ni pourquoi, car justement sans témoin, et sans laisser d'autre trace qu'un grand poster jaune dont l'éclat se fane avec le temps. » (In, 229).

Dans les situations de fracture ou de deuil irréalisable le lien fraternel tient lieu de clan. Enfermés dans une détresse causée par l'énigmatique abandon maternel et le douloureux mensonge paternel, Claude et Léger Corvol se perdent dans une forme d'insularité psychique, « On ne les entendait jamais rire, ils n'adressaient la parole à personne » (JC, 79). Confrontée à l'a-symbolisable du réel qui ne peut donner une réponse à leur détresse, la fratrie se transforme en lieu de l'enfermement mortifère, dont l'enjeu est proche de la dialectique fusion/scission des *Trois sœurs* tchekhoviennes, qui les livre au sort de rester, « debout, serrées l'une contre l'autre » à la fin de la pièce, ne pouvant que constater, « Ils nous quittent, et l'un d'eux nous a quittées tout à fait, tout à fait, pour toujours, nous resterons seules pour recommencer notre vie… »[2]. Léger reporte son amour d'enfant blessé sur sa sœur et greffe son cœur au sien alors qu'elle s'applique à le tenir à distance et à le garder « auprès d'elle comme un oiseau en cage » (JC, 195). Dans cette exclusion de la communauté extérieure, l'intérieur se reconstruit autour d'un lien artificiel qui ne permet pas d'envisager la sortie pour se porter au dehors. C'est pourtant dans la création d'un nouveau lien fraternel que s'ouvre pour Léger l'espace d'une rêverie partagée avec Camille, qui le considère « davantage comme un très jeune frère que comme un oncle » (JC, 196). Lors de rares et doux moments dérobés à la vigilance de ceux qui les encerclent, la notion de clan cède le pas à celle de communauté fraternelle. Lorsque la romancière affirme que Pauline « n'est pas jalouse, elle n'a jamais été jalouse de sa petite sœur » (EM, 60), il ne s'agit pas d'une dénégation, mais bien

[1] Mark ROTHKO, « The romantics were prompted », *Possibilities,* New York, n°1, hiver 1947-1948, repris dans Mark ROTHKO, *Écrits sur l'art, 1934-1969,* présentation, édition et notes de Miguel Lopez-Remiro, traduit de l'américain par Claude Bondy, Paris, Flammarion, 2005, p.104-105.
[2] Anton TCHEKHOV, *Les Trois sœurs* (1901), trad. Jean-Claude Huens, Karl Krauss et Ludmila Okuniéva, Paris, Le Livre de poche, 2001, p.150-151.

de la description d'un lien d'une tout autre réalité que la rivalité. Ce nouvel amour fraternel, parfois inconditionnel, peut offrir une consolation à l'abandon parental. La fratrie est alors considérée comme un refuge qui maintient éloignée l'adversité et contient les inquiétudes en apportant la consolation à celui ou celle qui, plus fragile, se sent démuni. Herminie-Victoire, en qui siège l'inquiétude résiduelle des légendes peuplées d'ogres et de géants racontée par Vitalie, est rassurée par son frère Honoré-Firmin qui « toujours savait la distraire de ses chagrins et de ses peurs » (LN, 33). La qualité si précieuse de gentillesse, dont le philosophe Emmanuel Jaffelin fait éloge dans ses ouvrages[1], est une valeur morale qui s'exprime sans naïveté, ni mièvrerie, au sein de la fratrie. Sa vertu caressante est à hauteur de la force de Benoît-Quentin qui va à la rencontre d'Alma pour lui prendre la main : « Tu ne dois pas avoir peur, lui dit-il. […] Et moi je serai avec toi, pour toujours, pour te défendre. Et puis je te ferai un bel éléphant en bois comme celui du manège. » (LN, 246). La compréhension de la peur et de la souffrance, chez des êtres potentiellement ou également vulnérables, permet d'aller au secours dans une disposition de service ou d'aide : elle « avait trouvé en Benoît-Quentin un frère si aimant, si dévoué qu'elle aussi avait fait sienne cette terre à travers lui. » (LN, 256). Septembre sait s'effacer à lui-même pour servir la relation gémellaire dans la mesure du besoin d'Octobre, l'enfant malade de la mémoire maternelle. La compassion qui se donne pour protéger de la folie maternelle au sein du monde végétal de la serre, se formule dans un acte de présence absolue : « Ne crains rien, je suis là. Dès que tu seras guéri on retournera jouer à l'ombre des grands arbres. Tous les deux on parle la même langue. Je te raconterai des histoires qui te feront oublier les cris poussés par les dieux de notre mère. » (NA, 71). Dans sa préface au recueil de poèmes de Colette Nys-Mazure, Sylvie Germain présente à travers les figures de Marthe et de Marie le modèle de « deux sœurs moins opposées que complémentaires, deux versants d'un unique corps de labeur et de grâce, de douleur et de gloire ; deux sœurs en résonnance, s'éclairant, s'irriguant, se vivifiant mutuellement »[2].

Vieux de plus de cinq mille ans, plus ancien que *La Bible* et *Le Mahabharata*, le récit poétique de la Mésopotamie antique, l'*Épopée de Gilgamesh,* roi sumérien de la cité d'Uruk, qui est au cœur d'*Opéra muet,* suggère le cheminement nécessaire pour parvenir à la fraternité. Gabriel découvre ce récit par la bouche d'une femme inconnue qu'il rencontre à la poste. La déesse mère, Aruru, façonne dans l'argile un homme du nom d'Enkidu, pour défier Gilgamesh,

[1] Emmanuel JAFFELIN, *Éloge de la gentillesse,* Paris, François Bourin, 2010 et *Petit éloge de la gentillesse,* Paris, François Bourin, 2011.
[2] Sylvie GERMAIN, « Préface », *Feux dans la nuit : poésie 1952-2002*, de Colette NYS-MAZURE, Tournai, La Renaissance du livre, 2003, p.9.

prestigieux roi d'Uruk, « toujours prêt à combattre et à se lancer dans des aventures, sans y être poussé par des considérations de caractère moral »[1]. Conçu comme l'*alter ego* sauvage du roi, c'est par lui qu'elle entend que ce dernier maîtrise ses colères et endigue ses ardeurs à l'égard des femmes et des jeunes hommes qu'il envoie à la guerre pour mourir. « Lorsque Gilgamesh apprit qu'il existait un homme qui était son double, mais inversé, et qui seul était digne d'être son rival, il voulut aussitôt le rencontrer (OM, 102). Mais au lieu d'une rivalité, c'est une amitié fidèle qui se forgea entre eux, « Gilgamesh lui-même fut séduit par lui ; la passion de Gilgamesh pour son rival, son double, son frère, ressemble à de l'amour. Les animaux eux-mêmes aimaient Enkidu. » (OM, 105). La conteuse résume les hauts faits de l'épopée « accomplis par Gilgamesh et Enkidu, ces deux héros inséparables, ces demi-dieux rivaux et frères » (OM, 103), tant il existe de versions pour relater cette rencontre qui suit un rituel d'initiation et d'intégration de l'étranger. Il est intéressant de pointer que les héros passent par les différentes étapes de la découverte, de l'initiation, à une forme de lutte normée entre les adversaires, pour découvrir la tendresse des sentiments, chacun trouvant en l'autre la source pour s'apaiser mutuellement et progresser dans leur existence. Certes, la lecture germanienne atténue le récit de l'amitié virile et passionnée qui seule pouvait avoir court dans les sociétés méditerranéennes orientales. Ce que révèle cependant l'interprétation de la curieuse conteuse, c'est que la fraternité naît de la complémentarité et non de la similitude. La perte d'Enkidu rend Gilgamesh inconsolable et, sa très belle déploration sur la disparition de l'ami cher, débouche sur un questionnement métaphysique du roi qui se découvre mortel. Ainsi, l'être humain, dont nous prenons visage s'articule au fraternel, dépassant la question du double et du reflet en ouvrant sur la question de l'altérité et de la découverte de l'autre. Cet horizon d'une violence réprimée et sublimée laisse sceptique J.-B. Pontalis qui, lorsqu'il se rend à l'évidence que la Révolution française ne fut « entre les prétendus frères […] que rivalité, que lutte à mort », exprime sa forte désillusion dans un : « Foutaise, l'idéal de la fraternité ! »[2]. Le psychanalyste voit même dans le transfert de la souveraineté au peuple, l'inévitabilité de la guerre en raison de la présence d'une « multiplicité d'hommes qui ne tarderont pas à se reconnaître comme autant d'individus séparés, alors la lutte ne peut manquer de s'engager entre eux. »[3] Son analyse rejoint le cruel et cynique constat de Freud qui explique la férocité destructive à l'œuvre dans la rage de la revanche par le

[1] Robert LAFFONT, Valentino BOMPIANI (1960), « Gilgamesh », *Le Dictionnaire des personnages,* Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p. 421-422.
[2] J.-B. PONTALIS, *Frère du précédent*, *op. cit.*, p.174.
[3] *Ibid*., p.182.

fait que « des centaines de milliers d'individus indifférents expieront le fait que le petit homme féroce ait épargné son premier ennemi ». Pour Freud, la haine, qui fait partie du développement du jeune enfant qui « n'aime pas nécessairement ses frères et ses sœurs, et généralement il ne les aime pas du tout »[1], est une des causes des malheurs du monde, en revanche, la notion de « l'idéal du frère aura nourri l'idéal historique […] »[2]. Ainsi, pour Jacques Lacan, la jalousie est fondatrice du rapport à l'autre et dans son texte de 1938 intitulé *Les Complexes familiaux,* il montre à quel point elle joue un rôle déterminant dans la genèse de la sociabilité et la structuration du lien social. La découverte et l'expérience que l'on n'est pas titulaire d'une place ouvre la perspective d'une solution car, au lieu de l'immobilité et de la fixation à une place dont aucun ne veut partir, l'existence d'une place vide[3] qui peut être occupée momentanément selon le hasard de l'histoire et des besoins, ouvre l'horizon d'un lien fraternel. La notion de frère et de sœur, qui se construit dans l'enfance la plus précoce, constitue le fondement du lien social en ce qu'il dépasse l'expérience du double qui, tout en restant teintée d'un sentiment d'*inquiétante étrangeté,* scelle un lien entre l'autre et soi, constituant la trame inconsciente du lien fraternel, puis du lien social. Lorsque J.-B. Pontalis précise qu'il ne croit pas en la fraternité tardive et exprime son doute quant à l'existence d'une communauté fraternelle, il ajoute cependant « Mais je crois en la fraternisation. À quelle condition devient-elle possible ? Ce soldat voyait juste quand il écrivait, parlant de ses frères ennemis : " Ils sont dans la même mouise que nous. " Autrement dit, des humains. »[4] Il retrouve sur ce point Sylvie Germain, ou plus exactement Prokop, dont nous avons déjà cité les propos après la lecture du manuscrit de son voisin. Cet être ambigu capable, dans sa différence, de se comporter de façon surprenante, peut être aussi celui dans lequel il est possible de se reconnaître. Démarche facilitée sans doute par son souhait de nomination qui laisse la place à l'émergence de l'humaine condition : « j'aurais bien aimé m'appeler Homme, - monsieur Homme, tout simplement » (Im, 162). Ce processus de reconnaissance et de réconciliation met sur la piste d'un « destin majeur du lien fraternel qui n'est autre que le lien social – passage de l'*adelphos* au *frater*. »[5]. C'est parce que la nature du lien au sein d'une fratrie est susceptible de vivre de profondes transformations que la perspective de la fraternité opère.

---

[1] Sigmund FREUD, *Introduction à la psychanalyse* (1915-1917), Paris, Payot, 1965. N'oublions pas que ces propos écrits en 1917, ont pour toile de fond, le terrible constat des massacres de la guerre.
[2] Paul-Laurent ASSOUN, « Fonctions du frère : l'imago phallique », *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, t.1 *op. cit.,* p.77.
[3] Ce qui est la définition du petit *a* lacanien.
[4] J.-B. PONTALIS, *Frère du précédent*, *op. cit.*, p.190.
[5] Paul-Laurent ASSOUN, « Fraternité et généalogie du lien social », *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs*, t.1 *op. cit.,* p.81.

III-3.B La ronde des frères

La communauté fraternelle peut également se définir par la pluralité et la non-mixité : Noémie Orflamme, la femme de Théodore-Faustin, est « l'aînée des onze filles des bateliers du Saint-André » (LN, 27). Si le nombre de sœurs ou de frères ne correspond plus au terme administratif actuel de « famille nombreuse », il peut toutefois paraître bien faible en comparaison des fratries bibliques et troyennes. Florence Godeau et Wladimir Troubetskoy rappellent que « sous les remparts de Troie, ce sont cinquante enfants qu'Euripide attribue au roi Priam et à Hécube, sa seconde épouse, quand d'autres leur en concèdent dix-neuf, voire quatorze " seulement " chez Apollodore. »[1] Les caractéristiques de la fratrie de *Jour de Colère* sont suffisamment déterminantes pour la situer dans le champ du merveilleux. Cette « tribu » des Mauperthuis se rapproche des fratries de Charles Perrault[2] tant par le nombre et le genre monosexué, qui suspend la question de la différence sexuelle en son sein. Si certaines fratries, comme nous l'avons précédemment soulevé, se distinguent par l'hostilité, la jalousie et le meurtre qui y règnent au détriment de la fraternité, celle des Mauperthuis se caractérise par les traits moraux axiomatiques que sont la solidarité entre les frères, l'amour porté à leurs parents et la fidèle piété envers la figure mariale. Ce que Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte*[3] appelle la situation initiale des contes merveilleux, met à jour un jeu subtil d'identités et de différences. Les neuf garçons qui composent la fratrie Mauperthuis naissent tous, pendant neuf années consécutives, le jour de l'Assomption, auréolant leur venue au monde d'une indéniable présence mariale. Rien ne semble distinguer les frères qui se lovent, les uns après les autres, dans les sillons de la folie grand-maternelle dont les prières et les bénédictions semblent avoir eu raison des aléas des accouchements qui auraient pu opérer une distinction entre les frères. La fratrie devient ainsi à elle seule une constante représentation de la glorification :

> Ils célébraient dans une joyeuse confusion tout à la fois la vierge dans l'adoration de laquelle leur grand-mère les avait élevés, leur propre mère Reine qui était l'incarnation fabuleuse de la grâce mariale, et leurs neuf anniversaires qui se doublaient de leurs neuf fêtes, le nom de Marie renforçant le prénom de chacun comme un magique garde-fou contre le mal, le péché et la mort. (JC, 110)

[1] Florence GODEAU et Wladimir TROUBETSKOY (dir.), *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p.10.
[2] Natalie PRINCE remarque « que chez Perrault, les fratries sont assez fréquemment réduites à deux ou trois enfants, soit filles, soit garçons, alors que les Grimm, eux, imaginent des familles beaucoup plus nombreuses composées de sept, huit ou encore treize enfants. » *op. cit*.
[3] Vladimir PROPP, *Morphologie du conte* (1928), Paris, Seuil, coll. Point Essais, 1970.

Les individualités cependant ne se dissolvent pas dans une sorte d'ensemble indistinct où les frères se détermineraient à travers une conflictualisation de leurs relations fraternelles. La similitude initiale est rapidement équilibrée par une nette opposition entre les caractères fortement marqués qui différencient les frères les uns des autres. Surnommés, ils cumulent les dénominatifs. À leur prénom de baptême se greffe, en sa divine protection, celui de la Vierge auquel s'ajoute une particularité physique ou de caractère. Ils sont ancrés dans ce qui les définit une fois pour toutes, figés dans leur prénom, ou plutôt leur surnom, qui fait office d'identité. Ils ne deviennent pas dans la surprise d'un lendemain, ils sont un type déterminé destiné à remplir une fonction, à témoigner d'une réaction et à assurer, d'une manière ou d'une autre, la pérennité du groupe. Les frères s'élèvent à la hauteur des légendes, des mythes ou des contes et portent en héritage les influences célestes des astres qui les ont vus naître, dont ils absorbent l'essence. Les fils du Matin gardent du soleil la puissance et l'éclat de ses rayonnements, ceux du Soir conservent la lumière ténébreuse de la lune dans des variations solitaires et silencieuses. Porteurs de quelques traits d'une extrême originalité qui façonnent chaque caractère, la réputation des « fils éclatants de force et de santé » (JC, 80) n'est plus à faire. La description hyperbolique, les notions de démesure et d'excès, rappellent tout autant le chant des épopées que le style conventionnel du début de la Princesse de Clèves : Ferdinand-Marie « surpassait ses frères du Matin par la puissance et par la taille ; devenu homme sa force s'était hissée à la hauteur des légendes […] rire prodigieux, énorme, tonitruant, qu'un rien suffisait à provoquer » (JC, 89). Au sein de la fratrie, les places ne sont pas similaires, elles ne sont pas non plus interchangeables. Chaque enfant est posé dans une histoire repérée qui lui permet de se sentir compter parmi les siens. L'unicité est telle qu'elle ne peut être abdiquée mais elle n'empêche en rien l'affiliation au corps fraternel de cette famille, caractérisée par un mode de relation où n'existent ni la différence des sexes, ni la différence de cultures. Rien en eux ne résiste au frère. La fratrie est le plus souvent le lieu du rappel des hiérarchies plutôt que le site des égalités et des ressemblances. Dans la majorité des sociétés en effet, il n'y a aucune égalité entre une sœur et un frère et l'ordre des frères est fondé sur l'aînesse au risque de créer une entaille dans la mise en équivalence totale de tous les enfants d'une même génération. Cet état de fait, soutenu par Ambroise Mauperthuis, n'entraîne aucune fierté chez son fils Ephraïm qui refuse de porter une panoplie qui ne signifie rien pour lui et opte pour une tout autre éducation pour ses propres fils. Ceux-ci ne grandissent pas dans l'illusion que tous sont aimés de la même façon, chacun est aimé pour sa différence ce qui permet d'amener à une

sublimation de toute tension fraternelle : « Malgré toutes ces différences qui opposaient les frères du Matin, celui de Midi et ceux du Soir, l'entente qui régnait entre eux était profonde, bien plus profonde qu'en toute autre famille du hameau ou des villages alentour. » (JC, 106).

Si le groupe fraternel est considéré comme une sorte d'archéologie du social dont l'acte originaire collectif du meurtre du père fait naître le clan des frères dans une fraternisation au service du crime, la fratrie des Mauperthuis fait rempart pour protéger le père et tourne son animosité contre le grand-père. La solidarité des frères peut ainsi se rassembler autour du père aimé dans l'incorporation symbolique de sa force et de sa bonté. Ce pacte établit la confraternité comme loi, même si la fratrie peut représenter, pour son voisinage, le fantasme d'une horde inquiétante qui se situe à la marge du hameau. Le risque de confusion entre l'égalité et la ressemblance pourrait être périlleuse car, chacun a sa langue et chacun son désir, cependant, les Mauperthuis tissent du semblable et du dissemblable, de la coupure et du lien, témoignant, qu'au sein même de la filiation, peut opérer une fraternisation qui ne se pense pas selon une logique d'ordre hiérarchique ou d'égalisation des sujets. Il y a bien l'ordre des cadets et celui des aînés, l'ordre des parents et celui des enfants, mais les valeurs de fraternité qui s'affirment ne se limitent pas à un rêve de relations strictement horizontales. Leur solidarité fraternelle leur permet de faire corps dans un mode de relation portée par le partage d'une origine commune associés à la construction du lien au semblable. Selon l'idéologie des colonisateurs occidentaux, qui recherchaient à travers les enquêtes ethnographiques[1] le stade primitif de la pensée religieuse et de l'origine de l'idée de Dieu, nous pourrions dire que la foi des frères puise à l'animisme.

> Ils étaient hommes des forêts. Et les forêts les avaient faits à leur image. À leur puissance, leur solitude, leur dureté. […] ils s'étaient nourris depuis l'enfance des fruits, des végétaux et des baies sauvages […] Un même chant les habitait, hommes et arbres. (JC, 87)

Ils partagent la croyance des peuples dits primitifs qui considéraient la nature et le monde par analogie avec eux-mêmes notamment par identification à des espèces animales ou végétales. Or, si nous nous reportons à *La Pensée sauvage*[2] de Claude Lévi-Strauss, cette pensée ne se définit pas comme la pensée de sauvages - comme le supposent sans doute les suspicieux habitants du hameau

[1] Edward BURNETT TYLOR (1832-1917) fut l'un des fondateurs de l'anthropologie religieuse. Il écrivit notamment en 1871 son premier ouvrage au titre significatif *Primitive Culture : Researches in the Development of Myhthologie, Philosophy, Religion, Art, Language and Custum.*
[2] Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage,* Paris, Plon, 1962.

du Leu-aux-Chênes qui s'attendent « à tout d'une tribu de sauvages aussi solidaires, aussi ligués, qui alliaient la force à la bizarrerie voire la dingoterie. » (JC, 107) - mais comme une pensée non domestiquée qui se manifeste de façon éclatante dans un art et un savoir populaire. Dans une inventivité débordante, ils mêlent hardiment à leur amour des arbres leur solide foi mariale, qui se manifeste dans le dépassement des conflits des générations antérieures et transforme la folie mariale en une pure joie. Nourrie aux bienfaits, aux ressources et aux mystères de la nature, la fratrie fait corps, les frères sont unis. À l'église « ils se tenaient groupés dans le narthex avec leur père […] et au moment de l'élévation ils s'agenouillaient tous en bloc, baissant le front jusqu'à toucher le sol, puis en file indienne ils s'acheminaient avec solennité vers l'autel pour recevoir la communion. Et ils chantaient avec puissance, avec éclat. » (JC, 107). La fête de l'Assomption, en tant que cérémonial religieux censé réaffirmer, selon Véronique Poirier, « la stabilité de l'ordre social et la légitimité des pouvoirs, en ritualisant à la fois les divisions hiérarchiques institutionnelles ou mythiques et la transition qui pourrait les remettre en cause »[1], offre à la tribu Mauperthuis l'occasion de s'imposer « de façon remarquable, même inquiétante au goût de certains. Car alors ils s'improvisaient orchestre. » (JC, 108). En dehors de toute célébration liturgique traditionnelle, ils donnent lieu à de grandes scènes de réjouissances qui puisent aux rites favorisant toutes les formes d'expressions, chants, danses, instruments, déclamations… susceptibles de déclencher un état de transe afin d'établir la communication avec le divin et exprimer la vénération pour la Vierge et leur mère.

Le sentiment familial se renforce des liens qui unissent l'individu au groupe et en ravivent l'identité collective. L'héritage et la mémoire des parents sont pleinement assumés dans la réconciliation, « leur tendresse pour Edmée, leur amour pour leur mère, leur fierté pour leur père qui avait tout sacrifié sans un instant d'hésitation pour aller jusqu'au bout de son désir ; leur passion des forêts. » (JC, 137). L'accord tend vers ce que Sylvie Germain nomme dans ses *Quatre actes de présence* : « La connaissance de Dieu, la sagesse de l'amour, l'intelligence de la fraternité : tout est lié, tout s'irrigue, se féconde. » (QA, 56). La vie enfantine devient une œuvre commune partagée, œuvre créatrice au service de leur foi : « Dans le tronc de chacun de ces arbres ils sculptèrent un ange. Dans le hêtre dressé juste en face de la Madone ils donnèrent forme à un ange aux bras chargés de fruits à la gloire de leur mère, et à sa gauche à un

[1] Véronique POIRIER, « La Sacralisation du temps et de l'espace humains », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier, (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p. 1973.

ange aux mains ouvertes… » (JC, 138). Chacun des frères sculpte un arbre, offert en une ronde d'anges dont les noms leur confèrent de nouvelles grâces, hors des iconographies et des chants surannés. Leur langage se façonne selon le souffle du vent « qui filait à travers la clairière glissait dans la bouche des anges, sifflait ras de leurs lèvres, entre leurs doigts, entre leurs ailes, dans les plis de leurs robes. Râles et stridences, mugissements et chuintements. (JC, 139). Anne-Gaëlle Weber parle à ce sujet d'un langage « qui se situe en deçà des mots » et qui pourrait satisfaire l'utopie de la parole angélique, le « langage " transparent " des anges vaut notamment par ce qu'elle révèle des limites du langage des hommes ; ceux-là seuls offrent le modèle d'une parole qui puisse coïncider absolument avec la pensée, d'un " vouloir-dire " qui soit un " dire ". Entre eux, les anges n'ont nul besoin de mots. »[1]. Les frères Mauperthuis détournent les biens/possessions de leur grand-père, « Ces arbres ils sont à personne. Pas plus à toi, qu'à nous. Ils sont à la Madone. » (JC, 140). Dans une alliance mutuelle, ils recomposent une filiation arboricole en taillant dans l'écorce et le cœur des arbres, héritage offert par la mère nature. Les arbres, que le grand-père abattait, se voient élevés vers le ciel par leur chant ascensionnel qui facilite le passage du visible à l'invisible. Les frères réinventent la donnée généalogique, sans abandonner le modèle de l'arbre qui s'est imposé en Occident depuis si longtemps, ils en modifient le mouvement et partent de la genèse pour suivre et revivre le mouvement de croissance de la plante. La mémoire se glisse dans ces arbres de vie qui retrouvent en eux le souffle qui passe des ascendants aux descendants, de la terre aux cieux, et revivent dans leur matière sculptée la dynamique de la transmission. Pour les frères, la généalogie se fraie une voie en dehors d'une hiérarchie fondée sur un présupposé naturaliste et entériné par le symbole, elle relève du libre jeu de l'imaginaire. La notion de « surimpression » que le philosophe François Noudelmann préfère à celle « d'engendrement » dans son essai consacré à la généalogie, peut valoir pour un schèma qui « débarrasse le geste généalogique de ses figures enracinantes ; […et] permet de penser l'entrelacs du sens autrement que par l'enchevêtrement des racines. »[2]. Les frères œuvrent à la notion de « respect » qui, pour Sylvie Germain, implique le mouvement de regarder en arrière de soi-même et de :

> s'enfoncer dans sa propre épaisseur de vivant pour y trouver appui, un appui à hauteur de l'autre qui se dresse sur le même socle d'espace et de temps, dans une égale vulnérabilité de mortel, une égale puissance de désir, une égale dynamique

[1] Anne-Gaëlle WEBER, « La Voix des anges », *Cahiers Robinson,* n°20, 2006, p.105.
[2] François NOUDELMANN, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Léo Scheer, 2004, p.191.

> de pensée, et un égal mystère. Le respect est foncièrement lié à la fraternité, à une sagesse d'amitié et de reconnaissance.[1]

III-3.C Vers un lien spirituel

La notion de frère et de sœur renvoie ainsi à la communauté humaine soudée entre elle, dans son devenir et dans son destin. Sylvie Germain, dans un article de *La Croix,* commente la devise républicaine française et s'arrête sur la notion de fraternité :

> Tout en se situant en marge du pouvoir politique, la fraternité assume un rôle actif dans la société, mais sa dynamique sera d'autant plus vive que ce pouvoir saura mettre en place des conditions propices à son exercice. Le mot fraternité, qui fait souvent figure de pauvre dans la triade républicaine (on peut exiger l'application d'un droit, faire des recours en cas de violation, un idéal de revanche ne dispose pas des mêmes garanties), renvoie par son origine à une réalité religieuse.[2]

Dépourvu de rivalité ou de conflit, le rapport collectif des frères Mauperthuis entre eux naît sans doute dans le maintien de ce lien qui pourrait leur faire chanter cette douce prière des Vêpres du mercredi « *Ecce quam bonum, et quam/jucundum, habitare fratres in unum*. », « Comme il est bon, comme il est agréable/pour des frères d'habiter ensemble. »[3]. L'instauration de la concorde atteste une solidarité régulatrice des tensions au quotidien reliée par l'amour de leur mère. Après avoir été un corps intermédiaire entre le Ciel et sa mère, Reine est adulée par ses fils et se trouve à l'origine d'un imaginaire de la communion fraternelle et d'une unité qui se fonde dans ce rapport au corps maternel, espace corporel et charnel où tous ont séjourné successivement. À sa mort[4], Reine est transmuée, par un deuil partagé, en une commémoration qui entend traverser les générations : « Ils le feraient durer, le nom de leur mère, eux, les fils. Ils le feraient durer dans leur mémoire, ils lui feraient traverser leurs vies, ils le déposeraient dans le cœur de leurs enfants. » (JC, 268). La mémoire de celle qui fut pour ses fils silence, don et bonté, se transmet dans les liens de filiation emplis de gratitude dont ne ressort pas la relation singulière et exclusive qu'elle a pu entretenir avec chacun de ses fils. Là encore la fratrie se singularise. Les frères Mauperthuis étirent la métaphore fraternelle jusqu'à superposer en son sein le lien spirituel et consanguin en devenant des frères spirituels. À la mort

[1] Sylvie GERMAIN, « Les Mots de l'année. Respect », *La Croix,* n° 37332, 30 décembre 2005, p.13.
[2] Sylvie GERMAIN, « Un héritage à recueillir », *La Croix,* n° 37715, 3 avril 2007, p.20.
[3] *Frères*, photographies de Stanislas KALIMEROV, Paris, Les Éditions du Huitième Jour, 2006.
[4] Causée ne l'oublions pas, par le départ de Simon qui ébranle le groupe familial et crée une irrémédiable fêlure chez Reine.

d'Edmée, Louison-la Cloche et Blaise–le-laid rejoindront leur père dans un monastère « Ils se feraient frères à la suite de leur père. » (JC, 340).

Les relations au sein de la fratrie comprennent aussi l'amour, se donnant dans une pureté simple, comme puissance portée au frère et à la sœur dans le dépassement de la tentation et de la réalisation du fratricide. Cet amour n'est pas l'Éros platonicien, marqué par le manque et la passion amoureuse. Son enjeu ne se situe pas seulement dans le fait d'avoir une sœur ou un frère, mais d'être une sœur et un frère d'un autre en humanité, dont la présence dépend de la suite des générations et de la relation parentale. Cet amour de la sœur et du frère « qui met en jeu les notions d'altérité, de semblable, de différence, n'est pas un donné, un état de nature, mais une construction, une élaboration de l'humain advenu à lui-même, dans sa propre connaissance et dans la reconnaissance de l'autre dans sa différence. »[1]. Sylvie Germain évoque au sujet d'Etty Hillesum l'évolution de sa passion pour Julius Spier en l'amitié :

> au sens le plus élevé, celui dont parle Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque* : celle qui se réjouit de façon désintéressée de l'existence de l'autre, parce que cet autre est tel qu'il est, et qui ne désire que son bonheur et son libre épanouissement, sans considération égoïste pour soi-même. (EH, 43)

Ce sentiment laisse se profiler un troisième versant de l'amour « nimbé d'une lumière qui irradie vers les deux autres : l' « *agapé* », ou charité au sens évangélique. » (EH, 43). Chacun devenant, dans l'optique chrétienne, la figure du prochain. La paix écrit Sylvie Germain « transparaît, parfois, dans le sourire d'un frère, d'une sœur, dans un soupir, un geste, un simple mot. »[2]. Ainsi, la relation fraternelle qui peut comporter le *summum* de la déliaison et de la discorde, peut aussi se présenter comme l'emblème de la Concorde, *Philia*, et s'avérer être la métaphore qui conduit à l'*Agapè* paulinienne. Certains êtres luttent même pour préserver des valeurs qu'ils estiment être non négociables, et que Sylvie Germain énumère en trois points, « le sens de la liberté, de la fraternité, de la dignité humaine » (RV, 107). Les Justes font partie de ces êtres « fraternels » et « secourables », bien souvent minoritaires, qui « entendent « la voix du sang de leurs frères crier du sol » de la commune terre, et qui y répondent en se faisant « gardiens de leurs frères », et ainsi « sauve-gardiens » de la fraternité et de l'humanité. » (RV, 107).

---

[1] Claude COHEN BOULAKIAS, « Philadelphes des sangs. Le premier fratricide : Caïn et Abel », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète, op. cit.,*p.19.
[2] *Frères*, photographies de Stanislas KALIMEROV, Paris, Les Éditions du Huitième Jour, 2006.

« Ce n'est pas sans raison profonde que l'on évoque l'analogie de la communauté chrétienne avec une famille et que les croyants se nomment frères dans le Christ […] c'est-à-dire frère par l'amour que le Christ a pour eux »[1]. Nous pouvons facilement penser au texte que Sylvie Germain entremêle aux photographies de portraits de moines bénédictins prises par Stanislas Kalimerov :

> […] Et c'est ainsi qu'ils vont ensemble, dans le mystère et l'infini de l'esseulement.
> Ensemble : l'homme persévérant à faire acte de présence
> Face à Dieu qui fait acte d'absence – et la relation
> Présence/absence peut à tout instant s'inverser. [2]

La fraternité spirituelle des Frères et des Sœurs en Christ devient une fraternité désexualisée, dégagée de sa gaine sensuelle, notamment dans l'inflexion paulinienne de la christologie dont le modèle est l'amour divin. « La petite Thérèse », qui influence profondément les personnages féminins Rose et Violette-Honorine marquées par les récits de la grâce, se consume d'amour et ressent cruellement « l'insoutenable amertume de l'absence ». Elle prend le contre-pied de l'esprit doloriste dominant le catholicisme de l'époque et pense « que la sainteté ne s'obtient pas par des sacrifices, des mortifications ou des pénitences »[3] mais en se livrant en un total abandon aimant à Dieu. Pour elle, écrit Frédéric Lenoir « Dieu n'est pas un Dieu courroucé et vengeur […] mais un Dieu d'amour et de tendresse. La sainteté ne provient pas de nos efforts héroïques, mais de la confiance que nous mettons en Dieu, tel un petit enfant, et de notre vigilance de chaque instant à aimer ceux qui nous entourent. »[4]. Sans doute est-ce dans cette expérience de l'amour qu'elle accède à la demande d'un jeune séminariste qui sollicite qu'une religieuse puisse se dévouer au salut de son âme reçoit un bonheur inespéré. Sylvie Germain dans la préface « Histoire de deux âmes », qu'elle accorde au recueil de correspondance entre Thérèse de Lisieux et un jeune prêtre, rappelle qu'elle « n'a pas eu de frères, les deux garçons nés dans sa famille, bien avant elle, sont morts en bas âge, « envolés au Ciel » pour devenir « des petits anges », selon ses expressions et elle porte depuis toujours la nostalgie de ces frères disparus. »[5]. En entrant en correspondance spirituelle pour soutenir deux jeunes hommes dans leur

[1] Sigmund FREUD, *Psychologie collective et du moi*, chapitre X, G.W. XIII, 139.
[2] Sylvie GERMAIN, *Frères*, *op. cit.*, 2006.
[3] Frédéric LENOIR, « Thérèse de Lisieux », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes I « Histoire », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.670.
[4] *Ibid.*, p.670.
[5] Sylvie GERMAIN, *Maurice et Thérèse, l'histoire d'un amour, Correspondance entre Thérèse de Lisieux et un jeune prêtre passionné,* éd. Plon, 1990 *(rééd. Maurice et Thérèse, l'histoire d'un amour,* introduction et présentation de Mgr Patrick AHERN*,* Préface de Sylvie GERMAIN, Paris, Plon/Desclée de Brouwer, 1999), p.9.

éprouvante vocation, elle fait entrer dans sa vie « deux frères d'âme » [1] comme un don de Dieu. Les « cordes musicales », restées longtemps inutilisées en Thérèse, et qu'enfin elle va pouvoir faire vibrer, pleinement résonner, sont bien davantage que celles d'un cœur aspirant à connaître l'amour fraternel, aussi lumineux et profond soit un tel amour ; il s'agit surtout des cordes de son « âme apostolique » […] »[2]. La relation fraternelle est une expérience de l'amour qui ne réitère pas les affirmations dogmatiques, mais parle de l'intime d'une expérience spirituelle. Comme les mystiques partagent l'idée que Dieu est un être en manque, qui a besoin de la mystique et de l'amour qu'elles lui apportent, ce rapport ne peut se comprendre que comme la relation de deux sujets où chacun est un manque et que seul l'autre peut apporter ce qui lui fait défaut. Façon de se rendre disponible à la demande d'amour que son Dieu adresserait à chacun, d'une union sans intermédiaire. Sylvie Germain approfondit la notion de fraternité en la reliant à l'acte du Christ qui se met au service des disciples en leur lavant les pieds et en les conviant à faire de même : « Tous maîtres et serviteurs les uns les autres ; il ne s'agit pas de plate égalité, mais de fraternité – charnelle, spirituelle, vivace. Et joyeuse, lumineuse, car cette fraternité a la saveur de l'amitié : " Je ne vous appelle plus serviteurs, car le serviteur ne sait pas ce que fait son maître ; mais je vous appelle amis. " (Jn 15,15). » (RV, 90).

[1] *Ibid.*, p.9.
[2] *Ibid.*, p.10.

Quatrième partie

CHEMINS DE MÉMOIRES

Singulier et magique
L'œil de ton enfance
Qui détient à sa source
L'univers des regards

Andrée Chédid, *Poèmes pour un texte*

INTRODUCTION

J'ai pu trouver ce que je cherchais, parce que je suis monté sur les épaules de la génération qui m'avait précédé.
Isaac Newton

Le destin s'entend habituellement comme la reconnaissance que quelque chose serait déjà là, présent dès l'origine, comme un lot dont chacun serait pourvu, alors qu'il séjournait encore dans les eaux amniotiques du ventre de sa mère. Cette *force du destin*, que Victor Bourgy qualifie d'impersonnelle, « déterminerait les événements de la vie de façon inéluctable. En ce sens, le "destin" se distingue du concept de Fortune, selon lequel tout, au contraire, l'heureux comme le malheureux, ne serait qu'accidentel, le produit d'un hasard erratique, pour ne pas dire anarchique »[1]. Ces représentations métaphysiques, antérieures à l'ère chrétienne, se sont modifiées au fil des siècles sans cesser de conserver leur puissance lorsqu'il s'agit d'évoquer le tragique. La notion de destin se joue aujourd'hui sur une autre scène avec l'apparition de personnages qui, dans leur absence, pèsent de tout leur poids mort sur le déroulement de l'histoire. Colette Audry, dans la préface qu'elle proposait en 1964 à l'essai de Maud Mannoni, *L'Enfant arriéré et sa mère,* le formulait de la façon suivante : « le drame d'un enfant s'est joué parfois vingt ans, quarante ans avant sa naissance. Les protagonistes en ont été les parents, voire les grands-parents. Telle est l'incarnation moderne du destin »[2]. Lors d'une journée d'études qui lui était consacrée, Sylvie Germain répondait à une question d'Alain Goulet sur l'apparente ressemblance entre son travail d'écriture et la lecture proposée par la psychanalyse transgénérationnelle. Tout en précisant modestement ne pas avoir lu d'ouvrages spécifiquement consacrés à cette thématique, elle reconnaissait que, si chaque histoire est « inventée », il existe cependant un

[1] Victor BOURGY, « Roméo et Juliette », *Œuvres complètes, Tragédies I*, William SHAKESPEARE, Présenté et traduit par Victor Bourgy, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995, p.519.
[2] Colette AUDRY, « Préface », Maud MANNONI (1964), *L'Enfant arriéré et sa mère*, Paris, Seuil, coll. Points n°132, p.11.

héritage culturel, familial, qui joue dans l'élaboration d'une fiction. Nul ne saurait mieux que la romancière résumer le propos qu'Anne Ancelin Schützenberger développait dans son essai consacré à « l'impensé dévastateur de la mémoire de l'inconscient, qui travaille à l'insu des générations […] »[1]. En plus de la dimension familiale, avec son lot de « cadavres mis au placard qui ont la peau dure »[2], notre origine procède « depuis un *lieudit* culturel. Immense lieu-dit/parlé/écrit/gravé qui nous entoure, nous enserre nous imprègne de sa rumeur constante. L'espace mental de chacun est d'entrée de jeu orienté, agencé et balisé. » (RV, 11). Après *Le monde sans vous,* dans lequel Sylvie Germain évoquait la mémoire et l'empreinte de ses parents disparus, les *Rendez-vous nomades* lui font écho sur la route des doutes et des errances spirituelles. L'auteure cite alors Maurice Zundel dès le premier chapitre de son essai :

> Les milliards d'Années qui nous séparent de nos origines, nous les portons tous ! Toutes ces origines du monde, nous les portons tous et chacun sur nos épaules, dans nos viscères et dans nos glandes, nous les portons dans nos humeurs. […] Oui, il y a en nous des déterminismes biologiques innombrables ! Oui, nous sommes le résultat de l'Histoire, de notre histoire infantile et de l'histoire de toute l'humanité.[3]

Cette étroite parenté peut provoquer les mêmes bafouillages dans le champ du privé que dans celui de l'Histoire, ne distinguant pas forcément les destinées collectives des destinées individuelles : « Il n'y a pas que l'Histoire en majuscule qui se répète, cela arrive aussi dans l'histoire des familles. Dans les deux cas, la répétition se pimente de nuances, de menues modifications, ainsi tempère-t-elle l'effet de rabâchage. » (M, 135).

Les antiques figures du destin ne cessent de traverser la géographie de la pensée contemporaine sous des aspects qui peuvent paraître immuables. L'œuvre de Sylvie Germain se joue des classifications et permet ainsi aux anciennes croyances de la prédestination, dont la pensée scientifique ne s'est jamais complètement dépouillée, de se frayer un chemin pour interroger les méandres de la mémoire et du souvenir des personnages. La survivance de cette mémoire familiale se dessine sur la peau ou s'affirme dans un nom qui présentent une soumission à une origine. La peau palimpseste enregistre et formule ce qui a précédé, comme si le destin était « fixe et inscrit de toute

[1] Anne ANCELIN SCHÜTZENBERGER, *Aïe, mes Aïeux !*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993.
[2] *Ibid*.
[3] Maurice ZUNDEL, *Le Problème que nous sommes,* (textes inédits choisis par le père P. Debains), Paris, Le Sarment, Éditions du Jubilé, 2000, p.234 et 236-237.

éternité dans les astres »[1], et se double de la notion de Fortune qui est essentiellement instable et imprévisible. La mémoire des personnages, parfois marquée par le traumatisme ou la catastrophe, ouvre à la complexité de ses formes. Elle déploie l'oubli jusqu'à l'évanouissement total de l'être, ou se manifeste dans son excès jusqu'à s'accrocher aux pas des personnages comme un boulet dans une soumission forcée à un destin, dont la formule, « Chaque balle à son billet » répétée par Jacques Le Fataliste[2], laisse entendre « que chaque événement s'accomplit selon le mot qui le prescrit »[3]. Là où Pierre Legendre nous met en garde sur le risque de la répétition : « […] nous n'avons pas à recevoir de leçons du passé. La leçon de l'histoire ne saurait faire de nous des perroquets ; simplement elle consiste à nous mettre face à notre solitude, à tâcher d'accepter l'interrogation que cela comporte […] quant au problème de la limite »[4], Sylvie Germain propose d'assumer « un constant travail de mémoire, de réflexion, de vigilance » (ST, 26) au risque que le pire ressurgisse dans « nos demains ». L'enfant, au cœur des générations, se doit de traiter cette délicate question, ainsi que le personnage qui se tourne vers son enfance, ou qui est sollicité par elle, pour répondre de sa vie et de ses actes. « Comment échapper au cercle vicieux de la répétition ? » (ST, 27). Le sujet, parlé plutôt qu'il ne parlerait, passe de cet état d'*infans* à celui de romancier pour qu'émerge son propre récit, au-delà des questionnements sur son être identitaire. Cette création, qui n'est pas nécessairement reliée causalement à un état antérieur, implique que l'enfant devienne, par sa voix narrative, le sujet d'une histoire. Démarche particulièrement facilitée pour l'enfant germanien qui entretient avec le langage une relation savoureuse et ludique pour puiser dans la pulpe des mots afin de raconter le texte, qui ne devient lisible que dans l'après coup, pour rétablir une liberté créatrice et, par là, humaine.

[1] Victor BOURGY, « Roméo et Juliette », *Œuvres complètes, Tragédies I*, William SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.519.
[2] Denis DIDEROT (1796), *Jacques le Fataliste et son maître,* Paris, Garnier Flammarion, 1997.
[3] Jean STAROBINSKI, « Destin et répétition dans *Jacques le Fataliste », Nouvelle Revue de Psychanalyse,* numéro 30, Automne 1984, p.29.
[4] Pierre LEGENDRE « L'Impardonnable », *Le Pardon. Briser la dette et l'oubli*, Olivier Abel dir., Paris, Éditions Autrement, Le Seuil, coll. Points/morales, 1991, p.26.

I– SURIMPRESSIONS

Tout est dit, en silence, dès le commencement
et dès avant cela, même,
dans la profonde nuit qui précède notre journée.[1]

I-1 Fait de la chair des autres

I-1.A Le corps en sa mémoire

L'homme « concret », tel que l'évoquait Lucien Febvre, est « l'homme vivant, l'homme en chair et en os »[2]. Dans la préface à leur *Histoire du corps,* les historiens Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello évoquent le :

> fourmillement d'existence [qui] émerge de cet univers sensible : un cumul d'impressions, de gestes, de productions imposant l'aliment, le froid, l'odeur, les mobilités ou le mal, en autant de cadres « physiques » premiers. C'est ce monde immédiat, celui des sens et des milieux, […] ; un monde variant […] imposant des modes différents d'éprouver le sensible et de l'utiliser […]. [3]

Ce corps individuel manifeste, à travers ses gestes et sa posture, la façon dont le corps social fabrique des normes et des valeurs collectives qui livrent un usage du corps. Le corps des personnages germaniens s'exposent dans la survivance d'une histoire qui se dépose sur le parchemin de la peau pour livrer une lecture de la trace. Le corps, dans sa complexité, témoigne de ce que Michelet appelle « la résurrection intégrale du passé »[4], et participe de l'aventure fictive et narrative dont le sens peut être interprété. Ses cartographies, parfois accidentées, souvent chaotiques, font passer des présences éloignées et entendre des échos d'un corps qui parle, parfois à son âme défendante, sous forme de métaphores qui relient les traces fragmentées d'un parcours. Traversé d'influences secrètes et mystérieuses, le corps, sensible aux empreintes de la

[1] Pierre BERGOUGNOUX, *Le Premier Mot*, Paris, Gallimard, 2001.
[2] Lucien FEBVRE, *Pour une histoire à part entière,* Paris, SEVPEN, 1962, p.544-545.
[3] Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, (2005), « Préface », *Histoire du corps,* vol.1, Paris, Le Seuil, coll. Points/histoire, 2011, p.7.
[4] Jules MICHELET, *Histoire de la Révolution française* (1847-1853), cité par Jacques LE GOFF et Nicolas TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen Âge,* Paris, Liana Levi, 2003, p.15.

puissance mémorielle, présente une surface représentative et subjective qui déborde la seule limite de sa peau. Pour qui sait l'observer, ou pour le simple curieux, il devient miroir de l'être, comme on dit parfois des yeux qu'ils ouvrent les portes de l'âme. La tradition physiognomonique, aujourd'hui considérée comme l'archaïque de la physiologie, présente un savoir qui consiste à déchiffrer les langages du corps et à dénouer le lien qui existerait entre :

> ce qui, du sujet, est perçu comme superficiel et profond, montré et caché, visible et invisible, manifeste et latent. Bref, entre le royaume de l'âme – caractères, passions, penchants, sentiments, émotions, une nature psychologique… - et le domaine du corps – signes, traces, marques, indices, des traits physiques… [1]

Si l'œuvre de Lavater[2] au XVIIIe siècle essaie, en une dernière tentative, de conjurer la séparation inéluctable entre « l'étude objective de l'homme organique et l'écoute subjective de l'homme sensible »[3], la fracture des savoirs et des discours portés sur le corps en Occident est aujourd'hui profonde. Le personnage de Laudes-Marie s'interroge sur les multiples façons de faire parler le corps :

> Toutes les manipulations et explorations excessives des corps, les usages les plus extrêmes qui en étaient faits, soulevaient en moi des questions ; cela allait des simples tatouages, des scarifications et incrustations jusqu'à la pratique de la torture, aux mutilations, au dépeçage, au prélèvement des scalps et au rapt des crânes considérés comme des trophées, et, point culminant, au cannibalisme. (CM, 150)

Ce corps animal, le premier sur lequel les inscriptions peuvent se porter le transformant ainsi en corps humanisé, est pris en compte par Sylvie Germain qui constate que dans les sociétés primitives, il est « peint, tatoué, scarifié, excisé, affiche publiquement son appartenance à sa communauté dont il a littéralement incorporé les règles, les interdits, les paniques et les rêves. » (P, 57). Il est aussi celui qui, marqué, porte les cicatrices, témoins des blessures passées. Sur ce théâtre des apparences et de la représentation de la mutilation ou de la tache, il n'est pas plus question d'atteindre à une vérité historique qu'à une vérité somatique. En effet, si « les traits du visage dessinent un palimpseste, nulle patience, même infinie, en saurait venir à bout de son déchiffrement, car l'homme est toujours au-delà »[4]. Nous sommes loin des empreintes génétiques qui faciliteraient la lecture des marqueurs d'une hérédité qui ferait le bonheur des eugénistes ou des manipulateurs politiques. Les corps des personnages germaniens, qui souvent se font visages, proposent au regard un message

[1] Jean-Jacques COURTINE, (2005), « Le miroir de l'âme », *Histoire du corps,* vol.1, Paris, Le Seuil, coll. Points/histoire, 2011, p.321.
[2] Johann Kaspar LAVATER, *Physiognomische Fragmente,* Leipzig, 1775-1778.
[3] Jean-Jacques COURTINE, *Ibid.*, p.325.
[4] David LE BRETON, « Note anthropologique sur la physiognomonie », Autrement, série Mutations, n°148, 1994, p.174-175.

évocateur, auquel chacun peut réagir différemment. En l'absence de mots, le message passe par le regard de ce qui est exposé et laisse aller, au devant de cette existence matérielle, l'imprévisible du sentiment. La physiognomonie étant « aux personnages ce que la topographie est aux paysages », elle favorise « le grand rêve d'écriture d'une virtuelle identification de l'apparence externe et de la vérité interne, c'est-à-dire le fantasme " cratylien " d'une motivation des signes, selon laquelle le caractère motive le corps et vice versa. […] »[1]. Chez Sylvie Germain, plus que le corps, c'est la peau qui s'offre en écritoire privilégiée, tout aussi bien pour une narration individuelle ou familiale que pour tout ce qui dépasse la destinée humaine dans une perspective du grand livre mémoriel : « Tout est écritoire : la terre, le ciel, le corps, le temps » (RV, 152). La peau devient lieu d'inscription, porteuse de généalogie ou de destin tragique. Dans *Les Personnages,* l'auteur associe la peau du nouveau-né à un palimpseste fait de signes, de traces et de réminiscences, « prêts à se déployer en surface, à multiplier ses ramifications, à les transformer au gré de toutes les nouvelles marques qui se formeront sur cette peau durant la vie de la personne » (P, 64). « [E]space secret, […] labyrinthe de chair » (JC, 23), le corps humain se déchiffre, se sent, se devine avant enfin que d'être aimé et désiré.

Nous rejoignons Béatrice Lehalle lorsqu'elle note que le regard dans *Le Livre des Nuits* est :

> chargé de son histoire mais aussi riche de son futur. […] tous les éclats de soleil qui apparaissent dans l'œil de Nuit-d'Or sont porteurs de ses enfants mais aussi de ses deuils. La fonction du regard intègre ainsi une nouvelle perspective, différente, plus vaste, inscrite dans l'histoire personnelle du personnage et de ses descendants.[2]

Si l'on soutient habituellement que les deux parents n'offrent pas le même degré de certitude concernant leur parenté[3], infusant le doute et le soupçon dans la filiation, *Le Livre des Nuits* au contraire, présente un principe de paternité qui ne fait aucun doute. Victor-Flandrin inaugure la présence des taches d'or dans l'œil gauche de ses enfants qui héritent de cette filiation patrilinéaire conçue en termes génétiques. L'affirmation de l'héritage est inévitable et permet à Victor-Flandrin de soutenir son inscription sur un territoire et de déclarer sa paternité à la face de tous, alors que la mère, telle celle des triplés, peut s'évanouir dans l'oubli. Les dix-sept taches dans le regard du père, qui correspondent au nombre

[1] Philippe DUBOIS, « Les rhétoriques du corps », *Le Grand Atlas des littératures,* Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p.63.
[2] Béatrice LEHALLE, (table ronde animée par Alain Goulet) ; « Ouverture et résonances psychanalytiques actuelles de l'œuvre de Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), sous la direction d'Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.302-303.
[3] *Mater certissima, pater semper incertus.* Adage déjà évoqué dans la première partie.

de maisons à son arrivée à Terre-Noire, sont le signe de reconnaissance de l'enfant et la preuve de son existence terrestre. Elles conservent également le souvenir de l'agonie d'Herminie-Victoire qui, dans son vécu d'abandon face à l'épreuve de l'accouchement, porte un dernier regard vers les étoiles scintillantes pour trouver appui sur l'une d'elles. Ce sont les échos de ce « sang de la nuit même constellé de poussière d'étoiles » (LN, 52) qui vibrent encore dans les étoiles qui établissent le lien entre le ciel et la terre dont elles éclairent l'obscurité. La particularité du temps de la conception ou de la naissance de l'enfant laisse sur son corps une trace de son origine ou de son destin. Les mouvements planétaires et les divers phénomènes célestes contribuent au façonnement de ses goûts et de sa destinée. Nous sommes ici au plus proche des croyances astrologiques qui considèrent un événement céleste comme un signe. La correspondance entre le cosmos et le monde terrestre se situe à l'envers de la conception linéaire historique pour laquelle, la survenue d'événements uniques, pas forcément repérables, s'inscrit dans un processus. Le lien causal, qui unit la naissance de Louis-Félix aux astres, révèle un tempérament et un destin plus qu'il ne le prévoit :

> Il est né à l'heure où culminait Véga, sous l'éclat de la Lyre. Et la lyre, semble-t-il, émit cette nuit-là un son très clair qui vibra jusque sous les paupières de l'enfant nouveau-né, et qui, depuis ce temps n'en finit plus de monter à l'aigu dans le cœur envoûté du garçon. (EM, 19)

L'engouement pour le ciel saisit Lou-Fé dès sa petite enfance, « d'emblée les étoiles, les astres, les planètes lointaines ont séduit son regard » (EM, 19), il partage cette passion des astres et des mystères du lointain visible avec le personnage de Thadée dans *Nuit d'Ambre.* Ainsi existe-t-il une analogie entre les origines de l'univers et la création d'un être, qui ne se présente plus si dénudé dans cette synchronicité entre les événements terrestres et célestes. « C'est sans doute pour la première fois dans le grand livre des cieux que l'œil a repéré des signes » écrit Mircea Eliade[1]. Le ciel s'ouvre avec des caractéristiques variées aux yeux de l'enfant fasciné : « vaste […] fécond […] profond […] léger le ciel, et doux, avec ses laits d'étoiles […]. C'est un livre, le ciel, un grand livre d'images qui sont forces et vitesses […] un texte toujours en train de se récrire, de se poursuivre, et de se ré-enluminer. » (EM, 20). Les enfants ne peuvent pas cependant interpréter les signes du présent, ni prédire les événements à venir. Ils ne sont pas en mesure de prévoir les catastrophes, et par conséquent, d'éviter leurs conséquences néfastes par des rituels. La convergence qu'opère

[1] Mircea ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses,* vol. 1, Paris, Payot, 1978, p.213-215.

Carl Gustav Jung entre la psychanalyse et l'astrologie, en soutenant que le symbolisme est le soubassement de la nature humaine, ouvre une perspective nouvelle. Les astres ne sont pas la cause de la destinée humaine, mais ils sont les signes « des actions humaines. Ce ne sont pas les événements de la destinée […] qui sont inscrits dans la carte du ciel, mais les forces psychiques profondes qui les conditionnent et les génèrent »[1]. Dans un conte du XVIIe siècle, intitulé *La Princesse Belle-Etoile et le prince Chéri*, Madame d'Aulnoy met en scène des enfants pourvus d'une incroyable beauté. Deux garçons et leur sœur arborent, dès leur venue au monde, une brillante étoile sur le front et une riche chaîne d'or autour de leur cou, qui les distingue du commun des mortels. La généalogie des Péniel est marquée par la transmission de la particularité de Victor-Flandrin, qui consiste en une « remarquable tache d'or qui irisait la moitié de son œil gauche. Cette tache était si étincelante qu'elle brillait même dans la nuit et permettait à l'enfant de voir aussi bien en plein jour que dans la pénombre la plus dense. » (LN, 54). Chaque enfant, engendré de ses différentes unions, conserve la trace de sa nuit d'or qui étoile son œil gauche, comme autant de grains d'or parsemés dans sa filiation gémellaire. La tache, dont il n'est pas anodin qu'elle se localise sur l'organe même de la contemplation à l'origine du surgissement incestueux, peut jouer un rôle d'inducteur de symboles infiniment polyvalents. Pensons, à ce propos, aux taches qui constituent le test projectif du psychologue suisse Rorschach, dont la signification provient de l'interprétation qu'en donnent les sujets, prenant ainsi une valeur symbolique extrêmement différente selon les individus. Dans la diversité des lectures qui lui sont données, la tache est reliée à l'idée « d'une dégradation, d'une anomalie, d'un désordre ; elle est, en son genre, quelque chose de contre-nature et de monstrueux. […] la tache signe la contingence de l'être, dont la perfection, si elle est atteinte, n'est que de courte durée »[2]. Cette transmission de l'héritage paternel peut se modifier sous la pression d'événements extérieurs qui conjuguent leurs effets à la puissance génétique. Ainsi les yeux de Baladine se parent, en plus de la tache d'or, d'un « bleu violâtre » (NA, 97), couleur au fort symbolisme mortuaire qui signe l'involution de la vie à la mort. L'œil de la sœur porte, dans ce que Rimbaud nommerait « O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux »[3], la couleur du deuil tenace du frère mort : « ce n'était pas à des poussières d'astres que la semence de son père s'était mêlée pour l'engendrer, - c'était à des larmes. » (NA, 343). Quelque chose échappe toujours à la fixation par la coexistence de deux versants qui

[1] Frédéric LENOIR, « L'astrologie. Croyances, symboles, pratiques des origines à nos jours », *Encyclopédie des religions*, Tome 2, Lenoir Frédéric et Tardan-Masquelier Ysé, (dir.), Paris, Bayard, 1997, p. 1596.
[2] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Tache », *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p.919.
[3] Arthur RIMBAUD, « Voyelles », *Œuvres complètes, op. cit.*, p.53.

conjuguent l'histoire et le mythe familial dans un mouvement de balancier continuel entre ces deux pôles. Le temps des origines constitue un dépôt stable qui est cependant subordonné à une temporalité en train de s'accomplir. L'irruption de la contemporanéité dans l'existence n'œuvre pas pour autant en tant qu'altérité et ne constitue pas plus une libération. Ainsi révélé, l'événement ne peut être oublié et le corps, toujours, se fera le réceptacle privilégié de ce nouveau récit à formuler qui pourra même modifier la nomination. Au sortir d'un rêve troublant, Nuit-d'Ambre voit que « la tache qui marquait son œil gauche s'était comme détachée et courait en tous sens à travers son iris telle une guêpe ivre, flamboyante. Ce vol fou de la tache d'or dans son œil ne devait plus cesser. Désormais tout le monde l'appellerait Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu. » (NA, 172). En revanche, Cendres porte un ensemble de signes oculaires qui révèle, à son insu, la mémoire du meurtre de Roselyn par Nuit-d'Ambre : « Les yeux de cet enfant il les connaissait, il les connaissait jusqu'à la détresse, la honte. Il les connaissait jusqu'à la folie […]. Les yeux de Roselyn. Mais à l'œil gauche l'enfant portait la tache d'or des Péniel. » (NA, 386-387). Ainsi, sans qu'aucun lien de filiation existe entre Cendres et Roselyn, l'enfant conserve l'empreinte du meurtre de ce dernier. En sa présence impromptue, Cendres fait irruption dans la réalité et dans l'impensé de son père et dévoile « le contenu négatif de la boîte de Pandore », participant ainsi, sans le savoir, « à une co-production traumatique »[1]. Nuit-d'Ambre semble être menacé par cet enfant dont le chagrin empêche tout lien et rend difficile l'établissement d'un contrat narcissique, puisque Cendres ne se situe pas comme héritier du pacte dénégatif de son père, mais en révèle au contraire le contenu destructeur. Il vient ainsi rompre le silence qui entourait le meurtre de Roselyn et fait apparaître, par son seul regard, ce qui a été un réel irreprésentable et inacceptable : un dernier regard désespéré qui n'a pas été sauvé. Seul le processus de la lente adoption respective du père et du fils fera surgir dans les yeux de l'enfant son appartenance à la lignée Péniel : « […] leur gris prenait une teinte d'argent. Et cet éclat d'argent, Cendres ne devait plus le perdre. » (NA, 409). La lignée des taches d'or se termine avec celui qui reçoit, « comme les autres Péniel » un surnom, Nuit-d'Argent. La filiation se détourne de l'arrière-grand-père et inaugure un nouvel héritage ; à l'or, métal solaire et précieux, marqué du sceau de l'inceste, succède l'argent, métal lunaire et froid, marqué du sceau du meurtre.

[1] Evelyn GRANJON, « S'approprier son histoire », *La Part des ancêtres*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 2006, p.52.

Alors que la petite Alma, sans père, demeure par fatalité « sans signe ; ses yeux trop grands, couleur d'ardoise, ne renvoyaient qu'à sa mère, - et peut-être, au-delà, à la mère de sa mère » (LN, 256), la filiation se présente parfois équitablement partagée entre les souches maternelle et paternelle. L'équilibre se lit dans des signes distinctifs qui se répartissent au sein de la fratrie. Mélanie donne « naissance à deux petites filles également jumelles et marquées du signe d'or à l'œil gauche. À l'inverse de leurs frères elles prirent de leur mère l'épaisse chevelure noire et de leur père les traits plus anguleux du visage. » (LN, 98). Cette logique de la filiation est portée à son comble dans *Chanson des mal-aimants* par le sculpteur Anthis qui :

> était double en tout, jusqu'à ses yeux vairons, […]. L'œil bleu, il le tenait de sa mère, une Estonienne, et le noir de son père […] Anthim était un raccourci de ses deux prénoms fracturés et rassemblés ; sa mère l'avait nommé Anton […] son père l'avait nommé Ibrahim. Le fils n'avait opté ni pour le luthérianisme maternel ni pour l'islamisme paternel, et pour aucune de ses terres d'origine. (CM, 237)

Le corps incarne un périlleux équilibre généalogique dans lequel le sujet peut advenir, si l'enjeu de son existence ne tend pas au maintien constant de cette ressemblance, qui précisément rappelle que l'on est ni l'un, ni l'autre, mais bien issu de ses géniteurs. Il est important que l'enfant puisse séparer, selon les propos de Joël Clerget, « la face imitable […] de la ressemblance à ses parents et une face inimitable. »[1]. Si la face imitable est contenue dans les traits précédemment évoqués, la « face inimitable, de l'enfant le fait sujet, singulier, à nul autre pareil, fils de la parole invisible et agissante »[2]. Le père et la mère ne ressemblent pas au fils ou à la fille, car celui-ci ou celle-ci sont créés, « à l'image de qui ne ressemble à rien »[3]. Parfois en revanche, la filiation porte les stigmates de l'envie ou du péché de ceux qui ont précédé. Jean-Paul Valabrega rappelle la pensée de Jacques Lacan selon laquelle, « la marque, la trace ou l'empreinte comme signifiant du désir et représentant d'un sujet pour un autre signifiant – […] est l'objet d'une transmission »[4]. La faute maternelle rejaillit sous la forme d'une tache couleur lie-de-vin sur le corps de Blanche, qui conserve ce qui fut un passé et donne à lire la promiscuité dangereuse dans laquelle la mère s'est complu. Blanche condense le cynisme de l'oxymore car la tache ne cesse de démentir la notion de virginité contenue dans son prénom. Le corps de la descendance se substitue au corps social qui dénonce, juge et stigmatise. Il expose la faute maternelle, comme le ferait un écriteau, pour signaler, s'il le

[1] Joël CLERGET, *La Main de l'autre,* Ramonville Saint-Agne, Erès, 1997, p. 141.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid*.
[4] Jean-Paul VALABREGA, « Le Problème anthropologique du phantasme », *Le Désir et la perversion*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1967, p.186.

fallait, la persistance de la faute d'Ève. Son oncle, le père d'Avranches, peut à tout propos se délecter de voir ainsi exposé « l'irrémédiable péché ». « Cette tache, avait-il coutume de lui déclarer en pointant du doigt son envie d'un air où se mêlaient le dégoût et l'opprobre, est la preuve même du péché de ta mère. Vois donc ce qu'engendrent le vice, la luxure et la concupiscence ! Tu as été conçue dans la saleté et te voilà souillée à jamais ! » (LN, 131). La croyance aux « envies » exacerbe la surveillance des femmes dont le moindre écart, ou désir non satisfait, « inscrit immédiatement sa marque sur le corps de l'enfant […] marque indélébile, au vu et au su de tous »[1]. La présence de la tache sur le corps de l'enfant nous ramène à une croyance, que nous avions évoquée dans le premier chapitre, selon laquelle la mère enceinte est susceptible de façonner le fœtus par le pouvoir tout-puissant de ses fantasmes, désirs et peurs. « Dans cette logique, les corps de la mère et de l'enfant se présentent comme une seule surface d'inscription, le désir de l'une trouvant dans le corps de l'autre sa surface idéale de projection et de révélation »[2]. L'enfant est le vecteur de la dénonciation, dans le sens où il montre ce qu'il en a été de la puissance du désir de sa mère. Muriel Djeribi voit du monstrueux dans ce qui est « le signe reconnaissable d'un désir qui n'est pas limité par l'interdit qui l'humanise et qui le maintient proprement désir. Il est le pur produit d'un imaginaire sans limites, […] »[3]. Le pouvoir de contamination dépasse la relation mère-enfant puisque, la marque, enkystée sur la peau de la jeune femme, fait craindre à Margot qui la découvre : « que cette tache de sang [soit] contagieuse, […] aussi porta-t-elle vivement ses mains à son visage comme pour en vérifier l'intégrité. » (LN, 132). La tache n'est pas ici le signe distinctif grâce auquel la mère pourrait reconnaître son enfant après une période de séparation. Blanche ne s'inscrit pas dans la lignée des enfants de noble extraction abandonnés qui seront, un jour, reconnus « comme roi ou prince, par l'entremise de la petite tache. »[4]. La tache, objet d'une singularisation, permet cependant à Blanche d'accéder à une dignité distinctive qui la fait entrer dans le réseau de la mystique. La représentation de la souillure se transforme, chez elle et sa fille, en lieu d'expression de la pitié et de la compassion sans limites à l'égard des victimes des guerres.

[1] Muriel DJERIBI, « Œil d'amour, œil d'envie », *Le Mal,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.171.
[2] *Ibid.*, p.172.
[3] *Ibid.*, p.174.
[4] Jean-Paul VALABREGA, *ibid.*, p.187.

I-1.B La charnière du visible et de la transparence

Si le destin, comme l'affirme Didier Anzieu, est écrit sur la peau, celle-ci est « selon les circonstances, le lieu ou l'instrument du destin, le présage ou le constat de son action, son porte-parole ou son porte registre, dans la plupart des cas sa marque. »[1]. La peau définit, limite et détermine. À la fois dedans et dehors du corps, l'analyse étymologique d'Étienne Gruillot précise que la peau recouvre tout autant qu'elle découvre. Dans la peau, « le monde s'imprime et le sentiment s'exprime. […] La peau est une plage d'écriture où le sens filtre […] ou bien la plage d'écriture où le sens s'infiltre […] La peau est comme une voix d'outre-chair. À travers la peau, la chair se confesse. »[2]. Les personnages qui ne laissent pas prise aux marques du temps n'ont souvent jamais connu le temps de l'enfance ; ce défaut existentiel se fait absence d'inscription corporelle. Daphnée :

> dépassait maintenant la quarantaine sans que l'âge parût l'avoir atteinte. […] sa peau restait lisse et mate. Cela n'était en rien une perdurance de jeunesse car, jeune, elle n'avait jamais su l'être. Elle faisait partie de ces gens qui naissent presque d'emblée adultes et le demeurent inébranlablement de bout en bout de leur vie tirée d'un seul trait, sans ponctuation ni rature […]. (Htr, 216)

Alors que « d'autres au contraire ne quittent jamais l'enfance » (Htr, 216), tout en présentant sans crainte leur peau vouée aux rides et « à la poussière enfin, car peau formée à l'origine par une nuée de poussière soulevée du sol par le vent de l'Esprit. » (C, 135). Chez les personnes âgées, « il arrive que ce soit le corps le plus ancien qui réaffleure le plus sensiblement ; allégées du souci de leur bel air », ce qui est de l'enfance et de la spécificité de « ce grain d'enfance première […] se remet à luire » (Im, 112), et les années, acceptées, marquent « discrètement [le] grand corps d'enfant atemporel » (HC, 128) de la mère d'Aurélien. Il arrive que, d'un point à l'autre de la vie, la peau exprime sa fragilité, en devenant lieu de la pliure et du déchirement, de l'effacement et de l'amnésie. À la naissance du nouveau-né, le surgissement du cri peut rendre le monde « infiniment léger comme si toute chose, et lui-même était fait de papier » (LN, 92). À la mort, le passage vers l'au-delà gangrène l'être d'une transparence qui l'efface progressivement du champ de la visibilité. Lorsque Blanche disparaît, il « ne resta d'elle qu'un grand pan de peau tannée jusqu'à la trame » (LN, 138), effaçant dans la mort la trace du péché maternel et laissant paraître sur son derme desséché, le même langage que l'on prête aux saints : « comme si la peau parcheminée de leur cadavre était un palimpseste recelant

[1] Didier ANZIEU, « La peau de l'autre, marque du destin », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « Le destin », Paris, Gallimard, numéro 30, automne 1984, p.58.
[2] Étienne GRUILLOT, *Petites chroniques de la vie comme elle va,* Paris, Seuil, 2002, p.23.

un texte écrit par le souffle de l'Esprit […] » (CM, 157). La folie amoureuse qui submerge Margot gomme, dans son aveuglement, toute trace de son individualité. Depuis le jour où Guillaume « l'avait blanchie à la craie, son corps n'était plus qu'une page éclatante de vide toute tendue dans l'attente de cette écriture nouvelle qui ferait d'elle et de sa vie un livre en mouvement, en fête et en folie. » (LN, 182). Le désir d'emprise, qui se manifeste dans le geste d'effacer toute trace du passé, ne peut conduire qu'à la « perte absolue d'elle-même ». L'histoire qui précède la rencontre amoureuse n'est plus à lire ou à reprendre, les gestes ancestraux sont grattés pour accéder à cette fausse virginité arrachée à l'histoire. L'écriture ne viendra pas, la désertion du scripteur tant attendu laisse Margot désespérément démunie. À vouloir gratter la peau, on efface la mémoire en raison de son rapport si spécifique au parchemin originaire. Pour Georges Didi-Huberman, la notion de peau recueille, comme un vélin, l'histoire individuelle et collective « sur le mode scriptural et tissulaire, par entrelacs de l'écriture et des signifiants »[1]. Pour illustrer ses propos il cite et commente les écrits de Léonard de Vinci : « " Plus tu parleras avec les peaux vestures du sens, plus tu acquerras sapience ". Les peaux conjoignent ici l'écriture : *scritture* et le sens du toucher : *il senso del tatto*. Parler avec les peaux, cela vise à rendre lisible ce qui s'inscrit à même la peau […] »[2]. Effacer et blanchir cette peau relève d'une atteinte organique qui prête à son dysfonctionnement. Dorénavant sans trace pour faciliter le déchiffrement d'une nouvelle lecture ou l'invention d'une écriture, Margot se perd dans le rabâchage de la dernière scène de l'abandon qui se rejoue sans cesse. À défaut d'inscription, sa vie stagne dans un éternel présent. En l'absence de mise en mots, la jeune femme ne peut dissiper les ambigüités du texte précédent et se dégager ainsi de l'emprise des mécanismes répétitifs. L'échec du processus de perlaboration livre Margot à la chute.

En revanche, Laudes-Marie, l'enfant albinos de la *Chanson des mal-aimants*, est celle qui sera la plus à même de lire ou de déceler l'écriture d'une énigme qui témoigne d'un réel, qui lui, ne s'écrit pas. Isabelle Dotan décèle dans l'anomalie physique de Laudes-Marie Neigedaoût « la marque corporelle de son indigence radicale »[3], elle souligne également que :

> cette enfant *sans-couleur* est très particulière si l'on considère l'importance des couleurs dans l'œuvre germanienne. On pense spécialement à la couleur blanche telle qu'elle est écrite dans *Les couleurs de l'Invisible* : ces parias « sans couleur »

[1] Georges DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
[2] *Ibid.*
[3] Isabelle DOTAN, *Les Clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Les Éditions Namuroises, 2009, p.99.

> dont la seule identité est la puanteur secrétée par leurs corps qui, comme Laudes-Marie sont des « très vieux petits enfants abandonnés, des orphelins de l'entière humanité, des bâtards inconsolés » (CI, 78). La couleur […] de Laudes-Marie représente une insipidité et un vide identitaire qui l'accompagne au cours de sa vie.[1]

Nous ajouterons à cette proposition, que cette absence d'inscription s'offre comme une surface sur laquelle reste à écrire ce qui est à inventer d'une mémoire, d'une filiation et d'une vie. L'enfant albinos ne sera pas, comme ses prédécesseurs, présentée à l'académie des sciences. Si, selon la tradition héritée de Platon et transmise par certains poètes du Moyen Âge et du XVIe siècle, la beauté du visage est le reflet de la beauté de l'âme, la blancheur de la peau de Laudes-Marie peut refléter la page blanche de l'origine. Elle est de la blancheur de l'absence, « charnière du visible et de l'invisible »[2], sa peau n'est pas un palimpseste sur lequel les traces d'un message resteraient à découvrir et à déchiffrer. Si, écrit Sylvie Germain « Tout nouveau-né est un recueil de dits, de cris, de soupirs, de faits et gestes ancestraux, mais encore illisible » (P, 64), le silence des ascendants s'impose en guise de commencement pour la vie de Laudes-Marie. Sa peau, prête à recevoir l'écriture, est d'abord une surface de projections diversifiées et support d'histoires pétries de superstitions livrées par les autres. Les religieuses lisent cette peau comme un signe, couleur des revenants ou de la révélation et de la grâce : « Certaines ont suspecté dans ma blancheur outrée une bizarrerie de mauvais augure, d'autres au contraire y ont vu un signe de pureté […]» (CM, 16), « quel funeste animal avait donc élu domicile en moi, imprégnant mon corps d'une blancheur suspecte ? Nul n'était disposé à me recueillir, je portais certainement la poisse. » (CM, 58). La blancheur de la peau se fait la messagère privilégiée de l'âme et porte-parole des sans voix, des petits et des oubliés. Elle pose son inscription dans la vie par une intense capacité à s'exposer à l'altérité :

> J'ai vu la lessive mise à sécher sur les fils arachnéens et qui claquait dans le vent stellaire. Il y avait des suaires où tremblaient l'ombre des visages incendiés un instant plus tôt, et de grands pans de peau humaine. […] Les peaux provenaient de corps divers – femmes, hommes, jeunes et vieux, petits enfants […] Les lavandières avaient beau les laver, les frotter, les essorer, on y distinguait toujours, en plus de ces multiples traces, des résidus de sang, de larmes, de sueur, ici ou là. C'étaient les peaux de tous les êtres humains depuis les origines. Des milliards et des milliards de peaux égouttaient leurs vies dans l'éternité… (CM, 260)

La peau montre crûment, à l'instar de celle de saint Barthélemy, représentée dans la fresque du *Jugement Dernier* de Michel Ange, de quelle étrange étoffe

[1] *Ibid.*, p.62.
[2] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Blanc », *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p.125-127.

est fait le corps humain. Elle « s'offre comme une formidable métaphore du territoire qu'il revient au romancier d'explorer, d'interroger : celui de tous les possibles. » (P, 72). Alors que la peau du saint écorché ne fut pas conservée, celle de Marsyas, dépecé par Apollon, fut clouée au pin. Les peaux ainsi conservées et suspendues dans leur intégrité figurent encore, selon Didier Anzieu, « l'enveloppe protectrice, le pare excitation, qu'il faut fantasmatiquement prendre à l'autre pour l'avoir à soi ou pour redoubler et renforcer le sien propre […] »[1]. La vision de Laudes-Marie retourne cette proposition, les peaux sont ainsi exposées dans leur vulnérabilité pour que l'attention et les soins leur soient apportés et qu'un discours leur soit rendu. Ainsi en est-il du travail du romancier qui consiste, pour Sylvie Germain, « en ce drôle de travail d'auscultation, de dépeçage et de raccommodage en constante alternance, de grattage, de tatouage, broderie sur la peau humaine ourlée de pénombres, tramée d'invisible. On écrit toujours sur la peau humaine, il n'y a pas d'autre sujet […]. Écrire sur la peau, c'est faire résonner les cris, les paroles et les silences […]» (P, 73). De même, la page encore vierge de la chair de Laudes-Marie peut être le lieu de naissance de la littérature en s'offrant à l'écrit et à la parole comme un territoire fantasmatique perdu où il est possible de faire comme si « le langage redevenait formule magique »[2]. La chair du mot prend vie dans ses multiples rencontres qui inscrivent l'écho de leurs voix et de leurs souvenirs par le biais des confidences ou de la pertinence de l'observation. Laudes-Marie voit la peau des autres avec l'acuité de celle qui semble en être privée, elle engrange, fait calligraphie des autres, tissant et écrivant en elle pour répondre aux appels de l'humain. Elle réalise le devenir-livre de l'homme, virage du devoir être à l'être, de l'autrement qu'être à l'être, que propose de prendre le philosophe Jean-Michel Salanskis[3] pour atteindre le plus humain de l'homme. Il n'est pas anodin que celle qui trouve dans l'encre des livres une sève pour irriguer les racines de sa nouvelle famille, « Après les arbres, je me découvrais une nouvelle famille : les livres » (CM, 188), souhaite baptiser son enfant, non advenu, du nom de Pergame. Ce prénom contient en effet le souvenir de l'invention légendaire du parchemin attribuée à Eumène II, roi de Pergame en Asie Mineure[4]. Laudes-Marie dote son enfant, disparu dans les limbes, du nom du centre de fabrication d'une matière rare, nommée *pergamineum,* qui résulte d'une préparation des peaux de bête destinée à les rendre plus aptes à recevoir

[1] Didier ANZIEU, *op. cit.,* p. 149.
[2] Anne-Marie PICARD, *Lire, Délire. Une psychanalyse de la lecture,* Ramonville Saint-Agne, Erès, coll. Psychanalyse et écriture, 2010
[3] Jean-Michel SALANSKIS, *Levinas vivant*, tome 2, *L'Humanité de l'homme*, Paris, Klincksieck, coll. Continents philosophiques, n°5, 2011.
[4] Voir Albert LABARRE, *Histoire du livre,* Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1970.

l'écriture. Laudes-Marie compense l'absence d'inscription filiale par une généalogie livresque qui se présente comme un moyen de diffusion et de conservation de « la rumeur du monde », des idées et des connaissances. Le livre, en consignant sa place dans l'histoire du groupe et « dans le défilé des générations »[1], participe en effet à l'histoire de la civilisation et de la culture tout autant qu'à l'inscription temporelle du personnage qui trouve pleinement son aboutissement au sein d'un livre, qui ne peut être « complet que […] lu »[2].

I-1.C Des maux exposés en leur impossible récit

Le corps parle à sa façon, et ce d'autant plus que les mots s'absentent, ou que la pensée bute sur le sens. Il se livre alors comme un indice ou un symptôme de quelque chose qui est autre que lui-même. Il s'agit de ce que Philippe Dubois nomme le « corps figuré », qui peut, tel un instrument de langage, faire entendre les différentes harmoniques symboliques qui résonnent en sens second dès lors « que celui-ci est entendu comme […] un outil rhétorique. »[3]. L'image du palimpseste utilisée par Sylvie Germain, que nous avons évoquée précédemment, se rapproche fortement de la notion qu'avait utilisée Didier Anzieu au sujet du Moi-peau qu'il décrit comme « le parchemin originaire, qui conserve, à la manière d'un palimpseste, les brouillons raturés, grattés, surchargés, d'une écriture " originaire " préverbale faite de traces cutanées. »[4]. Si la fonction de la peau est d'inscrire la présence, ou l'absence, des traces sensorielles et tactiles de l'environnement maternant, elle est le vecteur privilégié pour fixer les « inscriptions infamantes et indélébiles provenant du surmoi, comme les rougeurs, l'eczéma […] »[5]. Le personnage de Daphné Desormeaux de la nouvelle *L'Hôtel des Trois Roses* transpose parfaitement la notion d'enveloppe psychique, analysée par Didier Anzieu[6], qui se double d'une surface d'inscription. Lorsque le système pare-excitation n'est plus en mesure de s'interposer en écran protecteur entre le monde extérieur et la réalité psychique, le filtre se désintègre et déploie son ratage dans le champ visuel. Le visage de Daphné Desormeaux porte une beauté qui se donne à voir avec calcul. Son visage, non habité, est présenté comme une œuvre d'art dont elle veille à toujours montrer aux visiteurs « la perfection de son profil ». Daphnée centre

[1] Gérard HADDAD, *Manger le livre : rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris, Grasset, coll. Figures, 1984, p.150.
[2] Albert LABARRE, *op. cit.*, p.4.
[3] Philippe DUBOIS, « Les rhétoriques du corps », *Le Grand Atlas des littératures, op. cit.*, p.62.
[4] Didier ANZIEU, *Le Moi-peau,* Paris, Dunod, 1985, p.104.
[5] Albert CICCONE, Marc LHOPITAL, *Naissance à la vie psychique*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1991, p.122.
[6] Didier ANZIEU, « Cadre psychanalytique et enveloppes psychiques », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, n°2, Paris, Le Centurion, 1986, p.12-24.

l'essentiel de sa stratégie défensive dans la production de preuves de son existence par des manifestations factuelles et corporelles, destinées d'abord à elle-même. La faille se niche cependant dans l'étrangeté du regard, son « œil gauche était marron foncé, le droit d'un bleu lumineux. Cette bizarrerie dont elle avait eu honte dans sa jeunesse car cela créait une discordance dans son visage si empreint d'équilibre et de régularité, elle avait su faire un atout. » (Htr, 216). Daphné se double de Méduse qui remarque « que cette étrangeté produisait une impression de trouble, voire une certaine fascination chez les gens qu'elle rencontrait » (Htr, 216). L'envahissement de son visage par des plaques d'eczéma qui rongent sa peau suffit à faire déraper « sa vie si solidement canalisée » (Htr, 217). Ce qui n'avait jusqu'alors pas fait marque, ni trace, retourne son visage en une « face crayeuse » (Htr, 217) qui trahit son type de relation à elle même et au monde. L'eczéma, qui se manifeste violemment sur la surface corporelle, zone archaïque des premières sensations, vient, selon la proposition de Vincent Mazeran et Silvana Olindo-Weber[1], en lieu et place d'une inscription psychique impossible, comme si le corps de Daphné ne pouvait plus tolérer l'existence de tendances contradictoires d'un fonctionnement narcissique qui économise la mentalisation. « Son propre corps l'avait trahie, il était en proie à une métamorphose sauvage, ou plus exactement à une anamorphose. Loin de se transfigurer en glorieux laurier, elle se défigurait en ébauche de plâtre.» (Htr, 218). Le déficit de la fonction imaginaire, étudié par Sami Ali[2], s'attaque à la fonction du rêve, au point que la vie de Daphné est réduite à une sorte d'hyperfonctionnalité, qui ne permet plus le passage au moindre rejeton onirique. Dans cette optique d'inaccessibilité, le corps réel se précipite dans la somatisation, à défaut de la mise en jeu du corps imaginaire, avant qu'il ne se jette dans le vide de la pendaison après la tentative, et l'échec, de sa courte escapade dans un monde un peu plus inspiré.

Lorsqu'elles étudient la problématique anorexique, Caroline Eliacheff et Ginette Raimbault demandent à reconnaître la somatisation « comme son mode d'exister, son besoin de désirer »[3]. Celui de Gabriel dans *Opéra muet* se manifeste à travers son souffle qui témoigne du discours suffocant qui l'habite. Cet être qui, enfant, doutait du sens des mots et de la mémoire portée par les autres, voit des traces mémorielles archaïques s'inscrire dans son souffle qui se fait rare. Personnage entravé, il traverse de fortes poussées d'angoisses lorsqu'il

[1] Vincent MAZERAN, Silvana OLINDO-WEBER, « Somatiser : les paroles singulières du corps », *Journal des psychologues*, n°70, février 1990, p.18.
[2] Mahmoud SAMI-ALI, *Corps réel, corps imaginaire. Une épistémologie du somatique* (1977), 3e édition, Paris, Dunod, 2010.
[3] Ginette RAIMBAULT, Caroline ELIACHEFF, *Les Indomptables. Figures de l'anorexie*, Paris, Odile Jacob, 1989, p.139.

se trouve dans des situations de l'ordre du fusionnel susceptibles d'engendrer une désintégration de sa personnalité, par perte du sentiment d'identité. « L'asthme est une sorte de mort installée dans le personnage, au creux de son être, une façon de rendre l'âme, littéralement »[1]. Gabriel semble se débattre avec son identité première qui détermine à la fois la place du même et la place de l'autre. Sur cette opération discriminante de base, il est constamment en équilibre entre un manque de confiance et les défenses qu'il installe sur ce terrain. Dans son étude sur Proust, Michel Schneider établit un subtil jeu de correspondance entre l'amour, l'asthme et la parole : « Être aimé et être malade, ensuite, [le personnage] ne fera plus la différence. Ne s'agit-il pas dans les deux cas d'une affection. »[2]. Cette maladie de la séparation, familière à Gabriel, empêche le sujet de se séparer de l'air qu'il inspire, « il ne peut expirer, littéralement, et pourtant c'est cela qui le met en danger d'étouffer, et lui fait éprouver la sensation de mourir. Inspirer, c'est la première chose que fait le nouveau-né, se séparant ainsi de sa mère. »[3]. Or, ce vécu de prématurité ne peut être traversé que si le nourrisson parvient à s'accrocher pour survivre à une enveloppe protectrice qui lui procure un autre perçu corporel. Julia Kristeva souligne « la redoutable ambivalence pulsionnelle » de la pulsion de vie accrochée à la respiration qui « est radicalement celle, qui, en même temps, [l]e rejette, [l]'isole […] »[4]. Cette amorce de l'altérité ne peut s'effectuer avec le filtre du langage : « je ne puis inscrire ma violence dans le " non ", pas plus que dans aucun signe. Je ne peux que l'expulser par gestes, par spasmes, par cris. Je la propulse, je la projette »[5]. Dans cette situation, la crise d'asthme serait à la fois un appel et un cri inhibés qui s'exprimeraient dans un essai d'individuation voué à l'échec. Il est à ce sujet intéressant de noter que Gabriel est un des rares personnages dont la mère et le père ne soient pas évoqués. La seule action parentale relatée consiste en l'éloignement du fils du foyer en raison d'un asthme récalcitrant, qui guérit auprès de sa grand-mère, et dont la récidive a « lieu peu de temps après la mort de sa grand-mère, alors qu'il était en plongée. » (OM, 45). Les mécanismes de passage demeurent amplement mystérieux pour un personnage qui :

> s'était cru depuis ce temps délivré de son mal. […] Mais celle-ci n'avait fait que dormir […] et au premier signe elle avait bondi. […] il avait porté trop de dérisoire affection au portrait du Docteur Pierre. Il s'était une fois de plus attaché à un lieu, à un visage. (OM, 46)

[1] Michel SCHNEIDER, *Maman* (1999), Paris, Gallimard, coll. Folio n°4203, 2005, p.213.
[2] *Ibid.*, p.42.
[3] *Ibid.*, p.214.
[4] Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, (1987), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1989, p.25.
[5] *Ibid*.

Dans les moments où se réactualise la déréliction infantile, qui met en jeu la survie psychique de Gabriel, l'intervention du corps sur le terrain de la somatisation est un moindre mal pour élaborer un axe défensif face au danger qui le déborde. L'asthme, lié à l'ambivalence de l'attachement et à la séparation, ressurgit jusque dans l'immeuble, corps second du narrateur :

> Pendant la nuit, le vent qui s'engouffrait dans le local vide rendit au lieu parole et souffle. Parole affolée de silence et de perte, parole à cru, privée de mots, d'images et de syntaxes. Parole brute qui ne proférait plus que la violence et la douleur d'un verbe nu ; parole réduite à la stridence du souffle, et souffle devenu cri, plainte, sanglot. (OM, 45)

« La détresse d'être et de mourir prend alors la forme de la détresse respiratoire »[1] et dépasse largement le manque d'air pour souligner le manque de mots et de paroles.

Le bref récit allégorique *L'astrologue,* qui constitue la troisième partie de *Rendez-vous nomades,* présente le personnage de la clocharde Ombeline à la peau d'une « blancheur crayeuse, parsemée de taches brunâtres ou lie-de-vin de diverses grosseurs. Un héritage du côté maternel, le seul qu'elle ait reçu, avec la couleur colchique de ses yeux, et la pauvreté » (RV, 169). Il est parfois possible de lire aux sillons de ces traces laissées sur le visage, la métoposcopie étant au visage ce que la chiromancie est à la main. Chacun « porterait sur son front l'écriture de son destin : une *marque,* qui peut être à la fois signe de bonne ou mauvaise fortune, trait d'un caractère, symptôme d'une maladie et stigmate social »[2]. Le corps, dans sa déchéance, devient la métaphore obsédante pour parler, dans sa matérialité physique et sa puissance olfactive, du corps social. Dans *Hors champ,* la rencontre d'un clochard dans le métro se manifeste par son odeur qui s'impose à Aurélien comme une « violente baffe olfactive » (HC, 113) qui le laisse « assommé par ce coup de pestilence […] puanteur » (HC, 114), ainsi que par la vision de la peau des chevilles « violacée, couverte de plaies noirâtres […] » (HC, 114). Le corps exprime le combat mené entre le vivant et la décomposition, il signale, par l'excès, la présence du vide. La peau, tel un sac crevé, n'a pas reçu ou pas retenu, à l'intérieur le bon et le plein de l'allaitement, des soins et du bain de paroles. « Combien de regards mortifiants se sont-ils succédés, ou ligués contre cet homme pour le réduire à cet état d'épave ? Il se peut qu'un seul ait suffi. » (HC, 116). Le questionnement du personnage poursuit la réflexion de Sylvie Germain sur le corps palimpseste : « Tout

[1] Michel SCHNEIDER, *op. cit..*, p.186.
[2] Jean-Jacques COURTINE, (2005), « Le miroir de l'âme », *Histoire du corps,* vol.1, Paris, Le Seuil, coll. Points/ histoire, 2011, p.322.

nouveau-né est un […] petit fablier de chair très souple et modelable où ce qui est déposé peut constamment être modifié, raturé, gauchi, exalté, ou effacé. » (P, 64). Dépourvu de système sémiotique, le bébé ne peut en effet signifier les attaques ou les carences de l'environnement primitif à son égard, aussi en exprime-t-il les effets sur son corps sensoriel, postural et moteur. C'est par le biais de ses traces que le corps parle de ses failles, il les donne à voir, à entendre, à toucher et à sentir… La peau, premier élément sémiologique que l'on voit dans la rencontre, est, au même titre que la bouche, « un lieu et un moyen primaire d'échange avec autrui »[1]. Elle suscite le dégoût et l'évitement d'une présence qui ne cesse d'évoquer la fragilité de l'humanité : l'homme « a mué en un animal improbable, en un loup-épouvantail en rupture de meute, de gîte, de faim, de temps. Sa puanteur tient les autres à distance, ses yeux en éclats de silex assignent le monde à indifférence, à glaciation perpétuelle ; l'assignent à haine, à rien. » (HC, 115). Le vécu, douloureux et souffrant, de l'exclu est coupé de la conscience. Sa situation, son état et son destin réduisent dorénavant au minimum son niveau de pensée. Ses plaies comme des stigmates, montrent et mettent en acte ce qui ne peut être dit dans ce qui a été encaissé de l'impensable. Celui qui n'a plus de parole fait surgir, de sa trace olfactive, un récit porté par Aurélien qui, dans sa perte corporelle trouve en cet excès de corporéité, une commune destinée : « tous les deux, si proches, malgré tout, dans l'immensité de leur différence. » (HC, 117). Dans cette proximité et cette identification, quelque chose est affecté et se transforme dans le mémoriel d'Aurélien. Devant celui qui risque d'être confondu à un détritus ou une charogne, là où Baudelaire fit un poème, Aurélien propose une histoire, fût-elle hypothétique, pour offrir une représentation et une temporalité humaine :

> Là, devant ce tas de barbaque empaquetée de hardes méphitiques qui fut un enfant, un fils, un frère au sein d'une famille, un camarade au sein d'un groupe, un ami, un amant, un mari peut-être, un père. Qui fut un homme, et qui le reste, infiniment, envers et contre tout à bout de souffle, délabré jusqu'aux nerfs, aux os, détrempé jusqu'à l'âme. (HC, 115)

Ce corps, souffrant ou lumineux, nous ramène au centre du message chrétien dans lequel le Verbe se fait chair. À la différence des deux autres grandes religions monothéistes, le christianisme est la seule où « Dieu se soit inscrit dans l'histoire en prenant forme humaine »[2]. Le corps de l'enfant Jésus, incarnation de la divinité, livré à la persécution, laisse encore perler ses fines gouttes de sang vermeil qui s'épanchent de la tempe de la petite Violette-Honorine ou de la

[1] Marc PEYRON, « Le trou », *Le Psychanalyste à l'écoute du toxicomane*, Jean Bergeret et Michel Fain *et al.,* Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1981, p.94.
[2] Jacques GELIS, (2005), « Le corps, l'Église et le sacré », *Histoire du corps,* vol.1, *op. cit.*, p.20.

paume d'Agdé, dramatisant la scène de la Passion, « Rose-sang, rouge-sang, éclatant qui sitôt écoulé, brunit puis noircit » (LN, 194).

I-2 Les échos de l'origine

I-2.A Le cri en héritage

« C'est que les choses vont et viennent, que les vivants se transforment en défunts, et les morts en fantômes qui traversent les rêves, que la nuit chasse le jour qui sans fin se relève, et que le temps s'en va. » (BR, 40). L'héritage est à la fois présence et absence, *présent* du passé ; il est, pour Étienne Gruillot, ce qui du passé « ne passe pas et demeure donc dans la présence ; et c'est en même temps du passé qu'on nous passe, ce qui du passé nous est offert, légué comme un cadeau, un "présent " […] »[1], dans l'écoulement temporel qui se lie à la succession des générations, « où chaque contemporain est à la fois un successeur et un prédécesseur de tous les autres… »[2]. Le personnage de Victor-Flandrin se confronte à la puissance de l'héritage de « ces deux corps qui nous précèdent, comme de toute éternité, qui nous ont engendré » (PP, 87), dont la mémoire se cristallise en larmes couleur de lait qui s'écoulent des yeux fermés du père mort. Les « sept larmes glissèrent et roulèrent jusqu'au sol […]. C'étaient des petites perles d'un blanc nacré, très lisses et froides au toucher, qui dégageaient une vague odeur de coing et de vanille. » (LN, 61). L'héritage est alors nettement repérable en une stabilisation qui contient les semences lacrymales du père et les gouttes de lait nourricières de la mère. La présence corporelle se matérialise afin de demeurer « consubstantiel[le] » (PP, 87) au survivant qui peut se présenter dans la vie accompagné du sourire et de l'ombre dorée de sa grand-mère, ainsi que des larmes paternelles montées en collier. Le motif des larmes qui se transforment est lui-même le signe d'une filiation mythique et littéraire. Dans la mythologie grecque en effet, les larmes des Méléagrides et des Héliades, qui pleurent amèrement la mort de leur frère Phaéton, se transforment en gouttes d'ambre. La puissance de protection des larmes est également présente dans le film de Jean Cocteau *La Belle et la Bête.* Lorsque Belle exprime à son père le souhait de retourner vivre auprès de la Bête et évoque en pleurant la bonté du « monstre », ses larmes se transforment en diamants :

- C'est la preuve que les fées le protègent, car j'ai pleuré en pensant à lui.
- Ces diamants sont peut-être du diable !

[1] Étienne GRUILLOT, *Petites chroniques de la vie comme elle va, op. cit.*, p.156.
[2] *Ibid*.

> - Rassurez-vous mon père et gardez-les, je vous les donne. Ils vous feront vivre.[1]

De ces morts qui nous font marcher dans leurs pas et nous font boiter « toujours un peu à partir de leur mise à l'arrêt » (PP, 103), il s'agit d'en faire héritage, alors que le célèbre aphorisme de René Char précise qu'il « n'est précédé d'aucun testament »[2]. Pour Dominique Viart et Bruno Vercier, la conscience contemporaine exprime :

> la conscience d'un héritage – à certains égards lourd à porter – et le besoin d'interroger le passé, non pour l'imiter (esthétique classique), ni pour en jouer (posture post-moderne), mais pour se connaître à travers lui, dans une sorte de dialogue qui revitalise des curiosités qu'une certaine modernité avait défaites au profit de sa pratique de la "table rase".[3]

Sylvie Germain confirme cette lecture lorsqu'elle évoque la notion d'héritage, qu'elle positionne « au cœur de la conception judéo-chrétienne du monde et de la relation entre Dieu et l'humanité » et définit comme étant « le cœur, le souffle, la dynamique. » (QA, 109). Le retrait du Créateur invite à l'ouverture du Testament dont il faut « donner lecture afin que le légataire prenne connaissance du contenu de l'héritage et des conditions qui l'entourent, qui lui confèrent un sens. » (QA, 109). La façon dont s'opère cette filiation est questionnée par la littérature en un présent qui « affronte une remise en question des repères, des valeurs, des références, des discours… Un certain désarroi se fait jour sous l'effet croisé – et amplifié – des pensées du soupçon et de la faillite historique des idéologies du progrès »[4]. Les figures parentales défaillantes, ou mal assurées, font trembler les transmissions au passé obscur. Un père inconnu ne peut que donner lieu à un supposé héritage qui se niche chez Aurélien dans le goût pour les cornichons ainsi que dans le « comportement héréditaire » de ne s'asseoir « jamais pour prendre son petit déjeuner » (HC, 14) ; il se limite chez Ombeline à une gênante hyperacousie : « Peut-être est-ce de ce père inconnu qu'elle tient l'extrême finesse de son ouïe ; un don précieux mais qui, laissé en friche, s'est avéré plus un inconvénient qu'une chance car elle souffre du moindre son criard ou discordant […] » (RV, 169). Sans ancrage, le don offre un héritage qui ne peut être référencé à un discours paternel réfléchissant. Le sens ne filtre pas les signaux du monde extérieur, et la faillite langagière s'oppose à un système de pensée qui s'inscrit dans le manque. Bien avant sa naissance, la fantasmatisation

---

[1] Jean COCTEAU, Scénario, dialogues et réalisation, *La Belle et la bête,* avec Josette Day, Jean Marais et Marcel André, maquillage Hagop Arakélian, 1945, version adaptée du conte publié en 1757, durée 96mn, distribution Distina (Société Parisienne Distribution Cinématographique), sortie en France le 29 octobre 1946.
[2] René CHAR, *Feuillets d'Hypnos*, 1943-1944, Paris, Gallimard, 1946.
[3] Dominique VIART, Bruno VERCIER en collaboration avec Franck EVRARD, *La Littérature française au présent*. *Héritage, modernité, mutations* (2005), 2ème édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 94.
[4] *Ibid.*, p. 94.

de l'enfant dans l'inconscient et le conscient familial en fait le « lieu de projection du capital représentatif des parents »[1] dont il héritera. Le personnage d'Ombeline indique, à l'extrême, ce qu'il en est de ne pas porter « au plus profond de soi des regards, des sourires, des plaintes, des paroles déposés par d'autres en legs obscurs ou lumineux, en offrandes ou en forme de plaies […] » (P, 26). Les voix qui n'ont pas parlé de soi, « en amont, en aval », laissent sans voix et rendent caduc le langage des autres, car transmettre un héritage, c'est tout à la fois confier quelque chose mais c'est également transmettre, au sens d'enseigner. Les deux lignes sémantiques, dont l'une « appelle la définition et le recensement des expériences et des savoirs accumulés, l'autre évoque les êtres humains qui, de génération en génération, constituent des relais personnalisés »[2], ne peuvent se dérouler dans cette situation impossible en raison de l'abandon et de l'absence de relais humanisé.

Dans le ventre de sa mère, l'embryon joue « avec la mémoire des mondes » (CI, 9) et vibre aux rythmes de ses pulsations cardiaques, il n'a d'autre langage que celui qui « parle à l'unisson des cieux, / des vents stellaires, du magma de la terre […] » (CI, 9). Lors de sa mise au monde, la rupture de cette première poche langagière introduit le nouveau-né dans le monde qui se met à résonner de la puissance de son cri, qui tranche et qui fait lien. Son surgissement, qui se clame comme un « Me voici », est le signifiant « d'un sujet qui entre dans le monde, venant au jour à l'appel de son nom. »[3]. Avant sa nomination, l'enfant entre dans le monde par le cri, voix précoce qui se donne à entendre et attend le sens qu'il revêtira pour son entourage.

> Quand l'enfant naîtra,
> Son cri pulvérisera sa mémoire cosmique,
> son savoir des mondes.
> L'oubli fendra sa lèvre. (CI, 10)

Le cri nécessite d'être repris pour sortir l'enfant du dénuement extrême et de sa dépendance vitale à son environnement, pour être remplacé par un nouveau discours et une nouvelle histoire afin d'autoriser le passage du fantasme au mythe. Cette « métaphore parentale […] vient signifier à l'enfant qu'il n'est pas le premier signifiant de la chaîne […] qu'il est un maillon dans une filiation et qu'il est né d'une alliance »[4]. Daniel Sibony conçoit le cri comme « la première et

[1] Albert CICCONE, Marc LHOPITAL, *op. cit*., p.245.
[2] Roland GOETSCHEL, « Les traditions religieuses. Introduction », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier, (dir.), Tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1319.
[3] Joël CLERGET, « Son nom de fils dans la cité des pères », *Spirale,* coordonné par Joël Clerget « Son nom de bébé… Nomination et choix de prénom », Ramonville Saint-Agne, Érès, n°19, 2001, p.29.
[4] Paul MARCIANO, « Préambule », *Spirale,* « Au-delà de l'amour maternel », Ramonville Saint-Agne, Erès, n°21, 2001, p.103.

l'ultime vibration de l'entre-deux-corps, corps visible et corps-mémoire, quand ils s'accrochent - l'un exprimant l'autre ou l'atteignant de plein fouet. »[1]. Cet échange de souffle vital se passe diversement, ou à la limite, peut ne pas se produire quand le cri n'est pas repris ou « échoue à être interprété, avant même que le bébé – l'*infans* – ait accédé au langage, […] »[2]. Il se peut également que le cri de l'enfant se déchire et se double de celui de la mère qui pulvérise les mots en sa rupture faite à l'être. Si pour Daniel Sibony, le cri vise à exercer une poussée « pour sortir de ce corps étranger qui nous est rentré dedans, ou qui a poussé en nous, et qu'il faut pousser loin de soi pour éviter qu'il prenne tout ; qu'il devienne tout »[3], pour Pauline, l'appui qui favorise ce mouvement d'expulsion est trop chancelant. Elle devient le cri et pose « le problème de la *désappropriation* : car le cri où se pro-page et se pro-longe l'écho de l'origine n'appartient pas à celui qui le lance, qui déjà lui-même ne s'appartient plus, étant séparé de lui-même, arraché à soi, exilé, « habité » (voire « hanté ») par un autre. […] Et cela est souffrance. » (PV, 257). Évelyne Thoizet rappelle que dans les fictions de Sylvie Germain :

> le cri de la naissance renvoie […] à un cri antérieur et en même temps annonce un cri postérieur ; il inscrit le nouveau-né dans la continuité temporelle des générations, […] le cri inaugural relie le personnage à un hors-temps primordial en même temps qu'il en constitue la faille […].[4]

La saga des Péniel, marquée par l'événement traumatique, met en valeur l'expression d'un cri qui s'origine au-delà de l'histoire : « Car ce cri lui aussi montait de plus loin que la folie de sa mère. Il s'en venait du fond du temps, écho toujours ressurgissant, toujours en route et en éclat, d'un cri multiple, inassignable. » (LN, 11). Alors que le sol se dérobe et que la douleur disloque l'intégrité humaine, le cri de Pauline, terrassée par la perte de son fils, « met en place son univers, où la notion de " nuit " est capitale. »[5]. Il est le cri qui traverse les siècles et les gorges pour se déployer dans son souffle. Il est celui du Christ abandonné des hommes et de son Père. Il est celui de Job qui, devant l'éclipse tragique du Visage de Dieu introuvable de tous les points cardinaux, pressent son abandon, « Je crie vers Toi, et tu ne me réponds pas »[6]. Il porte,

---

[1] Daniel SIBONY, *Violence. Traversées*, Paris, Le Seuil, 1998, p.66.
[2] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, Paris, Le Seuil, 1995, p.15.
[3] Daniel SIBONY, *op. cit*.
[4] Évelyne THOIZET, « Le Cri de la naissance », Actes du colloque : « L'Enfant dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain », Université d'Artois, 26-27 mai 2005, Arras, *Cahiers Robinson*, n° 20, 2006, p.84.
[5] Anne CLANCIER, Mareike WOLF-FÉDIDA et Béatrice LEHALLE (table ronde animée par Alain Goulet) ; « Ouverture et résonances psychanalytiques actuelles de l'œuvre de Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.293.
[6] *Job,* 30,20.

« aux limites de l'articulé et du son »[1], celui de Théodore-Faustin qui, encore dans le ventre de sa mère, annonce sa présence en faisant résonner les vibrations de celui de sa grand-mère endeuillée. Surgi à la surface de la mer, il se répand jusque sur les terres et résonne toujours de génération en génération, alors que la réponse reste inaudible, absente ou muette. Le cri, « élément principal du paysage auditif du deuil »[2], rompt « l'enveloppe sonore »[3] décrite par Didier Anzieu. Le temps ne « tarde pas à se lézarder sous le souffle corrosif des faits récents et des dits brûlants de l'Histoire […] Craquelé, bousculé, fragilisé, le cocon originel s'effiloche, il bâille à tous les vents […] » (RV, 20), marqué par le traumatisme. Le cri maternel s'enchevêtre, pour un destin mortifère, au corps de son fils benjamin, Charles-Victor dont le propre cri, silencieux n'est écouté ni interprété par personne. Le parent, enclos dans sa douleur, ne peut être témoin de la portée de la souffrance de l'enfant et rompt toute promesse de rencontre. La réalité devient alors une illusion, ou un mensonge, pour celui qui reste sur le bas côté, abandonné, livré à cet élément de transmission inarticulé qui « s'empare de l'enfance », « l'arrache de l'enfance » et le « détourne de la filiation » (LN, 12).

Placé en tête du *Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre*, « le cri est double car il se lance aussi bien vers le passé que vers le futur, exprimant la douleur des pertes passées et annonçant la douleur des pertes futures. »[4]. Alors que *Le Livre des Nuits* se refermait sur une ouverture ou une promesse possible, « Le dernier mot n'existe pas. Il n'y a pas de dernier non, de dernier cri. Le livre se retournait. Il allait s'effeuiller à rebours, se désœuvrer et puis recommencer » (LN, 337), l'*incipit* du roman *Nuit-d'Ambre* prolonge cette idée comme si rien ne pouvait être achevé. L'acte de création, laissant en suspens le cri lancé au début du diptyque, demande à faire à nouveau surgir les noms tombés dans l'oubli, à en restituer, reconstituer, les images et leur survivance. Il faut du temps pour que ce long travail de mémoire fasse son œuvre. Il faut deux tomes, comme il faut trois générations, pour que s'arrache à « l'oubli le silence » (NA, 17) et encore, convient-il d'être en mesure de déchiffrer les pages. Il faut de la patience pour armer ses yeux, son âme, pour apprendre à regarder, « à contre-nuit » (LN, 18), la vérité criante. Peut-il y avoir une lisibilité dans tant d'oubli, de silence et de « noms devenus cris » (LN, 17) ? La thèse de doctorat de Sylvie Germain,

[1] Françoise DOLTO, Gérard SÉVERIN (1977), *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. Points, tome I, 1980, p.66.
[2] Isabelle DOTAN, *Les Clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.105.
[3] Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.
[4] Évelyne THOIZET*, ibid*.

rappelle Mariska Koopman-Thurlings[1], comprenait déjà en exergue la présence du cri par la citation d'Edmond Jabès[2] que l'on retrouvera au début de *Nuit-d'Ambre* et qui invite à une lecture programmatique du diptyque tout autant qu'à une interprétation de la démarche de Charles-Victor :

> *Que se passe-t-il derrière cette porte ?*
> *Un livre est en train d'être effeuillé.*
> *Quelle est l'histoire de ce livre ?*
> *La prise de conscience d'un cri.*

Les deux ouvrages fonctionnent en écho l'un à l'autre, car le cri demande à être repris, compris et formulé. Ainsi que l'écrit Bruno Blanckeman, « La ligne de fiction tracée par le premier tome est gommée par le second »[3] par une mise en intrigue, qui crée un effet de suspens à travers la perturbation de l'ordre générée par la guerre. Celle-ci a « coupé la parole des hommes, toute parole » (NA, 17), comme elle a coupé les racines et biaisé la mémoire. C'est dorénavant le cri qui passe les générations et vaut pour inscription généalogique : « ce cri qui s'enta dans sa chair pour y plonger racines et y livrer combat, étai[t] venu[] d'infiniment plus loin déjà » (LN, 19). Le roman, repère Bénédicte Lanot,

> opère un travail de reconquête transgénérationnelle du sens […]. Pour lever la malédiction du cri originel, pour permettre la réconciliation, le récit se fait épopée de la mémoire, quête de la filiation. Le récit ne raconte pas une quête, il est une quête. Il ne raconte pas une aventure, il est un acte : il rétablit la filiation brisée par le cri, il rend le cri à sa vérité plurielle, ou pluri-générationnelle.[4]

L'atteinte du premier cri oriente une lecture qui doit s'effectuer, selon Évelyne Thoizet, « à rebours, en remontant jusqu'au début des temps », démarche à laquelle nous convierait « le narrateur invisible du *Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre* […] celui-ci annonce, avec la paronomase cri/écrit/désécrit/récrit, la quête à rebours du premier cri […] »[5].

---

[1] Mariska KOOPMAN-THURLINGS, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2007, p.31.
[2] Edmond JABÈS, *Le Livre des questions,* Paris, Gallimard, coll. Nfr, 1963.
[3] Bruno BLANCKEMAN, « Sylvie Germain : Le livre des livres », *Lendemains* (revue allemande de littérature française), *« Der zeitgenössische französische Roman »,* Dominique Viart (éd.), n°107-108, 2003, p.89.
[4] Bénédicte LANOT-LEMOINE, *L'Univers romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, thèse de doctorat, dir. Alain Goulet, Caen, Université de Caen, 14 décembre 2001 [dactyl.], p.70.
[5] Évelyne THOIZET, « Le cri de la naissance », *Cahier Robinson*, *op. cit.*, p.81.

I-2.B Grandir dans l'effroi d'un regard

De nombreux enfants germaniens sortent de l'enfance brutalement par la venue d'une catastrophe qui les condamne à l'exil de la solitude et aux profondeurs du chagrin. De la violence paroxystique de l'événement s'élèvent l'ombre du vide et l'obscurité de la nuit. Les petits riens des paradis enfantins, qui font « la couche inaltérable de la mémoire »[1], sombrent alors dans la faille ouverte. La rupture fissure la figure parentale aimée, soudainement méconnaissable, dont la schize se répercute sur l'enfant qui se voit entaillé dans la chair de son enfance. L'irruption dysphorique du regard ou de la voix parentale ne permet plus que s'écoule le temps de l'enfance dans le lit de la lente croissance de la maturation. La violence « porte un coup d'arrêt au fil naturel de l'évolution des hommes […]. Lieu de la séparation radicale d'avec le monde, d'avec le temps et d'avec soi […] »[2]. L'enfant se retrouve seul face à l'indifférence des adultes, rejointe par celle de la nature qui, dans la lignée d'Alfred de Vigny, ne peut offrir aucune consolation : « l'indifférence de la nature à l'égard de son chagrin, l'avait stupéfié et, d'un coup, il s'était retrouvé expulsé de l'enfance. » (TM, 76). La capacité du père et de la mère à tenir, selon la conceptualisation de Bion, son rôle de conteneur, n'existe pas ou n'est plus adéquate. La transformation soudaine du parent se manifeste par l'étrangeté de son regard, méconnaissable : « Tobie fut saisi de panique ; jamais il n'avait vu son père ainsi. » (TM, 24). La métamorphose atteint le geste, habituellement caressant, les « mains de Théodore se refermèrent alors ainsi que des serres sur les épaules de l'enfant » (TM, 25), celles d'Hannelore se dotent d'une force « inouïe, terrifiante » pour arracher « Ferdinand hors de son lit, hors du sommeil. Hors de l'enfance, d'un coup. Des bras de Titan. » (EM, 79). Tobie n'a pas besoin de comprendre l'injonction paternelle « d'aller au diable » pour voir surgir en sa présence la puissance de « celui qui divise » (diabolos) et condense les « forces désintégrantes de la personnalité »[3]. Aussi est-ce moins le décès de l'autre parent, que l'immédiate répercussion de celle-ci sur le visage du parent, qui est conservée dans « les tréfonds et les pénombres de sa mémoire » (EM, 78). La fracture inaugurale est celle de la perte du lien avec le parent, autant que la perte de celui-ci. C'est dans ce sens-là qu'il faut comprendre la notion de l'effondrement, dont Pierre Fédida rappelle la puissance en précisant qu'elle

[1] J.-B. PONTALIS, « Les vases non communicants », *Perdre de vue,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n°351, 1988, p.171- 194. Texte initialement publié, *La Nouvelle Revue française*, n°302, mars 1978, p.172.
[2] Cécile NARJOUX, « L'Écriture des commencements de Sylvie Germain ou le lyrisme " au bord extrême du rêve " », *Roman 20-50,* n°39, juin 2005, p.79.
[3] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Diable », *Dictionnaire des symboles, op. cit.,* p.352.

« n'est pas une image, ce n'est pas une simple métaphore : véritablement, d'un seul coup, se défait une expérience de l'humanité »[1]. De cette expérience de la « déshumanité » :

> […] résulte une complète désorientation accompagnée de souffrances touchant aux identifications les plus élémentaires. Quand se défait le tissu psychique, c'est le corps tout entier qui disparaît en ne laissant subsister qu'une bien fragile apparence.[2]

Le vécu de Ferdinand convoque des angoisses de chute sans fin : « il avait battu l'air de ses mains, avait tâté le vide, non pas tant pour trouver appui que pour retrouver son propre corps, sa peau d'enfant tiède et légère […] » (EM, 80). Son agitation fébrile signe la régression dans un corps à corps primitif qui efface son corps autonome et le place dans un état de détresse qui rappelle les éléments principaux du traumatisme de la naissance, théorisé par Otto Rank[3]. Les grandes discontinuités sensorielles, parfaitement résumées par Geneviève Haag, correspondent en tout point au vécu de Ferdinand :

> la perte de la peau, particulièrement au niveau de la sensation de pression contre la peau du dos, colmatée plus ou moins par la continuité de la voix, les enveloppements, le portage, et plus particulièrement la tenue du dos et de la nuque ; la lumière trop éblouissante ; la soumission aux flux gravitaires donnant sensation de chute sans fin si l'objet externe n'est pas suffisamment portant, enveloppant, attractant par l'odeur, la voix, et, plus ou moins rapidement, par le regard (le « brille » des yeux).[4]

La terreur sans nom d'être dépecé ne peut être ressentie sans risque vital : « Il venait d'être arraché […] à la tendre peau de l'enfance, […] D'un geste de Titan qui d'un coup écorcherait, à vif, un cheval ou un homme, qui leur retournerait la peau comme on retire un gant. » (EM, 79). Les anxiétés primitives font effraction et la continuité de l'être semble pulvérisée dans ce vécu d'abandon. La catastrophe qui hante alors le psychisme est celle du décramponnement dont la survenue plonge dans une « terreur sans nom ». La théorisation de Jean Laplanche, sur le traumatisme originaire à partir de la métabole, nous permet de saisir ce qu'il en est du passage des gestes ou des comportements de l'adulte à ce qui est vécu et reçu par l'enfant. Le corps et le psychisme de l'enfant encaissent, non pas la signification du geste, mais ce qui en résulte pour lui et

---

[1] Pierre FÉDIDA, « L'oubli, l'effacement des traces, l'éradication, subjective, la disparition », Leçon du 13 février 2001, *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2007, p.13.
[2] *Ibid.*, p.12.
[3] Otto RANK, *Le traumatisme de la naissance : influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective : étude psychanalytique* (1924), (*Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psycho*), trad. Samuel Jankelevitch, Paris, Payot, Coll. Science de l'homme, 1968.
[4] Geneviève HAAG, « Le moi corporel entre dépression primaire et dépression mélancolique », *Revue Française de Psychanalyse*, octobre 2004, Tome LXVIII, p.1135.

qui s'inscrit en une coupure irrémédiable. C'est le visage et le regard de la mère qui devient celui de Méduse : « Au dessus de son visage renversé, en arrière, blême, […] Son regard était fixe. Il voyait avec effroi, d'une hauteur qui lui semblait vertigineuse, un masque grimaçant et tout échevelé de sa mère d'ordinaire si soignée. » (EM, 79). Le regard tragique et figé de la mère, causé par la mort du fils ou du mari, surdétermine profondément le rapport au monde à venir. Le regard échangé détruit la première rencontre, anéantit l'enfant qui ne possède pas encore la capacité de s'opposer à l'arrivée massive de l'événement et fait disparaître à jamais sa mère, échangeant « les affres de la nostalgie contre le cauchemar du désespoir »[1]. Le parent ne sera plus jamais le même, l'enfance bascule alors en même temps que la raison du parent. Il est possible, comme le fait Cléopâtre Athanassiou-Popesco, d'associer « le trou dans le regard, ce trou noir de la psyché, à ce dans quoi s'engouffre la psyché infantile au moment où, au lieu de recevoir de la mère réassurance et sécurité, elle tombe dans une angoisse maternelle supérieure à la sienne »[2]. L'enfant sidéré, s'immobilise. Tout comme la *Pleurante des rues de Prague*, la mère se défait de sa chair et de son sang, elle ne devient que « larmes, rien que des larmes. Elle n'était pas née d'une femme, mais de la douleur de tous et de toutes. » (PP, 34). Dans ce cas, « On ne peut, on ne doit jamais regarder de face cette femme. Tout comme on ne peut contempler sans écran une éclipse solaire, sinon ce ne serait plus ensuite que ténèbres pour les yeux. » (PP, 36).

Par ailleurs, l'état de sidération et de prostration, consécutif au deuil, montre la difficulté d'associer aux images traumatiques récurrentes, une image, un souvenir, une pensée nouvelle. La mort frappe d'interdit la parole sur les événements traumatiques, rend le langage caduc et empêche toute tentative de mise en mots du traumatisme par les adultes, pour l'enfant comme pour eux-mêmes. Paul Fuchs écrit, au sujet de *Tobie des marais*, que les enfants en grande souffrance, qui ne reçoivent « Pas de mots […], même simples […] ne se plaignent, ni ne revendiquent, se sentant responsables du malheur qui les frappe, voire coupables, prêts "à comparaître" »[3]. Ainsi, le vécu traumatique reste de l'ordre de l'éprouvé et continue de faire appel au sens. Tobie, Charles-Victor ou Ferdinand sont livrés à un enchaînement d'images sans signification : Ferdinand « ne savait pas s'il dormait encore, s'il faisait un cauchemar, ou s'il était bel et bien réveillé » (EM, 79), ils sont traversés d'affects déliés de toute

[1] Paul-Laurent ASSOUN, *Le Regard et la voix. Leçons de psychanalyse*, Paris, Anthropos, 2001, p.58.
[2] Cléopâtre ATHANASSIOU-POPESCO, *Représentation et miroir : essai psychanalytique sur la naissance de la représentation et son rapport avec l'image observée dans le miroir*, Paris, Ed. Popesco, 2006, p.80.
[3] Paul FUKS, « Le rêve-éveillé de Tobie », *Imaginaire & Inconscient*, n°11, Paris, L'Esprit du Temps, 2003, p.98.

représentation possible, source de la sidération ou de « l'effroi » freudien, qualifié aussi de « corps étranger interne » ou de « réalité irréelle ». Les liens qui tissent le réel, l'imaginaire et le symbolique, se désintriquent, et le trauma fige le sujet dans une sidération psychique : « Celui-ci avait beau ne rien savoir, il percevait tout avec une acuité douloureuse ; tout, c'est-à-dire l'impossible, l'innommable : l'intrusion subite du malheur. » (TM, 24). Selon les propos de J.-B. Pontalis :

> Quelque chose a eu lieu qui n'a pas de lieu. Ce qui détermine tout le fonctionnement de l'appareil est hors des prises de celui-ci. L'impensable fait le pensé. Ce qui n'a pas été vécu, éprouvé, ce qui échappe à toute possibilité de mémorisation est au creux de l'être.[1]

Pour se défendre du trop-plein d'excitation engendré par la scène traumatique, l'enfant met son énergie au service d'un contre-investissement massif qui passe par une fragmentation de la perception. La prégnance du détail signe le travail défensif de l'enfant par la focalisation sur d'autres surfaces de contact. La violence, ainsi diffractée s'engramme dans les replis de la peau, car c'est le corps, soutient Anne Dufourmantelle, « qui est le lieu unique de la mémoire et du saccage de la mémoire »[2]. Le corps dans lequel se niche ou s'enkyste ce qui, insaisissable est conservé « dans une mémoire ignorée que peut réveiller un toucher involontaire … »[3]. Pour échapper à ce qui s'éprouve à l'intérieur, à ce qui bouge dans les profondeurs du corps, Laudes-Marie comme Augustin, organisent des stratégies protectrices par des incantations à caractère conjuratoire. La répétition de la prière *« Mane nobiscum, domine, advesperascit/*Reste avec nous, Seigneur, le soir tombe » (CM, 30), ou la récitation « d'un ton mécanique à toute vitesse, la liste des départements et de leurs chefs-lieux par ordre alphabétique » (LN, 114), encadrent la psyché grâce au maillage de la toute puissance de la pensée magique et amènent à un véritable état de dépersonnalisation. L'enfant, rappelle André Green, « est sans défense ; ou mieux, il n'est que défense. Incapable de modifier la réalité qui l'entoure, il n'a d'autre ressource que de modifier sa réalité psychique en y installant des défenses qui le mutilent gravement. »[4]. Le face à face avec l'inexistence, ou le risque d'inexistence, accompagnée d'une passivité totale et de la réduction à l'état de chose, conduisent Charles-Victor et Ferdinand à trouver une réponse dans la violence. Par leurs actes, ils tentent de reprendre et de ne pas revivre ce

[1] J.-B. PONTALIS, « Préface », *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, WINNICOTT Donald-Woods (1971), traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1975, p. XII.
[2] Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p.211.
[3] *Ibid*., p.213.
[4] André GREEN, « L'enfant modèle », *L'Enfant,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1979, p.50.

qui a été subi, sans arriver à se déprendre toutefois de la spirale de la violence générationnelle. Contrairement à la souffrance, qui peut ouvrir à soi-même ou aux autres, la douleur dévaste les paysages enfantins « de haine et de ressentiment. […Elle] marque la perte de l'innocence et de l'émerveillement enfantins, pour faire passer dans la douleur et la colère »[1] qui vrillent le corps et déchirent le cœur comme le ferait l'inoculation d'un poison. Les blessures de l'enfance peuvent occuper toute la place d'une vie. Maryse Vaillant écrit à ce sujet que cette douleur « réduit la pensée et vide l'espace relationnel. Elle emprisonne dans un étau sans pitié le corps entier et l'âme avec, imposant sa seule présence, sa seule force, sa seule réalité. »[2]. Ainsi faut-il comprendre la question de l'emprise qui traverse tout le roman *Nuit D'Ambre* et accompagne le développement de Charles-Victor qui expriment ses différentes composantes : crispation sur la sœur, marquage territorial dans l'antre de la vieille usine, pulsion d'investigation, intrication de l'amour et de la haine, endommagement ou anéantissement de l'objet… Alors que Ferdinand reproduit l'irruption maternelle et fait vivre à sa sœur les mêmes vécus corporels qui furent les siens des années plus tôt : « cette étreinte avait une odeur. Une odeur nauséeuse […] » (EM, 79), « sa mère en sa douleur venait de lui voler tout cela, elle avait tout dévoré […] » (EM, 80).

I-2.C Les ramifications racinaires

La multiplicité des sens qu'évoque le substantif *arbre*, du paradis perdu, de la croix, à la généalogie…, explique sans doute sa forte présence à l'ouverture des ouvrages comme *Éclats de sel* ou *Le monde sans vous.* Se manifestant couché ou dressé, isolé ou en forêt, sa contemplation suggère le temps habité « avec ténacité, avec patience, tramant sans fin des songes sous son écorce grise, tissant et enlaçant les fils ligneux de sa mémoire séculaire. » (ES, 16). L'évocation de l'arbre est également prégnante dans *L'Inaperçu,* par son titre d'abord, dont Alain Goulet[3] rappelait, au cours de son introduction aux Actes du Colloque de Cerisy, qu'il fut initialement *Arborescences* ; par sa structure ensuite, que Jean-Baptiste Goussard rapproche d'un « arbre généalogique dont les ramifications, parfois fines et lointaines, unissent les personnages autour d'un

[1] Laetitia LOGIÉ, « Le corps mélancolique : présence de l'androgyne dans l'œuvre de Sylvie Germain », *Sylvie Germain et son œuvre*, *op. cit.*, p.133.
[2] Maryse VAILLANT, *Il n'est jamais trop tard pour pardonner à ses parents*, Paris, Éditions de la Martinière, 2001, p.122.
[3] Alain GOULET, « Introduction », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.16.

tronc absent, d'une branche morte. »[1]. L'arbre s'invite à chaque épigraphe pour ouvrir les chapitres[2] afin de déployer la diversité de ses sens et nourrir les nombreuses métaphores qui filent au cœur du roman. Les arbres et les arbustes se substituent à une présence maternante pour apporter à Septembre et Octobre un « amour […] végétal » et transmettre jusqu'aux traits de caractères des personnages : « ce fut auprès d'eux que Septembre apprit la si douce patience qui devait lui ouvrir sans fin le cœur, et Octobre la si grande amertume qui devait l'affliger jusqu'à la mélancolie. » (NA, 69). Si l'arbre est la succession des générations, le fruit de l'arbre est le corps. De l'hêtre à l'être qui interroge sa filiation et son enracinement, le passage est facilité par le biais des racines qui souvent sont incertaines, tordues, cachées ou tranchées. Les personnages ne délaissent pas le modèle de l'arbre pour évoquer l'altération de leur venue sur terre. Comme Jules Renard qui écrit dans son *Journal,* « J'ai appris trop de choses. J'ai trop grandi. Je ne peux plus me baisser jusqu'à mes racines »[3], les personnages convoquent les racines et les troncs, les branches et les fruits pour donner image à leur absence ou à leur dégradation. Magnus est « un jeune homme anonyme surchargé de mémoire à laquelle cependant il manque l'essentiel – la souche » (M, 120), auquel Laudes-Marie serait susceptible de répondre : « Mes racines, je me les étais inventées, inspirée pas les arbres. » (CM, 121). C'est contre son tronc que peut s'écraser la Simca que conduit le père de Marie, c'est contre sa représentation que l'enfant butte lorsqu'il faut le remplir selon les consignes d'un enseignant obtus et dépourvu d'imagination. Lorsque ses contours sont préparés « pour englober quatre générations, pas une de plus » (In, 99), Marie n'est pas en mesure d'y nicher ses blessures secrètes. Le professeur, insouciant de la portée d'une telle consigne, en disqualifiant et apposant une note médiocre au dessin insolite, ne saura jamais que l'on ne touche pas impunément à ce qui concerne le sujet dans son histoire et la représentation qu'il peut en donner. L'enfant sait que la « poignée de petites racines était esquissée au pied de l'arbre » ne peut être suffisante pour maintenir debout un arbre qui « chavirerait au moindre coup de vent » et entreprend consciencieusement de pallier sa fragilité en dotant *« the family tree* de racines aussi longues que robustes, capables de s'enfoncer jusqu'au magma […] » (In, 99). Charles-Victor agit, à sa façon, le mouvement de rupture que Habiba Sebki décrit pour traduire la « perpétuelle structuration où l'individu

[1] Jean-Baptiste GOUSSARD « L'esthétique du fragment dans la poétique de *Magnus* », *La Langue de Sylvie Germain* " *En mouvement d'écriture* ", *op. cit.*, p.138.
[2] Un chant ostyak ou « L'instantané », un poème de Serge Wellens pour « Le diaporama », de Roger Giroux pour « Allons z'enfants… », Jean Grosjean pour « La Gloriette ».
[3] Jules RENARD, *Journal*, (1887-1910), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p.254.

« issu de l'immigration »[1]. Il est le personnage qui décrète, incontinent, « Je hais les arbres ! » (LN, 33). Plus qu'il ne les déracine, il souhaite, dans sa pulsion anti-généalogique, trancher leurs racines, en refusant leurs essences prédictives de l'identité familiale : « S'il avait pu il les aurait tranchées, toutes. Trancher toutes les racines des arbres, à coup de hache, de couteau, faire saigner toutes les racines comme des muscles dépecés ! » (NA, 44). Il se situe dans ce que Félix Guattari caractérise des minorités modernes, qui « ne sont pas la reconstitution de territoires archaïques, mais des formations totalement originales de subjectivité mutante et dissidente »[2]. La question généalogique se traite différemment pour les deux frères, un if se déplace pour planter ses racines d'arbre millénaire dans la terre de la fosse de Petit-Tambour, alors que Nuit-d'Ambre, traversé d'une volonté quasi hallucinatoire de se penser sans ascendants, refuse l'enracinement. Julia Kristeva voit, dans ce désir d'indépendance, un « défi à la prégnance parentale » qui procure également le plaisir de l' « homicide majeur. »[3]. La question de l'origine et de la filiation, en souffrance pour Nuit-d'Ambre, se manifeste par l'attaque des lignes de forces et de faiblesses transgénérationnelles de son arbre de vie. Il refuse de s'atteler au génogramme[4] et rompt la filiation dans une identité usurpée qui se fonde sur la négation de l'appartenance à une lignée. La nature même de l'ambre, rappelle Laurent Demanze, « […] se recueille dans les encoches et les entailles des arbres autant dire dans une blessure généalogique, voire dans une blessure *du* généalogique »[5]. L'arbre généalogique voit ses branches et ses ramures perturbées dans leur agencement, ses fleurs et ses fruits atteints dans leur capacité fécondante, en raison de l'altération de la fonction symbolique et du système classificatoire causé par l'acte incestueux originel.

Les origines incertaines interrogent la représentation qu'il est encore possible de se faire de son arbre généalogique, lorsque sa figure se profile hors des schèmes logiques traditionnels. La nature du sol rend l'enracinement problématique, et les ramifications fragiles mettent à mal l'image de la force qui s'érige dans l'évolution de la hauteur, pour porter à leur sommet une féconde inflorescence. Les racines ne sont plus à même de fouiller le sol et de s'y enfoncer pour y puiser l'équilibre, la force ascensionnelle et les sucs nourriciers nécessaires à la

[1] Habiba SEBKI, « Identité rhizomatique », *Particularités physiques et Marginalités dans la Littérature*, Bouloumié Arlette (dir.), Recherches sur l'imaginaire, Cahier 31, Presses de l'Université d'Angers, Angers, 2005, p.137-145.
[2] Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.20.
[3] Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.35.
[4] Arbre généalogique complété par la mention de la nature du lien entre les membres de la famille.
[5] Laurent DEMANZE, « Le diptyque effeuillé », *Roman 20-50,* n°39, juin 2005, p.67.

fortification de la sève. Lorsque Flora Balzano écrit : « Mon arbre généalogique provient du croisement d'un tremble et d'un saule pleureur. *L'immigrantus errantissimus* qu'on appelle, en latin dans le texte. Ça pousse dans les sables mouvants. On ne peut en descendre qu'une ligne brisée »[1], Laudes quant à elle constate : « Mon arbre généalogique est un bonsaï tout ébranché, cul-de-jatte côté racines. » (CM, 14). Le sol n'est pas seulement friable, il ne se présente plus comme support pour étayer le sujet, qui aura à inventer un nouveau rapport aux racines généalogiques. Le modèle de l'arbre, pour dessiner ou classer la succession des générations occidentales, n'est plus opérant lorsqu'elle se confronte à l'absence d'origine. Scié ou tronqué, l'arbre ne laisse pas deviner, au cœur de ses couches génératrices concentriques, l'anatomie de son développement. L'absence des anneaux de bois qui, se superposent au fil du temps, ne peut livrer les circonstances de sa croissance et de ses transformations successives issues de juxtapositions fertiles. En cela, la figure du rhizome, conceptualisée par Gille Deleuze et Félix Guattari, permet de penser la généalogie qui dépasse les caractères de l'arbre qui se présente comme « point d'origine, germe ou centre ; il est machine binaire […] axe de rotation, qui organise les choses en cercle, et les cercles autour d'un centre ; il est structure […] il a un avenir et un passé, des racines et un faîte, toute une histoire, une évolution, un développement […] »[2]. Par sa structure extrêmement confuse et ses traces démultipliées et entremêlées qui puisent à la diversité des sols, le rhizome présuppose la coupure, le déracinement, la dissémination, et sied particulièrement au sujet qui est, selon le terme de Gilles Deleuze, déterritorialisé :

> Un rhizome ne commence pas et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, un inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et…et…et »[3].

Les échos favorisant l'articulation entre les êtres restent parfois inaudibles et le personnage, se vivant sans racine, ne se sent pas charnière entre deux générations. Pour Ornicar, le lien qui préexiste à son existence de sujet est celui de la corde, dont le serrement du nœud coulant, laisse échapper quelques gouttes d'une substance séminale provoquée par la violence de la strangulation : « Au fond, racontait-il parfois, je suis peut-être une sorte de mandragore. J'ai dû naître des spermes d'un quelconque pendu tombés sur le sol d'une terre

[1] Flora BALZANO, *Soigne ta chute*, Montréal, Éditions Triptyque, 1988, p.41.
[2] Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues,* Paris, Flammarion, 1977, p.33.
[3] Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit*.

étrangère. » (NA, 223). Lorsqu'une potence, à la localisation incertaine, se dresse à l'horizon comme unique arbre généalogique, comment mieux valoir que la corde pour se pendre et ne pas sentir le vertige sous ses pieds qui restent comme suspendus dans le vide, balançant au dessus du niveau de la terre ferme ? Ornicar s'identifie à la fragilité d'une plante qui donna lieu « au maximum de superstitions et de pratiques magiques »[1], ce faisant, il réussit à trouver de façon minime à prendre place dans la légende. Quel bruit de syllabes en effet « dans son nom, pour une oreille qui rêve ! Les mots, les mots sont des coquilles de clameurs. Dans la miniature d'un seul mot, il en tient des histoires »[2], note Bachelard à son évocation. Sa racine à la forme fourchue, souvent comparée à une forme humaine, ne cesse de crier son arrachement et semble laisser échapper le poison qu'elle contient, pervertissant jusqu'à la nature même de son être : « Tout en celui-ci était indéterminé, voire ambigu, - son âge, son origine, sa pensée, sa race même. » (NA, 220). Le secret sur la naissance et l'ignorance de la filiation entraîne une absence des images identificatoires et un vide existentiel : « Je ne suis rien de précis, rien de définitif. En vérité je crois même que je suis un animal qui n'existe pas […] » (NA, 222). Insaisissable, parce qu'abandonné, Ornicar ne peut se définir que par le procédé mnémotechnique des conjonctions de coordination visant à tendre un filet par une convocation amplifiée de la liaison des éléments lexicaux ou syntaxiques, qui ne cesse pourtant d'échouer. Mariska Koopman-Thurlings signale qu'Alain Goulet l'a informée « qu'en outre *Ornicar* est le nom d'une revue de psychanalyse lacanienne, créée en 1975 »[3] ; ajoutons que le titre de la revue comportait un point d'interrogation qui prolongeait le questionnement initié par la tradition scolaire auprès des jeunes enfants. Ce personnage met en question le rapport à sa généalogie dont le manque de coordonnées ne le renseigne pas sur le moment et le lieu où l'on peut joindre l'autre. Sans abscisses ni ordonnées, le repérage dans l'espace, pour se situer est voué à l'échec :

> moi-même je ne suis jamais arrivé à me mettre la main dessus. Cela fait pourtant un grand nombre d'années que je me cours après, mais rien à faire, je suis insaisissable. […] il avait beau fouiller dans sa mémoire, il lui était impossible de retrouver des traces, des dates, des lieux et des êtres pour circonscrire l'événement de sa naissance, l'histoire de son enfance et de sa jeunesse. […]. (NA, 223)

L'abandon inexpliqué interroge le désir de ses géniteurs qui l'ont radicalement lâché et le secret qui a présidé à sa naissance. La quête anxieuse du lieu des origines est vouée à l'échec, le personnage a traqué l'épreuve de sa survie en

[1] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Mandragore », *Dictionnaire des symboles, op. cit.,* p.609.
[2] Gaston BACHELARD (1957), *La Poétique de l'espace,* Paris, PUF, coll. Quarto, 2008, p.164.
[3] Mariska KOOPMAN-THURLINGS, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, *op. cit.,* note de bas de page p.75.

marchant à la recherche de son être, il s'est heurté à ce qui ne lui renvoyait qu'un son creux, sans signification, du statut de l'objet « laissé tombé ». Ce qui, de l'histoire familiale, n'a pas été reçu et représenté, reste en stase sans être inscrit. Avec un tel nom, le sujet ne peut soutenir aucun désir et ne peut répondre à aucun appel, si ce n'est de rester sans nom, comme un être déshérité qui ne peut se tenir à la proue de ce dernier. Sa naissance problématique et la faille originaire le font se figer dans l'inexistence de la rencontre et de l'indéfini. Ornicar s'attelle à l'impossible tâche de produire, par ses poses figées et ses métamorphoses animalières, sa propre identité, selon ses humeurs, envies et détresses. Faute d'avoir été reconnu comme petit d'homme, il est condamné à « produire ce qui seulement se donne ou est donné : sa vie, ce qui seulement se reçoit originellement d'autres ou d'un Autre, d'une unité identique à l'Autre, d'une rencontre, d'une union, d'un acte humain, d'un symbole. »[1]. Doté d'un « masque mal ajusté, déjà usé » plutôt qu'un « vrai visage » (NA, 221), mouvant et non ancré, il témoigne de la confusion de son identité de sujet, comme si l'impossibilité de s'identifier à un tiers et à une figure humaine, le faisait évider de tout ancrage corporel et symbolique. Lorsque la naissance survient de corps oublieux d'eux-mêmes, l'origine se nourrit de l'oubli et de la disparition qui, peu à peu gagnent le corps et l'envahissent graduellement de leurs zones obscures jusqu'à le déborder. La rigidité, rempart contre l'emportement de la mort, permet de ne plus laisser de prise à l'angoisse terrorisante, il est le regard de ce bestiaire, de tous ces regards hallucinés qui le pétrissent, le déforment et jamais ne le quittent. L'identité d'Ornicar oscille entre le mimétisme végétal ou animal qui le fige dans des postures corporelles nées de l'effroi. La projection dans un corps d'animal le plonge dans un hors de lui-même. Ornicar s'évanouit dans l'entre-deux d'un monde, où l'humain et animal se mêlent dans une immobilité minérale, jusqu'à s'anéantir dans la faille de l'inexistence et se pétrifier dans le néant psychique en l'état d'une chouette harfang perchée sur l'épaule de la statue de Balzac. Il n'est pas anodin que la décompensation survienne à la vue du doigt d'un enfant pointé dans sa direction qui semble convoquer la question de son identité, il le « dénonçait d'un coup à sa propre mémoire » (NA, 226) pour le renvoyer à la connaissance imparfaite de soi. Sa voix se brise d'un coup, sa question « "…mais… où ? ah ! mais où est donc… ? " […] sa question, sa raison, s'étaient perdues là, définitivement, comme prises de court, de vertige, par la réponse introuvable. » (NA, 227). L'impossibilité de répondre dépasse le soupçon qui anime l'entreprise

[1] Denis VASSE, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse,* Paris, Le Seuil, coll. Le champ freudien, 1974, p.131.

autobiographique. Comme le souligne J.-B. Pontalis la question n'est plus *:* « qui suis-je ? », « qu'ai-je fait ? », « d'où je viens ? ». Mais : « où suis-je ? », « de quoi suis-je fait ? », « à quoi suis-je asservi ? » et surtout peut-être : « qu'est-ce qui me fait parler ? »[1]. Ornicar ne meurt pas, car pour disparaître il eût fallu qu'il soit, il se minéralise dans l'effroi d'un questionnement qui ne lui donne ni le droit de mourir, ni celui de vivre. Le défaut de nom ne peut conférer à l'existence. Après son internement, l'empilement des bocaux d'excréments, entreposés du sol au plafond, retrouvés à son domicile n'est pas ici à rattacher au modèle de la production valorisée « parce que premier produit créé par l'homme »[2] proposé par Denis Vasse et repris par Isabelle Dotan[3]. Le symptôme d'Ornicar énonce à la fois sa vocation de déchet et son incapacité à concevoir ce qui peut lui échapper comme un objet différencié destiné à la perte. L'ombre inquiétante de la psychose se projette sur ses restes rangés méticuleusement pour les garder par devers soi. Serge Leclaire voit dans cette façon éloquente de mimer, « sur un mode dérisoire, une activité subjective inconsciente […]. C'est là, dans la marge, qui reste, sans nom, sans lieu, le très traditionnel comparse du sujet, l'objet en son obscurité première. Ainsi l'inconscient révèle-t-il à l'analyse le plus insaisissable de ses éléments constitutifs, l'objet, comme sa part d'ombre, aussi dense et innominé que la substance même de notre corps. »[4]

Le besoin d'enracinement est fondamental, il se façonne parfois dans l'invention de racines qui offre ancrage en souplesse et liberté, il provient également du disparu dont le souvenir favorise le soutien et évite la chute. Moins comme un aimant qui attirerait le vivant dans le royaume des morts, tel que le redoute la petite Marie, mais comme une boussole qui facilite le maintien du cap par un discret étayage. L'arbre n'est plus le symbole qui permet de se pencher vers ses racines, mais celui qui favorise l'élévation du regard. « Arbre qui savoure / La voûte entière des cieux »[5] selon Rilke. Ainsi le père de la romancière, « fait de poussières d'étoiles et il habite cette terre qui porte le poids de son corps, qui garde la trace de ses pas. Et ce poids est tel que s'il était retranché de la terre ma propre assise au monde en serait transformée, blessée, radicalement. »[6].

---

[1] J.-B. PONTALIS, « Derniers, premiers mots », *Perdre de vue, op. cit.*, p.335-360. Exposé prononcé aux « Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence », juillet 1987, et publié dans l'ouvrage collectif *L'Autobiographie*, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p.347.
[2] Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p.132.
[3] Isabelle DOTAN, *Les Clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.111.
[4] Serge LECLAIRE, *On tue un enfant. Un essai sur le narcissisme primaire et la pulsion de mort,* Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1975, p. 85.
[5] Rainer Maria RILKE, *Poèmes français*.
[6] Sylvie GERMAIN, « Kaléidoscope ou notules en marge du père », *Voies de pères, voix de filles*, Adine Sagalyn (éd.), Paris, Maren Sell & Cie, 1988, p.57.

Laudes-Marie, « gamine sans pedigree » se crée une généalogie avec la nature qui favorise l'émergence d'une filiation avec des cerisiers sauvages à la gracieuse « blancheur mousseuse » (CM, 62). Languissant de ses parents, Laudes-Marie se sent interpellée par les merisiers dansants et vit la même expérience troublante que le Narrateur de *La Recherche* lorsque, en voiture avec sa grand-mère et Mme de Villeparisis, il reconnaît la présence de son propre destin dans la vision de trois arbres :

> je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise […]. Fallait-il croire qu'ils venaient d'années déjà si lointaines de ma vie que le paysage qui les entourait avait été entièrement aboli dans ma mémoire ? […] Comme des ombres, ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie.[1]

L'appropriation de figures ancestrales assure le façonnement de racines multiples, suffisamment solides et consolatrices. Laudes-Marie s'origine en deux mondes, le minéral et le végétal, qui coexistent sans la menacer. La fluidité de la musique du vent dans les feuillages devient partition du chant maternel et rejoint, en sa verticalité, la solidité grandiose de la montagne, pour porter songes et racines doucement entremêlés à la surface de sa conscience. La profondeur du sol n'a plus rien à voir avec ses racines inventées qui poussent « sur un mince socle de terre caillouteuse saillant au-dessus d'un ravin ; leurs racines pendent en partie dans le vide, les radicelles s'échevellent en liberté » (CM, 121). Les racines aériennes n'ont rien à envier au chêne enraciné dans un sol profond : « À défaut de majesté, l'arbuste en suspension jouit de toute part de l'espace, ses racines aériennes jouent autant que ses branches avec la pluie, avec le vent, avec les oiseaux, les insectes et les nuages, et avec les étoiles. » (CM, 122).

[1] Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleur, À la Recherche du temps perdu* (1913-1927), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, tome II, 1987.

I-3 L'arbre généalogique des noms

I-3.A Un nom à porter ou à inventer

Dans un texte romanesque, le nom propre est un lieu sémantique très riche. « Prince des signifiants »[1] pour Roland Barthes, il disperse ou regroupe le « sens » du personnage selon Philippe Hamon[2]. Dans son étude sur l'onomastique dans l'œuvre d'Henri Bosco, Nathalie Bertrand met en évidence que le choix des noms propres par un auteur permet l'identification des personnages sans se confondre à un simple étiquetage. Le nom en effet possède une fonction romanesque et se présente comme un texte, bref et dense :

> Sur un nom, par l'attente qu'il crée ou par ce qui s'est passé, le récit dépose des images qui orientent ce que le lecteur attend du lieu ou du personnage. A la fois index et symbole, les noms propres sont plus ou moins motivés puisqu'ils connotent le texte et qu'ils renforcent ainsi l'ensemble signalétique de l'œuvre.[3]

Au questionnaire que Cécile Narjoux adresse à Sylvie Germain concernant son mode de création, la romancière répond que la plupart des noms propres de ses personnages lui viennent « spontanément à l'esprit, certainement "dictés" par des réminiscences obscures, des jeux de sonorités. Il y en a aussi que je dois inventer sans inspiration préalable ; je choisis au "son". »[4]. L'auteure souligne un choix qui ne relève pas de l'arbitraire, mais s'attache à la fonction poétique des noms et à leurs sonorités évocatrices et suggestives. Le personnage romanesque se donne à lire par une appellation, par un nom « à la fois signalétique et signifiant, il s'inscrit parmi les autres signes textuels selon un fonctionnement particulier qui varie d'un auteur à l'autre. »[5]. Nous repérons le choix et l'usage des prénoms comme autant de signifiants qui, à l'instar des marques, s'inscrivent et se lisent sur le corps de l'enfant, tels « des tatouages de l'inconscient. Transmissions magiques, maléfiques, toute-puissance de la pensée, reviviscence de l'archaïque, peur et désir mêlés. »[6]. Le nom des personnages tient son efficacité et sa valeur opératoire tantôt de sa signification, tantôt de l'importance symbolique qui consiste à nommer un nouvel être. En son

---

[1] Roland BARTHES, « Proust et les noms », *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p.121-134.
[2] Philippe HAMON, *Le Personnel du roman,* Genève, Droz, 1983, p.135.
[3] Nathalie BERTRAND, « Noms et prénoms d'enfants dans l'œuvre de Henri Bosco », *Cahiers Robinson*, « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Christian Morzewski (dir.), Arras, Université d'Artois, n°4, 1998, p.148.
[4] Sylvie GERMAIN, correspondance courriel avec Cécile NARJOUX effectuée en 2009 en appui sur questionnaire, « Promenade en "germanie" », *La langue de Sylvie Germain "En mouvement d'écriture", op. cit.*, p. 225.
[5] Diane PAVLOVIC, « Du Cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne », *Études Françaises*, 23, 3, 1988, p. 89.
[6] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Être, faire, avoir un enfant*, Paris, Plon, 1991, p.61.

entier ou dans certains aspects, le prénom s'inscrit dans l'histoire familiale dont il contient « maintes scories et traces. Répétitions, changements et transformations traduisent l'inconscient transgénérationnel »[1]. Selon Joël Clerget, le nom rassemble et concentre en lui la multiplicité des liens qui arriment un petit d'homme dans son appartenance légitime à l'humanité. « Subjectivement, la personne n'a pas de nom, elle est son nom »[2], écrit Pierre Legendre, sous cet angle, sans nom, l'être n'a pas d'existence. La dénomination des êtres fut pour Jacques Bril probablement « la première acquisition du langage humain », en tant que parole dénominatrice elle est potentiellement dangereuse et comporte des interdits très stricts et des règles particulières d'attribution selon les sociétés. Le nom, « élément prototypique du langage, recèle ainsi une vertu mortifère et l'existence sociale qu'il confère au sujet l'associe aux contraintes de toute nature par lesquelles les sociétés se proposent de gérer l'instinct. »[3]. Les prénoms d'une famille ne sont pas donnés par hasard, ou si rarement, ils appartiennent à une lignée dans laquelle chaque enfant qui naît est un maillon dans la chaîne des générations et est destiné à remplacer ses grands-parents dont il porte souvent le prénom. Le prénom précède l'enfant et déjà l'informe. Ainsi Charlam Bérynx porte-t-il le « double prénom hérité de ses deux grands-pères, Charles et Amédée » (Im, 18) qu'il réduit à un vocable de deux syllabes. Il souhaite transmettre à son tour à ses petits-fils cette balise fondamentale pour lui, dans l'écoulement d'une histoire où l'enfant se sentirait autant porteur des vertus de l'ancêtre que « porté par les termes d'une décision qui lui vaut parfois, sinon toujours, ordre de mission »[4]. Le foisonnement des prénoms du *Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre* condense l'importance de l'onomastique germanienne, brillamment étudiée tant par Édith Perry que Françoise Rullier-Theuret[5], que nous n'approfondirons pas, nous contentant de soulever quelques points saillants utiles à notre propos. Les prénoms des Péniel, dont le patronyme figure la lutte originelle avec l'ange, marquent une histoire et un destin. Ils détiennent les événements familiaux autant que les fissures historiques, et symbolisent la rupture du siècle autant que le passage du monde fluvial au monde terrestre. Après la perte du prénom lignagier dans les champs de bataille, la transmission est interrompue et le fil des générations est brisé

[1] Jean-Pierre DURIF-VAREMBONT, « Du pronom au visage, l'appel du nom», *Spirale,* coordonné par Joël Clerget « Son nom de bébé… Nomination et choix de prénom », Ramonville Saint-Agne, Érès, n°19, 2001, p.134.
[2] Pierre LEGENDRE, *Filiation,* tome IV, Fayard, 1990, p.15.
[3] JACQUES BRIL, *La Mère obscure*, Bordeaux-Le-Bouscat, *L'Esprit du Temps*, coll. Perspectives psychanalytiques, 1998, p.151.
[4] Aldo NAOURI (1998), *Les Filles et leurs mères*, Paris, Odile Jacob, coll. Poches, 2000, p.221.
[5] Édith PERRY, « L'enfance des noms », *Cahiers Robinson,* n°20, *op. cit.*, p.121-130 ; Françoise RULLIER-THEURET, « Les Péniel et la multiplication des noms », *La Langue de Sylvie Germain "En mouvement d'écriture"*, *op. cit.*, p.65-82.

dans une démarche active de renoncement. Le prénom de l'ancêtre ne sera pas redonné à un autre enfant, car rien n'est moins sûr qu'il vive assez pour le transmettre à son tour. Les personnages, dont certains « épisodiques et peu caractérisés », semblent avoir comme principale fonction « de procréer et de nommer »[1]. Ils sont identifiés par des noms qui affichent leur irréalisme et ne retiennent l'attention que par le foisonnement et l'accumulation de leurs prénoms et de leurs surnoms, comme si la tentative première de survie transitait par le surnuméraire nominal afin de conjurer le sort tragique de la disparition. Le sabre du Uhlan qui a tranché les racines du nom paternel et divisé le visage de Théodore-Faustin, scinde jusqu'à son nom même : « D'un côté Théodore et de l'autre Faustin, sans plus de trait d'union, et un dialogue incessant confrontait les deux morceaux. » (LN, 48). Aussi, la multiplication des prénoms doubles et des traits d'union posent linguistiquement et graphiquement « la question de l'identité et de la cohérence au niveau de la personne »[2] qui risque, à tout moment, d'être remise en question. La filiation subit un nouveau bouleversement après la *Shoah*. Le nom patronymique de l'enfant, escorté d'un ou plusieurs prénoms, n'est plus la garantie de son identité jusqu'à la fin de ses jours et même au-delà. Le nom rédigé sur un acte de naissance ne se voit pas assuré de se « pétrifier sur sa tombe et [de] le représenter dans la mémoire des survivants, chair d'une image mentale que le temps estompera peu à peu. »[3]. Ce que Dominique Rabaté analyse au sujet du récit littéraire d'un siècle « troué en son centre », vaut pour la famille Péniel et l'œuvre de nomination :

> il y manque la pièce principale, celle qui pourrait servir de pierre de touche, ou de clé de voûte. Cette béance […] fonctionne comme un trauma indépassable, attirant par le vide le mouvement proliférant de la parole.[4]

Quelle mémoire en effet, Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup peut-il garder de ce siècle dont il mesure l'impact de l'horreur, de la violence des crimes et de l'extermination de masse ? La dimension du deuil, du désenchantement et de l'abandon, ne permettent plus d'investir l'enfant dans la promesse qu'il contient : « Les derniers fils de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Il ne leur fut même pas donné de prénoms. - " Les noms des saints et des archanges portent malheur ", avait déclaré Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. » (NA, 64). Les enfants n'ont plus à répondre à l'appel de leur nom. Aucun autre ne s'adresse à eux dans la volonté de les engendrer, dans le désir de leur parler comme un acte vital. L'association que

[1] Édith PERRY, *ibid.*, p.122.
[2] Toby GARFITT, « Pour déchiffrer le monde », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Paris, L'Harmattan, 2003, p.210.
[3] Édith PERRY, *op. cit.*, p.121.
[4] Dominique RABATÉ, « Singulier pluriel », *Écritures du ressassement*, *Modernités*, Presses Universitaires de Bordeaux, n°15, 2001, p.17.

propose Joël Clerget entre l'arbre généalogique et l'arbre grammatical des noms nous semble ici tout à fait judicieuse :

> L'arbre généalogique ordonne les noms dans un système réglé de places définies, quelle que soit la composition de la famille. […] Ses ramures imposent une classification dans les générations pour les engendrés que nous sommes, sujet comptant et compté parmi les vivants et les morts. […] Engendré par le nom qui nous appelle à la vie. Engendré dans l'appel de paroles qui interprètent notre corps en lui donnant vie et nous intiment à résider comme sujet dans l'espace de ce corps.[1]

Les racines nominales tranchées et perdues dans la bouche ensanglantée de Théodore-Faustin, comme autant de déracinement étymologique, se répercutent dans la blessure des places conférées par les noms, qui ne sont plus reçus pour être partagés dans l'humanité avec les autres hommes. Le destin de la famille semble scellé et ne s'ouvre plus sur la dimension du souvenir, or « Il est du devoir des vivants d'exhumer de l'oubli les noms, les visages de ces morts dont la voix et les pas sonnent toujours, en creux, sous la peau du présent. » (CV, 22). La dimension sacrée n'est plus opérante, la temporalité terrestre reprend le dessus. Nés à la « croisée de deux mois », Septembre et Octobre font résider en leurs prénoms l'indécision ainsi que la contradiction de la naissance gémellaire. L'acte de nomination n'est plus associé à celui de faire advenir un être à l'existence, dans et par le langage, il se résigne à apposer « quelque vocable » et de « surnomme[r] en attendant mieux » « les deux derniers rejetons de la horde Péniel » (NA, 64). La notion même de la transmission familiale est anéantie, le qualificatif de « horde » signale le retour à l'errance ou à la sédition d'une famille qui ne peut plus s'ancrer, ou concevoir l'histoire dans une inscription humaine qui témoigne de l'existence d'un sujet donné « en qualification ou en signification »[2]. Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup et Mahaut inventent un système pour se séparer à la fois de leur fonction parentale et des enfants à qui ils ont donné le jour. C'est aux enfants qu'échoit la laborieuse construction d'une identité dont les parents ont mesuré, à leur façon, toute la précarité : « Les noms ça vous vient avec l'âge, ça pousse avec le corps. Ils s'appelleront comme ils voudront, plus tard, quand la vie leur donnera une histoire. » (NA, 64). Non concomitants du temps de la naissance, les prénoms ne signent pas l'acte de naissance qui reconnaît symboliquement l'enfant dans la succession des générations selon les lois de la généalogie, des traditions, des appartenances socio-culturelles ou des avatars de l'histoire familiale. Les parents se retirent d'une identité à fournir et laissent le soin aux jumeaux de se lancer

[1] Joël CLERGET, « Son nom de fils dans la cité des pères », *Spirale,* coordonné par Joël Clerget « Son nom de bébé… Nomination et choix de prénom », *op. cit.*, p.33.
[2] Joël CLERGET, « Son nom de bébé… Nomination et choix de prénom », *Spirale, ibid.*, p.11.

dans la conquête de leur prénom, dans une métaphore s'approchant du trouvé-créé de Winnicott. Ce fait « met en lumière l'origine et la nature hétérogènes du sujet psychique »[1] qui n'a plus sa place parmi les siens. L'arbre de la génération n'inscrit plus dans la ramification de ses branches tronquées une dimension symbolique qui donne à chacun une place irremplaçable et insubstituable.

Alors que les noms propres pour Paul Ricœur « se bornent à singulariser une entité non repérable et non divisible sans la caractériser, sans la signifier au plan prédicatif, donc sans donner en elle aucune information »[2], ils peuvent, pour son détenteur, porter le poids d'un passé indigeste. Comment se faire un nom et réussir à le porter sans avoir à le supporter ? Sabine n'aime pas son prénom et constate amèrement « je n'aime rien de ce que mes parents m'ont donné. » (In, 147). Elle sait bien que son prénom revêt une importance fondamentale dans la structure de son sujet dans la mesure où il se fonde sur le désir de ses parents. Le nom qu'elle porte est choisi « en fonction de cette place où est enchaînée sa subjectivité », car, en nommant l'enfant, ce qu'on désigne « c'est ce qui est projeté sur lui en tant qu'héritier signifiant, c'est par ce biais que lui est assignée sa première place sur le plan relationnel. »[3]. Le fait d'être nommée « Sabine » rassemble et concentre, en ce prénom, l'imaginaire parental dont il porte les traces et indique bien la créance et la dette symbolique de sa condition de sujet. Sabine ne se leurre pas cependant et sait qu'elle ne peut naître d'elle-même, elle « fait avec » et se contente de porter un regard critique sur ceux qui l'ont engendrée. Elle n'aime pas son prénom certes, mais le sens de celui-ci n'a pas pour vertu de destin, « l'identification totale à son nom étant tout aussi destructrice que l'absence de portée symbolique d'une nomination de pure forme. »[4]. Alors qu'un prénom prend pour sa propriétaire les relents d'un « prénom vieillot, que je n'ai pas aimé, surtout le diminutif dont tout le monde m'affublait Jojo ! […] – Pas mieux, aussi moche, c'est Joëlle ! », Aurélien lui, y décèle une dimension poétique associée à la savoureuse dimension étymologique : « Mais Joël n'a rien de moche, la sonorité en est légère, fluide, et son sens ne manque pas d'allure, c'est une sacré tautologie […] » (HC, 89). Il est des personnages cependant qui, comme les écrivains, renversent la filiation et s'attribuent leur nom : « Le nom de l'auteur n'est jamais le nom du père. Le

[1] Guy ROGER, « Les enjeux de l'imprescriptible tiercéité », *Topique, Revue Freudienne*, « La fonction paternelle », Le Bouscat, L'Esprit du Temps, n°72, 2000, p.51.
[2] Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, L'Ordre Philosophique, 1990, p.41.
[3] Piera AULAGNIER, « Remarques sur la structure psychotique », *La Psychanalyse*, n°8, 1963, p.48.
[4] Jean-Pierre DURIF-VAREMBONT, « Du pronom au visage, l'appel du nom», *Spirale,* coordonné par Joël Clerget « Son nom de bébé… Nomination et choix de prénom », *op. cit.*, p.134.

père, en tous les sens, y est refait. »[1]. Face à la résonnance creuse, ou au dégoût que leur évoque leur nom, ils s'attribuent le plaisir de se renommer, parfois dans l'espoir de faire œuvre de leur vie ainsi renouvelée et jouent pleinement le projet existentialiste sartrien, « L'homme est non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut […], l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait »[2]. L'acte d'auto-nomination signale la sortie définitive de l'autorité paternelle dans l'existence du fils et facilite l'illusion d'une seconde naissance par le rejet de l'identité du père qui a transmis son patronyme. Lorsque Charles-Victor choisit de s'embarquer dans la vie sous le nom du Prince-Très-Sale-et-Très Méchant, il se démarque d'une destinée à accomplir ou à répéter. En faisant disparaître dans le silence et l'oubli l'identité paternelle fragilisée, il balaie catégoriquement toute tentative d'assimilation à celui qui est de si peu de poids. Mais, comme toutes les initiatives de Charles-Victor, celle-ci reste très ambivalentes puisque, ce faisant, il redouble le refus du nom du père que Théodore Faustin avait, avant lui, inauguré et poursuit la tradition familiale en s'attribuant une nomination surnuméraire. Nadine Vasseur, qui écrit avoir toujours aimé rêver sur l'extravagante polyphonie du Moi de Stendhal et la profusion de ses pseudonymes, se demande si ces nombreux masques étaient « l'effet de la "laideur", qu'on lui supposait et qu'il se supposait lui-même »[3]. Elle intensifie le questionnement en se demandant s'il s'agit « d'un Moi de surcroît ou d'un Moi de rechange ? De nom pour vivre ou pour mourir ? »[4]. Le choix du pseudonyme se situe hors des chemins de la transmission, pas plus qu'il est transmis, il ne se transmet et se tarit avec son inventeur.

En se *renommant,* les personnages se choisissent une genèse et se construisent une antériorité à leur convenance en élaborant le mythe de leurs origines. Ils bouleversent également l'ordre générationnel puisque la nomination appartient aux parents : « La place que l'enfant tient dans la lignée selon la convention des structures de la parenté, […], les cadres de l'état civil et même ce qui dénotera son sexe »[5]. Pour l'héroïne de la nouvelle *L'hôtel des Trois Roses,* le nom n'est pas immuable et peut se modifier selon son désir pour prendre l'orientation d'une vie qui se veut nouvelle. Sa personnalité, caractérisée par l'orgueil et la fierté, se fige dans la maîtrise absolue : « Depuis l'enfance elle avançait droit devant elle, sans jamais se retourner ni faire de pause, toute tendue par une

[1] Michel SCHNEIDER, *Maman, op. cit.*, p.63-64.
[2] Jean-Paul SARTRE, *L'Existentialisme est un humanisme,* Paris, Nagel, 1946.
[3] Henry Beyle, Henri Brulard, Timoléon Dubois, William Crocodile, Cornichon, Lisio Visconti, Louis Alexandre Bombet et enfin Stendhal.
[4] Nadine VASSEUR, *Le Poids et la voix,* Paris, Le temps qu'il fait, 1996, p.124.
[5] Jacques LACAN, *Les Écrits*, *op. cit.,* p.653.

tenace ambition de réussite et un souci constant de perfection. » (Htr, 215). En voulant s'échapper des limites imposées par la durée physique contraignante et de la soumission à l'ordre symbolique, elle choisit son identité civile et crée sa propre autarcie. Le contrôle passe par l'éradication ou la distorsion de la nomination : « Très tôt elle avait changé de prénom, dont elle n'avait conservé que l'initiale, de Denise, prénom qu'elle jugeait trop ordinaire, elle était devenue Daphné.» (Htr, 215). L'ordinaire de la filiation et de la parenté réelle est remodelé par la volonté de Daphné qui modifie imaginairement ses liens à ses parents, les rabaissant et les exaltant tout à la fois. Le choix actif et réfléchi de l'auto-nomination puise à la mythologie classique pour fortifier un Moi déficitaire : « Ce nom de vierge chasseresse transformée en laurier lui seyait mieux ; elle se sentait en plein accord avec le symbolisme de gloire acquise par la victoire de l'esprit et du courage qui était attaché à l'arbuste d'Apollon. » (Htr, 215). Elle s'attribue un père prestigieux en la personne du puissant fleuve thessalien, Pénée, au détriment cependant de toute rencontre amoureuse puisque sa fille, d'une grande beauté, obtint de son père de rester toujours vierge. Si la Daphné mythologique ne peut échapper à la poursuite amoureuse d'Apollon qu'en implorant son père de la transformer en laurier ne laissant à Apollon qu'une étreinte de feuilles et d'écorce, Daphnée Desormeaux ne se fait pas davantage prendre « aux appeaux de l'amour, […] elle avait constaté combien ce joli chant engendrait en fait de perturbation et d'émois intérieurs » (Htr, 216). Maitresse d'une vie qui ne dépendrait de personne, sinon de sa propre volonté, Daphné « avait choisi [sa] coiffure, aussi méticuleusement que son prénom de nymphe arborisée » (Htr, 216) qu'elle modèle afin que se lisent clairement dans son apparence la force et la beauté austère. Femme en faux-self et en constante représentation orgueilleuse de « sa personne » (Htr, 215), le Moi-Je de Daphnée se veut auto-engendré, se désignant comme sa propre origine. Or, pas plus que l'on choisit son sexe, nous ne choisissons notre nom, sous peine de croire que le sujet s'origine lui-même et que sa naissance dépend de sa volonté propre. Parce qu'elle « touche à la constitution même de l'identité et la possibilité du lien social vivable à travers la construction langagière des catégories fondamentales de la différence de la vie et de la mort, des sexes et des générations »[1], pour Jean-Pierre Durif-Varembon, la nomination n'est jamais laissée, dans aucune société, à la libre disposition des individus sous peine de perdre sa valeur de référence universelle au principe du tiers séparateur. Denis Vasse écrit ainsi que, « ayant reçu son nom d'un autre, il peut être, c'est-à-dire

[1] Jean-Pierre DURIF-VAREMBONT, « Du prénom au visage, l'appel du nom », *op. cit.*, p.133-144.

être différencié des choses et, par là même, les nommer »[1]. La force de Daphné réside dans sa création constante du « Je est un Autre »[2], pour transporter sa vie de l'histoire à la fiction. Sans doute les connaissances botaniques de Daphné lui font elles défaut, car si le laurier est lié à l'immortalité, elle ignore que les daphnés sont des plantes vénéneuses qui renferment une résine irritante toxique. Le surgissement de l'eczéma envahissant, digne d'une punition divine, retourne la nomination mythique en sobriquets disqualifiants tels que « La Galeuse », « la Lépreuse » de la part de ses subordonnés et de son entourage. Celle qui s'est voulue comme origine et commencement, s'est confondue avec eux. Le temps circulaire, qui caractérise la toute puissance imaginaire et la lutte contre la frustration, a bloqué l'ouverture à l'autre, vers la demande et vers l'attente. Lorsque Nadine Vasseur soutient que le choix d'un pseudonyme « est un acte qui nous somme d'agir, un engagement dès le départ à le faire exister par les actions qu'il signera »[3], elle évoque un projet qui dépasse largement celui de Daphné qui s'est simplement trouvée dans l'impossibilité d'intégrer son prénom dans un temps linéaire et hiérarchisé pour se diriger vers l'avenir. Son présent ne peut advenir et cesse brutalement au bout du balancement d'une corde.

I-3.B L'aléatoire de la nomination

« Les événements vécus par un personnage justifient le nom qu'il porte, de sorte que le nom annonçait sa vie et pouvait se lire comme un condensé biographique, soit un énoncé proleptique pour ne pas dire prophétique : l'*omen nominis* de Cicéron »[4]. Le nom coïncide avec l'être et devient le destin de celui qui le porte. Les quelques phonèmes ainsi déposés, dans l'insouciance, l'ébriété ou le désintérêt notoire, esquissent le dessin d'une vie et exposent, dans sa vérité, la singularité du sujet ainsi nommé. Françoise Rullier-Theuret souligne que le travail onomastique chez Sylvie Germain « s'inscrit dans la recherche d'un langage authentique capable de désigner l'être, non d'une manière abstraite ou réaliste, mais concrète et ontologique : le nom propre est d'abord un nom approprié, conformément à l'étymologie de *nomen proprium*, (que rappelle Gary-Prieur[5]), le nom authentique, celui qui nomme vraiment. »[6]. Ainsi, la simple

[1] Denis VASSE, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse , op. cit.*, p.128.
[2] Arthur RIMBAUD, « Lettre à son professeur Georges Izambard », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972, p.249.
[3] Nadine VASSEUR, *Le Poids et la voix, op. cit.*, p.124.
[4] Édith PERRY, « L'enfance des noms », *op. cit.*, p.124.
[5] Marie-Noëlle GARY-PRIEUR (dir.), « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? » ; *Langue française,* n°29, 1991, p.4-25.
[6] Françoise RULLIER-THEURET, « Les Péniel et la multiplication des noms», *op. cit.*, p.71.

amputation de la lettre finale du prénom de Roselyn, le « e » porteur du féminin dans la langue française lorsqu'il se dit muet, plonge le personnage dans une puberté hypothétique qui empêche son accession à une maturation virile. Ce « e » négativement porté dans le roman lipogramme *La Disparition*[1] de Georges Perec, n'en reste pas moins retentissant dans son absence. Le nom des personnages bloquent l'ouverture du signifiant en produisant du signifié « qui ramène l'autre au littéral »[2]. Il se dissocie progressivement de la personne désignée pour la contenir tout entière dans son nom et la réduire à ce nom qui décide de ses caractéristiques. Le nom influence ou éclaire le personnage, il s'infiltre dans les interstices de la vie et joue un rôle dans la dynamique du roman. Ainsi Lucie, dans *L'Enfant Méduse*, multiplie les références au regard, et comme la sainte martyre de Syracuse elle se voit dotée d'un « double regard, de la faculté de voyance mais aussi du regard perforant de Méduse. »[3]. L'attribution de nombreux noms se rapproche de la nomination d'*Œdipe* analysée par Jean Bollack, dont la valeur épidéictique se laisse cerner parce qu'elle provient d'une situation précise, clarifiée par le berger corinthien, alors qu'elle elle est primitivement « apodéictique ». La « valeur métaphorique », par laquelle le « pied gonflé » est propre à caractériser en profondeur le destin vécu par Œdipe, « n'a pas pris corps d'emblée, elle résulte de l'accord qui s'est établi entre l'événement primitif de l'exposition, l'origine du nom de l'enfant trouvé, et la nature d'Œdipe. À ce titre le nom exprime la vérité de ce qu'il nomme »[4]. Celui qui est, prend sens en relation avec qui l'a nommé, dans un attribut qui abolit le temps en réunissant le passé au présent. La conception primitive d'une parfaite adéquation entre le nom et la personne est ici relevée par la « justesse » d'une désignation « étymologique » (d'un nom parlant » […] et la situation initiale qui la préfigurait »[5] et qui inscrit la circonstance de son origine.

Les constats de Dominique Viart et Bruno Vercier concernant la fragilisation des repères qui « invalide la conscience sûre de soi et favorise les égarements identitaires »[6] valent dans le champ de l'onomastique. Les prénoms deviennent changeants, ils sont des masques qui dissimulent, autant qu'ils révèlent, une identité mouvante et incertaine affectée par l'histoire. Les noms s'effacent sur le sable et les identités se volent aux morts pour échapper à la responsabilité de

[1] Georges PEREC, *La Disparition,* Paris, Denoël, 1969.
[2] Anne Elaine CLICHE, *Le Désir du roman (Aquin, Ducharme)*, Montréal, XYZ éditeur, coll. Théorie et littérature, 1992.
[3] Marinella MARIANI, « Un voyage intérieur : le rôle de la lumière dans *L'Enfant Méduse »*, *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), *op. cit.*, p.128.
[4] Jean BOLLACK, *La Naissance d'Œdipe. Traduction et commentaires d'Œdipe roi,* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1995, p.158.
[5] *Ibid*, p. 159.
[6] Dominique VIART, Bruno VERCIER en collaboration avec Franck Evrard, *op. cit.*, p.91.

ses actes, ils stratifient ou brouillent la communication qu'ils devraient permettre. Le sujet contemporain se sent redevable « d'un héritage dont il n'a pas véritablement pris la mesure et qu'il s'obstine à évaluer, à comprendre, voire à récuser »[1] aussi, les prénoms offrent des voies du possible pour se démarquer de l'ancrage des hagiographies et des pesantes lignées familiales. La nomination s'invite sur le terrain de la « trouvaille » qui ne relie pas à une filiation ou à une référence culturelle ou religieuse. Dans *Hors Champ,* les invitées s'extasient devant le prénom des jumeaux chérubins fièrement présentés par leur mère. Les dénominations sont de l'ordre d'un univers publicitaire, « Glamour ! C'est génial, fallait oser ! s'exclame l'une. – Et Saxo, c'est à la fois classe et rigolo ! » (HC, 86). Il convient de « profiter » comme d'une bonne affaire de « la liberté de choisir et même d'inventer les prénoms » (HC, 89). Porteur de l'identité, le nom n'est pas immuable, et les personnages subissent à travers lui leur défaut d'inscription. Une simple ébriété fait trébucher le nom initialement prévu en une joyeuse créativité improvisée tout autant qu'impromptue :

> Le grand-père Szczyszczaj avait si copieusement arrosé sa joie d'être père que lorsqu'il s'était rendu à la mairie pour déclarer la naissance, sa mémoire embrumée lui avait joué un tour – impossible de retrouver le prénom destiné à l'enfant, il croyait juste se rappeler qu'il commençait par un B et comportait trois syllabes. (HC, 87).

Le surmoi étant soluble dans l'alcool, la petite fille se voit baptisée du nom du coléoptère témoin de cette hésitation paternelle et du malentendu du fonctionnaire du bureau d'état civil. L'inscription de Biedronka sur le registre de l'état civil ne sera pas sans conséquence pour son fils, qui, avant de s'interroger sur la possibilité d'appeler son hypothétique enfant « Papillon, Bombyx, Phalène, Xanthie, Noctuelle ou Machaon […] » (HC, 94), terminera sa vie comme un simple insecte, comme si le sujet était appelé à la résidence symbolique de son nom. Le prénom de l'enfant, écrit Françoise Dolto, « est le premier et l'ultime phonème qui soit en rapport avec sa vie pour et avec autrui, et qui la soutienne, car ce fut aussi, dès sa naissance, le signifiant de sa relation à sa mère. »[2]. Les mères de *Hors Champ* et de *L'Inaperçu* sont toutes deux en désaccord avec le choix de leur époux et n'ont pu s'opposer à son inscription sur les registres. En revanche si l'une « avait toujours appelé sa fille ainsi qu'elle aurait dû l'être : Wanda. » (HC, 88), Céleste se sent à nouveau bafouée lorsqu'elle apprend que son fils est déclaré « à l'état civil sous le prénom d'Éphrem, et non celui de Pierre ainsi qu'elle le souhaitait. […] Elle refusa d'appeler son fils par le prénom officiel que Pacôme lui avait imposé » (In, 245). L'enfant en son prénom

[1] *Ibid.*
[2] Françoise DOLTO, *L'Image inconsciente du corps,* Paris, Le Seuil, 1984, p.46.

présentifie quotidiennement la tromperie paternelle et la souffrance maternelle. Dans l'ombre de l'amour de jeunesse, l'enfant grandit avec un double prénom, tantôt caresse, tantôt gifle, qu'il ne relie par un trait d'union que dans ses rêveries identitaires solitaires : « " Je m'appelle Pierre-Éphrem, je m'appelle Pierre-Éphrem ", se répétait-il dans sa cabane entre ciel et terre, tout bas pour lui seul, pour eux trois. […] » (In, 247). Le dédoublement imposé inscrit l'enfant dans un conflit de loyauté intenable, comment aimer l'un sans prendre le risque de trahir l'autre ? Comment répondre à son prénom sans blesser l'autre ? Comment enfin se réjouir d'une bonté maternelle qui ne se faufile que dans l'exil et la proscription du père qui fait ressentir une « joie aussi puissante qu'ambiguë » (In, 248). Pierre adulte conserve de ce conflit parental une nomination inconsistante, « un mot poreux et friable qui s'éteint aussitôt prononcé. » (In, 134) et une identité qui résiste à la connaissance.

La nomination aléatoire questionne la singularité du personnage qui ne se présente plus en existant singulier. Elle ne permet pas d'être appelé dans la certitude de son être et témoigne de la fragilité de l'identité et de l'existence du sujet. Pensons à l'interrogation de Juliette qui se trouve confrontée à l'incontournable origine de Roméo Montaigu : « What's in a name ? That which we call a rose / By any other word would smell as sweet. »[1]. La portée performative de conférer un nom par le baptême s'effectue habituellement selon certaines règles, il est possible de donner son nom, celui de ses ancêtres ou celui d'un lieu… à celui qui sera désigné porteur d'une nouvelle identité. Les circonstances de la naissance, l'apparence et les particularités physiques du nouveau-né, les prophéties d'un destin hors du commun ainsi que les sentiments de l'entourage sont autant d'éléments qui contribuent à l'attribution d'un nom plutôt qu'un autre. L'accumulation des attributs accordés à Laudes-Marie perdent toute crédibilité référentielle et se réduisent à une création verbale, issue d'un raccommodage imparfait de plusieurs fragments résultant des circonstances extérieures, et de l'imagination quelque peu débridée d'une personne peu soucieuse des répercussions sociales d'un tel état civil :

> La cloche de l'office des Laudes-Marie a sonné. C'est pourquoi on m'a gratifiée de ce prénom en lui adjoignant celui de Marie – mois de l'Assomption oblige. Il a fallu ensuite m'inventer un patronyme quand j'ai été déclarée à l'état civil ; j'ignore qui a eu l'idée de m'affubler de ce nom, Neigedaoût, mais je lui dois d'avoir passé ma vie, à l'épeler, car il prête à confusion : Neige d'août, ou Neige doux, ou encore Neige d'où ? Laudes-Marie Neigedaoût, donc je m'appelle. (CM, 16-17)

[1] « Qu'est-ce après tout qu'un nom ? Ce qu'on appelle rose, sous un autre vocable, aurait même parfum », *Roméo et Juliette*, Acte II, scène 1, William SHAKESPEARE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p.571.

… et Laudes-Marie Neigedaoût, jamais ne sera nommée. Sans cesse menacée par la multiplicité des noms pour un même référent, l'identité de Laudes-Marie est frappée de contingence. Pour Isabelle Dotan, « le néant identitaire fait place à la confusion lorsqu'elle saisit l'absurdité et le ridicule et de son nom et prénom d'adoption se référant à son apparition au couvent […]. Désormais, son nom sera le reflet de la représentation fragmentée qu'elle se fera d'elle-même au fil d'un récit ironique et sarcastique dans lequel s'expriment la douleur et la banalité de son existence »[1]. La problématique du manque à laquelle répond celle de l'excès, se niche dans le manque de continuité et la multiplicité des adultes, aux attentes et aux sollicitations diverses, qui se succèdent dans son enfance pour prendre en charge son éducation. À défaut de nomination, sa vie verra se succéder l'attribution de surnoms les plus fantaisistes et blessants. Françoise Rullier-Theuret range directement les surnoms du côté du descriptif et de la caractérisation : « ils ne constituent pas le référent en entité indépendante des événements. Ils servent à organiser la réalité contingente […], à rassembler des traits qui se révèlent progressivement, liés à l'histoire du personnage, ils opèrent à la fois une catégorisation et une partition. »[2]. Les surnoms déplacent l'identité du champ familial au champ social qui propose, en un nouveau baptême, la saisie du personnage « par le regard d'un autre ou des autres et véhiculent des opinions intra diégétiques »[3]. Dans le cas de Laudes-Marie, ils ne sont pas le signe de l'amour dont un des premiers effets entraîne bien souvent une appellation surnuméraire que Michel Schneider présente comme le lot de chacun de nous qui « a ainsi au moins deux noms, le nom des autres et le nom de soi, le nom d'existence et le nom d'amour. »[4]. La déformation du nom de Laudes-Marie s'effectue hors de tout respect ou d'intimité affectueuse et ne fait que confirmer l'aléatoire de la filiation : « Un tas de sobriquets ont par la suite fleuri comme du chiendent sur mon passage, à commencer par laideron. Il y a eu aussi Flaque-de-lait, Tronche-de-lune, Bâton-de-craie, le Spectre, Sang-de-navet… À défaut d'éveiller la tendresse, j'ai copieusement échauffé le fief des crétins et titillé leur minable imagination. » (CM, 17). Laudes-Marie partage avec Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie, une nomination qui n'a nul souci de sa congruité et sent le confinement du couvent qui se referme sur elles. Elles ne peuvent habiter leur nom ou avoir une identité propre qui leur confère une place au sein de la collectivité. Leur singularité est telle qu'elle prête à la discrimination, « Sainte-Croix, Sang-Bleu, Sans-Poils, L'anguille ou la Poisson,

[1] Isabelle DOTAN, *Les Clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.66.
[2] Françoise RULLIER-THEURET, « Les Péniel et la multiplication des noms », *op. cit.*, p.72.
[3] *Ibid.*, p.74.
[4] Michel SCHNEIDER, *Maman, op. cit.*, p.60.

[…] Pour les gens du dehors elle était simplement "fille de pute", et par voie de conséquence "graine de pute". » (LN, 216). Réducteurs, les surnoms ne s'attachent qu'à une particularité du sujet, Laudes-Marie et Elminthe sont désignées par les caractéristiques de leurs corps et ne renvoient à rien d'autre qu'aux signes de leur apparence. Sans devenir sujet, elles restent ainsi identifiées au réel. Denis Vasse souligne que le « glissement métonymique déstabilise le corps du sujet. Il l'enserre dans la comparaison et le visible au lieu de le saluer dans la référence à l'invisible de l'esprit. Le jeu de mot devient pervers quand il déloge celui à l'adresse duquel il est proféré du rapport à la parole qui l'engendre. »[1]. Laudes-Marie est, ainsi que le souligne Édith Perry au sujet du héros de *Rue des Boutiques obscures* de Patrick Modiano, « une identité trouée qui exhibe le manque […] »[2]. Elle est en attente d'un « vrai prénom » qui lui serait révélé par d'hypothétiques parents dans une merveilleuse scène de reconnaissance. Aussi puise-t-elle à la source des Psaumes et des Évangiles les noms de villes pour trouver nomination à son goût : « Sion, Bethléem, Nazareth, Ninive, Jérusalem… Ça sonnait bien, ça m'enchantait, j'avais l'impression d'appartenir, fût-ce par raccroc, à la famille éclatée d'Esther et de Loulou-Elie. » (CM, 31). Rien de plus certain en effet que de trouver un ancrage généalogique dans la *Bible* qui contient, après l'épisode du déluge, l'énumération des noms de toutes les créatures qui sortent de l'arche de Noé et participent au peuplement de la Terre. Autant de noms inscrits dans les relations de la génération et de la filiation paternelle. En quête de repères temporels et d'un groupe d'appartenance, Laudes-Marie trouve en une ville, le lieu et la langue d'un pays où s'enraciner, une chronologie et une référence de « sujets générés »[3]. Après la guerre, ses compagnons d'infortune, pour lesquels « le passé peut remonter bien au-delà de [l]a seule naissance puisqu'il[s] reçoi[vent] un héritage culturel familial et culturel très ancien qui constitue [leur] identité »[4], peuvent réintégrer leur prénom d'origine en affirmant ainsi l'appartenance à une lignée et à un peuple. Après le génocide, l'exigence d'Estelle « de recouvrer son vrai prénom, Esther, transformé tant que l'Occupation avait duré […]» (CM, 29) lui permet de reprendre, en son nom maltraité, l'infamie d'un destin qui vaut dorénavant pour défi à l'espèce humaine et interrogation de ce qui fut nommée civilisation. Georges Pérec tourne en dérision « une légalité qui, des paternités ordinaires,

[1] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, Paris, Le Seuil, 1995, p.86.
[2] Édith PERRY, « Les prisons de l'enfance », *Cahiers Robinson* « Le Clézio aux lisières de l'enfance », n°23, 2008, p.134.
[3] Joël CLERGET, « Son nom de fils dans la cité des pères », *Spirale,* n°19, *op. cit.*, p.27.
[4] Catherine DOUZOU, « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.119.

fait un privilège »[1] : « Lorsque la plus élémentaire prudence exigeait que l'on s'appelle […] Beauchamp au lieu de Bienenfeld, Chevron au lieu de Chavranski, ou Normand au lieu de Nordmann, on a pu me dire que mon père s'appelait André, ma mère Cécile, et que nous étions bretons. »[2]. La narratrice bute à nouveau sur une origine inconnue et innommable, sans inscription dans une histoire nominale, sans ancrage dans une filiation repérable. Dorénavant Laudes-Marie, bâtarde dont la blancheur invite à écrire comme sur un registre d'état civil encore vierge, devient un porte-nom. Son abandon, reconnu et affirmé, la prédestine à une nomination chancelante et non enracinée, comme autant d'éclats d'un miroir fragmenté, elle signale la fluctuation de l'identité du personnage. Les prénoms dorénavant prolifèrent et valsent selon les circonstances, les convenances, les caprices ou les déficiences de ses interlocuteurs. Provisoires, ces appellations se réduisent à une création verbale qui n'a d'autre fonction que d'interroger la langue et ses jeux de sonorités, elles se substituent à son prénom véritable considéré comme insuffisant ou inadéquat. À l'hôtel des baladins, elle est rebaptisée Lola, « Ça sonnait mieux, paraît-il, et cela préservait notre anonymat » (CM, 144), « le patron de la brasserie, qui s'obstinait à m'appeler Claude, était un fan d'Édith Piaf » (CM, 170), « La dame avait la vue basse et l'oreille distraite. Elle […] a compris que je m'appelais Maud » (CM, 185), à Belleville enfin, la patronne du bar et logeuse la surnomme « Lolo, estimant que Laudes-Marie ça fleurait trop la sacristie » (CM, 202). Laudes-Marie souffre moins de son « anonymat » que de la multiplicité de dénomination qui ne lui en confère aucune, en revanche, elle saura faire de ce morcellement patronymique une identité qui résiste au morcellement. Elle puise dans le jeu de transformation de ses prénoms une force narrative qui la conduit à une mise en récit d'une vie qui facilite le dépassement de la quête identitaire. La distinction est donc nette entre le vide de l'inscription initiale de Laudes-Marie qu'elle parvient à combler et l'effacement volontaire de l'origine de Magnus qui se confronte successivement à des identités d'emprunt et le place à chaque fois face à la réappropriation d'une nouvelle histoire qui menace à son tour de s'effriter.

[1] Janine ALTOUNIAN, *op. cit.,* p.66.
[2] Georges PEREC, *W ou le Souvenir d'enfance,* Paris, Denoël, 1975, p.55.

I-3.C Une identité problématique

L'effort que fournit Magnus pour se séparer de la multiplicité des mémoires qui le relient à la figure paternelle ne cesse de se répercuter sur sa nomination qui se fragmente en fonction de son avancée dans la vie qui n'a rien de linéaire. Ses prénoms sont autant de « moi » qui se modifient au gré des souvenirs, ils sont autant d'éléments de la narration d'une histoire qui ne cesse de se préciser ou de se contredire. Ses prénoms se superposent ou s'annulent au fil de l'existence, des rencontres ou des efforts, pour ne plus avoir à rendre compte d'un passé qui ne se présente plus dans une continuité. Le prénom qui ne va plus de soi détient un pouvoir sur la façon dont le sujet conçoit sa vie. La complexité de la quête de Magnus est à la hauteur de celle qui constitue le maillage de sa nomination. Sa première identité, ainsi que tous les souvenirs de sa petite enfance et de ses liens inauguraux, disparaissent avec sa mère sous le bombardement de Hambourg. C'est sur cette nouvelle page blanche que Théa assure, dans la frénésie de l'urgence et de la réparation, l'adoption de l'enfant qui se voit doté d'un double prénom composé de l'accolement de ceux de ses frères défunts. Ainsi paré, Franz-Georg est prêt pour se laisser « avec docilité transmuer en mausolée vivant » (M, 14). Que l'on ne se trompe pas, rappelle Christiane Alberti : « il n'y a de souvenir que raconté. Il y a toujours une fiction menteuse de l'événement, mais c'est un mentir vrai »[1]. Dans le cas de Magnus, le mensonge touche à la filiation ainsi qu'au nom, il n'a rien à voir avec l'expérience du secret interne chez l'enfant qui lui donne la possibilité de se sentir une personne distincte et séparée. Le secret qui enferme Magnus ne correspond pas à l'intériorisation de la capacité à avoir, à l'égard de l'autre, le droit au secret, condition nécessaire pour pouvoir penser. Désormais seul dans cette nouvelle histoire, personne de son passé ne peut témoigner « en vérité de ce qui parle en lui dès sa naissance […] de génération en génération »[2]. Le nouveau Franz-Georg n'est pas en mesure de discerner la vérité du mensonge et n'a pas le choix, ou le droit, de dire ses questionnements intimes, ce qui constitue la forme la plus extrême de la dépendance. Or, à qui d'autre qu'à une mère un enfant peut-il demander son nom ? La réponse de Théa consiste à raconter à son fils une histoire qui n'est pas son histoire de vie mais qu'il fait cependant sienne. À l'instar d'Œdipe qui ignore que Polybos et Périboa l'ont adopté, Magnus, délocalisé de son origine, ignore que Théa et Clemens sont ses

[1] Christiane ALBERTI, « Souvenirs d'enfances et embrouilles du corps », *Parler(s) d'enfance(s). Que dit aujourd'hui la psychanalyse de l'enfance ?*, Actes du 5 décembre 2007 pour le CCAS de La Rochelle, Hervé Castanet et Gérard Laniez (éd.), Nantes, Éditions Pleins Feux, 2008, p. 36.
[2] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, *op. cit.*, p.87.

parents adoptifs. L'identité changeante de ce dernier se répercute en échos sur l'identité du fils : quel nom porter, ou ne pas porter, alors que son père a plus d'un nom ? Le patronyme se perd et se troque pour échanger « celui de Dunkeltal contre Keller » (M, 27), l'identité peut être cyniquement usurpée pour revêtir celle d'Helmut Schwalbenkopf avant de « finir par crever dans la peau d'un certain Felipe Gomez Herrera » (M, 54). Dans quelle filiation se nicher quand cet homme, qui s'avère ne pas être son père, s'est rendu coupable d'actes de participation active à un meurtre collectif de millions de victimes ? Quel prénom lui a-t-on attribué à sa naissance ? Quel choix parental représente-t-il ? Les noms, que Magnus se donne ou qu'on lui attribue, mettent en jeu la difficulté de s'inscrire symboliquement dans l'ordre généalogique qui lui fait défaut. Franz-Georg Dunkeltal, Franz Keller, Adam Schmalker et Magnus sont autant d'identités successives qui témoignent d'une filiation incertaine ainsi que de la volonté de se décentrer de la nomination parentale. Les prénoms, tout autant que les patronymes, se modifient au gré des conseils et des essais d'affiliation :

> Lothar explique à son neveu qu'il serait préférable qu'il renonce à son patronyme de Dunkeltal, qui pourrait lui porter préjudice. Il lui propose de prendre celui de Schmalker, ainsi s'ancrerait-il plus solidement dans sa famille maternelle où il vient d'être accueilli. (M, 53)

Les multiples tentatives mises en œuvre pour laver des hideurs de l'Histoire cet « adolescent orphelin des ses deux parents, de son pays, de son nom » et pour le délivrer « du double deuil qui le frappe » (M, 54) se révèlent vaines devant un passé qui ne cesse de faire retour. Ainsi, l'opposition magique d'un prénom réparateur tel que « Félix, par exemple, un joli mot qui allie l'idée de fécondité et celle du bonheur » (M, 53), contient toujours en germe les fantômes des oncles disparus : « ce prénom n'a rien de neuf ni de gai, il avait été donné à Georg, en seconde dénomination […] il est donc chargé d'ombres » (M, 53). En optant pour le prénom Adam, le personnage rejoint le souhait de Monsieur Rossignol qui confie à Prokop : « Quant à moi, j'aurais bien aimé m'appeler Homme, - monsieur Homme, tout simplement. » (Im, 162). Ce prénom, selon lui « passe partout » (M, 54), contient pourtant la dimension de la quête de l'humanité toute entière. Ainsi en est-il du personnage Abel Tiffauges, dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, qui ne se satisfait pas de sa condition médiocre jusqu'au jour où il reçoit la révélation de sa vocation d'Adam archaïque. Si Yahvé modèle Adam à partir du « limon de la terre » et lui donne vie de son « souffle », la vie de Franz est façonnée de cendres et d'un chant mortifère. Alors que le devoir du premier homme est de « cultiver et garder » la propriété qui lui échoit, la terre dont

hérite Franz-Georg est un champ de ruines, de lambeaux et de mensonges, où le bien et mal poussent en une dangereuse confusion. Pour entrer dans l'âge d'homme il optera finalement pour Magnus qui est, pour Bénédicte Lanot, l'« avatar d'un nom disparu, un substitut adopté par métonymie (il est écrit sur l'ours qui est la seule trace de filiation perdue) »[1]. Son origine hypothétique, « Est-ce le nom de l'ourson, celui du père de l'enfant, ou de l'enfant lui-même ? » (M, 100), lui ouvre les portes des possibles. Magnus, personnage à la généalogie usurpée, trébuche sur le vacillement des identités paternelle et maternelle qui entachent sa nomination. Le titre même du roman, qui a été modifié à la demande de l'éditeur, est affecté de cette mue simplificatrice : « le premier titre prévu pour le roman, était *Alias Magnus* puisque Magnus n'est jamais que le nom que se choisit finalement le personnage après en avoir porté bien d'autres »[2] précise Sylvie Germain.

L'hétéronymie altère la constitution du sujet qui, à trop jouer avec les nominations, risque de perdre une identité qui se cherche. Tel l'écrivain Fernando Pessoa « dont le nom signifie "personne" et qui a tant joué les masques, les doubles, les hétéronymes »[3] que cite Sylvie Germain alors qu'elle commente les photographies d'Aurore de Sousa : « Je sens que je suis rien que l'ombre / D'une silhouette invisible qui m'effraie ». La quête de cet écrivain aux noms multiples vise, selon la lecture qu'en propose Michel Schneider, à fuir le désaccord du nom et de l'être en se donnant un second nom dont on attend qu'il authentifie le premier. Ces issues à la crise d'identité portent cependant en elles leur nécessaire échec : « Vous avez beau multiplier les noms, chacun d'eux gardera en son creux la même fêlure, secrète par où l'être fuit. »[4]. Magnus porte la question de ce qui attache un être au nom qu'il porte, ou qui le porte au-delà des interrogations et des crises identitaires qui traversent chacun d'entre nous à différentes étapes de nos vies. Du nom de l'ourson à celui de l'être nu Adam/Homme, jusqu'à la révélation du Nom, la recherche d'un nom qui siérait à l'histoire du sujet risque de perdre ce dernier dans la question de l'origine. Les noms que Magnus est contraint de porter rappellent un épisode d'une odyssée qu'ont connu, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les juifs rescapés des camps qui ont changé de nom pour « inaugurer une "seconde vie", par delà la mort et le traumatisme qui les a brisés, nouveau départ certes illusoire en

[1] Bénédicte LANOT, « Échos du silence », *Sylvie Germain et son œuvre*, *op. cit.*, p.70.
[2] Sylvie GERMAIN, « Magnus », propos recueillis par Pauline Feuillâtre, *topo* n°18 « rentrée littéraire 2005 », p.41.
[3] Sylvie GERMAIN, *L'Ombre nue* [texte écrit en vue de la publication des photographies d'Aurore de Sousa] disponible sur : [www.auroredesousa.com/texte-sylvie-germain.php]
[4] Michel SCHNEIDER, « Personne », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « Le destin », Paris, Gallimard, n° 30, automne 1984, p.241.

même temps qu'animé du désir profond de vivre et de recommencer […]»[1]. Ce n'est pas tant un nom propre que cherche Magnus, dont frère Jean relativise d'ailleurs l'oubli, « Cela arrive. Et c'est bon signe » (M, 245), que de questionner le don de l'origine. Ce roman est celui « de la quête de l'identité » qui, selon l'hypothèse de Bénédicte Lanot, doit se renverser : « Magnus est celui qui chemine vers lui-même »[2]. L'effacement, par inadvertance, du patronyme enfin révélé précise que le nom se refuse et ne cède pas à l'appel de la nomination. Son surgissement, que Magnus était parvenu à immobiliser par son inscription sur le sol dans un état de semi conscience ou de fulgurante clairvoyance, retourne à son illisibilité. Évidé de tout nom, Magnus met en jeu sa propre existence dans cette aporie, au risque de s'effacer, selon l'image foucaldienne, « comme à la limite de la mer un visage de sable »[3]. Or, cette nuit hallucinée reste en suspens comme une impossibilité révélée. Lorsque Nadine Vasseur interroge le rapport séculaire des juifs à l'onomastique, marqué par l' « atavisme de l'aléatoire »[4] en raison d'une vie marquée par « tant de hasards, d'accidents, de l'Histoire, de bifurcations… », elle y déniche une opportunité. La réalité historique qui interrompt le suivi patronymique sur plusieurs générations permettrait de se jouer de la transmission des failles de la généalogie :

> des noms de famille qu'on se lègue comme des bijoux, ou au contraire un nom en toc… il y a toujours dans cette transmission quelque chose qui renvoie à la précarité du sentiment de soi. Il n'est pas sûr qu'il soit plus difficile de s'y retrouver au détour d'une piste brouillée que d'être un maillon serré dans la succession des générations.[5]

Retrouver le nom perdu ne revient pas à sauver le sujet d'une perte irrémédiable. Le nom effacé n'est pas une catastrophe, il est aussi un trajet, une antépénultième étape d'un voyage engagé par le personnage au nom incertain, taraudé par la crainte de l'anonymat et l'angoissante « maladie de la perte » (M, 245). L'appropriation de l'oubli permet à Magnus de s'engager sur un chemin qui se déplace de l'illusoire quête identitaire pour prendre place dans une vie et une vérité d'une autre exigence. L'insoupçonné est dorénavant à entendre dans la « lettre : un l » (M, 251) qui subsiste et laisse émerger une nouvelle interprétation que nous puisons à la lecture de Michel Masson : « Que Dieu

[1] Nadine VASSEUR, *op. cit.*, p.112.
[2] Bénédicte LANOT, *op. cit.*, p.70.
[3] Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Galilée, 1966, p.398.
[4] Nadine VASSEUR, *op. cit.*, p.113.
[5] *Ibid.*, p.103.

écoute : en hébreu, cela se dit *yishma 'el* – ce qui, bien sûr, signifie aussi Ismaël. »[1].

[1] Michel MASSON, *Élie ou l'appel du silence,* Paris, Cerf, 1992, p.59.

II– LES ACCIDENTS DE LA MÉMOIRE

Ce qu'il a oublié ne l'oublie pas
Louis-René des Forêts, Ostinato

II-1 Se souvenir de son enfance

II-1.A Les frémissements mémoriels

Paul Ricœur[1] conduit la quête d'un juste équilibre entre trop de mémoire et pas assez de mémoire, que Sylvie Germain énonce à son tour en préconisant « une certaine dose d'oubli, sinon la mémoire se sature, se plombe. Il faut surtout un équilibre entre la mémoire et l'oubli »[2]. Dans ce périlleux équilibre, d'où sourd une double contrainte, Philippe Dujardin voit la possibilité d'un « conflit de devoirs »[3] : « Pas d'avenir sans mémoire », assureraient les uns[4], « Pas d'avenir sans oubli », répondraient les autres[5]. Distincte de la mémoire informatique, la mémoire n'engrange pas en une accumulation successive les données de la vie, mais elle assure une constante interaction entre ce dont on se souvient et ce que l'on oublie. Mariska Koopman-Thurlings[6] note l'importance cardinale de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain et Laurent Demanze relève que l'auteur substitue à « une poétique de la mémoire une poétique de l'*immémorial* »[7] qui concerne les souvenirs enfouis dans les profondeurs de la mémoire pouvant, en leur étroits et complexes enchevêtrements, hanter le présent ou basculer dans l'oubli. La phénoménologie de la mémoire de Paul

[1] Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre,* Paris, Le Seuil, 1990 ; *La Mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Le Seuil, 2000.
[2] Sylvie GERMAIN, « Pour une poétique de la mémoire. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.239-240.
[3] Philippe DUJARDIN, « Du traitement de l'objet « commémoration » et de quelques-uns de ses effets ou de la transmission à l'âge démocratique », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, Lyon, Circé, n°10, novembre 1999, p.80.
[4] Primo LEVI, *Le Devoir de mémoire. Entretien avec Anna bravo et Federico Cereja,* trad. fr. Joël Gayraud, Paris, Mille et une nuits, 1995.
[5] Marc AUGÉ, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998.
[6] Mariska KOOPMAN-THURLINGS, « Pour une poétique de la mémoire », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.223-240.
[7] Laurent DEMANZE, « Pour une poétique de la mémoire. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.236-237.

Ricœur, qui se déploie à travers le jeu des questions « de quoi se souvient-on ? », « comment nous souvenons-nous ? », « qui se souvient ? », se pose de façon brûlante dans les parlers d'enfances de Sylvie Germain. L'analyse que propose Cécile Narjoux au sujet de la perception de l'espace et de la temporalité par « les enfants heureux » est tout à fait pertinente. Non restreinte, l'enfance est un « espace […] sur lequel le temps semble ne pas avoir de prise ; c'est un univers où le temps lui-même est spatialisé. »[1] L'enfant disposerait d'une mémoire en devenir qui ne devrait pas être sollicitée précocement afin de ne pas gauchir son développement :

> La mémoire des enfants n'est pas faite pour se souvenir, pour se retourner sur le passé et se figer en cette pose. Leur passé est trop mince encore, trop bref et trop brûlant, et leur mémoire est une force en marche grande ouverte sur l'avenir. (NA, 408)

Le temps de l'enfant serait celui du présent qui s'écoule dans le plaisir et la curiosité d'un monde qui s'offre à ses désirs d'aventure. Il serait celui de l'immédiateté qui façonne, dans l'imprévu et le bondissement des jours, le terreau de la mémoire à venir, « les dates viennent du temps, précisément, où l'on *raconte* »[2]. L'engrangement d'informations et de sensations multiples permet leur reprise afin de les panser/penser à l'âge adulte. Lorsque la petite Lucie écoute le chant du crapaud Melchior, elle l'accueille dans sa propre mémoire à venir :

> Elle ne sait pas non plus que cette voix qui aura retenti si souvent dans ses soirées d'enfance résonnera plus tard, parfois à l'improviste au fond de sa mémoire, et qu'avec le temps tous les chants de crapauds lui seront nostalgie. Elle ignore que la mémoire s'empare, pour accomplir son œuvre clandestine, de tous les matériaux qu'elle trouve sur son chemin, fussent-ils les plus modestes, et même dérisoires. » (EM, 71)

L'enfant germanien ressemble à celui décrit par Jean-Yves Tadié, il « vit dans un temps sans date […] qui nie l'avenir en remontant sans cesse vers l'origine. De plus, il n'est guidé par aucune des motivations qui sont des machines à progresser dans la durée, à faire avancer l'intrigue »[3]. C'est bien sur les terres du nécessaire oubli que le souvenir se fonde et s'érige, permettant au personnage d'être agi, ou saisi, par ses réminiscences. Les marques du passé se logent dans la réserve des souvenirs qui, en leur contraction temporelle, « les met à notre portée (ils sont d'hier), mais leur vie est impérissable et demeure en

[1] Cécile NARJOUX, « L'Écriture des commencements de Sylvie Germain ou le lyrisme "au bord extrême du rêve" », *Roman 20-50,* n°39, juin 2005, p.74.
[2] Gaston BACHELARD (1961), *La Poétique de la rêverie,* Paris, PUF, 1978, p.90.
[3] Jean-Yves TADIÉ, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994, p.89.

nous »[1]. Particulièrement sensibles aux sollicitations environnementales, ils sont prêts à ressurgir aux moindres vibrations. Marcel Proust évoque la survivance de ce passé ancien alors que :

> rien ne subsiste après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice du souvenir. [2]

Les souvenirs d'enfance sont émotionnels plus qu'événementiels, ils avancent « du fond de la mémoire », « s'approchent à petits pas tremblés […] apportent leur discrète chaleur, - chaleur de cendres et de poussière. Chaleur de larmes, souvent. » (PP, 38-39). En leur agencement reconstitué, ils sont un compromis qui permet à la romancière d'énoncer un « Je me souviens, dans ma propre enfance, de certains après-midi où je passais des heures assise sur une petite chaise, près du lit où mon arrière-grand-mère faisait sa sieste […] »[3]. L'adulte redevient l'« enfant d'autrefois »[4], comme si ce dernier n'avait cessé d'être en éveil, prêt à surgir à l'évocation d'une anecdote. Les surgissements de la mémoire involontaire n'ont pas la fade saveur d'une stricte chronologie, ils mêlent le passé au présent, hors de toute représentation intellectuelle. En ses puissantes réminiscences, la mémoire restitue les saveurs et les sensations des vestiges d'un temps qui se situe comme hors de l'être et de l'ordonnancement calendaire. Le temps de l'enfance, qui se présente aux portes de la conscience, est celui d'une saison hivernale, d'une heure du jour qui décline, d'un paysage qui se brouille dans les eaux d'un étang. La mémoire des événements de l'enfance est d'autant plus délicate qu'elle est paradoxale. L'amnésie infantile, qui marque du sceau de l'oubli des faits importants, se double de la présence de souvenirs-écrans qui, selon le mécanisme du déplacement, retiennent, en leur surface mnésique, des souvenirs apparemment insignifiants qui amènent Freud à se demander s'il y a « des souvenirs dont on puisse dire qu'ils émergent vraiment de notre enfance, ou seulement des souvenirs se rapportant à notre enfance ? »[5]. La mise en veille de l'ordinateur ranime chez Aurélien « Le grand autrefois » qu'évoque Bachelard lorsqu'il décrit l'expérience psychologique « que nous revivons en rêvant à nos souvenirs d'enfance », qui est « le monde de la

---

[1] Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971, p.225.
[2] Marcel PROUST (1913), *Du côté de chez Swann,* Paris, *À la Recherche du temps perdu, op. cit.*
[3] « En guise de conclusion : questions à Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p. 318.
[4] Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *op. cit.*, p.226.
[5] Cité par Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS (1967), « Souvenir-écran », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1981, p.451.

première fois »[1]. La concentration du personnage fait naître en lui une image qui, peu à peu, « se transforme, elle s'étend, l'horizon recule, tirant une ligne bleuâtre entre le ciel blafard et la terre enneigée » (HC, 78). C'est l'image qui offre une surface pour que les impressions sensorielles acheminent au seuil de la conscience et se présentent sous forme de représentations mentales qu'il sera possible de retrouver dans les délices du souvenir consciemment convoqué. La reviviscence conjugue la force de l'inédit, « C'est la première fois qu'il voit la neige » (HC, 78), et la puissance de la sensualité qui se dégage de l'étreinte maternelle :

> Là où s'enlacent l'oubli et la mémoire pour produire un souvenir flottant qui hante en sourdine les sens, le cœur, les rêveries ; continuellement, et qui cependant manque toujours, échappe à tout rappel, s'évapore – sauf en de rares instants, comme celui-ci, où le souvenir-fantôme surgit, sans crier gare, net et puissant, bouleversant. (HC, 80)

La restitution de la plénitude de la sensation d'un instant isolé, comme volé à la petite enfance, est d'autant plus troublante qu'elle s'impose, en dépit de l'écoulement du temps et du déroulement de l'histoire, comme si l'être conservait, sans déperdition, dans sa chair « l'épaisseur toute vive des sensations qui occupait, à l'origine, la plénitude de l'instant. »[2]. Le mécanisme de renaissance, explicité par Proust, se manifeste par un sentiment de félicité intense. Les épisodes de la madeleine, de la serviette empesée ou des pavés inégaux de l'hôtel de Guermantes, sont équivalents au « bonheur enfantin » qui naît en Daphné à l'écoute du petit air mécanique s'échappant d'une boîte à musique achetée dans un magasin lors de sa fugue. Ce qui étonne, ce qui ravit le cœur quand il abonde en cette pensée et s'y fixe, c'est que le poids de sensation demeuré latent se présente, avec une étonnante vivacité, en un aujourd'hui fortement éloigné du vécu de l'enfant. Alors qu'Aurélien s'apprête à descendre dans la bouche du métro, la sédimentation des souvenirs est saisie par « l'odeur des châtaignes grillées [qui] réveille en lui un de ses plus agréables souvenirs d'enfance […]» (HC, 112), provoquant ce que Claude Louis-Combet associe à un « précipité chimique du temps, cristallisé en sensations et perceptions multiples, intenses, inépuisablement riches, et occupant dans la mémoire un pôle de prédilection»[3]. Paul Ricœur a mis en évidence le rôle des lieux dans l'évocation des souvenirs, les « choses » souvenues sont intrinsèquement associées à des endroits dans lesquels les personnages

[1] Gaston BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p.101.
[2] Claude LOUIS-COMBET, « Icônes de la candeur et de la décadence de l'enfant », *Imaginaire & Inconscient. Études psychothérapiques*, « Images d'enfance », Le Bouscat, L'esprit du Temps, n°3, 2001, p.7.
[3] *Ibid.,* p.7.

apprécient de flâner, donnant tout son sens au constat du philosophe selon lequel « ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu'il a eu lieu »[1]. Ainsi Aurélien « aime bien inspecter ce lieu chaque fois qu'il y revient, faire le tour du domaine maternel qui garde trace de tant de souvenirs […] de sa propre enfance […] » (HC, 138). Le personnage du jeune marié dans *Immensités* emmène, en un féérique et visionnaire envol, sa fiancée au-dessus de la ville de Prague, « dans sa mémoire, dans son amour d'enfance » (Im, 69). La ville reste au cœur de l'esprit, elle se livre dans l'écrin d'un espace onirique et protégé qui déroule ses saisons en une douce progression temporelle. Le don de cette vision, en état d'innocence préservée, se propose comme « le haut Lieu d'enfance émerveillée » (PP, 44) et vaut pour présent de mariage. La ville natale qui préside, en son temps primordial, à l'existence du personnage, ne peut être présentée que comme la « cité magique de l'enfance ». Ainsi, Sylvie Germain façonne la ville de Drohobycz, où se promène Bruno Schulz, sous les appas d'un jardin luxuriant « qui se faisait tantôt serre emplie de fleurs exubérantes, de fruits d'Éden et d'herbes folles, tantôt désert biblique » (PP, 44). Les saisons de l'enfance sont exposées par Jean-Yves Tadié comme « toujours bienfaisantes, totales, indestructibles »[2], parce qu'elles sont dotées du dynamisme de ce que Bachelard nomme l'« entrée dans le monde ». Cette enfance idéale, redessinée sans interruption par l'adulte qui « rêve, revoit, ou imagine », se situe pour Cécile Narjoux dans « un espace "au bord" du temps, ni tout à fait dans l'Histoire, ni tout à fait hors du temps. Ces deux extrêmes, constituant pour ce havre une menace d'égale ampleur »[3], peuvent ouvrir et approfondir, dans l'esprit de Prokop, une faille qui se signale par « un cri d'amour et de vie […] qui se rend manifeste à ses propres yeux »[4]. Car le conte favorise, par la sollicitation d'un temps de l'enfance, « 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 »[5]. La terre, qui est dépeinte par l'auteure sous la forme d'un « énorme fablier, illustré d'images réelles et plus encore d'images fictives et virtuelles » (MV, 25), vaut pour celle de l'enfance, qui met en relation ses images au sein desquelles « le réel et l'imaginaire transhument sans cesse de l'un à l'autre, se colonisent mutuellement, tantôt s'enlacent tantôt se heurtent […] » (MV, 25).

[1] Paul RICŒUR*, La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli, op. cit.*, p.49.
[2] Jean-Yves TADIÉ, *Le Récit poétique*, *op. cit.*, p.88.
[3] Cécile NARJOUX, « L'Écriture des commencements de Sylvie Germain ou le lyrisme "au bord extrême du rêve" », *Roman 20-50,* n°39, juin 2005, p.75.
[4] Daniela FABIANI, « L'écrivain et ses doubles dans *Immensités* », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs, op. cit.*, p.154-155.
[5] *Ibid*.

II-1.B L'hémorragie nostalgique

L'extase mémorielle est de courte durée pour les personnages qui souhaitent prolonger cette expérience et trouver une réponse à cet appel, celui-ci perd rapidement de sa vigueur et reste à l'état inachevé de nostalgie. Lorsqu'Aurélien est pris de l'envie de ressusciter, ne serait-ce qu'un instant, un rituel d'enfant, il se retrouve avec un vendeur de marrons qui « ne comprend et ne parle qu'à peine le français, il se borne à sourire d'un air à la fois embarrassé et méfiant » (HC, 113). Il apprend à ses dépens qu'il n'y a de souvenir que sur fond de perte et que son temps est celui du temps du jamais plus. Cette idée, que contient le vers de Boileau « Le moment où je parle est déjà loin de moi »[1], ne rend pas pour autant caduque l'entreprise de remémoration, pas plus qu'elle oblitère la véracité du souvenir, puisque, nous rappelle Christiane Alberti, « la condition de possibilité »[2] de l'histoire et du récit ne peut que survenir du révolu. En revanche, le souhait de revivre ou de ressusciter le souvenir est non seulement impossible, mais il renvoie le personnage à une détresse qui, pour Daphné, s'avère indépassable. Lorsqu'elle caresse le tissu d'une chemise de nuit en satin, elle retrouve « un geste qu'elle avait dans l'enfance lorsqu'elle frottait entre trois doigts le rebord de son drap, ou un mouchoir de fin coton tout lustré pour mieux glisser dans le sommeil. » (Htr, 222). Les pensées peuvent « refluer vers le passé », mais le temps est impitoyable et interdit toute régression, malgré la volonté de « repartir à zéro, au degré de l'enfance » (Htr, 223). Daphné souhaite redevenir « Denise et, par-delà, Nisette », un être pur, simple, non encore déformé, propre à offrir une nouvelle chance pour celle qui pense, dans le sillage de la chute, que le « temps passé » fut le « temps gâché, celui des chances non saisies » (Htr, 222). Selon Claude Louis-Combet, l'« assurance de l'innocence qui a pu régner dans les commencements ne se laisse concevoir qu'à travers la nostalgie »[3]. Dans ce mythe de l'origine, l'enfance sert d'habitacle à une essence valorisée de l'être dans sa première forme qui semble meilleure. La petite fille favoriserait les retrouvailles et ferait le lien entre un monde disparu, dont elle provient, et le monde de l'avenir, en offrant un nouveau destin, en ouvrant un autre monde pour compenser ce qui a manqué. Au petit matin, Daphné n'a « plus le goût de la nostalgie et de l'attendrissement » (Htr, 224), le souhait de rejoindre sa terre natale n'est plus que « dérapage » ou « faiblesse », une mascarade vouée inéluctablement à l'échec et à la perte

[1] Nicolas BOILEAU, *Epîtres, à M. Arnaud, Docteur de Sorbonne* (1673).
[2] Christiane ALBERTI, « Souvenirs d'enfances et embrouilles du corps », *Parler(s) d'enfance(s). Que dit aujourd'hui la psychanalyse de l'enfance ? op. cit.*, p. 36.
[3] Claude LOUIS-COMBET, « Icônes de la candeur et de la décadence de l'enfant », *op. cit.*, p.13.

définitive de l'enfance. Inapte à éprouver de la compassion envers elle-même, elle rejette la certitude de J.-B. Pontalis, pour qui une « *chose sans nom* nous accompagne » qui ne serait « ni notre origine ni notre avenir » mais demeurerait « notre horizon permanent »[1]. Daphné ne peut tenir cette tension délicate en raison de l'absence de « la moindre place en elle pour les sursauts de regret, d'apitoiement, de rêverie […] » (Htr, 224).

Parfois, l'adulte conserve les « reliques du temps de son enfance » (In, 31) qui servent de supports pour solliciter la levée des souvenirs. La boîte en fer-blanc, conservée par Georges de son vivant, contient des objets hétéroclites glanés au fil des années, mais elle ne peut offrir à la jeune veuve Sabine qu'une vision patchwork de celui qui fut. Ce trésor personnel, qui n'a de sens que pour son propriétaire, devient, en sa disparition, de l'ordre du dérisoire ou de l'énigme, car rien ne subsiste de ce qui les marqua de la dimension de l'événement individuel. Les personnages, en équilibre sur le fil de leur vie, se souviennent de leur enfance. La mémoire se charge alors de la saveur saline des larmes qui s'écoulent et chancelle sous le poids, « lourd et creux », du chagrin d'enfant qui étreint le ventre en un « long pleurement » (HC, 61). L'adulte est submergé par ce chagrin « si entier, si nu, comme celui qui parfois saisit les tout petits enfants quand la tendresse se retire d'eux et qu'ils se croient abandonnés » (JC, 186) ; il reste souvent étonné de ressentir cette morsure qui surgit de sa mémoire car, rappelle Sylvie Germain, « c'est toujours à notre insu que se soulève et s'éploie la mémoire, portant d'un coup le cœur à la plus vive incandescence de la tendresse, de la douleur, du chagrin »[2]. Les événements qui entaillent l'enfance ont une répercussion immédiate sur la perception du temps et le façonnement de la mémoire. Camille bénéficie du court répit que lui octroie l'alitement temporaire de son grand-père pour libérer son regard d'une lecture imposée du monde. La mémoire de son enfance se désengourdit et revient à « fleur de conscience » pour se muer en souvenirs qui « la travers[ent] pêle-mêle, comme un livre d'images feuilleté en tous sens. » (JC, 227). La violence faite aux enfants germaniens bloque le déroulement de la chronologie. L'arrêt de leur croissance équivaut à la sidération psychique de celui qui s'installe à la lisière de l'enfance, dans un entre-deux destiné à demeurer toujours. Ce projet d'enlisement ne ressemble pas aux fables des héros sans âge de *Peter Pan* ou du *Petit Prince.* La douleur ne leur permet pas d'être « ce qu'ils furent, tout en n'étant pas encore ce qu'ils seront. L'enfance apparaît comme un inaccessible

[1] J.-B. PONTALIS, « Mélancolie du langage », *Perdre de vue, op. cit.*, p.249-254. Texte initialement publié, dans le second cahier de *Varia*, *Nouvelle revue de* psychanalyse, n°28, 1983, p.250.
[2] Sylvie GERMAIN, « Kaléidoscope ou notules en marge du père », *op. cit.*, p.60.

chronotope, monde clos dont on est exilé, peut-être à jamais »[1]. Elle est alors illusoirement considérée comme un rempart de protection dans lequel l'enfant se niche, avec ses moyens naïfs et dérisoires, face au danger et à la violence du réel qui menacent. Ce combat titanesque à prévalence somatique contre l'ordre biologique, que mènent Loulou et Léger afin de ne pas perturber la scène de reconnaissance avec leurs parents, constitue le bastion défensif le plus avancé. La plongée « en apnée temporelle » (CM, 27) pour ralentir la croissance est, certes, vouée à l'échec, mais ô combien résolue. Herminie-Victoire ou Crève-Cœur prennent le risque de s'enfermer dans leur « enfance comme en une bogue d'éternité et d'invisible » (LN, 35). Ces enfants peureusement repliés dans un « simulacre d'enfance » (NA, 121) ne savent plus s'il vaut mieux grandir pour mourir ; risquer de vivre, de naître, de n'être pas ou plus, pour ne pas mourir. La fossilisation de l'enfance fige Léger dans une insupportable attente qui le fait mourir à lui-même. Le temps s'arrête, prêt à « faire croire que rien ne s'était passé » (JC, 73). L'enfance est un territoire dont la traversée prend des allures bien différentes selon ses habitants. Certains sont projetés hors de ses frontières sans ménagement, ils se retrouvent dépouillés et désenchantés à la tête d'une vie à mener sans adultes référents ; d'autres s'y attardent, reviennent sur leurs pas, ne trouvant ni boussole, ni carte pour se diriger vers la sortie en temps et en heure ; alors que d'autres encore sont propulsés, déjà vieillards, dans le monde des ténèbres et de la mort, les rêves et la croissance écrabouillés par les bottes des assaillants. Un temps est pourtant nécessaire pour parcourir toutes les côtes, découvrir les récifs, visiter les grottes des terres de l'enfance et se doter des matériaux propices à l'élaboration des souvenirs et de la mémoire.

Les personnages qui hésitent entre l'enfance et l'âge adulte n'*ont* pas de souvenirs d'enfance, ils *sont* souvenir. Ils restent dans un temps figé ou basculent, dans leur quête d'absolu, d'un monde dans l'autre. Sylvie Germain décrit la croissance comme le travail du deuil qui, selon l'acception qu'en donne Mélanie Klein[2], est l'expression d'un processus mis en œuvre à l'occasion des multiples pertes qui jalonnent une vie.

> Pour devenir adulte nous aurons ensuite à nous exiler hors de l'enfance puis de l'adolescence, et ainsi d'âge en âge glisser dans un lent flux de menues métamorphoses. On n'y accède à la vie, on ne s'y maintient et on n'y croit qu'en partant constamment, qu'en mourant discrètement, par touches infimes, à soi-même. (MP, 13)

[1] Édith PERRY, « Les prisons de l'enfance », *op. cit.*, p.129.
[2] Alors que pour Freud le deuil s'achève quand la personne endeuillée a retiré tous ses investissements de l'objet perdu, pour Karl Abraham, le deuil s'achève quand elle réussit à introjecter l'objet perdu.

Le personnage de Jason n'en a pas fini avec son enfance, elle s'accroche à chacun de ses pas et se présente comme une maladie chronique dont il ne parvient pas à guérir. Alors qu'il veille à s'éloigner d'une enfance « trop douce, intemporelle » (NA, 341), elle embarque en passagère clandestine et ne permet pas à l'adulte d'advenir. Jason regarde simultanément vers l'enfance et l'âge adulte sans parvenir à choisir : « Malgré tous ses efforts pour devenir adulte quelque chose en lui résistait, il ne pouvait se décider à rentrer tout à fait dans ce monde des adultes » (NA, 341). Sa rencontre avec Baladine met en contact deux blessés de l'enfance et fait s'entrechoquer deux attentes contradictoires, l'une faite d'un « beau songe tout de désir », l'autre « tout de nostalgie » (NA, 340). Une légende dorée nait de l'affabulation du couple qui se nourrit de l'illusion que « le retour aux origines est le seul chemin de la vérité »[1] et de la liberté recouvrée. Jason et Baladine rejoignent Peter Pan et le capitaine Crochet au « jardin du jamais-jamais » [2] de l'enfance. Leur goût du conte converge en un projet commun qui façonne un enfant de rêve :

> ils l'imaginaient toujours sous les traits d'une petite fille que chacun modelait selon la figure de l'autre, et ils la surnommaient d'un nom dérisoire et charmant de Lilly-Love-Lake. (NA, 340)

Représentante de l'âge magique, elle condense l'être enfant, le redevenir enfant et le désir d'enfant des deux personnages en mal de leur condition d'adulte ; elle ignore la différenciation et se contente d'être le porte-nom de l'exil paternel. À l'instar du jeune Werther[3] qui s'évertue à être un homme suite aux invectives de sa mère et de son ami, Jason veut se défaire de son enfance pour la maintenir à la fois éloignée de lui et éternellement silencieuse, comme si le passage à l'état d'adulte ne pouvait se faire que par la « dormition de son enfance » (NA, 341) sur le manteau des neiges éternelles. Le projet d'autonomie se confond avec une feuille de route : « Après quoi, il redescendrait vers les hommes, se mêlerait à leur foule, il rentrerait dans son pays et se mettrait à travailler » (NA, 342). Lorsque l'on sait que le travail de deuil est aussi un travail de création pour réinstaller en soi une enfance et reconstruire, en son monde interne désagrégé, une assise sécurisante, ce qui se conçoit selon une simple formalité à accomplir ne peut qu'échouer. Werther se tue parce qu'il ne peut être l'enfant qu'il voudrait devenir, Jason tombe au fond d'une crevasse montagneuse à vouloir se défaire de ce qui ne peut se détacher. De mythologique mémoire, alors qu'il est de retour à Iolcos, lieu de sa naissance, Jason se présente devant le roi en ne

[1] Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972 (Paris, Gallimard, coll. Tel, 2002), p. 105-106.
[2] Kathleen KELLEY LAINÉ, *Peter Pan ou l'enfant triste*, Paris, Calmann Lévy, 1992.
[3] Johann Wolfgang Von GOETHE (1774), *Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, Garnier, 1976.

portant qu'une seule sandale, parce qu'il avait perdu l'autre en traversant un torrent. Le Jason germanien ne part pas en Colchide pour ravir la Toison d'or ; sujet en déséquilibre, il sombre au fond d'une crevasse montagneuse. Jason meurt, victime d'un faux-pas ou d'un croche-pied d'une enfance « qui n'en finissait pas de lui coller au cœur, aux mains, aux yeux », ou d'une montagne maternelle qui, dans une ambivalence toute primitive, souhaite le repousser de ses flancs tout autant que l'enfouir « à jamais en elle, au fond d'une crevasse » (NA, 392). Lorsque l'enfance capte l'adulte dans ses rets, ce dernier n'en ressort jamais indemne. Ainsi, la nouvelle *L'Aveu* qui s'ouvre, comme *Opéra muet,* sur une scène de réveil, place d'emblée le personnage face à l'irruption de souvenirs et de plaisirs enfantins qu'il envisage urgemment de réactualiser. Alors que Gabriel est arraché brutalement au sommeil par la lumière et les bruits qui lui font violence, Pierre éprouve une vive sensation de bien-être face à la vibrante clarté du jour qui se présente dans un « rose opalin comme un ongle d'enfant, et c'était à des plaisirs d'enfance que conviait ce beau temps » (AV, 1). Nous retrouvons ici les échos des deux vers retrouvés dans les poches du poète Antonio Machado à sa mort, « Ces jours d'azur et de soleil de l'enfance », qui peuvent laisser présager de l'issue fatale de la journée. L'envie de « musarder » en voiture se mue en excitation : « Le bonheur enfantin qu'il avait ressenti à son réveil faisait place à présent à une joie plus impétueuse. Il accéléra. » (AV, 2). Pierre imprime, sur le paysage et le cosmos, les effets d'une mégalomanie infantile pervertie par une puissance adulte. Les éléments semblent chavirer, « surgir et basculer » sous l'effet de la vitesse qui grise le conducteur d'un « plaisir croissant » et perturbe le mouvement terrestre :

> La terre tournait à vive allure, le ciel glissait à folle allure, et l'ensemble du visible entrait en mouvement, se jetait dans la course, brisant les formes et les limites, se libérant de la pesanteur. (AV, 2)

La nostalgie du retour à l'infantile se manifeste dans la toute-puissance et dans la fraîcheur d'un désir indifférencié qui caractérisent cette période : « Il perdait son nom, son âge, sa mémoire. Il n'était qu'un corps sans pensée et sans poids lancé sur une trajectoire illimitée » (AV, 2). La violence personnifiée de l'Hubris, portée à l'état de démesure et de puissance instinctuelle, dépasse toute possibilité de contention humaine consciente et volontaire. L'élan maniaque qui exulte en sa chair et son esprit en fougue pousse Pierre à vouloir faire la course avec un nuage. Comme Phaéton qui veut diriger la course du Soleil dans les cieux durant un jour, Pierre se montre incapable de diriger son véhicule, il fauche et tue un jeune homme qui se trouve sur sa route. Le refus de mourir à l'état d'enfance, qui n'est pas, notons-le bien, ce que Sylvie Germain nomme

« l'esprit d'enfance », conduit à une autre mort dont l'extrême violence ne peut que mettre un terme radical à l'illusion régressive.

Ces personnages ne se situent pas dans la même perspective que le narrateur proustien qui arrive à entrevoir, par « L'adoration perpétuelle » du *Temps retrouvé*, le sens caché d'un monde et d'un temps qu'il est possible de recréer et auquel il convient d'échapper. Ils se souviennent et souffrent d'avoir à se souvenir, ou ne font qu'un avec l'enfant qu'ils ne peuvent conjuguer au passé. Ils sont soumis douloureusement aux adhérences encore enfantines de leur âme et se trouvent dans l'impossibilité de faire récit ou de se lancer dans une exploration qui dépasse le sentiment d'être floué. Le « souvenir ne mobilise pas tant la mémoire du passé que la reconnaissance actuelle, le récit au présent qui en est sa condition de possibilité »[1], cette conception de Christiane Alberti souligne l'importance de l'après-coup que relevait déjà Jacques Lacan ; l'histoire ne peut se confondre avec le passé, elle « est le passé pour autant qu'il est historicisé dans le présent […] ce dont il s'agit, c'est moins de se souvenir que de réécrire l'histoire »[2]. Les personnages, qui se tournent vers leur passé dans un mouvement nostalgique, ne parviennent pas à réaliser ce qui « aura été »[3]. L'apparition de l'enfance sur les routes du retour du refoulé ne prend sens que si elle est reprise et inscrite dans une dimension symbolique, voilà le paradoxe soulevé par Christiane Alberti pour laquelle « Il ne s'agit pas de passé mais d'avenir : advenir au-delà de ce qui nous a précédé »[4]. Le dernier regard que Tobie pose sur les terres de son enfance est une façon de se dessaisir des éléments enfantins et de rendre possible la mutation émancipatrice qui conduit de la lecture des paysages à celle, plus complexe, des visages. Comme l'a montré Cécile Narjoux, l'espace baigne souvent dans une « lumière originelle » et renvoie au temps des « commencements »[5]. Il appelle la présence mystérieuse des figures disparues et guette, dans les vacillantes et légères présences, l'assise des souvenirs à venir. Immergé dans le paysage regorgeant d'un intense tapage animalier, Tobie parcourt les bosquets, demeure dans le sous-bois et rêve à la splendeur des marais comme on s'enfonce en soi-même, « par-delà toute distinction d'intériorité et d'extériorité »[6], soumettant son âme enfantine au détachement. Tobie sera en mesure de se souvenir et de faire se lever le sourire de Déborah et la clairière de son enfance « dans sa mémoire

[1] Christiane ALBERTI, « Souvenirs d'enfances et embrouilles du corps », *op. cit.*, p. 38.
[2] Jacques LACAN, *Le Séminaire, livre I, Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Le Seuil, 1975, p.19 et 20.
[3] *Ibid.*, p.181.
[4] Christiane ALBERTI, *op. cit.*, p. 38.
[5] Cécile NARJOUX, *op. cit.*, p.72-84.
[6] Claude LOUIS-COMBET, *op. cit.*, p.10.

comme une lune d'entre les nuages. » (TM, 152). Sylvie Germain présente une mémoire qui se situe à l'extérieur de l'être, nichée dans de micro particules qui l'enveloppent délicatement :

> comme les morts se transfondent à la terre […] de même les rêves ardents de l'enfance ne sont-ils pas délaissés que pour qu'ils se transforment en bruine, en pollen qui flottent dans le vent, scintillent dans le temps par éclats fugitifs et discrets. (TM, 174)

Elle est encore à rapprocher de la mémoire proustienne dont « […] la meilleure part, […] est en dehors de nous […] pour mieux dire, mais dérobée à nos propres regards, dans un oubli plus ou moins prolongé. C'est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes »[1]. Tobie se dégage de l'éprouvante révélation du musée de La Rochelle qui s'est sédimentée en un « bestiaire hétéroclite » pour s'associer aux éléments qui composent les soubassements de la mémoire affective. Une étape de sa vie d'enfant se superpose aux couches d'images et d'impression sans l'enfermer dans la nostalgie. La survenue d'un signe fugace de la statuette, « du fond du semi-oubli où elle sommeillait », fait naître un sourire ému « comme s'il rencontrait par hasard un ami disparu depuis des années […] » (TM, 156). Entre le travail de deuil et la quête de l'identité, Tobie se fraie un chemin dans ses interrogations. Le dépassement de la réécriture et de l'interprétation permet au regard, désormais adulte, de constater et d'accepter que le sens échappe parfois et reste souvent incompréhensible. Tel le nom oublié de Mejdele qui, refaisant « surface dans l'esprit de Tobie » alors qu'il « ignore toujours de qui il s'agit » (TM, 152), souligne que les souvenirs que nous faisons nôtres contiennent encore des propriétés inconnues qui, peut-être un jour, se dévoileront ou conserveront leur teneur mystérieuse propice à la rêverie.

II-1.C Un barrage contre les souvenirs

Les *Lieux de mémoire* peuvent se présenter comme le symptôme d'une mutation du paysage urbain qui, par la démolition de ses façades, efface une temporalité et favorise la déconstruction de nos mythes d'origine. Sylvie Germain précise avoir écrit *Opéra muet* en 1983[2] suite à son « désespoir de voir comment sont démolies les traces d'un passé. C'est inspiré par la destruction d'un bâtiment des bains turcs dans un quartier de Paris où j'avais résidé. […]. La

[1] Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, op. cit*.
[2] La nouvelle sera remaniée et publiée cinq ans plus tard en 1989 pour la maison d'édition Maren Sell après la publication du roman *Le Livre des Nuits* chez Gallimard.

façon dont on jette la mémoire à la poubelle me blesse. »[1]. En se saisissant de cet épisode, la romancière interroge les effets de cette déconstruction sur le personnage de Gabriel qui se voit saisi par le danger du surgissement d'une mémoire contre laquelle il avait érigé un barrage pour protéger son être de la dévastation. Pour échapper au tragique destin de Loth ou d'Eurydice, Gabriel trouve une issue dans la fuite afin de se dessaisir de la gamme des souvenirs et laisser sa mémoire en jachère sans se détourner de son présent. Il cultive l'oubli, assidûment et avec une égale constance, afin de maintenir éloignées les douloureuses expériences de séparations destructurantes. La stratégie défensive de Gabriel se situe dans le registre de l'inhibition et du désinvestissement pour survivre à l'intolérable frustration de la perte :

> Il avait appris la patience […] celle qui n'attend plus rien. La patience d'attendre que passe le temps, que se fanent les images et se taisent les cris qui hantent la mémoire. (OM, 17)

La surface inanimée de la façade de l'immeuble en vis-à-vis, qui représente la fresque publicitaire du docteur Pierre, constitue un solide contre-investissement qui s'offre dans la dureté et le silence pour façonner « un immense visage muet d'une apaisante indifférence » (OM, 19). L'« art de l'esquive », patiemment « développé, travaillé, consolidé, sinon parfait » (OM, 18), procure une satisfaction qui donne l'illusion d'une auto-suffisance délivrée « des vicissitudes et de la dépendance à un objet éminemment variable dans ce qu'il donne ou refuse à son gré »[2]. Gabriel conduit sa régression « vers le zéro de l'illusion du non-investissement », le zéro devenant objet même de l'investissement « faisant de cette retraite régressive une aspiration positive »[3]. Les stratégies de résistance pour parer à la douleur de l'effondrement interne sont mises en place avec beaucoup d'énergie et de conviction, « Il avait lavé sa mémoire pour ne plus avoir à se tourner vers elle, ne plus avoir à endurer la lancinante douleur des regrets. » (OM, 33). La façade double la peau, comme si Gabriel devait, pour éprouver sa propre réalité, en visualiser la limite corporelle sur le mur d'en face et vérifier, par l'observation quotidienne, que cette enveloppe de briques et de pierres contient suffisamment le chaos des pertes. Le souvenir d'enfance, ainsi tenu à distance, inhibe le personnage qui rive son existence à une image « ayant pris pour lui une valeur de destin »[4]. À l'instar du modèle du cristal de Freud et celui du modèle géologique utilisé par Proust dans *La Recherche,* les diverses

[1] Sylvie GERMAIN, Entretien avec Pascale Tison, « Sylvie Germain : l'obsession du mal », *Magazine Littéraire*, n°286, mars 1991, p.66.
[2] André GREEN, « Un, autre, neutre : valeurs narcissiques du même » (1976), *Narcissisme de vie, narcissisme de mort,* Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1983, p.36.
[3] *Ibid*.
[4] Christiane ALBERTI, « Souvenirs d'enfances et embrouilles du corps », *op. cit.,* p. 40.

strates temporelles de la mémoire, issues des multiples processus de sédimentation des souvenirs, présentent des « bigarrures de coloration, qui dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de formation »[1], propres à chaque individu. Cette constitution unique contient ses propres lignes de failles qui, à la faveur d'un glissement de terrain ou d'un accident géologique, fracturent le socle de la mémoire selon les sillons dessinés au fil du temps. Si les souvenirs ne s'invitent pas à la table de la quotidienneté, ils s'avèrent parfois indélébiles et s'échappent de ces lieux de fragilisation, sous la pression des « sursauts de la mémoire » provoqués par des « heurts obscurs » (MV, 66) qui échappent à la conscience. Car on ignore ce qui constitue la mémoire, « quelles failles la crevassent, quels courants souterrains la traversent, quel magma éruptif y sommeille » (MV, 67). Le travail de l'oubli, consciencieusement conduit pour échapper « au danger mortel » (OM, 42) de la nostalgie, cède cependant sous les « coups sourds, des sons creux » (OM, 41) des pelleteuses et des excavateurs. Ces nouveaux monstres de forme massive, aux gueules dentées et engloutisseuses, menaçantes et destructrices, guettent, comme le loup de sa présence éternelle, pour surgir de l'enveloppe fracturée. Le narrateur de *La Recherche* « s'éveille et le souvenir des chambres où il a dormi le fait remonter jusqu'à son enfance »[2]; Gabriel, lui, se réveille douloureusement à sa mémoire. Sans musique, sans roulement de caisse claire ni vibration de cymbales, ce sont les échos muets « des coups assourdissants scandés de cris et de bruits de moteurs » (OM, 60) qui résonnent en échos au cœur du personnage et effritent son moi pour faire de Gabriel un écorché : « On creusait. Jusqu'où allait-on ainsi creuser ? On creusait jusqu'au-dedans du corps de Gabriel. On arrachait sa chair on jetait de la terre dans sa poitrine. » (OM, 146). À l'inverse d'Aurélien dans *Hors champ,* pour qui la construction d'un nouvel immeuble face à la fenêtre de sa chambre stérilise ses rêveries astrales, Gabriel vit une situation de déséquilibre causée par la destruction du mur et de sa figure tutélaire qui n'a de sens et d'impact que par référence à la pulsion et au quantum d'affect non métabolisé qui s'éveille. Le « rempart » (OM, 18) qui maintenait la frontière entre soi et le monde, soi et les autres, fracture littéralement l'être de Gabriel. Cette surface projective ne protège plus de la béance ainsi laissée à nu. Le changement d'horizon fait ressurgir les anciens maux qu'il croyait enterrés avec l'enfance, sa « vieille douleur ressurgissait » (OM, 46). Sylvie Germain l'écrira plus tard dans son essai sur Bohuslav Reynek :

[1] Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, III, édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 4 vol., 1987-1989, p.184.
[2] Bernard RAFFALLI, « Préface », *À la recherche du temps perdu*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1987, p.5.

> Il faut une longue familiarité avec une maison et son environnement pour pouvoir s'adapter aux transfigurations, parfois brusques et rudes qui s'opèrent sur son site, sinon on est pris au dépourvu et alors la maison, loin d'être un abri, se révèle étrangère, voire hostile. […] on ne la reconnaît plus. Ce qu'on avait cru un havre […] s'avère un piège, un lieu de peine et de tristesse. (BR, 46)

En une sorte de retour du refoulé, la tension, que la façade était censée contenir, se libère. Ce qui était support de traces, de fragments poétiques, d'écritures balbutiantes de passants, « affiches, gribouillis et dessins » (OM, 21) ou jet d'urine de quadrupèdes, laisse la place à l'afflux de la mémoire et des mots qui devront s'assumer. Les multiples stratégies pour contenir l'hémorragie du souvenir défaillent, même la douce et chaude régression chocolatière du matin ne colmate plus. Le contenant s'étant effondré, Gabriel entreprend la réfection des peintures de l'intérieur de son appartement et se perd dans l'observation nocturne des fenêtres de ses voisins insomniaques qui offrent autant de représentations de bouts d'existence qui composent l'humaine condition[1]. Baudelaire nous l'avait soufflé, « Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre […] Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie […]»[2]. Sans écran protecteur faisant office de peau, Gabriel s'efforce de retrouver un objet satisfaisant par le processus de la réactivation hallucinatoire du souvenir de l'objet disparu, or « aucun ne jouait pour lui le rôle d'ange gardien […] désormais, il vivait dans un total abandon, à découvert. » (OM, 68).

La contradiction des termes contenus dans le titre oxymorique de la nouvelle se retrouve dans le choix professionnel du personnage, représenté par la seconde épigraphe-calligramme en forme de cercle, identique à l'objectif d'un appareil photographique. « Faiseur d'images-souvenirs » (OM, 70), Gabriel construit sa vie autour de la fuite et du rejet des « reliques du passé ». Spécialiste de la capture des événements qui scandent la vie familiale pour les fixer sur une pellicule, il se surprend à jouer avec les souvenirs ou les rites familiaux des autres. L'acte photographique de Gabriel se situe du côté de la captation frénétique, il appuie « coup sur coup sur le bouton de son appareil, comme un automate. Clic. clic. clic… […] il avalait l'image mutilée. Son appareil lui était œil autant que bouche. » (OM, 44). Son activité ogresse et destructrice est à l'inverse du photographe créateur respectueux de ses modèles, qui ne prend pas mais donne, et fait surgir des mondes qui n'existent pas. Après un défaut de

[1] Nous retrouvons, dans ces successions de saynètes quotidiennes, ce qui fonde la création *Les Éphémères* d'Ariane MNOUCHKINE et du Théâtre du Soleil. Créée le 27 décembre 2006 à la Cartoucherie de Vincennes avant d'être présentée au festival d'Avignon de 2007.

[2] Charles BAUDELAIRE, « Les fenêtres », *Poèmes en prose, Œuvres complètes,* Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

cadrage ou d'exposition, Gabriel n'hésite pas à tronquer et à falsifier en se laissant submerger par une pulsion meurtrière, il « escamot[e] le crâne de tous les convives […] si elle [la cliente] se fâche, cette emmerdeuse, je les décapite tous ses invités, hop ! » (OM, 40). Notons que le conflit se noue avec une madame Vendebout (encore une histoire de souffle !) pour laquelle il balaie la « tradition » qui se transmet « de génération en génération » ainsi que le « rite » familial de la photo de groupe. Le scalp préfigure celui du docteur Pierre qui, sans « toit […] semblait scalpé […] » (OM, 43). C'est lors de la phase du développement de la série de portraits du Docteur Pierre, « délicate alchimie où se transmuait peu à peu le visible » (OM, 125), qu'apparaît, « en un progressif affleurement » à la manière des revenants, le visage d'un « disparu qui fait retour […] pour s'assurer que sa trace n'a pas été oubliée sur la terre. » (OM, 126). L'image devient signe, écriture et parole d'un souvenir imperceptible. La photographie qui, selon Roland Barthes dans son essai *La Chambre claire,* est incapable de capter la vérité singulière de l'individu, excelle à faire « apparaître ce qu'on ne perçoit jamais d'un visage réel (ou réfléchi dans un miroir) : un trait génétique, le morceau de soi-même ou d'un parent qui vient d'un ascendant ». Elle dévoile la vérité du lignage et « la persistance de l'espèce »[1]. L'étrange familiarité que Gabriel décèle furtivement dans le sourire du Docteur Pierre « lui rappelait vaguement celui de quelqu'un d'autre, mais il ne parvenait pas à mettre un visage autour de ce sourire. » (OM, 56). La photographie traiterait de l'invisible et ne figurerait « jamais que l'absence »[2]. Plus Gabriel scrute et guette, plus l'image se dérobe et laisse apparaître le sourire et le regard de la grand-mère, premier miroir réconciliateur. Ainsi que l'indique Alain Goulet, « le sourire du Docteur Pierre révèle en surimpression comme dans un palimpseste, celui de sa grand-mère »[3] et avec lui se ravive la blessure « d'une mémoire confuse, ensommeillée de nostalgie et de langueur – enamourée d'une enfance devenue fabuleuse à force de distance. » (OM, 127). Le mécanisme de « l'après-coup », dans la genèse du traumatisme et du souvenir d'enfance, télescope le passé, le présent et la situation rêvée de l'avenir dans la négation d'une psychogenèse linéaire. Le souvenir est une spirale qui mêle les âges de l'enfance convoquée, les images vacillent en leur fragile support de représentation. Le fantasme effectue un travail de « condensation », de déguisement et « de

[1] Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p.160-161.
[2] J.-B. PONTALIS, *Perdre de vue*, *op. cit.*, p.361-392. Texte initialement publié, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°35, 1987, p. 388.
[3] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes,* Paris, L'Harmattan, coll. critiques littéraires, 2006, p.94.

dévoilement du souvenir (comme du désir) »[1] que Gabriel perçoit comme un mystère à percer : « Il décida […] de se lancer au-devant des traces du passé. » (OM, 138). La tentative de déchiffrement du sourire, par trucages et agrandissements successifs, ne cesse de « déréaliser » (OM, 139) le visage et de le faire régresser « à l'état de masque » sur lequel le sourire se distord et s'imprime en rictus. Pire encore, l'image bouge et, acculée « à l'aveu d'une impossible ressemblance », présente la face cachée de l'amour :

> Le sourire ne s'éclaira nullement de la douceur tant désirée, de cette tendresse qui avait apaisé toutes ses peurs d'enfant. Mais c'est l'œil qui d'un coup imposa son édit. Un édit de mépris, un décret de répudiation. (OM, 139)

Le tremblement de la surimpression, à force de volonté de saisie, se déchire comme un suaire qui ouvre à la « disparition toujours inachevée mais incessamment à l'œuvre, et l'absolu de l'absence. » (OM, 131). Gabriel oublie de puiser aux sources des rêveries bachelardiennes qui préconisent de maintenir du songe dans la mémoire et de dépasser la collection de souvenirs précis. C'est quand rien n'est fait pour réorganiser « la maison perdue dans la nuit des temps » que celle-ci « sort de l'ombre, lambeau par lambeau. […] Son être se restitue à partir de son intimité, dans la douceur et l'imprécision de la vie intérieure. Il semble que quelque chose de fluide réunit nos souvenirs. »[2]

Fugacement, l'œil sombre du docteur Pierre s'ouvre sur les lieux de l'enfance, par la voie d'une grande allée ombragée de marronniers, lieu intermédiaire « participant de l'intimité et de l'extériorité » (BR, 85) qui conduit au perron de la maison de son enfance. Le surgissement de la maison de l'enfance, dont on connait la puissance mémorielle, n'est en rien anodin. Gaston Bachelard écrit qu'elle « est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos »[3]. Sylvie Germain la situe « en un point central du monde. En son sein naissent des vies, se tissent des histoires, se forment des destins. » (BR, 16). La maison garde en mémoire l'histoire de ses propriétaires et permet au lecteur attentif et attentionné de glaner

> de-ci, de-là des indices, des traces, mais en fragments et dans le désordre. Les meubles, les portraits d'ancêtres accrochés sur les murs des couloirs et du salon, les photographies exposées sur les commodes, les bibelots, tout laisse entrevoir des pistes pour avancer à tâtons vers le passé récent de la famille maîtresse des lieux. (CM, 74)

---

[1] Jean BERGERET *et al.,* (1979), *Psychologie pathologique*, Paris, Masson, 3ème édition, 1989, p.233.
[2] Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace* (1957)*, op. cit.*, p.65.
[3] *Ibid.*, p.24.

En ses murs, revivent les souvenirs qui conviennent « au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial »[1]. En ce corps de pierres « voué aux lierres, aux craquelures et fissures, à la poussière, aux rides et à la ruine », s'élèvent les histoires et les temporalités, « tour à tour sentant l'enfance, l'amour, l'oubli, la joie, la solitude, l'espoir, la peine, la vieillesse et la mort. » (BR, 32). Gabriel se veut le nouveau conquérant de la maison de Valombreuse et souhaite se lancer dans l'exploration. Il entend « en gravir les marches, se faufiler à l'intérieur, et pénétrer dans les chambres, le salon, la resserre, le grenier même. Mais sa mémoire lui échappa à nouveau et repartit errer du côté de l'étang » (OM, 135). Le temps des grandes découvertes n'est pas pour celui qui veut se saisir d'un corps réputé pour être « toujours en attente. D'une attente en sourdine, indéfinie, vacante – patience illimitée des pierres. » (BR, 33). La maison « recule au rythme de [l]a course » (OM, 146) de Gabriel qui, avide de revivre ses souvenirs, est incapable de se livrer à une lecture kaléidoscopique. Cette image rejoint celle du voyageur romantique en quête d'une terre d'accueil qui s'évanouit au fur et à mesure de son approche, le condamnant à l'errance et à la quête perpétuelle d'un passé révolu. La partition est alors plus celle des lieder schubertiens[2] que celle d'une œuvre opératique, fût-elle muette. Ce « corps de songes »[3], selon les termes du philosophe rationaliste, est le gîte de la déambulation rêveuse qui se refuse à l'urgence de l'étreinte mais se donne dans l'exploration d'un monde « creuset où se mélangent puis se séparent des corps, où s'élabore et se revifie le langage, où se réenfante le monde selon l'humain en s'y réfléchissant. Miroir de pierre, de terre et de chair mêlées en un alliage qui est alliance. » (BR, 17). Ramenée aux marécages de la conscience, la mémoire se perd dans la contemplation des eaux mortes de l'étang. Celui-ci s'impose dans la primitivité du reflet d'un miroir brouillé qui ne révèle rien, n'accueille pas, mais éveille les hantises d'étouffement, « la glaise s'amollit, devint boue, et il s'enlisait dans de la vase. » (OM, 136). La mémoire rétive prend séjour « dans les replis humides et les profondeurs muettes de cette ombre […] » (OM, 137) qui entrave toute évocation du paradis perdu qui se laisserait saisir par l'image du limon de la terre et de la vie insufflée. Si le jardin est « un thème fréquemment associé à l'enfant, sous forme de lieu où les choses ont leur véritable sens, de paradis initial de monde rêvé, d'abri rassurant »[4], il est, pour Sylvie Germain, l'utopie « vulnérable et toujours renaissante, où le "je" peut se recueillir tout en se

[1] *Ibid.*, p.25.
[2] Franz SCHUBERT, *Le Voyage d'hiver,* sur des poèmes de Wilhelm MÜLLER.
[3] Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p.33.
[4] Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *op. cit.*, p.248-249.

laissant visiter par des sensations et des émotions diverses, plus ou moins éphémères et néanmoins prégnantes. » (BR, 87). Le lieu, qui devrait prémunir des risques de l'égarement et de la menace, s'avère source d'inquiétude en n'assurant pas sa fonction de refuge contre les angoisses et les blessures de la mémoire. Gabriel est chassé « du paradis terrestre et de la plus ancienne enfance »,[1] sa tentative s'achève et « la question de son enfance devint regret. » (OM, 138). Hegel[2] exprime la force et la douleur de l'âme emplie de la nostalgie sous la figure de la « conscience malheureuse » qui s'offre comme dédoublée. En effet, toute tendue vers l'aspiration d'un retour à soi-même, d'une « réconciliation » (*Versöhnung*) avec soi, la conscience pressent un objet, celui-là même qui lui accordera sa singularité ; mais cet objet, en tant qu'essence de l'au-delà inaccessible, ne cesse de s'enfuir à l'approche du geste qui veut le saisir et s'abandonne alors à la quête douloureuse qu'accompagne le sentiment de sa propre scission. Cette époque devient le temps d'un désir revêtu de l'imagination, des vicissitudes de l'existence ainsi que des attraits de la consolation. La tristesse de l'évocation de la perte de l'enfance s'explique par la perte définitive de tous les possibles qu'elle contenait encore, aussi, la quête porte à revenir sur les pas de son passé dans une aspiration qui relève de l'illusoire. La visite dans l'antre du chantier ne fait que confirmer ce douloureux et déceptif constat par la découverte du décor qui « n'était en vérité même pas un envers, car jamais il n'y avait eu d'endroit ; […] Il n'y avait même pas eu de texte ; c'était un opéra muet qui s'était déroulé. » (OM, 140). Toby Garfitt[3] décrit un processus qui favorise chez Gabriel « la redécouverte de certains éléments de son enfance, qui à leur tour lui permettent de se réconcilier avec lui-même et d'entrer enfin dans la "lumière pure" (OM, 106) »; quant à Alain Goulet, il présente la « lente mutation du personnage jusqu'à ce qu'il parvienne à une sorte de réconciliation avec soi, avec son passé, avec le temps, et à son évanouissement dans une mort heureuse. Celle-ci surviendra dans un processus de réappropriation de soi, du passé enfoui […] »[4]. Les mécanismes de défense, échafaudés par le personnage au cours de sa vie, perdent de leur rigidité et ouvrent à la sublimation. Parce qu'il peut à nouveau regarder et prendre du recul sans se faire voyeur, le mourant se fait voyant, « Je vois tout, je vois tout, et mieux encore qu'avec les jumelles » (OM, 148) et opère ainsi son retrait du monde dans un sourire réconcilié dans le souvenir d'Agathe et de sa grand-mère

[1] Michel LEIRIS, cité par Marie-José CHOMBART de LAUWE, *op. cit.*, p.222.
[2] Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (1807), *Phénoménologie de l'esprit,* Paris, coll. Librairie Philosophique, Vrin, 2006.
[3] Toby GARFITT, « Pour déchiffrer le monde », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs, op. cit.*, p.204.
[4] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes, op. cit.*, p.90.

qui ouvrit la parole au registre symbolique. Nous repérons cependant dans cette mort l'inachèvement de la réappropriation de soi, comme si l'effort soutenu pour se dégager de la somatisation et s'engager dans la reprise du souvenir en une organisation et une reconstruction d'un passé, épuisait le sujet qui ne peut avancer plus avant.

II-2 La force triomphante de la répétition

II-2.A Les transmissions intergénérationnelles

Il faut reconnaître avec Christiane Alberti[1] que la mémoire de l'enfance s'inscrit dans celle, plus vaste, de la mémoire familiale, qui s'incarne dans les souvenirs qui dépassent les limites d'une trame individuelle : « Le moindre souvenir, même le plus solitaire ou le plus intime, n'existe que partagé par d'autres, reconnu, ou reconstruit par d'autres. Car il se forge dans la langue de l'autre. »[2]. Le souvenir prend place dans une chaîne de discours symboliques qui se poursuit au fil des générations, charriant dans son sillage les traumatismes, les conflits, les silences et les non-dits qui façonnent les transmissions fantasmatiques. Parfois non élaboré, un événement traumatique peut rester en souffrance sans possibilité d'appropriation psychique[3], condamné au secret. *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* sont travaillés successivement par des refoulements conservateurs qui mettent au secret un certain nombre d'événements au sein d'une configuration psychique que Nicolas Abraham et Maria Torok nomment « crypte », « dans le secret espoir de le faire revivre un jour pour lui apporter un dénouement conforme aux désirs du sujet. »[4]. L'univers romanesque du diptyque est marqué par l'accumulation de traumatismes. À chaque génération, les membres de la famille Péniel traversent les expériences du désir incestueux, des ruptures et des carences affectives et subissent les chocs propres à la violence destructrice des guerres. La répétition peut faire sens puisque, écrit la romancière dans *Tobie des marais*, lorsque le hasard « se répète avec trop de constance, de ressemblance, échappe au jeu singulier des coïncidences et finit par se révéler loi aussi énigmatique qu'implacable, et, en l'occurrence, le hasard [a] tout d'un destin désastreux. » (TM, 130). La lecture qu'en propose Laurent Demanze voit dans le nom « condamné à l'oubli », la source de la généalogie défaillante des Péniel, « symptôme qui marque le retrait

[1] Christiane ALBERTI, *op. cit.*, p. 35.
[2] *Ibid*.
[3] Lorsque l'introjection est impossible, Nicolas Abraham et Maria Torok parlent d'« inclusion ».
[4] Serge TISSERON, « La psychanalyse à l'épreuve des générations », *Le Psychisme à l'épreuve des générations. Clinique du fantôme*, Serge Tisseron *et al.*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1995, p.7.

du divin et les fractures de l'Histoire »[1]. Cette rupture dans la transmission bouscule l'assise identitaire du père et amène ses descendants à être élevés par un parent porteur d'un traumatisme non élaboré et à composer avec le clivage parental. Les travaux sur les transmissions psychiques à travers les générations[2] montrent la complexité des modalités de transmission des traumatismes qui dépassent largement le simple fait de vouloir cacher ou conserver un événement. Le fonctionnement psychique d'un enfant au contact d'un parent porteur de crypte, est affecté par ce que Nicolas Abraham et Maria Torok ont désigné sous le nom de « travail du fantôme au sein de l'inconscient »[3]. Le secret inavouable fomente une lacune dans la transmission, non pas tant en fonction d'un degré de gravité objectivement mesurable, qu'en fonction de l'impossibilité qu'a le parent de l'élaborer en raison de son caractère traumatique. La description très précise que propose Serge Tisseron des modalités de transmission des événements traumatiques relève leur transformation au fil des générations. D'indicibles, ils deviennent innommables, c'est-à-dire qu'ils « ne peuvent faire l'objet d'aucune représentation verbale. Leurs contenus sont ignorés et leur existence seule est pressentie et interrogée »[4]. À la génération suivante, celle du « fantôme » en deuxième génération, les événements en cause qui remontent à la génération des grands-parents, « sont devenus non seulement " innommables ", mais véritablement " impensables ". L'existence même, d'un secret portant sur un traumatisme non surmonté y est ignorée »[5]. Celui-ci se manifeste parfois sous la forme de sensations, d'émotions, de comportements ou d'images mentales qui surprennent par leur étrangeté. Enfin, et pour ne pas aller au-delà de la troisième génération, le traumatisme, dont l'existence est désormais complètement ignorée, subsiste sous la forme « de comportements ou de réactions affectives incongrus, c'est-à-dire dénués de portée adaptative, et même parfois en totale rupture avec les appartenances sociales de la famille et la tradition dont elle se réclame. Ces attitudes n'ont plus que la portée d'un signe d'appartenance familiale dont les origines ont été perdues. »[6]

---

[1] Laurent DEMANZE, « Le diptyque effeuillé », *Roman 20-50,* n°39, juin 2005, p.65.
[2] Jean-Claude ROUCHY, « Un passé sous silence », *Études freudiennes,* 13-14, 1978, p.175-190 ; Marie BALMARY, *L'homme aux statues. Freud ou la faute cachée du père,* Paris, Grasset, 1975 ; Jean GUYOTAT, *Mort/naissance et filiation,* Paris, Masson, 1980 ; Piera AULAGNIER, *La violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé,* Paris, Presses Universitaires de France, 1984 ; H.-B LEVINE, "Toward a psychoanalytical understanding of children of survivors of the Holocaust", *Psychoanalytical Quarterly,* LI, 1982, p.70-92 ; etc.
[3] Nicolas ABRAHAM et Maria TOROK, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978.
[4] Serge TISSERON, « La psychanalyse à l'épreuve des générations », *op. cit.*, p.8.
[5] *Ibid.*, p.9.
[6] *Ibid*., p.9.

Le temps du *Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre* est celui de l'Histoire qui « va son chemin, d'un pas de fauve » et qui peut également « haleter à force de courir, s'essouffler dans sa répétition aveugle de violences et de crimes, elle n'en est pas moins continûment animée, en de secrètes profondeurs, par une respiration d'une ampleur immense. » (ST, 41). Il est aussi celui du temps de la mémoire individuelle, qui garde les événements en leur diversité ainsi que les états psychiques des aïeux, pour des personnages qui consentent diversement « à un peu d'oubli dans leur mémoire » et tournent parfois résolument le dos « à une mémoire trop pleine, une mémoire trop entière »[1]. La mémoire peut laisser « réaffleurer le souvenir des jours de plus en plus anciens » (LN, 57) pour conduire Vitalie en amont des eaux lentes de l'Escaut, sur les lieux ancestraux de la plage où sa mère se faisait attente. Cette facilité mnésique reste un point d'ancrage aux souvenirs de son petit-fils qui conserve la nostalgie de la douce lenteur de l'eau des canaux et de la compagnie des chevaux. Devenu Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, la simple vue de la silhouette de ses fils dans la lumière de la serre suffit à faire tressaillir l'ombre grand-maternelle en un semblable phénomène de « réaffleurement » de la mémoire. Sylvie Germain utilise fréquemment ce néologisme levinasien pour décrire la caresse du souvenir qui se présente au cœur, après s'être délicatement dégagé du profond enfouissement des décombres de la mémoire : « Au lieu de rester enlacé, ligoté à une mémoire pesante, il s'agit plutôt de tourner autour, de l'interroger, de se laisser surprendre par elle. »[2]. Cette dernière, encore apaisée, ne surgit pas dans la violence du fracas mais s'élève légèrement pour se plier à l'évocation de « la péniche de ses ancêtres » (NA, 352). La mémoire de Victor-Flandrin est qualifiée de « longue et profonde – il n'était pas un seul de ces milliers de jours qui bâtissaient sa vie dont il ne gardât un souvenir aigu. » (LN, 263). Son poids est celui de l'excès qui ne consent à l'oubli et ne tolère aucun délestage, quitte à imprimer lourdement son empreinte dans le sol ou à l'inscrire dans les fondations mêmes de la ferme qui, à son tour, garde mémoire de lui, « Une mémoire muette, scellée dans les murs et les poutres, coffrée dans chaque meuble. » (NA, 122). Ce trop de mémoire le réduit au silence et à l'isolement afin de ne plus réfléchir au sens des événements qui, décidément, lui échappent. Rescapé des deuils et des souffrances, il a quitté la Ferme pour s'installer dans la vaste demeure de « La Belle Ombreuse », sise au lieu-dit « Les Trois Chiens sorciers », pour vivre à « l'extrême frange de la nuit, si loin de tous, si près des morts » (NA, 122) au côté d'une femme, dernière héritière de la famille Roumier,

[1] Laurent DEMANZE, « Pour une poétique de la mémoire. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.236-237.
[2] Sylvie GERMAIN, « Pour une poétique de la mémoire. Discussion », *ibid.*, p.239-240.

malade de sa mémoire tyrannique et lancinante. Homme « mort à sa mémoire, mort de trop de mémoire » (NA, 62), il est perdu dans le labyrinthe de sa mémoire brisée, encombrée d'ombres noires. Paradoxalement, c'est bien le phénomène de l'oubli, emblème de la vulnérabilité de la condition historique et humaine, « qui se révèle non l'ennemi, mais le meilleur allié de la mémoire »[1], que celle-ci soit historique ou individuelle.

II-2.B Les deux faces d'une lancinante mémoire

Avant qu'ils ne s'équilibrent, ces deux versants propices à la vie s'opposent, se cherchent et s'inventent en la personne du grand-père et du petit-fils Victor-Flandrin. L'homme patriarche, fondateur d'une terre féconde et d'une prolifique lignée, donne naissance à une ramification pour laquelle la mémoire n'est pas une donnée évidente. À la mémoire enracinée de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup fait suite celle, orpheline et déracinée, de Nuit-d'Ambre. Tous deux façonnent, dans l'ignorance, les deux faces d'une même médaille qui représente ce que Laurent Demanze nomme « la double injonction du souvenir et de l'oubli. »[2]. Leur unique face-à-face, lors du départ de Nuit-d'Ambre pour la capitale, condense parfaitement leur fonctionnement en miroir inversé :

> [ils] se regardèrent comme s'ils ne s'étaient jamais vus. Ils se voyaient comme jamais encore ils ne s'étaient vus, de si près. Leurs visages se touchaient presque, l'un tout tendu vers l'autre, l'un tout penché vers l'autre. […] Ils se regardaient de si loin. Chacun posté à un extrême bout de temps. » (NA, 172)

Cette scène, qui se rapproche de celles que nous avons précédemment étudiées, laisse les deux protagonistes muets, l'un avec une demande informulée, l'autre avec une réponse encore non advenue, chacun d'un côté de la vitre d'un train, réunis par une ressemblance que seule Margot formule : « tu lui ressembles plus qu'aucun de ses fils ne lui a ressemblé. A croire qu'un même démon s'est emparé de votre cœur. » (NA, 325). La transmission familiale est un vecteur puissant de reproduction et de répétition dont Nuit-d'Ambre, au parcours de vie marqué par le refus de « la geste généalogique »[3], souhaite justement s'affranchir. La fin de non-recevoir ne constitue pas cependant une force suffisante pour éviter que les drames personnels ne se transforment en destinées tragiques. Le petit-fils hérite des douleurs de ses ascendants qu'il porte comme des énigmes fantomatiques qui le hantent, réclamant la convocation et non l'évitement. Or, ce qui manque son lieu ou son destinataire,

[1] Jean GREISCH, « La Mémoire, l'histoire, l'oubli, Paul Ricœur », *Universalia 2001,* Paris, Encyclopaedia Universalis, 2001, p.360
[2] Laurent DEMANZE, « Le diptyque effeuillé », *Roman 20-50, op. cit.*, p.71.
[3] *Ibid*., p.67.

sa formulation ou son entendement, risque de glisser dans le symptôme de la répétition ou du bégaiement. Gérard Séverin, dans son dialogue avec Françoise Dolto, souligne cette tendance à reproduire « les mêmes gestes pour éviter d'inventer autre chose et d'approfondir le sens de notre vie. […] Par écho du gouffre et de son vertige, nous faisons des redites »[1]. Aussi, en voulant se défaire de la mémoire familiale, en expulsant les pensées qui le dérangent, Nuit-d'Ambre ne cesse de marcher dans les pas de son grand-père sans qu'il n'en décèle les empreintes. Le déchiffrement de la généalogie de Nuit-d'Ambre s'effectue à travers lui, comme à son corps défendant. Lorsque Sylvie Germain affirme que nous sommes nécessairement des héritiers, elle interroge la façon dont chacun élabore sa manière de se vivre héritier :

> Certains se sclérosent autour de cet héritage, le pétrifiant et par là le trahissant, l'appauvrissement ; certains le dilapident, ou le rejettent, le laissent tomber " en déshérence " ; d'autres l'interrogent, l'analysent, l'enrichissent. (MP, 114)

Nuit-d'Ambre refuse de donner refuge aux multiples existences familiales passées qui pourraient bruire en lui, il agit dans une forme d'inconscience qui donne corps au vécu familial et échos aux souffrances à réélaborer. Comme dans la parabole de l'enfant prodigue[2], Nuit-d'Ambre ravage, gaspille, détruit, nie son passé, sa famille, il est ce que Françoise Dolto appelait « un paroxysme de négation »[3]. Dans le refus de l'interprétation et de l'appropriation se tissent les analogies et les répétitions qui remplacent la remémoration, dont le déplacement et le changement de perspective s'effectueront par étapes. La distinction que Michel de M'Uzan propose entre « la répétition du même et celle de l'identique »[4] est précieuse. Dans le premier cas, la répétition n'est jamais exactement pareille, elle admet des variantes car quelque chose se rejoue d'une catégorie du passé qui est suffisamment élaborée. Dans la notion d'identique en revanche, ce qui se répète paraît immuable. En deçà du plaisir, le besoin de décharge domine la répétition et rend impossible une « réécriture du passé ».

Une des modalités de la répétition se niche dans les voyages qu'entreprennent, à quelques décennies d'intervalle, Victor-Flandrin et Charles-Victor qui sondent la verticalité et l'horizontalité de la terre pour trouver un lieu où s'arrimer. Après la mort de son père, Victor-Flandrin s'éloigne des eaux des canaux et s'exile vers les « villes noires » afin de s'enfoncer plus avant dans les entrailles de la terre

[1] Françoise DOLTO, Gérard SÉVERIN (1978), *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. Points, tome II, 1982, p.9.
[2] *Évangile selon Saint Luc,* Chapitre XV, versets 11 à 32.
[3] Françoise DOLTO, Gérard SÉVERIN (1978), *op. cit.*, p.131
[4] Michel de M'UZAN, « Le même et l'identique », *De l'art à la mort,* Paris, Gallimard, 1977, 1969.

pour en extraire le charbon. Les postures exigées par le travail sous la terre mettent en présence différents éléments qui relèvent d'une « épreuve initiatique, préfiguration d'une naissance symbolique »[1]. Les « étroits boyaux en pente », dans lesquels l'enfant de douze ans galope, l'introduisent à un temps et à un espace qui favorisent le contact avec les puissances chtoniennes de l'obscur pour « interminablement lutter dans les profondeurs et la nuit de la terre. » (LN, 62). En fuyant la lumière qui aveugle, le mineur se détourne du visible pour mieux voir, façon d'accéder à la nuit originelle et de « trouer le mur du fond ! » de la caverne platonicienne, selon la formule de Jean Brun[2]. L'enfant Charles-Victor, quant à lui, élit pour royaume une ancienne usine en ruines où règne un « goût de fer rongé d'humidité, de froid et de graisses rances. Il aimait ces odeurs, surtout celle du fer, pour ses relents de sang. » (NA, 40). Cette réplique d'un monde utérin dévasté lui demande également de ramper dans des galeries étroites et humides, corridors et boyaux glissants, parmi lesquels il convient de s'introduire pour atteindre au lieu secret de la procréation et de l'enfouissement des morts. Le tunnel qu'emprunte Charles-Victor est un passage qui met en contact deux mondes, lieu de la germination et l'ensevelissement, « antichambre qui donne accès à l'outre-tombe »[3] où séjourne le « putois violacé » (NA, 44) dans son immonde pourrissement. Lorsqu'il constate fièrement, « Moi aussi je descends tout au fond de la terre comme le frère ! » (NA, 43), il ignore qu'il succède à son grand-père en adoptant les mêmes postures, de la même façon qu'avant lui encore, Mathurin et Augustin ne surent pas qu'ils « traversèrent le pays de leur père » (LN, 146) pour partir au front. Le grand-père et le petit-fils sont unis par un voyage qui les amène, à plusieurs années d'intervalle, à quitter le monde rural et la maison d'enfance pour se rendre à la capitale. En s'éloignant de Terre-Noire, Nuit-d'Ambre pense se trouver hors de la foule de ses ascendants dans l'illusion qu'une histoire familiale peut ainsi s'interrompre et se différencier par une altérité irréductible, « Qu'ils me laissent donc en paix tous, puisque enfin je les quitte » (NA, 174). Aussi, son départ prend davantage des allures de fuite et d'arrachement au corps de l'enfance blessée que de quête métaphysique. Il est le moyen de réparer, de reconstruire et de trouver, hors de la maison natale, un moyen d'advenir. Le choix de la capitale comme lieu du détachement, « Paris, la ville lointaine, presque étrangère, allait devenir sienne » (NA, 135), garde cependant le souvenir d'un voyage antérieur qui participa à

[1] Nathalie PRINCE, « Le rejet et l'attraction chez les jumeaux dans *Les Météores* de M. Tournier et *Les enfants nés en double* de Shyn Sang-ung », *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau et Wladimir Troubetskoy (dir.), Paris, Éditions Kimé, 2003, p.478.
[2] Cité par Étienne GRUILLOT, *op. cit.,* p.37.
[3] Leda SPILLER, « L'espace cosmique », *Encyclopédie des religions*, *op. cit.*, p.1610.

l'accueil de l'amour - le plus grand amour de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup et l'unique amour du jeune Benoit-Quentin - et à l'ouverture régénératrice de la tribu Péniel sur l'extérieur. La grande ville moderne qui se présente, ainsi que l'a décrite Victor Hugo dans *Les Misérables*, comme le lieu du possible recommencement, appelle au déchiffrement de la rencontre amoureuse et fraternelle. Si Benoît-Quentin aima de la ville « l'indifférence générale où tout s'efface et où rien ne compte »[1] « car là-bas personne ne semblait faire attention à sa difformité […]» (LN, 238), Victor-Flandrin, en revanche, expérimente l'autre versant du schéma historique de la ville du XIXe siècle qui perdure encore au XXe siècle. Dans la continuité du *topos* du XVIIIe siècle, repris par le discours idéologique de Pétain qui déclare à l'été 1940 que « La terre, elle, ne ment pas »[2], la ville est alors considérée, le rappellent Georges Duby et Armand Wallon, comme le lieu de perdition qui « défait la famille traditionnelle », « tombeau de la race ; elle met en péril les âmes, les valeurs morales fondamentales et la société dans son ensemble. »[3]. La ville, qui s'offrait à Benoît-Quentin dans l'abondance des plaisirs oraux, digne du « pays des joujoux »[4] de Pinocchio : « […] gros bocaux emplis de billes, de sucre d'orge, de lacets de réglisse, leurs bouquets de sucettes, leurs tubes de verre remplis de grains d'anis blanc et rose, leurs baquets de coco et leurs boîtes de caramels » (LN, 239), voit ses dons de friandises étouffer le souffle de Roselyn.

II-2.C Revenir sur ses pas

Le voyage à Paris, qui se déroule sous la forme d'une chute intérieure, ne permet pas que la relation à l'alter ego aboutisse positivement, aussi se poursuit-il par le retour sur les terres grand-paternelles. L'autrefois de Terre-Noire se conçoit pour réfugier ses terreurs et ses détresses et pour affirmer la force de la filiation, ainsi Rose-Héloïse, après le décès de sa jumelle Violette-Honorine, décide de retourner à Terre-Noire : « Maintenant je le peux, je ressemble à mon père. » (NA, 122). Le retour sur les lieux passés semble reprendre le temps là où il fut laissé, pour le dérouler dans la juste temporalité du temps d'une enfance trop tôt reniée dont la terre porte encore les traces, « La terre se faisait plus que paysage, elle devenait visage. Visage immense traversé en sa face par tant de profils perdus, et retrouvés. Visage traversé par le vent. »

[1] Olivier OBEL, « Préface », *Le Pardon. Briser la dette et l'oubli*, *op. cit.*, p.8.
[2] Mes remerciements à Monsieur Poirier pour ce rappel.
[3] Georges DUBY, Armand WALLON, (dir.), « Apogée et crise de la civilisation paysanne de 1789 à 1914 », *Histoire de la France rurale*, volume 3, Paris, Seuil, coll. Points/histoire n°168, 1977.
[4] Le *Paese dei balocchi.* Carlo Lorenzini COLLODI (1878), *Les Aventures de Pinocchio/Le avventure di Pinocchio*, trad. Isabelle Violante Jean-Claude Zancarini (éd.), Paris, Flammarion, 2001.

(NA, 123). Baladine, Rose-Héloïse ou Nuit-d'Ambre, qui tous sont partis à la quête d'un objet innommé, reviennent à leur point de départ, laissant penser que leur escapade et leur désir d'aventure ou d'émancipation a échoué. Mathilde, qui fait partie de ces personnes « intransportables » qui « ne peuvent croître et perdurer que dans leur terreau d'origine, sinon ils se dégradent, ils dépérissent » (CM, 231), voit revenir à elle les enfants égarés et repentants. Elle représente ce lieu ancestral qui voit les errants, nouvellement assoiffés de sédentarité, rêver de leur paradis originel qui contient la sécurité de la familiarité : « Tu as bien fait de revenir, […]. Pour nous autres Péniel, le monde est à la fois trop vaste et trop étroit. Ici, c'est notre terre, cette maison est notre histoire. » (NA, 123). Aussi, dans cette logique, *devenir* signifierait *revenir* sur les lieux de son enfance, non pour se libérer de cette chair et de cette histoire familiale, mais pour se dégager de l'oppression d'être né quelque part : « C'est peu à peu, c'est pas à pas que nous composons en nous notre lieu d'origine, lequel devient alors notre destination. Pour y naître une seconde fois, pour mourir à son seuil » (ST, 52). Nuit d'Ambre, qui a fui la maison familiale, refait le trajet de l'identification-projection qui gît au fondement de son ascension à l'autonomie ; il s'est heurté à l'épreuve de l'altérité pour mieux revenir à Terre-Noire, inaccompli. Alors que le voyage de Victor-Flandrin jusqu'à Terre-Noire comprenait les différentes caractéristiques littéraires du voyage initiatique qui arrache le personnage, encore novice, du monde familier de son enfance pour le conduire à un lieu de destination dont l'accessibilité présuppose un itinéraire intérieur semblable au déplacement accompli dans l'espace, celui de Nuit-d'Ambre échoue dans l'épreuve de la lutte contre la sauvagerie. Ses épreuves parisiennes ne modifient pas le personnage dont la quête d'identité reste en jachère. Christian Morzewski fait le même constat concernant la fugue de *L'Enfant et la rivière* d'Henri Bosco : « à défaut pour le fugueur de savoir où il était arrivé, au moins pouvait-on espérer que la fugue lui apprenne d'où il venait […] c'est-à-dire cet objet consistant d'attachement psychique : maison, pays, etc. »[1]. Dans les initiations traditionnelles, le retour marque la prise en compte du changement, en effet, « au terme de leur séjour, les nouveaux initiés regagnent leur village, les mères et les filles font mine de ne pas reconnaître les garçons […]. Et ceux-ci affectent de ne plus répondre à leur ancien nom […]»[2]. À l'inverse, Nuit-d'Ambre n'est pas devenu autre et renforce, au contraire, sa ressemblance avec son grand-père. Son séjour parisien accompli, Nuit-d'Ambre n'est pas plus instruit de sa place

[1] Christian MORZEWSKI, « *Merveilleuses escapades* » ou l'art de la fugue chez Henri Bosco, *Cahiers Robinson,* « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Christian Morzewski (dir.), Arras, Université d'Artois, n°4, 1998, p.185.
[2] Robert BAUDRY, « De l'enfance à l'adolescence ou le parcours initiatique de Martial de Mégremut dans *Malicroix* », *Cahiers Robinson*, *ibid.*, p.133.

dans le monde que de ses lois, sa réapparition à Terre-Noire renforce son isolement et son inadaptation aux réalités de l'agriculture et de l'élevage. L'erreur de Nuit-d'Ambre réside, sans doute, dans le fait que la quête de l'humain ne se définit pas par un lieu, le *topos,* qui signe le culte des racines ou de l'enracinement, mais par rapport à un appel auquel il doit répondre. Pour Catherine Chalier[1], l'utopie, qui se trouve au cœur de l'œuvre de Levinas, est l'absence de lieu au sens étymologique de ce terme car, selon la philosophe, l'humain n'a jamais pu rester enraciné dans un lieu et rester véritablement humain. Le présent soudé au passé est tout entier héritage de ce passé ; il ne renouvelle rien, il est toujours le même présent ou le même passé qui dure. Ici, le temps ne part de nulle part, rien ne s'éloigne ni se s'estompe[2]. Dans ce cas précis, le souvenir serait déjà une libération à l'égard de ce passé. Alors que son petit-fils ne mesure pas l'enjeu du combat à mener, ni les forces qui se trouveront en présence dans son épreuve avec sa mémoire, Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup ceint ses reins d'une large sangle de cuir avant de se mettre en chemin pour affronter les noms, les souvenirs et la présence des disparus. Il se bâte, pour mieux supporter la confrontation et haler le poids de l'âge, afin de marcher vers son passé et monter « vers sa mémoire. Pas à pas, au rebours de sa vie. » (NA, 365). Le nouveau combat au sein de la forêt est celui qui l'oppose au nom tranché, inarticulable et haï : « Il défit son ceinturon de cuir et s'en fouetta le torse pour faire taire le nom du père. Mais le nom ne cessait de mugir en lui. » (NA, 371). Il convient d'affronter et de visualiser afin de parvenir à un accueil dont l'ultime expression propose le pardon comme l'horizon eschatologique de la mémoire et de l'oubli. Plus que le devoir de mémoire, dont Sylvie Germain apprécie peu l'expression, la mémoire relève « plutôt d'un travail à accomplir, à entretenir. […] il y a des temps avec l'histoire, avec la mémoire, privée ou collective, où ça relève de la lutte avec l'ange »[3]. Ainsi, pour Nuit-d'Ambre, les épreuves de la solitude et de l'initiation à l'amour filial se poursuivront sur les terres de ses ancêtres, pour apporter une réponse à la question que se pose l'homme sur son statut d'être humain. La répétition lui permet de se réinsérer dans une généalogie coupée par l'Histoire, de revenir sur les pas de son grand-père pour, *in fine,* s'en retourner sur la terre de ses ancêtres et se vivre comme un homme de la famille Péniel. Le départ ne fut qu'une étape et ne saurait en constituer la totalité, quant à son combat, il n'est que le prélude à une initiation d'un degré supérieur. Il le prépare à, ce que Mircea Eliade nomme, une

[1] Catherine CHALIER*, Levinas, l'Utopie de l'Humain,* Paris, Albin Michel, coll. Présence du Judaïsme, 1993.
[2] Emmanuel LEVINAS, « L'objet et le plan », *Le temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana, 1979, p.27.
[3] Sylvie GERMAIN, « Pour une poétique de la mémoire. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.239-240.

« nouvelle naissance, purement spirituelle, […] accès à un mode d'être soustraits à l'action dévastatrice du Temps »[1] qui l'invite à l'accueil et à la réconciliation. Nuit-d'Ambre touche ce qui subsistait en lui d'une « zone franche », « aussi étroite puisse-t-elle parfois paraître, et difficile à localiser et à mesurer ; une marge qui permet de prendre du recul, même restreint, par rapport à ce soi déjà marque, informé agi de l'intérieur, pour le mettre en perspective critique » (RV, 12). Le lyrisme épique, avec lequel renoue Sylvie Germain pour « évoquer ces périodes d'ombre où le présent émerge […] donne à l'Histoire du siècle l'ampleur des anciens récits de fondation »[2], permet également de décrire, dans la profusion de la langue et le rythme biblique, l'événement où le présent se déchire et renoue : « il commence ; il est le commencement même. Il a un passé, mais sous forme de souvenir. Il a une histoire, mais il n'est pas l'histoire. »[3].

II-3 Fulgurances et dissolutions

II-3.A L'entaille des sursauts traumatiques

« Tout en étant linéaire, le temps procède aussi par zigzags, ruptures, dessinant des boucles, des arabesques. Il n'en finit pas de renouer ce qu'il avait délié, de réunir ce qu'il avait dispersé, transformant tout, et ce qui revient est à la fois semblable et inédit, ancien et neuf. » (ST, 8). Au cours ce chaotique cheminement, la mémoire chargée « d'une multitude d'événements » (ST, 9), se fait parfois bouillonnante pour se manifester en sursauts. De ces hoquets désordonnés, qui résonnent dans le présent des personnages, surgissent, en pagaille, les visages des êtres aimés et disparus, sans souci de chronologie ou de hiérarchie. Cette expérience à la lisière du trépas, que traversent Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, Magnus ou Laudes-Marie, prend les traits d'une hydre portant les visages en leurs dissemblances, articulant les noms des êtres aimés ou détestés, fuis ou recherchés. Sylvie Germain décrit également le roi Vertumne, gisant « sur son lit de mémoire », qui « voit voler autour de lui les visages de tous ceux et celles qui l'ont précédé dans l'inquiétant mystère de la disparition. Immense effeuillaison où se mêlent les proches et les lointains […]» (C, 156). La mémoire est toujours prête à s'ouvrir avec fracas pour laisser se déverser ce qui devait y être contenu. Lorsque les caveaux sont ouverts pour

[1] Mircea ELIADE, *Initiations, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1959.
[2] Dominique VIART, « Écrire avec le soupçon. Enjeux du roman contemporain », *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères, ADPF, Paris, 2002, p.150.
[3] Emmanuel LEVINAS, « L'objet et le plan », *Le Temps et l'autre*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1979, p.32.

fourrager dans les restes et saisir des derniers apparats brillants que les défunts ont emportés avec eux dans la tombe, lorsque l'aviation ennemie s'abat sur le cimetière pour faire voler pêle-mêle ce qui reste des corps, c'est toute la mémoire de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup qui est « éventrée, profanée. Toute sa mémoire, et ses amours d'hier. » (LN, 279). La visite d'Archibald suffit à faire ressurgir le souvenir enfoui chez Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie : « d'un coup sa mémoire se craquait, se distordait dans les remugles de souvenirs enfouis sous plus de dix années d'oubli, et elle se sentit souillée jusque dans son amour, dans ses enfants, et dans ses roses. » (LN, 225). À trop se tendre dans le silence et l'effroi, la violence de l'irruption des visions mémorielles brise en morceaux l'être qui l'abrite : « Sa mémoire jouait à l'archer et lui bandait les muscles à l'extrême, les déchirant un à un à force de tension. […] Mais ce dernier tir avait visé juste, il l'atteignit droit au cœur qui céda comme tous les autres muscles de son corps. » (LN, 228). Un rien suffit parfois à ce que le traumatisme de l'enfance refasse surface, la faille se creuse alors pour une peccadille, un souffle ou un simple crachat. Celui que, dédaigneux, Charlam lance à la face de Pierre, produit une déflagration intérieure que le lecteur ne peut comprendre que dans les derniers temps du roman *L'Inaperçu.* Le crachat dépasse largement la scène de l'humiliation domestique et parle d'autre chose encore que de l'événementiel du violent mépris ainsi manifesté, il ouvre à la terreur abyssale de l'humiliation publique subie par sa mère alors que Pierre était enfant. Le corps alors se fige, la décompensation progressive empêche de crier, de pleurer, de bouger et de penser. Le crachat est l'équivalent de l'agression verbale pour la psyché, contrairement aux coups reçus sur le corps, il « attaque et disqualifie le moi, il traverse directement le psychisme de l'agresseur au psychisme de l'agressé, sans filtre ni amorti, bruts, sans surface de réception, sans réceptacle, susceptible de contenir, de lui donner une inscription visible »[1]. L'aspect visqueux échappe à la saisie, il « tétanise, lui fait l'effet d'une mygale, d'un bubon enflé de pus […], il ne peut pas l'essuyer, pas y toucher. Ce crachat est un clou, il l'assigne à la fixité. […] Un frisson aigu comme une flèche de glace jaillit de dessous son crâne […]» (In, 130). Ainsi que le rappelle Claude Barrois :

> Les deuils, les pertes d'objets […] les pertes objectales, constituent autant d'effractions dans le Moi peau, autant de syncopes ou de silences dans la mélodie de l'existence du sujet. Le temps troué de l'enfance est susceptible d'offrir un point d'appel à l'agent traumatisant de l'âge adulte.[2]

[1] Anne-Marie GEORGES, « Le vertige du traumatisme. Attraction et terreur abyssales du sujet victime », *Le Journal des psychologues,* n°281, octobre 2010, p.44-50.
[2] Claude BARROIS, *Les Névroses traumatiques,* Paris, Dunod, 1988, p.205.

Cette remontée à la surface du trauma antérieur de l'enfance n'est pas un simple écho, ni une réplique tellurique, elle est un dévoilement princeps qui sert, par la reprise de séismes psychiques restés en suspens, l'élaboration de ce qui jusque-là était resté indicible. Pierre ne pose pas la question de causalité signifiante mais il établit, dans une complète absence, un lien de détermination entre l'événement du passé et le choc immédiat. Les éprouvés du présent s'agglutinent à ceux du passé jusqu'à faire vaciller son monde interne et précipiter la dissolution de l'être dans un puits sans fond : « la dislocation qui s'était produite dans son esprit sous l'effet du crachat l'avait frappé d'hébétude. » (In, 239). Alors que la temporalité noue le corps au langage, le trauma fige le personnage dans une sidération psychique provoquant mutisme et rétention de toute expression émotionnelle. La chaîne des signifiants est brisée et l'ordre du symbolique est court-circuité, alors que l'imaginaire se trouve comme désarrimé : « il manque de perdre l'équilibre » (In, 132). Pierre traverse le même processus de déshumanisation que sa mère : « […] à demi dépiauté, il se tient de guingois […] il paraît avoir quatre bras […] qui pendouillent à l'oblique […] Il a des yeux de chouette et un sourire d'andouille […] » (In, 131). Le cri qu'il lance, pour supplier de ne pas rire, n'est pas maîtrisé et se transforme en « couinement […] pathétique » (In, 132). Ce que Pierre doit intégrer à l'expérience actuelle est lié à la répulsion éprouvée devant le spectacle de sa mère déchue « nue et salie. Il l'avait vue titubante comme une ivrogne, et chauve comme un nourrisson ou un vieillard, comme un bagnard » (In, 259), vision qui le rend complice de la foule dans un effroi épouvantable et irreprésentable. Anne Dufourmantelle parle d'un lieu « "mort" en soi » que le sujet « portera toute sa vie, comme un espace déserté où sa vie aura été soufflée brusquement »[1]. Le premier objet d'amour, déformé par l'humiliation et la déshumanisation, devient le réceptacle des déceptions et des atteintes haineuses du fils qui subit la perte simultanée de l'amour, de la confiance et de l'admiration :

> Il se sentait trahi par elle, […] mais parce qu'elle n'avait pas su échapper à ces marionnettistes fous qui l'avaient rabougrie à l'état de vache, de chienne, parce qu'elle s'était laissé pourchasser en plein jour dans les rues, aux yeux de tout le monde. […] corps saturé de blancheur terne où luisaient des crachats. (In, 260)

Pour que Pierre survive à cet événement il aura fallu qu'il s'identifie à ceux qui ont porté les coups, et c'est justement cela qui ne s'efface pas et qui brûle encore. Cette honte blanche, qui atteint l'enfant, le touche dans la totalité de son être et œuvre à sa disparition. « Autant la honte rouge peut être considérée

[1] Anne DUFOURMANTELLE, *op. cit.*, p.119.

comme partielle, sectorisée même si elle est intense, autant la honte blanche est d'essence catastrophique globale »[1], précisent les psychologues Albert Ciccone et Alain Ferrant. La culpabilité peut être refoulée plus facilement que la honte, cette dernière est enfouie et encryptée. Pierre, enfant, a creusé pour enterrer et empiler profondément en lui les « couches de souvenirs autour du noyau douloureux, comme une sorte de pansement […]. Le noyau honteux, l'événement et l'affect qu'il accompagne sont mis à distance, entourés par un cordon de sécurité, ou une digue. »[2]. Or, l'enfouissement ne transforme rien et l'événement inattendu et violemment désorganisateur du crachat fait émerger, sous le poids de l'après-coup, la menace interne liée à l'expérience enfantine qui reste intacte et conserve sa potentialité blessante. Le rappel à la mémoire de l'image « de sa mère souillée, grotesque et nauséeuse », qui se superpose sans cesse à la vision « de sa mère revenue en apparence à la normalité » (In, 260), trouve, dans l'expérience avec Charlam, « l'occasion de prendre forme, de se déployer, de se représenter, de prendre sens »[3]. L'hospitalisation longue et laborieuse de Pierre permettra de désenfouir la honte et la répulsion pour donner une forme et un sens à l'expérience afin que celle-ci puisse être liée et intégrée. Pour Cécile Narjoux, l'inscription de l'Histoire dans sa pérennité doit passer par « le recours à ces temps détachés du moment de l'énonciation, par quoi l'Histoire apparaît à la fois comme révolue et maîtrisée. »[4]. Pour elle, les récits germaniens « s'attachent à déceler les traces du passé dans le vécu de ses personnages, et que ce présent d'une manière ou d'une autre doit s'actualiser dans chacun de ces récits »[5]. Comme l'expérience de la madeleine, dans *À la recherche du temps perdu*, vient soulever « le rideau de fond de scène pour dévoiler un arrière-plan invisible jusque-là »[6], l'expérience du trauma détruit le passé et participe à la construction de l'avenir. Pour oublier encore faut-il avoir su, c'est d'ailleurs ce trait sémantique, souligne Isabelle Serça, qui distingue « oublier » de son quasi-synonyme « ignorer » :

> Les « souvenirs peuvent à tout moment être perdus – " oubliés " -, et les oublis peuvent à tout moment devenir – ou redevenir – des souvenirs à la faveur d'un éclairage différent, d'une association d'idées, d'une nouvelle connexion neuronale ou … à la faveur d'un souvenir involontaire.[7]

---

[1] Albert CICCONE, Alain FERRANT, *Honte, culpabilité et traumatisme*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 2009, p.17.
[2] *Ibid.*, p.80.
[3] *Ibid*., p.33.
[4] Cécile NARJOUX, « Le présent de Sylvie Germain », *La Langue de Sylvie Germain "En mouvement d'écriture", op. cit.*, p.146.
[5] *Ibid*.
[6] Isabelle SERÇA, « Mouvement de la mémoire/mouvement de l'écriture : la figure de l'interpolation chez Proust », *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Antoine Compagnon (dir.), Textes réunis par Jean-Baptiste Amadieu, Paris, Odile Jacob, 2009, p.139.
[7] *Ibid.*, p.139.

Si on ne peut se souvenir de tout, on ne peut cependant oublier ni gommer. Et dans ce cas là, c'est « à l'état brut, isolés et fragmentés que sont transmis aux descendants les traces et les restes indélébiles, les noyaux traumatiques »[1]. Magnus hérite d'une histoire inconnue et impensable, inaccessible et interdite, retenue dans la trame du filet narratif de Théa. L'événement traumatique de la perte de sa mère, qui suscite l'effroi, s'impose à lui de façon persistante et répétitive sous formes d'images sensorielles que nous avons étudiées dans notre première partie. La nuit, écrit Sylvie Germain :

> est toujours à l'heure des fantômes, des souvenirs, des traces, des rêves ivres et des images flammes s'enchaînant et se juxtaposant à allure et intensité variables pour former des fables palimpsestes au fond de nos mémoires, des récits apocryphes au creux de nos consciences, et que nous nions, ou du moins négligeons, oublions au matin. Mais la nuit n'en finit pas de revenir. (P, 27)

Le désastre de Hambourg sonne à l'heure de Gomorrhe pour le « tout petit garçon » qui, à défaut d'être Abraham, « meurt à sa mémoire, à sa langue, à son nom. Son esprit se pétrifie, son cœur se condense en un bloc de sel. » (M, 98). L'expédition punitive et la mise à sac des deux villes de Sodome et Gomorrhe, pour châtier l'impiété et la dissolution des mœurs de leurs habitants, sont décrites dans la *Genèse,* « l'Éternel […] détruisit ces villes, toute la plaine, tous les habitants de ces villes, et la végétation du sol »[2]. La pluie de « soufre et du feu », associée au raid aérien des Alliés qui lâchent les bombes incendiaires contre une population civile, invite à comprendre l'adhésion au nazisme comme une impiété fondamentale. Un autre *Sodome et Gomorrhe*, proustien celui-là, se rappelle également à notre souvenir et plus particulièrement le passage au cours duquel le narrateur s'entretient avec une dame dont il ne parvient pas à retrouver le nom : « […] s'il y a des transitions entre l'oubli et le souvenir, alors ces transitions sont inconscientes. »[3]. Le souvenir et l'oubli, en tant que constituants de la mémoire, sont nécessairement liés entre eux, mais peuvent également, sous le souffle de l'implosion traumatique, être résolument dissociés.

[1] Evelyn GRANJON, « S'approprier son histoire », *La Part des ancêtres*, *op. cit.*, p.50.
[2] *Genèse,* 19,24-25.
[3] *Sodome et Gomorrhe, À la recherche du temps perdu*, III, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 4 vol., 1987-1989, p.51.

II-3.B Les affres de l'amnésie

Le roman *Magnus* reprend à son compte la réflexion énigmatique et a priori paradoxale du narrateur de la *Recherche* : « Qu'est-ce qu'un souvenir qu'on ne se rappelle pas ? ». Le surgissement de l'événement traumatique entaille la mémoire de l'enfant, tant ce moment lié à la mort se situe dans l'impossible mémoire et l'impensable savoir. Exposé au désastre, l'enfant est désincarné, il n'est plus que regard, il se confond avec lui, absorbé tout entier par la vision de la « femme-flambeau qui se réduit à un tas informe […]. Il la regarde, la regarde se consumer, se calciner. Il la regarde, yeux grands ouverts, s'effacer de sa vue, s'effacer de sa vie. Yeux grands ouverts, grands aveugles, il la regarde, la regarde… » (M, 94). La lancinante répétition scande le martellement du traumatisme qui bloque, au fond de la gorge et de la psyché, « tous les mots qu'il connaissait, tous les noms » (M, 98) transformés en matière pierreuse. Le traumatisme, comme un choc inattendu, violent et écrasant, anéantit, en une « commotion psychique »[1] soudaine, le sentiment de soi, la capacité de résister, d'agir et de penser :

> En ce trou temporel, un petit garçon, sitôt mort, est remis brutalement au monde, jeté tout nu dans un cratère du monde. Il ne sait plus rien de lui-même […]. Il ne sait plus rien de l'humanité, il confond la voix humaine et le fracas des explosions […] Il ne sait plus rien de sa langue […] » (M, 99)

L'enfant, en ce nouvel arrachement, disparaît et devient étranger à lui-même. Anne Dufourmantelle caractérise le trauma comme un silence fracassant qui efface toute inscription, comme si rien jamais n'avait existé. Et pourtant, « de ce meurtre d'âme, […] l'enfant, ne se relève pas, sans cesse, il revient au même endroit pour cela même qui a disparu, qui n'a jamais existé »[2]. La pulsion de mort se fige dans la répétition et Magnus ne cessera de revenir « dans ce lieu déserté où l'on a tant souffert […] de la même manière qu'au moment du trauma on s'est absenté pour pouvoir y survivre »[3]. Aucun enfant ne peut faire face à cette expérience qui allie la destruction à la séparation intense et prématurée d'avec sa mère. Le basculement dans le trou noir de l'amnésie est une façon d'amortir le choc de la séparation corporelle. Pour reprendre l'observation de Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* : « Un événement comme le trauma externe provoquera à coup sûr une perturbation de grande envergure dans le fonctionnement énergétique de l'organisme et mettra en mouvement tous les

[1] Sandor FERENCZI (1933), « La Confusion de langue entre les adultes et les enfants », *Psychanalyse 4,* Paris, Payot, 1982, p. 125- 135.
[2] Anne DUFOURMANTELLE, *op. cit*., p.119.
[3] *Ibid*.

moyens de défense »[1]. L'enfant organise une réponse à l'événement qui affecte directement sa vie : « somnambule, […] il ne peut répondre à aucune question qu'on lui pose. On le croit sourd ou bien idiot. […]» (M, 100). Franz-Georg anesthésie la zone traumatique afin de permettre la survie de la partie vivante du moi qui continue de se développer.

> Quand, enfin, à force de tension, sa mémoire se remet en mouvement, c'est pour glisser en sens inverse, en aval. Il voit se lever de la masse noirâtre gisant dans la boue et les cendres une autre femme, une inconnue vêtue d'un tailleur noir, la bouche peinte en rouge, les oreilles diamantées. (M, 105)

Il ne subsiste plus aucun témoin, le sujet d'antan lui même reste effacé, « Rien où accrocher le moindre souvenir, le corps s'est rendu lisse comme l'eau, sans mémoire, sans histoire, sans passé. »[2]. La partie traumatisée « est alors comme encapsulée et en attente d'une possible liaison, d'une possible intégration »[3]. Plus que la sortie ou l'expulsion de l'enfance, c'est l'enfant qui meurt à sa mémoire, à sa filiation et à son nom, « j'étais mort » constate Magnus.

Sans histoire, un autre temps s'invite qui contribue à maintenir à distance et à participer à l'élaboration d'un nouveau monde par un laborieux apprentissage. Franz-Georg « réapprend à voir, à parler, à nommer les choses et les gens. À vivre. » (M, 13). Son regard se transforme pour scruter et « tout graver dans sa mémoire. Elle a été aussi poudreuse et volatile que du sable, il s'efforce à présent de lui donner une solidité minérale. » (M, 17). Sa mémoire, « hors du commun », qu'il dresse « avec vigilance depuis l'âge de six ans, en réaction et en défense à la perte de tous les souvenirs de sa prime enfance. […] travaille sans répit, enregistre le moindre détail, ne lâche rien. (M, 79). Le désir de l'enfant ne se situe pas dans une perspective épistémophile mais se fonde sur un besoin urgent de combler toute menace de manque et de perte, comme si la dynamique de la mémoire se nourrissait de l'attente et de l'espoir qu'un jour l'enfant sera en possession de cet avoir. Dans la deuxième dissertation de sa *Généalogie de la morale,* Nietzsche fait un vibrant éloge de l'oubli, qui n'est pas seulement une inertie, mais une faculté active d'effacement telle que : « Nul bonheur, nulle sérénité, nulle espérance, nulle fierté, nulle jouissance de l'instant présent ne pourraient exister sans faculté d'oubli. »[4]. Les êtres que Sylvie

[1] Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), trad. française dans *Œuvres complètes, Psychanalyse,* vol. XV, 1916-1920, Jean Laplanche (dir.), Paris, PUF, 1996, p.300-301. Il faut rappeler que, chez Freud, le trauma réside moins dans la gravité de l'événement subi que dans le caractère inattendu, non préparé de cet événement.
[2] Anne DUFOURMANTELLE, *ibid*.
[3] Albert CICCONE, Alain FERRANT, *Honte, culpabilité et traumatisme*, *op. cit.*, p.26.
[4] Friedrich NIETZSCHE, *La Généalogie de la morale* (1887), Paris, Gallimard, coll. Idées, p.76.

Germain évoque au sujet de Trakl dans *L'Enchanteur à la lyre*, souffrent de cet échec de l'oubli de :

> ces vies antécédentes ou adjacentes épuisées car bâtées d'un excès de mémoire – celles de toutes ces existences passées, de tous ces jadis encore arrimés au présent. Ils traînent leurs ailes maculées de boue, de poussière et de sang, à demi disloquées […].[1]

L'apparente dureté que Magnus confère à sa mémoire s'avère inopérante lorsque celle-ci dépose sur le sable la trace du nom oublié qui, sitôt inscrit, s'efface. Par ailleurs, elle ne cesse de revenir en sursaut d'un ailleurs inlocalisable, d'un « Avant éperdument avant » (M, 92) qui, à défaut d'inscription mnésique charge le corps de garder traces. Sa gorge est « restée écorchée par les râles et les pleurs » (M, 18) et son ventre, sensible aux vrombissements des avions, se tord de nausée et de « douleurs sourdes » (M, 28). Selon le modèle proposé par David Rosenfeld[2] ou Frances Tustin[3], nous pouvons écrire que Franz-Georg a créé des « enclaves autistiques » qui conservent le traumatisme tel quel, l'isolent et le conservent jusqu'à ce qu'une « situation propice à une élaboration, à une transformation se présente »[4]. Ce qui, pour Magnus, se produira sous la forme de la vision hallucinée du bombardement de Hambourg. Une intense abréaction brasse les souvenirs et brise le barrage de l'amnésie, la pièce manquante du puzzle, « Hambourg, instant zéro » (M, 99) faisant écho au film *Allemagne année zéro*[5], permet de se saisir de l'événement traumatique même s'il laisse, toujours dans l'oubli, les mystères de l'origine : « En amont de la cave de Hambourg, la nuit de Gomorrhe, qu'est-ce qui se tient ? » (M, 160).

Magnus, pensant avoir tout perdu, ne sait vers quelle mémoire se tourner, empruntant les divers chemins quelles peut proposer. Il confronte les impasses de la mémoire intégrale à celles de l'amnésie traumatique « qui incite à la mémoire et la nie aussitôt »[6], il s'égratigne à la nécessité de l'oubli et à ce que le philosophe Giorgio Agamben nomme « l'exigence de l'inoubliable ». Sylvie Germain précise dans un de ses articles sur le « Souffle de la mémoire » :

---

[1] Sylvie GERMAIN, « L'Enchanteur à la lyre (dans le sillage d'Orphée et de Georg Trakl) », *La Nouvelle Revue française*, n° 518, mars 1996, p.55.
[2] David ROSENFELD, « Identification and its Vicissitudes in Relation to the Nazi Phenomenon », *The International Journal of Psycho-Analysis*, vol.67, part 1, 1985, p.53-64.
[3] Frances TUSTIN (1986), *Le Trou noir de la psyché*, trad. fr., Paris, Le Seuil, 1989 et Frances TUSTIN (1990), *Autisme et protection*, trad. fr., Paris, Le Seuil, 1992.
[4] Albert CICCONE, Alain FERRANT, *op. cit.*.
[5] ROSSELLINI Roberto, *Allemagne année zéro,* Scénario : Roberto Rossellini, Carlo Lizzani, Max Colpet et Sergio Amidei (dialogues), Production Tevere Film, UGC (Paris) avec Edmund Meschke, Ingetraud Hinze et Franz-Otto Kruger, 1947.
[6] Jean-François HAMEL, « La Résurrection des morts. L'art de la "mémoire de l'oubli" chez Pierre Michon », *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.146-147.

> Quand la mémoire se dilate, récoltant et conservant tout ce qui advient, amoncelant en vrac les souvenirs, elle s'asphyxie. Saturée de « données », elle ne parvient plus à les examiner, à les évaluer et à les trier en conséquence ; l'hypermnésie ne *pense* pas, faute de temps et d'espace mental. […] C'est le principe de la jachère qui organise des temps de repos afin de préserver la richesse d'un sol, d'en relancer la fertilité.[1]

Le personnage du jeune Franz-Georg qui rêve d'une mémoire en excès, sans faille et sans tri, interroge, à l'instar du personnage de *Hors Champ,* ce que Marie Darrieussecq formule de la façon suivante : « […] des deux, oublier ou se souvenir, on ne sait pas quelle est l'attitude la plus mortifère. »[2]. Les forces contraires de ces deux versants antagonistes demandent à se répartir en un précieux équilibre pour ne pas anéantir la progression de leur dynamique. Ainsi, Sylvie Germain, au cours d'une discussion affirme que :

> Un excès de mémoire finit pas former un tas énorme de souvenirs qui empêche d'avancer, qui obstrue le temps, ce qui est aussi grave au niveau des peuples que des individus. […] Par ailleurs, je crois qu'on ne peut pas imposer complètement une mémoire, en bloc, c'est impossible. Il n'y a pas de « mémoire pure », car il y a toujours le jeu des interprétations qui se glisse et sème le trouble.[3]

Souvenons-nous, s'il le fallait, de l'historien Pierre Nora qui dénonça la frénésie des commémorations et fut amené à infléchir son projet sur *Les Lieux de mémoire* pour signaler le danger d'un trop de mémoire. La mémoire absolue du personnage Funes, de la nouvelle éponyme de Borges[4], le rend fou. Le poids des souvenirs, accumulés « comme un tas d'ordure », écrase celui qui se situe hors du temps de notre humanité. Elle dépasse la mémoire artificielle des ordinateurs, dont Paul Ricœur dénonçait l'engouement, et se rapproche davantage de la mémoire nouvellement acquise par internet qui peut se présenter en une vaine collection de données sans hiérarchisation, sans oubli ni organisation, à qui ne sait lui attribuer un sens. En créant le personnage d'Aurélien dans *Hors Champ*, Sylvie Germain porte, sur ses terres fictionnelles, les conséquences d'une contradiction apportée à ses propos : « Il n'y a non plus d'oubli intégral […] »[5], tout autant qu'à la pensée de Paul Ricœur qui, analysant la notion de trace, précisait que tous les oublis ne sont pas effacement.

---

[1] Sylvie GERMAIN, « Souffle de la mémoire, grâce de l'oubli », *Christus*, n°219, juillet 2008, p.264.
[2] Marie DARRIEUSSECQ, « Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire », *La Revue des lettres modernes*, « Écritures contemporaines.1. Mémoires du récit », Paris-Caen, Minard, 1998, p.177.
[3] Sylvie GERMAIN, « Pour une poétique de la mémoire. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.239-240.
[4] Jorge Luis BORGES, « Funes ou la mémoire », *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957 pour la traduction française. Le titre original *Funes el memorioso* pourrait se traduire approximativement par *Funes le mémorieux.* Nous remercions Monsieur Jacques Poirier pour cette proposition.
[5] Sylvie GERMAIN, « Pour une poétique de la mémoire. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.239-240.

II-3.C La néantisation de l'être

Alors que *La Pleurante des rues de Prague* a la consistance des larmes et des douleurs d'autrui ainsi que le poids du souvenir des disparus, Aurélien s'efface de la pensée et de la mémoire de tous ceux qu'il côtoie. « Les êtres de chair auraient-ils une réalité plus fragile que les figures fantasmagoriques pleines de nos chagrins et nos illusions ? » se demande Martine Lecœur[1] à propos de ce roman qui échappe à toute saisie réaliste ou factuelle. *Hors champ* est un roman de la disparition résultant d'un évidement progressif du personnage progressant inéluctablement du flou à l'invisibilité. De multiples interprétations sont au cœur de cette parabole, la critique Fabienne Pascaud ne décèle aucune raison qui pourrait expliquer cette « cauchemardesque transparence […] À moins que ce bel informaticien habitué à œuvrer dans le virtuel ait été destiné à s'y perdre, dans une société de plus en plus volatile. »[2]. Alors que la *Genèse* poursuit un processus de dissociation, de différenciation et de séparation, *Hors Champ*, en sa veine fantastique, est le récit de la dé-corporéisation et de la dé-matérialisation d'un être qui conserve une conscience pleine et souffrante, sans qu'il n'y ait rien à spiritualiser de ce mouvement qui revient au tohu-bohu. Aurélien vit l'enfer de l'engloutissement mnésique au fil des sept chapitres d'un roman qui, comme un hebdomadier, suit la métamorphose du personnage. La mise en page matérialise cette chute, du dimanche placé en haut de page au samedi situé en bas, nous suivons la lente et inéluctable descente dans le néant, le temps d'une *Genèse* à rebours. S'il fallut six jours pour que le Dieu crée le monde, sept jours suffisent pour qu'un homme, fait à « la ressemblance de Dieu », en disparaisse. Si l'histoire de la subjectivité en Occident est la chronique de la disparition annoncée du sujet, avec *Hors-champ*, elle atteint le processus créatif puisque l'image mentale, à l'origine des romans de Sylvie Germain, peine à se représenter. Ce n'est plus une image mais une idée qui s'impose et contient « un processus d'effacement. Plutôt qu'une « idée » : une ombre blanche »[3] qui nous place dans un au-delà de la disparition de l'auteur ou du personnage dans la littérature contemporaine. Selon Cécile Narjoux, Sylvie Germain joue d'une tension, « plus ontologique que narratologique, de l'homme privé de passé, oublieux sans doute, mais surtout oublié, et dès lors uniquement porté par le présent. »[4]. Contrepoint constant à la perte, l'intertextualité foisonnante dans les romans de Sylvie Germain, occupe dans cet ouvrage une dimension tout à fait

[1] Martine LECŒUR, « Du cousu Germain », *Télérama,* n°3149, 19 mai 2010, p.153.
[2] Fabienne PASCAUD, « *Hors champ », Télérama,* n° 3111, 29 août 2009, p.47.
3 « Les secrets du roman », propos recueillis par Marine Landrot, *Télérama*, n°3110, 19 août 2009, p.13.
[4] Cécile NARJOUX, « Le présent de Sylvie Germain », *op. cit.*, p.159.

particulière et fait écho à Antoine Compagnon qui, dans l'introduction de son Séminaire au Collège de France sur Proust, définit la mémoire en littérature : d'une part, « au sens subjectif, il s'agit de la mémoire dont la littérature est l'agent, donc de ce dont elle se souvient ; d'autre part, au sens objectif, il s'agit de la mémoire dont la littérature fait l'objet, donc de ce qui se souvient d'elle. »[1] Les citations et diverses évocations littéraires constituent une mémoire culturelle qui pourrait être mise en danger par l'effacement. En reliant ouvertement le texte « à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur »[2], celui-ci n'est pas clos sur lui-même et offre une « interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte »[3]. Échanges, résonnance ou *Palimpsestes,* selon le titre de l'ouvrage de Gérard Genette, aucune référence n'est laissée au hasard. Du prénom même du personnage, qui évoque le roman de Louis Aragon[4], aux souvenirs de la pièce *Le Parc* du dramaturge allemand Botho Strauss qui fait apparaître les fissures d'une société contemporaine en décomposition en mettant « le doigt sur [s]es blessures les plus profondes »[5] ; toutes les références littéraires sont autant de tentatives pour lutter contre l'enfouissement « dans la mémoire à la limite de l'oubli » (PP, 18). Même l'évocation fugitive d'un haïku lu dans le métro, présente une forme narrative extrême qui tente, par sa ténuité qui mime l'évanouissement et la dilution du langage, de sauver quelque chose de la mort. Dans sa matité et sa platitude, il présente, sans emphase, sans exagération ni théâtralité, ce qui sera la fin du personnage. Enfin, et bien sûr, le drame de la métamorphose radicale de Gregor Samsa[6] ne cesse de planer au dessus du roman. Celle d'Aurélien, en revanche, est plus diffuse et sensorielle. Elle lui permet de poursuivre, un temps, son évolution dans le monde social au sein duquel il découvrira progressivement que toute communication avec ses proches devient impossible et que ses multiples tentatives de renforcement existentiel demeurent infructueuses. Confronté à une effroyable et douloureuse solitude, Aurélien n'apprend rien sur lui-même et guère plus sur ce qui serait de la vérité du monde et des autres. Il reste, jusqu'à la fin du roman, dans l'incapacité d'interpréter ce qui est inintelligible et inconcevable. Il ne suscite pas le dégoût, au moins existerait-il encore, mais il expérimente de son vivant, et en toute conscience, ce que peuvent être l'oubli et l'inexistence. Alors que « la

[1] Antoine COMPAGNON, (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature*. *Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Textes réunis par Jean-Baptiste Amadieu, Paris, Odile Jacob, 2009, p.9.
[2] Philippe SOLLERS, *Théorie d'ensemble,* Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1968.
[3] Julia KRISTEVA, « Problème de la structuration du texte », *Théorie d'ensemble,* Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1968.
[4] Louis ARAGON, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1944.
[5] « Botho STRAUSS », Encyclopaedia Universalis, « Thesaurus », p.3470.
[6] Franz KAFKA, *La Métamorphose* (1915), édition de Claude David, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2000, p.23.

métamorphose se superpose à la nature véritable, qu'on n'oublie jamais tout à fait »[1], l'effacement progressif atteint la notion de trace et de souvenir en une éclipse de l'être, au-delà de l'être. L'homme, nouvellement invisible, est bien loin de posséder des pouvoirs sur le monde qui l'entoure, il est écrasé, bousculé : « prisonnier de partout, de nulle part, de rien. Séquestré dans l'invisible, dans l'oubli. » (HC, 178). De bousculade dans les lieux publics, en négligence et oublis successifs, son corps, « cerné, envahi, à demi écrabouillé » (HC, 168), choit dans un chariot de linge sale.

Le personnage poursuit à l'extrême les destins de ceux qui l'ont « précédés en ce monde, sortis par une porte puis entrés par une autre » (CV, 40). Ses aïeux semblent jeter leurs ombres, ténébreuses et évanescentes sur le présent du corps d'Aurélien. Au-delà de sa conception et de la particularité de l'existence ou de l'essence paternelle que nous avons précédemment évoquées, le personnage devient vecteur du projet de l'anéantissement qui s'est porté sur les générations antérieures. De son grand-père, assassiné à Katyn, et de sa grand-mère, prisonnière « aux confins orientaux du pays, [qui] avait disparu à son tour sans laisser de traces » (HC, 15), sa mère ne garde qu'une « poignée de souvenirs passionnément celés dans sa mémoire » (HC, 14). Aurélien est né de ce « pas assez » ou de ce « rien du tout » du souvenir qui conduit à sa dissolution. Enfant des déchirements de l'histoire, Georges Perec a tourné autour de la disparition avec ses récits autobiographiques mêlés de fiction pour « essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose… »[2]. Pour arracher à l'oubli des noms et des vies, la mère d'Aurélien trouve la force de l'imagination afin de restituer une histoire et faire de cette béance un récit des origines qui se nourrit de la légende : « Finalement, je suis née dans une Atlantide. » (HC, 15). Elle remodèle l'humanité et témoigne de la prégnance d'un souvenir qui traverse les textes[3] et reste dans la mémoire des hommes, comme le symbole d'un paradis perdu alors que l'humanité croit arriver à son terme. À défaut de photographies de familles, à jamais disparues ou jamais prises, la singulière collection des portraits floraux symbolise les disparus et pallie l'absence d'objet qui, « aussi anodin soit-il, n'a été sauvegardé » (HC, 139). La matérialité du support et le choix de la fleur selon les caractéristiques du défunt, constituent une partie visible qui organise la circulation des récits de l'histoire familiale et facilite la transmission, entre les générations, du sens d'une mémoire

[1] Claude DAVID, « Préface » à Franz KAFKA, *La Métamorphose* (1915), édition de Claude David, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2000, p.7.
[2] Georges PEREC, *W ou le Souvenir d'enfance,* Paris, Denoël, 1975.
[3] PLATON, *Critias ou de l'Atlantide,* trad. Albert Rivaud, Paris, Les belles lettres, 1997.

familiale. Le petit autel sur la cheminée lutte contre ce qui devait demeurer sans image et participe du même projet que celui d'Ilya Ehrenbourg et de Vassili Grossman qui réunirent, dans *Le Livre noir,* les témoignages et les documents réunis dès 1942 sur le massacre des juifs d'URSS par les troupes d'occupation nazies, car, « une silhouette, une histoire, une façon d'être… cela permet de désigner »[1]. La médiation directe avec le passé, tout autant que la cohabitation des histoires, s'interrompt avec Aurélien dont l'altération de la représentation photographique ne lui permet plus d'être maintenu dans la filiation : son « visage est réduit à une tache ovoïde, brun roux. Y aurait-il contagion, expansion du syndrome Atlantide ? » (HC, 140). L'image, aussi floue qu'inconsistante, fait sombrer le sujet dans l'illusion d'optique. Le personnage glisse de l'existence humaine à celle du fantôme. Il sort du cadre et disparaît, désormais hors champ de la prise de vue et de la pensée. Le cataclysme finit ainsi à engloutir le fils dans les eaux légendaires. L'expérience de dissolution d'Aurélien rejoint le constat de Fernando Pessoa : « Tout se m'évapore. Ma vie entière, mes souvenirs, mon imagination et ce qu'elle contient, ma personnalité, tout se m'évapore »[2]. La romancière interroge ce principe, à comprendre comme conséquence ou absolue solidarité entre le monde et soi-même : « Est-ce parce que le monde alentour s'évapore qu'à mon tour je me dilue, me vaporise ? Ou bien le monde s'évapore-t-il à mesure que je me perds de vue ? »[3]. Les différents objets de la vie quotidienne dysfonctionnent et deviennent très présents dans leur défaillance. Une mythologie de la modernité s'effrite et pointe la défection qui entoure l'environnement du personnage, ce qui maintient, éclaire ou assure l'intimité, cède. La mémoire même de l'humanité peine à se représenter et la « série de reproductions de peintures préhistoriques » pâtit de la panne de la visionneuse. Le spectre de la dématérialisation touche aux livres des locataires de l'étage supérieur débarrassés « de leur bibliothèque, remplacée par un objet magique, un e.book […] unique élément poids plume doté d'une mémoire d'éléphant et d'une intelligence arachnéenne » (HC, 12). La mémoire devient numérique et rend plus rapide la menace de l'effacement ou de la déformation du texte, « D'un coup un texte peut voler en éclats, fracassé, par une manipulation maladroite. Il a disparu. » (P, 65). Aurélien, qui achève la mise au propre sur ordinateur du Journal de son demi-frère afin de l'extraire de l'oubli car « on ne meurt pas complètement tant qu'il reste au moins un vivant pour se souvenir de vous – de qui vous étiez, que vous avez existé – quand vous-même avez disparu » (HC, 24), voit le disque dur s'arrêter. L'analogie faite entre

[1] Nadine VASSEUR, *op. cit.*, p.178.
[2] Cité par Sylvie GERMAIN, *L'Ombre nue, op. cit*.
[3] Sylvie GERMAIN, *ibid.*

l'homme et l'ordinateur est ici effective même si elle ne peut tenir qu'un temps. Le problème de stockage et de récupération d'informations nous conduit à la néantisation progressive d'Aurélien. Tout se passe comme si les techniques extrêmement sophistiquées, censées conserver le passé et préserver le patrimoine, mettaient en crise les enjeux de la transmission et de l'héritage. Le manque d'encre rend les pages illisibles, « la première présente un gribouillis grisâtre, la deuxième est encore plus décolorée, la troisième d'un blanc sale » (HC, 28). La dégradation de la couleur de l'immaculation n'ouvre sur aucune épiphanie révélatrice de sens, contrairement à la carte postale de Brum dans *Éclats de sel*.

En adaptant le roman de Ray Bradbury pour le cinéma, François Truffaut filme le lien étroit qui unit les hommes et les livres. Dans une scène finale de *Fahrenheit 451*[1]*,* le réalisateur présente un vieil homme, devenu homme livre qui, se sentant sur le point de disparaître, enseigne phrase par phrase à un jeune enfant le livre qu'il représente afin qu'une forme de civilisation ne s'éteigne pas avec lui. Chaque « être étant un unique livre fait de peau et de sang, fait de gestes, de paroles, de regards, de pas, de rires et de larmes, tout bruissant de mémoire, de songes et de pensées […]» (Ec, 86), toute destruction, élimination ou nettoyage des bibliothèques mènent « des livres brûlés aux hommes que l'on jette au feu »[2], suivant le mot tristement célèbre d'Heinrich Heine. Auschwitz est, à ce titre, le « lieu du plus vaste autodafé qui fut jamais perpétré » où furent détruits des « Hommes et femmes-livres, enfants-livres » (Ec, 86) par millions. L'interrogation se décentre, à l'invitation de Pierre Fédida, on passe du « côté de la perte et du deuil, » où « on a encore des objets, on a encore la possibilité de concevoir un objet » à celui de la disparition, où on est « on est dans l'inconnu du devenir de soi et de l'objet. »[3]. *Hors champ* devient alors la grande métaphore de l'effacement et de l'oubli, poussés à leur extrémité par le projet de destruction qui fut érigée au XXe siècle. Aurélien témoigne de ce qui se passe lorsque le souvenir même de l'être s'efface de son vivant dans la conscience de ses proches le conduisant à l'anéantissement. Les images mentales, qui permettent de se représenter les objets ou les événements en leur absence, ont une dimension sociale et affective indéniables. L'amnésie est ici générale,

[1] François TRUFFAUT, *Fahrenheit 451,* d'après le roman de Ray BRADBURY, avec Lulie Christie, Oskar Wender et Cyril Cusak, production Vineyard Films Ltd, 1966.
[2] Saul FRIEDLÄNDER, *Les Années d'extermination. L'Allemagne nazie et les juifs 1939-1945,* (2007), trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, *Nazy Germany and the Jews, 1939-1945. The Years of Extermination*, HarperCollins, Paris, Seuil, 2008, p.15.
[3] Pierre FÉDIDA, « L'Oubli, l'effacement des traces, l'éradication, subjective, la disparition », *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2007, p.15.

antérograde et rétrograde. La fixation initiale ainsi que le processus de rappel du passé sont défectueux. Ainsi en fut-il de l'extermination nazie qui, au-delà de l'assassinat, visa à ce que ne subsiste aucune trace d'un corps, d'un être. Pour Pierre Fédida, « la « solution finale » consiste en ce que les morts ne sont jamais assez disparus. […] c'est cette extravagante vocation nazie à défaire l'humanité, non seulement en ne laissant aucune trace, mais aussi en faisant disparaître tout reste. »[1]. La disparition d'Aurélien condense l'effacement et le déracinement total en écho d'une offensive, que Saul Friedländer décrit comme l'élimination de toute trace, tout signe, « tout reste de présence juive, réelle ou imaginaire, de la politique, de la société, de la culture et de l'histoire. »[2]. L'écrivain et psychanalyste Gérard Wajcman, rappelle à la suite de Jacques Lanzman, que « la Shoah fut et demeure sans image », qu'elle est « sans trace visible et inimaginable », « objet invisible et impensable par excellence »[3]. Ce qu'il tente de représenter avec son livre *L'Interdit*[4]*,* aux pages grevées par le lacunaire et l'effacement, Sylvie Germain l'exprime par le vécu d'un personnage qui perd peu à peu tout ce qui fait l'être et son appartenance à l'humanité : « Il n'est pas tant consommé que consumé » (HC, 146). Comme le numéro inscrit sur la peau pouvait être « la seule trace visible, tangible […] de la présence parmi nous de survivants d'Auschwitz »[5], la disparition d'Aurélien du champ visuel de la photographie l'évince du monde. À la disparition du dernier numéro, écrit Annette Wieviorka, « le dernier porteur de cette trace, de cette cicatrice d'Auschwitz, cette histoire ne sera plus physiquement présente dans le monde que nous partageons encore avec les anciens déportés »[6]. Conscient que tout s'effacera absolument, Maurice Blanchot réfléchit jusqu'au vertige au problème de l'écriture de la disparition et s'effaça lui-même en optant pour la disparition de la prise photographique.

[1] *Ibid.*, p.21.
[2] Saul FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p.15.
[3] Gérard WAJCMAN, *L'Objet du siècle,* Paris, Verdier Poche, 1998.
[4] Gérard WAJCMAN, *L'Interdit,* Paris, Denoël, 1986.
[5] Annette WIEVIORKA, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005, p.176.
[6] *Ibid*.

III– LE LIEU PRIVILÉGIÉ DE LA FICTION

Qu'un accident survienne et tous les effacements revivent
dans les interlignes de la mémoire étonnée

Victor HUGO, *Les Travailleurs de la mer*

III-1 Faire et se défaire

III-1.A Les fantaisies du roman familial

L'in-fans, qui désigne littéralement celui qui ne parle pas, passerait, selon Hélène Cazès, « silencieusement sur le chemin de l'histoire, où, faute de mots, les vagissements et les pleurs restent muets »[1]. Cet en deçà du langage se niche jusque dans le nom de celui qui n'aurait d'autre discours que celui qu'on lui prête, qui n'aurait d'autre voix que celles des autres, aux tessitures et registres nécessairement affectés par des expériences, des savoirs et des références multiples et changeantes. La question qui subsiste est alors de savoir « qui parle » chez cet enfant qui assume d'être la « construction conceptuelle et collective d'une notion, d'un personnage de l'imaginaire »[2], qui porte le discours et le désir d'un Autre, voire de plusieurs autres. Si Georges Perec déclare, dès l'ouverture du premier chapitre autobiographique de *W* : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance », il n'y aurait pas de parole d'enfance, tant celle-ci est toujours précédée et « surdéterminé[e] sinon toujours aliéné[e] par le discours des autres »[3]. L'énonciation d'un récit de la première enfance est alors problématique, car elle nécessiterait de se défaire de cette gangue pour extraire une voix qui serait sienne. Pour autant, c'est bien dans le creux de ce manque que J.-B. Pontalis situe la fragile origine de la parole. Les sens en éveil, l'*infans*

[1] Hélène CAZES, « Miroirs de l'enfance », *Histoires d'enfants. Représentations et discours de l'enfance sous l'Ancien Régime*, Hélène Cazes (éd.), Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2008, p.XII.
[2] *Ibid*.
[3] Jean-François PERRIN, « Archives des limbes : l'enfant avant l'enfance dans la littérature du XVIIIe siècle », *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Anne Chevalier, Carole Dornier (dir.), Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 27 septembre-1er octobre 2001, Presses Universitaires de Caen, 2003, p.144.

appréhende et comprend le monde qui l'entoure dans un au-delà du langage. Immergé dans un bain de paroles, il apprend « le sens des mots et des liens entre les mots et les choses, dans un réseau inextricable d'émotions et de perceptions, avant même d'apprendre à parler »[1]. De la même façon que pour Pascal Quignard « Toujours un *infans* précède le *locutor* »[2], J.-B Pontalis dépose comme une signature *infans scriptor* à la fin de son ouvrage *L'Amour des commencements*[3], tant ce « muet dans la langue » nous habite tous et suscite le *memento* : « N'oublie pas l'enfant que tu fus et que tu es encore »[4]. C'est de cet accès précieux aux sensations et aux perceptions, parfois confuses, que les personnages parlent. C'est du lieu de l'oubli qu'ils apprennent à parler et à se penser, assumant le même exercice paradoxal que la littérature qui demande, écrit Dominique Rabaté, « une restitution de la part muette du sujet par les mots qui nous en éloignent pourtant sans retour »[5].

La première fiction personnelle qu'élabore l'enfant est d'abord d'ordre fantasmatique et concerne le traitement des figures parentales. Cette fantaisie romanesque, propre au « roman familial » de Sigmund Freud[6], s'apparente au rêve diurne et vise « à accomplir des désirs, à corriger l'existence telle qu'elle est »[7]. Car vient toujours le moment où les parents magnifiés, situés dans un monde à part par l'enfant, se heurtent à la concrétude de la vie réelle. Pour échapper à cette impasse et expliquer la situation inédite dans laquelle il se trouve, l'enfant, qui « d'entrée de jeu, interprète »[8], élabore, dans un renversement de perspective, la trame d'une fable généalogique pour faire place conjointement aux parents réels, qu'il ne considère pas comme vrais, et aux parents royaux imaginaires. Les traits de ses propres parents sont ainsi reportés sur des parents fictifs, alors que l'abaissement des parents réels s'inverse en une toute-puissance absolue. Selon Marthe Robert[9], ce processus traverse chaque œuvre du genre romanesque qui « invente une famille fictive à la place de la vraie. »[10]. Claude Revault d'Allonnes[11] rapproche le fonctionnement du roman familial de celui d'une soupape de sécurité pour l'enfant qui « choisit ce qui est le

[1] Chiara MONTINI, « Double (et) métamorphose identitaire dans la langue étrangère : Eva Hoffman », *Particularités physiques et Marginalités dans la Littérature*, *op. cit.*, p.191.
[2] Pascal QUIGNARD, (2007), *La Nuit sexuelle,* Paris, Éditions J'ai lu, 2009, p.16.
[3] J.-B. PONTALIS, *L'Amour des commencements*, Paris, Gallimard, 1986.
[4] J.-B. PONTALIS, *L'Enfant des limbes*, Paris, Gallimard, 1998.
[5] Dominique RABATÉ, « "Le Chaudron fêlé" : la voix perdue et le roman », *Les Imaginaires de la voix, Études françaises*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, vol.39, n°1, 2003, p.32.
[6] Sigmund FREUD, « Le Roman familial des névrosés » (1909), *Névrose, psychose et perversion,* trad. Jean Laplanche, Paris, PUF, 1973, p.157-160.
[7] *Ibid.*, p.158.
[8] J.-B. PONTALIS, « La Chambre des enfants », *L'Enfant, op. cit.*, p.16.
[9] Marthe ROBERT (1972), *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p.44-45.
[10] « Roman familial », *Encyclopaedia Universalis,* « Thesaurus », France, 1996, p.3168.
[11] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Être, faire, avoir un enfant*, *op. cit.*, p.198.

plus propre à l'aider dans son économie interne »[1] afin de pouvoir continuer à vivre avec ses parents de la réalité, « à la fois disqualifiés et en quelque sorte réhabilités par cette fantasmatisation »[2]. Au-delà du temps limité de la petite enfance, Auguste Moirou conserve l'édification de son « panthéon familial », où brillent les figures de ses ancêtres, afin de s'affirmer l'illustre descendant d'une lignée qui sut passer « d'une dynastie de crève-misère » à l'ennoblissement « en matant le fauve. » (CM, 47). La geste des héros familiaux, quasi surnaturels, « investis des toutes-puissances narcissiques projetées par le sujet qui rend compte de sa propre création […]»[3], lui permet de s'affirmer sans rougir, l'héritier d'un « arrière-grand-père qui avait lutté au corps à corps, à l'arme blanche, avec une ourse énorme […] » (CM, 47). Ainsi appareillé, écrit Olivier Douville, « chacun peut se croire enfin issu d'une lignée, à défaut souvent de pouvoir s'inventer un destin. »[4]. Ce processus des premiers temps semble toujours à l'œuvre chez ce personnage qui amplifie la scène originaire afin de la reprendre pour son propre compte « et s'y projeter maintenant présent et actif […] »[5], puisqu'à « diviniser ses parents on devient soi-même l'enfant-dieu. »[6]. Grâce à cette création, Laudes conserve l'espoir nécessaire à son développement et préserve ses parents de la couardise. Toujours bienveillants et prévenants, protégés de la menace de la haine, ils restent potentiellement protecteurs et veillent, à distance, sur la destinée de l'enfant, comme la bonne-fée-marraine, « […] cachée quelque part, […], toujours prête à faire intervenir sa puissance aux moments les plus critiques. »[7]. Les propos du personnage de Rémi dans *Sans famille*, « Je suis un enfant trouvé. Mais j'ai cru que, comme tous les autres enfants, j'avais une mère… »[8], semblent énoncer une évidence partagée par tous les enfants, alors qu'aucun ne peut prétendre assurément qu'il est le fils de sa mère. Après Télémaque, qui dans *L'Odyssée* répond « On m'a dit que mon père était Ulysse » sans exprimer le doute que sa mère fût Pénélope, Freud affirme, aussi péremptoirement, que la mère est *certissima*. Laudes, pas plus que les autres, ne doute de l'existence de celle qui, un jour, viendra la chercher. L'enfant abandonnée, mise au rebus, se rêve accéder à un sauvetage digne de Moïse. La lecture de la *Bible* et la fréquentation de Jeannélène lui offrent une possibilité

[1] Nicole BERRY, « Le Roman original », *L'Enfant,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1979, p.250.
[2] Claude REVAULT D'ALLONNES, *op. cit.*.
[3] Serge VIDERMAN, « Comme en un miroir obscurément… », *L'Espace du rêve*, Pontalis J.-B. (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1972, p. 245.
[4] Olivier DOUVILLE, « La fratrie : approche anthropologique », *Dialogue,* « La dynamique fraternelle », n°149, septembre 2000, p.32.
[5] Serge VIDERMAN, *op. cit.*, p. 245.
[6] Marthe ROBERT, *op. cit.*
[7] Bruno BETTELHEIM, « Métamorphoses », *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p.109.
[8] Hector MALOT, *Sans Famille* (1878), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, *Des Enfants sur la route*, 1994.

d'interpréter l'abandon parental de façon positive. Ce dernier devient un geste d'amour et de soins pour permettre à l'enfant d'échapper à l'imminence d'un danger : « ma bonne mère avait agi pareil avec moi, à ma naissance, c'était pour me sauver d'un terrible danger qu'elle s'était séparée de moi, […] car sûrement des assassins nous poursuivaient, elle et moi. » (CM, 21).

Si Laudes imagine ses parents en anges éclatants de blancheur, leurs puissances tutélaires signalent la faille de leur amour et de leur capacité protectrice en ce qu'ils veillent « au bord du tombeau vide » (CM, 28). Les parents dotés d'une « capacité d'aimer et [d']une perfection infinies qui les placent dans une sphère à part, bien au-dessus du monde humain »[1], ne cesse de se cliver en des représentations idéalisées ambivalentes, tant par leur nombre que par leur inaccessibilité : « J'avais des mères à foison et un Père admirable, quoique invisible et intouchable. » (CM, 27). Plus tard, l'imago des parents, rêvés oiseaux « souverains des airs comme des aigles royaux, plus blancs que des circaètes » (CM, 44), conserve la même ambiguïté. Nourrissant sans doute son interprétation positive de la lecture du « Cantique de Moïse », dans lequel il est dit que Dieu veille sur Israël « Tel un aigle qui veille sur son nid, plane au-dessus de ses petits, il déploie ses ailes et le prend, il le soutient sur son pennage » (*Dt 32,* 10-11), Roger Godard voit dans la « couleur de la pureté » des parents, qui « semblent montrer la voie du ciel »[2], une image plus proche des anges que de l'oiseau de proie. Or, l'idée du sauvetage est d'autant plus cruelle qu'il est hypothétique. L'attente aléatoire, sans cesse déçue et renouvelée, place Laudes « à la tour de guet » (CM, 27) comme Prométhée fut enchaîné à un rocher des monts Caucase où un aigle était appelé à lui dévorer éternellement le foie qui, toujours, devait se régénérer. Par ailleurs, l'avidité conquérante du rapace, décrite par Sylvie Germain dans *Songes du temps*[3]*,* s'avère d'autant plus inquiétante qu'elle est renforcée par le spectre de l'infanticide contenue dans la croyance antique, rappelée par Gérard Haddad, selon laquelle l'aigle soumet sa progéniture à l'ordalie de regarder le soleil : « Tout aiglon ne la supportant pas se révélait illégitime et mis à mort. »[4]. Aussi, le danger est susceptible de surgir au cœur de l'existence d'un être démuni qui retrouve le gouffre insécurisant de la précarité. L'attente s'éternisant, le clivage ne peut survivre longtemps à

[1] Marthe ROBERT, *op. cit*.
[2] Roger GODARD, « Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants », Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, p.24.
[3] « […] les hommes, dans leur perpétuelle folie des grandeurs et leur insatiable soif de puissance, n'ont jamais songé à prendre ce banal passereau pour emblème de leurs royaumes et de leurs empires. En revanche, les aigles prolifèrent sur les drapeaux des pays conquérants : ailes écartées, œil dur, bec acéré et serres avides ; ils en imposent ! » (ST, 79).
[4] Gérard HADDAD, *Manger le Livre*. *Rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. Figures, 1984, p.38.

l'épreuve de la réalité, « L'urgence était extrême. Ils ne sont pas venus. » (CM, 44). La rancune et l'hostilité, écartées un temps du champ déceptif de la conscience, reviennent en force. Le passé ne parvient plus à être compensé par la fantaisie avière narcissiquement valorisante et gratifiante. L'aigle somptueux chute des cieux et devient une « garce de génitrice » (CM, 47), entraînant dans son sillage sa fille dans la boue. Celle qui s'imaginait descendante d'aigles blancs est affectée aux tâches de la basse-cour :

> Je pataugeais dans la gadoue, la fiente de volatiles gloussants et cancanants, inaptes au vol, au chant ; des castrés du ciel. Et moi aussi je me sentais châtrée – amputée de mon père et de ma mère […]. (CM, 49)

Laudes découvre que, dès avant sa naissance, aucune place ne lui a été réservée et qu'elle ne peut s'insérer « dans un ensemble de réseaux signifiants qui vont déterminer son identité en tant que membre […] de la famille particulière qui est la sienne »[1]. Sans sombrer dans la dépression dite anaclitique, qui caractérise la souffrance de l'hospitalisme[2], elle effectue un patient travail pour apprendre à parler à partir d'un passage à l'acte parental trop signifiant, et être en mesure d'établir un texte à explorer : « j'affûtais mes ailes. Même les ailes imaginaires ont besoin d'être soignées, lustrées, développées. Surtout les imaginaires. » (CM, 49). Les « petites enluminures »[3] que nous créons, lorsque nous évoquons notre enfance, deviennent la condition essentielle à l'édification d'une existence possible. C'est en prenant conscience de ses origines que Moïse parvient à s'élever contre le pharaon et à sortir son peuple de l'esclavage, c'est en acceptant l'idée de son abandon que Laudes parviendra, par son intense capacité créative, à le dépasser et à faire advenir d'une part, un temps historique et d'autre part, l'avènement de ce qui sera son histoire. Ce qui se transmet dans les familles ce sont des récits et des légendes chargés de passions qui se substituent aux faits objectifs. Ainsi Aurélien, qui « ignore tout de son père biologique », sait cependant que cet homme, « réduit à un portrait plus que vague », est « magnifié aux dimensions d'un mythe. » (HC, 15). Constitutive de la légende familiale, son évocation est d'autant plus complexe que les traits qui la composent sont flous, et de ce fait, d'autant plus aliénants. Les fabricants de mythes édifient leurs récits en maniant « l'Histoire de manière perverse pour fabriquer un liant classique. […]. Ils utilisent des morceaux d'histoire réelle et ont mis de l'ombre sur ce qui pouvait gêner » [4] pour que s'ancre l'identification à

[1] Françoise HURSTEL, *La Déchirure paternelle*, Paris, PUF, 1996, p.61.
[2] René-Arpad SPITZ (1965), *De la naissance à la parole. La première année de la vie de l'enfant,* trad. Liliane Flournoy, Paris, PUF, 1968.
[3] « Quand on pense à notre enfance, on se fait des petites enluminures », propos de Sylvie Germain dans l'émission *Lettres Ouvertes* de R. Vrigny, Radio France, France Culture, le 3 avril 1991.
[4] Boris CYRULNIK, *op. cit.*, p.138.

une figure totémique. Or, signale Boris Cyrulnik, « l'ennemi de la vérité, ce n'est pas le mensonge, c'est le mythe ! »[1].

III-1.B L'empêchement du romanesque

Si pour J.-B. Pontalis, l'*infans* n'est « pas encore tyrannisé par le langage. »[2], Franz-Georg l'est cependant davantage par celui qui parle à son sujet. Sa mémoire, façonnée par la grammaire idéologique du négationnisme, a anéanti l'idée même que le personnage puisse avoir un passé et sature son histoire de héros valeureux morts au combat. La censure familiale, partagée un temps par Lothar, renvoie au tri opéré par chacun des membres pour organiser son rapport à la réalité et protéger l'image qu'elle a d'elle-même. « Ce qui est proposé/imposé à l'enfant pour alimenter sa propre construction représentative et à tous les membres de la famille lors du déroulement de l'histoire familiale, fait l'objet, dès le départ, d'un filtrage »[3] par lequel chacun est tenu de reprendre les termes d'un discours resté en négatif qui le précède et qui signe son appartenance au lien familial. Dans ce contexte, l'adoption et le vol de l'origine ne peuvent se parler et ne cessent de se dire, plaçant l'enfant dans une retenue étrange. Porteur d'un secret centré sur son origine, Franz-Georg ne pose pas de question, comme si « le développement de son aptitude au romanesque » ne permettait pas, comme c'est le cas dans la névrose, « l'élaboration d'un roman familial visant à construire un phantasme de l'origine »[4]. De plus, l'idéalisation, déjà à l'œuvre dans le discours maternel, entrave son utilisation normale dans l'élaboration romanesque infantile et barre le désir d'investigation. Franz-Georg tente de préserver le plus longtemps possible le roman maternel « à force de détours et de travestissements »[5], sans que l'on sache, précise Marthe Robert, « qui l'emporte en fin de compte de la piété ou du reniement »[6]. Aussi reste-t-il au bord de son amour, à observer « avec perplexité du fond de sa solitude d'enfant unique, surtout son père, qui l'intimide et auquel il n'ose jamais poser de question » (M, 18). Passif, en quête éperdue de reconnaissance et d'attention, « Franz-Georg ne trouve ni l'audace ni les mots […] il ravale des larmes d'impuissance de ne pouvoir exprimer ce qu'il pense et ressent […]. » (M, 19). Comme il est difficile de parler et de s'affirmer lorsque

[1] *Ibid.*, p.156.
[2] « J.-B. PONTALIS », propos recueillis par Martine Landrot, *Télérama,* n°311, 26 août 2009, p.11-13.
[3] ANDRÉ-FUSTIER Francine et AUBERTEL Françoise (1994), « La Censure familiale : une modalité de préservation du lien », *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, 22, p. 47-59.
[4] Micheline ENRIQUEZ, « Le Délire en héritage », *Transmission de la vie psychique entre générations*, Kaës René, Faimberg Haydé (dir.), Paris, Dunod, 1993, p.92.
[5] Marthe ROBERT, *op. cit.*, p.46.
[6] *Ibid*.

l'on est parlé, manœuvré et rééduqué dès son plus jeune âge. Ainsi en est-il de la description, aujourd'hui désuète, que Maud Mannoni faisait de l'enfant appelé « arriéré » qui, lorsqu'il est traité en sujet, plonge dans l'angoisse : « il perd tout à coup tout repère d'identification. Il ne sait plus qui il est, ni où il va. Et souvent la tentation sera grande pour lui de rester dans une quiétude débile plutôt que de s'aventurer seul dans l'inconnu. »[1]. Franz-Georg est livré corps et âme à une parole qui remplace la « parole vraie », il est livré aux caprices du pulsionnel d'un autre dans un jeu pervers qui s'ignore. Comment se lancer dans l'apprentissage alors que la perversion du savoir et du langage interfère sur le savoir des origines et partant, de la situation historique ? Magnus vit quotidiennement dans le cocon de l'univers familier où il « est tenu à l'écart des conversations dont il saisit cependant des bribes » (M, 25) et n'est pas en mesure de trouver le sens des mots qui plombent son quotidien « typhus », « guerre, ennemi, défaite » (M.25). Il est immergé dans un rapport au langage que Sylvie Germain a décrit dans *Le Livre des Nuits,* « Il se trouva en effet des hommes qui truquèrent à tel point la liberté de nommer et le jeu des ressemblances qu'ils les faussèrent totalement » (LN, 268). Un brouillard de fumée entoure les activités du père : « magicien de la santé » qui exerce dans un lieu nimbé de mystère, il « reçoit des patients, par milliers, dans son vaste asile de la lande, et tous souffrent certainement de maladies contagieuses puisqu'ils n'ont pas le droit de sortir. » (M, 19). L'étude que proposent Nicholas Rand et Maria Torok de *L'Homme au sable* de Hoffman[2], à la lumière du sens double et conjugué de *heimlich,* (ce qui est familier et en même temps tenu secret), rapproche la situation du héros Nathanael à celle de Franz-Georg. Tous deux sont troublés par le comportement mystérieux de leur père, dont les agissements restent impénétrables à leur curiosité et à leur investigation d'enfant :

> Le secret qui s'insinue de la sorte dans le foyer est à l'origine du sentiment d'inquiétante étrangeté – de la terreur pénible et angoissante (*unheimlich*) qui étreint Nathanael. Victime de la dissimulation désordonnée des adultes, l'enfant vit dans l'atmosphère accablante du silence, avec la douleur sourde de ne jamais pouvoir s'expliquer ce dont il souffre.[3]

Franz-Georg est en proie à l'incertitude : « Dans son esprit, ils fuient un ennemi redoutable nommé typhus, venu de tous les coins de l'Europe. Est-ce la même fièvre que celle qui a failli le tuer moins de deux ans auparavant ? Alors ses

[1] Maud MANNONI (1964), *L'Enfant arriéré et sa mère*, *op. cit.*, p.175.
[2] Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, « L'Homme au sable », *Trois contes,* Paris, Aubier, 1947, p.32.
[3] RAND Nicholas et TOROK Maria, « *L'Inquiétante Étrangeté* de Freud devant *L'Homme au sable* de *E.T.A* Hoffmann », *Le Psychisme à l'épreuve des générations. Clinique du fantôme*, Tisseron Serge *et al.* (dir.), Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1995, p.46.

oncles seraient morts en vain, et la légende familiale ne serait plus qu'un leurre. » (M, 26). L'imaginaire de ses scénarii lui permet de mettre en scène et en forme son lien à sa petite enfance. Lorsque le rapport à la réalité est trop perturbé, le rapport à la vitalité est atteint et ne donne aucune envie de s'identifier ou « d'entrer dans le rang des adultes » (M, 37), d'autant plus que ceux-ci ne sont pas des références stables ; ils « déconcertent » et sont incompréhensibles tant par les « propos bizarres » (M, 18) que par leur manque de fiabilité qui les amène à changer « de nom comme de chemise » (M, 38). Sylvie Germain, lors d'un entretien radiophonique, constate que l'enfant est confronté :

> à des questions sans avoir les mots pour les formuler, il n'a pas les moyens ni au niveau du langage, de la connaissance et de la maturité pour comprendre ce qui se passe, les incohérences … Le monde adulte est notre référence et notre protection et pourtant, on sent très tôt que le monde adulte n'est pas fiable […]. Le monde adulte est assez ténébreux […] étrange, complexe et assez menaçant et on le comprend – c'est plus tard - qu'il est possible de le réfléchir en un langage un peu plus structuré.[1]

Magnus se comporte, à l'endroit de ce monde mystérieux, incompréhensible et mouvant avec un soigneux évitement. Contrairement aux autres enfants germaniens, il lutte contre l'investissement de la sphère cognitive : « […] il ne cherche pas à approfondir sa compréhension […] le peu qu'il en déchiffre ne lui paraît guère captivant. Il devine quelque chose de mesquin, de misérable […] » (M, 38). Pour s'approprier le sens que revêt pour eux le monde extérieur, les enfants doivent décoder l'implicite qui préside aux comportements et aux discours de leurs proches. Si l'enfant ne peut mettre du sens sur ce qu'il ressent, ou si ses émotions ne sont pas reconnues et validées par les adultes en qui il a confiance, il peut faire en sorte de les oublier : « Il y a pire les adultes sont capables de tout casser, tout brûler […] voilà qui dépasse l'entendement du jeune Franz. Il a entendu des histoires invraisemblables à ce sujet, […] » (M, 38). L'adulte ne peut rien expliquer, il ne donne pas sens et n'interprète pas les signes qui se présentent à l'enfant, il nie et se détourne de la discussion. Le déni atteint la langue et laisse « la pensée à plat […] en miettes » (M, 39), à tel point qu'elle ne peut assimiler « les révélations » inconcevables et insensées qui « provoquent une déflagration mentale » (M, 38). « La mère loin de lui expliquer quoi que ce soit, […] refuse d'en discuter, elle s'acharne même à nier les faits, allant jusqu'à taxer les informations de mensonges, et de trucages […] Franz ne sait ni comment ni quoi penser, il a du mal à distinguer les frontières du réel, à

[1] Émission *À voix nue* : Sylvie Germain. « Fécondités. Le corps dans tous ses états. Le sentiment de la nature. Le silence du sacré. Vertiges de l'écriture. ». Série d'entretiens proposés par Anice Clément, Radio France, France Culture, 27,28, 29, 30 et 31 janvier 2003.

faire la part entre la vérité et les mystifications […]. » (M, 39). Magnus se « remplit » alors des explications de Théa pour combler le vide laissé par celles qu'il ne parvient pas à élaborer lui-même. Les éclaircissements rationnels n'épuisent pas le sens qu'il met sur les événements auxquels il est confronté car, « L'enfant préfère une explication fausse sur le plan logique que pas d'explication du tout »[1]. Bernard Golse distingue à ce sujet le plan du savoir et du non-savoir rationnel et le plan du savoir et des non-savoirs irrationnels, affectifs et fantasmatiques. Magnus « écoute les ordres qui lui sont chuchotés sur un ton de confidence impérieuse, et obéit sans discuter. […] il garde pour lui ses étonnements, ses doutes et ses questions, et les laisse mûrir gravement dans sa solitude » (M, 27). Il ne dispose plus de cette soif de savoir qui permet aux autres enfants germaniens de trouver des éléments de compréhension et de connaissance favorables à leur engagement dans un monde jusque là dévoyé. Il maîtrise mal la lecture et ne peut se lancer dans l'aventure de la saisie du monde par ses propres moyens, « il lui est plus difficile de s'enquérir du sens d'un mot dans un dictionnaire que de l'emplacement et de l'étendue d'un continent dans un atlas » (M, 25). L'état d'ignorance et d'engourdissement le protègent des atrocités, ses « questions butent contre un mur de stupeur tant elles sont monstrueuses. » (M, 39).

Franz-Georg représente la face opaque de l'épistémophilie enfantine, l'ennemi intérieur l'amène à connaître la « passion de l'ignorance » décrite par Jacques Lacan, « […] il préfère se tourner vers l'éclipse de son propre passé et scruter cet étrange trou noir qui a englouti sa petite enfance » (M, 40). La sublimation intervient quand l'apprentissage est susceptible d'apporter le plaisir de la connaissance, « l'investissement sublimatoire du savoir suppose un besoin de parfaire la connaissance que l'on a de soi et du monde. […] pour tenter d'accéder à un idéal de savoir […] »[2]. Pour que Magnus cède à l'envie de grandir, il faudrait que la satisfaction et le plaisir de devenir un être doté de connaissance l'emportent sur le désir d'être protégé d'une « vérité qu'il pressent hideuse » (M, 40) et qu'il faudra se colleter des années durant lors d'un hypothétique avenir. S'il gardait, malgré les mensonges et les non-dits, confiance en ses propres capacités à donner sens à ce qui se passe, se cache et se tait, il devrait reconnaître que sa mère et son père lui mentent, le leurrent et se dérobent. Plutôt que d'affronter la réalité du traumatisme, il apprend à rester sourd à ses propres émotions jusqu'à l'inévitable dévoilement. Devant les photographies des

[1] Bernard GOLSE, « Savoir ou ne pas savoir », *Contraste,* n°9, 1998, p.5-12.
[2] Daniel MARCELLI, « La Relation maître-élève : une subtile perversion toujours à l'œuvre… », *Le Télémaque,* « L'Amour des enfants », Caen, Presses Universitaires de Caen, n°17, mai 2000, p.57.

camps qu'il découvre dans les journaux, Magnus connaît le même phénomène de sidération que Sylvie Germain a pu éprouver lors de la visite d'un camp en Alsace, alors qu'elle avait neuf ans, : « Je me suis trouvée d'un coup propulsée dans un monde incompréhensible. Ce l'est déjà pour l'esprit humain, ce l'est totalement pour une enfant qui n'avait aucune idée que cela avait existé. Cette horreur m'est tombée dessus. »[1]. Les images, bâtées de telles émotions, restent insensées tant qu'on « ne peut pas les situer et en faire un récit »[2]. Or, en l'absence de mise en mots par celle qui lui sert de repère, l'enfant ne peut trouver de cohérence aux événements. Que penser, que dire, que ressentir, comment savoir, et que savoir, quand ce qui se dévoile est de l'ordre de l'horreur et met en défaut la parole maternelle qui a su pourtant être du côté du doux réconfort ? Pour Georges Bataille[3], le plus violent dans cette situation, est que les bourreaux et les assassins furent des proches et des semblables. Le dévoilement de la vérité altère l'image parentale comme pôle d'identification, autant que l'image que l'enfant a de lui-même en voyant s'effondrer ses assises identitaires. Il doit se penser dorénavant l'enfant « d'un bourreau doublé d'un lâche, et d'une criminelle par complicité, sottise et vanité. » (M, 74). La découverte de Franz-Georg est proche de celle du personnage de la nouvelle de Peter Schneider *Vati*[4], qui s'inspire de l'interview de Rolf Mengele paru dans le magazine allemand *Bunte* en 1985, dans lequel il raconte son déchirement « entre son admiration, enfant pour son "oncle" sud-américain, et la nouvelle reçue, à onze ans, qu'en réalité cet oncle était son père, ce père, un Mengele, un assassin de masse »[5]. Nous sommes ici bien éloigné de ce qui constitue la fin du « culte aveugle qui résumait naguère tous [l]es jugements » du jeune enfant à l'égard de ses parents » [6] et qui signe une étape dans l'élaboration du roman familial. Les parents de Franz-Georg ne lui sont pas devenus méconnaissables et étrangers en raison de la découverte de leur visage trop humain, c'est leur monstruosité même qui ne permet plus le récit d'une quelconque fable biographique qui viendrait arranger et expliquer l'inexplicable d'un tel changement. Que faire de l'abject et de l'innommable ? Quelle transformation cela suppose-t-il pour que le sujet puisse vivre l'assurance de n'être pas

[1] Sylvie GERMAIN, entretien avec Anne-Marie Pirard, « Des larmes et de la grâce », *La Cité*, 19 mars 1992.
[2] Boris CYRULNIK, *op. cit.*, p.32.
[3] « Ce qu'il y a de troublant, c'est que ceux qui étaient des bourreaux avaient des enfants, avaient leurs femmes des sentiments humains, avaient des relations humaines… et éprouvaient sans doute ce que nous éprouvons. » cité par Pierre Fédida, « L'Oubli, l'effacement des traces, l'éradication, subjective, la disparition », Leçon du 27 février 2001, *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre*, *op. cit.*, p.56.
[4] Peter SCHNEIDER, *Cet homme-là*, trad. Nicole Casanova, Paris, Grasset, 1987.
[5] Anne-Lise STERN, *Le Savoir-déporté. Camps, histoire, psychanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. La librairie du XXIe, 2004, p.288.
[6] Marthe ROBERT, *op. cit.*, p. 46.

contaminé ? Le profond remaniement qui en résulte met à jour son « impuissance à anéantir cette ascendance nauséeuse, ou au moins à réclamer des comptes à ces parents qu'il a aimés avec une innocence qu'il juge à présent coupable, se traduit en violente inimitié à l'égard de lui-même. » (M, 74). Ainsi en est-il de la recherche de son origine qui, écrit Michel Foucault, « ne fonde pas, tout au contraire : elle inquiète ce qu'on percevait immobile, elle fragmente ce qu'on pensait uni, elle montre l'hétérogénéité de ce qu'on imaginait conforme à soi-même »[1]. La psychanalyste Anne-Lise Stern, qui avait vingt-deux ans lorsqu'elle fut déportée à Auschwitz-Birkenau au printemps de 1944, écrit que pour tout un chacun des générations postnazies, « la petite et la grande histoire se sont nouées dans la poubelle des camps »[2]. Ce *naître après* et ce *naître de* rendent « impossible de faire le deuil de ses parents, de les tenir à distance […]» (M, 80). Franz-Georg doit traiter son rapport aux figures parentales dont les ombres portées le poursuivent au-delà de leur disparition. La lutte continuelle qui s'engage entre la coexistence simultanée de l'affection et de la répulsion ne se satisfait plus du clivage enfantin en fée et en sorcière, en ogre et en roi. Il est intéressant de constater, qu'une fois encore, le parcours individuel de Franz-Georg croise la problématique d'un peuple qui doit bâtir une identité collective sur la conscience de la culpabilité. Andreas F. Kelletat étudie brillamment le discours identitaire actuellement à l'œuvre en Allemagne qui se scinde en deux, avec d'un côté :

> une prise de position de plus en plus tranchée mais également de plus en plus simplificatrice sur la culpabilité de l'Allemagne et le concept d'une nation de bourreaux, de l'autre des voix revenant obstinément sur l'injustice subie par le peuple allemand lui aussi et revendiquant ouvertement pour l'Allemagne le statut d'une nation de victimes. [3]

Est-ce un hasard si, trois années avant la parution de *Magnus,* est édité en Allemagne *Der Brand*[4] (*L'Incendie*)*,* dans lequel l'auteur, Jörg Friedrich, « décrit avec verve et force détails la destruction des villes allemandes par les bombardements alliés »[5] ? Le face-à-face avec l'inhumain place Franz-Georg devant la nécessité de naître symboliquement et d'assumer l'héritage de la Shoah jusqu'à ce qu'elle devienne un horizon référentiel[6].

---

[1] Michel FOUCAULT, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), *Dits et écrits,* Tome I, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2001, (1994), p.1006.
[2] Anne-Lise STERN, *op. cit.*, p.7.
[3] Andreas F. KELLETAT, « L'Identité allemande en pleine évolution : d'une nation de bourreaux à une nation de victimes », *Particularités physiques et Marginalités dans la Littérature*, *op. cit.*, p.158.
[4] Jörg FRIEDRICH, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, München, Propyläen, 2002.
[5] Andreas F. KELLETAT, *op. cit*.
[6] Voir Philippe MESNARD, *Consciences de la Shoah,* Paris, Kimé, 2000, p.36-40.

III-1.C L'invention affiliative et l'insurrection langagière

Chez Nuit-d'Ambre, la manœuvre imaginaire est de l'ordre de l'insurrection tant elle vise à revendiquer plus qu'à « s'inventer d'une autre filiation »[1]. Il adopte divers mouvements d'attaque pour mettre à distance et éprouver la solidité du cadre, dans un processus qui dérive fondamentalement de celui que le petit enfant utilise pour se rendre maître de son corps. De la même façon qu'il ne cesse de se défaire du cri maternel en le saisissant dans l'appui d'une matérialité afin de le jeter au loin et de se dégager de son tranchant, Nuit-d'Ambre tente une appropriation de soi en s'extrayant de l'espace familial et de la filiation. Il fait un effort considérable pour ne pas avoir à intégrer à l'intérieur de lui la palette des identifications et des inévitables deuils. C'est contre l'évidence de Freud, qui déclara à une patiente qui entrait pour la première fois dans son cabinet « Eh bien, je sais déjà quelque chose sur votre compte ; vous avez eu un père et une mère ! »[2], que s'élève Nuit-d'Ambre. En se créant une généalogie fantastique, il prétend effacer tout ce qui peut le relier à des parents qui, reconnus vaincus, l'entraînent vers la dévalorisation. Rappelons-nous en effet que Jean Guyotat, en prolongeant les travaux de Sigmund Freud au-delà du roman familial, souligne que la constitution du lien de filiation est fonction de l'organisation narcissique de l'individu : « C'est pour garder une référence à des parents idéaux, constitutifs à cette période d'une bonne image narcissique de soi, que l'enfant invente un roman familial et peut se sentir descendre de parents autres que ses parents réels. »[3]. L'admiration que porte Nuit-d'Ambre pour « les grands explorateurs de l'histoire » et son affiliation à « ces gens-là » (NA, 118) qu'il espère être de sa famille, l'invite à se lancer sur les terres vierges de la création de l'origine. Le questionnement sur son origine passe par un mythe de la naissance qui délivre une version du monde dont l'alphabet toucherait à une vérité de l'homme :

> De quel obscur accouplement était donc issu l'étrange rejeton humain ? Résultait-il d'une fornication commise entre les bêtes et les dieux, ou entre les éléments et les dieux ? Ou peut-être encore d'une mystérieuse lutte amoureuse et très barbare surgie à l'intérieur de la nuit même ? (NA, 203)

Située hors d'une temporalité vécue, la « valeur exceptionnelle accordée à la connaissance des origines » fonde « la certitude d'un autre commencement […] point incandescent suspendu dans un *illo tempore* qui est à l'origine du temps

[1] Olivier DOUVILLE, « La fratrie : approche anthropologique », *Dialogue,* « La dynamique fraternelle », n°149, septembre 2000, p.32.
[2] Ernest JONES, *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, tome 2, Paris, PUF, 1961, p.429.
[3] Jean GUYOTAT, *Mort/naissance et filiation,* Paris, Masson, 1980, p.52.

historique du sujet »[1]. Le commencement absolu de la naissance du héros est défini par Bela Grunberger[2] comme celui qui ne veut devoir sa vie à personne. Nuit-d'Ambre y puise la confirmation de son existence singulière, puisqu'il résulterait de l'union de deux êtres surnaturels et sacrés, échappant ainsi aux contraintes de la procréation et de la naissance de l'humaine condition. En se débarrassant du poids de la scène primitive, Nuit-d'Ambre échappe à la finitude de la chaîne des générations et goûte aux éventualités séduisantes des fantasmes qui, soulignent Janine Chasseguet-Smirgel, « appellent vers le grand large. […] invitent au voyage »[3]. « Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu se passionna à cette époque pour les grands cycles légendaires qui racontaient la naissance, la vie et les combats des dieux ainsi que les grands récits épiques relatant les aventures d'hommes-héros. » (NA, 204). Nuit-d'Ambre rejoue les fantasmes originaires et les violences primordiales, fondements de la vie psychique et de l'humanité même, en une scénographie à hauteur du sujet. Celui qui tente de reconstituer un destin individuel en répudiant ses origines, en reniant sa famille et en se voulant « sans attache, ni nostalgie » (NA, 135), reste, nonobstant, fidèle à la filiation en faisant appel à une mémoire humaine la plus lointaine, « celle d'un oral principiel […] mode premier de l'expression du mythe »[4]. Il se remémore les événements mythiques fondateurs, que Mircea Eliade[5] avait analysés dans son étude des sociétés anciennes.

Ainsi, l'enfant créateur, que Laurent Demanze appelle « l'enfant-romancier », « va reconfigurer suivant sa capacité à remanier des données hétérogènes et réélaborer une matière diverse »[6] ce qui lui préexiste. Les sédiments, denses et épais, des mythes culturels et familiaux qui saturent sa mémoire, les lectures et les bribes du réel, font retour considérablement enrichis de liens, d'associations, pour être repris, transformés et ravivés par la pression œdipienne pour devenir, sous l'effet d'un processus secondaire, une nouvelle matière fictionnelle bruissante d'allusions et de références. Nuit-d'Ambre tente de sortir de l'obscurité du désordre, de la béance et du non sens de son univers, proche de la situation chaotique précosmique. En se rêvant Cronos, il devient le plus jeune des sept Titans, qui, armé par sa mère d'une faucille en silex, surprend son père Ouranos dans son sommeil pour le châtrer. « Les démiurges distinguent,

[1] Serge VIDERMAN, « Comme en un miroir obscurément… », *op. cit.*, p. 247-248.
[2] Bela GRUNBERGER, *Le Narcissisme*, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1975.
[3] Janine CHASSEGUET-SMIRGEL (1986), *Les Deux Arbres du jardin. Essais psychanalytiques sur le rôle du père et de la mère dans la psyché*, Paris, Des femmes, 1988, p.35.
[4] André SIGANOS, *Mythe et écriture – la nostalgie de l'archaïque,* Paris, PUF, 1999, p.6.
[5] Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.
[6] Laurent DEMANZE, *Généalogie et filiation : une archéologie mélancolique de soi. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Pascal Quignard*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Dominique Viart, Université Lille III, 2004, [dactyl.], p.6.

découpent, mettent de part et d'autre »[1], aussi, le tranchant de la serpette castratrice doit séparer et mettre fin, par la rupture radicale, à la confusion qui fait coexister trop étroitement le monde des vivants et celui des morts. Par ailleurs, la revendication d'un nouvel état : « Je suis orphelin et je veux le rester », passe par l'expropriation de la maison familiale de Terre Noire pour adopter un nouveau territoire : « j'ai trouvé ma maison. C'est une cabane en bois avec une lucarne, une chiotte jolie à faire crever les rois de jalousie. » (NA, 77). Nuit-d'Ambre procède par le déni total et massif de la dette en refusant l'univers relationnel familial dans son ensemble qui devient, peu ou prou, un ennemi qui n'a pas assez donné. Les latrines, espace réduit et malodorant, figurent « le groupe famille dans ce qu'il a de plus primaire, et surtout de plus archaïque »[2], alors que le terrain dans lequel il évolue est un accroc dans le tissu du hameau, un espace de respiration, un lieu vierge « sans autre histoire que celle qu'il y inventait. » (NA, 47). À l'instar du concept de « Tiers paysage » inventé par Gilles Clément[3], ces lieux, délaissés par l'homme ou inaccessibles à la domestication, offrent en marge du groupe et de la soumission au pouvoir, une riche diversité biologique à l'enfant abandonné. Par sa malléabilité, ce terrain, ouvert à la rencontre et à la transformation du monde, lui permet de se rendre maître de lui-même et de son histoire. Par le marquage et sa matérialité souple, il supporte la transfiguration du réel et participe au développement de l'être. Dans *Sens unique*, Walter Benjamin écrit, au sujet des enfants et de leur goût pour les déchets, qu'ils « reconnaissent dans les résidus le visage que l'univers des choses leur présente à eux seuls »[4]. Georges Lemoine[5], qui consacre un article sur les « lisières et marges » dans l'œuvre de Jean-Marie Le Clézio, souligne que :

> Les mouvements de découverte, de construction, de destruction dessinent une sorte de trajet en spirale nécessaire au processus appropriatif. […] Il offre un espace de déploiement qui permet de grandir et de se trouver passant par la destruction de ce que l'on a trouvé/créé ou fabriqué.[6]

Cette lecture, qui se nourrit des apports de Freud et de Winnicott, souligne l'importance de la faculté de transfigurer le réel par le jeu qui constitue les premières traces de l'activité créatrice et poétique chez l'enfant. La nécessité de rassembler les débris épars de son être en s'éprouvant, dans et face à l'espace

[1] Ysé TARDAN-MASQUELIER, « Les mythes de création », *Encyclopédie des religions*, *op. cit.*, p.1543.
[2] Albert CICCONE, Alain FERRANT, *Honte, culpabilité et traumatisme*, *op. cit.*, p.141.
[3] Gilles CLÉMENT*, Manifeste pour le Tiers paysage,* éditions Sujet/objet, collection L'Autre Fable, 2005.
[4] Walter BENJAMIN, « Chantier », *Sens unique*, précédé d'*Une Enfance berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Paris, 10/18, coll. Domaine étranger, n° 3214, 2000, p.119.
[5] Georges LEMOINE, « "délaissé", lisières et marges », *Cahiers Robinson* « Le Clézio aux lisières de l'enfance », n°23, 2008, p.9.
[6] *Ibid*.

dans l'affrontement direct à sa matérialité, présente une similitude avec l'écriture de son histoire qui appelle l'assemblage et la mise au travail des mots pour la subjectiver. Dire son histoire, c'est conjointement « la refaire et se refaire »[1] pour « se démarquer de l'histoire familiale, se dégager du mythe familial, pour s'affirmer et se voir reconnu dans sa singularité et son originalité […]. »[2] Régine Detambel, compare l'élan créatif à une tentative :

> de se mesurer avec son insurmontable finitude, de lutter contre le désespoir qui est en soi à demeure, puisqu'il résulte du fait que nul jamais ne s'est apporté dans la vie, nul jamais n'est à l'origine de sa propre existence ou au fondement de sa propre naissance. Le créateur est celui qui aspire à se dresser au lieu de cette Toute-puissance qui par essence lui fait défaut. Le besoin n'est pas celui, œdipien, de tuer le père mais bien d'abolir son être de fils, de fille, d'annuler sa filialité, c'est-à-dire de devenir à son tour source d'héritage, principe de transmission.[3]

Pour le philosophe italien Giorgio Agamben, devenir un « sujet dans le langage » nécessite de s'extraire du monde de l'enfance et de briser « le "monde clos" du signe » et transformer « la pure langue en discours humain, le sémiotique en sémantique. »[4]. Élaborer un récit de vie nécessite un long apprentissage pour que la trace fasse signe et accompagne le sujet dans sa trajectoire. Pour que la pensée s'inscrive sur la page blanche, il convient que la linéarité temporelle structure les allers et retours d'un texte qui se cherche. Dans l'écriture s'inscrivent des différences et des impossibilités, des places et des rapports, qui ne dépendent pas de l'imaginaire mais du symbolique ; l'enfant se confronte à l'univers des règles de subordination, d'accords et de syntaxe. Comme activité faisant fonctionner le symbole, l'écriture est un système de représentations, non pas des choses, mais des sons où les mots prennent place dans un certain ordre. Régi par des règles qui ne dépendent ni de celui qui écrit, ni de celui qui lit, cet ordre suppose un pacte originaire et un échange de paroles fondant la loi commune aussi bien pour l'apprentissage des signes que pour la lisibilité du côté de l'Autre.[5]

En cela, l'apprentissage d'une langue étrangère ramène à l'expérience d'apprendre à parler, tant l'*infans,* attentif à la langue[6] et fin polyglotte, est prêt à les capter toutes et à toutes les parler. L'invention d'une nouvelle langue

[1] Nicole BERRY, « Le Roman original », *op. cit.*, p.240.
[2] *Ibid*.
[3] Régine DETAMBEL, « Tuer la fille », *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Audrey Lasserre et Anne Simon (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p.118.
[4] Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2000, p.103.
[5] Jean-Pierre DURIF-VAREMBONT, « L'Enfant, la Loi et l'écriture », *Journal des psychologues*, n°86, avril 1991, p.23.
[6] Voir à ce sujet l'essai du psychanalyste et essayiste Edmundo GOMEZ MANGO, *Un muet dans la langue*, Paris, Gallimard, Coll. Connaissance de l'Inconscient, 2009.

permet de se détacher de la langue maternelle caractérisée, d'après Spitz, par « la dimension concrète et corporelle des premières expériences verbales »[1], et de se donner une nouvelle filiation, en refusant de se soumettre à l'arbitraire du signe. La production, ou la tentation de création d'une langue hybride, « est un agent particulier de ce processus de différenciation subjective »[2] pour créer une nouvelle distance avec ses objets parentaux et opérer une limite entre ceux-ci et l'enfant. Ce mécanisme de défense fut largement reconnu et commenté après la parution du livre *Le schizo et les langues*[3] dans lequel le New Yorkais Louis Wolfson, diagnostiqué schizophrène[4], dévoilait comment il construisait une nouvelle langue pour lutter contre le fantasme angoissant d'être colonisé par l'objet maternel dont il convertissait la langue en une production schizoïde et anglophobe. Alors que son grand-père s'enfonce « davantage dans le silence, dans la perte des mots » (NA, 53), Nuit-d'Ambre prend les armes langagières pour se sauver « de l'abandon par la révolte et la colère. » (NA, 40). Il s'oriente vers une nouvelle zone, où les mots ne sont pas ceux du passé de la famille, où les phrases ne sont pas alourdies d'un faisceau de connotations rappelant l'abandon et la trahison parentale. En s'attribuant le titre honorifique de « Prince-Très-Sale-et-Très-Méchant », il fait acte de sécession. Il crée un royaume retranché dont la langue rompt avec l'ordre établi et permet l'éclosion d'un espace à soi, dans l'émergence d'une jouissance langagière d'une autre nature pour survivre. Le décorticage des mots en sons, en gestes et en matières, est une tentative d'éloigner le signifiant dangereux, comme l'autiste se protège du monde extérieur par un ensemble de stéréotypies afin de mieux le contrôler pour ne pas le laisser l'envahir. La puissance scatophile régressive entartre le verbe qui s'enlise dans les bas fonds inconscients. Valérie Michelet Jacquod décèle dans la boue la présence, même rudimentaire, de la matière première « pourvoyeuse de vie, même décomposée […] »[5], ainsi que le rapport à l'enracinement « à la terre-mère et à celle de ses aïeux, ressenti tantôt comme un ensevelissement, tantôt comme une promesse de germination future »[6]. En isolant le mot de son contexte, en le chosifiant en boue et matières fécales, Nuit-d'Ambre crée un anti-discours. Certes, dans la genèse de l'individu, la place assignée au langage est souvent définie comme celle d'un tiers, nécessaire à la

[1] René-Arpad SPITZ, *Le Non et le Oui*, Paris, PUF, 1957.
[2] Marc-Elie HUON, « Les adolescents et leur(s) père(s). Du symbolique, de l'imaginaire… et du réel », *Qu'est-ce qu'un père ?*, Ramonville Saint-Agne, Erès, coll. parentel, 2004, p.75.
[3] Louis WOLFSON, *Le Schizo et les langues,* Paris, Gallimard, 1970. Texte découvert par J.-B. Pontalis et Raymond Queneau, encensé à sa sortie par Gilles Deleuze et Michel Foucault et référence obligée dans le monde universitaire des années 1970.
[4] Dorénavant absente de la nomenclature médicale.
[5] Valérie MICHELET JACQUOD, « Les mots dans les romans de Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.124.
[6] *Ibid.*, p.123.

rupture d'une symbiose naturelle, à la distanciation et à la socialisation. Or, la création d'une langue, qui s'extrait du langage courant, ne crée-t-elle pas la solitude en constituant une muraille qui enferme l'énonciateur dans son monde clos ; rassemblant en une seule personne l'énonciateur et l'énonciataire, objet et sujet de discours dans un monde déshabité ? Laurent Danon-Boileau rappelle qu'est structuré comme du langage :

> ce qui reçoit l'empreinte dialogique et se déploie dans un espace qui marque d'abord entre " je " et " il ", la place de " tu ". Est langage tout système symbolique qui, dans cet espace, « permet à quelqu'un de moduler ce qu'il dit en faisant voir qui il est, à qui il parle et comment il conçoit ce dont il parle.[1]

Alors que la langue humaine est liée à la relation d'objet, les mots criés ou vociférés de Nuit-d'Ambre, protègent ou atteignent, mais ne sont en aucun cas support orienté vers l'échange, pas plus que l'idiolecte irréductible d'Hympty Dumpty qui énonce sentencieusement : « Quand on emploie un mot […] il signifie ce que je veux qu'il signifie, ni plus, ni moins. »[2]. Personne ne peut pousser sa maîtrise jusqu'à prétendre s'affranchir de la tyrannie des normes et des usages et se prétendre le seul dépositaire légitime du bon sens. Le reniement, ou l'exil de la langue dite maternelle, peut également s'opérer par le choix d'une langue étrangère, qui le restera toujours, malgré sa maîtrise et sa pratique quotidienne. Magnus/Adam, qui se situe dans un rapport ambivalent à ses origines, opte pour la maîtrise parfaite de la langue espagnole dont il fait « un enjeu absurde, magique » pour « dominer […] l'attraction active » (M, 66) qu'exerce en lui le fantôme de son père et se défaire de la souillure d'une telle filiation. Les vocables étrangers de la « langue du corps du suicidé » construisent une forteresse pour assigner son père « à réclusion éternelle. En fait, il aimerait pouvoir dissoudre ce père dans les mots qu'il conquiert avec pugnacité, comme dans un acide. » (M, 66). Ainsi, l'acquisition de la langue adoptive du père est conçue comme un cheval de Troie afin de la déconstruire de l'intérieur avec ses propres référents et de la greffer à son expérience propre, restée sans nom et sans image. Cette pratique, décrite par Janine Altounian, au sujet de l'acquisition de la langue allemande pour la troisième génération issue des survivants de la Shoah, vise à emprunter ses signifiants :

> puisque les siens propres ont sombré dans les ténèbres, ce qui en soi était resté muet faute de trouver sa résonance au-dehors. Et puisque « je » ne peut se dire que dans la langue qui témoigne de son exclusion même, la langue étrangère, c'est bien en empruntant son code qu'on doit linguistiquement et culturellement

[1] Laurent DANON-BOILEAU, *Le Sujet de l'énonciation*, Gap, Orphys, 1987, p.17.
[2] Lewis CARROLL, *De l'Autre Côté du miroir*, Paris, Marabout, 1963, p.245.

> s'institutionnaliser pour y traduire ce qui, dans sa propre langue, reste frappé d'effacement.[1]

D'une façon plus ludique, la jeune génération de la famille Bérynx met en scène la déconstruction du mythe familial, en portant atteinte au fondement du discours grand-paternel au pied du « Grand Orme du jardin », « pilier de l'arbre généalogique » (In, 78) propice à la représentation. Un drap blanc tendu vaut pour rideau de scène et écran de projection pour un « diaporama/son et lumière », qui prend des allures parodiques de théâtre antique, avec distribution de rôles et spectateurs qui « semblent porter des masques […] et évoquent des choreutes […] » (In, 73). La famille est le lieu où se forme et se représente sa propre histoire, construite de loufoques considérations éthologico-historiques inspirées des personnages des Shadocks[2] ou de l'absurde de Jean Tardieu, avec support de quelques photographies d'arbres tordus, pour visualiser le devenir d'une famille et de son arbre généalogique dans lequel « on trouve un peu de tout » (In, 98). Le discours du récitant, autoproclamé Docteur Zagueboum, se joue des trouvailles symboliques et imaginaires du roman familial pour inventer une fiction de la parenté et de la filiation de la famille Berynx. Le discours se dégage d'une parole qui immerge les membres de la famille dans un entrelacs de récits et d'injonctions qui les place comme serviteurs et héritiers des désirs de grandeur de Charlam. Il facilite la prise de distance par rapport au mythe renforcé par les patriarches de tout crin qui forgent « un destin pour leur descendance, et constituent leurs enfants comme les légataires de leurs propres désirs »[3]. La question « de savoir quand prend naissance une famille » plonge « Marie dans une grande perplexité » (In, 98) et donne lieu à une représentation de la filiation qui permet que sourde une parole inventive, issue de la farce, qui recrée les souvenirs et divertit. Chacun devient actif dans ce nouveau récit familial qui ne puise plus au mythe mais aux railleries incisives et scandaleuses à l'égard du monarque. La transgression se dégage de la langue convenue et met en lumière, « dans une ironie très socratique […] que c'est en temps ordinaire que le monde est à l'envers, et que donc le mettre cul par-dessus tête, c'est bien le remettre à l'endroit. »[4].

---

[1] Janine ALTOUNIAN, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000, p.37.
[2] *Les Shadoks,* série d'animation française en 208 épisodes de 2 à 3 minutes créée par Jacques ROUXEL, diffusée entre avril 1968 et 1973.
[3] Laurent DEMANZE, « Pierre Bergounioux le crépuscule des origines », *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Alain Schaffner (dir.), Arras, Artois Presses Université, coll. Études littéraires, 2005, p.219.
[4] Bernard FAIVRE, « Le Théâtre de la grand-place », *Le Théâtre en France,* tome 1, Jacqueline de Jomaron (dir.), Paris, Armand Colin, 1992, p.59.

III-2 De quête en enquête

III-2.A Pallier la douloureuse absence

Sylvie Germain fait succéder le récit de filiation au roman familial, parfois chez le même personnage, comme si la première fiction, qui visait à destituer les figures parentales aux profils de figures glorieuses pour mieux s'en émanciper, ne pouvait que conduire à l'échec en l'absence de confrontation avec la matière parentale qui fait défaut. En optant pour une autre forme d'écriture du passé, les personnages tentent de restituer une mémoire, qui ne se situe pas dans la perspective du roman généalogique qui dévide « les fils d'une filiation depuis un ancêtre jusqu'à sa descendance »[1]. Ils remontent le cours du temps en empruntant des marches, à la chronologie aléatoire et défectueuse, qui les conduisent à des indices parfois difficiles à déchiffrer. Cette quête, dorénavant imprégnée des apports de la psychanalyse, de l'anthropologie, de l'histoire, des neurosciences et de la linguistique ne peut plus se prêter à la quête de vérité que souhaitait atteindre saint Augustin dans *Les Confessions*. Selon la proposition de Jacques Poirier, si :

> on pose le sujet comme traversé d'une faille, donc opaque à lui-même, si l'on estime problématique la permanence du moi, si la mémoire n'est plus considérée comme le dépositaire de quelque événement mais comme une instance fabulante qui recrée le passé autant et plus qu'elle le conserve, si enfin on pose comme principe l'écart qui sépare les mots des choses, et donc l'impossibilité pour le langage de rendre compte de l'être, alors l'expression « écrire l'enfance » retentit comme un défi, et presque un paradoxe.[2]

Comme le romancier, l'adolescent ou l'adulte, qui se penche sur l'enfant qu'il fut, fait œuvre de chineur, il récolte, trie, parfois rénove et souvent jette. Le récit de filiation s'apparente à une recherche archéologique, qui met à jour les strates successives d'époques révolues dont les vestiges, parfois très endommagés, ne permettent pas de reconstituer les fragments. Trop friables, ils s'effritent sous les coups de pinceaux, fussent-ils délicats, rendant difficile cette saisie de soi. Si l'identité se construit sur le legs des générations antérieures, alors ces dernières, marquées par les fractures historiques de la Seconde Guerre mondiale, qui elles-mêmes « réactivent les remises en cause provoquées par les massacres des champs de bataille de 1914-1918 »[3], mettent à jour un trou noir,

---

[1] Laurent DEMANZE, « Mélancolie des origines », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La figure du père,* Murielle-Lucie Clemens et Sabine Van Wesemael (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p.316.

[2] Jacques POIRIER, « Je me souviens de mon cartable : sur *Graveurs d'enfance* de Régine Detambel », *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Alain Schaffner (dir.), Arras, Artois Presses Université, coll. Études littéraires, 2005, p.230.

[3] Catherine DOUZOU, « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, *op. cit.*, p.115.

irreprésentable, « qui, comme en astrophysique, absorbe la lumière et ne renvoie rien. […]. Le sujet, dépossédé de son passé, est vide »[1]. Carine Trévisan[2] parle à ce sujet de cassure dans les fantasmes littéraires. « Les récits d'enfance relèvent dès lors d'une littérature de l'exil […] »[3] où les personnages, « exilés de leur propre historicité »[4], à l'instar des clochards qu'a côtoyés Patrick Declerck, veulent combler le trou de l'absence. Ils ont tous en commun de faire histoire de lambeaux épars, de tenter de rapiécer les trous, de chercher les pièces manquantes pour se constituer un berceau, se tricoter un chandail pour se protéger et rendre cohérente une histoire qu'ils élaborent progressivement. Aussi, nous mesurons combien la restitution d'un passé familial est d'autant plus malaisée qu'il est rendu indéchiffrable en raison de sa fragmentation et du poids du silence qui imprègne son déroulement. Anne Cousseau remarque à quel point les récits contemporains sont marqués par des histoires familiales où « des mots ont manqué, et c'est autour de ce manque que se déploie inlassablement l'écriture de l'enfance »[5], qualifiée « à la fois héritière et orpheline »[6] par Sylvie Ducas. La nouvelle question identitaire, qui hante les personnages de Zélie ou de Magnus, rejoint celle énoncée par Dominique Viart concernant la littérature de la filiation :

> La question de l'identité – « Qui suis-je ? » - devient quelque chose comme « Que ne sais-je pas avoir été ? » Et, alors que Breton, substituait volontiers à cette question celle, plus surréaliste à son goût « Qui je hante ? », il faudrait en revanche, […] pour nombre d'auteurs […] inverser le propos : « Qui suis-je ? » devenant « Qui *me* hante ? »[7]

Formulation qui reprend à son compte le postulat de Gérard Macé « Dis-moi qui *te* hante, je te dirai qui tu es »[8]. Les personnages mènent l'enquête à la recherche d'indices qui les conduisent vers les heures sombres de l'histoire. En se mettant résolument en marche, Zélie fugue vers l'Allemagne, Magnus pour le Mexique, ils engagent leurs corps dans l'espace pour relancer la narration d'une histoire brusquement interrompue et, selon les propos de Dominique Viart et Bruno Vercier, « rétablir un continuum familial » et restituer « une expérience

---

[1] Patrick DECLERCK, *Les Naufragés. Avec les clochards de Paris,* Paris, Plon, coll. Terre humaine, 2001, p.382.
[2] Carine TRÉVISAN, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 2001.
[3] Brigitte DIAZ, « "L'Enfance au féminin" : le récit d'enfance et ses modèles dans les autobiographies de femmes au XIXe siècle », Le *Récit d'enfance et ses modèles, op. cit.*, p.193.
[4] Patrick DECLERCK, *op. cit.*, p.382.
[5] Anne COUSSEAU, « Enfance et modernité contemporaine : l'épreuve de l'oubli et du silence, ou le " parler mutique" », *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, *op. cit.*, p.257.
[6] Sylvie DUCAS, « Père ou fils de ses œuvres », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles, La figure du père, op. cit.*, p. 184.
[7] Dominique VIART, « Filiations littéraires », Dominique Viart, Jan Baetens (éd.), *Écritures contemporaines. 2. État du roman contemporain*, *op. cit.*, p.123.
[8] Gérard MACÉ, *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, 1991, p.127.

dont [ils sont] le produit »[1]. Comme s'il fallait se saisir des parts « irrésolues du passé »[2] et se dégager du ressassement dans lequel ils se trouvent plongés depuis la prise de conscience que quelque chose du passé, resté en souffrance, est désespérément agissant dans leur présent hanté.

La jeune Zélie essaie de conjurer la perte paternelle afin de se constituer une lignée dans laquelle s'inscrire, faute de quoi elle risque de s'effondrer. Elle questionne moins le système de parenté[3] biologique comme critère de filiation et de paternité, que ce qu'il en est de la vérité du désir. L'attention et l'affection inconditionnelles de Pacôme à son endroit ne sont pas remises en question, mais, la révélation de son adoption, survenue au temps où les « non-dits et [l]es mensonges étaient révolus » (In, 264), arrive sans doute un peu brutalement et sème la plus complète confusion dans l'esprit de la petite fille : « Deux papas, un naturel et un artificiel, un vrai et un faux ? » (In, 264). La précocité, ou la maladresse, du dire souligne que « parler à un enfant n'est pas une question de niveau de langage, mais de coïncidence du sens et du temps de le dire »[4]. La faille dans cette précaution, rappelée par Françoise Dolto, ne permet pas à Zélie de se saisir de la fiction juridique selon laquelle le père n'est pas forcément le géniteur, puisque la paternité est fondée sur la reconnaissance d'un désir qui se manifeste dans un acte de parole. Aussi, reste-t-elle accrochée à la recherche de la vérité de ce désir dans le biologique. La frontière autour de laquelle elle erre après sa fugue, mais qu'elle ne parvient pas à franchir, est bien celle de l'appropriation de son histoire. Sans preuve matérielle : « elle détenait une poignée de noms : Johann Böhmland, habitant près de Cottbus en Saxe. […] même pas une photo, rien […]» (In, 265), sans nomination stable pour appeler son père : « *Vater. Mein Vater. Mein richtiger Vater, Herr Johann Böhmland. Mein Vaterland* » (In, 266), elle échoue à inventer son père. Son imagination, « frappée d'entrée de jeu par l'aveu d'une réalité trop ample et compliquée pour pouvoir être saisie, assimilée, assumée. On lui en avait à la fois trop dit et insuffisamment raconté […] » (In, 266). De ce fait, Zélie ne peut composer avec la supposition, l'invention d'histoires ou la fabrication d'un personnage de fiction. Porteuse d'une mémoire individuelle qui s'entremêle à la mémoire familiale et

[1] Dominique VIART, Bruno VERCIER (2005) *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, *op. cit.*, p. 88.
[2] Laurent DEMANZE, *Généalogie et filiation : une archéologie mélancolique de soi. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Pascal Quignard*, *op. cit.*, p.21.
[3] Toujours au cœur des débats sociaux contemporains en 2012. Que l'on songe aux échanges houleux sur la question de l'homoparentalité, de la gestation pour autrui ou de l'anonymat des dons de gamètes qui animent les bancs de l'Assemblée Nationale française lors de l'adoption de la loi sur "Le mariage pour tous".
[4] Françoise DOLTO, *La Cause des enfants,* Paris, Robert Laffont, 1985.

collective, ainsi que le soulignaient les travaux de Maurice Halbwachs[1], elle ne sait « Comment ouvrir la bouche ? Un grand poème en guerre gît décimé sur ma langue » (In, 173). L'approche de René Kaës, selon laquelle toute affiliation se fait sur les failles de la filiation, domine les travaux actuels concernant la transmission psychique, qui étudient ces processus sous l'angle de la transmission du négatif. Ce qui se transmet de manière transgénérationnelle, est constitué par ce qui a fait défaut, « ce qui manque, ce qui n'a pas été inscrit, ce qui a été nié, dénié, refoulé ou projeté »[2], appelés éléments ou objets creux par Alberto Eiguer[3]. Une des manifestations de la censure familiale concerne, selon Francine André-Fustier et Françoise Aubertel[4], le contre-investissement d'un événement passé et de l'interdit de sa représentation. Renvoyé au déni de l'existence, le silence qui s'ensuit correspond au mécanisme de défense familial qui maintient chaque membre de la famille dans un interdit de l'évocation. Les vécus psychiques, que les générations précédentes n'ont pas pu élaborer, organisent alors de façon dynamique la trame de l'histoire familiale qui n'est jamais linéaire. Les questions que Zélie adresse à son grand frère se heurtent à un refus brutal : « aucun souvenir, avait-il prétendu. Fous-moi la paix avec tes questions idiotes, va donc les poser à ta mère. Si quelqu'un doit savoir quelque chose, c'est elle, pas moi. » (In, 264). En proie à une « capture identificatoire », Zélie devient ce que chacun de ses parents n'a pas accepté de sa propre histoire et n'a pu faire l'objet d'un récit mis à sa disposition. La transmission transgénérationnelle perturbe la différence des générations : « Qui vous dit que je ne suis pas beaucoup plus vieille que la plupart d'entre vous à commencer par vous mes ancêtres / bâtée d'une sagesse millénaire qui me fait passer à vos yeux novices pour une insensée » (In, 172). Ce qui aurait dû être traité psychiquement par la génération précédente est transmis, tel quel, à la génération suivante, donnant à celle-ci le sentiment que ce qui l'affecte et la concerne directement est aux prises avec quelque chose qui s'est passé avant : « Père double et double erreur : le lumineux relégué dans l'ombre le sombre exposé en plein jour. La faute est retombée sur moi » (In, 180). Non seulement l'ancêtre prive ses descendants de formations psychiques identificatoires, mais il capte, de surcroît, à son profit l'investissement psychique qui devrait être disponible pour les nouvelles générations : « Je est partie sans même prendre le temps de naître » (In, 171). Les transmissions négatives caractérisées par des

[1] Maurice HALBWACHS (1950), *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.
[2] Albert CICCONE, Marc LHOPITAL, *Naissance à la vie psychique*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1991, p.247.
[3] Alberto EIGUER, *Un divan pour la famille. Du modèle groupal à la thérapie familiale psychanalytique*, Paris, Le Centurion, 1986.
[4] Francine ANDRÉ-FUSTIER et Françoise AUBERTEL, « La censure familiale : une modalité de préservation du lien », *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe,* 22, 1994, p.47-59.

trous et des blancs de sens, marquées de non-dits, de choses tues et cachées, altèrent les possibilités de représentation de Zélie dont la tâche est de traiter une situation traumatique laissée en l'état. Frappé d'interdit, le processus de narration ne parvient pas à composer avec ce qui n'a pas été connu et reste fixé à l'état brut, dans l'extrême violence des faits déposés dans son journal : « Je paie à perpétuité le prix du sperme » (In, 178). Comme dernier recours, c'est le corps qui est scruté pour faire advenir le père lacunaire. À partir du visible, Zélie se demande ce qui en elle fait trace[1] de ce père-là. Elle demande, de visu, la confirmation d'un texte paternel dont elle serait dépositaire, alors que les propos de sa mère ne suffisent plus à le faire exister : « Elle voulait en avoir le cœur net, de toute cette histoire […], vérifier si c'était bien de lui qu'elle tenait ses paupières bombées et le bleu pervenche de ses yeux comme le prétendait sa mère. » (In, 267). Zélie ne peut se satisfaire d'un fragment pour inventer les contours d'une pièce manquante, elle veut convoquer des témoins et les confronter. Revenant de sa fugue bredouille et encore plus fragilisée, elle exhibe, par son crâne tondu, les marques de l'impensé et de l'histoire maternelle. Les mettant à jour, elle quémande désespérément un récit maternel figé par le traumatisme : « Céleste, sans opposer comme Pierre-Éphrem une fin de non-recevoir aux interrogations de sa fille, se dérobait, l'évocation de cet homme qu'elle avait aimé lui faisait mal. » (In, 264). Face au silence, l'enfant pense que quelque chose de terrible entoure sa naissance, que celle-ci même est à l'origine de l'indicible. Lorsque le langage vient à manquer pour raconter, mettre en lien et en sens, l'enfant reste sur le seuil de la compréhension et du savoir, perturbé par l'angoisse de ne pas comprendre et ne rien savoir. Sujet de l'héritage, Zélie se porte témoin d'un effondrement antérieur qui l'habite au présent, elle cherchera à inscrire le trauma familial dans le lieu symbolique de son journal pour s'en dissocier et parvenir à vivre. Jeanine Altounian le rappelle, « […] il faut être parlé par la parole de l'autre pour pouvoir y ancrer la sienne […] le travail libérateur du deuil ne peut se faire que sous le couvert de l'autre langue »[2]. C'est l'expérience que traverse Laudes-Marie lorsqu'elle précise à Adrienne avoir perdu, non une langue, mais les mots nécessaires « pour raconter ce que j'avais vu, pour exprimer ce qui se passait en moi » (CM, 60). Les premiers actes de soins attentifs, qu'elle reçoit de la part de cette femme à la parole parcimonieuse, suffisent à restaurer l'enfant souffrant et à préparer la voie pour que s'inscrivent ultérieurement les mots puisés à la maternité rieuse des merisiers. Ainsi Adrienne a-t-elle raison, lorsqu'elle commente : « Bah, les mots,

[1] Jacques DERRIDA, « Freud et la Scène de l'Écriture », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, réédition Coll. Points, 1979, p.293-340.
[2] Janine ALTOUNIAN, *op. cit.*, p.38.

on peut vivre sans » (CM, 60), à condition cependant que l'être de langage se sente lesté : « […] je me sentais plus forte que je ne l'avais jamais été. Le rire des arbres bruissait en moi. » (CM, 64). Les enfants qui pallient la déficience des adultes, en cherchant, dans les livres ou les recueils de poèmes, réponse à leurs questions, ne quêtent pas autre chose que la nécessité de se bâtir une vision cohérente du monde dans lequel ils sont amenés à évoluer. Nous y reviendrons.

III-2.B Le déchiffrement d'une énigme fragmentée

Après avoir perdu un père réel, et « on peut s'accommoder du deuil »[1] écrit Maud Mannoni, Magnus quant à lui, perd le signifiant parental qu'il ne peut plus évoquer sans honte, au point de se sentir « non tant orphelin de fait qu'orphelin en lui-même »[2]. Lorsque les modèles identificatoires, qui conditionnent grandement l'identité et l'univers de référence du sujet, dévoilent leur degré de monstruosité, il convient d'élaborer une nouvelle échelle pour appréhender le monde et donner un nouveau sens à son existence. Dans *Le monde sans vous,* Sylvie Germain évoque la situation de Jules Supervielle, orphelin de père et de mère à quelques jours d'intervalle alors qu'il avait huit mois :

> C'est avec un retard de près d'une décennie et qui se creusera en gouffre, qu'il a découvert que ceux qui l'élevaient n'étaient pas ses parents. Quelle confiance dès lors pouvoir accorder aux mots, aux vocables les plus familiers ? Père et mère ne désignaient pas les personnes réelles, disparues dès l'origine, laissant un vide irrémissible dans sa mémoire, et un doute par rapport à lui-même […]. (MV, 58)

Là où Supervielle demande secours aux mots et au langage ciselé par l'approche poétique, Magnus se lance dans la quête identitaire, sachant que le risque de ne pas aimer assez son origine rend difficile le fait de « pouvoir la quitter, pour pouvoir s'en éloigner et y revenir… sans y rester. »[3]. L'activité imaginaire, qui est à l'œuvre dans la production psychique du roman familial, où s'associent et se condensent, comme le rappelle Alain de Mijolla[4], les opérations mentales que sont le jugement, le travail de la pensée, l'activité phantasmatique et la pulsion d'investigation, se désinhibent complètement chez Magnus pour poursuivre le nouveau but qu'il s'est fixé. Le parcours de Magnus est de l'ordre de la déconstruction du discours de sa mère adoptive qui a fondé son identité, faussant ainsi le rapport avec le réel et perturbant le rapport à la vitalité, ainsi que du dégagement de l'identification à la figure paternelle mortifère. Certes,

[1] Maud MANNONI, *op. cit.*, p.167.
[2] *Ibid.*.
[3] Jean-François RABAIN, « Liens fraternels, rivalité et narcissisme des petites différences », *Adolescence*, 39, printemps 2002, tome 20, numéro 1, p.138.
[4] Alain de MIJOLLA, « Réflexions psychanalytiques sur l'intellectualité », *Topique,* n°34, 1985, p.9-31.

une « biographie commence toujours par une mémoire extérieure à soi-même »[1] et résonne des expériences et des paroles qui la constituent. Cependant, dans le cadre d'une fabrication d'une mémoire modelée par de faux souvenirs et la survenue d'événements inventés[2] pour oblitérer le souvenir d'une histoire honnie, le sujet doit se défaire de cette imagination greffée pour modifier sa biographie. Les mots attribués à Baal Chem Tov gravés sur un mur à Yad Vashem rappelaient[3] aux visiteurs que « L'oubli mène à l'exil. Dans la mémoire [est] le secret de la Rédemption », comment pourtant investir un futur quand la mémoire semble être de sable et ne permet pas de saisir le secret de la délivrance ?

La quête de Magnus reprend la problématique de la crise de la transmission initiée par le récit de filiation contemporain qui, écrit Dominique Viart :

> construit des fictions à partir des données incertaines et incomplètes de son expérience. […]. Le sujet, orphelin désormais des valeurs qui président à son existence, cherche à comprendre son temps, qui lui échappe, et à se relier à son passé, à interroger ses modèles et ses fondations.[4]

Accéder à la singularité de sa personne et réinvestir le champ du passé, demande de se défaire d'une légende, en se dégageant des strates successives des fables, des mensonges et des silences, afin de constituer un récit d'individualisation progressive et d'esquisser l'écriture d'un livre caché par devers soi. La parole prend alors corps au moment même où, Denis Vasse constate que « le discernement s'opère, dans la particularité d'une histoire, entre la vérité qui parle et la légende familiale – entre midisance et médisance – […]. »[5]. Possiblement, écrit Maud Mannoni, est-ce à travers un mensonge, « que la vérité peut être retrouvée ; encore faut-il la chercher là où elle se trouve écrite. »[6]. Ainsi, Magnus se lance-t-il dans un processus de réappropriation d'une origine usurpée, pour pallier le fait d'en avoir été délogé et envisager la restauration du lieu de la cassure, de la désharmonie et de la perte. De la même façon que les survivants, qu'évoque Hélène Epstein dans *Le traumatisme en héritage* et *D'où vient-elle ?* [7], ont tout perdu et n'ont conservé aucune photographie, Magnus partage, avec la deuxième génération des survivants, de

[1] Boris CYRULNIK, *op. cit.*, p.129.
[2] Tobie NATHAN, Daniel BOUGNOUX ou Jean Léon BEAUVOIS ont abordé la question des faux souvenirs induits : Tobie NATHAN, *L'influence qui guérit,* Paris, Odile Jacob, 1994 ; Daniel BOUGNOUX, *La Suggestion. Hypnose, influence, transe,* Chilly-Mazarin, Les Empêcheurs de penser en rond, 1991 ; Léon BEAUVOIS, *Traité de la servitude libérale,* Paris, Dunod, 1994.
[3] En 2012, cette inscription n'existe plus.
[4] Dominique VIART, « Écrire avec le soupçon. Enjeux du roman contemporain », *op. cit.*, p.146.
[5] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, *op. cit.*, p.61.
[6] Maud MANNONI, *op. cit.*, p.104.
[7] Hélène EPSTEIN, *Le Traumatisme en héritage,* trad. Cécile Nelson, Paris, Gallimard, Folio essais n° 565, 2012 et *D'où vient-elle ? ,* trad. Cécile Nelson, Paris, La Cause des Livres, 2010

n'avoir aucune idée des visages et des paysages de son origine. Occultées par le mensonge, les figures paternelles échappent, tour à tour déconstruites au gré des silences et de révélations des secrets de famille. Pour parcourir le labyrinthe des questions posées par les lacunes de l'arbre généalogique, Magnus met ses pas dans ceux d'Œdipe qui fut menacé jusqu'au fondement de l'existence par une révélation avinée :

> Dans un festin, un homme qui avait trop bu, emporté par l'ivresse
> Me donne dans le vin un nom, pour signifier que je n'étais pas le fils de mon père. (v.779 suiv.)[1]

Muni de la panoplie de l'enfant-enquêteur qui, depuis Freud est « l'une des figures familières de l'interrogation sur les origines »[2], il s'apprête à couvrir le bruit et la fureur de ces histoires « dominées par les abandons et les reconnaissances »[3], quitte à se frayer un chemin qui force le sens. Mais, en convient Sandra Travers de Faultrier, il est préférable :

> de connaître son histoire pour être maître de son avenir […] toute politique de la table rase ou de l'oubli provoqué ne peut conduire qu'au retour exigeant d'un passé réclamant sa créance, […] tous ceux qui, trop prompts à ignorer le passé, sont condamnés à buter sur une cécité œuvrant à la répétition épuisante.[4]

Les tentatives d'oubli, de gommage ou d'élimination laissent des traces du « négatif » qui constituent le dépôt d'une préhistoire que Magnus se propose d'explorer. Le schéma narratif et discursif de *Magnus* répond à l'exigence de déchiffrer une énigme et dévoiler des fragments, qui sont à cerner dans la polysémie que propose Daniel Sangsue[5]. Tout autant que débris de ce qui a été cassé, le fragment présente également une partie d'une totalité qui a été désintégrée ou perdue. Marie-Hélène Boblet associe la désarticulation du corps de l'Histoire au démembrement de l'organisme du roman : « Le roman figure le lézardé, le scindé, le discord pour dire le désir de l'accord. Dans *Magnus*, l'effondrement éthique et spirituel qui succède à la dislocation de l'État nazi et aux révélations qui lui sont consécutives se manifeste par « la fragmentation des chapitres et l'a-chronie du récit […]. Le manque de liant sur le plan poétique figure le manque de lien sur le plan politique. »[6]. Le mouvement de l'écriture, que Jean-Baptiste Goussard associe à une « pratique de la

[1] SOPHOCLE, *Œdipe roi*, *op. cit.*
[2] Anny DAYAN ROSENMAN « Georges Perec. Sauver le père », *L'Oubli du père*, Jacques André et Catherine Chabert, (dir.), Paris, PUF, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2004, p.153.
[3] Pierre BOURDIER, « La paternité : essai sur la procréation et la filiation », *Œdipe et la psychanalyse aujourd'hui,* Sztulman *et al.* (dir.)*,* Toulouse, Privat, 1978.
[4] Sandra TRAVERS DE FAULTRIER ; « Être aimé à vide », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.70.
[5] Daniel SANGSUE, « Fragment et totalité », *Le Grand Atlas des littératures, op. cit.*, p.33.
[6] Marie-Hélène BOBLET, « Implication éthique et politique, d'*Immensités* à *Magnus* », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.65.

discontinuité »[1], laisse opérer les mécanismes de remémoration. Les éclairs de réminiscence de notre mémoire faite « de fragments, de restes, de lambeaux […] »[2], surgissent du désordre temporel et sensoriel, « par reprises et échos, afin de remonter vers une vérité originelle […] »[3].

Cette écriture rétrospective appelle au laborieux travail de désenfouissement de l'archéologue qui extrait minutieusement du limon mémoriel les éclats et les traces généalogiques, pour reconstituer ce qui ressemblerait à un Moi originaire. La référence à la recherche archéologique est d'autant plus évocatrice lorsque l'on sait que la découverte en 1940 des grottes à peintures de Lascaux, par l'abbé Henri Breuil, vint à la connaissance du public l'année même où explosa la première bombe atomique. La polarité binaire de ces événements produit, dans l'imaginaire du temps, un mythe que décrypte Jean Laude : « une ère découvre son origine dans le temps même où elle semble s'achever »[4]. Magnus, engagé dans cette aventure d'une écriture de soi, est appelé à « descendre dans la fosse du souffleur pour apprendre à écouter la langue respirer là où elle se tait, entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots » (M, 12), et à frayer avec le fossoyeur qui, écrit Sylvie Germain dans *Céphalophores,* est « comme un archéologue prestidigitateur, qui excave la terre sous les pas des vivants pour en extraire les restes du passé, pour mettre à nu la mémoire oubliée […] » (C, 18). Si le « souffleur » (C, 19) convoque les mots suppléant aux failles de la mémoire, la fosse, creusée et entretenue par le fossoyeur, brasse les limons et la glaise de la mémoire. En revanche, là où le fossoyeur shakespearien, exhumant les crânes, sait reconnaître et nommer l'appartenance des tristes restes humains, « This same skull, sir, was Yorick's skull, the King's jester »[5], Magnus est encore dans l'incapacité d'interpréter l'écriture souterraine laissée par les « éclats de météorites », les « fragments d'os » ou le « fossile végétal » (M, 11). Ces traces, qui associent à la fois le ciel et la terre, deux lieux où se déchiffre l'avenir qui est, selon Novalis, le « monument qui porte témoignage de la nuit des temps… »[6]. Elles requièrent « l'imagination et l'intuition […] pour aider à dénouer les énigmes » (M, 11) et décrypter une grammaire originelle des

[1] Jean-Baptiste GOUSSARD, « L'Esthétique du fragment dans la poétique de *Magnus* », *La Langue de Sylvie Germain, op. cit.*, p.128-129.
[2] J.-B. PONTALIS, « Perdre de vue », *op. cit.*, p. 384.
[3] Jean-Baptiste GOUSSARD, *op. cit.*, p.134.
[4] Jean LAUDE, « Problèmes de la peinture en Europe et aux États-Unis (1944-1951) », *Art et idéologies. L'Art en Occident 1945-1949,* Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1978, p.9-87.
[5] « Ce crâne que voilà, monsieur, eh bien monsieur, ce fut le crâne de Yorick, le bouffon du roi », *Hamlet* V, 1, William SHAKESPEARE*, Œuvres Complètes, op. cit.*, p.1029
[6] Friedrich NOVALIS (1802, publié à titre posthume), *Henri d'Ofterdingen,* Trad. Aubier (1942), Paris, Gallimard, 1975.

archives du passé, puisque écrit René Char, « seules les traces font rêver »[1]. Sujet incertain, le personnage déplie alors une carte pour tracer un itinéraire dont il connait la première coordonnée du départ mais ignore la destination, « Hambourg instant 0 ». L'oméga de l'histoire – « fragment 0 » - contient une scène d'initiation au mystère de la mort. »[2]. Sa genèse procède à rebours du temps historique pour naître à soi : « vous savez que Juan Preciado en fait est déjà mort quand l'histoire commence. Eh bien, moi aussi j'étais mort, à ma manière. » (M, 109). La volonté, maintes fois réitérée par Magnus, de repartir de zéro[3], vise à lutter contre une conception cyclique d'un monde animé par un mouvement incessant et illimité, pour se lancer à la recherche d'un temps perdu ou pour annuler celui qui s'est écoulé. L'illusion du nouveau départ, qu'il symbolise également par l'adoption d'une nouvelle identité, favorise l'espérance d'une naissance qui sourit à tous les possibles. Du déni et de l'annulation de la mort et de la temporalité, ne peut cependant procéder aucun avenir. L'exposition sur la création picturale de 1945 à 1949 présentée au musée des Beaux-arts de Lyon en 2008 portait le titre *Repartir à zéro*[4]*.* La conservatrice en chef et directrice du musée, Sylvie Ramond, expliquait alors, que devant l'ampleur des traumatismes subis pendant la guerre, « l'idée s'est imposée à beaucoup d'hommes et de femmes, et singulièrement à beaucoup d'artistes et de critiques, qu'il était nécessaire de repartir à zéro, de pratiquer une *tabula rasa* plus ou moins littérale pour recommencer. »[5]. Au trauma structurel, vécu par Magnus, s'ajoute le trauma historique, que le général Dominick La Capra lie à des « événements particuliers qui produisent une perte essentielle, comme la Shoah ou l'explosion de la bombe atomique sur des villes du Japon »[6]. C'est dans l'après-coup que les déclarations théoriques d'écrivains et d'artistes[7] évoquent la

[1] René CHAR, *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1962.

[2] Marie-Hélène BOBLET, « Implication éthique et politique, d'*Immensités* à *Magnus* », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.65.

[3] Ainsi, après la disparition de May : « Oui, comme à l'heure de Gomorrhe, il va lui falloir repartir de zéro. Mais un zéro cette fois lesté de souvenirs très denses, et non plus évidé par l'oubli. » (M, 140) ou lorsqu'il quitte Vienne après la mort de Peggy : « Magnus une fois encore repart de zéro. Comme à l'heure de Gomorrhe – heure à jamais béante au cadran de sa vie. Et ce zéro n'est plus seulement lesté de souvenirs très denses plombé de deuils, il est brûlé de remords et d'impuissance. » (M, 231).

[4] Exposition *1945-1949. Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé*, présentée au musée des Beaux-Arts de Lyon du 24 octobre 2008 au 2 février 2009. Sous le commissariat d'Éric De Chassey et Sylvie Ramond.

[5] Sylvie RAMOND, « Se croire aux premiers âges du monde », *1945-1949 Repartir à zéro. Comme si la peinture n'avait jamais existé*, dir. Éric De Chassey et Sylvie Ramond, Catalogue de l'exposition présentée au musée des Beaux-Arts de Lyon du 24 octobre 2008 au 2 février 2009, Paris, Éditions Hazan, 2008, p.33.

[6] Dominique LACAPRA, « Trauma, Absence, Loss » [2001], repris dans Neil Levi et Michael Rothberg (dir.), *The Holocaust : Theoretical Reading,* New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, p.201.

[7] Les célèbres écrits de Theodor ADORNO datent de 1949, « Neutralisée et refaçonnée, toute la culture traditionnelle est aujourd'hui sans valeur […]. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des

nécessité de repartir de ce qui n'avait plus de sens ou d'intérêt dans une situation de crise morale. Magnus reprend à sa façon la formule synthétique du peintre Barnett Newman : « Il y a eu la guerre […]. Ce que cela a signifié pour moi, c'est qu'il me fallait repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé, ce qui est une façon particulière de dire que la peinture était morte »[1]. Et en effet, le puzzle que tente de reconstituer Magnus « ressemble bien davantage à un tableau d'Otto Dix, de George Grosz ou d'Edvard Munch qu'à la peinture romantique que lui présentait sa mère. » (M, 65).

III-2.C Le nécessaire dépassement identitaire

Malgré l'amer constat que les « mots d'un livre ne forment pas davantage un bloc que les jours d'une vie humaine […] » (M, 12), Magnus se tourne cependant compulsivement vers ces « archipels de phrases » pour saisir une « rumeur montée des confins du passé pour se mêler à celle affluant de toutes parts du présent » (M, 12) et « nouer un dialogue avec les multiples témoignages tant des victimes que des bourreaux des grandes barbaries de son siècle, en particulier celle née au pays de son enfance. » (M, 145). Cette démarche de « détective amateur » comporte le risque de s'égarer « dans les labyrinthes de la folie ordinaire […]» (M, 145), au point que la lecture de *Pédro Pàramo* de Juan Rulfo pousse Magnus, dans un mouvement d'identification massive au personnage éponyme, à partir au Mexique à la recherche d'un lieu ou d'une identité hypothétique. Il refait ainsi le voyage que le héros avait engagé vers le village de Comala, qui résonne des échos des voix des défunts qui « semblent avoir été reclus au creux des murs ou sous les pierres »[2], pour marcher sur les traces d'un père, que Tahar Ben Jelloun présente comme « un ogre, un monstre, une figure de légende, un assassin, un cœur sec, une vengeance sans fin, sans limites »[3]. Au cœur d'un pays, décrit par Le Clézio dans *Ourania*[4], comme un pays à la chaleur accablante dont les paysages de fin du monde conduisent aux limites des frontières de l'irrationnel et de la conscience, Magnus s'évanouit sous le poids de la chaleur et l'accumulation de questions sans réponse, reproduisant le principe de la disparition paternelle. Le personnage

poèmes » *in* Theodor ADORNO, « critique de la culture et société » [1949], trad. française dans *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p.26.

[1] Barnett NEWMAN, « Interview with Emile de Antonio » [1970], repris dans *Selected Writings and Interviews*, John O'Neil (éd.), New York, 1990, p.302-303.

[2] Juan RULFO (1955), *Pedro Paramo*, traduit de l'espagnol (Mexique) par Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard, coll. Folio n° 4872, 2005, p. 64.

[3] Tahar BEN JELLOUN, « Dans la gueule de l'enfer », *Le Monde*, 22 juillet 2004.

[4] Jean-Marie LE CLÉZIO, *Ourania,* Paris, Gallimard, 2006. Notons tout l'intérêt de l'article de Bruno THIBAULT, « Souvenirs d'en France : l'écriture du désastre dans *Ourania* », *Cahiers Robinson* « Le Clézio aux lisières de l'enfance », n°23, 2008, p.161-170.

rejoint ainsi la « nouvelle tendance autobiographique » que Bruno Blanckeman décèle chez les écrivains contemporains de l'écriture de soi qui se connaissent par « la projection étrangère » et « approchent leur identité »[1], ou prospectent leur généalogie, en s'inscrivant dans une lignée littéraire ou historique parmi laquelle évoluer. De même que l'organisation du roman - tout en alternance de niveaux narratifs et de formes textuelles qui « intègrent les éléments extérieurs à la narration : données historiques, citations, extraits littéraires… »[2] - relie Magnus à un passé dont il « se sait issu »[3] et ancre le sujet dans une mémoire qui le dépasse. Les notules, séquences, échos, résonances, litanies et autres éphémérides, tissent des liens de parenté et favorisent l'approche d'une identité par « figures interposées »[4].

J.-B. Pontalis rappelle que Freud aimait dire : « Ce qu'on ne peut atteindre en volant, il faut l'atteindre en boitant »[5], quant à Sylvie Germain, elle constate que, « […] quand on arrive dans une ville étrangère on reste un peu " antipodos " : on marche les pieds à l'envers, ou du moins pas tout à fait dans le même axe que ceux des autochtones ; on déambule, on s'égare en chemin […]. » (CV, 11). Œdipe aux pieds gonflés et Magnus le boiteux du Morvan ont emprunté les mêmes chemins et arrivent, claudicant mais obstinés, à la fin d'un voyage qui annonce celui à venir en appui sur un nouvel équilibre : « entre deux mondes, celui du visible et celui de l'invisible, celui du présent et celui du passé », que connaît bien *La Pleurante* qui louvoie d'un monde à l'autre, - passeuse clandestine de larmes mêlées, celles des disparus et celles des vivants. » (PP, 39). La prise en charge du trauma par Lothar et la rencontre de frère Jean permettent à Magnus de s'expulser du néant existentiel en opérant une mutation paradigmatique, qui décale l'incessante quête du qu'ai-je vécu ? à un qu'es-tu en train de vivre ? Dans ses éclairants travaux sur les conséquences des génocides, que nous avons déjà cités, Janine Altounian repère que le passage du *je* au *tu* favorise la reprise en son nom des valeurs humaines, car « le tu réinstaure un je qui s'était amalgamé à son autre meurtrier, négateur de l'Histoire, celle qui relie les survivants à la temporalité de leurs descendances et à l'espace de leur déportation puis de leur dispersion »[6]. À partir du « dépôt », évoqué précédemment, Magnus a délaissé la vaine quête identitaire en

[1] Bruno BLANCKEMAN, « Aspects du récit littéraire actuel », *Dix-neuf/Vingt*, n°2, octobre 1996, p.243.
[2] Pauline FEUILLÂTRE, « *Magnus* », *topo* n°18 « rentrée littéraire 2005 », p.41.
[3] Bruno BLANCKEMAN, *op. cit.*, p.243.
[4] *Ibid*.
[5] J.-B. PONTALIS, « L'attrait des oiseaux », *Perdre de vue, op. cit.*, 1988, p.299-333. Texte initialement publié, préface à Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987, p.332.
[6] Janine ALTOUNIAN, *op. cit.*, p.48.

s'affranchissant du poids du passé, car souvent, l'enjeu n'est pas tant de transmettre, que d'interrompre la transmission. Nous pourrions dire que ce dégagement de soi est propre à la sortie d'une enfance qui demande à transformer, par le dynamisme de métaphores diverses et des mues successives, le roman de sa vie. Claude Coste préfère au « Deviens ce que tu es » de Pindare et de Nietzsche, le « Meurs et deviens » de Goethe, pour caractériser au mieux « le dynamisme créateur de la vie et de la poétique romanesque »[1], afin de se faire autre. Ceci explique sans doute l'utilisation que Freud fit à deux reprises de l'aphorisme que Goethe met dans la bouche de Faust lorsqu'il instruit son élève : « Was du erebt von deinem Vätern hast, / Erwirb es, um es zu besitzen »[2]. Pour Michel de Certeau, la fonction symbolisatrice vise à ne parler « du passé que pour l'enterrer. Elle est un tombeau en ce double sens, que par le même texte, elle honore et elle élimine »[3]. Dans le cas des descendants des génocides, Janine Altounian la prolonge par la nécessité absolue de « Mettre en mots, mettre en terre, [pour] se démettre des ancêtres »[4]. Magnus se trouve, à la fin du roman, sujet d'une histoire qu'il aura à habiter en renonçant au récit du moi originel : « Ici commence l'histoire d'un homme qui… Mais cette histoire échappe à tout récit […] Et même si on trouvait des mots assez drus pour résister, le récit, venu en temps décalé, passerait pour une fiction insensée. » (M, 276). Comme le dit le psychanalyste, héros du roman de Leslie Kaplan : « l'identité n'est pas une question de sang ou de sol […] mais dans et par quel récit on s'est constitué »[5].

S'il peut être tentant de relier la quête de Magnus à celle de Laudes, qui se tournent tous deux sur leur existence passée pour proposer, dans un monologue, le récit de leur vie marquée, dès son origine, par la falsification ou l'abandon, nous ne pouvons accéder à cette proposition, même si leur récit se clôt sur une forme d'apaisement et de réconciliation dans un similaire retrait au monde. En effet, si Magnus mène une enquête ardue qui pourrait l'éclairer sur son identité, Laudes, en revanche, élabore très rapidement un récit sur son origine qu'elle tricote et enrichit de ses rencontres. Sa quête n'est pas tant de savoir qui elle est, que de mettre en histoire ce qui, dès l'origine, a fait défaut de transmission. Alors que Magnus se débat avec le trop de fictionnel, Laudes écrit

[1] Claude COSTE, « L'Enfance musicale de Jean-Christophe », *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, *op. cit.*, p.101.
[2] « Ce que tu as hérité de ton père, acquiers-le pour le posséder », Johann Wolfgang Von GOETHE (1773-1831), *Faust et Le second Faust,* traduction Gérard de Nerval, Paris, Garnier Frères, 1969, p.43.
[3] Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1975, p.119.
[4] Janine ALTOUNIAN, *op. cit.,* p.48.
[5] Leslie KAPLAN, *Le Psychanalyste*, Paris, P.O.L., 1999, p.252.

sur le vide et les pages blanches de son histoire qu'elle arrive à remplir et orner. Elle n'attend pas de rencontrer des témoins ou de découvrir des indices sur son passé, elle en devient la dépositaire. Elle ne souffre pas d'amnésie comme Magnus, dont l'arrachement à sa mère constitue une rupture impensable, mais plutôt d'une hypermnésie qui lui permettrait de conserver corporellement ce qui fut sa venue au monde. Elle reconstitue, dans une sorte de gestaltisme qui organiserait les perceptions résiduelles en les combinant aux agrégats associatifs de sensations, la survivance des empreintes premières et leur donne forme pour favoriser la lisibilité et la compréhension des événements. La vie de Laudes peut parfois laisser une impression de *trop,* face au développement hyperbolique d'aventures successives et de rencontres multiples, exagérément marquées par les défauts de l'amour et de ses accidents. Comme si la carence affective initiale et sa capacité résiliente, favorisaient l'aptitude à accueillir sans réticence, ce que l'humaine nature contient de destins, de douleurs, de drames et de solitudes. Laudes arrive cependant à proposer le récit de sa vie, et des souffrances du monde ; avec la prise de distance que facilitent l'ironie et l'affectueuse moquerie grâce auxquelles la narratrice produit un discours évaluatif sur ce que fut son passé. Chaque rencontre laisse un héritage qu'elle prolonge et enrichit, sans jamais devenir l'esclave de ce legs. Ainsi son présent est-il parsemé des fragments lumineux que lui ont laissés les êtres croisés sur sa route et qui, le plus souvent, ne se savent pas donateurs ou passeurs. À défaut de filiation clairement repérable, elle construit sur le silence, assumant presque comme un devoir, la reconversion de la discontinuité et de la rupture en passage et en transmission. Elle se fait dépositaire « sans déposition » et institue une identité non encore constituée par l'héritage d'expériences, de principes qu'il reste à vivre et à exercer : « Je leur dois beaucoup : le goût du silence et de la contemplation, un faible pour le latin, de sacristie, une profonde affection pour l'univers féminin, folie incluse. » (CM, 24). Les personnages doivent faire avec les traces qui « portent le sceau de la subjectivité »[1] et se dégager de la prétention à l'enquête minutieuse qui se révèle impossible, d'autant plus que l'enfance est en grande partie dissimulée, « obscurcie par l'oubli et l'amnésie, par l'absence de témoignages autres que ceux du souvenir, par tout ce qui fait l'altérité de l'enfant par rapport à l'adulte […] »[2]. L'historien lui-même, dans son projet de reconstitution, sait qu'il se heurte à la limite de ne pouvoir saisir un événement « qu'indirectement, incomplètement et latéralement, à l'aide de

[1] Giovanni SCIBILIA, « L'Enfance et le cinéma de Federico Fellini », *Histoire de l'enfance en Occident, tome 2. Du XVIII*e *siècle à nos jours* (1996), Becchi Egle et Julia Dominique (dir.), Paris, Éditions du Seuil, Coll. Points /histoire, 1998, p.511.
[2] Egle BECCHI, « Écritures enfantines, lectures adultes », *Histoire de l'enfance en Occident. 2, ibid.*, p.486.

documents et de témoignages, à travers ce qui en subsiste pour parvenir jusqu'à nous, c'est-à-dire des *tekmeria* – des traces »[1]. L'enfance se présente par son inaccessibilité. L'autre *monde de l'enfance*, si patiemment étudié par Marie-Josée Chombart de Lauwe[2], ne peut être rendu à l'écriture qu'au travers du prisme déformant « du souvenir, de l'imaginaire ou du fantasme »[3], qui permet à Georges Perec de présenter un récit « fait de bribes éparses, d'absences, d'oublis, de doutes, d'hypothèses, d'anecdotes maigres »[4]. Il ne s'agit donc pas seulement, pour Françoise Asso, de laisser « sa place à l'oubli, mais de laisser sa place à l'erreur, à la faute, à la confusion, associations et détours étant aussi manière de reproduire, dans le texte même, ce que deviennent dans notre esprit les livres et les histoires qui nous habitent. »[5]. C'est en se dégageant de la prétention à l'exhaustivité et à la véracité, que le personnage pourra trouver à exprimer les nombreuses questions et les innombrables pourquoi qui tissent son existence. C'est par la saisie d'un réel, dans lequel il aura à trouver la réponse singulière qui lui conviendra le mieux, qu'il pourra « fabriquer l'outillage nécessaire pour assumer sa destinée d'être parlant et sexué. »[6]. En ce sens, l'histoire ne se reconstruit pas mais se construit, et c'est bien l'enfant qui, de la sorte, « se donne à la vie »[7] en créant, ou recréant, ce qui l'a fait advenir, en faisant trace de ce qui n'en a pas laissé. Dans la graphie, « le je s'écrit ; des marques du passé sur moi, en moi imprimées, je fais mes traces présentes. »[8].

---

[1] Serge VIDERMAN, « Comme en un miroir obscurément… », *op. cit.*, p. 240.
[2] Marie-Josée CHOMBART DE LAUWE, *op. cit.*, 1971.
[3] Anne COUSSEAU, « Enfance et modernité contemporaine : l'épreuve de l'oubli et du silence, ou le " parler mutique " », *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, *op. cit.*, p.251.
[4] Georges PEREC, Quatrième de couverture *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, coll. Les Lettres Nouvelles, 1975.
[5] Françoise ASSO, « Détours. Gérard Macé : lecture, rêve, mémoire », *La Revue des lettres modernes,* « Écritures contemporaines.1. Mémoires du récit », Paris-Caen, Minard, 1998, p.75.
[6] Jean-Louis GAULT, « De la pratique psychanalytique avec les enfants », *Parler(s) d'enfance(s). Que dit aujourd'hui la psychanalyse de l'enfance ? op. cit.*, p.26.
[7] Denis VASSE, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse, op. cit.*, p.132.
[8] J.-B. PONTALIS, « Derniers, premiers mots », *Perdre de vue, op. cit.*, 1988, p.335-360. Exposé prononcé aux « Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence », juillet 1987, et publié dans l'ouvrage collectif *L'Autobiographie*, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p.339.

III-3 Une œuvre de composition

III-3.A Un rapport privilégié aux mots

L'enfance est le lieu même de la fiction et de l'imagination, par le fait même de donner un récit aux souvenirs. Écrire, énonce Jean-Claude Pirotte, « c'est, au bout du compte, tenter à tout prix les retrouvailles avec l'enfance. […] comme si la vie n'était que cela, une carte postale adressée au vieil homme par l'enfant qu'il fut »[1]. Cette activité, qui consiste à parler ou à écrire l'enfance, mêle le fabuleux, le désastre, les récits, les rêves et les souvenirs. Composée de la matière inventive, elle impose un renversement de perspective qui peut déclencher un torticolis pour qui vit de mélancolie. Paul Ricœur postule, dans la trilogie de *Temps et récit*[2], que le sujet accède au passé par l'intermédiaire du récit, permettant ainsi au temps de devenir celui de l'humain. Le « récit ancestral », qui relate et met en scène les faits d'un temps que l'enfant n'a pu connaître, constitue « un relais de la mémoire en direction du passé historique, conçu comme temps des morts et temps d'avant ma naissance »[3]. Il jette un pont entre les générations, entre les disparus et les vivants, pour que s'arrime la transmission généalogique et sert ainsi « de ralliement à une entité collective »[4]. Le désir qu'exprime le sujet de connaître son passé consiste, selon l'approche sociologique proposée par Anne Muxel[5], à pouvoir s'inscrire au cœur de la « mémoire familiale » afin de puiser aux souvenirs et aux mythes familiaux pour se positionner dans la succession des générations. L'origine recèle sa part d'énigmes, elle se donne à lire avec sa part de mystères qui nous accompagnent et peuvent revenir sous bribes de récits obscurs, d'histoires inachevées et de rêves hallucinés. Le récit de l'enfance n'est pas le vain déchiffrement de ces traces éparses, mais une saisie aléatoire de la narration qui navigue, sans crainte, dans les eaux tremblantes où se mêlent l'oubli et la mémoire défaillante, les rêves et les histoires qui nous ont précédés. Le rapport privilégié, passionnel et sensuel, que de nombreux enfants germaniens entretiennent avec la langue facilite le passage au récit fictionnel. Pour Marie-Hélène Boblet, l'enfance est « un état poétique, un " essai " de convocation par la quête et l'approximation […] »[6], Mylène Moris-Stefkovic ajoute que l'enfant germanien partage avec le poète « une communauté d'attitude envers le langage qui fonde l'expérience

[1] Jean-Claude PIROTTE, *Plis perdus*, Paris, La Table Ronde, 1994, p.110.
[2] Paul RICŒUR, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985, p.168.
[3] Lorenzo DEVILLA, « Récits d'enfance et autofiction », *Cahiers Robinson* « Le Clézio aux lisières de l'enfance », *op. cit.*, p.173.
[4] *Ibid*.
[5] Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 1996.
[6] Marie-Hélène BOBLET, « La convocation de l'enfance », *Cahiers Robinson,* n°20, 2006, p.19.

poétique »[1], réalisant ainsi, selon les termes de Bachelard, une forme d'« accord poétique avec l'univers »[2]. Amoureux de la langue, les enfants en goûtent les vertiges avec jubilation et s'engagent aisément sur les voies d'un parcours initiatique qui accompagne la quête du savoir. Elle se prête au récit de son origine et de sa vie, tout autant qu'elle retrace une descente vers les origines « de la parole poétique », rappelant ainsi « le mythe d'Orphée que Sylvie Germain s'approprie de manière originale pour interroger le sens de la création romanesque »[3]. En jouant avec son histoire, pour se saisir, écrit Agamben, du « caractère purement historique et temporel »[4] des objets et des comportements humains, l'enfant devient alors l'écrivain de sa vie dans cette capacité de jouer à *faire semblant*, à se jouer du vrai ou du *comme si*. La puissance de la créativité est à entendre dans l'acception la plus large définie par Winnicott pour qui la question ne consiste pas à composer « une création réussie ou reconnue », mais bien plutôt à « la considér[er] comme la coloration de toute une attitude face à la réalité extérieure »[5]. L'effort pour comprendre le monde passe par la saisie et la capture des mots, qui se déploient dans leur matérialité et ouvrent au jeu des interférences perpétuelles. L'enfant se heurte à leur consistance, creuse l'épaisseur de leurs sens qui invitent à la surprise et à la puissance de l'imaginaire, offrant une expérience du monde que Sylvie Germain peut partager dans sa pratique romanesque : « Comme une cloche, on tinte et on écoute pour entendre les degrés de résonance et l'espace de la profondeur d'un mot »[6]. Moins pacifiquement, les mots peuvent être éviscérés au cours d'une séance d'autopsie qui appelle l'examen scrupuleux pour trouver une spatialisation des périls du double sens. L'étymologie se saisit à bras le corps ou se conçoit oralement dans une absorption vorace et délectable des signifiants, indicateurs de destins qui mènent vers les profondeurs insoupçonnées de l'être. Nous retrouvons cette logique de la quête de sens dans l'acte de lecture qui lie les enfants aux dictionnaires. La succession des mots, reliés entre eux par le classement de la logique alphabétique, ne fige pas pour autant le raisonnement intellectuel. Pour Bruno Duborgel au contraire, le dictionnaire permet à l'enfant de dégager du recueil d'unités signifiantes « une invitation à suggérer, rêver, à prendre de la distance, à imaginer, à remettre en cause, à songer, à transposer,

[1] Milène MORIS-STEFKOVIC, « La figure de l'enfant poète », *Cahiers Robinson,* n°20, 2006, p.93.
[2] Gaston BACHELARD, *Poétique de la rêverie, op. cit.*, p.106.
[3] Milène MORIS-STEFKOVIC, *ibid*.
[4] Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire*. *Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, *op. cit.*, p.133.
[5] Donald-Woods WINNICOTT (1971), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, NRF Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1975, p.91.
[6] Émission *À voix nue* : Sylvie Germain. *op. cit.*

à connoter, à jouer, à créer »[1], alors que l'on « n'en finit pas d'apprendre à lire : d'avoir à apprendre à lire. Car tout est livre, le monde entier est une bibliothèque vive […] autant de grands textes bruissants de voix, de rêves, d'odeurs et de couleurs, de sens et de questions. » (ST, 11). La lecture de sa vie implique une déambulation similaire dans les lignes et failles de son existence qui demande à être réinterprétées. De même que les différentes expériences du corps de l'enfant, qu'elles soient sensorielles ou psychomotrices, s'organisent comme autant de signes précoces du langage, de son temps et de sa culture, son histoire se construit en histoires. « Tout se transforme en légendes. […] ces récits fantasmatiques expriment mieux la réalité que des discours rationnels […] ils sont de plain-pied dans le mystère et le merveilleux du monde »[2] énonce Sylvie Germain au cours d'un entretien. Que l'on ne se méprenne pas cependant, l'auteur rappelle plus tard, dans un entretien avec Aliette Armel, que le « tout pouvoir » des mots « réside précisément dans "leur non pouvoir". […] le "pouvoir" des mots n'est pas de l'ordre de la puissance, mais de celui du possible. Il n'y a aucun adéquat pour qualifier et contenir ce qui vient nous bouleverser de fond en comble […]»[3].

Si l'interrogation sur l'origine de l'univers est difficilement envisageable, puisqu'elle nécessite de penser un monde avant son existence et de concevoir une antériorité précédant toute réalité, celle qui concerne l'origine du sujet est tout aussi délicate. « Ce qui nous échappe, ce de quoi nous sommes irrémédiablement absents, et qui manque à notre emprise dans le mouvement même où nous sommes constitués dans et par le désir d'un autre, de plus d'un autre qui nous précède. »[4] écrit René Kaës. Du fait que nous avons été précisément absents de notre conception, et que l'instant de notre naissance échappe à notre conscience, la question de l'origine reste, pour Denis Vasse « ouverte, sans cesse réactualisée par la parole aux carrefours des chemins où s'entrecroisent les représentations »[5]. Ainsi, Pascal Quignard dans l'avant-propos de *La Nuit sexuelle* écrit-il à partir de cette image manquante qui marque notre origine : « Je n'étais pas là la nuit où j'ai été conçu. Il est difficile d'assister au jour qui vous précède ». Ce temps ne peut se révéler à nos yeux que sous celle d'une nuit qui se décline en trois nuances distinctes : « la nuit utérine. Une

[1] Bruno DUBORGEL, « La psyché, d'albums embellie », *L'Enfant lecteur. Tout pour faire aimer les livres,* Rolande Causse (dir.), Paris, *Autrement*, n° 97, mars 1988, p.53.
[2] Sylvie GERMAIN, Bruno CARBONE *et al.* (dir.), Poitiers-La Rochelle, Office du Livre en Poitou-Charentes, Bibliothèque municipale de La Rochelle, 1994.
[3] Sylvie GERMAIN, entretien avec Aliette ARMEL, *Le Nouvel Observateur,* rubrique « La vie en livre », 6 avril 2011.
[4] René KAËS, « Introduction : le sujet de l'héritage », *Transmission de la vie psychique entre générations*, *op. cit.*, p.3.
[5] Denis VASSE, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse , op. cit.*, p.95.

fois nés, au terme de chaque jour, c'est la nuit terrestre […]. Enfin, après la mort, l'âme se décompose dans une troisième sorte de nuit. »[1]. Pour que cette butée, contre ce que René Kaës nomme « l'infinitude omnipotence du Moi »[2], soit structurante, nous avons à devenir dans l'après-coup les penseurs de ce temps préhistorique qui fait que nous avons été mis au monde par plus d'un sexe et plus d'un texte. Cette aporie, particulièrement propice à la fiction, permet aux personnages germaniens de tisser des correspondances, que relève Évelyne Thoizet :

> entre la nuit cosmique et la nuit de la naissance, entre l'entrée en scène d'un personnage et le début du monde, si toute naissance répète la naissance du monde, une tension irréductible sépare le temps vécu du temps cosmique.[3]

Suivant le dédale régressif de leur histoire, les personnages en reconstituent le tableau, ils se font peintre ou conteur pour former un support sur lequel déposer cette scène qui favorise l'émergence de la représentation. En faisant histoire du temps de leur conception ou de leur naissance, ils tentent « de figurer l'infigurable à travers l'image d'un événement dont il est impossible de témoigner à la première personne et qui, par conséquent ne saurait être introduit par un « Je me souviens d'un… »[4]. Ils situent souvent cet instant dans l'obscurité d'une nuit qui devient lumineuse. Très souvent étoilée, référencée à la Nativité, la nuit devient en un sens *éclairante* pour le sujet. Laudes naît « une nuit d'août, sous une somptueuse pluie d'étoiles » (CM, 14), et Monsieur Rossignol écrit qu'il « y avait des étoiles blanches et douces comme des gouttes de lait partout dans le ciel » en cette « nuit de plein hiver » (Im, 156). Enfin, lorsque l'étreinte amoureuse se situe dans la luminosité en mi-teinte du « chien et loup », « l'amant fulgurant » qui « se tenait tel un soleil de solstice » (HC, 15) vaut à lui seul pour source lumineuse astrale dans l'évocation d'Aurélien.

III-3.B Faire avec l'assourdissant silence du monde

Dans le cas de l'enfant abandonné, la défection d'un être inconnu, innommé ou innommable, laisse une béance. L'absence irrémédiable de témoins d'une époque révolue qui viendraient circonscrire l'événement de la naissance, le manque du récit des ancêtres porté, partagé et remodelé successivement par les membres d'une famille, rend difficile la structuration de la pensée sur des cadres

[1] Pascal QUIGNARD, (2007), *La Nuit sexuelle,* Paris, Éditions J'ai lu, 2009, p.9.
[2] René KAËS, « Introduction : le sujet de l'héritage », *op. cit.,* p.3.
[3] Évelyne THOIZET, « Le cri de la naissance », *Cahiers Robinson*, n° 20, *ibid.*, p.86.
[4] Arthur COOLS, « *Le Rouge, la nuit. Le retour du féminin comme source de l'écriture* », *L'Œuvre du féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Éric Hoppenot (dir.), Grignan, Les Éditions Complicités, 2004, p.116.

familiaux et sociaux. Par ailleurs, rien ne vient évoquer ce qu'il fût de ce temps antérieur à l'émergence et à l'affirmation d'un *moi,* qui ne doit sa survie qu'à l'existence de personnes qui ont fait surgir un *nous,* pour que le nébuleux « univers de besoins, de désirs, de sensations, où le bébé ne distingue pas encore, ou de façon fluctuante […]»[1] puisse être repris. Ce qui explique l'affirmation de Laudes-Marie : « Dès ma naissance j'ai été confiée au hasard. » (CM, 13). Cette absence est perçue par Jean-Paul Sartre comme une opportunité créatrice qui le libère de contraintes « […] Je n'étais maître de personne et rien ne m'appartenait… »[2]. Sans histoire qui lui préexiste et sans possibilité de s'ancrer dans celle qui lui a été léguée par ses prédécesseurs, il se retrouve en situation de créateur pour donner sens à ce qu'il vit et constituer, avec ses propres ressources, un récit mythique qui viendrait pallier l'absence d'un héritage intergénérationnel organisateur d'une histoire familiale. La situation des enfants abandonnés redouble le vide de l'histoire individuelle à jamais inaccessible. L'*infantia,* ainsi que la nomme Jean-François Lyotard[3], devient le pivot à partir duquel se façonne un nouveau récit qui, par la force de l'imaginaire de ces enfants, fonde le chaînon manquant pour qu'un lien soit possible avec ce passé ; accéder à la dimension du symbolique c'est, pour eux, s'accepter orphelins. Laudes est le personnage pour lequel la transmission du récit échappe le plus, en raison de l'absence des témoins de sa venue au monde et de la présence d'adultes qui se caractérisent par leur manque de permanence. Elle contredit l'affirmation selon laquelle l'individu ne peut complètement construire sa propre histoire. Conformément au constat que formule la romancière britannique Jeanette Winterson pour laquelle le « monde inconnu » dans lequel le bébé est expulsé « ne devient compréhensible qu'à travers une histoire »[4], Laudes élabore le récit d'une vie par-dessus la fracture, le manque et la destruction. Comme si le fait d'appartenir à une espèce, qui serait, selon Pascal Quignard, « asservie au récit » et qui quémanderait, dès sa mise au monde, « un récit » et « Une intrigue ! », imposait de le concevoir par soi-même, à défaut de le recevoir.

La *Chanson des mal-aimants* débute sur une scène d'évocation de l'état existentiel du personnage qui débarque au milieu d'une histoire qui a commencé sans elle, « Ma solitude est un théâtre à ciel ouvert » (CM, 13), et qui la prive de

[1] René ZAZZO, « L'entretien inachevé avec Laurence et Georges Pernoud », *Le Paradoxe des jumeaux.* Précédé d'un dialogue avec Michel TOURNIER, Paris, Stock, Laurence Pernoud, 1994, p.36.
[2] Jean-Paul SARTRE, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.
[3] Jean-François LYOTARD, *Lecture d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p.9.
[4] Jeanette WINTERSON (2011), *Why Be Happy When You Could Be Normal ?*, *Pourquoi être heureux quand on peut être normal ?,* traduit de l'anglais par Céline Leroy, Paris, Éditions de l'Olivier, 2012.

la trame narrative qui accompagne toute naissance et transmet, dans les récits des premiers jours, la mémoire ancestrale. Laudes-Marie appartient, ainsi que Crève-Cœur, à la catégorie de « ces enfants mal-nés qui, sitôt mis au monde, s'y retrouvent tout seuls, jetés au rebut, et par là même volés de leur enfance » (NA, 121). Jeanette Winterson évoque sa propre situation d'abandon et d'adoption en utilisant la même métaphore que Laudes-Marie : « Imaginez un livre dont il manquerait les premières pages. Imaginez arriver au théâtre après le lever de rideau »[1]. La venue au monde, marquée par l'abandon et le dépouillement, place l'enfant dans l'absolue de l'absence à laquelle s'adjoint l'extrême de « l'indifférence universelle ». Alors que la Genèse est saisie par Sylvie Germain dans l'éclat et le foisonnement : « lever de rideau sur l'immense théâtre de l'univers où la matière entre en scène dans un formidable tumulte » (AL, 7), pour Laudes-Marie, la lumière n'est pas : « je suis entrée seule en scène, tous feux éteints dans une indifférence universelle. » (CM, 13). Le monde semble se vider des éléments de la Création, « Pas même un arbre ni un oiseau pour enjoliver le décor. » (CM, 13). Lorsque l'on sait que la naissance du psychisme humain, ainsi que la survie de l'individu, sont étroitement dépendantes des contacts verbaux et du regard déposé comme une reconnaissance sur le nouveau-né, nous pouvons nous demander pour qui joue l'acteur, puisque qu'il faut bien qu'il y ait de l'autre pour entrer dans une logique du regard et être en mesure de jouer. Laudes trouve là, ce que Paul-Laurent Assoun nomme, « l'incarnation de la perte – de visu – dans une scène (pré)originaire : celle de la séparation et de la perte de vue, où le regard reçoit son empreinte primitive, de douleur. […] trauma scopique d'origine »[2], qui laisse l'*infans* sans voix, médusé par la douleur, alors qu'il réalise l'absence de l'autre. Laudes ne traverse pas cependant ce vécu de carence dans l'extinction de ses pulsions, qui l'aurait immanquablement conduite à la mort comme les nouveau-nés enlevés par Frédéric II de Sicile[3]. La capacité de résilience de Laudes-Marie trouve, dans l'« unique geste de sollicitude » de ses parents « fuyards », le socle de son inscription. Le phénomène de l'empreinte, base de l'attachement social, se caractérise par sa précocité et sa rapidité. Laudes-Marie se comporte, à bien des égards, comme les oiseaux nidifuges étudiés par l'éthologiste Karl Lorenz[4], pour lequel les impressions reçues dès après la naissance déterminent la fixation

[1] *Ibid.*, p.14.
[2] Paul-Laurent ASSOUN, *Le Regard et la voix. Leçons de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 57.
[3] Le monarque qui souhaitait savoir quelle était « la langue fondamentale de l'humanité, avait donné ordre aux nourrices chargées de s'en occuper de ces bébés-là de prendre le plus grand soin de chacun d'eux, mais avec la consigne absolue de ne jamais prononcer un seul mot en leur présence. Frédéric II ne perça jamais le secret de la langue fondamentale, car tous les bébés moururent… », Florence GUIGNARD, « L'Infantile dans la relation analytique », *Au vif de l'infantile. Réflexions sur la situation analytique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. Champs psychanalytiques, 1996, p.51.
[4] Karl LORENZ, *Trois essais sur le comportement animal et humain,* Paris, Seuil, 1970.

à un contenant de fortune. À peine placée dans le cageot, métaphore du matriciel qui portera la mémoire et l'imaginaire de ce qui fut une ombre de maternel, l'odeur des framboises engendre un phénomène d'imprégnation irréversible. Il ressurgira, comme support sensoriel, à l'occasion des multiples vécus de séparation et de ruptures qui jalonnent la vie de la narratrice, réactualisant la scène de l'abandon, occasionnant, non pas une perte, « que la souffrance nommerait et que le chagrin rendrait vivante »[1], mais un vide. La solitude de l'enfant est ici absolue. L'attachement et l'identification à des objets inanimés et immobiles témoignent de l'absence totale d'une présence plus attrayante ou attentive, mais ils révèlent également la force de l'enfant qui établit une « seconde peau »[2], théorisée par Esther Bick, afin de se sentir suffisamment contenue à l'intérieur de sa propre peau et supporter la séparation en se protégeant de l'effet désintégrateur qu'elle pourrait produire. La narratrice, qui se penche sur un passé de plus de soixante ans, lui donne forme et construit, dans l'après-coup, l'histoire d'une « enfance ne peut se dire qu'au passé »[3]. Elle partage en cela l'approche qu'en donne André Green : « le meilleur usage que nous puissions faire de tout ce que nous apprenons sur l'enfant est de *rêver à son sujet* »[4], sans craindre d'entendre ou de laisser parler, l'enfant en elle. La nécessité de construire cette entrée dans le monde est aussi une façon de saisir les mobiles d'un geste d'abandon qui plante une attente dans le cœur de l'enfant et laisse la narratrice « en deuil » de ses parents depuis sa « malencontreuse naissance. » (CM, 14). La maladresse de l'enveloppement qui présente l'enfant « entortillée », la violence même du dessaisissement, « paquet oublié poste restante », et l'extrême dureté ou dénuement des objets de puériculture (bitume, cageot…), sont autant d'éléments qui chosifient l'enfant et valent d'être assimilés à la mort du sujet. De plus, les fragiles supports d'agrippements qui s'amenuisent au fil du temps, passant de la manche ballante du manchot à la disparition de tout support après le suicide d'Antonin : « Il n'y avait même plus une manche flasque à quoi me raccrocher » (CM, 44), demandent impérativement la reprise, en vue de ne pas sombrer dans le néant existentiel.

Dans *Le monde sans vous,* Sylvie Germain présente la terre comme « un théâtre à ciel ouvert où chacun est appelé à tenir un rôle. La terre : Globe-Théâtre en

[1] Dominique GUYOMARD, *L'Effet-mère. L'entre mère et fille. Du lien à la relation*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2009, p.46.
[2] Esther BICK (1964), « L'expérience de la peau dans les relations d'objet précoces », *Explorations dans le monde de l'autisme,* Meltzer Donald et al., Paris, Payot, nouv. éd. 1984, p.240-244 (article original : « The experience of the skin in early object relations », *in The International Journal of Psycho-analysis*, vol.49, Londres, Routledge Journals, p.484-486.
[3] André GREEN, « L'Enfant modèle », *op. cit.*, p.61.
[4] *Ibid*.

rotation perpétuelle dans l'espace sidéral. " *Totus mundus agit histrionem* ". Certains ont davantage le sens du jeu et le goût de l'improvisation que d'autres, tout leur est prétexte à invention. » (MV, 53). Elle suggère par cette évocation du théâtre, où fut représentée l'œuvre shakespearienne, que chacun a un rôle à apprendre pour le jouer au mieux sur la scène terrestre. Aussi, à défaut de texte, « j'ignorais tout du texte » (CM, 13), il convient de l'inventer, sans se tromper de registre pour ne pas reconduire l'expérience des premiers pleurs interprétés, non comme une demande de lien et de soins, mais comme des « miaulements intempestifs qu'il croyait être d'un chat en goguette. » (CM, 15). Et puisque la mémoire est également « un théâtre où les souvenirs prennent souvent une grande liberté avec le passé qu'ils sont censés re-présenter, et la conscience est une chaire souvent bancale, branlante, dotée d'un abat-voix à l'acoustique fantasque […] » (MV, 120), autant devenir son propre créateur. De plus, pour certains penseurs, l'enfant est « un comédien-né, tout entier investi dans la multiplicité des personnages auxquels il s'essaie, des rôles qu'il emprunte, des histoires qu'il se joue »[1], sa mobilité lui permettant de s'approcher des questions métaphysiques. Le théâtre appelle le texte à mémoriser avant qu'il ne soit interprété, mimé ou déclamé ; il invite également à l'improvisation et demande la capacité de se décoller de soi-même pour devenir un personnage, dans un au-delà de son existence, qui fraie un parcours dans une mémoire de l'éphémère. Laudes-Marie se trouve donc sur une scène de théâtre, dont la caractéristique pour Ariane Mnouchkine, est de ne pas laisser de trace matérielle, mais « juste quelques griffures dans la mémoire et dans le cœur des hommes éphémères eux aussi »[2]. Laudes-Marie devient dramaturge, scénographe et personnage, elle joue sa vie pour mieux l'accueillir dans sa dimension inventive. Ses meurtrissures deviennent, dans la diversité de ses moyens d'expressions, transmissibles et s'inventent une lignée dans la dramatisation de la Liturgie et la représentation des Mystères. La modestie du cageot rejoint celle des tréteaux du théâtre de rue, et offre une scène bancale pour une vie dont le texte reste à écrire et à jouer. Si les enfants sans famille, tel Magnus, « sont contraints à l'archéologie », ils le sont également à l'écriture, afin de localiser des traces ou à fabriquer, dans l'immortalité du sens, cette part manquante du passé pour s'offrir une ouverture, digne d'un opéra[3]. Même si,

[1] Martin LEGROS, « Comment pensent les enfants ? », *Philosophie magazine,* n°38, avril 2010, p.38-39.
[2] Ariane MNOUCHKINE, « Préface », *Le Théâtre en France,* volume 1, *op. cit.*, p.7.
[3] Le premier chapitre de *Magnus* qui s'intitule « ouverture » peut se lire comme une partition d'opéra. L'ouverture, délimite l'argument et présente le motif musical qui traversera l'œuvre, elle consiste également à projeter l'auditeur dans le temps d'une intrigue qui doit s'inscrire comme une pensée lancinante. Le leitmotiv opère ainsi une mise en relation entre différentes périodes et s'impose dans le souvenir par un jeu de signification comme un texte littéraire.

dans la logique du déploiement de l'œuvre, le récit, comme le rappelle Roger Godard, « est clos sur lui-même » puisqu'à « la première phrase de l'incipit répond en écho la clôture romanesque »[1] : « Ma solitude se joue à ciel ouvert comme lors de ma naissance » (CM, 243).

III-3.C Les bienfaits de la sublimation

En plus de la capacité narrative, la puissance onirique est également convoquée quand l'existence se fait fracassante. Le présent des rêves offre « une échappée belle, […] un désancrage du sujet perceptif par rapport au monde réel et au poids de l'Histoire, une " déprise d'actualité " par rapport à la datation relative posée dans le récit […] et constitue une parenthèse dans le déroulement des événements historicisés. »[2] Les rêves et les visions de Laudes-Marie suggèrent une intelligence du monde, ils ouvrent à l'imaginaire et à la promesse[3], ils soutiennent visuellement et pallient les défaillances d'une parole toujours prête à vaciller lorsque surgit le deuil. Les événements surviennent alors comme un bombardement d'informations auxquelles elle ne peut donner sens au moyen d'un récit. La bouche, qui revient à son vide originaire, laisse la voix s'érailler dans un cri de douleur pour finalement s'absenter. Comme les patientes de Freud[4], qui se plaignent des désordres et des ratés de leur voix, le larynx est ici l'objet d'une « conversion », il y a bien quelque chose qui a dû être « ravalé » et qui ne peut passer : « Ça hurlait en moi, impersonnellement, […] ma bouche mangeait du vide. Mais au fond de ma nuit, ma mémoire a lâché ses fantômes. » (CM, 192). La vie contraint Laudes à faire image et histoire pour ne pas être réduite « à une série de réactions de défense pour la survie »[5], elle fait alors, d'éléments choisis, une représentation destinée à elle-même, une sorte de « théâtre privé »[6], comme Mademoiselle Anna O… aimait à appeler les rêveries auxquelles elle se livrait. La dimension originelle de l'homme serait, selon Giorgio Agamben, « contenue dans la fable et non pas dans le mystère : dans ce qu'on ne peut que raconter, et non pas dans ce qu'il faut taire »[7]. En libérant l'homme frappé de mutisme, le conte valorise le monde de la bouche ouverte contre celui de la bouche close. Quelques images sémantisées deviennent alors une partie constituante de son identité narrative, elles métaphorisent sa souffrance sur la

[1] Roger GODARD, « Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants », Itinéraires du roman contemporain,* Paris, Armand Colin, 2006, p.12.
[2] Cécile NARJOUX, « Le présent de Sylvie Germain », *op. cit.*, p.148.
[3] Voir l'essai d'Anne DUFOURMANTELLE, *L'Intelligence du rêve,* Paris, Payot, 2012.
[4] Sigmund FREUD, Joseph BREUER, (1895), *Études sur l'hystérie*, trad. Anne Berman, Paris, PUF, coll. Bibliothèque de psychanalyse, 1978, p. 237-241.
[5] Boris CYRULNIK, *op. cit.*, p.126.
[6] Sigmund FREUD, Joseph BREUER, (1895), *op. cit.*, p.15.
[7] Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire*, *op. cit..*, p.119.

scène d'un théâtre intime, qui témoigne des bienfaits d'une certaine illusion qui masque, afin de mieux débusquer, la vérité cachée. Le néologisme « révasion », créé par Hélène Cixous, convient ici parfaitement pour souligner à quel point tout rêveur est un prisonnier qui parvient à s'évader par la porte des songes qui transfigure le réel en possible. Le rêve est un moyen de définir et d'atteindre la « vraie vie »[1] chère à André Breton. La fécondité créative de Laudes-Marie peut engendrer, comme l'écriture poétique, une réévaluation de la réalité en transformant « deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité »[2], « jusqu'à ce que le monde devienne fable »[3]. Tout devient propice à la rêverie qui ouvre les voies d'exploration et de découverte des profondeurs de l'âme. Les paysages deviennent image mentale sur laquelle se fixe un rêve d'une étonnante blancheur qui vaut pour rêve d'origine. À diverses étapes de sa vie, les apparitions se prolongent et se répondent entre réel et songe. Conformément à Gaston Bachelard pour qui « c'est la plume qui rêve. C'est la page blanche qui donne le droit de rêver »[4], Laudes assemble les impressions fugaces, les divers souvenirs et les rappels de l'enfance qui se présentent sous forme de sensations, d'associations et de rêveries diurnes. Elle en fait un langage et les fond en une seule perception, devenue récit d'une vie qui donne sens à la notion de « temps retrouvé » qui est à saisir, pour Bernard Raffalli, comme « un temps lu, unifié, compris »[5]. L'histoire, écrit Jacques Lacan, « est une vérité qui a cette propriété que le sujet qui l'assume en dépend dans sa constitution de sujet-même et cette histoire dépend aussi du sujet lui-même qui la pense et la repense à sa façon »[6]. Destinée à se fondre au rebus, Laudes redresse la pente du pathos et du didactisme, elle assemble différents éléments collectés pour recomposer et rendre sensibles, par delà leur évanescence, les songes qui la traversent. Elle invite l'être imaginant à se mettre en route sur les chemins buissonniers de l'analogie et de l'invention, de l'inconnu et de l'imprévu. Cette collecte qui permet à la littérature, selon Bruno Duborgel, de jouer avec la réalité, de la reconstruire et de la styliser, est également à l'œuvre dans le difficile exercice de la translation graphique qu'effectue Marie pour offrir aux mots délaissés de Zélie, « une écriture recevable pour l'être sensible, imaginant, subjectif, humain »[7], à travers un récit qui s'effectue par procuration.

---

[1] André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969, p.54.
[2] *Ibid.*, p.23.
[3] Milène MORIS-STEFKOVIC, « La figure de l'enfant poète », *Cahiers Robinson,* n°20, 2006, p.98.
[4] Gaston BACHELARD, *La Poétique de la rêverie, op. cit.,* p.7.
[5] Bernard RAFFALLI, « Introduction », *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. LXXVII.
[6] Jacques LACAN, *Petits écrits et conférences 1945-1951,* 2d. Pirate en 1952, p.370.
[7] Bruno DUBORGEL, « La psyché, d'albums embellie », *L'Enfant lecteur, op. cit.*, p.52.

Les filles, qui ont un rapport réconcilié avec les arbres, se tournent plus habilement vers le récit de leur vie, comme si le rapport de familiarité avec les racines et les cimes et la proximité avec les fibres végétales dont on fait le papier, facilitaient le passage vers l'écriture et la narration de son histoire. Il est vrai que l'arbre abrite toute une faune qui lui est propre. Porteur de vies, il offre le gîte et le couvert à nombreuses espèces d'animaux, petits mammifères, insectes et oiseaux aux joyeux pépiements d'une Tour de Babel qui ouvre un espace propre à l'enfance. La puissance créatrice et onirique de Marie et de Laudes-Marie puise à la sève nourricière des arbres qui, avec « leurs branches et leurs racines, […] avancent en largeur, en hauteur et en profondeur, les humains en sont incapables. » (In, 38). Marie, qui caressait le très sérieux projet de devenir un arbre quand elle serait grande, rêve de devenir un « arbre-livre, dont chaque feuille serait écrite par le vent, les insectes, le soleil et la pluie, les oiseaux, les rayons de lune. » (In, 101). Suite à un accident de voiture, la perte de son pied, auquel elle prête une vie autonome, ouvre à de nouvelles pérégrinations. Son pas solitaire, mais pourtant volontaire, lui permet de « s'aventurer derrière la peau des choses, sous la terre, jusqu'aux séjours des morts, et sous l'écorce des arbres. » (In, 62). L'enfant passeur fait le lien entre le monde des vivants et celui des morts, dans cet ailleurs, qui brasse l'humus et la glaise, au cœur du magma où se mêlent depuis l'origine « tous les résidus des corps, minéraux, végétaux, animaux, humains […] » (In, 63). Cette proximité avec les disparus, qui la conduit à représenter « de vagues silhouettes de fantômes enlacées aux racines » (In, 99) sur son arbre généalogique, lui confère peut-être cette aptitude de traductrice inspirée. Marie n'interroge pas uniquement l'accession au langage et la naissance de l'écriture, elle fait œuvre de transposition en recomposant et en illustrant le journal de Zélie, resté en souffrance après sa mort, pour le sublimer en un album ludique destiné aux enfants. La facture désordonnée de l'original dérobé témoigne de l'urgence d'une écriture qui se dépose sur « des feuilles disparates, des pages arrachées […] des bouts de papier ramassés n'importe où, des lambeaux de cartonnage et même des morceaux de papier-toilette, tous griffonnés de phrases et de dessins, parfois seulement de mots décousus […] » (In, 169). En déposant sur le papier une coulée de langage en fusion de ce qui, jusqu'à présent, était astreint au silence, Zélie par « voie d'encre », s'inscrit dans une démarche similaire à celle de la romancière qui écrit pour « ne pas perdre le fil, si ténu et cassant »[1]. Les mots, qui ont été enterrés avec les actes et la souffrance indicible, sont repris

[1] Sylvie GERMAIN, entretien avec Denise LE DANTEC, « Entretien avec Sylvie Germain », *L'École des Lettres* II, LX XXVI, 1, 15 septembre 1994, p.60.

par Zélie, comme si raconter l'expérience désorganisante de sa mère, suffisait à la fille pour habiter son humaine condition. Marie partage par empathie, une étrange similitude avec les éprouvés de Zélie :

> elle pressentit entre elle et celle qu'elle-même avait été jusqu'à très récemment une parenté si aiguë qu'elle pensa par instants avoir écrit elle-même certaines phrases, à croire qu'il y avait eu, à distance spatiale et temporelle, vol de mots, de cris, de questions. (In, 170)

Ainsi, peut-elle se saisir de la parole abandonnée de Zélie et lui rendre sa juste place, en permettant au message « d'être compris et accepté malgré sa blessure »[1] au cœur d'un nouveau récit. Marie s'engage sur la voie de la rencontre par la pratique créatrice qui se conçoit, selon Hélène Cixous, comme « un geste d'amour […] Cette passivité-là est notre manière – en vérité active – de connaître les choses en nous laissant connaître par elle. »[2]. Tout en ignorant qu'elle partagea avec cette sœur de papier une approche similaire du monde et de l'utilisation des mots, ainsi qu'une douloureuse absence paternelle, Marie offre à la parole emmurée dans le silence, une dimension partageable en la passant par le filtre décontaminant de la sublimation. Il lui est possible de créer à partir du secret d'une autre, comme il en va entre les générations, grâce à la création d'images qui témoignent « de la vie pulsionnelle propre d'un créateur […]»[3]. Dans une continuité de pensée, Marie articule les histoires racontées par Pierre aux notes fragmentaires et hallucinées de Zélie pour créer « un livre court […], imagé de dessins simples et vivement bariolés, à dominante rouge, intitulé " Les bêtises de Zélie " » (In, 196). Par l'activité artistique, Marie transforme le don de Pierre et offre, *post mortem*, un double lieu de figuration et de résonance aux mots de sa sœur. La représentation, au cœur de l'album, offre aux enfants la possibilité de jouer, d'imaginer et de rêver à leur tour cette histoire sublimée par des images. Le récit de la jeune fille prend un souffle second, une réparation à contrecoup. L'acte graphique, intentionnel et représentatif, en appui sur la couleur, remonte à l'enfance de l'art. La feuille devient un écran de projection sur lequel la « couleur agit comme élément détonant, une émulsion qui sollicite la sensorialité »[4], pour faire subir au récit une traduction plastique. Par ce biais, l'ultime passage à la vie adulte pour Marie s'accomplit en trouvant une expression esthétique pour décrire l'expérience et le désir, affronter la mort et

[1] Boris CYRULNIK, *op. cit.*, p.118.
[2] Hélène CIXOUS, *La Venue de l'écriture*, Paris, UGE, 10/18, n° 1121, 1977, p.47.
[3] Serge TISSERON, « *Les images psychiques entre les générations* », *op. cit.*, p.123.
[4] Claude BELLEGARDE, « La couleur révélée », *L'Enfant lecteur, op. cit.*, p.145.

repousser le spectre du suicide ou de la folie. « *Wo es war, soll ich werden* »[1], cette injonction fondamentale faite à tout sujet de s'assumer dans sa singularité, se pose à nouveau à l'adolescence, en termes de réaffirmation et de passage, de celle qui doit répondre de sa douleur en intégrant les pertes et les manques. À la fin de son poème « Vagabonds », Arthur Rimbaud énonce son urgence, « Moi pressé de trouver le lieu et la formule »[2], Marie elle, trouve dans l'essence d'une écriture-miroir, une possible partance de sa patrie familiale pour inventer une nouvelle langue, comme l'adolescent se fixe comme tâche essentielle « de se séparer de ce qui fait tache dans le tableau de l'enfance »[3].

La vérité importe souvent moins que la puissance de la fabulation qui est à l'origine d'un destin et du roman d'une vie, c'est ce que Romain Gary raconte dans *La Promesse de l'aube,* accordant l'essentiel à la portée de l'histoire racontée, qui fait dire au poète « Peut-être me direz-vous : " Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? " Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que suis ? »[4]. L'acte de création est parfois ce qui reste pour colmater les brèches et conserver une part d'humanité ou une conscience de vie exacerbée. Dans l'effroi et l'horreur du camp de Terezin, l'enfant Franta Bass, « à jamais en train de mourir. Et de mendier une consolation » (PP, 50) écrit encore, « avec ses mots tout simples, la beauté de la terre et de la floraison ; la beauté refusée. » (PP, 51). Livré « aux cendres, au vent, à la fosse, à l'oubli. » (PP, 50), la lutte contre la mort contraint à la poésie. « Sans l'art » écrit Alain Finkelkraut, « la compréhension intime de ce qui était en jeu à Auschwitz ou à Kolyma nous serait barrée pour toujours »[5], et ne nous ferait pas entendre, selon les propos de Gérard Poulouin « la voix de l'innocence […] paradoxalement victorieuse contre le cynisme et la vilenie des nazis »[6]. Ainsi les survivants des camps font de l'écriture un dernier acte de vie, une ultime preuve d'une venue sur terre, « un acte de résistance, une survie » rappelé par Pascal Sevez : « Dans ces lieux où il était interdit d'écrire sous peine de mort, ils ont griffonné des feuillets, consigné leurs témoignages, relevé des descriptions. […] en témoignent le journal d'Ana Novc ainsi que les textes

[1] « où c'était, je dois(t) advenir », Sigmund FREUD, « La décomposition de la personnalité psychique », *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalytique* (1932), trad. R.-M. Zeitlin, Paris, Gallimard, 1984, p.110.
[2] Arthur RIMBAUD, « Vagabond », *Illuminations, Œuvres complètes, op. cit.,* p.136.
[3] Philippe LACADÉE, « "Le pubère où circule le sang de l'exil et d'un père" (A. Rimbaud) », *Parler(s) d'enfance(s). Que dit aujourd'hui la psychanalyse de l'enfance ? op. cit.*, p.71.
[4] Charles BAUDELAIRE, « Les fenêtres », *Petits poèmes en prose*, *op. cit.*
[5] Alain FINKELKRAUT, *L'Humanité perdue. Essai sur le XX*e *siècle*, Paris, Seuil, 1997, p.112.
[6] Gérard POULOUIN, « Des voix singulières à Prague », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.43.

anonymes retrouvés sous le sixième poteau du mirador gauche ou sous les traverses du butoir ferroviaire du camp [d'Auschwitz]. »[1]

[1] Pascal SEVEZ, « À l'aube lazaréenne du XXIe siècle », *Recherches de science religieuse*, tome 90, 2002, p.45.

Conclusion

S'EN ALLER AU HASARD

Et le livre qui suit, n'étant composé que des traces de ses pas, s'en va lui aussi au hasard. (PP, 17)

À L'HORIZON, LA RENCONTRE

Comme cela est petit avec quoi nous luttons.
Comme cela est grand ce qui lutte avec nous.
Rainer Maria Rilke

I-1 La promesse de l'enfant

Il y a toujours dans l'œuvre de Sylvie Germain les traces d'une enfance jamais tout à fait achevée, jamais tout à fait consolée. Comme une blessure mal cicatrisée qui persiste, gratte, lance et s'éveille au moindre frôlement ou accroc. Dans cette quête qui consiste à retisser les fils de son histoire pour éventuellement mieux s'en détacher et cesser l'errance à laquelle seraient condamnés les personnages à la mémoire défaillante ou souffrante, la figure de l'enfant se présente. En tant que descendant, porteur d'une histoire qui se parle au-delà des générations et des mots, doué d'une énergie tournée vers un devenir, l'enfant se fait passeur, entre l'origine et le présent des personnages, pour accompagner leur cheminement et les conduire à la réconciliation avec leur propre enfance assumée et désintriquée de la nostalgie ou de la rancœur. De cette rencontre impromptue, l'enfant invite à se hisser à sa hauteur pour adopter un nouveau positionnement par rapport à ses propres figures parentales, à dépasser la dimension de la quête identitaire individuelle pour s'exercer à une éthique de la responsabilité au cœur d'un monde qui est à habiter. L'image de l'enfant, qui attend que l'adulte vienne le secourir, s'inverse pour devenir celui qui engage à construire un nouveau lieu d'enfance, celui des possibles et des promesses renouvelés. Marie-Hélène Boblet souligne ce renversement de « la dépendance et [de] la requête ; l'homme ne supplie plus Dieu de le veiller, mais l'Enfant-Jésus supplie les mal-aimants de ne pas l'oublier. »[1]

[1] Marie-Hélène BOBLET, « La Convocation de l'enfance dans les romans de Sylvie Germain », *Cahiers Robinson,* n°20, « Sylvie Germain, éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.20.

L'enfant contient en sa venue l'espérance d'une chance qu'il est possible de saisir. Pétri de l'imaginaire parental, il est le plus souvent attendu comme le merveilleux, au point que cet idéal de perfection, « unité intérieure tant désirée par les humains »[1], se glisse jusque dans son nom. Pour Sylvie Germain, le nouveau-né incarne, dans sa petitesse et sa vulnérabilité, la beauté « de l'imprévu, beauté de ce frêle miracle » et « l'incarnation, du mystère de la chair »[2]. Grâce à lui, les jours de la parturition sont « comme autant de promesses de joie à chaque soir tenues » (LN, 33). À chaque génération, l'enfant, qui pousse dans le corps, se fait une place dans le cœur des parents : « par sa simple venue il saurait rouvrir les temps et leur frayer à tous des chemins de traverse dans l'épaisseur du malheur pour les en libérer et les faire se rejoindre » (NA, 328). Fécondée par l'espérance, son arrivée salue le renouveau d'un siècle, elle se fait messagère de l'espoir de la paix et gardienne de l'amour dans un monde qui prend, à son contact, le visage de l'enfance. « C'est l'Enfant qui sauve », écrit Bénédicte Lanot pour qui, chaque nouvelle naissance semble renouveler « le mystère de la Nativité, et figure l'ouverture sur l'infinité du monde, sur l'infinie altérité de l'avenir, et du moi. »[3]. Dans la nudité de son être, que Hannah Arendt voit comme le fondement ontologique de la liberté, dans son humilité et sa vulnérabilité, le nouveau-né, « notre contemporain, minuscule et porteur de mille possibles […] est une promesse, une histoire inédite qui surgit, dont on ignore encore tout et qui d'entrée de jeu éveille notre intérêt […]. » (MV, 126). Il ouvre les « perspectives inouïes »[4] d'une renaissance et d'un recommencement du monde et illumine ceux qui se penchent sur son berceau. De lui émanent des rayons qui ont également irradié Moïse lorsqu'il redescendit de la montagne du Sinaï avec les deux tables du témoignage « à la suite de son entretien avec Yahvé »[5]. La surprise est tout à son aise pour se déployer dans l'espace de la rencontre, où « se réactualise dans le corps la question de l'Origine du sujet »[6], et induit une nécessaire réorganisation du temps et de la relation au monde et aux êtres. À son arrivée, le monde animal s'affole, les souvenirs sensoriels émergent de la profondeur de la terre pour faire taire « l'errance et le tourment » (NA, 332). Elle « décentre la force d'attention, la détournant *d'un bloc* de moi vers l'autre qui s'impose comme pôle d'attraction et centre de gravitude. Le miroir s'est brisé et le cadre disjoint ;

[1] Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.269.
[2] Sylvie GERMAIN, « Jésus, l'enfant adoptif de Joseph », *Le Nouvel Observateur,* Hors-série n°49, décembre 2002, janvier-février 2003, p.90.
[3] Bénédicte LANOT, « Le Complexe d'Isaac », *Cahiers Robinson,* n°20, « Sylvie Germain, éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.41.
[4] Sylvie GERMAIN, « Veillée de Noël », *La Vie,* n°3147-3148, 22 décembre 2005, p.30.
[5] *Exode 34*, 29.
[6] Denis VASSE, *Inceste et jalousie*, Paris, Le Seuil, 1995, p.212.

le moi rompu, descellé, s'ouvre alors sur celui qui arrive comme une fenêtre sur la montée de la nuit. » (PV, 47). Les regards se tournent vers celui qui, idéal et idéalisé, centre du monde des premiers temps du narcissisme, fait fondre les spectres de la folie et éveille toutes les tendresses. Comme dans les contes, l'enfant est dépositaire du secret et témoin du caché. Il a accès au savoir et porte sur un monde, a priori hostile, un regard chargé de poésie et de fantaisie, halo de pureté. Lorsque le jeu de l'imaginaire de l'adulte est « aplati au degré zéro du langage et de la pensée » (Im, 95), il est alors nécessaire de solliciter l'état d*'infans* pour pouvoir à nouveau se saisir d'un monde qui réclame expérimentation, supposition et découverte. Alors même qu'il est encore dans le flottement des eaux amniotiques, sa curiosité prend forme dans l'originel de la construction humaine :

> […]
> comme un point d'interrogation
> replié sur lui-même.
> - un signe d'étonnement pur – (CI, 7)

L'univers des limbes, rêvé par J.-B. Pontalis[1], lui permet d'imaginer l'enfant « plus voyant que nous […] »[2], dans l'essence d'une enfance qui lui confèrerait un certain nombre de dons à voir et penser ce qui est au-delà du visible. L'enfant symbolique, ainsi nommé par Marie-Josée Chombart de Lauwe, a cette capacité de communiquer « directement avec les êtres et les choses, les comprend par l'intérieur » [3], dans une réceptivité et une sensibilité qui leur permet de voir au-delà de l'enveloppe corporelle et dans ce qui est habituellement réputé obscur. Chlomo le rescapé, Chlomo le voyant, hissé en haut d'un arbre-observatoire tel Zachée, voit, dans le regard absent de Pauline, « qu'elle portait un enfant, un nouvel enfant, une petite fille. Mais un enfant si nouvellement conçu que la mère même n'en avait nulle connaissance. » (NA, 75). À la croisée des temps et des mondes, son intime connaissance des mystères lui permet de communiquer et de relier les différentes strates d'un univers qui reste caché à nos sens. Ainsi, la présence d'Aurélien, dorénavant invisible aux yeux des humains, est néanmoins perçue par une petite fille qui, « saisie d'une allégresse aussi subite que mélodieuse », pivote sa tête vers sa présence « et se met à rire en battant des mains […]. » (HC, 174). Comme seuls les enfants semblent percevoir la présence de l'ange Damiel décidé à devenir mortel, dans les premières scènes du

[1] J.-B. PONTALIS, *L'Enfant des limbes*, Paris, Gallimard, 1998, p.19.
[2] *Ibid*.
[3] Marie-Josée CHOMBART DE LAUWE, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971, p.35.

film *Der Himmel über Berlin* de Wilhelm Wenders[1]. Les enfants élus sont dotés de cette capacité innée de « déchiffrer l'alphabet du monde » et de s'y mouvoir « avec grâce, […] leur présence apaise la mémoire de ceux qui les entourent »[2] et révèlent chez l'adulte ce qui fut de ses potentialités oubliées en les ré-humanisant. L'enfant est alors le merveilleux, « doté de tous les dons et presque de tous les pouvoirs, mais en usant avec une grâce qui fait l'admiration et le bonheur de l'entourage. […]»[3]. La justesse et la délicatesse dont ils font preuve, transfigurent jusqu'aux objets qui prennent à leur tour le poids infiniment subtil « du monde et de la grâce » (LN, 20) aux résonances et reflets irisés. Les rares êtres qui préservent « la grâce de leur enfance tout au long de leur vie, comme un grain […] de folie douce » (EM, 264), comme une fidélité au bouillonnement du désir enfantin, sont porteurs de cet esprit d'enfance, moult fois évoqué dans l'œuvre germanienne. Cet esprit serait « une grâce à préserver, un don à travailler »[4] comme un pan de terre pour que perdurent, vivaces,

> les grands désirs nés dans l'enfance, la mémoire des êtres et des lieux bien au-delà de leur disparition, quelques éclats d'amour, qu'il soit l'amour fou de la passion, l'amour très doux de la tendresse ou celui, retenu, du respect et de l'admiration.[5]

Le « rapport poétique au monde » (ST, 61), qui travaille au réenchantement des jours, est à l'œuvre chez les religieux, « prêtre, moine ou moniale » (ST, 61), pour qui la foi invite « à une attitude pareille à celle d'un enfant […] mêlant la gravité et l'amusement, l'attention et la rêverie, l'observation, la réflexion et l'imagination, l'improvisation, l'humour. » (ST, 62). Rien de puéril ou de naïf dans cette approche, qui, pour Sylvie Germain, est signe de la maturité spirituelle qui illumine Thérèse de Lisieux ou les sept moines de Tibhirine alors qu'ils traversent le paradoxe de la nuit du néant, aussi ardue et éprouvante soit-elle. En créant le personnage de Violette-Honorine ou en évoquant les figures de la petite Thérèse, d'Etty Hillesum ou de Cordélia, Sylvie Germain convoque une image du jeune enfant utilisée par les mystiques pour la force de l'amour inconditionnel et de la confiance accordées à ses parents, que Monique

---

[1] Wilhelm WENDERS en collaboration avec Peter HANDKE, *Les Ailes du désir*, avec Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Nick Cave, Curt Bois…, Road Movies Filmproduktion et WestDeutscher Rundfunk, Metro-Goldwyn-Mayer, 126mn, 1987.

[2] Valérie MICHELET-JACQUOD, « Les mots dans les romans de Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), sous la direction d'Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.125.
Brigitte DIAZ, « "L'enfance au féminin " : le récit d'enfance et ses modèles dans les autobiographies de femmes au XIXe siècle », Le *Récit d'enfance et ses modèles,* Anne Chevalier, Carole Dornier (dir.), Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 27 septembre-1er octobre 2001, Presses Universitaires de Caen, 2003, p.170.

[4] Sylvie GERMAIN, « La morsure de l'envie : une contrefaçon du désir », [dialogue avec Julia Kristeva, Sylvie Germain, Robert Misrahi et Dagpo Rimpoché], Marie de Solemne (éd.), *Entre désir et renoncement*, Éditions Devry, coll. À vive voix, 1999 [Paris, Albin Michel, coll. Espaces libres, 2005], p.75.

[5] Sylvie GERMAIN, « Kaléidoscope ou notules en marge du père », *Voies de pères, voix de filles*, Adine SAGALYN (éd.), Paris, Maren Sell & Cie, 1988, p.56.

Grandjean retrouve dans l'image « de l'enfant dont parle Bernanos, enfant vulnérable et confiant, qui ne comprend pas tout, mais accepte de ne pas comprendre »[1]. Cordélia, aimante et fidèle envers son père, qui traverse la pièce avec son amour « plus riche que [sa] langue »[2], est pour Sylvie Germain « – une Enfant, vraiment. […] elle qui ne sait qu'aimer, aimer si intensément et simplement qu'elle ne peut exprimer son amour qu'en répandant un délicat silence autour du trône royal. » (Ec, 78). Si toutes peuvent écrire en majuscule « […] MA VOCATION, C'EST L'AMOUR ! … »[3], toutes s'y abandonnent face à une fatalité imminente. Dans la nuit du néant, elles implorent, non pas l'assistance de Dieu, mais le sentiment de l'obligation « de secourir un Dieu impuissant, menacé lui aussi par le déferlement de la souffrance et de l'extermination »[4]. Par ailleurs, le souhait de devenir « petit » ouvrirait à tous les possibles, ainsi que le formule Angelus Silesius : « Dieu passe, c'est inouï, dans la petitesse de l'enfant. Ah, si je pouvais être petit en ce Petit ! » (II, 50). Cette quête identificatoire à la petitesse de l'enfant « replié dans la nuit du corps maternel, d'enfant à naître »[5] permettrait la perception de la « voix de fin silence », d'une oreille « à la fois enfantine et millénaire » (ST, 13), d'un dieu qui s'est abaissé jusqu'à se faire le plus accessible possible. La régression à l'état d'enfant, dans son humilité supposée et son étonnement face à toutes choses, faciliterait la révélation que connut le prophète Élie lors de la théophanie sur le mont Horeb.

Les enfants germaniens conservent, de ce lien avec le sacré et l'invisible, un attrait pour le ciel vers lequel ils tournent leurs regards et leurs intérêts. Support de l'imaginaire enfantin et matrice archétypique du symbolisme religieux, les astronomes néophytes que sont Thadée ou Lou-Fé, « éperdument amoureux […] du ciel » (LN, 259), tentent « de répondre à la question du sens […]»[6] en leur « lyrisme astrolâtre » (EM, 22). « La simple contemplation de la voûte céleste suffit à déclencher une expérience religieuse » écrit Mircea Eliade[7], sa hauteur

[1] Monique GRANDJEAN, « Sylvie Germain et Etty Hillesum : des racines et des ailes », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Paris, L'Harmattan, 2003, p.83.
[2] Robert LAFFONT, Valentino BOMPIANI, (1960), « Cordélia », *Dictionnaire des personnages*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003, p.258.
[3] Thérèse de LISIEUX, *Histoire d'une âme – manuscrits autobiographiques*, Paris, Cerf/Desclée de Brouwer, 1989, p.222, cité par Sylvie Germain (Ec, 90).
[4] Gérard RÉMY, « Etty Hillesum et saint Augustin : l'influence d'un maître spirituel ? », *Recherches de science religieuse,* tome 95, vol. 1, 2007, p. 262. Ces figures ne sont pas sans ambiguïté puisque, comme le relève Tzvetan Todorov dans son chapitre sur la « Non-violence et résignation », Etty Hillesum, refusant toute violence, « panse les blessures … dans l'acceptation joyeuse du monde, et donc aussi du mal », ce qui ne cesse d'interroger la dimension sociale et politique. Tzvetan TODOROV, *Face à l'extrême,* Paris, Le Seuil, coll. Points/essais, 1992.
[5] Sylvie GERMAIN, « Verbaliser la vérité », *La Vérité*, Bernard Van Meenen (éd.), Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 2005, p.59.
[6] Ysé TARDAN-MASQUELIER, « Les mythes de création », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier, (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1523.
[7] Mircea ÉLIADE, *Le sacré et le profane,* Paris, Gallimard, coll. Idées, 1965, p.10.

inaccessible lance le désir des enfants vers la verticalité quitte à « se tord[re] le cou pour mieux voir […] Ils regardent, ils regardent […] » (EM, 17). C'est de ce savoir qui s'ignore que Blaise-le-Laid puise une cosmologie naïve qui « intègre harmonieusement tout ce qui compose l'ici-bas et l'au-delà du visible, tendant vers le mythe de l'âge d'or […]. »[1]. En sa vastitude, Olbram cueille des pièces du puzzle céleste en choisissant un nuage rose, pour en faire don à sa sœur, et en décrochant la lune, pour l'offrir à son père et ainsi éclairer les ténèbres dans lesquelles pourrait le plonger son lointain départ. Les dons démesurés, « comme seuls savent en faire les petits enfants quand ils aiment et qu'ils veulent exprimer leur amour » (Im, 79), grandissent l'enfant. Ce geste même de donner sans contre partie est souvent associé aux figures parentales, alors qu'il caractérise, dans l'œuvre de Sylvie Germain, le don de ceux qui « ne possèdent rien en propre, et […] vont puiser dans l'univers entier des choses et des mystères et ils vous cueillent l'impossible pour vous en faire offrande, […] » (Im, 79). Ces dons enfantins, dont l'importance se retrouve dans les titres de chapitres de deux romans[2], façonnent une mémoire fidèle et lumineuse ; ils fécondent « le cœur » et « les pensées » paternels en une filiation inversée. Le point de faille du don fait vaciller le donataire en une germination qui offre de nouvelles perspectives à son regard dessillé par l'étonnement. Passeur et intercesseur entre le monde visible et invisible, entre la terre et les astres qui flamboient dans le ciel, l'enfant peut parfois faire reculer l'ombre de la mort. Ainsi, lorsque Loulou penche sa tête contre la main de son père agenouillé, au corps « secoué de sanglots muets », son sourire fait cesser le frémissement paternel : « Alors l'homme s'est redressé en soulevant son fils. » (CM, 32). De même, la vision de la petite fille sur une balançoire s'interpose « entre la mort » et Laudes-Marie en arrachant son regard de la terre où il s'était planté, pour le conduire « au creux d'un de ces nuages » (CM, 195). L'enfant évoque alors la figure de l'ange dont les fonctions essentielles, dans les trois religions du Livre, rappelées par Philippe Faure, « sont fondées sur l'idée que les anges sont les supports des attributs et qualités divins »[3]. Déployant la richesse de son étymologie grecque *angelos,* il est un messager, situé entre le monde divin et le monde humain, qui révèle et fait connaître ce qui pourrait être une volonté divine. Par sa voix ou sa lumineuse présence, il apparaît comme celui qui avertit ou qui assure la protection de l'être céleste. Ainsi en est-il de l'enfant qui, par

[1] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.109.
[2] « Le don » dans *Jour de colère* et « Le don de la lune » dans *Immensités,* par ailleurs, dans *Chanson des mal-aimants,* le premier « donateur » de la chanteuse de rue est « un gamin de trois ans environ. » (CM, 227).
[3] Philippe FAURE, « Anges et esprits médiateurs », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p. 1448.

ses apparitions impromptues, guide ou ridiculise les compréhensions, ou les questionnements, si peu novateurs et créatifs des adultes. Être en devenir, l'enfant, dans ses apparitions soudaines, est un médiateur privilégié pour inviter au passage et faciliter le lien entre les différents états de l'existence pour des personnages arrivés à une étape de leur vie, qui s'apparente souvent à une impasse. Il donne sens et favorise un voyage, existentiel ou spirituel, vers une tentative de restauration, ou un apaisement avec soi-même, en déployant l'ouverture à une connaissance nouvelle.

I-2 Le vertige du décentrement

La rencontre, ainsi que le rappelle Alain Badiou, est un événement contingent et hasardeux qui arrive dans une existence alors que les différents repères échafaudés au fil des années ne laissaient percevoir ni la nécessité, ni la supposition même de sa survenue. Les personnages qui réfléchissent « au sens de l'existence » ou entreprennent « un parcours d'apprentissage »[1], cheminent sur une route jalonnée de rencontres et d'apparitions qui participent à leur aventure spirituelle. L'improbabilité caractérise la rencontre, ou la succession des rencontres, parmi lesquelles celle avec l'enfant constitue une étape cruciale. « Personnage spectaculaire » pour Bruno Blanckeman, « l'enfant devient la figure-clef d'une recherche, l'unité retrouvée de soi au monde, qui exige au préalable la réconciliation de soi avec soi-même, effective dans le cas de Lucie et Tobie, fatale dans celui de Nuit d'Ambre et Gabriel. »[2]. Optant pour le rôle de messager ou de prophète, il conduit le parcours initiatique du personnage, pour lequel il s'agit de savoir s'il accepte, ou refuse, la remise en question des catégories de son jugement en cassant le bloc monolithique de sa pensée. Cette avancée est complexifiée par l'existence d'une frontière, entre le monde des enfants et celui des adultes, marquée par l'incompréhension due à une représentation respective et à une saisie du monde différente. Leur rapport au savoir, fondamentalement discordant, est, à plusieurs reprises, épinglé par Sylvie Germain qui évoque à titre personnel un « premier souvenir d'école […] traumatisant […] » qui lui valu de désapprendre « à lire au contact d'une maîtresse violente et humiliante »[3]. Ivres de connaissances, les enfants sont souvent confrontés à des adultes qui, sûrs de leur savoir, font profession

[1] Isabelle DOTAN, *Les Clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Les Éditions Namuroises, 2009, p.73.
[2] Bruno BLANCKEMAN, « L'Enfance absolue », *Cahiers Robinson,* n°20, « Sylvie Germain, éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.8.
[3] Émission *À voix nue* : Sylvie GERMAIN. « Fécondités. Le corps dans tous ses états. Le sentiment de la nature. Le silence du sacré. Vertiges de l'écriture », série d'entretiens proposés par Anice Clément, Radio France, France Culture, 27,28, 29, 30 et 31 janvier 2003.

d'enseigner en optant pour une posture éducative qui ne se conçoit que sous la pression et la contrainte. Pour le maître d'école, surnommé « La trique » (LN, 177), comme pour Antonin, le savoir est lié à la répétition qui ne peut tolérer un défaut de forme. Tout oubli ou erreur est perçu comme une faute qui demande une sanction qui brise l'objectif de l'apprentissage : « Ça me flanquait le tournis et les chiffres et les mots valsaient ensuite dans mon crâne ainsi qu'une nuée de frelons. » (CM, 35). Leur approche du monde, rectiligne, ne peut s'ajuster aux questionnements en mouvement perpétuel dont Marie ou Lucie font preuve. Les adultes, souvent incohérents ou incompétents, prompts à voiler leur faiblesse sous des excès d'autorité, n'apprennent « rien d'extraordinaire » aux enfants. Marie constate, clairvoyante, qu'ils ont « l'affligeante manie de tout désenchanter par des explications prétendues sensées, logiques, et encore, quand ils veulent bien répondre aux questions qu'elle leur pose, le plus souvent ils négligent de l'écouter, peut-être même de l'entendre. » (In, 64). Dans cette optique, la rencontre avec l'enfant crée un bouleversement épistémologique qui appelle « à tout décentrer, tout chambouler dans leurs modes de penser » (MP, 29). La révolution copernicienne, que Sylvie Germain évoque « sur le plan spirituel », est l'équivalent de la brillante idée de *La lettre volée*[1] d'Edgar Allan Poe :

> Une idée simplissime que cette trouvaille, un vrai jeu d'enfant. Un coup de génie que ce renversement : le gant retourné entre en éclipse, l'excès d'évidence s'avère un éminent cache-cache. (MP, 43)

La surprise de découvrir, par la bouche ou le regard d'un autre, que ce que l'on cherchait se trouvait si près de soi, est toujours troublante pour le personnage qui n'en voulait rien savoir. Le laborieux cheminement pour, sinon retrouver une histoire, lui donner un sens, indique que la « lettre volée », ainsi que Lacan le signale, parvient toujours à son destinataire.

Le caractère inopiné de la rencontre favorise l'effraction dans un état existentiel, parfois proche de la néantisation, et bouleverse le déroulement de la quête. « Le miracle de la rencontre, c'est cette conjonction paradoxale entre l'extérieur pur – une personne que je rencontre – et l'extériorité pure – les conséquences que je vais devoir en tirer de façon solitaire… »[2]. Dans la rencontre, l'enfant, « silencieux ou sentencieux », donne lieu à un réajustement de la temporalité et de l'espace, en affectant la compréhension du passé et du présent et en

[1] Edgar Allan POE (1845), « La Lettre volée », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, Paris, coll. Librio, 2004.
[2] « Entretien avec Alain BADIOU », Propos recueillis par Vincent Rémy et Fabienne Pascaud, *Télérama*, n° 3160-3161, 4 août 2010, p. 10-12.

introduisant le jeu nécessaire à l'avènement de l'autre dans un rapport capital à l'étonnement. L'adulte, qui se trouve placé devant un sujet de langage qui est autre que lui-même, constate que sa parole est habitée par celle d'un autre. Il ne s'agit pas de « chercher à les mesurer l'une à l'autre », ni de « savoir comment elles se parlent en nous »[1], mais de laisser émerger ce nouveau possible transformé par le détour de l'autre. À l'invite de l'enfant, qui peut se faire insistante, sans politesse ni bienséance, suspendue dans l'attente d'une réconciliation, l'être se dégage du repli sur soi en explorant/explosant vers l'extérieur, pour découvrir que le savoir était aussi en lui, réalisant ainsi ce que Gaston Bachelard appelait le « *cogito* de la sortie »[2]. Le regard à porter sur les choses est peut-être celui dont Sylvie Germain pare son père, lorsqu'elle l'évoque enfant, découvrant la démesure de la beauté de Vézelay. La prolifération de signes à déchiffrer, alors que l'on ne sait pas encore les lire, demande une « remis[e] au monde » de son regard :

> Les cadres du visible, qui jusqu'alors lui avaient été familiers, d'un coup se trouvaient renversés ; ils éclataient. Son regard découvrait le mystère du visible, […]. Il venait d'apprendre à voir.[3]

Ce qui était envisagé comme le but à atteindre marque le point de départ pour une nouvelle investigation, la rencontre devient alors événement, dans le sens où elle ouvre le monde et met en marche le désir qui consent à s'en remettre à l'autre.

Les figures enfantines sont souvent déroutantes, car, ainsi que l'annonce l'épigraphe de Jiří Kolář dans *Éclats de sel,* « L'homme accède à la connaissance par d'étranges chemins ». Les enfants ont toujours un rôle dynamique qui ne peut que stimuler la réflexion ; le détenteur du langage le plus balbutiant n'étant pas toujours celui que l'on croit. Plus que récits de formation, les récits sont de révélation et de prise de conscience qui se font jour à l'occasion d'une succession de rencontres incongrues qui invite au questionnement, à l'abstraction et au décentrement. Les enfants viennent chercher les adultes, parfois trop souffrants ou trop auto-centrés pour être en mesure de rencontrer qui que ce soit. Ils se comportent avec eux comme avec un malade qu'il faudrait secouer pour l'arracher à lui-même. Ils n'hésitent pas à leur intenter un procès pour négligence à l'endroit de leur enfance, ou pour posture d'insensibilité générale, qui les maintiennent à l'écart des leurs. Ils ne cachent ni leur méfiance, ni leur

[1] Jean ROUDAUT, *Un mardi, rue de Rome,* Bordeaux, William Blake & co, 2012.
[2] Gaston BACHELARD, (1957), *La Poétique de l'espace,* Paris, PUF, coll. Quarto, 2008, p.132.
[3] Sylvie GERMAIN, « Kaléidoscope ou notules en marge du père »*, op. cit.*, p.63.

agacement, envers ces adultes longs à la comprenette, à qui il faut tout répéter tant ils ne savent écouter, « Je parle comme tu te parlais quand tu avais mon âge, mais cela tu l'as oublié, tu as tout oublié, […]. » (ES, 103). L'enfant est non seulement investi d'une capacité d'imaginaire, mais il est également le témoin de ce que les adultes ne parviennent pas à voir. Voyant et clairvoyant, il porte avec acuité son regard sur les turpitudes de l'âge adulte, il a une position légitime pour s'interroger sur les choses essentielles, voire les dénoncer, comme l'enfant du conte folklorique du Moyen Âge qui est le seul à voir que le roi est nu. La folie, « l'autre de la raison » écrit Michel Foucault, « le plus vif de nos dangers, et notre vérité peut-être la plus proche »[1], conteste et menace le savoir des personnages dont l'indifférence est le refuge maladroit face aux ruptures ou aux deuils. Pour les hommes de la procrastination, tel Ludvík qui ne cesse de louvoyer pour échapper aux multiples sollicitations des rencontres insolites de « bouffon insolent », « doux dingue », « autres timbrés » (ES, 79) et « hurluberlu » (ES, 80), les enfants jouent le rôle du fou de la comédie qui témoigne des erreurs ou des manquements. Dans cette pensée hors catégorisation, il y a comme une parole sauvage qui dérange, échappe, tourmente, inquiète et fascine.

L'enfant peut se faire raisonneur à l'image des *puer senex* ou *puer senilis* de la chanson de geste, il combine la sagesse de l'âge adulte et la vigueur de la jeunesse[2], « sincère, exigeant et absolu à l'égard de la vérité ou de ses propres comportements et de ceux d'autrui, il a une logique implacable. »[3]. Parfois, il plante son regard et apporte des réponses étonnantes au point que l'adulte se sent vite dépourvu et cesse ses questionnements dérisoires, voire ridicules : « Tu as perdu quelque chose ? » lui demanda-t-il. L'enfant se redressa brusquement et lui jeta un regard sombre de dessous son bonnet, puis il lui lança en guise de réponse : " Et toi ? " » (ES, 100). Pris de court, et peu désireux de répondre à cet enfant gênant et inquisiteur, l'adulte ne peut que constater sa gaucherie. La portée de ses propos ou de ses actions est d'autant plus exceptionnelle que le degré de maturité[4] dont fait preuve l'enfant ne correspond pas à ce qui est associé généralement au propre de l'enfance. Sa grande sagesse rappelle les faits et gestes de Jésus, et plus particulièrement l'épisode du débat au temple qui l'oppose aux docteurs sidérés par l'intelligence

[1] Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Paris, Gallimard, 1972.
[2] Phyllis GAFFNEY, « Enfance épique, enfance romanesque, deux modèles de jeune protagoniste dans la poésie narrative du XIIe siècle », *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Anne Chevalier, Carole Dornier (dir.), Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 27 septembre-1er octobre 2001, Presses Universitaires de Caen, 2003, p.150-160.
[3] Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *op. cit.*, p.35.
[4] Madeleine JEAY, « L'Enfant appelé par Dieu dans le récit hagiographique au Moyen Age », *Histoires d'enfants. Représentations et discours de l'enfance sous l'Ancien Régime*, Hélène Cazes (études réunies et éditées par), Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2008, p.3.

de ses réponses, ou celui au cours duquel, âgé de cinq ans, il confond par ses arguments le vieux maître d'école Zacchée qui ne peut que constater : « Malheureux que je suis, moi qui ai pensé trouver un disciple, alors que j'ai trouvé un maître »[1]. Ainsi, la réponse abrupte du jeune semeur de sel à l'interrogation inquiète de Ludvík ne lui permet pas de « sortir indemne [de la] rencontre » (ES, 127) :

> « Mais qui es-tu ? Tu ne parles pas comme les garçons de ton âge… Comment t'appelles-tu ? » L'enfant se tourna brusquement vers lui et lui fit front avec un air de petite brute prête à en découdre, et il cria plus qu'il ne parla. « Que t'importe mon nom ? ». (ES, 102)

En cette pédagogie inversée, ce « n'est plus l'adulte qui *institue* l'enfant mais l'enfant qui enseigne l'adulte »[2], nous retrouvons le rêve du « nourrisson savant »[3] de Ferenczi qui fait preuve d'un « savoir étonnant et effrayant, et dit les vérités les plus profondes et les plus cachées, et donne envie de " le faire taire, au mieux " […]»[4]. Selon la croyance qui suppose qu'il n'y aurait « de vérité que dans l'origine et l'origine est dans l'enfant »[5], ce dernier « n'est plus tenu, comme jadis, pour un adulte incomplet auquel il manquerait la raison : c'est inversement l'adulte qui est représenté comme un enfant grandi. »[6] . Éloigné de la perfection de l'achèvement, son état au contraire résulterait d'une perte et d'une « lente déchéance, par rapport aux potentialités, supposées infinies, de l'état d'enfance […] »[7]. De ce lieu originaire, les enfants puiseraient leur pouvoir « révélateur » qui ferait subir une métamorphose voire une anamorphose au réel, qui correspond, selon la définition qu'en propose Laurent Demanze, à

> l'involution d'un être qui se replie et traque au fond de soi une altérité. Non pas donc une altérité extérieure et préexistante, mais une altérité latente qu'il s'agit de susciter au fil de l'anamorphose.[8]

Nous sommes alors bien éloignés de la philosophie cartésienne pour laquelle « voir par l'enfance c'est toucher un chaos de confusion. Obscur levier sur lequel le dualisme prend appui et qu'il éclaire, l'enfance relève d'une incapacité fonctionnelle et gnoséologique d'accès à la vérité. »[9].

---

[1] Exemples cités par Madeleine JEAY, *ibid.*, p.9.
[2] J.-B. PONTALIS, « La chambre des enfants », *L'Enfant,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1979, p.9.
[3] Sandor FERENCZI s'est qualifié lui-même de *wise baby.*
[4] François GANTHERET, « Les nourrissons savants », *L'Enfant, op. cit.*., p.207.
[5] J.-B. PONTALIS, « La chambre des enfants », *L'Enfant, ibid.*, p.11.
[6] Bruno BLANCKEMAN, « L'enfance absolue », *op. cit.*, p.7.
[7] J.-B. PONTALIS, *ibid.*, p.11.
[8] Laurent DEMANZE, « Sylvie Germain : les plis du baroque », *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p.192.
[9] Odette BARBERO, *Le Thème de l'enfance dans la philosophie de Descartes*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2005, p.12.

La rencontre est toujours incertaine et décale la perception que l'adulte peut avoir sur le monde, comme s'il fallait dessiller son regard pour adapter sa vision à une silhouette qui se détache et laisse dans l'imprécision l'identité sexuelle de l'intéressé, dont on ne sait « pas trop si l'enfant était une fille ou un garçon […] » (ES, 100). L'irruption du groupe d'enfants, moins incongrue que la rencontre solitaire, est marquée par le tumulte et le désordre bruyant qui accentuent le ressenti de l'encerclement pour arracher à la « naufrageuse contemplation » (EP, 10), ou à l'enveloppement doucereux de la régression, en mettant à mal la tentative de retrait du monde ou de l'oubli. Imprévisible et incontrôlable, l'enfant invite ou enjoint à se départir des jugements intempestifs ou des compréhensions erronées :

> Celui qui arrive outrepasse toujours mon attente et, en tout sens, se présente comme l'INATTENDU. – L'INTEMPESTIF. L'instant d'apparition/vision ne coïncide jamais exactement avec le moment de reconnaissance nommante et identifiante ; le langage, la mémoire, sont toujours en retard par rapport à cette fulgurance. (PV, 39)

L'historien Philippe Ariès rappelle, au cours d'un entretien avec J.-B. Pontalis[1], que les textes anciens n'exprimaient guère d'attendrissement devant l'enfant-dieu et évoque la surprise qui frappe les Rois mages alors qu'ils découvrent un enfant démuni, là où ils s'attendaient à rencontrer un roi. Dans cette circonstance, où la pensée n'est pas préparée à se montrer réceptive, celui qui regarde aussi bien que la personne regardée, ne peuvent pressentir quelles transformations ce regard va produire. Le choc de la rencontre de soi dans le miroir offert qui conduit à l'autre, peut littéralement mettre la tête à l'envers ; au détour d'un jeu anodin au cours duquel la bulle de savon flotillante soufflée par l'enfant laisse à Prokop « juste le temps d'entr'apercevoir son propre reflet inversé parmi les moires de la sphère » avant de claquer « au bout de son nez » (Im, 177). Le contact avec l'enfant met à l'épreuve la fonction contenante des adultes bien souvent « décontenancés » par son étrangeté, ses réactions impromptues et la variabilité de ses émotions. L'enfant fait irruption à l'improviste en raison de la vigueur de sa motricité, de sa vivacité, mais aussi de l'urgence de la situation. Son apparition dans *Tobie des marais,* au cœur d'un paysage de « déluge », constitue une fracture dans le monde, « […] il aperçut un drôle de météore qui fonçait droit sur lui […] » (TM, 13). De cet *infans* vient la prise de conscience de la difficulté de parler et de rencontrer cet intrus nouvellement arrivé, surgi dont on ne sait où, qui sollicite l'intimité des personnages. En se jetant du haut de l'escalier pour être réceptionné par des

[1] J.-B. PONTALIS, « Entretien avec Philippe Ariès », *L'Enfant, op. cit.*, p. 19-40.

bras secourables, le petit Ivo, rejouant l'abandon maternel, vérifie la capacité des adultes à l'accueillir inconditionnellement en dépit de la surprise et oblige à le considérer, au-delà de l'écoute et de la verbalisation, dans l'importance du langage corporel. Mis à l'épreuve de la rencontre, aussi bien par les mots qui lui sont adressés que par ce qui est vu, perçu ou senti dans la présence de l'enfant, Ludvík s'engageant physiquement pour rattraper le petit sauteur, vit le prélude à toute possibilité de penser et d'interpréter. Comme réchauffé par une vie revenue, il peut se faire conteur, puis veilleur, en entourant de ses bras l'enfant couché à ses côtés dans son propre lit dans l'écoute du souffle profond à l'écho des éléments : « L'enfant, le vent, un même souffle sur deux tons, deux vitesses ; le fragile, le puissant, un unique mystère frayant sa voie sur la terre. » (ES, 98). En ce qu'elle contient de fractures, *de stupeurs et de tremblements,* la rencontre de l'enfant appelle une nécessaire réorganisation du temps et de l'espace :

> en cet autre lieu, a-topique et u-topique, il faut réapprendre à se tenir debout, à retrouver un « équilibre » […] la rencontre exige un port de tête à découvert […] m'arrache à la totalité du monde ; - elle dé-totalise d'ailleurs irrémissiblement le monde, - le fragmente et l'infinitise. Le monde n'est plus « mien », il perd sa familiarité. (PV, 45)

La démarche d'aller à la rencontre de soi, en portant « au devant ce de qui en soi est étranger à soi »[1], comporte en effet une vertu intrinsèque d'ébranlement de tout ce qui fixe et aveugle le moi, pouvant donner le sentiment qu'il est rivé à une fatalité interne. La mise en arrêt causée par la rencontre avec l'enfant, en un temps où la parole se dérobe et où le personnage fait l'expérience de son incomplétude, est semblable au bouleversement que connut Jacob, « figure extraordinaire du destin, de la vocation de tout homme » […] voué à lutter avec l'ange de l'inconnu devant l'inévidence du monde » [2]. Julia Kristeva voit l'Ange « comme le message et, en même temps, comme cette aile qui frôle perpétuellement et qui ouvre à autre chose que ce qui est là »[3]. Par le passage qu'il opère, l'Ange invite « à voir autrement les choses et à se voir autrement »[4]. Le lieu de l'agression ou du contact avec l'enfant devient le lieu de l'avancée des personnages. Ce peau à peau de Jacob avec l'Ange figure un travail d'identification qui n'est ni empreinte, ni mimétisme, mais « action subtile du

[1] Christian DAVID, « Un rien qui bouge et tout est changé », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « Le destin », Paris, Gallimard, n° 30, automne 1984, p.210.
[2] Émission *À voix nue* : Sylvie GERMAIN. « Fécondités. Le corps dans tous ses états. Le sentiment de la nature. Le silence du sacré. Vertiges de l'écriture. », Série d'entretiens proposés par Anice Clément, Radio France, France Culture, 27,28, 29, 30 et 31 janvier 2003.
[3] Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p.126.
[4] Julia KRISTEVA, « Dostoïevski, une poétique du pardon », *Le Pardon. Briser la dette et l'oubli*, Abel Olivier (dir.), Paris, Éditions Autrement, avril 1991, Le Seuil, coll. Points/ morales, 1998, p.117.

sujet, création et combat, qui remanie la topique interne de son appareil psychique au point d'un risque accepté d'altérité interne ».[1] La rencontre avec l'autre fait rupture, dislocation, et exige une ré-organisation, un perpétuel arrachement et dépassement. L'épreuve solitaire habite désormais l'existence du sujet et marque son corps d'un paraphe : « une telle bonne nouvelle ne s'annonce que dans le corps à corps sans mesure ni pitié, ne se reçoit qu'au prix de la plus haute lutte, comme le prouve Jacob luttant jusqu'à la blessure » (PV, 375). Comme le note Marie-Hélène Boblet, Sylvie Germain remplace le féminin, dont Emmanuel Levinas faisait, dans le *Temps et l'Autre*, « l'emblème de l'altérité, de l'unique et de l'incomparable qui, dans sa différence, interdirait l'indifférence » par l'enfantin, « rejoignant la thèse de *Répondre d'autrui* : l'exposition et la "demande impérative" du visage d'autrui constituent cette modalité que le féminin suppose déjà : la proximité du prochain est l'altérité non formelle »[2]. Sylvie Germain dépasse ainsi ce rapport au masculin à partir duquel se pense l'universel et offre l'accès à une singularité universalisable. L'enfant est ce radicalement Autre, qui n'est pas, qui n'est plus chacun/e d'entre nous, qui surgit dans une rencontre traumatique et « fait s'affronter l'identité que j'avais par devers moi et duquel je reçois ce que j'ai à être, fût-ce, comme le dit Levinas, à " autrement qu'être " ».[3] L'autre, qui surgit imprévisiblement dans la proximité, au-delà de tout savoir, nous arrache du lieu où nous nous étions installés et demande l'accueil de ce visage qui s'exprime. Ainsi, ce qui se donne à cet endroit de la rencontre se transmet bien au-delà de celle-ci, et ouvre à une position éthique à conquérir, qui passe par une réceptivité absolue, pour recevoir cette part étrangère à soi-même qui renvoie aux désirs et aux peurs infantiles de l'inquiétante étrangeté. La « lettre manquante » à l'alphabet de Nerval, ou la prise de conscience de l'infirmité de la langue par Mallarmé, nous indiquent que nous aurions besoin de la parole d'autrui pour s'approcher de ce qui échappe à notre pensée. Ce double étranger qui nous habite encore et qui, comme l'énonce Julia Kristeva « est la face cachée de notre identité »[4], offre peut être cette chance de découvrir l'inconnu en soi.

[1] Colette COMBE, « L'invention singulière de la fonction père : une sublimation de la violence », *Le Père, figures et réalité*, Jean Guillaumin et Guy Roger, (dir.), Paris, l'Esprit du Temps, coll. Perspectives Psychanalytiques, 2003, p.146.
[2] Emmanuel LEVINAS, *Répondre d'autrui,* Neuchâtel, La Baconnière, 1987, p.10.
[3] Alain JURANVILLE, « L'Autre, le sexe, le savoir philosophique », *Adolescence*, 39, printemps 2002, tome 20, numéro 1, p.9.
[4] Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p.9.

I–3 Toucher à la réconciliation

Les fantômes ou les ombres de notre propre enfance, comme autant de passagers clandestins, « cachés, invisibles, en souffrance », se placent « dans l'attente de se faire entendre, eux qui furent longtemps inaudibles. »[1]. Ils se fraient un chemin et, par la présence de l'enfant, renvoient les personnages à ce qu'ils furent ou à ce qui gît oublié dans un repli de leur mémoire. En se présentant face au personnage, la « convocation de l'enfance »[2], « au-delà de son âge » (EM, 281), ne sollicite pas le regret ou le souhait de renaître à un temps « où tous les possibles s'ouvraient»[3], elle ne demande pas plus une compensation pour ce qui lui a manqué, mais invite à la reconnaissance et à la réconciliation. Nous revient alors en mémoire l'*incipit* de l'ouvrage *Les Personnages :* « Un jour, ils sont là. Un jour, sans souci de l'heure. On ne sait pas d'où ils viennent, ni pourquoi ni comment ils sont entrés. Ils entrent toujours ainsi, à l'improviste […] » (P, 9), et l'on imagine alors l'enfant cognant à la vitre de notre conscience, fichant son regard dans celui de l'adulte. Parfois, par le simple medium d'une photographie dans un catalogue, il suffit à « en appel[er] à l'enfant qu'il fut lui-même » (OM, 98).

> L'enfant que nous fûmes nous regarde en silence du fond des limbes du temps, à fleur de papier, de miroir, et en toute innocence il nous demande : « Qu'as-tu fait de moi, qu'as-tu fais de tes rêves, as-tu gardé l'esprit d'enfance ? Entends-tu encore sonner, mon rire, bruire mes larmes ? Sais-tu toujours aimer comme alors tu aimais ? Entends-tu, dis, le sais-tu ?... [4]

Cet appel, à lire dans une perspective levinassienne, appelle chacun à sa responsabilité face à l'enfant qui, selon Marie-Hélène Boblet, porte « le mélange de l'innocence, de la fragilité, de celui qui adresse à autrui une convocation de reconnaissance et de vigilance »[5] et dont le visage expose « une humanité à la puissance deux, un redoublement de sa vulnérabilité essentielle »[6]. Dans son ouvrage *L'Inspiration du philosophe*[7]*,* Catherine Chalier défend l'idée que la raison philosophique, qui a posé la question ontologique : « qu'est-ce que ceci ? », trouve une inspiration dans les textes prophétiques de la *Bible* en passant par l'autre question : « Qui m'appelle et pourquoi ? », qui sollicite une attitude morale vis-à-vis de la faiblesse des créatures. Il ne s'agit pas alors de

[1] J.-B. PONTALIS, « Réponse à Jacques André», *Passé présent. Dialoguer avec J.-B. Pontalis*, Pontalis J.-B. *et al.*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2007, p.26.
[2] Marie-Hélène BOBLET, « La Convocation de l'enfance dans les romans de Sylvie Germain », *op. cit.*
[3] Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *op. cit.*, p.11.
[4] Sylvie GERMAIN, *L'Ombre nue* [texte écrit en vue de la publication des photographies d'Aurore de Sousa] disponible sur : [www.auroredesousa.com/texte-sylvie-germain.php].
[5] Marie-Hélène BOBLET, *op. cit.*, p.18.
[6] Marie-Hélène BOBLET, *op. cit.*, p.20.
[7] Catherine CHALIER, *L'Inspiration du philosophe,* Paris, Albin Michel, 1995.

choisir une lecture contre une autre, mais de penser comment la première peut être subordonnée à la seconde pour recevoir sa plénitude de sens. L' « ombre-enfant », qui fixe silencieusement Tobie dans les yeux, « […] ne réclame rien, ne demande aucun compte […]. Elle comparaît dans la nudité de son affliction, dans l'impuissance de sa révolte, dans la folie de son attente » (TM, 179), elle nécessite « compassion » et « pitié » (HTR, 224). Dans la rencontre avec le silence de ce visage, il y a l'injonction du porte-moi secours qui place le sujet adulte sous le régime de la sensibilité à l'obligation dans l'éveil de la pensée. Le visage « assigne non pas mon identité, mais ma vocation pour que je puisse sortir de Moi-même et lui réponde à mon tour : " Me voici ! " ».[1] Ainsi Crève-Cœur, par l'éclaircie de la venue au monde de Nicaise, est délivré de la guerre dans une relation parfaitement désintéressée d'un accueil réciproque. Même si la puissance invitante d'être remis « au monde et à la vie » (NA, 328) passe par une douloureuse parturition qui « déchir[e] le ventre » et « lacèr[e] les reins » (NA, 330), l'enfant, « lové au creux des bras » (NA, 330) peut le faire naître à, ce que Levinas[2] nomme la liberté de responsabilité. Il lui incombe désormais de ne plus stagner dans la culpabilité, mais de s'élever à la liberté de vivre comme une passion. L'enfant, dans sa dépendance et sa vulnérabilité, désarme et réinscrit la condition humaine de Crève-Cœur qui peut respirer « le monde dans les cheveux du petit » (NA, 331) et ouvrir au souvenir de Belaïd. L'enfant fait surgir un pardon au cœur d'une mémoire, qui n'est plus l'interminable récit envahi par l'horreur obsédante de la torture, mais une mémoire promesse, gravide, qui porte « des traces en marche » (NA, 415). Yeuses comme Nuit-d'Ambre, Lucie et tant d'autres personnages à l'enfance blessée, s'extraient de la scène du drame et trouvent, en la figure médiatrice et apaisante de l'enfant, un appui extérieur à leur histoire. En donnant *quitus* à ce qui l'a lésé, l'adulte peut ainsi réécrire une histoire où se situer autrement face à elle, pour se dégager de l'événement traumatique et de la puissance mortifère des souvenirs au lourd silence plombé. Ce parcours est précisément analysé par Alain Goulet lorsqu'il *décrypte* qu'il s'agit :

> pour chacun de ces personnages, de parvenir à identifier sa faute, reconnaître sa souffrance, et d'opérer sa mue, afin que le trauma se transforme en moteur et en désir d'aller devant soi. Dans ce processus, les rencontres et la parole qui circule jouent, on l'a vu, un rôle essentiel, et aident à ce que l'espérance et le désir prennent le pas sur le trauma.[3]

[1] Edvard KOVAK, « Le face-à-face », *Autrement,* série Mutations, n°148, 1994, p.20-21.
[2] Emmanuel LEVINAS (1953), *Liberté et commandement,* Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1994.
[3] Alain GOULET, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, *op. cit.*, p.171.

L'enfant autorise un nouvel acte de pensée qui a fort à voir avec le pardon qui, pour Maryse Vaillant, s'apparente à :

> un don de sens, une puissante création personnelle qui reconstruit les relations humaines. Celui qui pardonne est un créateur de vie : son pardon fait scansion ; il clôt et ouvre. Par son pardon, il annule la dette. Il remet la faute. Il s'oublie pour que le lien circule à nouveau.[1]

Pour Sylvie Germain, la prise de conscience de sa misère, « sans auto-apitoiement, sans rancune ni fureur, sans maudire les hommes et Dieu », permet de « s'acheminer vers de très hautes terres intérieures dont on ne soupçonnait pas, avant l'irruption du malheur, la présence en nous et l'ampleur extraordinaire. »[2]. André Green pensait que la « guérison » ne consistait pas tant « à dépasser cette enfance mais au contraire à la faire sienne en l'internalisant »[3]. La prise en charge de cette enfance est une nouvelle forme d'adoption, qui n'est pas une reconnaissance en miroir de soi par soi-même, « mais la reconnaissance du désir de l'Autre en soi, […] C'est porter ailleurs qu'en soi la fondation de son être : en l'Autre »[4]. Ainsi en est-il du processus de parentalité, qui n'est pas un en soi qui proviendrait du fait d'avoir donné naissance, mais s'élaborerait dans la rencontre avec l'enfant en se prêtant à l'appel qui lui est fait et de se reconnaître éventuellement tel qu'on le nomme. Ainsi, lorsque Cendres « appelle "Maman ? … ", Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, penché à la croisée de ces appels lancés entre les morts et les vivants, avait répondu simplement : - " Je suis là. Il était là, absolument présent à son fils, absolument aimant. Il était là, - père et mère confondus. ". » (NA, 408). Le philosophe Hans Jonas a désigné cette responsabilité, dont le premier est « Me voici », à l'égard du nouveau-né, comme l'archétype de toute responsabilité, « cet être sans défense suspendu au-dessus du non-être, dont la simple respiration adresse un « "on doit" irréfutable à l'entourage, à savoir : qu'on s'occupe de lui »[5]. L'enfant, « même voulu, n'est vraiment ni représentable ni représenté ; il fait toujours irruption, il est toujours surprenant ; il est littéralement un « nouveau-né » […] »[6] qui demande toujours à être adopté. Cet engagement de l'adoption incombe à tout parent pour assumer, au-delà de la

[1] Maryse VAILLANT, *Il n'est jamais trop tard pour pardonner à ses parents*, Paris, Éditions de la Martinière, 2001, p.21.
[2] Sylvie GERMAIN, « L'Endroit et l'envers », *Imaginaire et inconscient*, n°15, 2005/1, p.40.
[3] André GREEN, « L'Enfant modèle », *L'Enfant, op. cit.*, p.60.
[4] Joël CLERGET, « Mainmise de l'inceste », *La Main de l'autre,* Ramonville Saint-Agne, Erès, 1997, p.142.
[5] Hans JONAS (1987), *Le Principe de responsabilité*, Paris, Éditions du Cerf, 1990.
[6] Claude REVAULT D'ALLONNES, *Être, faire, avoir un enfant*, Paris, Plon, 1991, p.62.

dimension biologique, « de bout en bout la responsabilité »[1]. Mais adopter l'autre, c'est également adopter l'enfant que nous avons été et continuons d'être. C'est renoncer à être le rival de son enfant et à le voir comme un être identique à soi pour renoncer à sa propre position d'enfant. Nuit-d'Ambre met un terme à ses combats successifs et à leurs risques mortels, non pas tant en faisant le deuil de son enfance qu'en la consolant de n'avoir pas été celle qui fut accueillie à sa juste mesure. Cendres réaffirme un des fondements de la généalogie, il permet à son père de redevenir l'enfant, « soudain hors combat, hors rivalité que la colère n'avait plus prise sur lui, qu'aucun défi ne pouvait dorénavant l'atteindre » (NA, 405) et ce faisant, lui permet d'assumer sa filiation dans ses dettes et créances, ses dons et ses promesses, pour pouvoir devenir parent à son tour. En « accordant clémence et indulgence à ceux qui nous ont précédés »[2], il engage la réconciliation avec sa propre enfance. La « beauté de ce risque » (CP, 9), qui entraîne « devant la loi la responsabilité réciproque des parents pour l'éducation d'un enfant »[3], s'entend comme une obligation non seulement de jouer un rôle, ni même de manifester une autorité, mais surtout de répondre de ses actes et de ceux des personnes à l'égard desquelles on a « droit de garde, de surveillance et d'éducation »[4] et « d'assumer sans mesure ni répit ses responsabilités à l'égard de l'enfant […] sans peser ni demander des comptes, sans exiger quoi que ce soit en compensation. » (CP, 9). C'est une « charge qui confère l'initiative de décisions tout en obligeant celui qui en est investi à rendre compte des conséquences préjudiciables ou bénéfiques, immédiates ou ultérieures, de ses décisions »[5]. Au delà de la dimension juridique, cette notion comprend une dimension éthique qui souligne l'impact de chaque décision individuelle sur l'ensemble de la société, comme sur les générations à venir. Telle est, pour Sylvie Germain, la Nativité en laquelle elle voit « une invitation à prendre en charge l'Enfant à la généalogie mystérieuse et stupéfiante, à assurer sa sauvegarde contre les vents et les marées aussi bien du dehors que du dedans » (ST, 23). Nous retrouvons ici la première idée de l'alliance entre un Dieu et son peuple qu'il adopte comme son enfant pour « veille[r] sur lui et l'éduque[r] à l'instar d'une mère et d'un père »[6] en appui sur un amour gratuit et fidèle. C'est ce que formule l'aubergiste à Ludvík lorsqu'elle

[1] Sylvie GERMAIN, « Blasons de la paternité », *Christus,* « La paternité. Pour tenir debout », tome 51, n°202, avril 2004, p.209.
[2] Maryse VAILLANT, *op. cit.*, p.19.
[3] Françoise DOLTO, Gérard SEVERIN (1977), *op. cit.*, p.21.
[4] Extrait du texte de la loi française sur L'Autorité Parentale, Article 371-1, consultable sur <www.legifrance.gouv.fr>.
[5] Frédéric JÉSU, « Les Réseaux locaux de soutien à la parentalité : actualité du concept et des pratiques », *Cahiers de la puériculture,* n°143, septembre 1999, p.14-31.
[6] Antoine VERGOTE, « Dieu, mère, père et amant », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.2285.

lui précise que l'adoption d'Ivo a mis un terme à ses questions : « Et pourquoi ci, et pourquoi çà, c'est quoi la vie, c'est quoi mourir, qu'est-ce qu'on fout là sur cette terre, y a-t-il un Dieu, n'y en a-t-il pas et patati et patata, enfin, toute la batterie de doutes que chacun traîne […]» (ES, 93) ; pour imposer comme une évidence qu'« Aimer, c'est peut-être tout simplement prendre les autres tels qu'ils nous viennent, et s'occuper d'eux tant qu'ils en ont besoin, sans rechigner à la tâche, sans rien attendre de précis en retour. » (ES, 94). De la même façon que le personnage Abel Tiffauges[1], dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, finit par trouver en Ephraïm la révélation de sa faute et l'incarnation de celle-ci, Nuit-d'Ambre trouve en Cendres la condition de son propre salut.

L'adoption de l'enfant se conçoit comme une façon de se tenir attentif dans et face au monde, face à soi et à l'autre. Mais, comme tout acte de création, elle frôle toujours le risque de la « déviation de l'attention en scrutation, en impudeur, par une tentation de maîtrise et de domination. »[2]. La main de Nuit-d'Ambre, brandie comme une menace et levée « contre un enfant, prête à le frapper » (NA, 398), doit se parer de la fugacité et de la pudeur de la caresse. Le geste en suspens « au-dessus de la tête de l'enfant », lentement s'y pose et devient une caresse qui contient, dans sa douceur, « celle de sa mère, (NA, 402). Il n'est plus alors question de possession ou d'écrasement pour celui qui s'avance avec crainte vers ce qui est « une expérience, une rencontre, une tendresse » (ST, 28). L'hésitation marque à quel point « la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. [...]. Elle est comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe, et un jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir »[3]. L'amour, que découvre Nuit-d'Ambre est celui du *non-vouloir-saisir*, analysé par Roland Barthes dans un des *Fragments d'un discours amoureux*, qui consiste à « laisser venir (de l'autre) ce qui vient, laisser passer (de l'autre) ce qui s'en va ; ne rien saisir, ne repousser rien : recevoir, ne pas conserver, produire sans s'approprier, etc. »[4]. Cet autre, jamais possédé, devient rencontre de l'autre et de soi-même, ce qui est, selon Françoise Dolto, « ouverture à une communion de cœur dans la vérité qui se donne et de parole que l'esprit vivifie. »[5]. Bénédicte Lanot, rappelle ce précieux paradoxe :

[1] Michel TOURNIER, *Le Roi des Aulnes,* Paris, Gallimard, 1970.
[2] Sylvie GERMAIN, « L'Écrivain en éveil », entretien avec François Thuillier, *Témoignage Chrétien,* n°3450, 23 juin 2011, p.6.
[3] Emmanuel LEVINAS, « L'Éros », *Le temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana, 1979, p.82.
[4] Roland BARTHES, « Vouloir-saisir », *Fragments d'un discours amoureux,* Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1977, p.275-277.
[5] Françoise DOLTO, Gérard SEVERIN (1978), *op. cit.*, p.56.

« l'Enfant qui vit la Passion, qui sauve, fait advenir le Père. »[1]. La figure de saint Christophe[2] s'impose dans cette traversée qu'opèrent les personnages pour porter un enfant qui se fait de plus en plus lourd, dans un courant de plus en plus fort. Dans son petit essai consacré à la lecture du tableau *Paysage avec saint Christophe portant l'Enfant Jésus* du peintre Joachim Patinir, Sylvie Germain précise qu'il fallut bien plusieurs appels de la voix enfantine pour que Christophe sorte de sa torpeur et vienne à sa rencontre. Cette répétition de l'appel est nécessaire

> pour que le troisième puisse pleinement déployer sa fécondité : l'un arrache l'homme à son sommeil, le secoue dans sa chair, l'autre le surprend dans ses pensées, il ébranle sa raison, l'ultime le saisit en entier, il lui témoigne le cœur et l'esprit pour les aventurer dans l'infini.[3]

Les êtres pesant leur poids de peine, harassés par la lassitude, éreintés dans leur enlisement existentiel, voient dans la rencontre avec l'enfant une mise à l'épreuve qui fait vaciller le sujet avant qu'ils ne parviennent sur l'autre berge, souvent accablés de questionnements. Décentrés de leur familiarité, ils reçoivent un « cœur et un esprit nouveau », mais « au prix d'un bouleversement et d'un évidement intérieur radicaux »[4], « sans bruit et sans spectacle » [5] qui féconde ce qui était en souffrance.

---

[1] Bénédicte LANOT, « Le Complexe d'Isaac », *op. cit.*, p.40.
[2] Saint Christophe joue également un rôle essentiel dans le roman de Michel Tournier que nous avons cité plus haut. Il est d'ailleurs intéressant de se rappeler que la couverture de première édition du *Roi des Aulnes* dans la collection Folio reproduisait un détail du *Saint-Christophe* de Bellini.
[3] Sylvie GERMAIN, *Patinir. Paysage avec saint Christophe,* Ennetières-en-Weppes, éditions invenit, coll. Ekphrasis, 2010, p.27.
[4] *Ibid.*, p.34.
[5] *Ibid.*, p.35.

ÉPILOGUE

Il n'y a pas de « nouveaux pays natal ».
Le pays natal est le territoire de l'enfance et de la jeunesse.
Qui l'a perdu reste un être perdu. [1]

Un voyage qui se termine

L'épilogue n'est pas la fin de l'histoire mais, Sylvie Germain nous l'a enseigné, le dénouement d'une trajectoire parfois embrouillée. Le point final pourrait sans cesse être reporté comme si, avide d'aventures, une nouvelle histoire encore pouvait nous arriver. Nous avons été, chemin faisant, amenée à faire des incursions dans de nombreux domaines au risque de nous perdre ou d'égarer le lecteur, nous avons souvent bien mal embrassé à vouloir trop étreindre un vaste champ d'investigation. À l'issue de ce travail, nous en mesurons l'aspect parcellaire et ne pouvons que constater que l'œuvre nous échappe et continue à se jouer de nos vaines prétentions. Soucieux de déplier le texte germanien, le lecteur constate vite que celui-ci résiste au déchiffrement univoque et à l'interprétation réductionniste. Dans son ampleur, il se révèle tout autant qu'il nous rappelle que notre recherche ne constitue qu'une observation possible d'une œuvre généreuse, qui ne se laisse pas circonscrire aussi facilement, et qui ouvre à de nouvelles lectures polyphoniques pour éclairer de façon imprévue ses sens cachés. Ainsi, au fil des jours, des mois et des années, nous avons parcouru des paysages divers qui contenaient la respiration et la palpitation de la vie psychique humaine nichées dans l'enfance. Nous nous sommes penchée sur l'éventail des interrogations et des souffrances qui

[1] Jean AMÉRY, *Par-delà le crime et le châtiment – Essai pour surmonter l'insurmontable* (1966), trad. Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995.

ponctuent « le devenir humain dans sa solitude et son unicité. »[1]. Le temps passa avec dans sa besace ce qui blessa ou éleva, et nous inclinons à croire que ce travail fut de l'ordre d'une rencontre qui a mis en lien plus de deux infantiles. Le travail de lecture nous a souvent expulsée de nos petites et légères pensées ou croyances, le retrait du monde nécessaire à la rédaction a déplacé ou renforcé ce qui nous animait, et en chemin, écrit Sylvie Germain, « on découvre d'autres voies d'accès, d'autres éléments qui ont leur importance et qui méritent une attention » (VC, 74). Une attention renouvelée que nous souhaiterions, à l'instar de Florence Guignard, « nourrie du vif-argent de l'infantile »[2].

[1] Florence GUIGNARD, « L'Infantile dans la relation analytique », *Au vif de l'infantile. Réflexions sur la situation analytique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. Champs psychanalytiques, 1996, p.226.
[2] *Ibid.*

TABLE

TABLE

Remerciements 3
Table des abréviations 4

Sommaire 6

INTRODUCTION

LÀ OÙ TOUT COMMENCE 7

La rencontre d'une œuvre et ses effets 8

I- Ce qui se dit d'une vie et d'une œuvre
I-1 Des lieux pour naître, grandir, vivre et penser 11
I-2 Le pouls d'une époque 14
I-3 Une place insolite dans le paysage littéraire français 17

II- Problématique
II-1 Des figures de l'enfant… 20
II-2 …aux territoires de l'enfance 22

III- Méthodologie
III-1 Le choix d'un *corpus* 26
III-2 Où s'énoncent les précautions 28
III-3 Un horizon référentiel 31

PREMIÈRE PARTIE

LES BERGES MATERNELLES

INTRODUCTION 39

I – L'ARCHAÏQUE MATERNEL

I-1 Le corps des mères
I-1.A Les eaux primordiales 41
I-1.B La concentration des signes 45
I-1.C La contamination de la matrice 48

I-2 La folie procréatrice
I-2.A Edmée ou l'aliénation mariale 56
I-2.B Le déploiement corporel 60
I-2.C *Tota mulier in utero* 63

I-3 Un ventre de pesante mémoire
I-3.A Les vagues brisantes des angoisses non révolues 65

I-3.B L'empreinte de l'effroi 68
I-3.C Le lieu où se niche l'abandon 73

II – LES AFFRES DE LA MATERNITÉ

II-1 Violente Hainamoration
II-1.A Les pulsions infanticides 76
II-1.B L'amère et cruelle expérience de l'aversion 86
II-1.C L'enfant capturé dans son corps et sa langue 97

II-2 Quand l'enfant disparaît
II-2.A Le tragique d'une destinée féminine 102
II-2.B Les désordres sauvages de la douleur maternelle 107
II-2.C Le gouffre de la mélancolie 112

II-3 L'un pour l'autre
II-3.A Remplacer l'irremplaçable disparu 118
II-3.B Le fils, mausolée du père 122
II-3.C Les égarements incestueux du rêver-vrai 127

III – LES VESTIGES D'UN TERRITOIRE DISPARU

III-1 Le pays dont on se souvient
III-1.A Les impressions sensorielles 131
III-1.B Celle qui toujours revient 138
III-1.C Le mystère des origines 145

III-2 La disparition de la mère
III-2.A Détruire pour se déprendre 152
III-2.B Souiller et assassiner le féminin 158
III-2.C Le fracas de la mort maternelle 162

III-3 Une terre d'accueil
III-3.A L'accueil inconditionnel et la déprise 169
III-3.B La grand-mère, personnage de l'intercession 175
III-3.C Un don sans limite 183

DEUXIÈME PARTIE

LES TERRES PATERNELLES

INTRODUCTION 189

I – DE BRUITS ET DE FUREURS

I-1 La fracture incestueuse
I-1.A Le creuset de l'origine 192
I-1.B Le sifflement du sabre au cœur du chaos 197
I-1.C Une empreinte laiteuse et nominale 200

I-2 Sur l'autel du sacrifice
I-2.A Les descendants d'Abraham 204
I-2.B L'anéantissement de la filiation 208
I-2.C Trancher le lien fraternel 213

I-3 La main froide de l'emprise
I-3.A Les vertiges de l'appropriation 217
I-3.B Une folie éruptive 224
I-3.C Le festin de la possession incestuelle 228

II – LES PÈRES EN LEUR ÉCLIPSE

II-1 La fin de l'archaïsme
II-1.A Des Golems aux pieds d'argile 233
II-1.B Du père mythique au *Pater familias* 238
II-1.C L'entrée dans l'histoire 242

II-2 L'être de la dissolution
II-2.A Des corps fragmentés 246
II-2.B Les principes de l'évanouissement 252
II-2.C Des pères fous d'amour et ivres de douleurs 257

II-3 Faire avec la mémoire du père
II-3.A Les fantômes qui hantent 265
II-3.B Les vestales de la mémoire paternelle 273
II-3.C Une présence apaisée 281

III – LA PAROLE DES PÈRES, DU FRACAS AU FIN SILENCE

III-1 Une parole qui se fige
III-1.A Le descendant de Zacharie 285
III-1.B Une parole dérobée 290
III-1.C N'en rien vouloir savoir, n'en rien pouvoir dire 293

III-2 Des pères qui ne se paient pas de mots
III-2.A La voix des pères 299
III-2.B La voix conteuse et chanteuse 302
III-2.C Lorsque la parole se fait geste 309

III-3 Un autre versant de la présence
III-3.A Un silence assourdissant et obsédant 312
III-3.B Une paternité corporéisée 318
III-3.C Les paternités obliques 322

TROISIÈME PARTIE

DES FRÈRES ET DES SŒURS

INTRODUCTION 330

I – AVOIR UN FRÈRE, AVOIR UNE SŒUR

I-1 Le dard de la jalousie
I-1.A L'irruption de l'indésirable et l'épreuve du deux 333
I-1.B Un paradis à tout jamais perdu 339
I-1.C Le retour destructeur du ressentiment 343

I-2 Le choc de la différence
I-2.A L'étonnement épistémologique 348
I-2.B Les vertiges incestueux et androgyniques 353
I-2.C Le tremblement d'une écriture sulfureuse 358

I-3 L'univers clos de la fratrie
I-3.A L'obstiné refus de l'altérité 362
I-3.B La chair de la sœur 369
I-3.C La dévastation incestueuse en son criant silence 376

II – LE DOUBLE ET L'AUTRE EN CE MIROIR

II-1 Le miroir réfléchissant
II-1.A Une inquiétante étrangeté 383
II-1.B Un autre moi-même 386
II-1.C La rassurante présence des doubles imaginaires 390

II-2 Les échos de la gémellité
II-2.A Une extraordinaire et suggestive destinée 394
II-2.B Une prédestination familiale 396
II-2.C L'allégorie du couple originaire 399

II-3 L'excessive présence d'une extrême absence
II-3.A Le frère et la sœur en leur disparition 406
II-3.B Le poids du frère mort 413
II-3.C Se défaire de ce double encombrant 417

III – LES DEVENIRS DE LA RELATION FRATERNELLE

III-1 Le meurtre du frère
III-1.A Les tourments d'un acte mythique 423
III-1.B Le terrassement de l'ogre 428
III-1.C La puissance attractive des gouffres chtoniens 432

III-2 Destins du fratricide
III-2.A L'échec du châtiment 436
III-2.B Le surgissement du visage 437
III-2.C Chuter dans le puits d'un regard 443

III-3 L'horizon de l'apaisement
III-3.A Du rempart contre l'adversité à l'ouverture sur la fraternité 447
III-3.B La ronde des frères 454
III-3.C Vers un lien spirituel 459

QUATRIÈME PARTIE

CHEMINS DE MÉMOIRES

INTRODUCTION 464

I - SURIMPRESSIONS

I-1 Fait de la chair des autres
I-1.A Le corps en sa mémoire 467
I-1.B La charnière du visible et de la transparence 475
I-1.C Des maux exposés en leur impossible récit 479

I-2 Les échos de l'origine
I-2.A Le cri en héritage 484
I-2.B Grandir dans l'effroi d'un regard 490
I-2.C Les ramifications racinaires 494

I-3 L'arbre généalogique des noms
I-3.A Un nom à porter ou à inventer 502
I-3.B L'aléatoire de la nomination 509
I-3.C Une identité problématique 516

II - LES ACCIDENTS DE LA MÉMOIRE

II-1 Se souvenir de son enfance
II-1.A Les frémissements mémoriels 521
II-1.B L'hémorragie nostalgique 526
II-1.C Un barrage contre les souvenirs 532

II-2 La force triomphante de la répétition
II-2.A Les transmissions intergénérationnelles 540
II-2.B Les deux faces d'une lancinante mémoire 543
II-2.C Revenir sur ses pas 546

II-3 Fulgurances et dissolutions
II-3.A L'entaille des sursauts traumatiques 549
II-3.B Les affres de l'amnésie 554
II-3.C La néantisation de l'être 558

III - LE LIEU PRIVILÉGIÉ DE LA FICTION

III-1 Faire et se défaire
III-1.A Les fantaisies du roman familial 564
III-1.B L'empêchement du romanesque 569
III-1.C L'invention affiliative et l'insurrection langagière 575

III-2 De quête en enquête

III-2.A Pallier la douloureuse absence 582
III-2.B Le déchiffrement d'une énigme fragmentée 587
III-2.C Le nécessaire dépassement identitaire 592

III-3 Une œuvre de composition
III-3.A Un rapport privilégié aux mots 597
III-3.B Faire avec l'assourdissant silence du monde 700
III-3.C Les bienfaits de la sublimation 605

CONCLUSION

S'EN ALLER AU HASARD

I- À l'horizon, la rencontre
I-1 La promesse de l'enfant 612
I-2 Le vertige du décentrement 618
I-3 Toucher à la réconciliation 626

ÉPILOGUE

UN VOYAGE QUI SE TERMINE
632

TABLE
634

BIBLIOGRAPHIE
642

VENIR À LA SUITE

1 - Œuvres de Sylvie Germain
Romans, nouvelles, récits 643
Essais 644
Articles (sélection) 645
Préfaces/postfaces 648
Entretiens avec Sylvie Germain 649
Émissions radiophoniques 652
Émissions télévisuelles/vidéos 654
Films, vidéos 655
Cd 655

2 - Ouvrages et articles critiques sur l'œuvre de Sylvie Germain
Livres 656

Thèses 657
Articles et chapitres d'ouvrages 658
Presse, quelques comptes-rendus journaux et revues 672
Spectacles 680
3 - Études, essais, articles littéraires 680
4 - Études et essais sur le roman contemporain 685
5 - Études et critiques littéraires sur l'enfant, l'enfance et le récit d'enfance 688
6 - Histoire littéraire 691
7 - Mythes, mythologie 691
8 – Philosophie 693
9 – Anthropologie 695
10 - Théologie/ religions 696
11 – Histoire 699
12 - Beaux arts 702
13 - Références littéraires 703
14 - Psychanalyse ouvrages généraux 710
15 - Parentalité/Filiation/Transmission intergénérationnelle 719
16 – Mères 723
17 – Pères 728
18 - Des frères et sœurs 732
19 - Le développement de l'enfant et ses avatars 735
20 - Études sur l'inceste 740
21 - Dictionnaires, encyclopédies 742

INDEX 744

Index des œuvres de Sylvie Germain
Romans, essais, nouvelles 745
Préfaces, postfaces 748
Articles 748
Index des auteurs cités 749

Bibliographie

VENIR À LA SUITE

BIBLIOGRAPHIE

1 - ŒUVRES DE SYLVIE GERMAIN

Romans, nouvelles, récits

1 - *Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard, 1985, (coll. Folio n° 1806, 1987), Prix du Lions Club International 1984, prix du Livre Insolite 1984, prix de Passion 1984, prix de la Ville du Mans 1984, prix Hermès 1984 et prix Grevisse 1984

2 - *Nuit-d'Ambre*, Paris, Gallimard, 1987, (coll. Folio n° 2073, 1989)

3 - « Kaléidoscope ou notules en marge du père »*, Voies de pères, voix de filles*, Adine Sagalyn (éd.), Paris, Maren Sell & Cie, 1988, p.52-71

4 - *Jours de colère*, Paris, Gallimard, 1989, (coll. Folio n° 2316, 1991), Prix Fémina 1989

5 - *Opéra muet*, Paris, Maren Sell, 1989, (coll. Folio n° 2248, 1991)

6 - *L'Enfant Méduse*, Paris, Gallimard, 1991, (coll. Folio n° 2510, 1993)

7 - *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, coll. L'un et l'autre, 1992, (Folio n° 2590, 1994)

8 - *Immensités*, Paris, Gallimard, 1993, (coll. Folio n° 2766, 1995), prix Louis Guilloux et prix de la Ville de Nantes

9 - « L'Hôtel des Trois Roses », *Le Visage. Dans la clarté, le secret demeure,* Catherine Chalier (éd.), Paris, Autrement, coll. Mutations, n° 148, 1994, p.215-225

10 - « L'Aveu », *La Bartavelle*, n° 3, octobre 1995
<http://pppculture.free.fr/germain1.html>
<http://pppculture.free.fr/germain2.html>
<http://pppculture.free.fr/germain3.html>

11 - *Éclats de sel*, Paris, Gallimard, 1996, (Folio n° 3016, 1997)

12 - « Le Chineur de merveilles »*, Pour sol en si* (solidarité enfants sida), Paris, Gallimard Jeunesse, 1996, p.49-60

13 - *L'Encre du poulpe*, Paris, Gallimard, coll. Page Blanche, 1998

14 - *Tobie des marais*, Paris, Gallimard, 1998, (coll. Folio n° 336, 2000), Grand Prix Jean Giono

15 - *Cracovie à vol d'oiseaux*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. La fantaisie du voyageur, 2000

16 - *Grande Nuit de Toussaint*, photos de Jean-Michel Fauquet, Cognac, Le Temps qu'il Fait, 2000

17 - *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, 2002, (coll. Folio n° 4004, 2004), Grand Prix Thyde Monnier 2002 et prix des Auditeurs de la RTBF 2003

18 - *Couleurs de l'Invisible*, calligraphies de Rachid Koraïchi, Neuilly-sur-Seine, Al Manar, coll. Méditerranées, 2002

19 - *Magnus*, Paris, Albin Michel, 2005, Prix Goncourt des lycéens 2005, prix littéraire de Notre Dame de Sion, Istanbul, 2010

20 - *L'Inaperçu*, Paris, Albin Michel, 2008, Prix France-Culture

21 - *Hors champ*, Paris, Albin Michel, 2009

Essais

22 - *Perspectives sur le visage - Trans-gression ; Dé-création ; Trans-figuration,* Thèse de Doctorat de 3ème cycle, sous la direction de Daniel Charles, Université de Paris X-Nanterre, 1981 [dactyl.]

23 - *Vermeer – Patience et songe de lumière*, Charenton, Flohic, coll. Musées secrets, 1993 (réédition : *Patience et songe de lumière*, Charenton, Flohic, 1996)

24 - *Les Échos du silence*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Littérature ouverte, 1996, Prix de littérature religieuse 1997

25 - *Céphalophores*, Paris, Gallimard, coll. L'un et l'autre, 1997

26 - *Bohuslav Reynek à Petrkov* : *un nomade en sa demeure*, photographies de Tadeusz Kluba, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, coll. Maison d'écrivain, 1998

27 - *Etty Hillesum*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, coll. Chemin d'éternité, 1999

28 - *Mourir un peu*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Littérature ouverte, 2000

29 - *Célébration de la paternité : regards sur saint Joseph*, en collaboration avec Éliane Gondinet-Wallstein, Paris, Albin Michel, coll. Célébrations, 2001

30 - *Songes du temps*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Littérature ouverte, 2003

31 - « Stèles des 7 dormants »*, Les Sept Dormants,* Sept livres en hommage aux 7 moines de Tibhirine de John Berger, Michel Butor, Hélène Cixous, Sylvie Germain, Nancy Huston, Alberto Manguel et Leïla Sebbar, gravures de Rachid Koraïchi, calligraphié par Abdallah Akar, Arles, Actes Sud, 2004, p.233-295

32 - *Les Personnages*, Paris, Gallimard, coll. L'un et l'autre, 2004

33 - *Ateliers de lumière : Piero della Francesca, Johannes Vermeer, Georges de La Tour*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004

34 - *Habitat et humanisme, le monde est notre maison*, en collaboration avec Alain Remond, Caluire-et-Cuire, Habitat et Humanisme, 2005

35 - *Frères*, photographies de Stanislas Kalimerov, Paris, Les Éditions du Huitième Jour, 2006

36 - *Patinir. Paysage avec saint Christophe,* Ennetières-en-Weppes, éditions invenit, coll. Ekphrasis, 2010

37 - *Le monde sans vous*, Paris, Albin Michel, 2011, Prix Jean Monnet de Littérature européenne

38 - *Quatre actes de présence,* Paris, Desclée de Brouwer, 2011

39 - *Chemin de Croix,* Photos de Tadeusz Kubla, Paris, Bayard Centurion, 2011

40 - *Octonaire,* Photos de Tadeusz Kubla, Bari, Alliance française, 2011

41 - *Rendez-vous nomades*, Paris, Albin Michel, 2012, Grand Prix de Littérature de la Société des Gens de Lettres, 2012

Articles (sélection)

42 - « Prague vue par les écrivains », *Prague*, Paris, Gallimard, coll. Guides, 1994, p.114-128

43 - « L'Enchanteur à la lyre (dans le sillage d'Orphée et de Georg Trakl) », *La Nouvelle Revue française*, 518, mars 1996, p.44-64

44 - « Les Moines de Tibhirine. Il nous reste à leur dire merci », *La Croix,* 23-24 mars 1997, p.7

45 - « Toute écriture est palimpseste », *Intervoix 1*, 1997, p.11-12

46 - « L'audace de vivre », *Cahiers universitaires catholiques*, n° 4, *Oser la vie*, été 1997, p.10-20

47 - « Petit spectre de la peur », *Le Fait de l'*, n° 3, « Avoir peur », septembre 1997, p.121-128

48 - « Solitudes de Madeleine », *L'Œil,* n° 489, octobre 1997, p.80-91

49 - « Le miracle et le mirage », *L'Envie et le désir : les faux frères,* Pascale Hassoun-Lestienne (éd.), Paris, Autrement, coll. Morales, n° 24, 1998, p.126-140

50 - « Jean, le fils du tonnerre », *Le Nouvel Observateur*, hors-série n°35 « Un Juif nommé Jésus », 1998, p.59

51 - « Le chef-d'œuvre de Braun en Bohème : Kuks, un théâtre de pierre », *L'Œil,* n° 494, mars 1998, p.76-83 [réédition : « L'esprit de la pierre. Le chef-d'œuvre de Braun en Bohème », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2008, p.191-205]

52 - « Lecture kaléidoscopique de la Bible », *Bulletin du Centre protestant d'études*, 1er mars 1998

53 - « Nocturnes », *La Nouvelle Revue française*, n° 546-547, juillet-août 1998, p.11-17

54 - « Anniversaire de la mort de Diana : "Regardez-moi" », *La Croix*, 31 août 1998, p.3

55 - « Littérature et spiritualité », *Les Cahiers de Paraboles*, n° 6, 1999, p.16-22

56 - « La morsure de l'envie : une contrefaçon du désir », *Entre désir et renoncement* [dialogue avec Julia Kristeva, Sylvie Germain, Robert Misrahi et Dagpo Rimpoché], Marie de Solemne (éd.), Paris, Éditions Dervy, coll. À vive voix, 1999 [réédité chez Albin Michel, coll. Espaces libres, 2005, p.47-75]

57 - « Le montreur de monstres », *Travioles,* 1999

58 - « L'école de la mort », *Reliures*, n° 5, automne-hiver 2000, p.4

59 - « La vie pousse comme la mousse » (Mon journal de la semaine), *Libération*, 17-18 juin 2000, p.4

60 - « Les voyages intérieurs », *La Croix*, 29 décembre 2000, p.18

61 - « Cette allure de celui qui s'en va », *Théologiques*, revue de la Faculté de théologie de Montréal, n° 9/2, 2001

62 - « Invisible poème », *Panoramiques*, 2001

63 - « La véritable grandeur, c'est la générosité », *La Croix*, n° 36111, 28 décembre 2001, p.23

64 - « La caresse du vide », *Sulivan et l'intériorité*, Association des amis de Jean Sulivan, n°13, septembre 2002, p.146-150

65 - « En écho et miroir à "Grimspound" de Toby Garfitt », *Intervoix*, 9, 2002, p.10

66 - « Jésus, L'Enfant adoptif de Joseph », *Le Nouvel Observateur,* Hors-série « L'aventure de la paternité », décembre 2002/Janvier 2003

67 - « Délivrance », *La Bible, 2000 ans de lecture,* Jean-Claude Eslin et Catherine Cornu (dir.), Paris, Desclée de Brouwer, 2003

68 - « Le silence, la gentillesse et la souffrance », *Peut-on apprendre à être heureux ?,* Alain Houziaux (éd.), Paris, Albin Michel, coll. Question de, n° 128, 2003, p.61-70

69 - « Germain, Sylvie », *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Jérôme Garcin (dir.), Paris, Mille et une nuits, 2004, p.191-193 (Notice rédigée en 1988)

70 - « Entrer en résonance avec *Ich bin Prager* », *Le Magazine Littéraire*, n° 427, janvier 2004, p.80-81

71 - « Extrait de correspondance entre Paul Fuks et Sylvie Germain », *Imaginaires & Inconscient,* 2004/1, n° 13, p.169-176

72 - « Sylvie Germain raconte… Maurice Zundel », *Panorama,* n° 395, 396, 397, janvier, février, mars, avril 2004, p.80-81

73 - « Blasons de la paternité », *Christus,* « La Paternité. Pour tenir debout », tome 51, n°202, Paris, Assas éditions, tome 51, n° 202, avril 2004, p.205-210

74 - « Voir en peinture », *Penser/rêver,* « La Haine des enfants », n° 6, automne 2004, p.205-210

75 - « L'Endroit et l'envers », *Imaginaire et inconscient*, n° 15, 2005/1, p.37-41

76 - « Verbaliser la vérité », *La Vérité*, Bernard Van Meenen (éd.), Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p.49-61

77 - « Lettre à Henry Bauchau lors de la parution de *L'Enfant bleu* », *Les Moments littéraires*, n° 14, 2e semestre 2005, p.15-17

78 - « Bibliocosmos », *Le Magazine Littéraire*, n° 448, décembre 2005, p.40-42

79 - « Veillée de Noël. Un grand soir de fête », *La Vie*, n° 3147-3148, 22 décembre 2005, p.74

80 - « Les mots de l'année. Respect. », *La Croix,* n ° 37332, 30 décembre 2005, p.13

81 - « Le Vrai lieu est ailleurs », *Poésie & Art*, Groupe de Recherche en Poétique et Poésie Contemporaine, Haïfa, n° 8, 2006 ; et *Sylvie Germain et son œuvre*, Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, Est, Samuel Tastet Éditeur, 2006, p.149-150

82 - « Pâtir, mais savoir agir », *La Croix*, n° 37421, 14 avril 2006, p.13

83 - « Elie au Mont Horeb », *La Vie,* n° 3166 (*Les Cahiers « Les essentiels »)*, 4 mai 2006, p.53-55

84 - « Sylvie Germain médite le Notre Père », hors-série, n° 49, *Panorama*, juin 2006

85 - « L'or du silence *», Sud-Ouest-Dimanche*, 9 juillet 2006, p.13

86 - « Blanquette, l'infante qui lutta jusqu'à l'aube », *Le Monde*, 18 août 2006, p.16

87 - « Bestiaire du marais », « Traces océanes », <http://perso.orange.fr/tadeusz.kluba/.htm> (lien mort)

88 - « Sylvie Germain », *Enquête sur le roman, 50 écrivains d'aujourd'hui répondent*, Arnaud Bordes, Carbonnaux Stephan, Takvorian Serge, Paris, Le Grand Souffle Éditions, 2007, p.140-142

89 - « Le carême. Foi et croyance. Viens en aide à mon peu de foi ! », *La Vie*, n° 3210, 8 mars 2007, p.44-51

90 - « *Luc*. S'interroger sur soi-même », *La Vie*, n° 3210, 8 mars 2007, p.52-53

91 - « Le carême. Ma visite privée. L'atelier », *La Vie*, n° 3210, 8 mars 2007, p.54-55

92 - « Le carême. Ma prière. Pour rattacher l'univers à l'esprit », *La Vie*, n° 3210, 8 mars 2007, p.56-57

93 - « Le *la* donné au siècle », *Sud-Ouest-Dimanche*, 18 mars 2007, p.7

94 - « Présence des musulmans. Exercices de lecture », *Christus*, n° 214, avril 2007, p.136-140

95 - « La part du rêve. Un héritage à recueillir », *La Croix*, n° 37715, 3 avril 2007, p.20

96 - « *Noli me tangere* », *Sud-Ouest-Dimanche*, 15 juillet 2007, p.11

97 - « Lettre à Apollinaire », *Correspondances intempestives*, Paris, Éditions Triartis, 2008, p.226-235

98 - « Souffle de la mémoire, grâce de l'oubli », *Christus*, n° 219, juillet 2008, p.264-269

99 - « La jouissance nue du temps », *La Croix*, n° 38117, 30 juillet 2008, p.17-18

100 - « Bohumil Hrabal, le griot magnifique », *Le Magazine Littéraire,* n° 478, septembre 2008, p.84-85

101 - *L'Ombre nue* [texte écrit en vue de la publication des photographies d'Aurore de Sousa] disponible sur : <www.auroredesousa.com/texte-sylvie-germain.php>

102 - « Variations autour du verbe *tester* », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN 56, 2011, p. 167-172 [Ce texte fut prononcé par Sylvie Germain lors du colloque *Héritage, filiation, transmission : configurations littéraires (XVIIIe-XIXe s.),* sous la direction de Christian Chelebourg, David Martence et Myriam Watthee-Delmotte, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, le 5 mai 2009. Les Actes de ce colloque ont été publiés en 2011 aux Presses universitaires de Louvain.]

Préfaces/Postfaces

103 - « Un veilleur du monde en temps de détresse », Préface à *Serpent sur la neige*, *Had na snehu,* de Bohuslav Reynek, Grenoble, Romarin, coll. Les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek, 1996

104 - « Veiller écrire aimer », postface à *Le veilleur de Cibris*, de Pierre-Marie Beaude, Paris, Desclée de Brouwer, 1997

105 - « Histoire de deux âmes », Préface à *Maurice et Thérèse. L'histoire d'un amour. Correspondance entre Thérèse de Lisieux et un jeune prêtre passionné*, Paris, Plon, 1990 [rééd. : *Maurice et Thérèse, une histoire d'amour*, introduction et présentation de Mgr Patrick Ahern, Paris, Plon/Desclée de Brouwer, 1999, p.7-20]

106 - Préface à *Croire ou ne pas croire*, tome 2, Bertrand Révillion (éd.), Paris, Bayard, 2000

107 - « Deux pères dessinent l'amour », Postface à *J'ai envie de rompre le silence* de René Veyre et Gérard Vouland, Paris, Les éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, 2001, p.91-94

108 - Préface à *La Joie des autres*, de Pascale Tison, encres de Gabriel Belgeonne, Noville-sur-Mahaigne, Esperluète, 2003

109 - Préface à *Feux dans la nuit : poésie 1952-2002*, de Colette Nys-Mazure, Tournai, La Renaissance du livre, 2003

110 - Préface à *Gesualdo* de Jean-Marc Turine, Paris, Benoît Jacob, 2003

111 - Préface à *Maurice Zundel* de Bernard de Boissière et France-Marie Chauvelot, Montréal, Presses de la Renaissance, 2004, p.7-10

112 - Préface à *Le Chant des profondeurs*, Nathalie Nabert (éd.), Paris, Salvator, 2007, p.9-18

113 - Postfaces à *Vives. Femmes de la Bible*, d'André Wénin et Camille Focant, illustré par Marte Sonnet, Bruxelles, Lessius (Le livre et le rouleau), 2007

Entretiens avec Sylvie Germain

114 - « Il était une première fois… », propos recueillis par Sylvain Rheault, *Continuum*, Canada, 14 octobre 1985

115 - « Sylvie Germain : La nuit de l'encrier », propos recueillis par Jean-Paul Beaumier, *Nuit blanche*, Canada, avril 1986, p.30-31

116 - « Sylvie Germain. Le dernier mot n'existe pas », entretien avec Jean Royer, *Le Devoir* (Canada), 18 octobre 1986, p.19-23

117 - « Avec Sylvie Germain, les années 1960 entre l'apocalypse et le fantastique », entretien avec Michel Caffier, *L'Est républicain*, 21 mai 1987

118 - « Roman : l'été des femmes », *L'Événement du jeudi*, 22 juin 1989

119 - « Sylvie Germain de Prague au Prix Femina », entretien avec Pierre Maury, *Le Soir* (Bruxelles), 30 novembre 1989

120 - « Sylvie Germain : l'obsession du mal », propos recueillis par Pascale Tison, *Le Magazine littéraire*, n° 286, mars 1991, p.64-66

121 - « Le Génie d'un lieu », *Le Monde*, 23 août 1991, p.12

122 - « Des larmes et de la grâce », entretien avec Anne-Marie Pirard*, La Cité* (Belgique), 19 mars 1992

123 - « Sylvie Germain », entretien avec Anne-Marie Pirard, *Indications*, juin 1992, p.6-11

124 - « Larmes de Prague et d'ailleurs », entretien avec Olivier Brouet, *Intermédiaire*, 2 juin 1992

125 - « Sylvie Germain: interview », *Sylvie Germain, The Weeping Woman on the streets of Prague*, entretien avec Elisabeth Young, Judith Landry (trad.), Sawtry, Dedalus, 1993, p.7-13

126 - « La Lanterne magique de Sylvie Germain », entretien réalisé par Anne-Marie Pirard, *La Cité* (Belgique), 22 juillet 1993

127 - CARBONE Bruno, FOULLONNEAU Jean-Pierre, NUBLAT Odile, PERSON Xavier, *Entretien avec Sylvie Germain,* Poitiers-La Rochelle, Office du Livre en Poitou-Charentes, Bibliothèque municipale de La Rochelle, 1994,

<http://assoc.wanadoo.fr/office.du.livre/Pages/residents/germain.html>

128 - « Écrire, c'est comme une prière », entretien avec Antoine Bosshard*, Page des Libraires*, n° 26, janvier-février 1994

129 - « Sylvie Germain. Prague vue du trône », entretien avec Antoine Bosshard, *Journal de Genève,* 19-20 février 1994

130 - « Sylvie Germain : propos d'écriture », entretien avec Pascal Huord, *Charente libre*, 5 mai 1994

131 - « Entretiens avec Sylvie Germain », entretien avec Denise Le Dantec, *École des lettres (second cycle),* 86/1, 1994, 57-60

132 - « Sylvie Germain », propos recueillis par Fabrice Lardreau, *Écrivain Magazine,* février-mars 1996

133 - « Quelques mots pour une *rencontre* avec Sylvie Germain… », entretien avec Chantal Portillo, *Nouvelle Donne*, avril 1996

134 - « Sylvie Germain démultiplie les paupières », entretien avec Alain Favarger, *La Liberté* (Fribourg), 1er juin 1996, *Le Courrier*, Genève, 4 juin 1996

135 - « Sylvie Germain et les anges », entretien avec Alain Nicolas, *L'Humanité*, 18 octobre 1996, <www.humanité.press.fr/journal,Intern@tif>

136 - « Loué sois-tu, Personne », interview de D. Mobailly, *La Vie*, n°2680, 9 janvier 1997, p.48-51

137 - « Toute écriture est palimpseste », entretien Toby Garfitt, *Intervoix (Bulletin de l'Association Européenne François Mauriac)*, 1, 1997, 10-11

138 - « Apprenons à écouter le silence de Dieu », entretien avec Bertrand Révillion, *Panorama,* mai 1997, p.27-30 ; et dans *Croire ou ne pas croire,* Bertrand Révillion (éd.), Paris, Bayard, 1998, p.97-108

139 - « Sylvie Germain : l'inépuisable mémoire des images », entretien avec Gilles Bertin*, Écrire aujourd'hui*, mai 1998, p.36-38

140 - « Tobie dans l'imaginaire de Sylvie Germain », entretien avec Michel Paquot, *Vers l'avenir* (Belgique), 31 août 1998

141 - *L'Actualité des religions*, entretien avec Djenane Kareth Tager, n° 170-15, octobre 1998, p.54-57

142 - « Sylvie Germain, dites-nous l'écriture… », propos recueillis par Luc Crommelinck, *Les Cahiers de Paraboles*, n° 6, juillet 1999, p.19-20

143 - « Entretien avec Sylvie Germain », avec Michèle Magill, *The French Review*, t.73, n°2, december 1999, p.334-339

144 - « Une rebelle en douce », entretien avec Thierry Gandillot, *L'Express*, 10 octobre 2002, <http://www.l'express.fr/livres>

145 - « Le Vent ne peut être mis en cage », intégrale des entretiens *Noms de Dieux* d'Edmond Blattchen, Bruxelles, Alice Éditions, 2002

146 - « Un équilibre précaire. Sylvie Germain », propos recueillis par Juliette Soulez le 12 décembre 2002 <www.fnac.com/edito/Portrait.asp ?EditorelId=284642&ReturnToPRID=2409986&SubjectId=1&RNID=-1&NID=36731>

147 - « *Échos du silence »,* propos recueillis par Marie-Line Jacquet, *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.217-221

148 - « Spécialiste en rien », entretien Renée Mourgues, *L'Éclair des Pyrénées*, 6 janvier 2003

149 - « Que peut-on rêver de plus beau ? Un sourire. Comme un éblouissement du cœur », propos recueillis par Claude Raison, *Vermeil*, n° 232, février 2003, p.11-13

150 - « La pensée de Levinas m'a ouvert des horizons immenses », propos recueillis par Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 419, Dossier « Levinas et les écrivains », avril 2003, p.53-54

151 - « Sylvie Germain », *Dit de femmes. Entretiens d'écrivaines françaises*, Michèle Magill et Katherine Stephenson (éd.), Birmingham (Alabama), Summa Publications, Inc., été 2003, p.89-98

152 - « Rencontre avec Sylvie Germain. De l'art d'écrire », propos recueillis par Jean-Claude Noyé, *Prier*, n° 264, septembre 2004, p.6-9

153 - BRIAUD Anne, Interview avec Sylvie Germain à propos de *Chanson des mal-aimants*, Portraits d'auteurs, 7 novembre 2002 <http://www.farum.unige.it/francesistica/pharotheque/sylviegermain/Entretien%20chanson.htm>

154 - « Entretien avec Sylvie Germain », réalisé par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie* Germain, Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), juin 2005, p.107-115

155 - « A l'écoute d'une rumeur intérieure », propos recueillis par Michel Abescat et Fabienne Pascaud, *Télérama*, 28 septembre 2005, p.50-52

156 - « *Magnus* », entretien avec Pauline Feuillâtre, *Topo livres*, « rentrée littéraire 2005 », n° 18, septembre 2005, p. 40-43 <http://blog.topolivres.com/images/blogtopolivres/topocollection/18/040-043_sylviegermain.pdf>

157 - « Au service des mots… », propos recueillis par Dorothy Glaiman, octobre 2005 <www.evene.fr/livres/actualite/interview-de-sylvie-germain-204.php>

158 - Y a-t-il une vie avant la mort ?, *La mort, le deuil, la promesse : sens et enjeux du service funèbre,* Raphaël Picon (dir.), Lyon, Olivetan, coll. Édifier et former, 2005, p.189-196

159 - « Sylvie Germain, la vie comme un palimpseste », entretien réalisé par Nathalie Colleville, *Livre/Échange* (CRL Basse-Normandie), n° 33, février 2006, p.8

160 - « Le nombril blessé du monde », entretien avec Catherine Dupeyron, *La Vie*, n° 3163, 13 avril 2006, p.74

161 - « Rencontre. Sylvie Germain et le mystère lancinant du mal », entretien avec Martine De Sauto*, La Croix*, 19-20 janvier 2008, p.6-7

162 - « Tu feras du shabbat un mémorial, un jour sacré », *La Croix*, 30 juillet 2008, p.17-18

163 - « Questions à Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain,* dir. Alain Goulet, Actes du colloque « Sylvie Germain », 22-29 août 2007, Cerisy, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.309-320

164 - « Les secrets du roman », propos recueillis par Marine Landrot, *Télérama,* n° 3110, 19 août 2009, p.13

165 - GOULET Alain, GERMAIN Sylvie, « Mémoire et identité dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain », Entretien du 3 mars 2006, Maison de la Recherche en Science Humaines, Université de Caen, *Littera* (Ankara)*,* « L'Œuvre de Sylvie Germain », n° 24, juin 2009, p. 131-142

166 - GOULET Alain, GERMAIN Sylvie, « Entretien avec Sylvie Germain », Université Galatasaray, İstanbul, 29 Avril 2009, *Littera* (Ankara)*,* « L'Œuvre de Sylvie Germain », n° 24, juin 2009, p.153-158

167 - GOULET Alain, GERMAIN Sylvie, « Rencontre avec Sylvie Germain, animée par Daniel Martin », Le Lieu Unique-Université populaire de Nantes, 2 février 2005 (extrait), *Littera* (Ankara)*,* « L'Œuvre de Sylvie Germain », n° 24, juin 2009, p.127-128

168 - « Sylvie Germain, ma foi ne relève pas de l'évidence », propos recueillis par Christine Florence, *Prier,* n°319, mars 2010

169 - « L'écrivain en éveil », entretien avec François Thuillier, *Témoignage Chrétien,* n°3450, 23 juin 2011, p.5-7

170 - « De l'incessant dialogue entre les vivants et les morts », entretien avec Aliette Armel, *Le Nouvel Observateur,* 6 avril 2011, <aliette.armel.blogs.nouvelobs.com/archive2011/04/01/temp>

171 - « Promenade en « germanie », entretien réalisé par Cécile Narjoux par échange de courriels en 2009, *La Langue de Sylvie Germain : "en mouvement d'écriture ",* Narjoux Cécile et Dürrenmatt Jacques (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011, p.223-227

172 - « Questions à Sylvie Germain », Aline Mathière, *Herméneutique et intertextualité bibliques dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain,* thèse de doctorat sous la direction d'Arlette Bouloumié, Université d'Angers, 2011 [dactyl.]*,* p.328-330

Émissions radiophoniques

173 - Émission *Un livre, des voix* de Claude Mourthé, entretien de Catherine Lemire avec Sylvie Germain sur *L'Enfant Méduse,* Radio France, France Culture, 12 mars 1991

174 - Émission *Lettres ouvertes* de Roger Vrigny, entretien avec Sylvie Germain sur *L'Enfant Méduse*, Radio France, France Culture, 3 avril 1991

175 - Émission *Un livre, des voix* de Claude Mourthé, entretien de Claude Lemire avec Sylvie Germain sur *La Pleurante des rues de Prague,* Radio France, France Culture, 2 mars 1992

176 - Émission *Panorama* de Michel Bydlowski, sur *La Pleurante des rues de Prague,* Radio France, France Culture, 27 mai 1992

177 - ARPT Émission *La Voix Protestante* de Robert Hostetter, sur *Mourir un peu,* www.protestanet.be, 8 janvier 2001

178 - Émission *À voix nue* : Sylvie Germain, « Fécondités. Le corps dans tous ses états. Le sentiment de la nature. Le silence du sacré. Vertiges de l'écriture », série d'entretiens proposés par Anice Clément, Radio France, France Culture, 27,28, 29, 30 et 31 janvier 2003

179 - Série d'entretiens de Vaclav Richter avec Sylvie Germain, « Les retours de Sylvie Germain », « On ne peut réduire le roman à l'art de raconter une histoire », « Mon imaginaire s'est nourri de Prague et de la Bohême », « L'hiver à Petrkov », Radio Prague, 4 mai, 14 mai, 21 mai 2005, 23 décembre 2006, <16kb/s˜32kb/s>

180 - Émission *Noctiluque*, entretien de Brigitte Kernel avec Sylvie Germain, Radio France, France Culture, 26 septembre 2005

181 - Émission *For Intérieur* d'Olivier Germain-Thomas, avec Sylvie Germain pour la sortie de *Magnus*, Radio France, Culture France, 3 juillet 2005, rediffusée le 6 août 2006

182 - *Fiction : Blanchot vivant,* émission proposée et présentée par Didier Cahen, réalisation François Caunac, enregistrée le 22 septembre 2007 au Petit-Palais, Radio France, France Culture, 23 mars 2008. À l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain, neuf auteurs lisent « leur » Blanchot. Avec le concours de Marcel Cohen, Michel Deguy, Jacques Dupin, Sylvie Germain, Patrick Kéchichian, Anne Parian, Gilles Quinsat, Esther Tellermann, Alain Veinstein.

183 - Adaptation radiophonique de *La Pleurante des rues de Prague*, 30 août 2008
<http://www.france.culture.fr/emission-la-pleurante-des-rues-de-prague-de-sylvie-germain-2008-08-30.htm>

184 - Émission *Tout arrive* par Arnaud Laporte. Invitée Sylvie Germain, Radio France, France Culture, 9 septembre 2008

185 - Émission *Ça rime à quoi ?* Par Sophie Nauleau à propos de *L'Inaperçu*, Radio France, France Culture, 21 décembre 2008
<http://www.franceculture.fr/emission-sylvie-germain-2008-12-21.html>

186 - Émission *Du jour au lendemain* par Alain Veinstein, pour *Hors champ,* Radio France, France Culture, 14 septembre 2009

187 - Entretien avec Xavier Houssin, critique littéraire au Monde et à France Culture, 1h38mn, 1er mars 2010,
<http://www.franceculture.fr/culture-ac-ecrire-ecrire-pourquoi-sylvie-germain.html>

188 - Émission *Hors-Champs* par Laure Adler, Invitée Sylvie Germain, Radio France, France Culture, 27 mai 2010

189 - *Voyage en Transsibérien* de Sylvie Germain, série de 5 émissions de 53mn, par Cédric Aussir, Radio France, France Culture, du 9 au 13 août 2010
http://www.franceculture.fr/e!ission-voyage-en-transsiberien-sylvie-germain-variations-siberiennes
15-2010-08-09.html
25-2010-08-10.html
35-2010-08-11.html
45-2010-08-12.html
55-2010-08-13.html

190 - Émission *For Intérieur* par Olivier Germain-Thomas, Invitée Sylvie Germain, Radio France, France Culture, 21 janvier 2011

191 - Émission *Le Rendez-vous* de Laurent Goumarre. Invitée Sylvie Germain pour son livre *Le monde sans vous,* Radio France, France Culture, 29 avril 2011

192 - Émission *Jeux d'épreuves* de Joseph Macé-Scaron. Critique du livre *Le monde sans vous,* Radio France, France Culture, 14 mai 2011

193 - Émission *Littérature sans Frontière,* « Sylvie Germain, *Le monde sans vous* », présentée par Catherine Fruchon-Toussaint, Radio France, RFI, 29 octobre 2011
<http:/www.rfi.fr/emission/20111029-1- Sylvie Germain, Le monde sans vous>

194 - Émission *À livres ouverts,* présentée par Corine Labasse, Marie-Madeleine de Montard, Monique Avet, Marie-Bernarde Vandame, « Présentation du livre *Quatre actes de présence »,* RCF 74, 25 mn, 6 décembre 2011

195 - Émission *Le Journal de la philosophie* par François Noudelmann. Entretien avec Sylvie Germain pour *Rendez-vous nomades,* Radio France, France Culture, 16 janvier 2012

196 - Émission *Du jour au lendemain* par Alain Veinstein, pour *Rendez-vous nomades,* Radio France, France Culture, 14 février 2012

197 - Émission *Les liaisons heureuses*, « Voyage littéraire dans le transsibérien », présentée par Colombe Schneck, Radio France, France Inter, 4 février 2012

198 - Émission *Visages,* présenté par Thierry Lyonnet, invitée Sylvie Germain, RCF National, 55mn, 16 mars 2012

199 - *La Nuit rêvée de ... Sylvie Germain***,** par Geneviève Huttin, Radio France, France Culture, 6 mai 2012

200 - Émission *Halte spirituelle*, « Une foi nue et lucide », présentée par Véronique Alzieu et Béatrice Soltner, Invitée, Sylvie Germain, série de cinq émissions de 12 mn, RCF National, 55 mn, 28, 29, 30, 31 mai et 1er juin 2012

Émissions télévisuelles/vidéos

201 - *Un jour, un livre,* émission n°1130 « *Éclats de sel* de Sylvie Germain », présentation Olivier Barrot, prod. Olivier Barrot, réal. Michel Bastian, France 3, 01min45s, 26 mars 1996

<http://www.dailymotion.com/video/xfaohx_sylvie-germain-eclats-de-sel_news?search_algo=1>

202 - *Un jour, un livre,* émission n°2706 « *Chanson des mal-aimants* de Sylvie Germain », présentation Olivier Barrot, interprète Servane Ducorps, prod. Olivier Barrot, réal. Michael Midoun, France 3, 01min48s, 18 octobre 2002 <http://www.dailymotion.com/video/xf27yc_sylvie-germain-chanson-des-mal-aima_news?search_algo=1>

203 - *Un jour, un livre,* émission n°3393, « *Magnus* de Sylvie Germain », présentation Olivier Barrot, participant Sylvie Germain, réal. Charles Dubois, prod. Sandrine Treiner et Olivier Barrot, France 3, 2mn59, 31 octobre 2005 <http://www.dailymotion.com/video/xfadht_sylvie-germain-magnus_news?search_algo=1>

204 - « Inspirations sacrilèges », Rencontres Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou, *Sylvie Germain, Littérature contemporaine et sacrée* (5/10), *Traces du sacré*, Paris, 7 mai-11 août 2008, <http:/traces-du-sacre.centrepompidou.fr/exposition/autour_exposition.php?id=72>

205 - *L'Esprit des Lettres,* présentation Jean-Marie Guénois, invités : Sylvie Germain pour *Rendez-vous nomades* et cardinal André Vingt-Trois et Franz-Olivier Giesbert, durée 90mn, Ktotv, 27 janvier 2012 <http://www.ktotv.com/videos-chretiennes/emissions/l-esprit-des-lettres.html>

206 - « Interview de Sylvie Germain pour *Rendez-vous nomades* » par Philippe Chauveau, Web TV Culture, 10mn40s, 15 mars 2012 <http://www.web-tv-culture.com/rendez-vous-nomades-de-sylvie-germain-368.html>

Films

207 - *Sylvie Germain*, film réalisé par Loïc Jourdain, Paris, MAE, Ministère de la Culture et de la Communication, La Cinquième, MK2 TV, coll. Écrivains, Histoires d'écrivains, 13 mn, 2000

208 - *Écrire, publier, lire*, vidéo VHS, réalisation Philippe Richard avec Sylvie Ducas-Spaes et Yves Stalloni, avec la participation de Sylvie Germain, Annie Ernaux, Charles Juliet, CNED, Institut de Rennes, 28 mn, juin 2002

209 - *L'Abbaye de Cluny*, film de Loïc Jourdain, texte de Sylvie Germain, Éditions Montparnasse, 2002

210 - *Sylvie Germain,* entretien avec Edmond Blattchen, émission Noms de dieux du 11 janvier 2002, Radio Télévision belge. Disponible à la Médiathèque de la Communauté française de Belgique, réf. TF 5688

CD

211 - *Les Personnages,* lu par Sylvie Germain, Paris, Éditions des femmes, 2006

212 - *Les Échos du silence,* extraits lus sur la musique d'Astor Piazzolla, Compagnie de la Marelle, Chesnaux-sur-Lausanne, Suisse, Gallo éditeur

2 – OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE SYLVIE GERMAIN

Livres

213 - BOBLET Marie-Hélène et Alain SCHAFFNER (dir.), « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre* et *Éclats de sel* de Sylvie Germain », Actes de la journée d'études « Sylvie Germain : épique, mythique, romanesque », Université Paris Sorbonne, 31 janvier 2004, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005

214 - BOBLET Marie-Hélène, *Terres promises. Émerveillement et récit au XXe siècle (Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain)*, Paris, José Corti, coll. Les Essais, 2011

214' - CROMMELINCK Luc, *Traces de visages. Lecture d'Emmanuel Levinas et de Sylvie Germain*, Malonne, Feuilles Familiales, 2005

215 - DOTAN Isabelle, *Les Clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Les éditions namuroises, 2009

216 - DOTAN Isabelle, Jacqueline MICHEL (éd.), *Sylvie Germain et son œuvre*, Actes du colloque : « Sylvie Germain et son œuvre », Université de Haïfa, mars 2006, Bucarest, EST – Samuel Tastet Éditeur, 2006

217 - GALLI PELLEGRINI Rosa (dir.), *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain : Marie Ndiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou,* Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2004

218 - GARFITT Toby, *Sylvie Germain, Rose des vents et de l'ailleurs,* Paris, L'Harmattan, 2003

219 - GOULET Alain,
Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2006

(dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007 avec la participation de Sylvie Germain), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008

220 - KOOPMAN-THURLINGS Mariska,
Sylvie Germain. La Hantise du mal, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2007

(dir.), *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités,* Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008

(dir.), *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique*, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN, t. 56, 2011

221 - NARJOUX Cécile, DÜRRENMATT Jacques (dir.), *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture "*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011

222 - ROGER Clément, *Sylvie Germain*, préface de Roger Grenier, Conseil Général de Seine Saint Denis, coll. Écrivains en Seine Saint Denis, 1994

223 - ROUSSOS Katherine, *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, Paris, L'Harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme, 2007

224 - STEFKOVIC Milène, *« Traces et réverbérations », de la pensée de Georges Bernanos dans les romans de Sylvie Germain*, (Participation au colloque « Bernanos aujourd'hui » à l'Institut Catholique de Paris le jeudi 13 novembre 2008), à paraître dans la revue Roman 20-50

225 - THOIZET Évelyne (éd.), « *Sylvie Germain, Éclats d'enfance »,* Actes du colloque : « L'Enfant dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain », Université d'Artois, 26-27 mai 2005, Arras, *Cahiers Robinson*, n° 20, 2006

226 - TRAISNEL Florence, « De l'héritier au répondant », *Lacunes et silences de la transmission*, Anne Martine Parent et Karin Schwerdtner (dir.) temps 0, N° 5, 2012

Thèses

227 - ARIAS Jeanine, *Ethical (In) difference in self and text in Gracq, Ben Jelloun and Germain*, Thèse, University of Florida, 1998

228 - BONORD Aude, *Le Saint et l'écrivain. Variations de l'hagiographie dans la littérature non confessionnelle au XXe siècle (Blaise Cendrars, Joseph Delteil, André Gide, Christian Bobin, Sylvie Germain, Claude Louis-Combet),* dir. Henriette Levillain, Université Paris-Sorbonne, 2009

229 - CRUSE Philippine, *Pour une écriture trans-moderne. Parallèle entre littérature française et arts plastiques, (Sylvie Germain, Pascal Quignard, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint),* dir. Jean-Yves Tadié, Université Paris-Sorbonne, 2008

230 - DOTAN Isabelle, *Deux écritures de la douleur dans le roman Contemporain : Sylvie Germain et Jean-Claude Pirotte,* thèse de doctorat, Université de Haïfa, Israël, dir. Robert Elbaz et Jacqueline Michel, 2007

231 - GHITEANU Serenela, *La Grâce et la chute dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain,* thèse de doctorat, dir. Marie-Anne Macé, Université de Bretagne-Sud, 2009

232 - LANOT-LEMOINE Bénédicte, *L'Univers romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, thèse de doctorat, dir. Alain Goulet, Caen, Université de Caen, 14 décembre 2001 [dactyl.]

233 - LEYS-BOTELA Stéphanie, *Les Mythes et l'obsession du mal dans l'œuvre de Sylvie Germain,* thèse de doctorat de l'Université de Clermont-Ferrand, dir. Robert Pickering, 2004

234 - MATHIÈRE Aline, *Herméneutique et intertextualité bibliques dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain,* thèse de doctorat, dir. Arlette Bouloumié, Université d'Angers, 2011 [dactyl. 330p.]

235 - MORIS-STEFKOVIC Milène, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, dir. Monique Gosselin-Noat, Université Paris X-Nanterre, soutenue le 6 mars 2008 [dactyl. 520 p.] À paraître aux éditions Honoré Champion

236 - ROUSSOS Katherine, *Le Réalisme magique en quête de liberté chez des romancières contemporaines : Maryse Condé, Marie Ndiaye, Sylvie Germain*, thèse de doctorat de lettres modernes, Montpellier, Université Paul Valery, 2005

237 - SHAIR Deborah Lucile, *Magical Realism and the Power of Creation in the Novels of Sylvie Germain : A Reading*, Washington University, 2000

238 - TAUTZ Mirjam, *Transfert du roman français contemporain. Jean Echenoz, Philippe Djian et Sylvie Germain en Allemagne (1996-2004),* dir. Yves Chevrel, Université Paris-Sorbonne, 2006

239 - VACHE Bogdan, *Sylvie Germain : L'Écriture de l'attente,* dir. Sylviane Coyault et Rodica Pop (Université de Babes-Bolyai), Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, 2011

240 - VYHNANKOVA Vera, *L'Inspiration tchèque dans l'œuvre de Sylvie Germain*, Mémoire de diplôme, Jiri Sramech (dir.), Masarykova Univerzita v Brne, Brno, 2006 :
is.muni.cz/th/53114/ff_m/L_inspiration_tchque_dans_l_oeuvre_de_Sylvie_Germain.doc

Articles et chapitres d'ouvrages

241 - AMAR Ruth, « Le sel comme métaphore de l'écriture dans *Éclats de sel* », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, EST Samuel Tastet Éditeur, 2006, p.121-128

242 - ARMEL Aliette,

« Germain Sylvie », *Encyclopaedia universalis* Supplément t.1, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1999, p. 457-458

« Sylvie Germain, une œuvre mystique », *Le Magazine Littéraire*, « La Bible, le livre des écrivains », n° 448, décembre 2005, p.41

« Référents bibliques dans l'œuvre de Sylvie Germain. Le silence, l'ange et le vent », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.89-98

243 - BACHOLLE Michèle, ZUPANCIC Metka, « *L'Enfant Méduse* de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses », *Religiologiques,* n°15, *Orphée et Eurydice : mythes en mutations,* printemps 1997, p.139-149, <www.unités.uqam.ca/religiologiques/no15/bacholle.html>

244 - BADRÉ Sabine, « L'Épiphanie ou l'envers du masque : la quête du visage dans *La Pleurante des rues de Prague* et *Éclats de sel* », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.109-117

245 - BEAUDE Pierre-Marie, « Exercice de lecture », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN, t. 56, 2011, p. 75-82

246 - BEGUE Sylvain, « *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain. Rôle du double et thème d'initiation dans l'œuvre. Différentes tentatives d'adaptation à la mort », *Recherches sur l'imaginaire*, t. XX, 1990, p.13-25

247 - BERTHET Jocelyne, « *Immensités* : Pour une métaphysique du déchet chez Sylvie Germain », *Iris*, n° 19, 2000, « *L'Imaginaire des déchets* », Centre de Recherche sur l'imaginaire, Université de Grenoble III, p.93-102

248 - BISHOP Michaël, « Modes de consciences : Germain, Ndiaye et Sallenave », Dominique Viart, Jan Baetens (textes réunis par), *Écritures contemporaines. 2. État du roman contemporain*. Actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis (6-13 juillet 1996), « La Revue des lettres modernes », Paris-Caen, Minard, 1999, p.99-114

249 - BLANCKEMAN, Bruno,

« Sylvie Germain : Le Livre des livres », *Lendemains* (revue allemande de littérature française), *« Der zeitgenössische französische Roman »,* Dominique Viart (éd.), n° 107-108, 2003, p.86-96

« Sylvie Germain, parcours d'une œuvre », *Roman 20-50*, n° 39, *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain,* Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), juin 2005, p.7-14

« L'Enfance absolue », *Cahiers Robinson*, n°20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), Arras, 2006, p.7-13

« À côté de/aux côtés de : Sylvie Germain, une singularité située », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.19-28

« Sylvie Germain essayiste : quand la pensée déambule », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN t. 56, 2011, p. 15-24

250 - BOBLET Marie-Hélène,

« From Epic Writing to Prophetic Speech. *Le Livre des Nuits* and *Nuit-*d'Ambre » / « De l'écriture épique à la parole prophétique : *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* », *L'Esprit créateur,* « Écritures féminines de la guerre », Montréal, été 2000, t. XL, n° 2, p.86-96

« Comment dire la chair du monde ? Toucher, voir et savoir dans les *Nuits* de Sylvie Germain », Colloque *Littérature et phénoménologie*, Lille III, mai 2002

« Chronique d'une disparition annoncée : *L'Occupation des sols – Opéra muet* », *Roman 20-50*, n° 38, *Jean Echenoz*, 2004, p.45-56

« La convocation de l'enfance dans les romans de Sylvie Germain », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.15-22

« Les aventures de la merveille du post-symbolisme au post-modernisme : le réalisme magique de Sylvie Germain », Colloque *Le Roman romanesque*, Université de Lille 3, 8 et 9 juin 2006, Yves Baudelle (dir.)

« L'immensité en notre finitude : histoire et humanité », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.35-45

« Implication éthique et politique, *d'Immensités* à *Magnus* », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.55-68

« L'Holocauste dans les romans de Sylvie Germain : allusions, hallucinations, méditations », *L'Esprit créateur,* « Vichy 2010 », n°4, Hiver 2010

« Éloge de la caresse : Lire aux éclats l'œuvre de Sylvie Germain », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* Études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN t. 56, 2011, p. 83-96

251 - BONAZZI Mathilde, « La représentation du style de Sylvie Germain dans la critique littéraire ou le style inaperçu », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture ",* Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.195-212

252 - BONTE Michel, « La nuit, de Mauriac à Sylvie Germain : de *La Fin de la nuit*, au *Livre des Nuits* et à *Tobie des marais* », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.41-51

253 - BRICCO Élisa,

« La dynamique des avant-textes dans *Le Livre des Nuits* et *L'Enfant Méduse* de Sylvie Germain », Rosa Galli Pellegrini (éd), *Stratégies narratives 2, le roman contemporain*, éd. Rosa Galli Pellegrini, Bari-Paris, Schena-Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, p.143-165

« Les jeux paratextuels », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.163-179

« Sylvie Germain, romancière des destins perdus et retrouvés », *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain, Marie Ndiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou,* Rosa Galli Pellegrini (éd.), Bari-Paris, Schena (Biblioteca della ricerca Cultura Straniera, 130), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p.51-120

« Marginales et solitaires dans les romans de Sylvie Germain, Dominique Mainard, Marie Ndiaye et Marie Redonnet », *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Michel Collomb (éd.), Montpellier, Université Montpellier III, Centre d'étude du XXe siècle, 2005, p.259-269

« L'art comme déclencheur de fiction chez : Sylvie Germain, Pierre Michon, Pascal Quignard », *Art et littérature : regards sur les auteurs contemporains,* textes réunis par Fabiani Daniela et Herly Claude, Paris, L'Harmattan, 2006, p.155-168 [Actes du colloque international *L'art dans la littérature contemporaine*, Rome, 31 mars-2 avril 2005]

« Le début et la fin : évolution d'une relation textuelle dans le roman contemporain ? », *Actes du Colloque « Le début et la fin. Une relation critique »,* organisé à Toulouse Le Mirail, avril 2005, dir. Andrea Del Lungo, <http://www.fabula.org/colloques/document727.php>

« Sylvie Germain, Pierre Michon, Pascal Quignard : l'art comme déclencheur de la fiction », *Art et littérature. Regards sur les auteurs*

contemporains, Daniela Fabiani et Claude Herly (éd.), Paris, L'Harmattan, 2006, p.155-168

« *Éclats de sel* de Sylvie Germain : un roman mosaïque », *Publifarum*, dossier « Femmes de paroles, paroles de femmes. Hommage à Giorgio de Piaggi », n°3, 2006 <http://www.publifarum.it/n/03/bricco.php>

« *Patience et songe de lumière* de Sylvie Germain : entre essai et poésie », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN, t. 56, 2011, p. 123-136

254 - CAHNÉ Pierre, « La saisie du temps dans l'œuvre de Sylvie Germain. Les formes en –ant », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.147-152

255 - CÉLÉRIER Patricia-Pia, « *Nuit d'Ambre* », *French Review,* n° 63, 1989, p.205-206

256 - CHAREYRON Hélène, « Voyages aux pays des pères », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.211-222

257 - CLANCIER Anne, WOLF-FÉDIDA Mareike et LEHALLE Béatrice, « Ouvertures et résonnances psychanalytiques actuelles de l'œuvre de Sylvie Germain » (table ronde animée par Alain Goulet), *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.287-308

258 - CRETON Laurence, « " Du mal d'aimer dans le désert " ou les *Céphalophores*, disciples modernes d'Orphée dans l'œuvre de Sylvie Germain », *Roman 20-50*, n° 39, *Le Livre des nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain,* Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), juin 2005, p.25-37

259 - DE LE COURT Isabelle, « Sylvie Germain et la peinture. visuelle, évocation et imaginaire », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.99-117

260 - DEMANZE Laurent,

« Le diptyque effeuillé », *Roman 20-50*, n° 39, *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain,* Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), juin 2005, p.63-72

« La chambre enclose dans le miroir : mélancolie de l'enfance », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.45-53

« Sylvie Germain, biographe de la voix », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, EST Samuel Tastet Éditeur, 2006, p.79-87

« Les trois coffrets », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.47-60

« Sylvie Germain : les plis du baroque », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.185-196

« Pour une poétique de la mémoire. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.236-237

261 - DOTAN Isabelle,
« Narrer la douleur : *La Pleurante des rues de Prague* », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, EST Samuel Tastet Éditeur, 2006, p.141-146

« Du *vide* au *Vide.* Une révision de la pensée existentialiste », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.161-174

« Les Échappées tragiques de la douleur », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.263-272

262 - DOTTIN Hélène, « Des Écritures à l'écriture : l'un des étranges chemins menant à la connaissance », *Roman 20-50*, n° 39, *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain,* Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), juin 2005, p.97-105

263 - DUCAS Sylvie,
« "Mémoire mendiante" et "magie de l'encre" : l'écriture au seuil du mythe dans *Éclats de sel* », *Roman 20-50*, n°39, *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain,* Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), juin 2005, p.85-96

« Enfance, deuil et construction identitaire », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.55-66

« "Prose pensive" et pensée nomade : se dire sans parler de soi », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN, t. 56, 2011, p. 25-44

264 - ERTEM Cengiz, « De l'Œdipe d'André Gide au Magnus de Sylvie Germain », *Littera* (Ankara)*,* « L'Œuvre de Sylvie Germain », n° 24, juin 2009, p.69-74

265 - FABIANI Daniela, « L'Écrivain et ses doubles dans *Immensités* », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.149-162

266 - FISHER Claudine Guégan, « Sylvie Germain, la faiseuse de mythes », *Revue Francophone de Louisiane*, VII, partie 2, 1993, p.131-143

267 - FORTIN Jutta, « Entre petitesse et immensité : fragmentations et détails poignants », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.61-78

268 - FUKS Paul, « Le rêve-éveillé de Tobie », *Imaginaire & Inconscient,* n° 11, 2003/3, p.93-105

269 - GARFITT Toby,
« Pour déchiffrer le monde », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.203-214

« Les écholalies de Sylvie Germain », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.97-106

« Sylvie Germain et Emmanuel Levinas », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.79-88
« Les figures de l'écho dans l'œuvre de Sylvie Germain », *La Langue de Sylvie Germain,* " *En mouvement d'écriture* " », Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.101-112

« Traire les biques : de l'essai comme traite », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* Études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN, t. 56, 2011, p. 97-106

270 - GASPARI Séverine, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre* : des Corps enchantés aux Corps chantés », *Roman 20-50*, n° 39, *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain,* Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), juin 2005, p.51-61

271 - GEAT Marina, « Memoria trauma e metamorfosi : *L'Enfant Méduse* di Sylvie Germain », *Quaderni del Dipartimento di Scienze della Communicazione*, Università di Salerno, Roma, Carocci, 2000

272 - GHITEANU Serenela, « Travail du deuil dans *L'Inaperçu* de Sylvie Germain », *Buletinul,* Universitati Petrol – Gaze di Ploiesti, Philology Series, 61, 1, 2009

273 - GODARD Roger, « Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants* », *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, p.11-40

274 - GOULET Alain,
« Des Érinyes au sourire maternel dans *Le Livre des Nuits* », *Roman 20-50*, n° 39, *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain,* Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), juin 2005, p.39-49

« *L'Enfant Méduse,* plongée au pays de l'enfance », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.163-174

« Sylvie Germain et son œuvre », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, EST Samuel Tastet Éditeur, 2006, p.13-16

« *Magnus :* conte, roman d'apprentissage, fable », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, EST Samuel Tastet Éditeur, 2006, p.89-100

« Introduction », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.9-16

« Cryptes et fantômes : à la source des fictions de Sylvie Germain. Discussion », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.241-256

« *Les Nuits* de Sylvie Germain et le pari de Pascal », *Narratives of French Modernity : Themes, Forms and Metamorphoses. Essays in honour of David Gascoigne*, Lorna Milne et Mary Orr (éd.), Bern, Peter Lang

« L'Œuvre de Sylvie Germain, une nourriture pour notre temps », *L'École des Lettres II*, 2008

« Sylvie Germain romancière : notre contemporaine capitale ? », *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen*, XLIV, 2008, p. 69- 81

« L'Œuvre de Sylvie Germain », *Littera* (Ankara), « L'Œuvre de Sylvie Germain », n° 24, juin 2009, p.19-32

« Sylvie Germain : mystères et béances de la vie psychiques », *Elseneur* n°25

« Représenter la vie psychique », Presses Universitaires de Caen, 2010, p.223-238

275 - GOUSSARD Jean-Baptiste, « L'esthétique du fragment dans la poétique de *Magnus* », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture "* , Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.127-144

276 - GRANDJEAN Monique, « Des racines et des ailes : Sylvie Germain et Etty Hillesum », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.75- 86

277 - GROSBOIS Delphine, « Le Mythe de Méduse dans l'œuvre de Sylvie Germain : *L'Enfant Méduse* », *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2002, n° 28, p.187-199

278 - GUGELOT Frédéric, « Le bégaiement du Père Delombre. La figure du prêtre dans la littérature française aujourd'hui », *La Croix et la bannière. L'écrivain catholique en francophonie (XVIIe-XXIe siècles),* Alain Dierkens *et al.*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. Problèmes d'histoire des religions, tome XVII, 2007, p.183-190

279 - HELM Yolande, « Germain's *Éclats de sel* », *The French Review*, t. 71, 1997-1998, p.136-167

280 - HENKY Danièle, « *L'Encre du poulpe* de Sylvie Germain, ou la récriture du reniement de Pierre », *Religiologiques*, 26, printemps 2003, p.35-51

281 - HERLY Claude, « Vermeer, Sylvie Germain et la lumière », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.53-59

282 - İLDEM Arzu, « *Le Livre des Nuits* : un roman, un texte », *Littera* (Ankara), « L'Œuvre de Sylvie Germain », n° 24, juin 2009, p. 47-54

283 - JOLLIN-BERTOCCHI Sophie, « La phrase de Sylvie Germain dans *Le Livre des Nuits :* entre récit et poésie », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture "*, Cécile Narjoux et Jacques Dûrrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.85-100

284 - KOOPMAN-THURLINGS Mariska,

« Le sacré en morceaux : de Nirvana à Sylvie Germain », *Religiogiques*, 26, printemps 2003, p.67-78

« *Immensités* de Sylvie Germain : l'évolution spirituelle de Prokop Poupa et la pensée de Levinas », *in* Sjef Houppermans (éd), *Territoires et terres d'histoires Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p.103-121

« La quête de la mère », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.23-32

« Dire l'indicible : Sylvie Germain et la question juive », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, Samuel Tastet Est Éditeur, 2006, p.101-109

« La vertu du bricolage dans *Tobie des Marais* de Sylvie Germain », *Bricoler la mémoire*, Ria van den Brandt et Mariska Koopman-Thurlings (éd), Paris, éd. du Cerf, 2007, p.197-208

« L'espace magique de Sylvie Germain dans *Jours de colère* », *Poétiques de l'espace dans les œuvres fantastiques et de sciences fiction*, Françoise Dupeyron-Lafay et Arnaud Huftier (éd.), Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2007, p.188-200

« Temps et mémoire », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.175-189

« Du père, du frère et du Saint-Esprit (à propos de Sylvie Germain) », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX*e *et XXI*e *siècles. La Figure du père*, Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (éd.), Paris, L'Harmattan, 2008, p.237-244

« Pour une poétique de la mémoire », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.223-240

« Figures de répétitions dans *Jours de colère* », *La Langue de Sylvie Germain,* "*En mouvement d'écriture* ", Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.53-64

« Essai-fiction, fiction-essai », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN, t. 56, 2011, p. 59-74

285 - KWASCHIN Joëlle, « Noires clartés de Sylvie Germain », *La Revue Nouvelle*, Bruxelles, XCV, 1, 1992, p.92-97

286 - LAMBERT Jérémy, « L'espace labyrinthique dans *Magnus* : De l'errance physique à l'itinéraire spirituel », *Littera* (Ankara), « L'Œuvre de Sylvie Germain », n° 24, juin 2009, p. 75-88

287 - LANOT Bénédicte,

« Le dire de Sylvie Germain : de la traversée de la mémoire à une écriture poétique romanesque », *Elseneur*, n° 9, *Le Sujet de l'écriture*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, p.59-95

« Images, mythèmes et merveilleux chrétien dans l'œuvre de Sylvie Germain », *Roman 20-50*, n° 39, *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain,* Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), juin 2005, p.15-23

« Le complexe d'Isaac », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.33-44

« Échos du silence », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, Samuel Tastet Est Éditeur, 2006, p.65-75

« Écriture des Écritures. Les motifs bibliques dans l'œuvre de Sylvie Germain », *Esprit et Vie*, n°181, novembre 2007, p.1-9

« *Immensités.* Fable du deuil et morale du renoncement », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.11-33

« Reconstruire, dit-elle. Les représentations du désir et du manque (étude comparée du *Ravissement de Lol V. Stein* et de *Magnus*), *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.273-286

288 - LE MARINEL Jacques,

« *Tobie des marais* de Sylvie Germain », *École des lettres,* coll. Second cycle, 93/3, 2001, p.43-56

« Étudier un roman contemporain en première. Sylvie Germain : *Magnus* », *École des lettres,* coll. Second cycle, n°11-12 septembre 2006

289 - LEROUX Yves, « Cadrage et technique narrative dans *Jours de* colère », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.181-190

290 - LEUWERS Daniel,

« Sylvie Germain ou le surcroît de réalité », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.181-190

« Sylvie Germain ou le surcroît de réalité », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, Samuel Tastet Est Éditeur, 2006, p.17-20

291 - LÉVY Mireille, « La voix des anges », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.67-78

292 - LINKHORN Renée, « *Jours de colère* », *The French Review*, t. 64, 1990, p.204-206

293 - LOGIÉ Laetitia,
« *Sylvie Germain et son œuvre »,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, Samuel Tastet Est Éditeur, 2006, p.129-140

« Le corps mélancolique : présence de l'androgyne dans l'œuvre de Sylvie Germain », *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, Samuel Tastet Est Éditeur, 2006

294 - LOGIÉ-MASQUELIER Laetitia, « Cris et pépiements dans l'œuvre de Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.137-146

295 - LUCAS Françoise, « Quand voir c'est faire. L'énonciation performative et le trou de la serrure », *Études littéraires,* t. XXVIII, n° 3, hiver 1996, p.29-42

296 - MAGILL Michèle, « Sylvie Germain : la passion de l'infime », *Romance Notes*, n° 41/1, 2000, p.121-127

297 - MARIANI Marinella, « Un voyage intérieur : le rôle de la lumière dans *L'Enfant Méduse »*, *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.119-132

298 - MICHEL Jacqueline, « Sylvie Germain et le récit de la douleur », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, Samuel Tastet Est Éditeur, 2006, p.35-42

299 - MICHEL Raymond, « Sylvie Germain : *Tobie des Marais* ou le secret du texte », *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature*, Université de Metz, Centre de recherche « Pensée Chrétienne », les éditions du Cerf, Paris, 2001, p.331-372

300 - MICHELET-JACQUOT Valérie,
« Les mots dans les romans de Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.121-136

« Fragments de bonheur : Poétique de l'instant zéro chez Sylvie Germain », *Littera* (Ankara)*,* « L'Œuvre de Sylvie Germain », n° 24, juin 2009, p. 103-118

301 - MONTERO ARAQUE Mercedes,
« Sarra, Anna, Déborah… Du féminin dans le merveilleux de Sylvie Germain », *Cahiers du Cerf,* 6, 1999, p.135-150

« L'esthétique du " corps-déchet " de cette fin de siècle : Virginie Despentes et Sylvie Germain », *Iris*, n° 19, 2000, *L'Imaginaire des*

déchets, Centre de Recherche sur l'imaginaire, Université de Grenoble III, p.103-114

« *Les Échos du silence* à la fin des temps : étude des mythes bibliques chez Sylvie Germain », *Eidôlon*, n° 58, *La Fin des Temps II*, mars 2001

302 - MORICHEAU-AIRAUD Bérengère, « La séduction du mot comme plongée dans l'intime », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture "*, Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.113-125

303 - MORZEWSKI Christian, « *L'Enfant Méduse* ou l'enfance bestournée », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.143-151

304 - MOTARD-NOAR Martine, « Assertions narratoriales et choix linguistiques : l'absolu de l'inconnu chez Sylvie Germain », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture " »,* Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.39-52

305 - MOYLE Matthew, « Le mot "Dieu" comme écho du silence », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* Études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN, t. 56, 2011, p. 113-122

306 - MULDER Etty, « Musique divine et musique terrestre, l'interprétation acoustique du monde », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.107-119

307 - NARJOUX Cécile, DÜRRENMATT Jacques, « En mouvement d'écriture : l'œuvre de Sylvie Germain au tournant du siècle », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture "*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.7-18

308 - NARJOUX Cécile,

« L'écriture des commencements », *Roman 20-50*, n° 39, *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain,* Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), juin 2005, p.73-84

« L'extrêmement petit en appelait à l'infiniment grand. Lyrisme et ironie dans *Immensités* », Sylvie *Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.79-96

« " Quelle est cette main ? " ou l'énonciation paradoxale dans *Les Personnages* de Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.153-166

« Le présent de Sylvie Germain », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture "*, Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.145-161

« La Langue de Sylvie Germain : un style mystique et poétique », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture "*, Cécile Narjoux et

Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.223-227

309 - OLLIVIER Sophie, « *Le Livre de Job* chez Sylvie Germain et Dostoïevski », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.23-40

310 - ÖZCAN Emin, « Le sacré et le profane dans la fiction : deux livres, un film », *Littera* (Ankara)*,* « L'Œuvre de Sylvie Germain », n° 24, juin 2009, p. 55-62

311 - OZOLINA Olga, « Enseigner Sylvie Germain en Lettonie », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.95-105

312 - PARRY Margaret, « *Étrangers à nous-mêmes* : le défi du regard dans *Le Livre des Nuits* », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.13-22

313 - PEETERS Léopold, « Langage et incarnation dans l'œuvre de Sylvie Germain », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, Samuel Tastet Est Éditeur, 2006, p.21-30

314 - PERRY Édith, « L'enfance des noms », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.120-130

315 - PICOCHE Jean-Louis, « Sylvie Germain et la littérature hispanique », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.87-93

316 - PIGUET Patrick, « Le lyrisme et l'expérience du dépouillement », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.133-145

317 - POULOIN Gérard, « Des voix singulières à Prague », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.41-54

318 - RANNOUX Catherine,

« Poétique du dialogisme, *Les Personnages* de Sylvie Germain », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture "* », Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.213-222

« Le bruissement des discours : *Les Personnages, Grande Nuit de Toussaint, Céphalophores* de Sylvie Germain », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* Études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN, t. 56, 2011, p. 59-74

319 - ROCHE Anne, « Le rapport à la bibliothèque », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.29-40

320 - ROEDERER Christiane,
« Pourquoi des poètes en un temps d'indigence ? », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.63-73

« L'acquiescement de Prokop », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.121-139

321 - RŒLENS Nathalie, « Sylvie Germain, éblouie par la peinture », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN, t. 56, 2011, p. 137-148

322 - RULLIER-THEURET Françoise, « Les Péniel et la multiplication des noms », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture "*, Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.65-82

323 - SCHAFFNER Alain,
« L'Europe centrale dans les derniers romans de Sylvie Germain », *Le Roman et l'Europe,* Paris, PUF, 1997, p. 341-352 [Actes du colloque d'Amiens du 21-23 novembre 1996 sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi et Alain Fenet]

« Le réenchantement du monde : *Tobie des marais* de Sylvie Germain », *Le Roman français au tournant du XXI*e *siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.537-547

« Le fantôme du passé. Écriture et mémoire dans *La Pleurante des rues de Prague* de Sylvie Germain », *Otrante*, n° 18, Kimé, automne 2005

324 - SCHEIDHAUER Marie-Louise, « Anamorphoses, métamorphoses, dans *Éclats de sel* et *Tobie des marais* », *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs,* Toby Garfitt (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p.191-202

325 - SOUCY Pierre-Yves, « Dans les plis de l'œuvre : sensations et perception du monde », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, Samuel Tastet est Éditeur, 2006, p.43-52

326 - SPAES-DUCAS Sylvie, « Mémoire mendiante et magie d'encre : l'écriture au seuil du mythe (*Éclats de sel*) », *Roman 20-50*, n° 39, *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain,* Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir.), juin 2005, p.85-96

327 - STEFKOVIC (MORIS) Milène,
« La figure de l'enfant-poète », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.93-104

« L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.167-182

« Sylvie Germain et Andreï Tarkovski : passeurs de l'invisible », *Littera* (Ankara)*,* « L'Œuvre de Sylvie Germain », n° 24, juin 2009, p. 89-102

« La langue de Sylvie Germain : un style mystique et poétique », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture "*, Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p.21-37

328 - TAUTZ Mirjam,
« De l'identité à l'exotisme dans une perspective de transfert : l'exemple de quelques romans français en Allemagne », *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, De Rinner Fridrun (dir.), Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, coll. Textuelles littérature, 2006, p.231-239

« Transferts littéraires contemporains : Jean Échenoz et Sylvie Germain en Allemagne », *Roman 20-50*, n°44, décembre 2007, p.151-164

« La Langue de Sylvie Germain en traduction allemande », *La Langue de Sylvie Germain, " En mouvement d'écriture* ", Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, Coll. Langages, 2011, P.165-193

329 - THOIZET Évelyne,
« Le cri de la naissance », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.79-92

« Des éclats de miroir au miroir du livre », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.197-210

« "La visibilité secrète" des choses dans les essais de Sylvie Germain », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN, t. 56, 2011, p. 149-166

330 - TISON Guillemette, « Sylvie Germain écrit pour la jeunesse : *L'Encre du poulpe* », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.131-141

331 - TRAVERS DE FAULTRIER Sandra, « Être aimé à vide », *L'Univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy 22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p.69-78

332 - TRITSMANS Bruno, « Poétique de la brume et du tissage chez Sylvie Germain », *Sylvie Germain et son œuvre,* Actes du colloque de l'université de Haïfa, 20-21 mars 2006, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (éd.), Bucarest, Samuel Tastet Est Éditeur, 2006, p.113-120

333 - TROUVE Alain, « Se désaltérer au lait noir de l'aube ? » : intertextes et trajets identitaires dans *Magnus* de Sylvie Germain », *Lire l'hétérogénéité romanesque,* Reims, Épure, 2009, p.71-81

334 - VAN DEN BRANDT Ria, « Sylvie Germain, Etty Hillesum et le mal », *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique,* études réunies par Mariska Koopman-Thurlings, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, CRIN, t. 56, 2011, p. 106-112

335 - VAN DEN HOOGEN Toine, « Aux toilettes, Théo-logie et le contrepoint de la réalité quotidienne », *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2008, p.141-160

336 - VANHOUTTE Diane, « L'enfant de la guerre : Ferdinand en son corps monument », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.153-162

337 - WEBER Anne-Gaëlle, « La voix des anges », *Cahiers Robinson*, n° 20, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (éd.), 2006, p.105-120

338 - WILSON Emma, « Sylvie Germain: an introduction », Sylvie Germain, *The Weeping Woman on the streets of Prague*, traduction de Judith Landry, Sawtry, Dedalus, 1993, p.15-24

339 - YILANCIOĞLU Seza, « Sylvie Germain et une écriture réflexive », *Littera* (Ankara), « L'Œuvre de Sylvie Germain », n° 24, juin 2009, p.63-68

Presse, comptes-rendus journaux et revues (sélection)

340 - ABESCAT Michel et Fabienne PASCAUD, « À l'écoute d'une rumeur intérieure », *Télérama*, n° 2907, 28 septembre 2005, p.50-52

341 - ALHAU Max,
« Sylvie Germain, *Jours de Colère* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 443, décembre 1989, p.122-123

« Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 461, juin 1991, p.114-115

342 - ALONZO Anne-Marie, « Une épopée de la démesure », *La Vie en rose*, Montréal décembre-janvier 1986

343 - AMETTE Jacques-Pierre, « Roman catholique », *Le Point,* 5 mars 1994

344 - ANEX Georges, « Violence et nostalgie », *Le Journal de Genève*, 11 novembre 1989

345 - ARMEL Aliette, « sans titre », *Magazine littéraire*, n° 445, septembre 2005, p.78

346 - BAGLIN Michel , « *Opéra muet* », *Texture*, 5 décembre 2009 <http://revue-texture.fr/spip.php?article227>

347 - BARILLÉ Élisabeth, « Lectures », *Atmosphères,* mars 1997

348 - BEAUMIER Jean-Paul, « Sylvie Germain. La nuit de l'encrier », *Nuit Blanche*, avril 1986

349 - BENICHOU François, « Européenne d'outre-mur », *Magazine Littéraire*, n° 318, février 1994, p.68

350 - BENNET Paul, « *Nuit d'Ambre*. La magie de Sylvie Germain », Québec, *Le Soleil*, 9 mai, 1987

351 - BERGÉ Geneviève, « *L'Enfant Méduse* », *Indications*, n° 3, 48 série, avril 1991, p.41-44

352 - BERTIN Gilles, « Sylvie Germain. L'inépuisable mémoire des images », *Écrire aujourd'hui*, n° 47, mai 1998, p.36-38

353 - BETTENFELD Françoise, « *Éclats de sel* de Sylvie Germain », *La Nouvelle Revue Française*, n° 517, février 1996, p.117-121

354 - BLOCH-DANO Évelyne, « La maison de Christian Pirot », *Magazine Littérature*, n° 364, janvier 1998, p.14

355 - BOUGNOUX Daniel,
« Le rêver-vrai de Sylvie Germain », *La Quinzaine littéraire*, n° 578, 15 mai 1991, p.13

« Fileuse de corps mêlés », *La Quinzaine littéraire*, n° 597, 16 mars 1992

356 - BOUTHORS Jean-François, « Sylvie Germain se risque dans le livre de Tobie », *La Croix*, 26-27 avril 1998

357 - BRAUDEAU Michel, « Drôles de drames. *L'Enfant Méduse* de Sylvie Germain », *Le Monde*, 15 mars 1991, p.16

358 - BRIAUD Anne, Entretien à propos de *Chanson des mal-aimants*, Fonds thématiques, Portraits d'auteurs,
<http://www.ombres-blanches.fr/pages/rub3_germ.htm>

359 - BROYART Benoît,
« En terre humaine », *Le Matricule des Anges,* n°24, septembre-octobre 1998, p.36

« *Grande Nuit de Toussaint* de Sylvie Germain /Jean-Michel Fauquet », Le Temps qu'il fait, *Le Matricules des Anges*, n° 35, juillet-août 2001

360 - CAFFIER Michel, « Avec Sylvie Germain, les années 60 entre l'apocalypse et le fantastique », Nancy, *L'Est Républicain*, 21 mai 1987

361 - CAMINADE Emmanuelle, 9 Septembre 2008
<http://www.mediapart.fr/club/edition/votre-rentree-litteraire/article/090908/l-inapercu-de-sylvie-germain>

362 - CECCATTY René de, « Les Visions et les chansons de Sylvie Germain », *Le Monde*, 13 septembre 2002

363 - CLAIR Lucie,
« *Les Échos du silence* », *Le Matricule des anges,* n° 76, septembre 2006
<http://www.lmda.net/din/tit-lmda.php?id=54642

« *L'Inaperçu* », *Le Matricule des anges,* n° 96, septembre 2008
<http://www.lmda.net/din/tit-lmda.php?id=59697>

364 - COHEN Laurent, « *Etty Hillesum* : Au pays de la mort apparente », *Tribune juive*, 8 juillet 1999

365 - CZARNES Renaud, « *Magnus*, Roman : Trous de mémoire », *Les Échos*, 11 octobre 2005, p.17

366 - DELORME Marie-Laure, « Sylvie Germain : L'Éclaireuse de vies », *Le Magazine Littéraire*, n° 365, mai 1998, p.78-79

367 - DE SAUTO Martine,
« Voyage au cœur des mots », entre les mots, *La Croix*, 27 octobre 2005 <http://www.memoireetvie.com/actualites/lacroix/magnus.htm>

« Les arbres de Sylvie Germain », *La Croix,* 13 avril 2011

368 - DESCHODT Éric, *Spectacle du monde*, n° 286, janvier 1986 et 306 septembre 1987

369 - DIATKINE Anne, « Tobie or not Tobie », *Libération*, 30 avril 1998, p.LVI <http://www.liberation.fr/livres/98avril/980430germain.htlm>

370 - DRACHLINE Pierre,
« Sylvie Germain et la démence du monde », *Le Monde*, 29 mai 1987, p.8

« Sylvie Germain, Conteuse orientale », *Le Monde*, 12 mai 1989, p.16

« Sylvie Germain et les racines de la folie », *Le Monde,* 15 septembre 1989, p.19

« Les Orages intérieurs de Sylvie Germain », *Le Monde*, 28 novembre 1989, p.17

« Errance entre les morts », *Le Monde,* 8 mai 1998, p.III

371 - DUBERTRET Marianne, « Le vrai Goncourt », *La Vie*, n° 3141*,* 10 novembre 2005, p.74

372 - DUREL Alain, « Sylvie Germain, L'inattendue », *La Nef* , n° 199, décembre 2008 <http://www.lanef.net/>

373 - ELMOZNINO Julie, « Sylvie Germain, l'écorchée vive »,
Site Lire, <http://www.lire.fr/portrait.asp/idC=33682/idTC=5/idR=201/idG=#>

374 - ENJOLRAS Laurence, « *Tobie des marais* », *The French Review*, mai 2000, p.1259-1260

375 - FEILLET Bernard, « *Chanson des mal-aimants.* Abandon », *Actualité des religions,* décembre 2002

376 - FERNANDEZ Dominique,
« Le regard sorcier», *Le Nouvel Observateur*, n° 1527, 14 avril 1991

« La preuve par Prague », *Le Nouvel Observateur*, 25 mars 1992

« Capitale de la douleur », *Le Nouvel Observateur,* n° 1527, 10 février 1994, p. 80

« Prague mon amour », *Le Nouvel Observateur*, n° 1636, 14 mars 1996, p.53

« Les Racines du ciel », *Le Nouvel Observateur*, n° 1746, 23 avril 1998, p.122-123

« Fille courage », *Le Nouvel Observateur*, 22 août 2002, p.61

« Elle publie *Magnus* : Sylvie Germain s'enlise », *Le Nouvel Observateur,* n° 2139, 3 novembre 2005

« Pas sainte Germain », *Le Nouvel Observateur*, 21 août 2008 <http://hebdo.nouvelobs.com/sommaire/dossier/080521/pas-sainte-germain.html>

377 - FERNIOT Christine, « Père Noël, ange gardien et autres miracles », *Lire*, 1er septembre 2008 <http://www.lexpress.fr/culture/livre/l-inapercu_814871.html>

378 - FISHER Élise,
« Cris d'enfance », *France catholique*, 31 mai 1991

« Le silence de Dieu », *France catholique*, 18 février 1994

379 - FOLCH-RIBAS Jacques, « Une sorte d'envoûtement », *La Presse*, Canada, 9 novembre 1985

380 - GANDILLOT Thierry, « L'enfant des ruines », *L'Express*, n° 2837, 17 novembre 2005, p.110

381 - GARCIA Daniel, « Une fée en son royaume », Série « Écrivains-portrait », *Lire*, septembre 2005, p.26-27

382 - GARCIN Jérôme, *L'Événement du jeudi*, n° 233, 20 avril 1989

383 - GAUDREAULT André, « Un vrai roman, tragique et tumultueux », *Le Nouvelliste*, 18 novembre 1989

384 - GAY Danièle, « La vie, la conscience, l'âme », *Le Quotidien jurassien*, 18 mai 1996

385 - GEAT Marina, « Memoria, trauma e metamorfosi, *L'Enfant Méduse* di Sylvie Germain », *Quaderni del Dipartimento di Scienze della Comunicazione*, Università di Salerno, Roma, Carocci, 2000

386 - GIRARD Isabelle, « Une étoile est née. Sylvie Germain : *Si je n'écris pas, je suffoque* », *L'événement du jeudi*, 12-18 septembre 1985

387 - GRAINVILLE Patrick,
« Sylvie Germain : Qui va là ? », *Le Figaro littéraire*, 27 février 1997, p.4

« Le passeur de lumière », *Le Figaro littéraire*, 11 juin 1998

388 - GRÉGOIRE Jean-François, « *Chanson des mal-aimants* », *Indications,* novembre-décembre 2002

389 - GUEYDIER Thomas, « Sylvie Germain, *Magnus* » *Esprit et Vie,* n° 144, 2e quinzaine, février 2006, p. 30

390 - GUITTON Georges, « *Magnus*, grand livre de la quête des origines », *Ouest-France*, 30 octobre 2005

391 - HALOCHE Laurence, « Mon nom est personne », *Le Figaro Magazine,* 22 octobre 2005, p.110

392 - HELM Yolande, « Germain's *Éclats de sel* », *French Review*, 71, 97/98, p. 136-167

393 - HOUSSIN Xavier, « Foi d'écrivain », *Le Monde,* 15 juin 2012, p.10

394 - HUYGBAERT Céline, « La misère de Job sous la plume de Sylvie Germain », *Postures*, n°9, 2007, p. 93-105

395 - JOSSUA Jean-Pierre, « Notes bibliographiques », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, 2, 1996, p.286

396 - H.B., « *Tobie des marais* », *Le Bulletin des Lettres*, n° 574, mai 1998

397 - KEARNS Gloria, « La ville, cette criminelle », *L'analyste*, n°19, automne 1987, p.87

398 - KECHICHIAN Patrick,
« Décapités », *Le Monde*, 21 février 1997

« Les Suppliants muets », Sylvie Germain au miroir de ses personnages », *Le Monde*, 26 mars 2004

« Accouché par la guerre », *Le Monde des livres*, 23 septembre 2005, p.3

399 - KŒNIG Anne-Marie, « Le Frisson du temps », *Magazine Littéraire,* n° 353, avril 1997, p.104

400 - KWASCHIN Joëlle, « Noires clartés de Sylvie Germain », *La Revue nouvelle*, janvier 1992, p.92-97

401 - LANDEL Vincent, « Ensorcellements », *Magazine Littéraire,* n° 340, février 1996, p.62-63

402 - LANDROT Martine, « Le monde sans eux », *Télérama,* n°3197, 23 avril 2011

403 - LE BIHAN Odile, « Sylvie Germain : le roman des séparations », *Le Républicain lorrain*, 27 février 1994

404 - LEBRUN Jean-Claude,
« Un conte noir, *Magnus* », *L'Humanité,* 22 décembre 2005

« Cette trame invisible », *L'Humanité,* 28 août 2008

405 - LECŒUR Martine, « Du cousu Germain », *Télérama,* n° 3149, 19 mai 2010, p.153

406 - LE DAIN Frédéric, « Sylvie Germain », *Revue Temporel*, 30 septembre 2009
<http://temporel.fr/spip.php?page=impression&id_article=530>

407 - LESEGRETAIN Claire, « De l'inexistence sociale à la disparition physique », *La Croix*
<http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2395358&rubId=43500>

408 - LIBAN Laurence, « Et Tobie, sept ans, va au diable… », site *Lire*, juin 1998 < http://www.lire.fr/critique.asp/idC= 3/idTC=218/idG=3>

409 - LOBET Benoît, « Etty Hillesum ou Le Cœur pensant », *Le Monde*, 30 juillet 1999, p.29

410 - MARCHAND Valérie,
« Sylvie Germain. La foi tout simplement », *Pèlerin magazine*, 31 octobre 2002

« Les sacrements de la parole », *Politis,* 7 décembre 1989

411 - MARIN LA MESLÉE Valérie, « Un passé allemand », *Le Point,* n° 1722, 15 septembre 2005, p.97

412 - MASSOUTRE Guylaine, « Une blessure de conscience. Sylvie Germain se penche sur l'identité allemande d'après-guerre », *Le Devoir*, (Canada), 5 et 6 novembre 2005

413 - MATTHYS Francis, « Sylvie Germain, au cœur de l'âme », *La Libre Belgique*, 2 février 1996

414 - MAURY Pierre,
« Une éclaircie dans la nuit. *Nuit d'Ambre*», *Le Magazine littéraire*, n° 241, avril 1987, p.78

« Ceci est une fable… », *Le Soir (*Bruxelles), 11 juin 1987

« Sylvie Germain de Prague au prix Femina », *Le Soir (*Bruxelles), 30 novembre 1989

« Les cicatrices indélébiles de Seconde Guerre mondiale », *Le Soir (*Bruxelles), 23 novembre 2005

415 - MEYSSIGNAC Jean, « Sylvie Germain : *Les Mal-aimants* », *France Catholique*, 24 janvier 2003

416 - MONY Olivier, « Sylvie Germain en campagne », *Le Figaro Magazine*, 25 octobre 2008, p.86

417 - MORIN Lisette, « Deux romans en forme de nocturnes », *Le Devoir* (Canada), 30 mai 1987

418 - MOUTTAPA Jean, « Sylvie Germain, la vigilante », *Le Monde*, 12 août 2009 <http://jeanmouttapa.blog.lemonde.fr/2009/08/12/sylvie-germain-la-vigilante/>

419 - NAVARRO Pascale, « La *Chanson des mal-aimants* de Sylvie Germain », 19 septembre 2002

420 - NYS-MAZURE Colette, « *Les Échos du silence* », *La Revue Nouvelle* (Bruxelles), n° 105, 9 septembre 1997, p.105-106

421 - PALOU Anthony, « Affaires de femmes », *Figaro Madame*, 24 septembre 1995

422 - PANCRAZI Jean-Noël, « Les " Visitations " de Sylvie Germain », *Le Monde*, 15 mars 1996, p.3

423 - PAQUOT Michel, « Tobie dans l'imaginaire de Sylvie Germain », *Vers l'Avenir,* n° 31, août 1998

424 - PASCAUD Fabienne,
« *Magnus* de Sylvie Germain », *Télérama*, n° 2902, 24 août 2005

« Pierre, dans leur jardin », *Télérama,* n° 3059, 27 août 2008, p.47

« *Hors champ », Télérama,* n° 3111, 29 août 2009, p.47

425 - PAULHAN Claire, *Magazine littéraire*, n° 224, novembre 1985, p.69

426 - PAYOT Marianne, « Sylvie Germain au gré des passions », *Lire*, février 1996, p.32-33

427 - PÉCHEUR Jacques, « Sylvie Germain, *Éclats de sel* », *Le Français dans le monde*, n° 281, mai-juin 1996, p.16

428 - PIRARD Anne-Marie,
« En long et en marge, Sylvie Germain », *Indications,* juin 1992

« Des larmes et de la grâce » (rencontre à propos de *La Pleurante des rues de Prague*), *La Cité* (Belgique), 19 mars 1992

« *Immensités* », *La Cité* (Belgique), 10 février 1994

429 - PLANES Jean-Marie, « Veilleur, où en est la nuit ? », *Sud-Ouest*, 9 février 1997

430 - PORTEVIN Catherine, « Comme un arbre dans la ville », *Télérama*, 9 mars 1994

431 - POSTEC Vanessa, « Ils rôdent à la lisière du conscient », *Lire*, mars 2004

432 - POULET Élisabeth, « Généalogie d'une disparition (à propos de *L'Inaperçu* de Sylvie Germain) », 28 janvier 2009,
<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1095>

433 - PRÉVOST Claude, « Comment vaincre l'ogre ? », *L'Humanité*, 24 avril 1991

434 - RAVENEAU Anne-Élise, « Le pouvoir ravageur de l'envie », *Sciences humaines,* n°196, 8/2008, p. 14

435 - RESSAT Anne, « Cruel destin d'une orpheline albinos », site lire, novembre 2002
<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=43383/idTC=3/idR=218/idG=3>

436 - RHEAULT Sylvain, « Il était une première fois… », *Continuum* (Canada), 14 octobre 1985

437 - RINALDI Angelo, « Feuilletons à feuilleter », *Le Figaro*, 29 septembre 2005, p.11

438 - ROLLAND Philippe, « Principes d'incertitudes, *Rendez-vous nomades* de Sylvie Germain », *Le Magazine Littéraire,* n° 515, janvier 2012, p.35

439 - ROSSIGNOL Véronique, « Sylvie Germain, la position du souffleur », *Livres Hebdo,* n° 739, 20 juin 2008, p.66-69

440 - ROUSSEAU Christine,
« Accouché par la guerre », *Le Monde des livres,* 23 septembre 2005, p.III

« Le Père Noël et le patriarche », *Le Monde des livres,* 14 novembre 2008, p.4

« Un homme s'efface », *Le Monde des livres,* 11 septembre 2009, p.4

441 - ROUSSEL Frédérique, « Sous le ciel d'Austerlitz, Dieu l'infini et Tolstoï, un essai de la romancière Sylvie Germain », *Libération,* jeudi 5 janvier 2012, p. VIII

442 - ROYER Jean, « Sylvie Germain, le dernier mot n'existe pas », *Le Devoir* (Canada), 18 octobre 1986, p.19-23

443 - SALVAING François, « Cabinet de métaphysique », *La Marseillaise*, 20 mars 1994

444 - SCHMIDT Joël, « Le sel dans tous ses états », *Réforme*, 27 avril 1996

445 - SCHWARZE Waltraud, « Gespräch mit Sylvie Germain », *Sinn und Form*, t. 44, n° 2, 1992, p.231-242

446 - SEMPRUN Jorge, « Récit biblique, roman d'aujourd'hui. À propos de *Tobie des marais* de Sylvie Germain », *Le Journal du dimanche*, 19 avril 1999

447 - SILBER Martine, « *Éclats de sel* », *Le Monde*, 6 février 1998, p.8

448 - SIX Nathalie, « Le père Noël s'installe à la maison », *Le Figaro,* 25 septembre 2008

449 - STAVAUX Claire, « La Rose des Halles », Sur le spectacle *La Pleurante des rues de Prague, Les Trois Coups.com, Le journal du spectacle vivant*, 7 juillet 2009, <www.lestroiscoups.com/article-33923744.htlm>

450 - VANNINI Philippe, « Mi-anges, mi-bêtes », *Magazine Littéraire*, décembre 1989, p.122-123

451 - VANTROY Carole, « La quête spirituelle de Sylvie Germain », *Lire*, juillet-août 1999 <http///wwwlire.fr>

452 - VAQUIN Agnès,
« La légende de Tobie dans notre siècle », *La Quinzaine littéraire*, n° 740, juin 1998, p.7

« Le sel de la terre », *La Quinzaine littéraire*, n° 688, mars 1996, p.10

Sang d'encre Hebdo avec Sylvie Germain, dimanche 9 octobre 2005, <http://www.tsr.ch/tsr/index.html?siteSect>

Le Matricule des Anges, n°40, septembre-octobre 2002, p.38

Spectacles

453 - *Out Focus,* Conte multimédia inspiré de *L'Enfant Méduse*. Direction : Maflohé Passedouet avec Christian Guillaume et Uriel Bathélémi, 75mn, Mobilis-Immobilis, 2006

454 - *Il s'en allait à contre-nuit*, pièce de Sylvie Germain, montée par Yves Gourvil au théâtre Agitakt, Paris, 25 Avril – 5 mai 2007

455 - *La Pleurante des rues de Prague,* adaptation et jeu Claire Ruppli, co-réalisation : Cie KIPRO-Co / Théâtre des Halles à Avignon, festival d'Avignon, Juillet 2009

3 - ÉTUDES, ESSAIS, ARTICLES LITTÉRAIRES

456 - ADORNO Theodor, *Prismes - Critique de la culture et société* (1949), trad. française de Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986

457 - ALAUX Jean, *Le Liège et le filet, filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve siècle*, Paris, Belin, coll. L'Antiquité au présent, 1995

458 - ANDRIOT-SAILLANT Caroline (dir.), *Paroles, langues et silence en héritage : essais sur la transmission intergénérationnelle aux XXe et XXIe siècles,* Clermont-Ferrand, Presses Université Blaise Pascal, 2009

459 - ASSO Françoise, « Détours. Gérard Macé : lecture, rêve, mémoire », *La Revue des lettres modernes* « Écritures contemporaines. 1. Mémoires du récit », Paris-Caen, Minard, 1998, p.71-81

460 - AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire, première conférence* (1962), Paris, Le Seuil, 1972

461 - BARTHES Roland,
Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier, 1958

« Pour une histoire de l'enfance » (1955), *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Le Seuil, 1993

« La Mort de l'auteur » (1968), *Œuvres complètes,* t.2, Paris, Le Seuil, 1994

« De l'œuvre au texte » (1971), *Œuvres complètes,* t.2, Paris, Le Seuil, 1994

« Texte (Théorie du) » (1973), *Œuvres complètes,* t.2, Paris, Le Seuil, 1994

Fragments d'un discours amoureux, Paris, Le Seuil, 1977

462 - BEAUDE Pierre-Marie, FANTINO Jacques, *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature,* Paris, éditions du Cerf, 2001

463 - BLANCHOT Maurice
Le Très Haut (1948), Paris, Gallimard, 1988

L'Espace littéraire (1955), Paris, Gallimard, 1973

L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969

L'Écriture du désastre, Paris, Gallimard, 1980

464 - BOBLET Marie-Hélène, « Roman historique et vérité romanesque : *Les Bienveillantes.* Comment le romanesque redonne une mémoire à l'histoire », *Romanesque et histoire*, sous la direction de Christophe Reffait, Romanesques-3, Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie-Jules Verne, Encrage Université, 2008, p.221-240

465 - BOLLACK Jean, *La Naissance d'Œdipe. Traduction et commentaires d'Œdipe roi,* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1995

466 - BOULOUMIÉ Arlette (dir.), *Particularités physiques et Marginalités dans la Littérature*, Recherches sur l'imaginaire, Cahier 31, Angers, Presses de l'Université d'Angers, Angers, 2005

467 - BOURGY Victor, « Roméo et Juliette », William Shakespeare, *Œuvres complètes, Tragédie I,* Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1995, p.508-525

468 - BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969

469 - BURGELIN Claude, « Écrire l'Amour en l'an 2000, la chanson d'un mal aimé », *Le Croquant*, n° 30/31, été 2001, p.147-154

470 - CELIK Olivier, ROGER Pascale, *Commentaires, « Père d'August Strindberg* », Paris, L'Avant-scène théâtre, n° 1179, 2005

471 - CLICHE Anne Elaine, *Le Désir du roman (Aquin, Ducharme)*, Montréal, XYZ éditeur, coll. Théorie et littérature, 1992

472 - COLLOMB Michel (éd.), *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, Centre d'étude du XXe siècle, Université Paul-Valéry, Presses Universitaires de Montpellier, 2005

473 - COMPAGNON Antoine (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature*. *Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Textes réunis par Jean-Baptiste Amadieu, Paris, Odile Jacob, 2009

474 - COOLS Arthur, « Le Rouge, la nuit. Le retour du féminin comme source de l'écriture », *L'Œuvre du féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Éric Hoppenot (dir.), Grignan, Les Éditions Complicités, 2004, p.111-132

475 - DANON-BOILEAU Laurent, *Le Sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique,* Gap, Orphrys, coll. L'Homme dans la Langue, 1987

476 - DARRIEUSSECQ Marie, « Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire », *Écritures contemporaines 1*, « Mémoires du récit », *La Revue des lettres modernes*, Paris-Caen, Minard, 1998, p. 177-194

477 - DAVID Claude, « Préface » à Franz KAFKA, *La Métamorphose* (1915), édition de Claude David, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2000, p. 6-21

478 - DAYAN ROSENMAN Anny, « Georges Perec. Sauver le père », *L'Oubli du père*, Jacques André et Catherine Chabert (dir.), Paris, PUF, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2004, p.147-172

479 - DEBREUILLE Jean-Yves, « Poésie amoureuse et altérité, ou les ruses de Narcisse », *Le Croquant*, n°30/31, été 2001

480 - DELEUZE Gilles, *Proust et les signes,* Paris, PUF, 1964

481 - DETAMBEL Régine, « Tuer la fille », *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Audrey Lasserre et Anne Simon (éd.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p.117-119

482 - DREYFUS Raphaël, « Introduction à *L'Orestie* », *Tragiques grecs : Eschyle*, *Sophocle*, Paris, Gallimard, 1967

483 - DOUZOU Catherine, « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », *Le Roman au tournant du XXI*e *siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 115-123

484 - DOVER WILSON John, *Pour comprendre Hamlet. Enquête sur Elseneur* (1935), trad. fr., Nanterre Amandiers, Aubier, 1988

485 - DUBOIS Philippe, « Les Rhétoriques du corps », *Le Grand Atlas des littératures,* Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p.62-64

486 - DUCAS-SPAES Sylvie, « Lazare défiguré : les représentations littéraires des "gueules cassées" de 14-18 », *Particularités physiques et Marginalités dans la Littérature*, Bouloumié Arlette (dir.), Recherches sur l'imaginaire, Cahier 31, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005

487 - DUMAS Dominique, BUFFARD Marguerite*,* DAMOUR Jean-Pierre *et al., Shakespeare, Hamlet,* analyses & réflexions sur, Paris, édition marketing, coll. ellipses, 1994

488 - DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire,* Paris, Hermann, 1997

489 - FAIVRE Bernard, « Le Théâtre de la grand-place », *Le Théâtre en France,* tome 1, Jacqueline de JOMARON (dir.), Paris, Armand Colin, 1992, p.41-85

490 - GOHARA Kai, « Figures féminines comme prôsopon dans *Au moment voulu* », *L'Œuvre du féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Éric Hoppenot (dir.), Grignan, Les Éditions Complicités, 2004

491 - GRIMALDI Nicolas, *Essai sur la jalousie - L'Enfer proustien,* Paris, PUF, coll. Perspectives critiques, 2010

492 - HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel, 1997

493 - HAMEL Jean-François, « La Résurrection des morts. L'art de la "mémoire de l'oubli" chez Pierre Michon », *Le Roman au tournant du XXI*e *siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.141-150

494 - HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Roland Barthes *et al.*, Paris, Le Seuil, 1977, p.115-180

495 - HENROT Geneviève, *Peaux d'âme,* postface d'Édith Lecourt, Paris, Honoré Champion, 2009

496 - HOFFMANN Georges, *Sophocle, Œdipe Roi,* Paris, PUF, coll. Études littéraires, 1990

497 - JONES Ernest, *Hamlet et Œdipe* (1949), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1969

498 - KELLETAT Andreas F., « L'Identité allemande en pleine évolution : d'une nation de bourreaux à une nation de victimes », *Particularités physiques et Marginalités dans la Littérature*, Arlette Bouloumié (dir.), Recherches sur l'imaginaire, Cahier 31, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005, p.157-164

499 - KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin, Coll. U, 1999

500 - KRISTEVA Julia,
Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 1994

« Dostoïevski, une poétique du pardon », *Le Pardon. Briser la dette et l'oubli*, Abel Olivier (dir.), Paris, Éditions Autrement, avril 1991, Le Seuil, coll. Points/morales, 1991

501 - LE BRETON David, « Note anthropologique sur la physiognomonie », Autrement, série Mutations, n°148, 1994, p.174-175

502 - LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris, Le Seuil, coll. Points/essais, 1996

503 - LEVILLAIN Henriette, *Commente La Princesse de Clèves de Madame de La Fayette*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 1995

504 - MARCOTTE Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises,* « Avez-vous relu Ducharme ? », Montréal, 11/34, octobre 1975, p.247-284

505 - MATT Von Peter, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998

505 - MILLET Richard, « Lauve le pur, ce n'est pas moi », entretien Jean-Luc Bertini, Laurent Roux et Sébastien Omont, *La Femelle du requin*, n°16, automne 2001

506 - MILLOIS Jean-Christophe, « Péchés d'écriture - Claude Louis-Combet : *Blesse, Ronce noire* », *Écritures contemporaines 1*, « Mémoires du récit », La Revue des lettres modernes, Paris-Caen, Minard, 1998, p.101-116

507 - MNOUCHKINE Ariane, « Préface », *Le Théâtre en France,* tome 1, Jacqueline de Jomaron (dir.), Paris, Armand Colin, 1992, p. 7-8

508 - MONSARRAT Gilles, « Commentaires *Le Roi Lear* », William Shakespeare, *Œuvres Complètes*, *Tragédies I* et *II*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995, p.373-394

509 - MONTINI Chiara, « Double (et) métamorphose identitaire dans la langue étrangère : Eva Hoffman », *Particularités physiques et Marginalités dans la*

Littérature, Bouloumié Arlette (dir.), Recherches sur l'imaginaire, Cahier 31, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005, p.187-194

510 - PÉJU Pierre, *La Petite Fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont, 1981

511 - PERRY Édith, « Les Prisons de l'enfance », *Cahiers Robinson* « Le Clézio aux lisières de l'enfance », n°23, 2008, p. 129-139

512 - POIRIER Jacques,
« L'Écriture de soi par instantanés », *Bagatelles pour l'éternité*, Besançon, Presses Universitaires de Besançon, 2000

« L'Écriture blanche : adhésion au monde ou dénégation de l'angoisse », *Écritures blanches,* Dominique Rabaté, Dominique Viart (dir.), Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009, p.337-346

513 - PROPP Vladimir, *Morphologie du conte* (1928), traductions de M. Derrida, T. Todorov et C. Kahn, Paris, Le Seuil, coll. Points/essais, 1970

514 - QUIGNARD Pascal,
Le Sexe et l'effroi, Paris, Gallimard, 1994

La Nuit sexuelle (2007)*,* Paris, Éditions J'ai lu, 2009

515 - RAFFALLI Bernard, « Introduction », Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, tome I, 1987, p.I-XCVIII

516 - REFFAIT Christophe (dir.), *Romanesque et histoire*, Romanesques-3, Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie-Jules Verne, Encrage Université, 2008

517 - ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972 (Paris, Gallimard, coll. Tel, 2002)

518 - ROGER Pascale, *La Cruauté et le théâtre de Strindberg*. *Du meurtre psychique aux maladies de l'âme*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2005

519 - ROUDAUT Jean, *Un mardi, rue de Rome,* Bordeaux, William Blake & Co, 2012

520 - ROULIN Jean-Marie, *Chateaubriand, L'Exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand,* Paris, Honoré Champion, 1994

521 - SANGSUE Daniel, « Fragment et totalité », *Le Grand Atlas des littératures,* Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p.32-33

522 - SCHNEIDER Michel, *Maman* (1999)*,* Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005

523 - SEBKI Habiba, « Identité rhizomatique », *Particularités physiques et Marginalités dans la Littérature*, Bouloumié Arlette (dir.), Recherches sur l'imaginaire, Cahier 31, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005, p.137-145

524 - SERÇA Isabelle, « Mouvement de la mémoire/mouvement de l'écriture : la figure de l'interpolation chez Proust», *Proust, la mémoire et la littérature*. *Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Antoine Compagnon (dir.), Textes réunis par Jean-Baptiste Amadieu, Paris, Odile Jacob, 2009, p.137-156

525 - SEVEZ Pascal, « À l'aube lazaréenne du XXIe siècle », *Recherches de science religieuse*, Tome 90, 2002/1, p.41-52

526 - SIBONY Daniel, *Avec Shakespeare. Éclats et passions en douze pièces,* Paris, Grasset & Fasquelle, 1988, Rééd. Seuil, coll. Points/essais, 2003

527 - SPAAS Lieve, « Catherine et Bernardin de Saint-Pierre : l'Œdipe adelphique », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète, op cit.*, 1992, p.87-103

528 - STAROBINSKI Jean,

« Hamlet et Freud », préface à Ernest Jones (1949), *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1969, p. VII-XL

« Destin et répétition dans *Jacques le Fataliste », Nouvelle Revue de Psychanalyse,* numéro 30, automne 1984, p.17-38

L'Œil vivant, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1999

529 - TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994

530 - TODOROV Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Le Seuil, coll. Points/essais, 1992

531 - TRÉVISAN Carine, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture,* Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 2001

532 - WITTIG Monique, (1986), *Le Chantier littéraire,* Presses Universitaires de Lyon/éd.IX, 2011

Émission radiophonique

533 - *À voix nue,* Michel TOURNIER s'entretient avec Francesca Piolot, Radio France, France Culture, émission du 1er mars 1995

4 - ÉTUDES ET ESSAIS SUR LE ROMAN CONTEMPORAIN

534 - BLANCKEMAN Bruno,

« Aspects du récit littéraire actuel », *Dix-neuf/Vingt*, n° 2, octobre 1996, p.232-251

« Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels/récits transpersonnels », *Elseneur*, n° 17, 2001, p.73-81

Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain, Paris, Prétexte éditeur, 2002 (réédition 2004). [Les pages 13 à 29 sont consacrées à Sylvie Germain]

535 - BLANCKEMAN Bruno, MILLOIS Jean-Christophe (dir.), *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004

536 - BLANCKEMAN Bruno, MURA-BRUNEL Aline et DAMBRE Marc, (dir.), *Le Roman au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004

537 - BRAUDEAU Michel *et alii*, *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères, ADPF, Paris, 2002

538 - BORGOMANO Madeleine, RAVOUX-RALLO Élisabeth, *La Littérature française du XXe siècle, tome 1, Le Roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1995

539 - BOZZETTO Roger, *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable,* Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005

540 - BRUNEL Pierre, *Où va la littérature française aujourd'hui ?* (1997), Paris, Vuibert, 2002

541 - COMPAGNON Antoine, *La littérature, pourquoi faire ?* , Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006, Leçon inaugurale N° 188, Paris, Collège de France/Fayard, 2007

542 - DAMBRE Marc (dir.), *Vers une cartographie du roman français contemporain*, cahier n°1, mai 2002

543 - DAMBRE Marc, GOSSELIN Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000

544 - DEMANZE Laurent, *Généalogie et filiation : une archéologie mélancolique de soi. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Pascal Quignard*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Dominique Viart, Université Lille III, 2004, [dactyl.]

545 - DEMOULIN Laurent, « Eugène Savitzkaya. À la croisée des chemins », Dominique Viart, Jan Baetens (textes réunis par), *Écritures contemporaines. 2. État du roman contemporain*. Actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis (6-13 juillet 1996), « La Revue des lettres modernes », Paris-Caen, Minard, 1999, p.41-56

546 - FINKIELKRAUT Alain, *L'Humanité perdue. Essai sur le XXe siècle*, Paris, Seuil, 1997

547 - KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986

548 - LASSERRE Audrey et SIMON Anne (éd.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008

549 - MARTUCELLI Danilo, *Sociologies de la modernité. L'Itinéraire du XXe siècle*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 1999

550 - NARJOUX Cécile (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXIe siècle,* Dijon, E.U.D., 2010

551 - QUIGNARD Pascal, « Sur la déprogrammation de la littérature », *Le Débat*, n° 54, 1989, p.77-88

552 - RABATÉ Dominique,
Vers une littérature de l'épuisement, Paris, José Corti, coll. Les Essais, 1991

Poétiques de la voix, Paris, José Corti, coll. Les Essais, 1999

« Singulier pluriel », *Écritures du ressassement*, *Modernités*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, n°15, 2001

« L'Entre-deux : fiction du sujet, fonctions du récit », *Frontières de la fiction, Modernités*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, n°17, 2001

« Le Chaudron fêlé : la voix perdue et le roman », *Les Imaginaires de la voix, Études françaises*, Presses Universitaires de Montréal, vol. 39, n°1, 2003

553 - RINNER Fridrun (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, coll. Textuelles littérature, 2006

554 - ROUAUD Jean, LE BRIS Michel, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007

555 - SAMOYAULT Tiphaine,
Littérature et mémoire du présent, Paris, Pleins Feux, 2001

L'Intertextualité : mémoire de la littérature, Paris, Nathan, 2001

556 - SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956

557 - TODOROV Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007

558 - VIART Dominique,
« Mémoires du récit. Questions à la modernité », *La Revue des lettres modernes,* « Écritures contemporaines 1, mémoires du récit », Paris-Caen, Minard- Lettres modernes, 1998, p.3-27

« Filiations littéraires », *La revue des lettres modernes,* « Écritures contemporaines 2, état du roman contemporain », Paris-Caen, Minard-Lettres modernes, 1999, p.115-139

Le Roman français au XXe siècle, Paris, Hachette, 1999

« Écrire avec le soupçon. Enjeux du roman contemporain », *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères, ADPF, Paris, 2002, p. 131-162

« Les Mutations esthétiques du roman français contemporain », *Lendemains*, n°107/108, 2002

559 - VIART Dominique et BAERT Frank (éd.), *La Littérature française contemporaine, questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993

560 - VIART Dominique, VERCIER Bruno (2005) *La Littérature française au présent*. *Héritage, modernité, mutations*, (en collaboration avec Franck Evrard), 2ème édition augmentée, Paris, Bordas, 2008

5 - ÉTUDES ET CRITIQUES LITTÉRAIRES SUR L'ENFANT, L'ENFANCE ET LE RÉCIT D'ENFANCE

561 - ALBERTI Christiane, « Souvenirs d'enfances et embrouilles du corps », *Parler(s) d'enfance(s). Que dit aujourd'hui la psychanalyse de l'enfance ?* Actes du 5 décembre 2007 pour le CCAS de La Rochelle, Castanet Hervé et Laniez Gérard (coordination), Nantes, Éditions Pleins Feux, 2008, p.37-45

562 - ALI-BENALI Zineb, « L'Enfant qui fait le monde », *Cahiers Robinson*, « Andrée Chedid, L'Enfance multiple », Chaulet-Achour Christiane (dir.), n° 14, Arras, Université d'Artois, 2003, p.89-95

563 - BARBERO Odette, *Le Thème de l'enfance dans la philosophie de Descartes*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2005

564 - BAUDRY Robert, « De l'enfance à l'adolescence ou le parcours initiatique de Martial de Mégremut dans *Malicroix* », *Cahiers Robinson* n°4, « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Christian Morzewski (dir.), Arras, Université d'Artois, 1998, p.119-1134

565 - BECCHI Egle, « Écritures enfantines, lectures adultes », *Histoire de l'enfance en Occident. 2. Du XVIIIe siècle à nos jours* (1996), Becchi Egle et Julia Dominique (dir.), Paris, Éditions du Seuil, Coll. Points/histoire, 1998, p.485-510

566 - BERTRAND Nathalie « Noms et prénoms d'enfants dans l'œuvre de Henri Bosco », *Cahiers Robinson,* « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Christian Morzewski (dir.), n°4, Arras, Université d'Artois, 1998, 147-161

567 - BRODZIAK Sylvie, « *Le Jardin perdu* ou l'invention de l'amour », *Cahiers Robinson*, « Andrée Chedid, L'Enfance multiple », Christiane Chaulet-Achour (dir.), n° 14, Arras, Université d'Artois, 2003, p.37-47

568 - CHABROL-GAGNE Nelly, « Territoires d'enfance dans *Enfantines* de Valery Larbaud », *Cahiers Robinson* n°37, Arras, Université d'Artois, 2004

569 - CHAULET-ACHOUR Christiane (dir.), « Andrée Chedid, L'Enfance multiple », *Cahiers Robinson,* « Andrée Chedid, L'Enfance multiple », Christiane Chaulet-Achour (dir.), n° 14, Arras, Université d'Artois, 2003

570 - CHEVALIER Anne, « La Blessure du Couperet ou l'enfant et les mots », *Cahiers Robinson* n°37, Arras, Université d'Artois, 2004

571 - CHEVALIER Anne, DORNIER Carole, *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 27 septembre-1er octobre 2001, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003

572 - CHOMBART de LAUWE Marie-José, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971

573 - CLEMENT Murielle-Lucie et WESEMAEL Sabine van (dir.)
Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père, Paris, L'Harmattan, 2008

Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure de la mère, Paris, L'Harmattan, 2008

574 - COSTE Claude, « L'Enfance musicale de Jean-Christophe », *L'Ère du récit d'enfance,* Alain Schaffner (dir.), Arras, Artois Presses Université, Études littéraires, 2005, p.99-110

575 - COUSSEAU Anne, « Enfance et modernité contemporaine : l'épreuve de l'oubli et du silence, ou le "parler mutique" », *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Alain Schaffner (dir.), Arras, Artois Presses Université, Études littéraires, 2005, p.251-262

576 - DEMANZE Laurent, « Pierre Bergounioux le crépuscule des origines », *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Alain Schaffner (dir.), Arras, Artois Presses Université, Études littéraires, 2005, p.215-228

577 - DEVILLA Lorenzo, « Récits d'enfance et autofiction », *Cahiers Robinson* « Le Clézio aux lisières de l'enfance », n° 23, 2008, p.171-184

578 - DIAZ Brigitte, « "L'enfance au féminin" : le récit d'enfance et ses modèles dans les autobiographies de femmes au XIXe siècle », Le *Récit d'enfance et ses modèles,* Anne Chevalier, Carole Dornier (dir.), Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 27 septembre-1er octobre 2001, Presses Universitaires de Caen, 2003, p. 161-176

579 - DUBOIS-MARCOIN Danielle, « André Chedid, une parole sur l'enfance, une parole à l'enfance », *Cahiers Robinson* « Andrée Chedid, L'Enfance multiple », Chaulet-Achour Christiane (dir.), n° 14, Arras, Université d'Artois, 2003, p.73-87

580 - ESCARPIT Denise, POULOU Bernadette (dir.), *Le Récit d'enfance. Enfance et écriture*, Actes du colloque de NVL/CRALEJ, Bordeaux, octobre 1992, Paris, Éditions du Sorbier, 1993

581 - FOUCAULT Jean, « Corps à corps avec les mots pour un *Enfant multiple* », *Cahiers Robinson,* « Andrée Chedid, L'Enfance multiple », Chaulet-Achour Christiane (dir.), n° 14, Arras, Université d'Artois, 2003, p.59-72

582 - GUIOMAR Michel, « Enfance, solitude créatrice », *Cahiers Robinson*, « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Morzewski Christian (dir.), n°4, Arras, Université d'Artois, 1998, p.279-299

583 - HEITZ Françoise, LOUGUET Patrick, *L'Enfant au cinéma,* Arras, Artois Presse Université, coll. Cinémas, 2008

584 - JEAY Madeleine, « L'Enfant appelé par Dieu dans le récit hagiographique au Moyen Âge », *Histoires d'enfants. Représentations et discours de l'enfance sous l'Ancien Régime*, Hélène Cazès (éd.), Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2008, p.3-23

585 - LEMOINE Georges, « "délaissé", lisières et marges », *Cahiers Robinson* « Le Clézio aux lisières de l'enfance », n°23, 2008, p.7-10

586 - LE NAN Frédérique, « Le velu sauvage dans quelques textes français du XIIe au XIVe siècle », *Particularités physiques et Marginalités dans la Littérature*, Arlette Bouloumié (dir.), Recherches sur l'imaginaire, Cahier 31, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005, p.37-56

587 - LOUIS-COMBET Claude, « Icônes de la candeur et de la décadence de l'enfant », *Imaginaire & Inconscient. Études psychothérapiques*, « Images d'enfance », Le Bouscat, L'esprit du Temps, n°3, 2001, p.7-14

588 - MARCOIN Francis, « L'enfance, l'ennui, le vide », *Cahiers Robinson,* « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Morzewski Christian (dir.), n°4, Arras, Université d'Artois, 1998, p.237-250

589 - MARTIN Jean-Pierre, THIRARD Marie-Agnès, WHITE-Le GOFF Myriam, études réunies par, *L'Enfance des héros. L'enfance dans les épopées et les traditions orales en Afrique et en Europe,* Arras, Artois Presses Université, coll. Études littéraires et linguistiques, 2008

590 - MOLINA LEAL Leocadia, « Maisons d'enfance chez Henri Bosco », *Cahiers Robinson* « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Morzewski Christian (dir.), n°4, Arras, Université d'Artois, 1998, p.85-100

591 - MORZEWSKI Christian, « *Merveilleuses escapades* ou l'art de la fugue chez Henri Bosco », *Cahiers Robinson,* « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Christian Morzewski (dir.), Arras, Université d'Artois, n°4, 1998, p.163-186

592 - MOTTE André, « Le Thème des enfances divines dans le mythe grec », *Les Études classiques*, 64, 1996, 110-125

593 - NATANSON DUNCKER Mireille, « Berceuses yiddish, images d'enfance et miroir d'une culture perdue », « Images d'enfance », *Imaginaire & Inconscient. Études psychothérapiques*, Le Bouscat, L'esprit du Temps, 2001

594 - NEISS Benoît, « Qui êtes-vous, Tante Martine ? », *Cahiers Robinson*, « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Christian Morzewski (dir.), Arras, Université d'Artois, n°4, 1998

595 - POIRIER Jacques, « Je me souviens de mon cartable : sur *Graveurs d'enfance* de Régine Detambel », », *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Alain Schaffner (dir.), Arras, Artois Presses Université, Études littéraires, 2005, p.229-238

596 - SCHAFFNER Alain,

Récit d'enfance et romanesque, Romanesque 1, Publication du Centre d'Études du Roman et de Romanesque de L'université de Picardie, Dune, Encrage, Amiens, 2004

(dir.), *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Arras, Artois Presses Université, coll. Études littéraires, 2005

597 - SCIBILIA Giovanni, « L'Enfance et le cinéma de Federico Fellini », *Histoire de l'enfance en Occident. 2. Du XVIII*e *siècle à nos jours* (1996), Becchi Egle et Julia Dominique (dir.), Paris, Éditions du Seuil, Coll. Points/histoire, 1998, p.511-525

598 - SUFFRAN Michel, « L'Enfance inspiratrice chez Henri Bosco et François Mauriac », *Cahiers Robinson,* « Henri Bosco : Rêver l'enfance… », Christian Morzewski (dir.), n°4, Arras, Université d'Artois, 1998, p.269-278

599 - THOUEILLE Édith, « Le Sacro-sein», *Spirale*, « Le Bébé et le sacré », Ramonville Saint-Agne, n°40, décembre 2006, p. 77-92

600 - VERCIER Bruno, « Le Mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nov.-déc. 1975, 75e année, n° 6, p.1033-1034

601 - VERGNIOUX Alain, « L'Amour des enfants. Présentation », *Le Télémaque,* Caen, Presses Universitaires de Caen, n° 17, 2000, p.23-30

6 - HISTOIRE LITTÉRAIRE

602 - ABRAHAM Pierre (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, t.4, Paris, Éditions Sociales, 1982

603 - BANCQUART Marie-Claire, *Littérature française du XXe siècle*, Paris, PUF, coll. Premier cycle, 1992

604 - BEAUMARCHAIS Jean-Pierre, COUTY Daniel et REY Alain (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984

605 - BRE Germaine, MOROT-SIR Édouard, *Histoire de la littérature française*, t.9, « Du Surréalisme à l'empire de la Critique », Paris, Garnier-Flammarion, 1996

606 - CALLE-GRUBER Mireille, *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, Paris, Champion, 2001

607 - FRAISSE Luc (dir.), *L'Histoire littéraire à l'aube du XXIe siècle : controverses et consensus*, Actes du colloque de Strasbourg (12-17 mai 2003) réunis par Luc Fraisse, Paris, PUF, 2005

609 - TADIÉ Jean-Yves (s. dir.), *La Littérature française : dynamique & histoire II*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2007

610 - TOURET Michèle, DUGAST-PORTES Francine (dir.), *Le Temps des lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001

7 - MYTHES, MYTHOLOGIE

611 - ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française* (1969), Paris, Armand Colin, 1998

612 - ALEXANDRE Didier, « Le Mythe d'Orphée et l'écriture de la mémoire », *Revue de littérature comparée*, n° 4, 1999

613 - BIARDEAU Madeleine (éd.), *Le Mahabharata, un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation,* Paris, Le Seuil, 2002

614 - BONNERIC Henriette, *La Famille des Atrides dans la littérature française*, Paris, Les Belles Lettres, 1986

615 - BRUNEL Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974

616 - CAILLOIS Roger,
Le Mythe et l'Homme, Paris, Gallimard, 1938

L'Homme et le Sacré, Paris, Gallimard, 1963

617 - CLAIR Jean, *Méduse*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1989

618 - DELCOURT Marie,
Hermaphrodite, mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique, Paris, PUF, 1958

Psychanalyse et culture grecque, Paris, Les Belles Lettres, coll. Confluents psychanalytiques, 1980

Œdipe ou la légende du conquérant, Paris, Les Belles Lettres, coll. Confluents psychanalytiques, 1981

619 - DIEL Paul, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque,* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1966

620 - ELIADE Mircea,
Mythes, rêves et mystères, Paris, Gallimard, 1957

Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1965

Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963

« Dieux et Déesses », *Encyclopaedia Universalis,* corpus, t.7, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, p.433-438

621 - FRAPPIER Jean, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 1959

622 - FREJAVILLE Annette, « Œdipe, ses complexes et notre époque », *Revue Française de Psychanalyse,* Tome LXVI, janvier-mars 2002, p.129-144

623 - FRONTISI-DUCROUX Françoise, « Parties de chasse chez les Grecs », *Adolescence*, tome 20, n° 1, 2002, p.157-171

624 - GIRARD René, *la Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972

625 - GRAVES Robert, *Les Mythes Grecs* (1958), trad. Mounir Hafez, t. 1 et 2, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 1993

626 - GREEN André,
Un Œil en trop. Le Complexe d'Œdipe dans la tragédie, Paris, Éditions de Minuit, 1992

« Thésée et Œdipe. Une interprétation psychanalytique de la Thérésiade », *Psychanalyse et culture grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p.109-158

627 - LIBIS Jean, *Le Mythe de l'androgyne,* Paris, Berg International, 1990

628 - MARCONI Momolina, « La Mythologie de la Grèce archaïque », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes I « Histoire », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.125-146

629 - PERROT Jean, *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, Paris, PUF, coll. Sup, 1976

630 - SCHNYDER Peter dir, *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques,* Paris, Orizons chez L'Harmattan, 2008

631 - SIGANOS André, *Mythe et écriture – la nostalgie de l'archaïque,* Paris, PUF, 1999

632 - VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre,
Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Paris, Maspero, 1972

Œdipe et ses mythes, Bruxelles, Complexe, 1988

« Tragédie », *Encyclopaedia Universalis,* Corpus 22, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, p.831-833

Émission radiophonique

633 - *L'Épopée de Gilgamesh*, « Tout un monde » de Marie-Hélène Fraïssé, Radio France, France Culture, 15 mai 2011

8 - PHILOSOPHIE

634 - ABEL Olivier, *Le Pardon. Briser la dette et l'oubli*, Paris, Éditions Autrement, Paris, Seuil, coll. Points/morales, 1991

635 - AGAMBEN Giorgio,
La Communauté qui vient, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXe siècle, 1990

Enfance et histoire. *Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2000

636 - ARENDT Hannah,
« Qu'est-ce que l'autorité » (1954), *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1972

Essai sur la révolution (1963), Paris, Gallimard, coll. Tel, n°93, 1985

637 - BACHELARD Gaston,
La Psychanalyse du feu (1938), Paris, Gallimard, 1949

La Poétique de l'espace (1957), Paris, PUF, coll. Quarto, 2008

La Poétique de la rêverie (1961), Paris, PUF, 1978

638 - BADIOU Alain, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009

639 - BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième sexe,* Paris, Gallimard, 1949

640 - BENJAMIN Walter, « Chantier », *Sens unique*, précédé d'*Une enfance berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Paris, 10/18, coll. Domaine étranger, n° 3214, 2000

641 - CHALIER Catherine,
Levinas, l'Utopie de l'Humain, Paris, Albin Michel, coll. Présence du Judaïsme, 1993

L'Inspiration du philosophe, Paris, Albin Michel, 1995

642 - CLÉMENT Gilles*, Manifeste pour le Tiers paysage,* éditions Sujet/objet, collection L'Autre Fable, 2005

643 - FÉDIDA Pierre, « L'Oubli, l'effacement des traces, l'éradication subjective, la disparition » (2001), *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre,* Pierre Fédida *et al.,* Paris, PUF, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2007, p.11-124

644 - FOUCAULT Michel,
Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Gallimard, 1972

Histoire de la sexualité, La volonté de savoir, Paris, Gallimard, 1976

645 - GREISCH Jean, « La Mémoire, l'histoire, l'oubli, Paul Ricœur », *Universalia 2001,* Paris, Encyclopaedia Universalis, 2001, p.360

646 - GRUILLOT Étienne, *Petites chroniques de la vie comme elle va,* Paris, Seuil, 2002

647 - HEGEL Georg Wilhelm Friedrich(1807), *La Phénoménologie de l'Esprit,* Paris, Gallimard, coll. Folio/essai, vol.1 et 2, 1970

648 - JAFFELIN Emmanuel,
Éloge de la gentillesse, Paris, François Bourin, 2010

Petit éloge de la gentillesse, Paris, François Bourin, 2011

649 - JONAS Hans, *Le Principe de responsabilité* (1987), Paris, éd. du Cerf, 1990

650 - JURANVILLE Alain, « L'Autre, le sexe et le savoir philosophique », *Adolescence,* Tome 20, n°1, 2002, p.9-27

651 - LEVINAS Emmanuel
Totalité et infini, essai sur l'extériorité (1961), La Haye, Martinus Nijhoff, 1968

Difficile liberté : essais sur le judaïsme, Paris, Albin Michel, 1963

Quatre lectures talmudiques, Paris, Éditions de Minuit, 1968

Humanisme de l'Autre Homme, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1972

Noms propres, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1976

Le Temps et l'autre, Paris, Fata Morgana, 1979

De l'évasion, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1982

Autrement qu'être, La Haye, Martinus Nijhoff, 1986

Répondre d'autrui, Neuchâtel, La Baconnière, 1987

Les Imprévus de l'histoire, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1994

Liberté et commandement, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1994

652 - LHOTE Aude-Marie, *La Notion de pardon chez Kierkegaard, ou Kierkegaard lecteur de l'épitre aux Romains*, Paris, Vrin, 1983

653 - NIETZSCHE Friedrich,
Ainsi parlait Zarathoustra (1883-1885), trad. Française Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. Folio essais n° 8, 1985

La Généalogie de la morale (1887), Paris, Gallimard-Idées, 1985

654 - PLATON, *Le Banquet ou De l'amour,* traduit du grec par Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1973

655 - RICŒUR Paul,
Soi-même comme un autre, Paris, Le Seuil, L'Ordre Philosophique, 1990

La Mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, Seuil, 2000

656 - SALANSKIS Jean-Michel, *Levinas vivant*, tome 2, *L'Humanité de l'homme*, Paris, Klincksieck, coll. Continents philosophiques, n°5, 2011

657 - SARTRE Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme,* Paris, Nagel, 1946

658 - SMITH Adam, « De la sympathie », *Théorie des sentiments moraux* (1759), trad. Michaël Biziou, Claude Gautier, Jean-François Pradeau, Paris, PUF, coll. Léviathan, 1999

659 - STEINER George, *Passions impunies,* Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 1997

Émissions radiophoniques

660 - « Emmanuel Levinas », *Les Vendredis de la philosophie,* Réalisation : L. Quantin, avec Paul-Laurent Assoun, psychanalyste ; Marie-Anne Lescournet, Claude Birman et Pierre Hayat, philosophes ; Schlomo Malka et Ariel Wizman, journalistes ; Mélanie Perrier, artiste plasticienne, Radio France, France Culture, 22 février 2002

661 - « L'éthique de Levinas », « Levinas et la phénoménologie », « Levinas et la phénoménologie », « Levinas et le judaïsme », « Levinas et la politique », *Emmanuel Levinas, archives*.
Avec Michel Abensour, Monique Antelme, Sylviane Agacinski, Gérard Bensussan, Claude Birman, Pierre Bouretz ; Judith Butler, Rodolphe Calin, Catherine Chalier, Daniel Charles, Raymond Cirurel, Hélène Cixous, Bruno Clément, Danièle Cohen-Levinas, Alain David, Michel Deguy , Alain Finkielkraut, Didier Franck, Maurice de Gandillac, Itzak Goldberg, Francis Guibal, Gilles Hanus, Bernard-Henri Levy, René Levy, Catherine Malabou, Alan Montefiore ; Stéphane Moses, Jean-Luc Nancy, Marc-Alain Ouaknin, Guy Petitdemange, François-Davis Sebbah. Archives : Emmanuel Levinas, Jacques Derrida et Paul Ricoeur.
Par François Noudelman, réalisation, Jean Claude Loiseau, Radio France, France Culture, 8, 9, 10, 11, 12 août 2005

9 - ANTHROPOLOGIE

662 - DEVEREUX Georges,
Essais d'ethnopsychiatrie générale, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1977

« Considérations ethnopsychanalytiques sur la notion de parenté », *Ethnopsychanalyse complémentariste*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1985

663 - DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1960

664 - LÉVI-STRAUSS Claude,
Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958

La Pensée sauvage, Paris, Plon, 1962

10 - THÉOLOGIE/ RELIGIONS

665 - ABÉCASSIS Armand, BENNO Gross, EISENBERG Josy, *Un messie nommé Joseph*, Paris, Albin Michel, 1983

666 - ABÉCASSIS Armand, « L'Acte de mémoire », *Le Pardon. Briser la dette et l'oubli*, Abel Olivier (dir.), Paris, Éditions Autrement, avril 1991, Le Seuil, coll. Points/morales, 1991, p. 137-155

667 - ABEL Olivier, « Préface », *Le Pardon. Briser la dette et l'oubli*, Abel Olivier (dir.), Paris, Éditions Autrement, Le Seuil, coll. Points/morales, 1991, p. 9-13

668 - ASSOUN, Paul-Laurent, « Les Femmes stériles dans la Bible », Actes de la journée d'études « Femmes et judéité », 9 avril 1992, École des Hautes Études du judaïsme, 1993, p. 5-18

669 - AUGUSTIN, *Les Confessions* (400), Paris, Ernest Flammarion, 1993

670 - BOURGEOIS Henri, « La Vie éternelle », *Encyclopédie des religions*, Tomes II, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), Paris, Bayard, 1997, p. 1921-924

671 - BOUTRY Philippe, « La spiritualité mariale », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tome I « Histoire », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.679-686

672 - BRIEND Jacques, LEGASSE Simon, VOELTZEL René *et al*., *L'Enfant dans la Bible*, Église Réformée d'Alsace et de Lorraine, <epal-sab@protestants.org>

673 - CAZIER Pierre, *Le Cri de Job*, Arras, Presses Universitaires d'Artois, 1996

674 - CHALIER Catherine,
Figures du féminin, lecture d'Emmanuel Levinas, La Nuit surveillée, Paris, Verdier, 1982

Les Matriarches, Sarah, Rébecca, Rachel et Léa, préface d'Emmanuel Levinas, Paris, Le Cerf, 1985

Levinas, l'utopie de l'humain, Paris, Albin Michel, coll. Présence du judaïsme, 1993

675 - DE CERTEAU Michel, « Mystique et psychanalyse », *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987, p.183-189

676 - COUFFIGNAL Robert, *L'Épreuve d'Abraham. La lutte avec l'ange. Le Drame de l'Eden* (1976), Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse, 1980

677 - DOLTO Françoise, SÉVERIN Gérard

L'Évangile au risque de la psychanalyse (1977), Paris, Le Seuil, coll. Points, tome I, 1980

L'Évangile au risque de la psychanalyse (1978), Paris, Le Seuil, coll. Points, tome II, 1982

678 - DREYER Pascal, *Etty Hillesum, une voix bouleversante*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997

679 - ELIADE Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses,* tome I, Paris, Bibliothèque Historique Payot, 1979

680 - FAURE Philippe, « Anges et esprits médiateurs », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1446-1453

681 - GEFFRÉ Claude, « Révélation et révélations », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1415-1424

682 - GELIS Jacques, (2005), « Le Corps, l'Église et le sacré », *Histoire du corps,* vol.1, Paris, Le Seuil, coll. Points/histoire, 2011, p.17-113

683 - GOETSCHEL Roland, « Les traditions religieuses. Introduction », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), Tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1319-1321

684 - JEAN-PAUL II, *Lettre apostolique « Divini amoris scientia » pour la proclamation de Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus et de la Sainte-Face Docteur de l'Église universelle*, Rome, 19 octobre 1997

685 - JONAS Hans,

Le Concept de dieu après Auschwitz, trad. P. Ivernel, Paris, Rivages poche/ petite bibliothèque, 1994

Entre le néant et l'éternité, trad. Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Belin, 1996

686 - ILLIÈS Christian, « La mort et l'au-delà », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1835-1944

687 - KRYGIER Rivon dialogue avec MOPSIK Charles, « Qui est comme toi parmi les muets », *Une conversation inachevée,* Paris, Éditions Autrement, coll. Mutations, 2004, p.31-39

688 - LENOIR Frédéric, « Thérèse de Lisieux », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes I « Histoire », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.670

689 - LENOIR Frédéric, « L'astrologie. Croyances, symboles, pratiques des origines à nos jours », *Encyclopédie des religions*, Tome 2, Paris, Bayard, 1997, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), p.1569-1603

690 - LISIEUX Thérèse de, *Histoire d'une âme - manuscrits autobiographiques*, Paris, Cerf/Desclée de Brouwer, 1989

691 - MAITRE Jacques, « Une sainte et ses sœurs au début de la IIIe République », *Sociétés et cultures enfantines*, Saadi Mokrane (dir.), Lille 3, 2000, p.273-277

692 - TARDAN-MASQUELIER Ysé,
« Le dieu enfant », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.2289-2294

« Les mythes de création », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1523-1554

693 - MASSON Michel, *Élie ou l'appel du silence,* Paris, Cerf, 1992

694 - NEHER André, *Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Le Seuil, 1970

695 - OUAKNIN Marc-Alain, *Tsimtsoum, Introduction à la méditation hébraïque*, Paris, Albin, Michel coll. Spiritualités vivantes, 1992

696 - PELLETIER Anne-Marie,
Lectures bibliques, Paris, Cerf, 1995

Le Christianisme et les femmes. Vingt siècles d'histoire, Paris, Le Cerf, 2001

697 - POIRIER Véronique,
« La sacralisation du temps et de l'espace humains », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1967-1975

« Modes de transmission et expérience personnelle. Le modèle du maître spirituel et son rapport à la tradition », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1335-1342

698 - RÉMY Gérard, « Etty Hillesum et saint Augustin : l'influence d'un maître spirituel ? », *Recherches de science religieuse,* tome 95, t. I, 2007, p.253-280

699 - SCHWARTZ-BART André, *Le Dernier des justes* (1959), Paris, Seuil, coll. Point, 1997

700 - SEGAL Abraham, *Abraham, enquête sur un patriarche* (1995), Paris, Bayard, 2003

701 - SEVEZ Pascal, « À l'aube lazaréenne du XXIe siècle », *Recherches de Science Religieuse*, tome 90, 2002, p.41-52

702 - SILESIUS Angelus, *Le Pèlerin chérubinique*, trad. Camille Jordens, Paris, Le Cerf-Albin Michel, 1994

703 - SNYDERS Georges, « Amour de condescendance : le péché originel », *Il n'est pas facile d'aimer ses enfants*, Paris, PUF, 1980, p.64-75

704 - SPILLER Leda, « L'Espace cosmique », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1605-1614

705 - STEINSALTZ Adin, *Hommes et femmes de la Bible*, Paris, Albin Michel, coll. Présence du judaïsme, 1990

706 - STORK Hélène, « Les Femmes médiatrices des traditions familiales », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1353-1402

707 - TARDAN-MASQUELIER Ysé, « Les mythes de création », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1523-1554

708 - TRIGANO Shmuel, « Judaïsme : l'homme créé à l'image de Dieu », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.1639-1643

709 - VASSE Denis, *La Souffrance sans jouissance ou le martyr de l'amour. Thérèse de l'Enfant Jésus et de la Sainte-Face*, Paris, Le Seuil, 1995

710 - VERGOTE Antoine, « Dieu, mère, père et amant », *Encyclopédie des religions*, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), tomes II « Thèmes », Paris, Bayard Éditions, 1997, p.2289-2294

711 - VEIL Simone,

Attente de Dieu (1942), Paris, éd. La Colombe, 1950

La Pesanteur et la Grâce (1948), Paris, Plon, 1998

712 - ZUNDEL Maurice,

À l'écoute du silence (publié à titre posthume par France du Guérand), Paris, Téqui, 1998

L'Évangile intérieur (1936), Saint-Maurice, (Suisse), Éditions Saint-Augustin, 1997

Le Problème que nous sommes (textes inédits choisis par le père P. Debains), Paris, Le Sarment, Éditions du Jubilé, 2000

713 - *La Bible de Jérusalem,* traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Le Cerf, 1998

714 - *La Bible, L'Ancien Testament*, traduite et présentée par Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1956

715 - *La Bible*, équipe d'écrivains et d'exégètes réunie autour de Frédéric Boyer, Marcel Sevin et Jean-Pierre Prévost, Paris, Bayard, 2001

11 - HISTOIRE

716 - ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, (1963), trad. de l'anglais par Anne Guérin *Eichmann in Jerusalem, a report on the banality of evil*, London, Faber and Faber, révisée par Martine Leibovici, présentation Michelle-Irène Brudny-de-Launay, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, 2002

717 - ARIÈS Philippe,
L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime (1960), Paris, Plon, rééd. Le Seuil, 1973

Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours, Paris, Le Seuil, 1975

« Entretien avec Philippe Ariès » par J.-B. Pontalis, *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « L'Enfant », Paris, Gallimard, n°19, 1979, rééd. *L'Enfant,* J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais n°378, 2001, p.19-40

718 - AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, « Massacres. Le corps et la guerre » (2005), *Histoire du corps,* t.III, Paris, Le Seuil, coll. Points/histoire, 2011, p.293-334

719 - BURGUIÈRE André, KLAPISCH-ZUBER Christiane, SEGALEN Martine, ZONABEND Françoise, *Histoire de la famille,* 3 tomes, Paris, Gallimard, coll. Le Livre de Poche, 1994

720 - CAZES Hélène (études réunies et éditées par), *Histoires d'enfants. Représentations et discours de l'enfance sous l'Ancien Régime*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2008

721 - CORBIN Alain,
« La relation intime ou les plaisirs de l'échange »*, Histoire de la vie privée,* sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, (1987) Paris, Seuil, coll. Point histoire, t. IV, 1999, p.461-518

« L'emprise de la religion », *Histoire du corps,* vol. 2, *De la Révolution à la Grande Guerre,* Paris, Éditions du Seuil, 2005, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir), *Histoire du corps,* 3 tomes, Paris, Éditions du Seuil, 2005, rééd. Coll. Points/histoire, 2011, p.53-82

722 - COURTINE Jean-Jacques (2005), « Le miroir de l'âme », *Histoire du corps,* tome 1, Paris, Le Seuil, coll. Points/histoire, 2011, p.319-325

723 - DARMON Pierre (1977), *Le Mythe de la procréation à l'âge baroque*, Paris, Le Seuil, coll. Points/histoire, 1981

724 - DAUPHIN Cécile, FARGE Arlette, (dir.), *De la violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997

725 - DE CERTEAU Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1975

726 - DELUMEAU Jean, *La Peur en Occident,* Paris, Fayard, coll. Pluriel, 1978

727 - DOLLÉ Jean-Paul, « Un siècle héraclitéen », *Le Magazine Littéraire, Écrire la guerre* n°378, juillet-août 1999, p.20-22

728 - DUBY Georges, WALLON Armand, (dir.), « Apogée et crise de la civilisation paysanne de 1789 à 1914 », *Histoire de la France rurale*, tome 3, Paris, Seuil, coll. Points/histoire, 1977

729 - DUBY Georges, WALLON Armand, (dir.), « La Fin de la France paysanne depuis 1914 », *Histoire de la France rurale*, tome 4, Paris, Seuil, coll. Points/histoire, 1977

730 - DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en occident,* tome 5, « Le XXe siècle », Françoise Thébaud (dir.), Paris, Plon, 1992

731 - DUMÉZIL Georges, *Heur et malheur du guerrier,* Paris, PUF, 1969

732 - EISEN George, *Les Enfants pendant l'Holocauste. Jouer parmi les ombres*, Paris, Calmann Lévy, 1993 (édition originale Amherst, University of Massachusetts Press, 1988)

733 - FARGE Arlette, FOUCAULT Michel, *Le Désordre des familles*, Paris, Gallimard-Julliard, coll. Archives, 1982

734 - FLANDRIN Jean-Louis, *Le Sexe et l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1981

735 - FRIEDLÄNDER Saul,
L'Allemagne nazie et les juifs. Les Années de persécution (1933-1939), Paris, Seuil, 1997

L'Allemagne nazie et les juifs. Les Années d'extermination 1939-1945, (2007), trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, *Nazy Germany and the Jews, 1939-1945. The Years of Extermination*, HarperCollins, Paris, Seuil, 2008

736 - HÉRITIER Françoise, « Le Sperme et le sang », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, n°32, 1985

737 - HILBERG Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe* (1961), Paris, Fayard, trad. Marie-France de Paloméra et André Charpentier, 1988 ; rééd. 2 tomes, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, 1992

738 - KAUFMAN Jean-Claude, *La Chaleur du foyer. Analyse du repli domestique*, Paris, Klincksieck, coll. Sociologies au quotidien, 1988

739 - KLEMPERER Victor, *LTI, La langue du IIIe Reich*, traduit et annoté par Élisabeth Guillot, présenté par Sonia Comte et Alaih Brossat, Paris, Albin Michel, 1996

740 - KNIBIELHER Yvonne, FOUQUET Catherine, *Histoire des mères du Moyen Age à nos jours,* Paris, Montalba, 1977

741 - LABARRE Albert, *Histoire du livre,* Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1970

742 - LACAPRA Dominique, « Trauma, Absence, Loss » (2001, repris dans Neil Levi et Michael Rothberg (dir.), *The Holocaust : Theoretical Reading,* New Brunswick, Rutgers University Press, 2003

743 - LE GOFF Jacques et TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge,* Paris, Liana Levi, 2003

744 - LORAUX Nicole, *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990

745 - MAC DOUGALL Joyce *et al., Corps et histoire,* Paris, Les Belles Lettres, 1986

746 - MALSON Lucien, *Les Enfants sauvages. Mythes et réalité* (1964), Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, n°157, 1992

747 - MESNARD Philippe, *Consciences de la Shoah,* Paris, Kimé, 2000, p.36-40

748 - MILLER Alice, *C'est pour ton bien. Racines de la violence dans l'éducation de l'enfant,* Paris, Aubier/Montaigne, 1985

749 - MIQUEL Pierre, *Les Poilus. La France sacrifiée*, Paris, Plon, 2000

750 - NEWMAN Barnett, « Interview with Emile de Antonio » (1970), repris dans *Selected Writings and Interviews*, John O'Neil (éd.), New York, 1990, p.302-303

751 - NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 3 tomes, 1998

752 - PARAT-TORRIERI Hélène, « L'Impossible Partage. La fougue du lait et les figures de l'allaitement maternel dans le discours médical (XVIe-XXe siècle) », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°45, 1992

753 - PASTOUREAU Michel, *L'Ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007

754 - PERROT Michelle, « Figures et rôles », *Histoire de la vie privée,* Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), (1987), tome IV, Paris, Seuil, coll. Point, 1999, p.109-166

755 - RICHARD Lionel, « Erich Maria Remarque. Toute l'horreur du monde », », *Le Magazine Littéraire, Écrire la guerre de Homère à Edward Bond*, n°378, juillet-août 1999, p.68-72

756 - RIPA Yannick, « Armes d'hommes contre femmes désarmées : de la dimension sexuée de la violence dans la guerre civile espagnole », *De la violence et des femmes*, Cécile Dauphin et Arlette Farge (dir.), Paris, Albin Michel, 1997

757 - ROSENFELD David, « Identification and its Vicissitudes in Relation to the Nazi Phenomenon », *The International Journal of Psycho-Analysis*, vol.67, part 1, 1985

758 - VERNANT Jean-Pierre,
L'Univers, les dieux, les hommes, Paris, Le Seuil, 1999

La Mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce Ancienne, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 1998

759 - VIGARELLO Georges, *Histoire du viol XVIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1998

760 - VISHNIAC Roman, *Un monde disparu*, Paris, Seuil, 1996

761 - WIEVIORKA Annette, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005

Filmographie

762 - LANZMANN Claude, *Shoah*, Image, Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg et William Lubchansky, Montage Ziva Postec, une co-production. Les Films Aleph, Historia Films avec la participation du ministère de la Culture, 1984

12 - BEAUX ARTS

763 - BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie,* Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Le Seuil, 1980

764 - BIANCHI Olivia, *Le Rire sans tableau,* Belval, Circé, 2011

765 - BISANZ Hanz, « Munch (Edvard) », *Encyclopaedia Universalis,* Corpus, t. 15, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, p.896-897

766 -BRION Marcel, « Préface », *Quatre siècles de surréalisme. L'Art fantastique dans la gravure,* Paris, Belfond, 1973, p.7-15

767 - CHASSEY de Éric, RAMOND Sylvie (dir.), *1945-1949 Repartir à zéro. Comme si la peinture n'avait jamais existé*, catalogue de l'exposition présentée au musée des Beaux-Arts de Lyon du 24 octobre 2008 au 2 février 2009, Paris, Éditions Hazan, 2008

768 - CLAIR Jean, « La Vision de la Méduse »*, Le Mal,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.143-164

769 - COBLENCE Françoise, « Le Portrait de peinture à l'âge de la photographie », *Autrement,* série Mutations, n°148, 1994, p.122-145

770 - DALI Salvador, *Comment on devient Dali,* Paris, Laffont, 1973

771 - DIDI-HUBERMANN Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1985

772 - LAUDE Jean, « Problèmes de la peinture en Europe et aux États-Unis (1944-1951) », *Art et idéologies. L'Art en Occident 1945-1949,* Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1978, p.9-87

773 - LEGRAND Francine-Claire, « Chagall Marc », *Encyclopaedia Universalis,* Paris, Corpus 5, Encyclopaedia Universalis, 1996, p.283-284

774 - RAMOND Sylvie, « Se croire aux premiers âges du monde », *1945-1949 Repartir à zéro. Comme si la peinture n'avait jamais existé*, Éric de Chassey, Sylvie Ramond (dir.), Paris, Éditions Hazan, 2008

775 - ROTHKO Mark, « The romantics were prompted », *Possibilities,* New York, n°1, hiver 1947-1948, repris dans Mark ROTHKO, *Écrits sur l'art, 1934-1969,* présentation, édition et notes de Miguel Lopez-Remiro, traduit de l'américain par Claude Bondy, Paris, Flammarion, 2005

13 - RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES

776 - *L'Épopée de Gilgamesh : Le Grand Homme qui ne voulait pas mourir*, traduit de l'akkadien par Jean Bottéro, Paris, Gallimard, coll. L'Aube des peuples, 1992

777 - *Le Mahabharata,* extraits traduits du sanscrit par Jean-Michel Péterfalvi, en 2 tomes, Paris, Garnier Flammarion, 1985 et 1986

778 - ABÉCASSIS Éliette, *Mon père*, Paris, Albin Michel, 2000

779 - AGAMBEN Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Paris, Rivages, 1999

780 - AMERY Jean, *Par-delà le crime et le châtiment – Essai pour surmonter l'insurmontable*, trad. F. Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995

781 - ANTELME Robert, *L'Espèce humaine* (1947), Paris, Gallimard, 1957

782 - APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools* (1913), Paris, Poésie/Gallimard, 1969

783 - ARISTOPHANE, *Théâtre complet*, 2 tomes, édition de V.H. Debidour, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987

784 - BALZANO Flora, *Soigne ta chute*, Montréal, Éditions Triptyque, 1988

785 - BALZAC Honoré de
La Femme de trente ans (1831-1834), Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1977

Mémoires de deux jeunes mariées (1841-1842), Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1981

786 - BARBUSSE Henri, *Le Feu* (1916), Paris, Flammarion, 1965

787 - BARRIE Matthew, *Peter Pan, ou le Petit Garçon qui ne voulait pas grandir* (1904), Paris, Hachette, 1947

788 - BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal* (1840-1857), Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1999

789 - BAZIN Hervé, *Vipère au poing* (1948), Paris, Grasset, 1948

790 - BEAUVOIR Simone de,
Mémoires d'une jeune fille rangée (1958), Paris, Gallimard, 1988

Une Mort très douce (1964), Paris, Gallimard, 1972

791 - BECKETT Samuel, *Fin de partie* (1957), Paris, Éditions de Minuit, 1993

792 - BEN JELLOUN Tahar, *L'Enfant de sable,* Paris, Le Seuil, 1985

793 - BERGOUNIOUX Pierre,
La Maison rose, Paris, Gallimard, 1987

L'Orphelin, Paris, Gallimard, 1992

794 - BERNANOS Georges,
Dialogues des carmélites (1949), *Œuvres romanesques* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974

Journal d'un curé de campagne (1936), *Œuvres romanesques* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974

Sous le Soleil de Satan (1926), *Œuvres romanesques* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974

Nouvelle histoire de Mouchette (1937), Paris, Presses Pockett, 1985

795 - BLOCH Marc, *Étrange Défaite,* Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990

796 - BONNEFOY Yves, *L'Arrière-pays*, Genève, Skira, 1972

797 - BORGES Jorge Luis, « Funes ou la mémoire », *Fictions* (1941-1944), Paris, Gallimard, 1957

798 - CAISNE Arielle, *L'Ortie*, Paris, Fayard, 1991

799 - CALDERON DE LA BARCA Pedro, *La Vie est un songe* (1631), trad. Bernard Sese, Paris, Flammarion, coll. Garnier Flammarion, 1996

800 - CARROLL Lewis,
Alice's Adventures in Wonderland (1876), Paris, Le Livre de Poche, coll. Les Langues Modernes/Bilingue, traduction et notes de Magali Merle, 1990

De l'Autre Côté du miroir (1871), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989

801 - CASTILLO Michel del, *La Gloire de Dina*, Paris, Seuil, 1984

802 - CÉLINE Louis Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris, Gallimard, 1952

803 - CHAMISSO von Adalbert, *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl* (1814), trad. de l'allemand par Albert Lortholary et révisée par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. Folio Bilingue n° 26, 1992

804 - CHATEAUBRIAND François-René de,
René (1802), Paris, Garnier-Flammarion, 1996

Mémoires d'outre-tombe (1849-1850), édition critique établie, présentée et annotée par Jean-Claude Berchet, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1989, t.1

805 - CHEDID Andrée,
Le Sixième Jour (1960), Paris, Flammarion, 1971

L'Enfant multiple, Paris, Flammarion, 1989

806 - CIXOUS Hélène,
La Venue de l'écriture, Paris, UGE, 10/18, n° 1121, 1977

Osnabrück, Paris, Des femmes, 1999

Tours promises, Paris, Galilée, 2004

807 - DEGUY Michel, *A ce qui n'en finit pas – thrène*, Paris, Seuil, 1995

808 - DIDEROT Denis, *Jacques le Fataliste et son maître* (1796), Paris, Garnier Flammarion, 1997

809 - DOSTOÏEVSKI Fédor Mikhailovitch,
Crime et châtiment (1865), Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1967

Les Possédés (1870), trad. Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, 1974

Les Frères Karamazov (1879-1880), trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard, 1977

810 - DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977

811 - DUCHARME Réjean, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968

812 - DUGAIN Marc, *La Chambre des Officiers,* Paris, Lattès, 2001

813 - ERNAUX Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, 1984

814 - ESCHYLE,
Les Euménides, *Théâtre complet*, trad. E. Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1964

Les Perses, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1949

815 - EURIPIDE, *Médée*, trad. Myrto Gondicas et Pierre Judet de La Combe, Chambéry, Éditions Comp'Act, coll. L'Acte même, 2000

816 - FRANK Anne, *Journal,* trad. Nicolette Oomes et Philippe Noble, Paris, Calmann-Lévy, coll. Livre de Poche, 1992

817 - GARCIA MARQUEZ Gabriel, *Cent ans de solitude* (1967), traduit de l'espagnol par Claude et Carmen Durand, Paris, Seuil, coll. Points, 1968

818 - GARCIN Jérôme, *Olivier,* Paris, Gallimard, coll. NRF, 2011

819 - GARY Romain, *La Promesse de l'aube* (1960), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980

820 - GAZIER Michèle, *Un cercle de famille*, Paris, Le Seuil, 1996

821 - GIONO Jean, *Un roi sans divertissement* (1947), Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Œuvres romanesques complètes, tome III, 1974

822 - GOETHE Johann Wolfgang von,
Faust et Le second Faust (1773-1831)*,* traduction Gérard de Nerval, Paris, Garnier Frères, 1969

Les Souffrances du jeune Werther (1774), Paris, Garnier, 1976

823 - GRENIER Roger,
Air de famille, Paris, Gallimard, 1979

Quelqu'un de ce temps-là, Paris, Gallimard, coll. NFR, 1997

824 - GRIMM Jacob, *Contes*, choix, traduction et préface de Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1980

825 - HANDKE Peter, *Le Malheur indifférent* (1974)*,* Paris, Gallimard, coll. Folio, 1975

826 - HÉSIODE, *Les Travaux et les jours*, Trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1993

827 - HILLESUM Etty, *Une vie bouleversée. Journal 1941-1943,* Paris, Le Seuil, trad. Philippe Noble, 1985

828 - HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, « L'Homme au sable »*, Trois contes,* Paris, Aubier, 1947

829 - IBSEN Henrik, *Les Revenants* (1881), traduit du norvégien par Régis Boyer, Paris, Éditions du Porte-Glaive, coll. Lumière du Septentrion, 1989

830 - KAFKA Franz,
Lettre au père (1919), traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1957, coll. Folio n° 3625, 2002

La Métamorphose (1915), édition de Claude David, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2000

Le Verdict et autres récits, Paris, Findakly, coll. Corps seize, 1997

831 - KAPLAN Leslie, *Le Psychanalyste*, Paris, P.O.L., 1999

832 - KERTESZ Imre, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Arles, Actes Sud, 1995

833 - LAGERKVIST Pär, *Le Bourreau*, trad. Marguerite Gay & Gerd de Mautort, Paris, Stock, coll. La Bibliothèque cosmopolite, 1997

834 - LA ROCHEFOUCAULD François de, « Maximes »*, Moralistes du XVII*e *siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992

835 - LE CLÉZIO Jean-Marie, *Ourania,* Paris, Gallimard, 2006

836 - LEVI Primo, *Si c'est un homme* (1948), Paris, Julliard, 1987

837 - LITTEL Jonathan, *Les Bienveillantes,* Paris, Gallimard, 2007

838 - LOUIS-COMBET Claude, *Blesse, ronce noire*, Paris, Corti, 1995

839 - MACÉ Gérard, *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, 1991

840 - MARTIN du GARD Roger (1922-1940), *Les Thibault*, Paris, Gallimard, coll. Folio, t. 1 et 2, 2003

841 - MALOT Hector, *Sans Famille* (1878), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, *Des Enfants sur la route*, 1994

842 - MAUPASSANT Guy de, *Le Horla* (1887)*,* Paris, Gallimard, 1986

843 - MICHON Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984

844 - MOLIÈRE, « Don Juan ou le festin de Pierre » (1665), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, t. II, 1972

845 - MUSIL Robert, *L'Homme sans qualité,* [*Der Mann ohne Eigenschaften*] (1931-1933), trad. Philippe Jacottet, Paris, Le Seuil, 1956

846 - OVIDE, *Les Métamorphoses,* trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1992

847 - PERRAULT Charles, *Contes* (1697)*,* Paris, Garnier Flammarion, 1991

848 - PEREC Georges
La Disparition, Paris, Denoël, 1969

W ou le souvenir d'enfance (1975), Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, n° 293, 1997

849 - PIRANDELLO Luigi, *Six Personnages en quête d'auteur* (1921), trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1977

850 - PLATON, *Critias ou de l'Atlantide,* trad. Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997

851 - POE Edgar Allan (1845), « La Lettre volée », *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, Paris, coll. Librio, 2004

852 - PONTALIS J.-B.
L'Amour des commencements, Paris, Gallimard, 1986

Traversée des ombres, Paris, Gallimard, 2003

Fenêtres, Paris, Gallimard, 2000

853 - PROUST Marcel, *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, tomes I, II et III, 1987

854 - QUEFFELEC Yann, *Les Noces barbares,* Paris, Gallimard, 1985

855 - QUIGNARD Pascal, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993

856 - RABELAIS François, *Pantagruel* (1532-1564), éd. par V.-L. Saulnier, Genève, Droz, 1965

857 - RACINE Jean, *Théâtre Complet*, Jean Rohou (éd.), Paris, Le Livre de Poche Classiques Modernes, coll. La Pochothèque, 1998

858 - RENARD Jules, *Journal* (1887-1910), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960

859 - RILKE Rainer Maria,
Lettres à un jeune poète (1929), trad. Bernard Grasset, Paris, Grasset, 1971

Le Livre d'Images, Œuvres II, Poésie, trad. Jacques Legrand, Paris, Le Seuil, 1972

860 - RIMBAUD Arthur, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1972

861 - ROUAUD Jean,
Des hommes illustres, Paris, Éditions de Minuit, 1993

Le Monde à peu près, Paris, Éditions de Minuit, 1996

Pour vos cadeaux, Paris, Minuit, 1998

862 - ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Paris, Garnier Flammarion, 1971

863 - RULFO Juan, *Pedro Paramo* (1955), traduit de l'espagnol (Mexique) par Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard, coll. Folio n°4872, 2005

864 - SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983

865 - SARTRE Jean-Paul, *Les Mots* (1963), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1964

866 - SCHNEIDER Peter, *Cet homme-là*, trad. Nicole Casanova, Paris, Grasset, 1987

867 - SEMPRUN Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994

868 - SÉNÈQUE, *Œdipe*, Paris, Les Belles Lettres, texte établi par Léon Herman, 1927

869 - SHAKESPEARE William, *Œuvres Complètes*, *Tragédies I et II*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995

870 - SIMON Claude,
La Route des Flandres, Paris, Éditions Minuit, 1982

L'Acacia, Paris, Éditions de Minuit, 1989

871 - SOPHOCLE, *Œdipe roi,* traduction et commentaires de Jean Bollack*,* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1995

872 - STRINDBERG August, *Père* (1887), trad. Jacques Robnard, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, n° 1179, 2005

873 - TCHEKHOV Anton, *Les Trois sœurs* (1901), Paris, Le Livre de poche, 2001

874 - TODOROV Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Le Seuil, coll. Points/essais, 1992

875 - TOLSTOÏ Léon, *La Guerre et la paix* (1865-1869)*,* trad. H. Mongault, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007

876 - TOURNIER Michel,
Vendredi ou les limbes du Pacifique, Paris, Gallimard, 1967

Le Roi des Aulnes, Paris, Gallimard, 1970

Les Météores, Paris, Gallimard, 1975

Gaspard, Melchior et Balthazar, Paris, Gallimard, 1980

877 - TRAKL Georg, *Œuvres complètes*, trad. Marc Petit et Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, 1974

878 - VALLÈS Jules, *L'Enfant* (1879), Paris, Le Livre de poche, 1963

879 - VASSEUR Nadine, *Le Poids et la voix,* Paris, Le temps qu'il fait, 1996

880 - WAJCMAN Gérard,
L'Interdit, Paris, Denoël, 1986

L'Objet du siècle, Paris, Verdier Poche, 1998

881 - WIESEL Elie,
L'Aube, Paris, Le Seuil, 1960

La Nuit, Paris, Éditions de Minuit, 1973

Le Chant des morts, Paris, Le Seuil, 1966

882 - WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray* (1890), Trad. Jean Gattégno, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques, 2001

883 - WINTERSON Jeanette (2011), *Why Be Happy When You Could Be Normal ?*, *Pourquoi être heureux quand on peut être normal ?,* traduit de l'anglais par Céline Leroy, Paris, Éditions de l'Olivier, 2012

884 - WITTIG Monique, *Les Guérillères,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1969

885 - YOURCENAR Marguerite,
« Le lait de la mort » (1938), *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1991

Souvenirs pieux, Paris, Gallimard, 1974

Archives du Nord, Paris, Gallimard, 1977

Ana Soror, Paris, Gallimard, 1981

886 - ZAJDE Nathalie, *Enfants de survivants*, Paris, Odile Jacob, coll. Opus, 1995

14 - PSYCHANALYSE - OUVRAGES GÉNÉRAUX

887 - ABRAHAM Nicolas, TOROK Maria, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier Flammarion, 1978

888 - ALLOUCHE Jean (1995), *Érotique du deuil au temps de la mort sèche,* 3ème édition, Paris, Epel, 2011

889 - ANDRÉ Jacques, CHABERT Catherine (dir.), *États de détresse*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 1999

890 - ANDRÉ Jacques,
L'Imprévu, Paris, Gallimard, 2004

« Le Mort dans l'âme »*, Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2007, p.127-139

891 - ANZIEU Didier, Catherine CHABERT (1961), *Les Méthodes projectives,* Paris, PUF, coll. Le Psychologue, 1983

892 - ANZIEU Didier,
« Œdipe avant le complexe ou de l'interprétation psychanalytique des mythes », *Les Temps modernes*, octobre, n° 245, 1966, p.678-715

« Freud et la Mythologie », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 1, printemps, 1970

« L'Enveloppe sonore du soi », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* n° 13, 1976, p.161-179

« Résurgences et dérivés de la mystique », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* n° 22, automne 1980, p.159-177

« La Peau de l'autre, marque du destin », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « Le Destin », Paris, Gallimard, n° 30, automne 1984, p.55-68

« La Scène de ménage », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « L'Amour de la haine », Paris, Gallimard, 1986, p.317-332

« Cadre psychanalytique et enveloppes psychiques », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, n° 2, Paris, Le Centurion, 1986, p.12-24

« Antinomies de la solitude », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, n° 36, 1987, p.123-127

Le Moi-peau, Paris, Dunod, 1995

893 - ALTOUNIAN Janine,
« *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie ». Un génocide aux déserts de l'inconscient*, Paris, Les Belles Lettres/Confluents psychanalytiques, 1990

La Survivance. Traduire le trauma collectif, Paris, Dunod, 2000

894 - ASSOUN Paul-Laurent, *Le Regard et la voix. Leçons de psychanalyse*, Paris, Anthropos, 2001

895 - ATHANASSIOU-POPESCO Cléopâtre, *Représentation et miroir : Essai psychanalytique sur la naissance de la représentation et son rapport avec l'image observée dans le miroir*, Paris, Éd. Popesco, 2006

896 - AULAGNIER Piera (ou AULAGNIER-CASTORIADIS)
« Remarques sur la structure psychotique », *La Psychanalyse,* n° 8, Paris, PUF, 1964

La Violence de l'interprétation, Paris, PUF, 1975

« Naissance d'un corps, origine d'une histoire », *Corps et histoire,* Paris, Les Belles Lettres, coll. Confluents psychanalytiques, 1986

897 - BALMARY Marie,
L'Homme aux statues, *Freud ou la faute cachée du père,* Paris, Grasset, 1975

Le Sacrifice interdit, Paris, Grasset et Fasquelle, 1986

La Divine origine, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993

898 - BARROIS Claude, *Les Névroses traumatiques,* Paris, Dunod, 1988

899 - BERENSTEIN Isodoro, PUGET Jeanine, « De l'Engagement amoureux au reproche », *La Thérapie psychanalytique du couple,* Alberto Eiguer *et al.*, Paris, Dunod, 1984, p.155-159

900 - BERGERET Jean,
« Sphinx ou Tirésias ? »*, Revue Française de Psychanalyse*, n° 5-6, 1971, p.921-934

« Aspects économiques du comportement d'addiction », *Le Psychanalyste à l'écoute du toxicomane*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1981, p.9-26

La Violence fondamentale. L'Inépuisable œdipe, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1984

« La Capacité d'être seul en présence du couple », *Revue Française de Psychanalyse*, « Familles d'aujourd'hui », Tome LXVI, janvier-mars 2002, p.9-20

901 - BERGERET Jean *et al.,* (1979), *Psychologie pathologique*, Paris, Masson, 3ème édition, 1989

902 - BESSOLES Philippe, *Le Meurtre du féminin. Clinique du viol*, Lecques, Théétète éditions, 1997, 2e édition, 2000

903 - BETTELHEIM Bruno, *Survivre*, Paris, Robert Laffont, 1979

904 - BICK Esther, « L'Expérience de la peau dans les relations objectales précoces » (1968), *Revue Belge de Psychanalyse,* 1982, 1, p. 73-76

905 - BRAUNSCHWEIG Denise et FAIN Michel,
Eros et Anteros, Paris, Payot, 1971

La Nuit, le jour, Paris, PUF, coll. Le Fil rouge, 1975

906 - BRUCH Hilde, *Les Yeux et le ventre : l'obèse, l'anorexique* (1973), traduit de l'américain par Florence Verne et Monique Manin, Paris, Payot, coll. Bibliothèque scientifique, 1977

907 - CHABERT Catherine, *Féminin mélancolique*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2003

908 - CHASSEGUET-SMIRGEL Janine,
Éthique et esthétique de la perversion, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, 1984

Le Corps comme miroir du monde, Paris, PUF, coll. Le Fil rouge, 2003

909 - CICCONE Albert, FERRANT Alain, *Honte, culpabilité et traumatisme*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 2009

910 - CLERGET Joël, *Crise et passage à l'adolescence,* Lyon, Les Cahiers du Musée des Confluences, 2011

911 - COBLENCE Françoise, PORTE Jean-Michel, « Argument », *Revue Française de Psychanalyse,* « L'empathie », n° 3, tome LXVIII, juillet 2004, p.757-762

912 - DAVID Christian, « Un rien qui bouge et tout est changé », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « Le Destin », Paris, Gallimard, n° 30, automne 1984, p.199-213

913 - DECLERCK Patrick, *Les Naufragés. Avec les clochards de Paris,* Paris, Plon, coll. Terre humaine, 2001

914 - DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues,* Paris, Flammarion, 1977

915 - DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix,
L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie, Paris, Éditions de Minuit, coll. Revue critique, 1972

Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2, Paris, Éditions de Minuit, 1980

916 - DERRIDA Jacques, « Freud et la Scène de l'Écriture », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, réédition coll. Points, 1979, p.293-340

917 - DJÉRIBI Muriel, « Œil d'amour, œil d'envie », *Le Mal,* J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.165-184

918 - DUFOUR Dany-Robert, *Lacan et le miroir sophianique de Boehme,* Paris, EPEL, 1998

919 - DUFOURMANTELLE Anne, *L'Intelligence du rêve,* Paris, Payot, 2012

920 - DURIF-VAREMBONT Jean-Pierre, « Du pronom au visage, l'appel du nom », *Spirale,* « Son nom de bébé… Nomination et choix de prénom », Joël Clerget (dir.), Ramonville Saint-Agne, Érès, n°19, 2001, p.133-141

921 - EIGUER Alberto, *La Folie de Narcisse. La double conflictualité psychique*, Paris, Dunod, 1991

922 - EIGUER Alberto, GRANJON Evelyn, LONCAN Anne, *La Part des ancêtres*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 2006

923 - ENRIQUEZ Michel, *Aux carrefours de la haine,* Paris, Desclée de Brouwer, 1984

924 - FÉDIDA Pierre,
« Le conte et la zone d'endormissement », *Psychanalyse à l'Université*, 1, 1975

L'Absence (1978), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n° 458, 2005

925 - FÉDIDA Pierre *et al., Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre* (2001-2002), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2007

926 - FERENCZI Sandor,
Psychanalyse 4, Œuvres complètes 1927-1933, Paris, Payot, 1982

Thalassa, psychanalyse des origines de la vie sexuelle (1923), trad. J. Dupont et S. Samama, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977

927 - FERRANT Alain, *Pulsion et liens d'emprise,* Paris, Dunod, 2001

928 - FREUD Annah
Le Traitement psychanalytique des enfants (1927), Paris, PUF, 1951

Le Moi et les mécanismes de défense (1936), Paris, Presses Universitaires de France, 2001

Le Normal et le pathologique chez l'enfant (1965), Paris, Gallimard, 1968

929 - FREUD Sigmund, BREUER Joseph, *Études sur l'hystérie* (1895), trad. Anne Berman, Paris, PUF, coll. Bibliothèque de psychanalyse, 1978

930 - FREUD Sigmund

(1899), « Des souvenirs-couverture », *Œuvres complètes 1894-1899,* Paris, PUF, 1989

(1887-1902), *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1956

(1900), *L'Interprétation des rêves*, trad. Ignace Meyerson, Paris, PUF, 1967

(1901), *Psychopathologie de la vie quotidienne,* Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 1980

(1905), *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1962

(1908), *La Vie sexuelle*, trad. Jean Laplanche, Paris, PUF, 1969

(1908), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1975

(1909), *Névrose, psychose et perversion*, trad. fr. Jean Laplanche, Paris, PUF, 1973

(1909), *Cinq Psychanalyses,* Paris, Presses Universitaires de France, 1954

(1910), *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. Janine Altounian, André et Odile Bourguignon Pierre Cotet et Alain Rauzy, préface J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, Coll. Connaissance de l'inconscient, Série Traductions Nouvelles, 1987

(1913), *Totem et tabou*, Trad. Serge Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, n° 77, 1992

(1914), *La Technique psychanalytique*, trad. A. Berman, Paris, PUF, 1970

(1916), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Trad. fr. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985

(1916-1917), *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965

(1917), *Métapsychologie*, trad. fr. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968

(1917), *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1961

(1920), *Au-delà du principe de plaisir*, trad. française dans *Œuvres complètes, Psychanalyse,* vol. XV, 1916-1920, Jean Laplanche (dir.), Paris, PUF, 1996

(1926), *Inhibition, symptôme, angoisse,* Paris, Presses Universitaires de France, 2005

(1926), « La Tête de Méduse », *Résultats, idées, problèmes II*, Jean Laplanche (éd.), Paris, PUF, 1985

(1928), « Dostoïevski et le parricide », *l'Énergumène*, trad. J. Sedat, 1975, n° 8, p.78-95

(1929), *Malaise dans la civilisation*, trad. Ch. et J. Odier, Paris, PUF, 1979

(1932), *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. R.-M. Zeiltlin, Paris, Gallimard, 1984

(1933), « Pourquoi la guerre », *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1985

(1939), *L'Homme, Moïse et le monothéiste*, trad. C. Heime, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1986

931 - GANTHERET François, *Le Schéma corporel et l'image du corps*, Paris, thèse de 3e cycle dactylographiée, 1962

932 - GEORGES Anne-Marie, « Le vertige du traumatisme. Attraction et terreur abyssales du sujet victime », *Le Journal des psychologues,* n° 281, octobre 2010, p.44-50

933 - GOMEZ MANGO Edmundo, « La Mauvaise langue », *Le Mal,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.281-300

934 - GORI Roland, « L'Argent, en pure perte », *Le Journal des psychologues*, n° 109, juillet-août 1993, p.21-26

935 - GREEN André,
Narcissisme de vie, narcissisme de mort, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1983

Hamlet et Hamlet, Paris, Bayard, 1982

« Pourquoi le mal ? », *Le Mal,* Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p.399-438

936 - GRUNBERGER Bela,
Le Narcissisme. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1975

« Étude sur la relation objectale anale », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* XXIV, n° 2, 1960, p.137-169

937 - GUÉRIN Christian, « Une fonction du conte : un conteneur potentiel », *Contes et divans. Les fonctions psychiques des œuvres de fiction,* René Kaës *et al.* (dir.), Paris, Dunod, 1984

938 - GUILLAUMIN Jean,
« Culpabilité, honte et dépression », *Revue Française de Psychanalyse*, tome XXXVII, n° spécial congrès, 1973

Entre blessure et cicatrice, Seyssel, Champ Vallon, 1987

939 - GUYOTAT Jean, *Mort/naissance et filiation,* Paris, Masson, 1980

940 - HAAG Geneviève, « Le moi corporel entre dépression primaire et dépression mélancolique », *Revue Française de Psychanalyse*, « Le spectre de la dépression », Tome LXVIII, octobre 2004, p.1133-1151

941 - HENRI Alain-Noël *et al.*, *La Formation en psychologie. Filiation bâtarde, transmission troublée*, Lyon, PUL, 2004

942 - JONES Ernest, *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, tome 2, Paris, PUF, 1961

943 - JUNG Gustav (1954), *Les Racines de la conscience*, Paris, Buchet/Chastel, 1971

944 - KAËS René,
et al., Contes et divans, Paris, Dunod, 1984

« Préface », *Violence d'État et psychanalyse*, Paris, Dunod, 1989

La Parole et le lien, Paris, Dunod, 1994

Les Alliances inconscientes, Paris, Dunod, 2009

945 - KAËS René, MISSENARD André, *et al.,* (1989), *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Dunod, collection Inconscient et culture, 1993

946 - KHAN Laurence, *Faire parler le destin*, Paris, Klincksieck, 2005

947 - KLEIN Melanie
« Le Deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs » (1940), *Essais de psychanalyse*, trad. Marguerite Derrida, Paris, Payot, 1980, p. 340-369

Envie et gratitude et autres essais (1955), trad. fr. Victor Smirnoff, Paris, Gallimard, coll. Tel n° 25, 1984

Essais de psychanalyse (1968), Paris, Payot, 1980

948 - KLEIN Melanie, RIVIERE Joan, *L'Amour et la haine,* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979

949 - KRISTEVA Julia,
Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, Paris, Seuil, 1980, Coll. Points/ essais n° 152

Histoires d'amour (1983), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n° 24, 1985

Soleil noir. Dépression et mélancolie, Paris, Gallimard, 1987, coll. Folio essais n° 123, 1989

Étrangers à nous-mêmes, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n° 156, 1991

950 - LACAN Jacques
De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité (1932), Paris, Le François ; rééd. Paris, Le Seuil, 1975

Les Écrits, Paris, Le Seuil, 1966

« L'Étourdi » (1972), *Silicet,* n° 4, Paris, Seuil, 1973

Le Séminaire, Livre I, les Écrits techniques de Freud, Paris, Le Seuil, 1975

Le Séminaire, Livre XI, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973

Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essais d'analyse d'une fonction en psychologie, Paris, Navarin éd., 1984

Le Séminaire, *Livre V, Les Formations de l'inconscient,* Paris, Le Seuil, 1998

951 - LAPLANCHE Jean, PONTALIS J.-B. (1964), *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme,* Paris, Hachette, 1985

952 - LAPLANCHE Jean, *Vie et mort en psychanalyse,* Paris, Flammarion, 1970

953 - LECLAIRE Serge, *On tue un enfant,* Paris, Le Seuil, coll. Points, 1975

954 - LEGENDRE Pierre, « L'Impardonnable », *Le Pardon. Briser la dette et l'oubli*, Olivier Abel (dir.), Paris, Éditions Autrement, Le Seuil, coll. Points/morales, 1991, p.16-32

955 - LE RUN Jean-Louis, « D'un millénaire à l'autre, Méduse », *Enfance & Psy*, Ramonville Saint-Agne, Érès, n° 26, 2004, p.43-54

956 - LE VOT-IFRAH Claude, MATHELIN Marie, NAHOUM-GRAPPE Véronique, *De l'Ivresse à l'alcoolisme. Études ethnopsychanalytiques,* Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1989

957 - LUSSIER Martine, *Le Travail de deuil*, Paris, PUF, coll. Le Fil rouge, 2007

958 - MANNONI Octave,
Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène, Paris, Le Seuil, 1969

Un si vif étonnement. La honte, le rire, la mort. Paris, Le Seuil, 1988

959 - MAZERAN Vincent, OLINDO-WEBER Silvana, « Somatiser : les paroles singulières du corps », *Journal des psychologues*, n° 70, février 1990, p.18-20

960 - MELTZER Donald, « Différenciation entre sadomasochisme et tyrannie-et-soumission », trad. fr., *Le Bulletin du groupe d'études et de recherches pour le développement de l'enfant et du nourrisson*, n° 12, publication interne

961 - MIJOLLA Alain de, « Réflexions psychanalytiques sur l'intellectualité », *Topique,* n° 34, 1985, p.9-31

962 - MISSENARD André, « Narcissisme et rupture », *Crise, rupture et dépassement* (1989), René KAËS *et al.*, Paris, Dunod, collection Inconscient et culture, 1993, p.82-106

963 - MONTRELAY Michèle, « Narcissisme », *Encyclopaedia Universalis,* Corpus 15, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, p.1081-1083

964 - M'UZAN Michel de, *De l'Art à la mort,* Paris, Gallimard, 1977, 1969

965 - NATANSON Madeleine, « L'illusion : aliénation ou chemin vers l'espérance ? », *Imaginaire & Inconscient,* n° 17, 2006/1, p.135-143

966 - NATHAN Tobie, *L'Influence qui guérit,* Paris, Odile Jacob, 1994

967 - PEYRON Marc, « Le Trou », *Le Psychanalyste à l'écoute du toxicomane*, Jean Bergeret et Michel Fain *et al.,* Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1981, p.93-99

968 - PONTALIS J.-B.,
(dir.), *L'Espace du rêve*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1972

« Préface », *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, WINNICOTT Donald-Woods (1971), traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1975, p. VII-XV

« L'homme immobile », *Le Champs visuel*, *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* n°35, 1987, p. 11-17

Perdre de vue, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n° 351, 1988

et al., *Passé présent. Dialoguer avec Jean-Bertrand Pontalis*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2007

969 - RAIMBAULT Ginette, ELIACHEFF Caroline, *Les Indomptables. Figures de l'anorexie*, Paris, Odile Jacob, 1989

970 - RANK Otto (1932), *Don Juan et le Double*, trad. fr. Samy Lautman, Paris, Payot, 1973

971 - RESNIK Salomon, *Le Temps des glaciations. Voyage dans le monde de la folie*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 1999

972 - RORSCHACH Hermann, *Psychodiagnostic*, Paris, PUF, 1947

973 - ROSOLATO Guy,
« Étude des perversions sexuelles à partir du fétichisme », *Le Désir et la perversion*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1967

« La voix : entre corps et langage », *Revue Française de Psychanalyse*, XXXVIII, 1, 1974, p. 31-51*,* rééd. *Essais sur le Symbolique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1979, p.75-94

974 - SAMI-ALI Mahmoud, *Corps réel, corps imaginaire. Une épistémologie du somatique* (1977), 3ème édition, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 2010

975 - SCHILDER Paul, *L'Image du corps, étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1968

976 - SCHNEIDER Monique,
Le Trauma et la filiation paradoxale, Paris, Ramsay, 1988

« La disparition féminine », *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre,* Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2007, p.141-151

977 - SIBONY Daniel, *Violence. Traversées*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La Couleur des idées, 1998

978 - STERN Anne-Lise, *Le Savoir-déporté. Camps, histoire, psychanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. La librairie du XXIe, 2004

979 - SUSINI Marie-Laure, *L'Auteur du crime pervers,* Paris, Fayard, 2004

980 - TUSTIN Frances,
Le Trou noir de la psyché (1986), trad. fr., Paris, Le Seuil, 1989

Autisme et protection (1990), trad. fr., Paris, Le Seuil, 1992

981 - VAILLANT Maryse, *Il n'est jamais trop tard pour pardonner à ses parents*, Paris, Éditions de la Martinière, 2001

982 - VALABREGA Jean-Paul, « Le Problème anthropologique du phantasme », *Le Désir et la perversion*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1967, p.165-205

983 - VASSE Denis,
Le Temps du désir, Paris, Le Seuil, 1969

L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse, Paris, Le Seuil, coll. Le champ freudien, 1974

Le Poids du réel, la souffrance, Paris, Le Seuil, 1983

L'Autre du désir et le Dieu de la foi, Paris, Le Seuil, 1991

La Vie et les vivants, Paris, Le Seuil, 2001

984 - VIDERMAN Serge,
« Comme en un miroir obscurément… », *L'Espace du rêve*, Pontalis J.-B. (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1972, p.213-249

De l'argent en psychanalyse et au-delà, Paris, PUF, 1992

985 - WOLFSON Louis, *Le Schizo et les langues,* Paris, Gallimard, 1970

986 - ZALTZMAN Nathalie, « Baiser la mort ? Une sexualité mélancolique », *Topique,* n° 38, Paris, Épi, 1986, p.103-119

15 - PARENTALITÉ/FILIATION/TRANSMISSION INTERGÉNÉRATIONNELLE

987 - ANCELIN SCHÜTZENBERGER Anne, *Aïe, mes aïeux !*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993

988 - ANDRÉ-FUSTIER Francine et AUBERTEL Françoise, « La censure familiale : une modalité de préservation du lien », *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, 22, 1994, p.47-59

989 - ASSOUN Jacques, *Questions d'enfance, les contrebandiers de la mémoire*, Paris, Syros, 1994

990 - AUGÉ Marc, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998

991 - BARANES Jean José, « Vers une métapsychologie transgénérationnelle », *Adolescence*, tome 5, n°1, Paris, G.R.E.U.P.P., 1987, p.79-93

992 - BERGERET Jean, HOUSER Marcel, « La Famille et les aléas de l'Œdipe », *Revue Française de Psychanalyse*, « Familles d'aujourd'hui », Tome LXVI, janvier-mars 2002, p.71-88
993 - BLEANDONU Gérard, *Filiations et affiliations,* Lyon, éd. Césara, 1992

994 - BOURDIEU Séverine, « Un air de famille : l'histoire familiale à l'épreuve de la mémoire et des photographies », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père,* Murielle-

Lucie Clément et Sabine Van Wesemael (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p.295-304

995 - BYDLOWSKY Monique, « Les Enfants du désir. Le désir d'enfant dans sa relation à l'inconscient », *Psychanalyse à l'université*, Paris, A.U.R.E.P.P., tome 4, n° 13, 1978

996 - CANAULT Nina, *Comment paye-t-on les fautes de ses ancêtres ?*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998

997 - CHASSEGUET-SMIRGUEL Janine, *Les Deux Arbres du jardin* (1986)*, Essais psychanalytiques sur le rôle du père et de la mère dans la psyché*, Paris, Des femmes, 1988

998 - CLERGET Joël (dir.), *Le Nom et la nomination. Source, sens et pouvoir*, Toulouse, Érès, 1990

999 - COTTIN Gabriel, « Incorporer/décorporer, une œuvre de communication », *Psychiatrie française*, Paris, XVI, 1985, p.123-124

1000 - DAYAN Jacques, « Attendre un enfant. Aléas, drames et vicissitudes », *Spirale,* coordonné par Jacques Dayan, Ramonville Saint-Agne, Érès, n° 8, 1998, p.13-43

1001 - DECHAUX Jean-Hugues, *Le Souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, PUF, coll. Le lien social, 1997

1002 - DEMANZE Laurent, « Mélancolie des origines », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père,* Murielle-Lucie Clemens et Sabine Van Wesemael (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p.315-323

1003 - DIDIER Dumas, *L'Ange et le fantôme. Introduction à la clinique de l'impensé généalogique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985

1004 - DUJARDIN Philippe, « Du traitement de l'objet, " commémoration " et de quelques-uns de ses effets ou de la transmission à l'âge démocratique », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, Lyon, Circé, n° 10, novembre 1999, p.77-85

1005 - DURIF-VAREMBONT Jean-Pierre, « La Fonction croisée de la parentalité », *Places du père violence et paternité*, Joël et Marie-Pierre Clerget (dir.), Presses Universitaires de Lyon, coll. Champs, 1992, p.143-152

1006 - DUTHOIT Jean-Pierre, *Les Dents des fils. Essai sur les phénomènes transgénérationnels*, Paris, L'Harmattan, coll. Psychanalyse et Civilisations, 1999

1007 - EIGUER Alberto,

Un divan pour la famille. Du modèle groupal à la thérapie familiale psychanalytique, Paris, Le Centurion, 1986

La Parenté fantasmatique, Paris, Dunod, 1987

1008 - ENRIQUEZ Micheline, « Le Délire en héritage», *Transmission de la vie psychique entre générations*, René Kaës, Haydée Faimberg (dir.), Paris, Dunod, 1993, p.82-112

1009 - EPSTEIN Hélène,
Le Traumatisme en héritage, trad. Cécile Nelson, Paris, Gallimard*,* Folio essais n° 565, 2012

D'où vient-elle ? , trad. Cécile Nelson, Paris, La Cause des Livres, 2010

1010 - FERRANT Alain, « Mémoires de guerre(s) : psychodrame psychanalytique et travail de mémoire », *Bulletin du groupe lyonnais de psychanalyse*, n°31, 1994

1011 - FORRESTER Viviane, *Vincent Van Gogh ou l'enterrement dans les blés*, Paris, Le Seuil, 1983

1012 - FRAIBERG Selma, ADELSON Edna, SHAPIRO Vivian, « Fantômes dans la chambre d'enfants. Une approche psychanalytique des problèmes qui entravent la relation mère/nourrisson », *La Psychiatrie de l'enfant*, t. XXVI, fasc. 1, Paris, PUF, 1983, p.57-98

10103 - GANTHERET François, « Transmission et transfert en psychanalyse. Le vecteur de la sensualité », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, Lyon, Circé, n° 10, novembre 1999, p.35-54

1014 - GRANGE-SÉGÉRAL Évelyne, « De la commémoration à la nostalgie. Fête familiale et intégration des deuils », *La Fête de famille*, Paris, In Press, 1998

1015 - GRANJON Evelyn, « S'approprier son histoire », *La Part des ancêtres*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 2006, p.39-58

1016 - GUILLAUMIN Jean, « L'Objet, l'absence et l'ombre », *Revue Française de Psychanalyse*, n° 4, 1989

1017 - GUYOTAT Jean,
Mort/naissance et filiation, Paris, Masson, 1980

« Processus psychotique et filiation », *Confrontations psychiatriques*, n° 16, 1998, p.191-217

1018 - GUYOTAT Jean, FÉDIDA Pierre, *Généalogie et transmission,* Paris, Écho-Centurion, 1986

1019 - HALFON Oliver, ANSERMET François *et al.* (dir.), *Filiations psychiques*, Paris, PUF, coll. Le Fil rouge, 2000

1020 - HÉRITIER Françoise, *L'Exercice de la parenté*, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. Hautes Études, 1981

1021 - HÉRITIER-AUGÉ Françoise, « De L'Engendrement à la filiation. Approche anthropologique »*, Topique, Quels droits pour la psyché ?,* n° 44, 1989, p.173-185

1022 - HOUZEL Didier, *Les Enjeux de la parentalité*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 1999

1023 - IRIGARAY Luce, *Sexes et parentés*, Paris, Éditions de Minuit, 1987

1024 - JÉSU Frédéric, « Les Réseaux locaux de soutien à la parentalité : actualité du concept et des pratiques », *Cahiers de la puériculture,* n° 143, septembre 1999, p.14-31

1025 - JONGY Béatrice, Annette KEILHAUER (dir.), *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009

1026 - KAËS René,

« Le pacte dénégatif dans les ensembles transubjectifs », *Le Négatif, figures et modalités*, Paris, Dunod, 1989

« Introduction à l'analyse transitionnelle », *Crise, rupture et dépassement* (1989), René Kaës *et al.*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1993, p.1-81

1027 - KAËS René, FAIMBERG Haydée, (dir), *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris, Dunod, 1993

1028 - LAPLANCHE Jean, PONTALIS J.-B., « Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme », *Les Temps modernes*, n°215, 1964

1029 - LAPOINTE Martine-Emmanuelle, DEMANZE Laurent (dir.), « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 45, 3, 2009

1030 - LEGENDRE Pierre,

Filiation, tome IV, Paris, Fayard, 1990

L'Inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident, Paris, Fayard, 1985

1031 - LEVI Primo, *Le Devoir de mémoire. Entretien avec Anna bravo et Federico Cereja,* trad. fr. Joël Gayraud, Paris, Mille et une nuits, 1995

10302 - LÉVY-SOUSSAN Pierre, « Travail de filiation et adoption », *Revue Française de Psychanalyse,* n° 1, 2002, p.41-67

1033 - LOFTUS Élisabeth, KETCHAM Katherine, *Le Syndrome des faux souvenirs,* Paris, Éd. Exergue, 1997

1034 - MAUSS Marcel, « Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïque » *in L'Année sociologique,* 1923-1924*, Sociologie et anthropologie,* Paris, PUF, 1985

1035 - MIJOLLA Alain de, *Les Visiteurs du Moi*, Paris, Les Belles Lettres, 1981

1036 - MONTRELAY Michèle, *L'Ombre et le nom : sur la féminité*, Paris, Éditions de Minuit, 1977

1037 - MUXEL Anne, *Individu et mémoire familiale,* Paris, Nathan, Coll. Essais et recherche, 1996

1038 - NACHIN Claude,

Le Deuil d'amour, Paris, Éd. Universitaires, 1989

Les Fantômes de l'âme. À propos des héritages psychiques. Paris, L'Harmattan, 1993

1039 - NOUDELMANN François, *Pour en finir avec la généalogie,* Paris, Léo Scheer, 2004

1040 - RACAMIER Paul Claude, *Le Génie des origines*, Paris, Payot, coll. Bibliothèque scientifique, 1992

1041 - RAND Nicholas, « Peut-on déchiffrer Hamlet ? Invention poétique et psychanalyse, du secret de famille dans *Le fantôme d'Hamlet* de Nicolas Abraham », *Poésie*, Belfond, n° 59, 1992

1042 - RAND Nicholas et TOROK Maria, « *L'Inquiétante Étrangeté* de Freud devant *L'Homme au sable* de E.T.A Hoffmann », *Le Psychisme à l'épreuve des générations. Clinique du fantôme*, Tisseron Serge *et al.*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 1995, p.23-48

1043 - ROUSSEL Louis, *La Famille incertaine,* Paris, Odile Jacob, 1989

1044 - RUFFIOT Alain, « Fonction mythopoïétique de la famille, mythe, fantasme, délire et leur genèse », *Dialogue*, 70, 1980, p.3-18

1045 - SCHNEIDER Michel, *Blessures de Mémoire,* Paris, Gallimard, 1980

1046 - SOULÉ Michel (dir.), *Les Grands-parents dans la dynamique psychique de l'enfant*, Paris, E.S.F., 1984

1047 - THÉRY Irène, « Famille et transmission aujourd'hui », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, Lyon, Circé, n° 10, novembre 1999, p.55-68

1048 - TISSERON Serge *et al.*, *Le Psychisme à l'épreuve des générations. Clinique du Fantôme*, Paris, Dunod, 2000

1049 - VERDIER Pierre, SOULÉ Michel, *Le Secret sur les origines, problèmes psychologiques*, Paris, ESF, 1986

1050 - VIGOUROUX François, *Le Secret de famille*, Paris, PUF, coll. Perspectives critiques, 1993

1051 - VOSSIER Bernard (dir.), *La Parentalité en questions,* Paris ESF/Andesi, 2002

1052 - ZAIJDE Nathalie, *Souffle sur tous ces morts et qu'ils vivent ! La transmission du traumatisme chez les enfants de l'extermination nazie*, Paris, La Pensée Sauvage, 1993

16 - MÈRES

1053 - ABOUT Élisabeth, *Rencontres avec Méduse*, Paris, Bayard, coll. Païdos, 1994

1054 - ANDRÉ Jacques (dir.), *Mères et filles. La menace de l'identique*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2003

1055 - ANDRÉ Jacques, DREYFUS-ASSÉO Sylvie (dir.), *La Folie maternelle ordinaire*, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2006

1056 - ANZIEU Annie, *La Femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1989

1057 - ASSOUN Paul-Laurent, « Voyage au pays des mères. De Goethe à Freud : maternité et savoir faustien », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « Les Mères », Paris, Gallimard, n° 45, 1992, p.109-130

1058 - AUBRY Jenny, *Enfance abandonnée. La Carence de soins maternels*, Paris, Scarabée et A.M. Métaillé, 1983

1059 - AUDRY Colette, « Préface », MANONNI Maud (1964), *L'Enfant arriéré et sa mère*, Paris, Seuil, Coll. Points, n° 132, p.7-11

1060 - BACHOFEN Johann Jakob (1861), *Das Mutterrecht, Le Droit maternel,* trad. E. Bariler, Lausanne, L'Âge d'homme, 1996

1061 - BADINTER Élisabeth, *L'Amour en plus. Histoire de l'amour maternel, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Flammarion, 1980

1062 - BALINT Alice, « Amour pour la mère et amour de la mère », *Amour primaire et technique psychanalytique* (1965), Michael Balint, trad. J. Dupont, R. Gelly, S. Kadar, Paris, Payot, 1972, p.110-128

1063 - BATALHA Maria Cristina, « La Survivance d'un passé collectif et primordial dans *Les Enfants du sabbat* », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure de la mère,* Murielle-Lucie Clément et Sabine Van Wesemael (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p.117-125

1064 - BEETSCHEN André, CHARVET François, « Psychologie et psychopathologie de la maternité », *Confrontations psychiatriques*, n° 16, 1978, p.83-124

1065 - BERGERET-AMSELEK Catherine, *Le Mystère des mères*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997

1066 - BIRRAUX Annie, « On tue un nouveau-né. Réflexions sur l'énigme de l'infanticide », *Incestes*, Jacques André (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2001, p.135-145

1067 - BOKANOWSKI Thierry et GUIGNARD Florence (dir.), *La Relation mère-fille. Entre partage et clivage*, Paris, In Press Éditions, coll. de la SEPEA, 2002

1068 - BOUCHART GODARD Anne, « Un étranger à demeure », (1979), *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « L'Enfant », Paris, Gallimard, n° 19, 1979, rééd. *L'Enfant,* J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais n° 378, 2001, p.251-27

1069 - BRIL Jacques, *La Mère obscure*, Bordeaux-Le-Bouscat, L'Esprit du Temps, coll. Perspectives psychanalytiques, 1998

1070 - BYDLOWSKI Monique,

« Les Infertiles. Un enjeu de la filiation féminine », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Les Mères », n° 45, Paris, Gallimard, 1992, p.143-160

La Dette de vie. Itinéraire psychanalytique de la maternité, Paris, PUF, coll. Le Fil rouge, 1997

Je rêve un enfant. L'expérience intérieure de la maternité, Paris, Odile Jacob, 2000

1071 - CARLONI Glauco, NOBILI Daniela (1975), *La Mauvaise Mère. Phénoménologie et anthropologie de l'infanticide,* trad. Robert Maggiori, Paris, petite bibliothèque payot, coll. science de l'homme, 1977

1072 - COUCHARD Françoise, *Emprise et violence maternelles* (1991), Paris, Dunod, coll. Psychismes, 2003

1073 - DAVID Hélène, « Les Mères qui tuent », *La Féminité autrement*, Jacques André (dir.), Paris, PUF, 1999

1074 - DAVID Hélène, LAFLAMME Valérie, « La femme a-mère : maternité psychique de la marâtre », *Revue Française de Psychanalyse*, « Familles d'aujourd'hui », Tome LXVI, janvier-Mars 2002, p.108-118

1075 - DAYAN Jacques, « Considération sur la folie maternelle », *Journal de la psychanalyse de l'enfant,* « Les parents », n° 21, 1997, p.234-267

1076 - DELCOURT Marie, *Oreste et Alcméon. Étude sur la projection légendaire du matricide en Grèce*, Paris, Belles Lettres, 1959

1077 - DELASSUS Jean-Marie, *Le Sens de la maternité*, Paris, Dunod, 2002

1078 - DEPAULIS Alain, *Le Complexe de Médée. Quand une mère prive le père de ses enfants,* Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2003

1079 - DEUTSCH Hélène, « Les Mères adoptives » (1945), *La Psychologie des femmes*, t. 2, *Maternité*, Paris, PUF, 1995, p.339-372

1080 - DUFOURMANTELLE Anne, *La Sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann Lévy, 2001

1081 - ENHAÏM Michèle, *La Folie des mères. J'ai tué mon enfant,* Paris, Éditions Imago, 1992

1082 - FABRE Nicole, JACOB Colette, « Éditorial » *Imaginaire & inconscient*, « Figures de la mère », Paris, PUF, L'Esprit du Temps, n°6, 2002, p.7-8

1083 - FABRE Nicole, « Retrouvailles avec la mère archaïque » *Imaginaire & inconscient*, « Figures de la mère », Paris, PUF, L'Esprit du Temps, n° 6, 2002

1083 - FAURE-PRAGIER Sylvie, « Défaut de transmission du maternel. Absence de fantasme, absence de conception ? », *Mères et filles. La menace de l'identique*, Jacques André (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2003, p.53-75

1084 - FÉDIDA Pierre, « L'Arrière-mère et le destin de la féminité », *Psychanalyse à l'Université*, t.5, n°18, 1980

1085 - GREEN André, « La mère morte » (1980), *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1983

1086 - GUYOMARD Dominique,
L'Effet-mère. L'entre mère et fille. Du lien à la relation, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2009

« La folie maternelle : un paradoxe ? », *La Folie maternelle ordinaire*, Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2006, p.113-129

1087 - IRIGARAY Luce, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris, Éditions de Minuit, 1979

1088 - JACOB Colette, « Figures de la mère. Écrits et chuchotements », *Imaginaire & inconscient*, « Figures de la mère », Paris, PUF, L'Esprit du Temps, n° 6, 2002, p.99-112

1089 - KNIBIEHLER Yvonne, « Figures de la mère au foyer », *Imaginaire & inconscient*, « Figures de la mère », Paris, PUF, L'Esprit du Temps, n° 6, 2002, p.113-121

1090 - KORFF-SAUSSE Simone, « Le Visage du monde. L'autoportrait et le regard de la mère », *Revue Française de Psychanalyse,* « Esthétique », Paris, PUF, 2, Tome LXVII, 2003

1091 - KRISTEVA Julia, « Sacrée mère, sacré enfant », *Libération*, 20 novembre 1987

1092 - LAFLAMME Valérie, DAVID Hélène, « La Femme a-mère », *Revue Française de Psychanalyse*, « Familles d'aujourd'hui », Tome LXVI, janvier-mars 2002, p.103-118

1093 - LEBOVICI Serge, *Le Nourrisson, la mère et le psychanalyste. Les interactions précoces*, Paris, Païdos Le Centurion, 1983

1094 - LE GUEN Annick, *De mères en filles. Imagos de la féminité*, Paris, PUF, coll. Épîtres, 2001

1095 - LESSANA Marie-Magdeleine, *Entre mère et fille : un ravage,* Paris, Pauvert, 2000

1096 - MANNONI Maud, *L'Enfant arriéré et sa mère* (1964), Paris, Seuil, coll. Points n°132, 1984

1097 - MARBEAU-CLEIRENS Béatrice, *Mères imaginées. Horreur et Vénération*, Paris, Les Belles Lettres, 1988

1098 - MI-KYUNG Yi, « Passionnément autre : rumeurs de la mère " suffisamment bonne " », *La Folie maternelle ordinaire*, Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo, (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2006, p.29-45

1099 - MOREL Geneviève, *La Loi de la mère. Essai sur le sinthome sexuel*, Paris, Economica, coll. Psychanalyse, 2008

1100 - MOREL Marie-France, « L'Amour maternel : aspects historiques », *Spirale*, *L'Amour maternel*, Ramonville Saint-Agne, Érès, n°18, 2001, p.29-55

1101 - NAOURI Aldo (1998), *Les Filles et leurs mères*, Paris, Odile Jacob, coll. Poches, 2000

1102 - NYS-MAZURE Colette, *Célébration de la Mère : regards sur Marie*, iconographie établie par Éliane Gondinet-Wallstein, Paris, Albin Michel, coll. Célébrations, 2000

1103 - OLIVIER Christiane, *Les Enfants de Jocaste, l'empreinte de la mère*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980

1104 - PARAT Hélène,
L'Érotique maternelle, *psychanalyse de l'allaitement*, Paris, Dunod, 1999

Sein de femme, sein de mère, Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2006

« La Relation fraternelle entre vœux œdipiens et plaintes pré-œdipiennes », *Revue Française de Psychanalyse*, « Frères et sœurs », Paris, PUF, 2, tome LXXII, mai 2008, p.419-433

1105 - PASCHE Francis, « Le bouclier de Persée ou psychose et réalité », *Revue Française de Psychanalyse*, Tome XXXV, n° 5-6, 1971

1106 - PERRIER François, « L'Amatridie », *Le Séminaire sur l'amour,* 1970-1971, *La Chaussée d'Antin*, Paris, Union Générale d'Édition, 10/18, 1978

1107 - PONTALIS J.-B., DOLTO Françoise, « Les Mères », *Temps modernes*, janvier 1963

1108 - RABAIN Jean-François, « L'empathie maternelle de Winnicott », *Revue Française de Psychanalyse*, 3, tome LXVIII, juillet 2004, p.811-829

1109 - RACAMIER Paul-Claude, SENS Charles, CARRETIER Louis, « La mère et l'enfant dans les psychoses du post-partum », *Évolution Psychiatrique*, IV, 1961

1110 - RACAMIER Paul-Claude, « La maternalité psychotique », *De Psychanalyse en psychiatrie*, Paris, Payot, 1979

1111 - REVAULT d'ALLONNES Claude,
Le Mal joli. Accouchement et douleur, Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10/18, 1976, Nouvelle édition, Paris, Plon, 1991

Être, faire, avoir un enfant, Paris, Plon, 1991

1112 - SOULÉ Michel *et al.*, *Mère meurtrière, mère mortifère, mère mortifiée*, Paris, ESF éditeur, 1978

1113 - SOULÉ Michel, *Introduction à la psychiatrie fœtale*, Paris, ESF éditeur, 1992

1114 - SQUIRES Claire, « Et si c'est une fille ? », *Mères et filles. La Menace de l'identique*, Jacques André (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2003, p.119-139

1115 - STEIN Conrad, *Les Érinyes d'une mère. Essai sur la haine*, Quimper, Calligrammes, 1987

1116 - TREMBLAIS-DUPRÉ Thérèse, *La Mère absente,* Monaco, Éditions du Rocher, 2002

1117 - WILLEQUET Pierre, « Mère et fille : du mensonge au secret », *Cahiers de psychologie analytique*, Genève, vol. 10, 2000, p.5-22

1118 - WINNICOTT Donald Woods, « La Préoccupation maternelle primaire », *De La Pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1971, p.285-291

1119 - ZILKHA Nathalie, « Le Petit Bassin », *Revue Française de Psychanalyse* « Le face à face psychanalytique », Paris, PUF, Tome LXIX, mars 2005, p.518-533

17 - PÈRES

1120 - ABÉCASSIS Janine, *La Voix du père*, Paris, PUF, 2004

1121 - ALTOUNIAN Janine, « Épouvante et oubli : la littérature comme sauvetage de la figure du père », *L'Oubli du père*, Jacques André et Catherine Chabert (dir.), Paris, PUF, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2004, p.28-43

1121 - BADINTER Élisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992

1122 - BALMES François, *Le Nom, la Loi, la Voix. Freud et Moïse : Écritures du père*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 1997

1123 - BEAUGRAND Évelyne, « Filles du père ? Le spectre paternel chez quelques auteures contemporaines », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père,* Murielle-Lucie Clément et Sabine van Wasemael (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p.49-57

1124 - BEN SLAMA Fethi, « Transfiguration du père », *Enfances & Psy*, « Figures du père à l'adolescence », Ramonville Saint-Agne, érès, 2004, p.93-102

1125 - BERCHET Jean-Jacques, « Le frère d'Amélie ou la part du diable », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète,* Wanda Bannour et Philippe Berthier (dir.), Colloque de Cerisy, Paris, Éditions de félin, 1992, p.107-134

1126 - BONNET Jean-Claude, « La Malédiction paternelle », *Dix-huitième siècle*, 12, 1980, p.46-65

1127 - BOTELLA César, « Œdipe et Don Juan. À propos de l'image du père chez quelques fils célèbres », *Image du père dans la culture contemporaine. Hommage à André Green*, Dominique Cupa (dir.), Paris, PUF, 2008, p.396-406

1128 - BOUHDIBA Abdelwahab, « Pères maghrébins en quête de légitimation », *De la place du père. Entre mythe familial et idéologie institutionnelle*, Abdessalem Yahyaoui (dir.), Grenoble, La Pensée Sauvage, 1997, p.43-52

1129 - BOURDIER Pierre, « La Paternité : essai sur la procréation et la filiation », *Œdipe et la psychanalyse aujourd'hui*, Sztulman H. *et al.,* Toulouse, Privat, 1978

1130 - BRIL Jacques, *Le Meurtre du fils. Violence et générations*, Paris, In Press éditions, coll. Explorations Psychanalytiques, 2000

1131 - BUREAU Michel, « La Paternité spirituelle », *Christus,* « La paternité. Pour tenir debout », tome 51, n° 202, avril 2004, p.181-188

1132 - CAHEN Gérard (dir.), *Le Père disparu. Une conversation inachevée*, Paris, Autrement, coll. Mutations, 2004

1133 - CHAMBRIER Josiane, « Hamlet et l'hallucination négative », *Image du père dans la culture contemporaine. Hommage à André Green*, Dominique Cupa (dir.), Paris, PUF, 2008, p.94-105

1134 - CLERGET Joël et CLERGET Marie-Pierre, (dir.), *Places du père, violence et paternité*, Presses Universitaires de Lyon, coll. Champs, 1992

1135 - CLERGET Joël

« L'Homme devenant père », *Le Père, l'homme et le masculin en périnatalité*, *Spirale*, n°11, 1999, p.101-113

« Son nom de fils dans la cité des pères », *Spirale,* coordonné par Joël Clerget « Son nom de bébé… Nomination et choix de prénom », Ramonville Saint-Agne, Érès, n°19, 2001, p.27-39

1136 - COMBE Colette, « L'Invention singulière de la fonction père : une sublimation de la violence », *Le Père, figures et réalité*, Jean Guillaumin et Guy Roger, (dir.), Paris, l'Esprit du Temps, coll. Perspectives Psychanalytiques, 2003, p.135-148

1137 - CORNEAU Guy, *Père manquant, fils manqué. Que sont les hommes devenus ?* Québec, Éditions de l'homme, 1989

1138 - COUM Daniel (dir.), *Qu'est-ce qu'un père ?*, Ramonville Saint-Agne, Érès, coll. Parentel, 2004

1139 - CUPA Dominique (dir.), *Image du père dans la culture contemporaine. Hommage à André Green*, Paris, PUF, 2008

1140 - CYSSAU Catherine, « La Construction du père dans la clinique des cas limites », *L'Oubli du père*, Jacques André et Catherine Chabert (dir.), Paris, PUF, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2004, p.67-86

1141 - DELAISI de PARSEVAL Geneviève, *La Part du père*, Paris, Le Seuil, 1981

1142 - DELASSUS Jean-Marie, « Les Pères et la paternité », *Qu'est-ce qu'un père ?*, Daniel Coum (dir.), Ramonville Saint-Agne, Érès, coll. Parentel, 2004, p.169-182

1143 - DELUMEAU Jean, ROCHE Daniel (dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 1990

1144 - DENIS Paul, « Les Affres de Laïos », *Le Père, figures et réalité*, Jean Guillaumin et Guy Roger (dir.), Paris, l'Esprit du Temps, coll. Perspectives Psychanalytiques, 2003, p.83-97

1145 - DOR Joël, *Le Père et sa fonction en psychanalyse,* Ramonville Saint-Agne, Éditions Érès, coll. Point Hors Ligne, 1998

1146 - DUBET François, « Le Roi est nu », *Le Père disparu. Une conversation inachevée*, Paris, Éditions Autrement, coll. Mutations, 2004

1147 - DUCAS Sylvie, « Père ou fils de ses œuvres », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du*

père, Murielle-Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p.173-184

1148 - ERNST Sophie, « *La Vie est belle*, une fiction sur les nouveaux pères ? », *Cahiers Robinson*, « Figures paternelles », (dir.) Université d'Artois, n° 22, 2007, p.137-154

1149 - FILHOL Emmanuel, « La Question du père chez Kafka », *Le Père dans la périnatalité*, Le Roy Pierre, (dir.), Ramonville Saint-Agne, Érès, 1996, p.53-59

1150 - GUILLAUMIN Jean, « Archéologie du père, entre l'angoisse d'une présence et la métaphore d'une absence, le père de la préhistoire personnelle, *Topique, Revue Freudienne,* « La Fonction paternelle », Le Bouscat, L'Esprit du Temps, n° 72, 2000, p.7-20

1151 - GUILLAUMIN Jean et ROGER Guy (dir.), *Le Père, figures et réalité*, Paris, l'Esprit du Temps, coll. Perspectives Psychanalytiques, 2003

1152 - HADDAD Gérard, *Manger le Livre, rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1984

1153 - HEIZMANN Bernard, « Tels fils, tel père : fabrique du père dans trois romans contemporains *», Le Roman au tournant du XXIe siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.231-240

1154 - HUON Marc-Elie, « Les adolescents et leur(s) père(s). Du symbolique, de l'imaginaire… et du réel », *Qu'est-ce qu'un père ?*, dir. Daniel Coum, Ramonville Saint-Agne, Érès, coll. Parentel, 2004, p.67-84

1155 - HURSTEL Françoise, *La Déchirure paternelle*, Paris, PUF, 1996

1156 - JULIEN Philippe, *Le Manteau de Noé. Essai sur la paternité*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991

1157 - KNIBIEHLER Yvonne, « La Responsabilité paternelle », *La Problématique paternelle*, Chantal Zaouche-Gaudron (dir), Ramonville Saint-Agne, Érès, 2001, p.153-161

1158 - KOOPMAN-THURLINGS Mariska, « Du père, du frère et du Saint-Esprit », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père,* Murielle-Lucie Clément et Sabine Van Wesemael (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p.237-244

1159 - LACADÉE Philippe, « Le pubère où circule le sang de l'exil et d'un père » (A. Rimbaud) », *Parler(s) d'enfance(s). Que dit aujourd'hui la psychanalyse de l'enfance ?* Actes du 5 décembre 2007 pour le CCAS de La Rochelle, Castanet Hervé et Laniez Gérard (coordination), Nantes, Éditions Pleins Feux, 2008, p.63-77

1160 - LACAN Jacques, *Des noms-du-père*, Paris, Le Seuil, 2005

1161 - LACROIX Xavier,

« Visages du père », *Christus,* « La paternité. Pour tenir debout », tome 51, n° 202, avril 2004, p.138-147

Passeurs de vie. Essai sur la paternité, Paris, Bayard, 2004

1162 - LEGENDRE Pierre, *Le Crime du caporal Lortie*. *Traité sur le Père*, Paris, Fayard, 1989

1163 - LE ROY Pierre (dir.), *Le Père dans la périnatalité*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 1996

1164 - MARCOIN Francis, « Figures paternelles », *Cahiers Robinson*, Arras, Université d'Artois, n° 22, 2007, p.5-8

1165 - MARTY Joseph, « Le cinéma en quête de père », *Christus,* « La Paternité. Pour tenir debout », tome 51, n° 202, avril 2004, p.189-197

1166 - MENDEL Gérard,
La Révolte contre le père. Une introduction à la sociopsychanalyse (1968), Paris, Payot, 1978

Une histoire de l'autorité, Paris, La Découverte, 2002

1167 - MOUNIER Bruno, « Jalousie paternelle », *Places du père violence et paternité*, Joël et Marie-Pierre Clerget (dir.), Presses Universitaires de Lyon, coll. Champs, 1992

1168 - NAOURI Aldo, *Une place pour le père*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1985

1169 - OLIVIER Christiane, *Les Fils d'Oreste ou la question du père*, Paris, Flammarion, 1994

1170 - PELLES Géraldine, *Le Père. Métaphore paternelle et fonctions du père : l'Interdit, la Filiation, la Transmission*, Paris, Denoël, coll. L'espace analytique, 1989

1171 - PELLETIER Anne-Marie, « Nul n'est père comme Dieu est père », *Le Nouvel Observateur,* Hors-série n° 49, décembre 2002, janvier-février 2003, p.82-85

1172 - PENOT Bernard, « Lorsqu'il y a quelque chose de pourri chez le père », *Masculin*, *Adolescence*, tome VI, n° 1, printemps 1988, p.161-172

1173 - POIRIER Jacques, « La Fantaisie et son double : des pères trop peu sévères et des mères un peu trop folles », *Europe,* 967-968, 2009, p.72-81

1174 - ROGER Guy, « Les Enjeux de l'imprescriptible tiercéité », *Topique, Revue Freudienne*, « La fonction paternelle », Le Bouscat, L'Esprit du Temps, n° 72, 2000, p.49-65

1175 - ROUSSILLON René, « Figures du père : le plaisir de la différence », *Le Père, figures et réalité*, Guillaumin Jean et Roger Guy (dir.), Paris, l'Esprit du Temps, coll. Perspectives Psychanalytiques, 2003, p.185- 203

1176 - SAGALYN Adine, « Avant-propos », *Voies de pères, voix de filles*, Adine SAGALYN (éd.), Paris, Maren Sell & Cie, 1988

1177 - SCHNEIDER Monique, *Généalogie du masculin*, Paris, Aubier, coll. Psychanalyse, 2000

1178 - TORT Michel, *Fin du dogme paternel*, Paris, Aubier, coll. Psychanalyse, 2005

1179 - VILLA François, « L'Oubli du père : un désir de rester éternellement fils », *L'Oubli du père*, Jacques André et Catherine Chabert (dir.), Paris, PUF, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2004, p.121-146

1180 - YAHYAOUI Abdessalem (dir.), *De la place du père. Entre mythe familial et idéologie institutionnelle*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1997

1181 - YANKELEVICH Hector, *Du père à la lettre dans la clinique, la littérature, la métapsychologie*, Ramonville Saint-Agne, Érès, coll. Point Hors Ligne, 2003

1182 - ZAOUCHE-GAUDRON Chantal (dir.), *La Problématique paternelle*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2001

18 - DES FRÈRES ET SŒURS

1183 - ADLER Alfred, *Connaissance de l'homme*, « Partie générale », ch. 8, « Frères et sœurs », Paris, Payot, 1972, p.131-138

1184 - ALMODOVAR Jean-Pierre, « Les frères et les sœurs dans l'histoire du groupe familial », *Le Groupe familial,* 1978

1185 - ANDRÉ Jacques, *La Révolution fratricide. Essai de psychanalyse du lien social,* Paris, PUF, 1993

1186 - ANGEL Sylvie, *Des frères et des sœurs. Les liens complexes de la fraternité*, Paris, Robert Laffont, 1996

1187 - ASSOUN Paul-Laurent,
Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs, t.1 : *Le Lien inconscient*, Paris, Anthropos, 1998

Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs, t.2 : *Un lien et son écriture*, Paris, Anthropos, 1998

1188 - BILLOT Régine, *Les Jumeaux. De la conception à l'adolescence,* Paris, Balland, 1997

1189 - BOURDELLON Geneviève, KAMIENIAK Isabelle, « Argument », *Revue Française de Psychanalyse*, « Frères et sœurs », Paris, PUF, tome LXXII, mai 2008, p.325-330

1190 - BOURGUIGNON Odile *et al.*, *Le Fraternel*, Paris, Dunod, 1999

1191 - BRUSSET Bernard,
« Frères et sœurs », *La Vie de l'enfant,* Paris, ESF, 1981

« Le lien fraternel et la psychanalyse », *Revue Française de Psychanalyse*, « Frères et sœurs », Paris, PUF, tome LXXII, mai 2008, p.347-382

1192 - BUTLER Anne de, « L'Écho du lien fraternel dans la séduction et la conflictualité conjugales », *Dialogue,* « La Dynamique fraternelle », n° 149, septembre 2000, p.66-76

1193 - COHEN BOULAKIAS Claude, « Philadelphes des sangs. Le premier fratricide : Caïn et Abel », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète,* Wanda Bannour et Philippe Berthier (dir.), Colloque de Cerisy, Paris, Éditions de félin, 1992, p.17-26

1194 - DASEN Véronique, « Les Jumeaux dans l'Antiquité classique », *Des jumeaux et des autres*, Genève, Georg, 1995, p.135-156

1195 - DOUVILLE Olivier, « La fratrie : approche anthropologique », *Dialogue,* « La dynamique fraternelle », n° 149, septembre 2000, p.29-39

1196 - DUMÉZIL Georges, *Le Roman des jumeaux et autres essais, vingt cinq esquisses de mythologies*, Paris, Gallimard, 1995

1197 - GODEAU Florence et TROUBETSKOY Wladimir (dir.), *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Kimé, 2003

1198 - HAMM Jean-Jacques, « Désirs et complicités : écriture et liaison épistolaire entre frères et sœur » *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète,* Wanda Bannour et Philippe Berthier (dir.)*,* Colloque de Cerisy, Paris, Éditions de félin, 1992, p.135-158

1199 - HUSSHERR Cécile, *L'Ange et la bête. Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. Cerf littérature, 2005

1200 - JAITIN Rosa, « Mon frère et ma sœur : mes premiers jouets », *Journal de psychanalyse de l'enfant,* n° 27, 2000, p.279-296

1201 - KAËS René,

« Le Complexe fraternel, aspects de sa spécificité », *Topiques,* n°50-51, 1992-1993, p.5-42

« La Mort d'un frère, le deuil d'un enfant », *Groupal*, n° 1, 1995

Le Complexe fraternel, Paris, Dunod, 2008

1202 - KKSIAZENICER-MATHERON Carole, « Fratries : romans de la fin d'un monde », *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau et Wladimir Troubetskoy (dir.), Paris, Éditions Kimé, 2003, p.603-612

1203 - KNIBIEHLER Yvonne, « Garçon et fille dans la fratrie », *Le Groupe Familial,* « Des frères et des sœurs, de la fratrie à la fraternité », n° 155, octobre 1997, p.23-32

1204 - LECHARTIER-ATLAN Chantal,

« Un traumatisme si banal. Quelques réflexions sur la jalousie fraternelle », *Revue Française de Psychanalyse,* « Jalousies », tome LXI, n° 1, 1997

« Frères et sœurs, une introduction », *Revue Française de Psychanalyse*, « Frères et sœurs », Paris, PUF, 2, tome LXXII, mai 2008, p.331-338

1205 - LEONARD-ROQUES Véronique, « Mythe de Caïn et enjeux amoureux », *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Godeau Florence et Troubetskoy Wladimir (dir.), Paris, Éditions Kimé, 2003, p.87-94

1206 - LETT Didier, « Genre et rang dans la fratrie dans les *exempla* de la fin du Moyen Age », *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau et Wladimir Troubetskoy (dir.), Paris, Éditions Kimé, 2003, p.151-159

1207 - MARTY François, « Le Meurtre du double. Fonction mythique du fratricide », *Dialogue,* « La dynamique fraternelle », n° 149, septembre 2000

1208 - MAERTENS Jean-Thierry, « Du Simple au double : ritualité de la gémellité psychique », *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, 2, 1984, p.83-93

1209 - MONNEYRON Frédéric, « Transgression sociale et tradition occulte : Zo'har de Catulle Mendès, *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète,* Wanda Bannour et Philippe Berthier (dir.)*,* Colloque de Cerisy, Paris, Éditions de félin, 1992, p.209-226

1210 - M'UZAN Michel de, « Le jumeau paraphrénique ou aux confins de l'identité, L'identité et la question du double », *Revue Française de Psychanalyse*, « Identités », t. XIII, 1999, p.1136-1139

1211 - PARAT Hélène, « La relation fraternelle entre vœux œdipien et plaintes pré-œdipiennes », *Revue Française de Psychanalyse*, « Frères et sœurs », Paris, PUF, 2, tome LXXII, mai 2008, p.419-433

1212 - PONTALIS J.-B., *Frère du précédent*, Paris, Gallimard, coll. Folio, n° 4608, 2006

1213 - PRINCE Nathalie, « Il était une fois un bûcheron et une bûcheronne qui avaient sept enfants […] » ou des fratries dans les contes de fées des Grimm et de Perrault », *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau et Wladimir Troubetskoy (dir.), Paris, Éditions Kimé, 2003, p.387-395

1214 - RABAIN Jean-François, « Liens fraternels, rivalité et narcissisme des petites différences », *Adolescence*, Tome 20, n°1, 2002, p.115-145

1215 - RIGAUD Colette, « Figures animales et pulsions fratricides », *Psychanalyse à l'Université,* 17, 66 1992, p.135-148

1216 - SALHA-DE-LONGEVIALLE Agathe, « Le mythe de Remus et Romulus dans la tradition littéraire, *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours* », Florence Godeau et Wladimir Troubetskoy (dir.), Paris, Éditions Kimé, 2003, p.57-65

1217 - SCHACHT Lore, « Ma sœur est généreuse, pas vrai ? », *Journal de la psychanalyse d'enfant,* « Étude clinique de l'expérience fraternelle », n° 27, 2000, p.129-152

1218 - SOULÉ Michel, *Frères et sœurs*, Paris, Éditions sociales françaises, 1981

1219 - THOMAS Chantal, « Casanova, L'*Icosameron* ou l'utopie du double », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète*, Wanda Bannour et Philippe Berthier (dir.), Colloque de Cerisy, Paris, Éditions de félin, 1992, p.71-84

1220 - VIRCONDELET Alain, « Blaise et Jacqueline Pascal, jeux de passion, jeux de vertiges », *Éros Philadelphe, frère et sœur, passion secrète,* Wanda Bannour et Philippe Berthier (dir.)*,* Colloque de Cerisy, Paris, Éditions de félin, 1992, p.49-70

1221 - ZAZZO René
Le Paradoxe des jumeaux, (1984), Précédé d'un dialogue avec Michel Tournier, Paris, Stock, Laurence Pernoud, 1994

Les Jumeaux, le couple et la personne (1960), édition révisée et augmentée, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1986

Reflets de miroir et autres doubles, Paris, PUF, 1993

19 – LE DÉVELOPPEMENT DE L'ENFANT ET SES AVATARS

1222 - ANDRÉ Jacques (dir.), *Les Sexes indifférents*, Paris, PUF, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2005

1223 - ANZIEU Didier, « René Zazzo et l'attachement », *Bulletin de psychologie*, n°381, tome XL, juin-août 1987, p.661-665

1224 - BAILLY Lionel, *Les Catastrophes et leurs conséquences psychotraumatiques chez l'enfant*, Paris, ESF, 1996

1225 - BELLEGARDE Claude, « La Couleur révélée », *L'Enfant lecteur. Tout pour faire aimer les livres,* Rolande Causse (dir.), Paris, *Autrement*, n°97, mars 1988, p.143-147

1226 - BERGER Maurice, *L'Enfant et la souffrance de la séparation*, Paris, Dunod, 1997

1227 - BERGERET Jean, « Post-adolescence et violence», *Adolescence terminée, adolescence interminable*, Anne-Marie Alléon, Odile Morvan et Serge Lebovici (dir.), Paris, PUF, coll. psychiatrie de l'enfant, 1985, p. 69-81

1228 - BERRY Nicole, « Le Roman original », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « L'Enfant », Paris, Gallimard, n°19, 1979, rééd. *L'Enfant,* J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais n°378, 2001, p.234-250

1229 - BETTELHEIM Bruno,
Les Blessures symboliques, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1971

Psychanalyse des contes de fées, Paris, Robert Laffont, 1976

1230 - BICK Esther, « L'Expérience de la peau dans les relations d'objet précoces » (1964), tr. fr., *in Meltzer Donald et coll. Explorations dans le monde de l'autisme*, Paris, Payot, nouv. éd. 1984, p.240-244 (article original : « The experience of the skin in early object relations », *in The international journal of psycho-analysis*, vol.49, Londres, Routledge Journals, p.484-486

1231 - BION Wilfred-Ruprecht,
Aux sources de l'expérience (1962), trad. François Robert, Paris, PUF, 1979
« Le jumeau imaginaire » (1958), *Réflexions faites*, Paris, PUF, 1983

1232 - BONNET Catherine, *Geste d'amour : l'accouchement sous X,* Paris, Odile Jacob, 2001

1233 - BOUCHARD-GODARD Anne, « Une peau sensible », *L'Aube des sens, Les Cahiers du nouveau-né,* Stock, n°5, 1981

1234 - BOURGUIGNON Odile, *Mort des enfants et structures familiales,* Paris, PUF, 1984

1235 - BOWER Thomas Gillie Russel, *Le Développement psychologique de la première enfance*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1978

1236 - BOYSSON-BARDIES Bénédicte de, *Comment la parole vient aux enfants*, Paris, Odile Jacob, 1996

1237 - BOWLBY John, *Attachement et Perte* (1969), tome 1 : *L'Attachement* ; tome 2 : *La Séparation, angoisse et colère*, trad. Jeannine Kalmanovitch, Paris, PUF, 1978

1238 - CASTANET Hervé, LANIEZ Gérard (coordination), *Parler(s) d'enfance(s). Que dit aujourd'hui la psychanalyse de l'enfance ?* Actes du 5 décembre 2007 pour le CCAS de La Rochelle, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2008

1239 - CICCONE Albert, LHOPITAL Marc, *Naissance à la vie psychique,* Paris, Dunod, coll. Psychismes, 2001

1240 - CLAPAREDE Édouard, *Le Jeu chez l'enfant*, Neuchâtel & Paris, Delachaux & Niestlé, 1905

1250 - CLERGET Joël *et al*., *L'Accueil des tout-petits,* Toulouse, Erès, 1998

1251 - CYRULNIK Boris,
Un merveilleux malheur, Paris, Odile Jacob, 1999

Ces enfants qui tiennent le coup, Revigny-sur-Ornain, Hommes et perspectives, 1998

1252 - DELASSUS Jean-Marie, *Psychanalyse de la naissance*, Paris, Dunod, 2005

1253 - DIAKTINE René,
« L'après-coup du traumatisme », *Quinze études psychanalytiques sur le temps- Traumatisme et après-coup,* Toulouse, Privat, 1982

« Devenir adolescent, rester adolescent », *Adolescence terminée, adolescence interminable,* Anne-Marie Alléon, Odile Morvan, Serge Lebovici, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Psychiatrie de l'enfant, 1985, p.57-67

L'Enfant dans l'adulte ou l'éternelle capacité de rêverie, Lausanne & Paris, Delachaux & Niestlé, coll. 3 champs psychanalytiques, 1994

« L'Enfant », Paris, Gallimard, n°19, 1979, rééd. *L'Enfant,* J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais n°378, 2001, p.73-98

1254 - DOLTO Françoise,
L'Image inconsciente du corps, Paris, Le Seuil, 1984

La Cause des enfants, Paris, Robert Laffont, 1985

Enfances, Paris, Le Seuil, 1986

Tout est langage, Paris, Vertiges/Carrère, 1987

1255 - DOLTO Françoise, DOLTO-TOLITCH Catherine, *Paroles pour adolescents ou le complexe du homard*, Paris, Hatier, 1990

1256 - DURIF-VAREMBONT Jean-Pierre, « L'enfant, la Loi et l'écriture », *Journal des psychologues*, n°86, avril 1991, p.23

1257 - EIGUER Alberto, « Attachement ou emprise : voilà la question », *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, n°38, p.4-5

1258 - ÉLIACHEFF Caroline, *Vies privées. De l'enfant roi à l'enfant victime,* Paris, Éditions Odile Jacob, 1997

1259 - FÉDIDA Pierre,
L'Absence, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2005

« La sexualité infantile et l'auto-érotisme du transfert », *Sexualité infantile et attachement*, Widlöcher Daniel, Laplanche Jean *et al.* (2000), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2007

1260 - FREUD Anna et BURLINGHAM Dorothy (1943), *Enfants sans famille,* trad. Anne Berman, Paris, PUF, 1949

1261 - GANTHERET François, « Les Nourrissons savants », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « L'Enfant », Paris, Gallimard, n°19, 1979, rééd. *L'Enfant,* J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais n°378, 2001, p.207-232

1262 - GAULT Jean-Louis, « De la pratique psychanalytique avec les enfants », *Parler(s) d'enfance(s). Que dit aujourd'hui la psychanalyse de l'enfance ?* Actes du 5 décembre 2007 pour le CCAS de La Rochelle, Castanet Hervé et Laniez Gérard (coordination), Nantes, Éditions Pleins Feux, 2008, p.17-31

1263 - GOBERT Dominique, « Identité sexuelle à l'adolescence », *L'Enfant et la psychanalyse,* Paris, C.F.R.P., 1993, p.466-472

1263 - GOLSE Bernard,
« Savoir ou ne pas savoir », *Contraste,* n° 9, 1998, p.5-12

Du corps à la pensée, Paris, PUF, 1999

1264 - GOLSE Bernard, MISSONNIER Serge, *Récit, attachement et psychanalyse. Pour une clinique de la narrativité,* Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2005

1265 - GOMEZ MANGO Edmundo, *Un muet dans la langue*, Paris, Gallimard, Coll. Connaissance de l'Inconscient, 2009

1266 - GREEN André, « L'Enfant modèle », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « L'Enfant », Paris, Gallimard, n°19, 1979, rééd. *L'Enfant,* J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais n°378, 2001, p.41-72

1267 - GUIGNARD Florence, *Au vif de l'infantile. Réflexions sur la situation analytique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. champs psychanalytiques, 1996

1268 - GUILLARD Suzanne, textes réunis par, *Lecture et dyslexies*, Sèvres, EDK, coll. Les pluriels de psyché, 1997

1269 - GUILLAUMIN Jean, *La Genèse du souvenir. Essai sur les fondements de la psychologie de l'enfant,* Paris, PUF, 1968

1270 - HAMAD-MEISSER Annemarie, « Entre l'Enfance et l'âge adulte, je passe en page », *L'Enfant et la psychanalyse,* Paris, C.F.R.P., 1993, p. 449-459

1271 - HOUZEL Didier, « Préface », *L'Inconscient à la crèche. Dynamique des équipes et accueil des bébés*, Denis Mellier, Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur, 2000, p.11-15

1272 - KELLEY LAINE Kathleen, *Peter Pan ou l'enfant triste*, Paris, Calmann Lévy, 1992

1273 - KLEIN Melanie,
La Psychanalyse des Enfants (1932), tr. fr., Paris, PUF, 1959

Développements de la Psychanalyse (1946), tr. fr., Paris, PUF, 1966

1274 - LACADÉE Philippe, *Le Malentendu de l'enfant. Des enseignements psychanalytiques de la clinique avec les enfants*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, coll. Psyché, 2003

1275 - LACROIX Marie-Blanche, MONMAYRANT Maguy (dir.), *Les Liens d'émerveillement. L'observation du nourrisson selon Esther Bick et ses applications,* Toulouse, Erès, 1998

1276 - LEBOVICI Serge,
Le Nourrisson, la mère et le psychanalyste, Paris, Centurion, 1983

En l'enfant, l'homme, Paris, Flammarion, 1992

L'Aube de la vie, Toulouse, Erès, 1998

1277 - LEBOVICI Serge, SOULÉ Michel, Michel DIATKINE Michel (Éd.), *Nouveau traité de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent*, Paris, PUF, 1995

1278 - LEGROS Martin, « Comment pensent les enfants ? », *Philosophie magazine,* n°38, avril 2010, p.38-39

1279 - LÉVY Jeanine, *L'Éveil au monde : les trois premières années de la vie,* Paris, Le Seuil, 1981

1280 - LYOTARD Jean-François, *Lecture d'enfance*, Paris, Galilée, 1991

1281 - MARCELLI Daniel, « La Relation maître-élève : une subtile perversion toujours à l'œuvre… », *Le Télémaque,* « L'amour des enfants », Caen, Presses Universitaires de Caen, n° 17, mai 2000, p.51-62

1282 - MELLIER Denis, *L'Inconscient à la crèche. Dynamique des équipes et accueil des bébés,* Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur, 2000

1283 - MIJOLLA MELLOR Sophie de, « La cruauté imaginaire », *Canal Psy,* « Advenir au féminin », n° 77, février-mars 1977, p.4-6

1284 - MONTAGU Ashley, *La Peau et le toucher. Un premier langage*, Paris, Le Seuil, 1979

1285 - NANCY Jean-Luc, « Quand surgit l'étonnement », *Philosophie magazine,* n°38, avril 2010

1286 - PIAGET Jean,
La Construction du réel chez l'enfant, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1967

Développement de la notion du temps chez l'enfant, Paris, PUF, 1973

1287 - PICARD Anne-Marie, *Lire, Délire. Une psychanalyse de la lecture,* Ramonville Saint-Agne, Érès, coll. Psychanalyse et écriture, 2010

1288 - POLUDA Éva, « L'Adolescence féminine en révision », *Topique*, n°71, 2000, p. 27-43

1289 - PONTALIS J.-B.,
L'Enfant des limbes, Paris, Gallimard, 1998

« La chambre des enfants », (1979), *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « L'Enfant », Paris, Gallimard, n°19, 1979, rééd. *L'Enfant,* J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. Folio essais n°378, 2001, p.7-17

1290 - RAJON Anne-Marie, « La Naissance de l'identité dans le cas des ambiguïtés sexuelles », *La Psychiatrie de l'enfant*, Tome XLI, fasc. 1, 1998, p.5-35

1291 - RANK Otto (1924), *Le Traumatisme de la naissance : influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective : étude psychanalytique,* (*Das trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psycho*), trad. Samuel Jankelevitch, Paris, Payot, Coll. Petite bibliothèque Payot, n°22, 2002

1292 - ROSFELTER Pascale, *L'Ours et le loup : mondes imaginaires, cauchemars et jeux d'enfants,* Paris, Calmann Lévy, 1997

1293 - SAMI-ALI Mahmoud, *Le Visuel et le tactile. Essai sur la psychose et l'allergie,* Paris, Dunod, 1984

1294 - SCHNEIDER Michel, « Personne », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* « Le destin », Paris, Gallimard, n° 30, automne 1984, p.231-255

1295 - SHENGOLD Leonard, « The metaphore of the mirror », *Journal of American Psycho-analytic Association*, 22, 1974, p.97-115

1296 - SOULÉ Michel, « L'Enfant dans la tête - l'enfant imaginaire », Brazelton Thomas-Berry. *et ali.*, *La Dynamique du nourrisson,* Paris, ESF éditeur, 1982, p.135-175

1297 - SPITZ René
La Première Année de la vie de l'enfant (1950), tr. fr., Paris, PUF, 1958

Le Non et le oui, la genèse de la communication humaine (1957), tr. fr., Paris, PUF, 1983

De la naissance à la parole (1965), trad. fr. Liliane Flournoy, Paris, PUF, 1968

1298 - VASSE Denis, « La jalousie structurante », Session du Centre Thomas More, L'Arbresle, 11-15 mai 1989

1299 - WALLON Henri
Les Origines du caractère (1931), Paris, PUF, 1976

« Kinesthésie et image visuelle du corps propre chez l'enfant » (1954), *Enfance,* n°3, 1959, p.252-263

1300 - WIDLÖCHER Daniel, « Amour primaire et sexualité infantile : Un débat de toujours », *Sexualité infantile et attachement*, Widlöcher Daniel, Laplanche Jean *et al.* (2000), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2007

1301 - WINNICOTT Donald Woods
De la pédiatrie à la psychanalyse (1947), Paris, Payot, 1969

Déprivation et délinquance, Paris, Payot, 1970

Processus de maturation chez l'enfant (1965), tr. fr., Paris, Payot, 1974

Jeu et réalité. L'espace potentiel (1971), traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1975

« La crainte de l'effondrement » (1974), tr. fr., *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 11, 1975, p.35-44

1302 - ZAZZO René,
L'Attachement, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1974

« La Genèse de la conscience de soi », *Psychologie de la conscience de soi* (Symposium de l'Association de psychologie scientifique de langue française), Paris, PUF, 1975, p.145-188

La Reconnaissance de son image chez image chez l'enfant et l'animal, Genève, Delachaux & Niestlé, 1981

L'Enfant et la psychanalyse, Actes du congrès « L'enfant et la psychanalyse. Questions contemporaines » du 2, 3, 4, et 5 avril 1992 à la Maison de la chimie à Paris, Paris, Esquisses Psychanalytiques, C.F.R.P, 1993

20 - ÉTUDES SUR L'INCESTE

1303 - ALEXANDRE-GARNER Corinne et GARNER Georg, « L'Unité originaire : l'inceste frère-sœur », *Le Groupe familial,* 111, 1986, p.18-24

1304 - ANDRADE Oswald de, « Manifeste anthropophagique », *Destins du cannibalisme, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 6, automne 1972, p.277-281

1305 - ANDRÉ Jacques (dir.),
« Le lit de Jocaste », *Incestes,* Jacques André (dir.), Paris, PUF, coll. Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2001*,* p.9-28

« Violences œdipiennes », *Revue Française de Psychanalyse,* 1, 2001

1306 - AULAGNIER-SPAIRANI Piera, CLAVREUL Jean *et al.*, *Le Désir et la perversion*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1967

1307 - BANNOUR Wanda, BERTHIER Philippe (dir.), *Éros Philadelphe. Frère et sœur, passion secrète.* Colloque de Cerisy*,* Paris, Édition du Félin, 1992

1308 - BARUCH Daniel, *Au commencement était l'inceste,* Cadeilhan, Zulma, 2OO2

1309 - BYDLOWSKI Monique, « La Question des représentations incestueuses en clinique de la filiation féminine », *Incestes,* Paris, PUF, 2001, p.41-56
CLERGET Joël, *La Main de l'autre,* Ramonville Saint-Agne, Érès, 1997

1310 - D'ASTORG Bertrand, *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident,* Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1990

1311 - DECOBERT Simone, *Autour de l'inceste*, Paris, Éd. du Collège de psychanalyse groupale et familiale, 1999

1312 - DEFONTAINE Jeanne, « L'Incestuel dans les familles », *Revue Française de Psychanalyse,* « Familles d'aujourd'hui », Tome LXVI, janvier-mars 2002, p.179-197

1313 - ELIACHEFF Caroline, HEINICH Nathalie, *Mères-filles, une relation à trois,* Paris, Albin Michel, 2002

1314 - GODELIER Maurice, « Inceste, parenté et pouvoir », *Psychanalystes*, n° 36, 1990, p.33-51

1315 - HAESEVOETS Yves-Hiram, *L'Enfant victime d'inceste. De la séduction traumatique à la violence sexuelle*, Bruxelles, Éditions de Boeck, 2003

1316 - HÉRITIER Françoise,
Les Deux Sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste, Paris, Odile Jacob, 1994

(dir.), *De l'Inceste*, Paris, Odile Jacob, coll. Opus, 1994

1317 - HESS-FINK Évelyne, *Études sur le thème de l'inceste dans la littérature française*, Thèse, Berne, P. Lang, 1971

1318 - JAITIN Rosa, *Clinique de l'inceste fraternel*, Paris, Dunod, 2006

1319 - LAUPIES Vincent, « Le Père, la Loi et le Don », *Esprits Libres*, n° 4, Printemps 2001

1320 - NAOURI Aldo, « Un inceste sans passage à l'acte : la relation mère-enfant », *De l'Inceste,* Boris Cyrulnik, Françoise Héritier et Ado Naouri (dir.), Paris, Odile Jacob, coll. Opus, 1994, p.73-128

1321 - NATHAN Tobie, « Il y a quelque chose de pourri au royaume d'Œdipe ! », *Les Enfants victimes d'abus sexuels,* Paris, PUF, 1992, p.19-36

1322 - NOSSINTCHOUK Ronald, *L'Extase et la blessure. Crimes et violences sexuelles de l'antiquité à nos jours*, Paris, Plon, 1993

1323 - PERRY Édith, « De l'inceste au parricide. La relation père-fille dans deux romans de Julien Green », *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La Figure du père,* Murielle-Lucie Clément et Sabine Van Wesemael (dir.) Paris, L'Harmattan, 2008, p.87-94

1324 - RACAMIER Paul-Claude,
« Autour de l'inceste », *Gruppo*, n° 7, Paris, 1991, p.49-65

L'Inceste et l'incestuel, Paris, Les Éditions du Collège, 1995

« L'Incestuel », *Vocabulaire de psychanalyse groupale et familiale*, Paris, Éd. du Collège, 1998

1325 - SCHNEIDER Michel, « La Mort dépravée », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* n° 33, « L'Amour de la haine », Paris, Gallimard, 1986, p.147-182

1326 - SCHNEIDER Monique, *La Parole et l'inceste*, Paris, Aubier Montaigne, coll. La Psychanalyse prise au mot, 1980

1327 - VASSE Denis, *Inceste et jalousie*, Paris, Le Seuil, 1995

1328 - VRIGNAUD Dominique, « Les Comptes de l'inceste ordinaire », *De l'inceste*, Boris Cyrulnik, Françoise Héritier et Ado Naouri (dir.), Paris, Odile Jacob, coll. Opus, 1994, p.131-169

1329 - XANTHAKOU Margarita, *Faute d'épouses, on mange des sœurs*, Paris, Éd. de l'EHESS, coll. Cahiers de l'Homme, 1993

21 - DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES

1330 - AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique,* Paris, Le Livre de Poche, coll. Les Usuels de Poche, 1993

1331 - AUGÉ Paul, GILLON, HOLLIER-LAROUSSE, MOREAU *et al., Larousse du XX*e *siècle en 6 volumes*, Paris, Librairie Larousse, 1928

1332 - BONNEFOY Yves (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1981

1333 - BRUNEL Pierre (dir.), (1988), *Dictionnaires des mythes littéraires,* Monaco, éditions du Rocher, nouvelle édition augmentée, 2000

1334 - CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain (1969), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, 1982

1335 - DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, DAUZAT Alain (1964), *Dictionnaire étymologique et historique du français,* Paris, Larousse, coll. Trésors du français, 1994

1336 - GERARD André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989

1337 - GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951

1338 - KOBBE Gustave, *Tout l'opéra. Dictionnaire de Monteverdi à nos jours*, trad. de l'anglais par Marie-Caroline Aubert, Denis Collins et Marie Stella, *The Earl of Harewood*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1980

1339 - LAFFONT Robert, BOMPANI Valentino,
Nouveau dictionnaire des œuvres (1954), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 5 tomes, 1994

Dictionnaire des personnages (1960), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2003

1340 - LAPLANCHE Jean, PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1967

1341 - LITTRÉ Émile*, Dictionnaire de la langue française*, 6 tomes, Versailles, Encyclopaedia Britannica, 1999, supplément dirigé par Jacques Baudeneau

1342 - MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique,* Paris, Le Livre de Poche, coll. Les Usuels de Poche, 1992

1343 - REY Alain,
Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992

(dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Éd. Le Robert, 1951-1966 ; éd. revue et augmentée en 1989 (9 tomes)

1344 - *Encyclopaedia Universalis,* Paris, Encyclopaedia Universalis, 1995 (Corpus, 23 tomes ; Thesaurus, 4 tomes ; Suppléments 2 tomes)

1345 - *Le Grand Atlas des Religions*, Encyclopaedia Universalis, France, 1990

INDEX

INDEX DES ŒUVRES DE SYLVIE GERMAIN

ROMANS, ESSAIS, NOUVELLES

A

Ateliers de lumière : Piero della Francesca, Johannes Vermeer, Georges de La Tour :
14, 63, 64, 172, 173, 602

Aveu (L') :
141, 441, 530

B

Bohuslav Reynek à Petrkov : un nomade en sa demeure :
9, 14, 175, 182, 184, 283, 303, 314, 315, 484, 535, 537, 538, 539

C

Célébration de la paternité. Regards sur saint Joseph :
205, 289, 314, 322, 323, 629

Céphalophores :
9, 10, 83, 85, 86, 96, 103, 207, 231, 234, 237, 248, 258, 260, 270, 271, 287, 288, 326, 332, 389, 434, 437, 475, 549, 590

Chanson des mal-aimants :
73-75, 78-79, 103-106, 110, 116-117, 145-146, 166-169, 207-208, 248, 252, 256, 263, 301, 336-344, 394, 424-426, 443, 468, 473, 476-479, 493, 495, 497, 501, 512-515, 528, 537, 547, 566-568, 586-587, 595, 600-606, 617, 619

Couleurs de l'Invisible :
48-49, 159-160, 172, 436, 441, 477, 486, 614

Cracovie à vol d'oiseaux :
162, 234, 237, 268, 384, 424, 425, 505, 560, 593

E

Échos du silence (Les) :
223, 238, 300, 313, 426, 562, 616

Éclats de sel :
78, 254, 281, 301, 313, 315, 324-327, 386-389, 494, 620-624, 630

Encre du poulpe (L') :
385-386, 623

Enfant Méduse (L') :
79, 83-85, 93-96, 112-114, 123-130, 248-249, 263, 281, 294-298, 303-304, 324, 349, 373-381, 395-396, 406-407, 413-414, 427-438, 450, 470, 490-492, 494, 510, 522, 615-617, 626

Etty Hillesum :
26, 268, 314, 374, 391, 392, 441, 460, 616

F

Frères :
459, 460, 461

G

Grande Nuit de Toussaint :
257

H

Hors champ :
9, 79-82, 134, 140-141, 146-147, 153, 206, 236, 252, 253, 307, 337, 350, 373, 380, 395, 475, 482, 483, 485, 506, 524-527, 557-563, 568, 600, 614

Hôtel des trois roses (L') :
140, 475, 479, 480, 507, 508, 511, 526, 527, 627

I

Immensités :
83, 94, 98-99, 104, 132, 154, 163, 165, 174, 210, 223, 256-258, 306-310, 344, 352, 362, 394, 425, 426, 453, 475, 517, 525, 600, 614, 617, 623

Inaperçu (L'):
77, 84, 91-93, 108, 131, 133, 144, 160-162, 174-175, 213, 220-223, 232, 251, 281, 308, 353, 369, 390-391, 448-450, 494, 495, 503, 506, 511, 512, 527, 550-552, 581, 584-586, 606-608, 619

K

Kaléidoscope ou nodules en marge du père :
176, 283, 300-304, 399, 409, 500, 527, 615, 620

J

Jours de Colère :
56-64, 86-90, 133, 140, 142-143, 172, 174, 176, 178, 208-218, 223-232, 236, 259, 266, 278-280, 291-293, 321, 327, 401-406, 450, 454-460, 469, 527, 528

L

Le Livre des Nuits :
43-48, 50-54, 69-73, 78-79, 104-108, 112, 144-145, 162-164, 172-173, 178-180, 185-186, 194-208, 212-213, 219, 234-247, 260-266, 274-278, 286-301, 305, 319, 323, 324, 353, 362-368, 370-373, 396-398, 408-414, 439-440, 442, 447-448, 451, 454, 455, 469-471, 473-476, 484, 487-489, 493, 496, 503, 504, 514, 528, 540, 542, 545, 546, 550, 570, 613, 615, 616, 619

M

Magnus :
118-122, 135-137, 158, 218, 235, 258, 268-271, 290, 323-327, 345-348, 385, 392-393, 439, 441-442, 447, 465, 495, 516-519, 554-556, 569-574, 580, 588-594, 613

Monde sans vous (Le) :
108-109, 165-166, 168-169, 282, 301, 304, 465, 494, 525, 534, 587, 603, 604, 613

Mourir un peu :
217, 223, 265, 313, 319, 328, 335, 344, 445, 528, 544, 619

N

Nuit-d'Ambre :
43, 65-68, 83-84, 97, 100-102, 107-109, 111-118, 135, 150, 154-158, 162-164, 173, 198, 201-203, 206, 238, 245, 247, 249-251, 258, 261, 264, 266-267, 280, 290-291, 301, 306, 318-320, 344, 352, 355-363, 398-399, 413-422, 443-447, 451, 471, 472, 487-489, 495-499, 503-505, 522, 528-530, 540, 542-548, 575-577, 579, 602, 614, 627-630

O

Opéra muet :
147-151, 177, 179, 184-185, 206, 235-326, 254-255, 451-452, 480-482, 530, 532-540, 626

P

Patinir. Paysage avec saint Christophe :
630-631

Perspectives sur le visage. Trans-gression, dé-création, trans-figuration :
81, 114, 287-288, 313, 422, 443-444, 447, 468, 469, 477, 478, 483, 553, 561, 626

Personnages (Les) :
9, 11, 63, 260, 355-356, 361, 389, 468, 469, 477, 478, 483, 486, 553, 561, 626

Pleurante des rues de Prague (La) :
22, 23, 103-105, 109, 180, 254, 281, 283-284, 294, 310-311, 484, 485, 492, 523, 525, 558, 559, 593, 609

Q

Quatre Actes de présence :
75, 94, 311, 316-317, 322, 327, 440, 457, 485

R

Rendez-vous nomades :
15, 235, 334, 460, 462, 465, 469, 482, 485, 488, 548

S

Songes du temps :
44, 46, 171, 205, 466, 542, 547, 549, 567, 599, 615, 629, 630

T

Tobie des marais :
103, 107-111, 132-133, 138-139, 158-159, 164, 172, 174, 176-184, 187, 248-249, 258-260, 296, 301, 303, 311-312, 315, 385, 400-402, 406, 449, 490, 492, 493, 531, 532, 623, 627

V

Vent ne peut être mis en cage (Le) :
19, 21, 182, 632

PRÉFACES, POSTFACES

Un veilleur du monde en temps de détresse : 304
Histoire de deux âmes : 461-462
Deux pères dessinent l'amour : 263, 320
Feux dans la nuit : 176, 349, 451
Maurice Zundel : 185, 315-316

ARTICLES

A

Anniversaire de la mort de Diana : "Regardez-moi" : 389

B

Bibliocosmos : 14
Blasons de la paternité : 222, 285, 288-289, 315, 323, 629
Bohumil Hrabal, le griot magnifique : 78

E

Enchanteur à la lyre (L') (dans le sillage d'Orphée et de Georg Trakl) : 256-257, 355, 362, 407, 556
Endroit et l'envers (L') : 437, 439, 628

H

Habitat et humanisme : 27

J

Jésus, L'Enfant adoptif de Joseph : 323, 613

L

La morsure de l'envie : une contrefaçon du désir : 58, 60, 440, 615
La vie pousse comme la mousse : 234
Le *la* donné au siècle : 222
Le silence, la gentillesse et la souffrance : 186, 257
Les mots de l'année. Respect : 459
Lettre à Henry Bauchau lors de la parution de L'Enfant bleu : 135
Le vrai lieu est ailleurs : 12, 73

O

Ombre nue (L') : 518, 561, 627

S

S'interroger sur soi-même : 286
Solitudes de Madeleine : 8, 172, 318
Souffle de la mémoire, grâce de l'oubli : 327, 557

U

Un héritage à recueillir : 459

V

Veillée de Noël. Un grand soir de fête : 613
Verbaliser la vérité : 306, 316
Voir en peinture : 110, 170

INDEX DES AUTEURS CITÉS

A

ABÉCASSIS, Eliette, 273
ABÉCASSIS, Janine, 296, 297
ABEL, Olivier, 546
ABOUT, Élisabeth, 150, 430
ABRAHAM, Nicolas,198, 255, 259, 262, 268, 541
ADORNO, Theodor, 592
AGAMBEN, Giorgio, 21, 29, 52, 302, 364, 436, 578, 598, 605
ALBERTI, Christiane, 516, 526, 531, 533, 540
ALLOUCHE, Jean, 112
ALTOUNIAN, Janine, 113, 249, 250, 264, 448, 515, 581, 586, 593, 596
AMERY, Jean, 131, 194, 632
ANCELIN SCHÜTZENBERGER, Anne, 465
ANDRÉ, Jacques, 111, 112, 118, 366
ANDRÉ-FUSTIER, Francine, 202, 569, 584
ANZIEU, Annie, 63, 64, 131, 141, 151, 431,
ANZIEU, Didier, 81, 92, 133, 144, 146, 159, 390, 399, 475, 478, 479, 488
APOLLINAIRE, Guillaume, 185
ARAGON, Louis, 559
ARENDT, Hannah, 223, 268
ARIÈS, Philippe, 424
ARMEL, Aliette, 13, 166
ASSO, Françoise, 596
ASSOUN,Paul-Laurent, 41, 79, 139, 147, 173, 214, 216, 261, 335, 345, 351, 354, 361, 367, 368, 384, 387, 419, 453, 492, 602
ATHANASSIOU-POPESCO, Cléopâtre, 80, 85, 173, 186, 230, 243, 370, 385, 390, 433, 434, 442, 492
AUBERTEL, Françoise, 569
AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, 195, 410,
AUDRY, Colette, 34, 464
AUGÉ, Marc, 521
AULAGNIER (CASTORIADIS/SPAIRANI), Piera, 55, 273, 506
AUSTIN, John Langshaw, 275

B

BACHELARD, Gaston, 142, 230, 307, 309, 498, 522, 524, 537, 538, 598, 606, 620
BACHOFEN, Johann, Jakob, 290
BADIOU, Alain, 619
BAETENS, Jan, 18
BALMARY, Marie, 35, 438, 541
BALZAC, Honoré de, 99, 144, 222
BALZANO, Flora, 497
BARBERO, Odette, 622
BARROIS, Claude, 550
BARTHES, Roland, 502, 536, 630

BATALHA, Marion Cristina, 225
BAUDELAIRE, Charles, 254, 388, 426, 535, 609
BAUDRY, Robert, 547
BAYARD, Pierre, 31, 32
BEAUVOIR, Simone de, 86, 173, 190, 394
BEAUVOIS, Léa, 588
BECCHI, Egle, 23, 595
BELLEGARDE, Claude, 608
BEN JELLOUN, Tahar, 286, 592
BENJAMIN, Walter, 302, 577
BENSLAMA, Fethi, 273
BERCHET, Jean-Jacques, 355, 356, 371, 403
BERENSTEIN, Isidora, 400
BERGERET, Jean, 127, 152, 330, 537
BERGOUNIOUX, Pierre, 246, 467
BERNANOS, Georges, 116
BERNE, Éric, 374
BERRY, Nicole, 60, 83, 340, 341, 566, 578
BERTRAND, Nathalie, 502
BESSOLES, Philippe, 156, 161, 374, 379
BETTELHEIM, Bruno, 55, 91, 240, 277, 304, 306, 566
BIANCHI, Olivia, 311
BICK, Esther, 603
BION, Wilfred-Ruprecht, 128, 177, 390
BIRRAUX, Annie, 66
BISANZ, Hans, 94
BLANCHOT, Maurice, 22, 307
BLANCKEMAN, Bruno, 18, 19, 20, 36, 240, 489, 593, 618, 622
BLOCH, Marc, 410
BOBLET, Marie-Hélène, 19, 25, 309, 357, 365, 589, 591, 597, 612, 626
BOILEAU, Nicolas, 526
BOKANOWSKI, Thierry, 89
BOLLACK, Jean, 24, 202, 510
BOMPIANI, Valentino, 336, 375, 452, 616
BONNEFOY, Yves, 42
BONNET, Catherine, 78
BORGES, Jorge Luis, 192, 557
BOTELLA, César, 268
BOUCHARD-GODARD, Anne, 66
BOUGNOUX, Daniel, 588
BOUHDIBA, Abdelwahab, 204
BOULOUMIÉ, Arlette, 239, 241
BOURDELLON, Geneviève, 383
BOURDIER, Pierre, 589
BOURDIEU, Séverine, 251
BOURGEOIS, Henri, 283
BOURGY, Victor, 464, 466
BOUTRY, Philippe, 57
BRAUNSCHWEIG, Denise, 299

BRETON, André, 606
BREUER, Joseph, 605
BRIERE, Emilie, 30
BRIL, Jacques, 78, 87, 121, 149, 207, 213, 243, 503
BRION, Marcel, 48
BRODZIAK, Sylvie, 401
BRUSSET, Bernard, 123, 338, 349, 398, 411, 416, 447, 448
BUREAU, Michel, 319
BURLINGHAM, Dorothy, 448
BURNETT, Tylor, Edward, 456
BUTLER, Anne de, 351
BYDLOWSKI, Monique, 66, 69, 74, 75, 115, 169, 170, 171, 177, 186

C

CAISNE, Arielle, 379
CALDERON DE LA BARCA, Pedro, 213, 238, 239
CARLONI, Glauco, 53, 196
CARROLL, Lewis, 82, 83, 580
CAZES, Hélène, 564
CERTEAU de, Michel, 192
CHABERT, Catherine, 144
CHALIER, Catherine, 548, 626
CHAMBRIER, Josiane, 322
CHAMISSO, Adelbert von, 186
CHANTRAINE, 223
CHAR, René, 485, 591
CHASSEGUET-SMIRGUEL, Janine, 126, 143, 148, 196, 199, 221, 352, 576
CHATEAUBRIAND, François-René, 355, 371
CHEDID, Andrée, 28, 265, 463
CHEVALIER, Anne, 30, 32
CHEVALIER, Jean, 121, 149, 224, 229, 253, 287, 374, 397, 429, 471, 477, 490, 498
CHOMBARD DE LAUWE, Marie-Josée, 30, 96, 131, 174, 175, 237, 523, 538, 539, 596, 614, 621, 626
CICCONE, Albert, 92, 95, 96, 118, 228, 262, 316, 338, 479, 486, 552, 555, 556, 577, 584
CIXOUS, Hélène, 32, 407, 606, 608
CLAIR, Jean, 429, 431
CLANCIER, Anne, 487
CLAPAREDE, Edouard, 153
CLÉMENT, Gilles, 577
CLERGET, Joël, 276, 299, 315, 373, 374, 435, 473, 486, 505, 514, 628
CLICHÉ, Elaine, 510
COBLENCE, Françoise, 311, 363
COCTEAU, Jean, 485
COHEN BOULAKIAS, Claude, 58, 353, 460
COLETTE, 251
COLLODI, Carlo Lorenzini, 546

COMBE, Colette, 625
COMPAGNON, Antoine, 17, 29, 559
COOLS, Arthur, 600
CORBIN, Alain, 57, 369, 467
COSTE, Claude, 594
COUCHARD, Françoise, 56, 62, 63, 374
COURTINE, Jean-Jacques, 467, 468, 482
COUSSEAU, Anne, 583, 596
CRETON, Laurence, 257
CUPA, Dominique, 267
CYRULNIK, Boris, 165, 568, 569, 588, 605, 608
CYSSAU, Catherine, 266, 267

D

DALI, Salvador, 413
DANON-BOILEAU, Laurent, 580
DARMON, Pierre, 48
DARRIEUSSECQ, Marie, 557
D'ASBORG, Bertrand, 194, 238, 359
DAUDET, Alphonse, 95
DAUPHIN, Cécile, 76
DAVID, Claude, 276, 559, 624
DAYAN, Jacques, 72
DAYAN ROSENMAN, Amy, 589
DEBREUILLE, Jean-Yves, 403
DE CERTEAU, Michel, 181, 249, 282, 315, 594
DECLERCK, Patrick, 75, 583
DEFONTAINE, Jeanne, 228
DEGUY, Michel, 227
DELASSUS, Jean-Marie, 291, 295, 328
DELCOURT, Marie, 56, 356
DELEUZE, Gilles, 496, 497
DELUMEAU, Jean, 267
DEMANZE, Laurent, 37, 193, 199, 245, 246, 305, 306, 396, 399, 496, 521, 541, 542, 543, 576, 581, 582, 584, 622
DEMOULIN, Laurent, 190
DENIS, Paul, 203
DEPAULIS, Alain, 87, 88
DERRIDA, Jacques, 586
DESBORDES-VALMORE, Marceline, 296
DESCARTES, René, 402
DETAMBEL, Régine, 578
DEVILLA, Lorenzo, 597
DIAKTINE, René, 137, 342
DIAZ, Brigitte, 583, 615
DIDEROT, Denis, 325, 466
DIDI-HUBERMAN, Georges, 476
DIEL, Paul, 230

DJERIBI, Muriel, 474
DOLLÉ, Jean-Paul, 195

DOLTO, Françoise, 61, 160, 178, 219, 228, 299, 322, 390, 391, 488, 511, 544, 584, 629, 630
DONDELINGER, Patrick, 22
DOR, Joël, 383, 235, 367
DOSTOIEVSKI, Fedor, 139, 157, 222, 420
DOTAN, Isabelle, 16, 107, 277, 476, 488, 500, 513, 618
DOTTIN, Hélène, 388
DOUBROVSKY, Serge, 138
DOUVILLE, Olivier, 575
DOUZOU, Catherine, 514, 582
DOVER-WILSON, John, 269
DUBET, François, 233
DUBOIS, Philippe, 23, 469, 479
DUBORGEL, Bruno, 599, 606
DUBY, Georges, 160, 208, 546
DUCAS-SPAES, Sylvie, 14, 234, 246, 247, 268, 282, 583
DUCHARME, Rejean, 148
DUFOURMANTELLE, Anne, 41, 42, 62, 100, 133, 195, 240, 275, 300, 343, 493, 551, 554, 555, 605
DUGAST-PORTES, Francine, 14, 29, 31
DUFOUR, Dany-Robert, 275
DUHAMEL, Georges, 220
DUJARDIN, Philippe, 521
DU MAURIER, Georges, 128
DURAND, Gilles, 500
DURAS, Marguerite, 362
DURIF-VAREMBONT, Jean-Pierre, 364, 503, 506, 508, 578
DÜRRENMATT, Jacques, 29, 36

E

EIGUER, Alberto, 584
ELIACHEFF, Caroline, 98, 179, 480
ELIADE, Mircea, 63, 192, 470, 549, 576, 616
ENHAÏM, Michèle, 46, 52, 72, 109, 111, 116
ENRIQUEZ, Micheline, 101, 569
EPSTEIN, Hélène, 588
ERNAUX, Annie, 246, 282
ERNST, Sophie, 304
ESCHYLE, 63

F

FABIANI, Daniela, 255, 525
FABRE, Nicole, 39, 148, 149
FAIVRE, Bernard, 581
FAIN, Michel, 299
FARGE, Arlette, 76
FAURE, Philippe, 617
FAURE-PRAGIER, Sylvie, 45

FEBVRE, Lucien, 467
FÉDIDA, Pierre, 33, 140, 153, 156, 161, 163, 164, 181, 247, 305, 436, 441, 491, 562, 573
FERENCZI, Sandor, 71, 376, 554, 622
FERRANT, Alain, 95, 96, 218, 228, 316, 327, 338, 371, 552, 555, 556, 577
FEUILLÂTRE, Pauline, 593
FILHOL, Emmanuel, 217
FINKELKRAUT, Alain, 609
FOUCAULT, Michel, 220, 519, 574, 621
FOUQUET, Catherine, 39, 62, 87, 103
FRANK, Anne, 391
FREUD, Anna, 428, 448
FREUD, Sigmund, 33, 34, 93, 115, 138, 141, 143, 144, 145, 147, 186, 193, 217, 221, 235, 261, 262, 292, 335, 347, 351, 352, 361, 383, 384, 453, 461, 555, 565, 605, 609
FRIEDLÄNDER, Saul, 562, 563
FRIEDRICH, Jörg, 574
FUKS, Paul, 492

G

GAFFNEY, Phyllis, 621
GALLI PELLEGRINI, Rosa, 28
GANTHERET, François, 49, 622
GARCIA MARQUEZ, Gabriel, 47
GARCIN, Jérôme, 407
GARFITT, Toby, 13, 198, 504, 539
GARY, Romain, 609
GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, 509
GAULT, Jean-Louis, 596
GELIS, Jacques, 483
GEORGES, Anne-Marie, 550
GERARD, André-Marie, 182, 214, 333, 334
GHEERBRANT, Alain, 121, 149, 224, 229, 253, 287, 374, 397, 429, 471, 477, 490, 498
GIRARD, Isabelle, 13
GODARD, Roger, 567, 605
GODEAU, Florence, 331, 454
GOETHE, Johan Wolfgang von, 250, 529, 594
GOHARA, Kai, 168
GOLSAN, Richard J., 15
GOLSE, Bernard, 572
GOMEZ MANGO, Edmundo, 134, 578
GOULET, Alain, 10, 12, 22, 36, 44, 54, 104, 185, 198, 224, 256, 259, 272, 290, 387, 393, 494, 536, 539, 617, 627
GOYENA, José-Luis, 327
GRANDJEAN, Monique, 616
GRANET, Marcel, 168
GRANGE-SÉGÉRAL, Évelyne, 202

GRANJON, Evelyne, 472, 553
GREEN, André, 232, 260, 336, 337, 344, 400, 421, 493, 533, 603, 628
GREISCH, Jean, 543
GRENIER, Roger, 113, 114, 138, 153, 156
GRIMM, Wilhelm, 237
GROSSMAN, Vassily, 16
GOUSSARD, Jean-Baptiste, 495, 590
GRUILLOT, Étienne,184, 275, 447, 475, 484, 545
GRUNBERGER, Bela, 576
GUATTARI, Félix, 496, 497
GUÉRIN, Christian, 305
GUIGNARD, Florence, 89, 144, 153, 602, 633
GUILLAUMIN, Jean, 96, 167, 190
GUYOMARD, Dominique, 51, 68, 142, 171, 173, 603
GUYOTAT, Jean, 575

H

HAAG, Geneviève, 491
HADDAD, Gérard, 479, 567
HALBWACHS, Maurice, 585
HAESEVOETS, Yves-Hiram, 72, 377
HAMEL, Jean-François, 556
HAMM, Jean-Jacques, 358, 359
HAMON, Philippe, 502
HANDKE, Peter, 111
HEGEL, Georg, Wilhelm, 338, 539
HEINICH, Nathalie, 98
HEIZMANN, Bernard, 248, 252
HÉRITIER, Françoise, 98, 366, 412
HILLESUM, Etty, 269
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, 570
HOUZEL, Didier, 177
HUGO, Victor, 224, 319
HUISSMAN, Bruno, 22
HUON, Marc-Élie, 218, 579
HURSTEL, Françoise, 101, 189, 568
HUSSHERR, Cécile, 426

I

ILLIÈS, Christian, 180
IRIGARAY, Luce, 55

J

JABÈS, Edmond, 339, 489
JACOB, Colette, 39, 142
JAFFELIN, Emmanuel, 451
JAITTIN, Rosa, 91, 330, 334, 350, 382

JEAY, Madeleine, 621, 622
JESU, Frédéric, 628
JONAS, Hans, 317, 628
JONES, Ernest, 229, 352, 419, 575
JULIEN, Philippe, 314
JUNG, Gustav, 56, 471
JURANVILLE, Alain, 625

K

KAËS, René, 70, 240, 264, 305, 334, 337, 346, 351, 370, 398, 407, 413, 414, 416, 417, 599, 600
KAFKA, Franz, 82, 215, 217, 222, 559
KAMIENIAK, Isabelle, 383
KANDINSKY, Vassily, 9, 14
KAPLAN, Leslie, 594
KELLETAT, Andreas F., 574
KELLEY-LAINÉ, Katleen, 529
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 365
KLEIN, Melanie, 155, 262, 343
KLEMPERER, Victor, 122
KNIBIELHER, Yvonne, 39, 57, 62, 87, 103, 142, 171, 348
KKSIAZENICER-MATHERON, Carole, 409
KOENIG Anne-Marie, 14, 16
KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, 105, 183, 201, 225, 254, 314, 437, 489, 498, 521
KOVAK, Edvard, 627
KRISTEVA, Julia, 17, 22, 65, 105, 127, 132, 136, 149, 155, 162, 170, 173, 259, 261, 262, 278, 338, 390, 400, 403, 405, 416, 420, 446, 481, 496, 559, 613, 624, 625
KRYGIER, Riva, 312

L

LABARRE, Albert, 478, 479
LACAN, Jacques, 84, 171, 223, 280, 293, 360, 390, 420, 453, 507, 531, 606, 619
LACADÉE, Philippe, 609
LACAPRA, Dominique, 591
LACROIX, Marie-Blanche, 335
LACROIX, Xavier, 317, 318, 322
LAFFONT, Robert, 336, 375, 452, 616
LAFONTAINE, Jean de, 272
LAFLAMME, Valérie, 276
LAGERKVIST, Pär, 344
LAMARTINE, Alphonse de, 130
LANÇON, Daniel, 15
LANDROT, Martine, 165, 166

LANOT (LEMOINE), Bénédicte, 31, 32, 35, 56, 62, 140, 143, 195, 204, 206, 227, 243, 287, 339, 397, 402, 403, 418, 489, 519, 613, 631
LAPLANCHE, Jean, 34, 217, 272, 217, 272, 345, 347, 428, 523
LA ROCHEFOUCAULD, François de, 158
LAUDE, Jean, 590
LAUPIES, Vincent, 210
LAVATER, Kaspar, 468
LE BRETON, David, 468
LECHARTIER-ATLAN, Chantal, 348
LECLAIRE, Serge,117, 207, 339, 500
LE CLÉZIO, Jean-Marie, 592
LECŒUR, Martine, 558
LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne, 129, 130, 272, 284
LEGENDRE, Pierre, 194, 249, 291, 322, 424, 466, 503
LE GOFF, Jacques, 467
LEGROS, Martine, 604
LE GUEN, Annick, 39, 159
LEHALLE, Béatrice, 469
LEIRIS, Michel, 30
LEMOINE, Georges, 577
LE NAN, Frédérique, 239
LENOIR, Frédéric, 461, 471
LEONARD-ROQUES, Véronique, 366
LESSANA, Marie-Magdeleine, 84
LETT, Didier, 348, 349
LEVI, Primo, 219, 521
LEVINAS, Emmanuel, 287, 288, 317, 444, 445, 446, 548, 549, 625, 627, 630
LÉVI-STRAUSS, Claude, 43, 51, 202, 456
LÉVY-SOUSSAN, Pierre, 24, 170, 193, 299
LHOPITAL, Marc, 118, 262, 479, 486, 584
LHOTE, Aude-Marie, 381
LIBIS, Jean, 357, 363
LITTELL, Jonathan, 357
LISIEUX de, Thérèse, 616
LOGIÉ, Laetitia, 22, 494
LORENZ, Karl, 602
LOUIS-COMBET, Claude, 524, 526, 531
LYOTARD, Jean-François, 21, 601

M

MACÉ, Gérard, 583
MALOT, Hector, 566
MALSON, Lucien, 81
MANN, Thomas, 122, 365
MANNONI, Maud, 59, 119, 120, 123, 295, 570, 587, 588
MARCELLI, Daniel, 308, 572
MARCIANO, Paul, 319, 486
MARCOIN, Francis, 294, 300
MARCONI, Mondina, 267

MARCOTTE, Gilles, 365
MARIANI, Marinella, 510
MARTIN DU GARD, Roger, 213, 220
MARTY, François, 145, 444, 445, 447
MARTY, Joseph, 328, 191
MASSON, Michel, 520
MAUPASSANT, Guy de, 385
MAZERAN, Vincent, 480
MELLIER, Denis, 155, 392
MELTZER, Donald, 95
MESNARD, Philippe, 574
MICHELET, Jules, 467
MICHELET-JACQUOD, Valérie, 579, 615
MIJOLLA de, Alain, 587
MIJOLLA-MELLOR de, Sophie, 420
MI-KYUNG, Yi, 83
MILLER, Alice, 83
MILLET, Richard, 225
MILLOIS, Jean-Christophe, 357
MINGASSON, Lise, 147
MISSENARD, André, 300, 391
MNOUCHKINE, Ariane, 604
MODIANO, Patrick, 251
MOLIÈRE, 267
MOLINA LEAL, Leocadia, 142, 380
MONMAYRANT, Maguy, 335
MONNEYRON, Frédéric, 356
MONSARRAT, Gilles, 211
MONTINI, Chiara, 565
MONTRELAY, Michèle, 81
MOPSIK, Charles, 312
MOREL, Marie-France, 177
MORZEWSKI, Christian, 123, 376, 377, 547
MOUNIER, Bruno, 336
MUSIL, Robert, 353, 404
MUSSET, Alfred de, 388, 423
MUXEL, Anne, 597
M'UZAN, Michel de, 544

N

NANCY, Jean-Luc, 350
NAOURI, Aldo, 58, 85, 97, 106, 107, 134, 232, 292, 392, 503
NARJOUX, Cécile, 21, 29, 36, 490, 522, 525, 531, 552, 558, 605
NATANSON DUNCKER, Mireille, 179, 182
NATANSON, Madeleine, 308, 391
NATHAN, Tobie, 244, 588
NEISS, Benoît, 176
NERVAL, Gérard, 138
NEWMAN, Barnett, 592

NIETZSCHE, Friedrich, 64, 295, 555
NOBILI, Glauco, 53, 196
NOSSINTSCHOUK, Ronald, 421
NOUDELMANN, François, 458
NOVALIS, Friedrich, 590
NYS-MAZURE, Colette, 172, 176, 178

O

OLINDO-WEBER, Silvana, 480
OLIVIER, Christiane, 171, 299

P

PAGNOL, Marcel, 323
PARACELSE, 49
PARAT, Hélène, 54, 68, 88, 144, 201, 361
PARÉ, Ambroise, 55
PARNET, Claire, 497
PASCAUD, Fabienne, 558
PASCHE, Francis, 432
PASTOUREAU, Michel, 425
PAVLOVIC, Diane, 502
PELLETIER, Anne-Marie, 312, 322
PEREC, Georges, 247, 392, 510, 515, 560, 563, 596
PERRAULT, Charles, 375, 378, 454
PERRIN, Jean-François, 564
PERROT, Michelle, 160, 208, 353
PERRIER, François, 74
PERRY, Édith, 232, 503, 504, 509, 514, 528
PEYRON, Marc, 483
PIGUET, Patrick, 207, 256
PICARD, Anne-Marie, 478
PIROTTE, Jean-Claude, 597
PLATH, Sylvia, 333
PLATON, 401, 560
PLUTARQUE, 152
POE, Edgar Allan, 619
POIRIER, Jacques, 30, 457, 582
PONTALIS, J.-B., 16, 25, 33, 34, 114, 121, 122, 135, 217, 272, 279, 294, 313, 335, 340, 347, 384, 416, 423, 452, 453, 490, 493, 500, 523, 527, 536, 565, 569, 590, 593, 596, 614, 622, 623, 626
PORTE, Jean-Michel, 363
PREVERT, Jacques, 190
PRINCE, Nathalie, 331, 454, 545
PROPP, Vladimir, 454
PROUST, Marcel, 132, 133, 141, 305, 306, 501, 523, 532, 534
PUGET, 400

Q

QUEFFÉLEC, Yann, 421
QUIGNARD, Pascal, 565, 599, 600

R

RABAIN, Jean-François, 418, 587
RABATÉ, Dominique,101, 300, 302, 342, 504, 565
RABELAIS, François, 239
RACAMIER, Paul-Claude, 89, 92, 227, 228
RACINE, Jean, 128, 130, 190, 202
RAFFALLI, Bernard, 306, 534, 606
RAIMBAULT, Ginette, 179, 480
RAMOND, Sylvie, 591
RAND, Nicholas, 570
RANK, Otto, 137, 186, 400, 408, 491
RÉMY, Gérard, 616
RENARD, Jules, 495
RENAUD, Françoise, 383
RESNIK, Salomon, 316
REVAULT D'ALLONNES, Claude, 44, 49, 50, 51, 59, 69, 94, 318, 529, 565, 566, 567, 569, 573
RICHARD, Lionel, 196
RICOEUR, Paul, 506, 521, 525, 597
RILKE, Rainer Maria, 500
RIMBAUD, Arthur, 393, 427, 471, 509, 609
RIPA, Yannick, 161
ROBBE-GRILLET, Alain, 19
ROBERT, Marthe, 138, 167, 238, 239, 240, 529, 565, 566, 567, 569, 573
ROCHE, Anne, 35
ROGER, Guy, 190, 316
ROGER, Pascale, 295
ROLLAND, Romain, 220
RORSCHACH, Hermann, 146
ROSENFELD, David, 556
ROSOLATO, Guy, 133, 389, 390
ROTEN, Hervé, 303
ROTHKO, Mark, 450
ROUAUD, Jean, 282
ROUCHY, Jean-Claude, 541
ROUDAUT, Jean, 620
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 363
ROUSSILLON, René, 316
RUFFIOT, Alain, 330
RULFO, Juan, 385, 592
RULLIER-THEURET, Françoise, 219, 397, 503, 509, 513

S

SAGALYN, Adine, 281, 399
SAINT AUGUSTIN, 317, 334, 365
SAINT JEAN DE LA CROIX, 316
SAINT PAUL, 319
SALANSKIS, Jean-Michel, 478
SALHA-DE-LONGEVIALLE, Agathe, 425
SAMI-ALI, Mahmoud, 480
SANGSUE, Daniel, 589
SARRAUTE, Nathalie, 17
SARTRE, Jean-Paul, 507, 601
SCARFONE, Dominique, 21
SCHAFFNER, Alain, 17, 29, 104
SCHILDER, Paul, 49
SCHNEIDER, Michel, 66, 101, 106, 175, 262, 282, 481, 482, 507, 513, 518
SCHNEIDER, Monique, 57, 144, 284, 319
SCHNEIDER, Peter, 573
SCIBILIA, Giovanni, 595
SEBKI, Habiba, 496
SEMPRUN, Jorge, 15, 182
SÉNÈQUE, 435
SERÇA, Isabelle, 552
SEVERIN, Gérard, 61, 160, 178, 322, 488, 629, 630
SEVEZ, Pascal, 25, 610
SHAKESPEARE, William, 211, 222, 259, 260, 265, 267, 269, 270, 271, 280, 313, 336, 347, 398, 406, 512, 590
SHENGOLD, Leonard, 126, 434
SIBONY, Daniel, 271, 338, 487
SIGANOS, André, 576
SIMON, Claude, 196
SMITH, Adam, 363
SOLLERS, Philippe, 559
SOPHOCLE, 152, 272, 273, 347, 589
SOULÉ, Michel, 52
SPAAS, Lieve, 276
SPILLER, Leda, 545
SPITZ, René, 167, 568, 579
SQUIRES, Claire,106
STAROBINSKI, Jean, 36, 270, 272, 466
STEFKOVIC (MORIS), Milène, 13, 598, 606
STEINER, George, 180
STEINSALTZ, Adin, 401
STERN, Anne-Lise, 56, 573, 574
STORK, Hélène, 44, 47
STRAUSS, Botho, 559
SUFFRAN, Michel, 21
SYLVESTER, David, 312

T

TADIÉ, Jean-Yves, 42, 192, 522, 525
TARDAN-MASQUELIER, Ysé, 42, 48, 577, 616
TCHEKHOV, Anton, 450
TÉLÉMAQUE, 269
THIBAULT, Bruno, 592
THOIZET, Évelyne, 22, 23, 385, 386, 434, 487, 488, 489, 590
THOMAS, Chantal, 400
THOUEILLE, Édith, 201
TISON, Pascale, 14, 27, 32
TISSERON, Serge, 37, 540, 541, 608
TODOROV, Tzvetan, 616
TOLSTOÏ, Léon, 197
TOROK, Maria, 116, 198, 255, 262, 530
TORT, Michel, 171, 237
TOURET, Michèle, 14, 18, 29
TOURNIER, Michel, 81, 218, 364, 365, 440, 630
TOUSSAINT, Jean-Philippe, 308
TRAVERS DE FAULTRIER, Sandra, 589
TRÉVISAN, Carine, 583
TRIGANO, Shmuel, 313, 318
TROUBETSKOY, Wladimir, 331, 454
TRUONG, Nicolas, 467

U

UNGERER, Tomi, 393

V

VAILLANT, Maryse, 494, 628, 629
VALABREGA, Jean-Paul, 59, 473, 474
VANHOUTTE, Diane, 125
VASSE, Denis, 46, 100, 133, 163, 239, 250, 277, 288, 293, 297, 335, 343, 349, 377, 421, 487, 499, 509, 514, 516, 588, 596, 599, 613
VASSEUR, Nadine, 279, 315, 507, 509, 519, 561
VEIL, Simone, 223, 375, 443
VERCIER, Bruno, 18, 24, 26, 254, 485, 510
VERGOTE, Antoine, 222, 629
VERNANT, Jean-Pierre, 56, 106, 431
VIART, Dominique, 18, 24, 26, 28, 252, 254, 485, 510, 549, 583, 584, 588
VIDERMAN, Serge, 43, 221, 566, 576, 596
VIGARELLO, Georges, 467
VILLA, François, 157
VIRCONDELET, Alain, 358, 359, 360, 361
VISHNIAC, Roman, 310
VON MATT Peter, 206, 212, 290
VRIGNAUD, Dominique, 221

W

WAJCMAN, Gérard, 563
WALLON, Armand, 546
WALLON, Henri, 389
WEBER, Anne-Gaëlle, 458
WIDLÖCHER, Daniel, 71, 72
WIESEL, Elie, 189
WIEVIORKA, Annette, 15, 122, 181, 563
WILDE, Oscar, 433, 444
WINNICOTT, Donald-Woods, 80, 85, 113, 149, 154, 312, 340, 391, 436, 598
WINTERSON, Jeanette, 601
WITTIG, Monique, 348,
WOLF-FEDIDA, Mareike, 37, 487
WOLFSON, Louis, 579
WOOLF, Virginia, 294

Y

YOURCENAR, Marguerite, 105, 357, 379

Z

ZAZZO, René, 45, 174, 243, 364, 367, 386, 394, 395, 397, 399, 400, 402, 408, 411, 421, 601
ZOLA, Émile, 11
ZUNDEL, Maurice, 315, 465

RÉFÉRENCES BIBLIQUES

204, 212, 214, 216, 228, 239, 242, 286, 287, 291, 292, 309, 313, 314, 318, 320, 322, 326, 333, 340, 342, 372, 377, 401, 424, 426, 444, 462, 553

ÉCHOS D'ENFANCE

Les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain

Résumé

L'œuvre de Sylvie Germain, traversée par de nombreuses références mythiques et bibliques, invite à une lecture polyphonique du monde. Lieu privilégié pour interroger l'originaire, la famille, structurée par des liens complexes d'affiliation, de filiation et d'alliance, devient la scène où se jouent et se rejouent les drames individuels et collectifs, se fomentent les meurtres comme les lumineuses adoptions. Caisse de résonnance particulièrement sensible aux désastres du monde qui la traversent, elle fait parvenir, en sourdine ou en éclats, les flux et reflux généalogiques qui atteignent ses membres. À partir d'une étude approfondie des différentes figures familiales, ce travail explore les situations de violences primitives et les cheminements qui conduisent à la réconciliation du sujet avec son enfance et sa mémoire.

Mots clefs

Sylvie Germain - Psychanalyse – Bible – Mythes - Enfance – Famille - Paternité – Maternité – Fratrie – Transmission.

ECHOES OF CHILDHOOD

Exploring childhood territories in the works of Sylvie Germain

Abstract

The work of Sylvie Germain is pervaded by numerous mythical and biblical references, which causes the reader to be immersed in a polyphonic process. It appears as a relevant field of study to raise questions related to both origin and family, equally structured by complex lineage bonds, lines of descent and alliances. It can become the stage on which individual and collective dramas are performed; murders are contrived under the appearance of luminous adoptions. The work of Sylvie Germain echoes the world's disasters and leads the reader to perceive the ebb and flow of genealogy affecting all relatives in a dim or deafening manner. This study explores the situation of violence based on a thorough analysis of the status of the various family members and itinerary which enables the subject to come to terms with childhood and awakened memories.

Keywords

Sylvie Germain - Psychoanalysis – Bible – Myth - Childhood – Family - Paternity – Maternity – Siblings – Transmission.