

# L'oubli

Cahiers  
**ERTA**  
numéro  
31

**L'oubli**



Cahiers  
**ERTA**  
numéro 31

# L'Oubli

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
Gdańsk 2022

## comité scientifique

Patrick Imbert	Paweł Matyaszewski
Tugrul Inal	Krystyna Modrzejewska
Mirosław Loba	Michał P. Mrozowski
Annick Louis	Barbara Sosień
Wiesław Malinowski	Sabine M. E. van Wesemael
Zuzana Malinovská	

## comité de lecture

Adina Balint	Sándor Kálai	Piotr Sadkowski
Doris Eibl	Thierry Laurent	Anita Staroń
Laurent Déom	Marek Mosakowski	Dorottya Szávai
Ariane Ferry	Oana Panaité	Piotr Śniedziewski
Florence Godeau	Lydie Parisse	Jean-Louis Tilleul
Krzysztof Jarosz	Andrzej Rabsztyń	Izabella Zatorska
Tomasz Kaczmarek	Regina Bochenek-Franczakowa	

## comité de rédaction

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska	Tomasz Swoboda
Anne Delsipée	Paulina Tarasewicz
Katarzyna Kotowska	Ewa M. Wierzbowska

## rédacteur en chef

Ewa M. Wierzbowska

## vice-rédacteur en chef

Tomasz Swoboda

## révision du texte

Anne Delsipée

## couverture et page de titre & mise en page

Małgorzata K. Wierzbowska

Ouvrage publié avec le concours de  
M. le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Gdańsk

Ce projet a bénéficié d'une aide de l'état gérée par l'Agence Nationale  
de la Recherche au titre du programme « Investissements d'avenir »  
portant la Référence ANR-19-GURE-0001

© Copyright by Uniwersytet Gdański  
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
ISSN 2300-4681 e-ISSN 2353-8953

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax 58 523 14 83  
<http://wyd.ug.edu.pl>; [sek.wyd@gnu.univ.gda.pl](mailto:sek.wyd@gnu.univ.gda.pl)

# cahiers erta n° 31

## études

PATRICK TEICHMANN

« La trace d'une époque finie dans les mœurs d'une époque nouvelle » : la crise de mémoire dans *Le Chevalier des Touches* de Jules Barbey d'Aureville 10

MATHILDE BATAILLÉ

L'empreinte de l'oubli dans *L'Affaire furtif* (2010) de Sylvain Prudhomme et *L'Empreinte à Crusoe* (2012) de Patrick Chamoiseau 28

LAETITIA DELEUZE

Suivre le fil de la blessure : Déliaison des voix et corporalité de la mémoire dans *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier et *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo 48

## varia

SEBASTIAN ZIÓŁKOWSKI

Nuances expressionnistes dans *La Folle de Chaillot* de Giraudoux 112



**E**nsevelis sous le poids du temps, événements, personnes, souvenirs, objets, émotions émergent par hasard de l'histoire ou sont sortis de l'ombre par le désir de sauver une partie infime du passé. Par quoi sont provoqués ces retours, souvent douloureux, à ce qui a eu lieu, à ceux qui ne sont plus, aux idées surannées ? Est-ce par l'angoisse de devenir soi-même une trace de moins en moins visible à la surface de la rivière du temps ? L'oubli est un mécanisme cérébral puissant qui nous permet de vivre après des expériences plus ou moins traumatisantes, c'est la garantie même de la survie de l'espèce. Mais l'oubli est aussi un mécanisme social, politique, qui peut sciemment effacer les existences, tant physiques qu'abstraites, non conformes aux idéologies actuelles. « L'Oubli – cette pire des Morts », selon les mots de la poétesse Marie Kryszewska, s'avère être aussi un outil de néant. Les traces du jadis sont néanmoins partout, mais il faut de la volonté, de la persévérance et du courage pour les lire, les déchiffrer. C'est ce qu'ont fait les auteur-e-s du numéro 31 des *Cahiers ERTA*. Suivons leurs pas pour, nous perdant dans le passé, mieux nous retrouver dans le présent.

**EWA M. WIERZBOWSKA**



# ÉTUDES

## PATRICK TEICHMANN

Université de Mayence

« La trace d'une époque finie dans les mœurs  
d'une époque nouvelle » : la crise de mémoire  
dans *Le Chevalier des Touches* de Jules Barbey  
d'Aurevilly

Premier Empire, Restauration, monarchie de Juillet, Deuxième République, Second Empire – le XIX<sup>e</sup> siècle que traverse la France est une époque marquée par l'accélération des transformations politiques et sociales. L'événement fondateur de ces mutations est forcément la Révolution française, qui marque « une ère nouvelle, un recommencement de l'humanité, le temps zéro de la modernité »<sup>1</sup>. Aussi Georg Lukács constate-t-il qu'à partir de cet événement politique, les peuples d'Europe – et notamment de France – vivent nettement plus de bouleversements qu'en d'autres siècles<sup>2</sup>. En raison de cet événement politique, l'Histoire se transmue en une expérience de masse puisque la vitesse des changements de régime à partir de 1789 engendre une toute nouvelle sensibilité de l'historicité future des développements contemporains.

Force est de constater en conséquence que le XIX<sup>e</sup> siècle est une période profondément marquée par le progrès qui contribue à éliminer la mémoire du passé. Plusieurs phénomènes s'ébauchent en France à partir du XIX<sup>e</sup> siècle qui renforcent ce développement : par

---

1 D. Peyrache-Leborgne, « Roman historique et roman-idylle chez Dickens et Hugo. *A Tale of Two Cities* et *Quatrevingt-treize* », [dans :] *Dalhousie French Studies*, 1996, n° 36, p. 51.

2 Cf. G. Lukács, *Der historische Roman*, Berlin, Aufbau, 1955, p. 15.

exemple, Eric John Hobsbawm examine le développement des traditions inventées qui sont fréquemment censées s'inscrire dans la continuité des traditions existantes, mais qui finissent dans beaucoup de cas par supplanter les anciennes pratiques et par rompre ainsi avec l'héritage en commun<sup>3</sup>. Ainsi naît une relation troublée entre les citoyen-ne-s du XIX<sup>e</sup> siècle et leur perception du passé collectif. Un autre facteur qui contribue à cette évolution réside dans les transformations technologiques et sociales qui saisissent au fur et à mesure la France profonde, c'est-à-dire les zones rurales de l'Hexagone et dont l'impact sur la population rurale a été étudié par Eugen Weber<sup>4</sup>. De plus, il faut noter les transformations radicales de Paris effectuées par Haussmann qui avaient pour effet la rupture entre les Parisien-ne-s et le vieux Paris imprégné de son héritage médiéval ; aussi l'aphorisme « Tel est le destin : le passé est dévoré par le présent », établi par Édouard Fournier en 1853, devient-il une devise fréquemment utilisée à cette époque<sup>5</sup>. L'élimination du passé matériel entraîne donc une crise collective qui se manifeste sous la forme de la nostalgie : « Face à des changements aussi rapides et conséquents, la nostalgie est un réflexe facilement compréhensible. Au début du Second Empire, cette nostalgie aboutit à un effort généralisé d'enregistrer les éléments du passé parisien dont la disparition est imposée ou menacée »<sup>6</sup>. Le XIX<sup>e</sup> siècle

---

3 Cf. E. Hobsbawm, « Introduction. Inventing Traditions », [dans :] T. Ranger (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 7-8.

4 Cf. E. Weber, *Peasants into Frenchmen. The Modernization of Rural France, 1870-1914*, London, Chatto & Windus, 1977, p. 221-240.

5 R. Terdiman, *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1993, p. 112.

6 « In the face of such rapid and consequential changes, nostalgia is an easily comprehensible reflex. Such nostalgia in the early Second Empire

en France voit ainsi plusieurs transitions énormes qui causent une certaine crise de mémoire : la succession des régimes politiques ; le passage des anciennes traditions aux traditions inventées ; le passage de la vie champêtre à l'urbanisation grâce à la nouvelle infrastructure ; le passage de l'ordre social basé sur la communauté à celui fondé sur la société (selon la dichotomie conçue par Ferdinand Tönnies)<sup>7</sup> ; et ainsi, le passage de la commémoration du passé à l'effacement de la mémoire collective.

Il s'impose donc au XIX<sup>e</sup> siècle une véritable crise de mémoire que Richard Terdiman définit, dans son ouvrage théorique *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, de la manière suivante : « en Europe, dans la période qui suit la Révolution de 1789-1815, et notamment en France, l'incertitude de la relation avec le passé devint particulièrement intense. À cette époque, les gens ressentirent l'insécurité de l'implication de leur culture dans son passé, la perturbation du lien avec leur propre héritage, comme un phénomène que j'appellerai une "crise de mémoire" : la sensation que leur passé avait en quelque sorte échappé à la mémoire, que le souvenir avait cessé de s'intégrer à la conscience »<sup>8</sup>. Aussi, à travers cette

---

led to widespread efforts to record the elements of the Parisian past whose disappearance was mandated or threatened » (*Ibidem*, p. 121).

7 Cf. F. Tönnies, « Gemeinschaft und Gesellschaft », [dans :] *Idem, Studien zu Gemeinschaft und Gesellschaft*, Wiesbaden, Springer VS, 2012, p. 243-254.

8 « In Europe in the period after the 1789-1815 Revolution, and particularly in France, the uncertainty of relation with the past became especially intense. In this period people experienced the insecurity of their culture's involvement with its past, the perturbation of the link to their own inheritance, as what I want to term a "memory crisis": a sense that their past had somehow evaded memory, that recollection had ceased to integrate with consciousness » (R. Terdiman, *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, *op. cit.*, p. 3-4).

*memory crisis*, Terdiman forge-t-il une nouvelle notion théorique qu'il faudrait traduire par la crise de mémoire et qui désigne une rupture fondamentale de la société française postrévolutionnaire avec son propre héritage culturel. Terdiman concède que de telles relations troubles envers le passé collectif étaient également présentes en d'autres époques et d'autres cultures<sup>9</sup>, mais il insiste sur le fait que c'est en France au XIX<sup>e</sup> siècle que la crise de mémoire se manifeste sous sa forme la plus traumatique ; ainsi, la mémoire devient en France une source de « cultural disquiet »<sup>10</sup>, c'est-à-dire d'un véritable malaise culturel qui va de pair avec les sensations de l'anxiété et du déracinement en raison du lien brisé avec le passé<sup>11</sup>.

Il est à noter que ce malaise se fait jour également dans la production culturelle et littéraire de cette époque. Pour exposer sa théorie, Richard Terdiman renvoie aux discussions au sujet de la mémoire dans la *Confession d'un enfant du siècle* de Musset, les *Mémoires d'outretombe* de Chateaubriand et *La Recherche* de Proust. Toutefois, nous nous penchons dans cette analyse sur un roman historique qui s'attaque énergiquement à cette crise de mémoire : *Le Chevalier des Touches* (1864) de Jules Barbey d'Aurevilly. Ce roman traite la contre-révolution normande de la fin des années 1790 en dressant un tableau sombre des royalistes en question : si pendant la Chouannerie, les contre-révolutionnaires sont encore pleins d'espoir et de vigueur belliqueuse, c'est qu'il s'y mélange dans la narration les premiers indices de leur chute

---

9 « In a world of change, memory becomes complicated. Any revolution, any rapid alteration of the givens of the present places a society's connection with its history under pressure » (*Ibidem*, p. 3).

10 *Ibidem*, p. vii.

11 Cf. *Ibidem*, p. 106.

imminente. Aussi le roman inclut-il un récit cadre qui se situe vers les dernières années de la Restauration pour mettre en scène le destin des aristocrates qui n'ont plus à leur disposition qu'un morne salon provincial où ils s'adonnent à la récitation narrative de leurs anciennes prouesses guerrières. De surcroît, à travers un troisième échelon temporel situé dans les années 1850, le narrateur évoque une visite chez le protagoniste éponyme du roman qui passe ses dernières années dans un asile, en pleine démente. L'ancien château des aristocrates qui s'écroule, le salon austère où ils doivent s'installer après la contre-révolution échouée, le salon où vit des Touches à un âge avancé : les logements des royalistes témoignent le plus clairement de la crise de mémoire dans ce roman aurevillien ; aussi émettrons-nous l'hypothèse que dans *Le Chevalier des Touches*, la crise de mémoire est projetée sur l'axe matériel qui sert à indiquer les répercussions catastrophiques de la rupture avec l'Histoire collective. En ayant recours à la théorie de la crise de mémoire développée par Richard Terdiman, nous examinerons dans ce qui suit le château écrasé des royalistes normands, le salon aristocratique et son mobilier anachronique ainsi que l'asile dans lequel le protagoniste finit par se voir enfermé à un âge avancé.

Le premier indice matériel de la crise de mémoire est constitué par le château de Touffedelys qui semble inexpugnable avant la Révolution, mais qui subit des mutations considérables lors de la contre-révolution quasiment échouée vers la fin des années 1790 :

Nous avons transformé ce vieux château démantelé, sans pont-levis et sans herse, qui n'était plus, depuis longtemps, un château fort, mais qui était encore une noble demeure, en un château humilié et paisible auquel la République pouvait pardonner. Nous en avons fait combler les fossés, baisser les murs, et si nous n'en avons pas

abattu les tourelles, nous les avons du moins découronnées de leurs créneaux, et elles ne semblaient plus que les quatre spectres blancs des anciennes tourelles décapitées !<sup>12</sup>

Ce qui est frappant dans ce passage, c'est la manière dont le destin des royalistes est projeté sur l'axe architectural : les tourelles du château transformé renvoient sans équivoque à la destitution (elles sont « découronnées ») ainsi qu'à l'exécution (elles sont « décapitées ») de Louis XVI, dont la chute est donc instrumentalisée en tant que synecdoque représentant l'écroulement de la chose royaliste et ensuite projetée sur l'axe matériel du château. C'est pour cette raison que la narratrice intradiégétique – Barbe de Percy – considère ces travaux d'aménagement qui rendent le château paisible comme « ces sacrilèges » (*CDT*, 111) puisque du point de vue des royalistes, la transformation du château est aussi blasphémique que le régicide d'un monarque absolutiste, c'est-à-dire institué par Dieu et exerçant le droit divin. Conformément à la théorie de Terdiman, il s'ébauche ici l'élimination du lien avec le passé dans la mesure où les indices matériaux testifiant d'un chapitre important de l'histoire de France – l'Ancien Régime – sont irrévocablement anéantis.

De plus, les mutations du château vont de pair avec la première étape vers l'extinction de la vieille famille noble des Touffedelys, ce qui se manifeste par l'effacement des armoiries :

Partout où elles brillaient autrefois, sur la grande façade du château, dans les coins des plafonds, sur les hautes plaques des cheminées, et jusque sur les girouettes des toits, nous avons fait effacer ces armoiries charmantes et parlantes des Touffedelys, qui portent [...]

---

12 J. Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, Paris, Gallimard (folio classique), 1976, p. 111. Les citations tirées de cette œuvre seront désormais indiquées à l'aide du signe abrégé *CDT* ; la pagination suivra l'abréviation après la virgule.

la devise, au jeu de mots héroïques: ILS NE FILENT PAS. Hélas! les pauvres lys, ils avaient filé! ils s'en étaient allés jusque de ce jardin où, de génération en génération, on en cultivait d'immenses corbeilles [...] ! Nous avons partout remplacé les lys par des lilas. (CDT, 111)

Aussi le monument matériel – le château – sert-il d'indicateur et de catalyse pour la chute sociale de l'ancienne famille aristocratique puisque leur demeure subit des transformations qui la rendent presque méconnaissable, de sorte qu'il s'agit là d'une rupture particulièrement perceptible et traumatisante avec le passé féodal. Ici encore, grâce au renvoi à la botanique, la crise de mémoire est projetée de manière très évocatrice sur l'axe haptique : l'extinction des lys – dont le soin constituait jadis une tâche que les aristocrates se transmettaient « de génération en génération » (CDT, 111) – souligne métaphoriquement la chute de la monarchie qui se servait pendant des siècles de la fleur de lys afin d'illustrer sa continuité qui s'étend jusqu'aux souverains capétiens, carolingiens, voire francs<sup>13</sup>. Pour cette raison, la disparition des lys, dont l'importance pour les aristocrates dans *Le Chevalier des Touches* est telle qu'ils figurent dans le titre nobiliaire (Touffedelys), s'accompagne d'une tonalité crépusculaire puisque ce sont la monarchie et l'Ancien Régime qui disparaissent avec ces fleurs : « Des lilas, c'est peut-être des lys en deuil ? Oui ! » (CDT, 111). L'effacement des insignes matériels de l'héritage équivaut pour le narrateur à une crise de mémoire au cours de laquelle la rupture avec le passé risque d'annuler la mémoire collective.

La narratrice intradiégétique, qui a vécu la Révolution dévastatrice et la Chouannerie échouée depuis le château de Touffedelys, signale que ce dernier perd dès la

---

13 Cf. A. Lombard-Jourdan, *Fleura de lis et Oriflamme. Signes célestes du royaume de France*, Paris, Presses du CNRS, 1991, p. 10-19.



Révolution son statut exemplaire en tombant dans l'oubli et dans l'insignifiance – elle le qualifie de « ce château, tombé, à ce qu'il semblait, en quenouille » (*CDT*, 160) – et qu'il sera entièrement écrasé à la suite de la contre-révolution futile : « de ce pauvre château ruiné, il ne reste pas maintenant une seule pierre ! » (*CDT*, 84). Afin de continuer la reconstruction de la chronologie de la chute des aristocrates, le roman incorpore un deuxième échelon temporel sous forme d'un récit extradiégétique qui se penche sur le destin des anciens Chouans lors des dernières années de la Restauration. S'adressant à son lectorat contemporain des années 1860, le narrateur signale dès le début que le salon dans lequel les principaux personnages nobles se voient quasiment enfermés est aussi anachronique que ses habitants : « C'était un vieux appartement comme on n'en voit guère plus, même en province, et d'ailleurs tout à fait en harmonie avec le groupe qui, pour le moment, s'y trouvait » (*CDT*, 35). Dans ce salon à rebours des développements sociaux surgis ailleurs, de sorte qu'il est légitime de le classer comme une hétérotopie selon la notion de Foucault<sup>14</sup>, c'est tout d'abord la vieillesse des habitants qui saute aux yeux : « ces vieillards réunis autour de cette cheminée formaient environ trois siècles et demi, et il est probable que les lambris qui les abritaient avaient vu naître chacun d'eux » (*CDT*, 35). Ici encore, grâce à son anachronisme insolite, l'architecture vieillotte du salon (« les lambris ») va de pair avec l'âge des personnes qui y résident, ce qui met en lumière qu'il s'agit là d'un aperçu d'un monde passé et perdu.

---

14 Cf. M. Foucault, « Les hétérotopies », [dans :] *Idem, Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 2021, p. 41-43.

Cette crise de mémoire se manifeste d'autant plus nettement que le salon est matériellement dominé par quatre bustes qui sont disposés dans chacun des coins et qui renforcent l'anachronisme de ce logis :

Des encoignures de laque de Chine garnissaient les quatre angles du salon et supportaient quatre bustes d'argile, recouverts d'un crêpe noir, soit pour les préserver de la poussière, soit en signe de deuil; car ces bustes étaient ceux de Louis XVI, de Marie-Antoinette, de Madame Élisabeth et du Dauphin. (*CDT*, 36)

Ces sculptures donnent ainsi un caractère muséal à ce salon dans la mesure où elles rendent hommage à une époque qui est définitivement passée et qui risque de se faire oublier. Toutefois, le salon étant hermétiquement isolé du monde extérieur (puisque personne sauf les personnages nobles vieilliss de l'ancien château de Touffedelys n'y pénètre), les bustes ne peuvent pas servir à atténuer cette crise de mémoire puisqu'il s'agit là d'un musée qui ne contribue nullement à une préservation de la mémoire collective des héros de l'Ancien Régime. Par contre, les bustes reflètent un passé qui est irrémédiablement perdu et déploré – le crêpe sert ainsi de « signe de deuil » (*CDT*, 36) – car ils renvoient de manière implicite aux quatre tourelles du château écrasé qui « ne semblaient plus que les quatre spectres blancs des anciennes tourelles décapitées » (*CDT*, 111). Aussi les tourelles qui reflètent de manière métaphorique le régicide et la fin de l'Ancien Régime sont-elles réitérées dans un salon isolé et anachronique où les aristocrates vieilliss s'accrochent à un passé qu'ils craignent de voir s'écrouler sous la crise de mémoire de la société postrévolutionnaire.

Dans ce salon insolite, il y a par ailleurs toute une série de motifs matériels qui représentent de manière métaphorique la crise de mémoire : par exemple, on pourrait citer les « portraits de famille sur lesquels la

brume du temps avait passé » (*CDT*, 35) et qui indiquent l'extinction de toute une généalogie. Néanmoins, nous nous pencherons dans ce qui suit sur un motif central qui rythme au sens littéral du terme l'intégralité du roman : l'horloge. Cet instrument démodé sous la forme d'un Bacchus annonce par ses sonneries le début et la fin du récit enchâssé et met en exergue l'aura crépusculaire dans le salon :

Le Bacchus d'or moulu sonna de son timbre flûté et argentin. Il s'en allait dérivant vers minuit, l'heure, dit-on, des spectres... et n'étaient-ce pas des spectres, en effet, que ces gens du passé, rassemblés dans ce petit salon à l'air antique, et qui parlaient entre eux de leur jeunesse évanouie et des nobles choses qu'ils avaient vues mourir?... (*CDT*, 159)

À chaque fois qu'apparaît la sonnerie de l'horloge, l'isotopie de la mort et de l'extinction domine le texte ; ainsi, aussitôt que la narration intradiégétique se termine sur un ton nostalgique – puisque la fin de ce récit marque la fin de la Chouannerie – l'horloge sonne tout en renforçant le silence morne qui règne dans le salon : « Ce fut un point d'orgue singulier. Le tonneau de Bacchus sonna deux heures » (*CDT*, 224). L'achèvement du récit évoque pour les anciens héros de la Chouannerie le manque d'espoir de regagner ce passé qu'ils ont perdu et qui n'est même plus perceptible dans le monde transformé lors des décennies post-révolutionnaires. Par conséquent, la tonalité funèbre que répand le salon est réitérée par ses habitants : « Le silence [...] tombait dans ce salon, dont le feu était éteint et dont le grillon, cette cigale de l'âtre que Mlle Sainte appelait un criquet, s'était endormi » (*CDT*, 224).

Ainsi, il est à noter que tous ces indices à l'échelle matérielle sont les symptômes d'une crise de mémoire qui se manifeste de manière analogique au niveau des personnages. Les aristocrates qui doivent se contenter

d'une existence morne dans le salon austère sont décrits comme « ces figures comme on n'en voyait que rarement dans ce temps-là, et comme maintenant on n'en voit plus » (*CDT*, 226). Par conséquent, le narrateur se sert dans le même passage d'un registre métapoétique dans la mesure où il présente, en tirant le bilan du roman entier, son projet central pour la rédaction de ce texte :

si elle vous a intéressé, c'est bien heureux pour cette histoire; car sans lui elle serait enterrée dans les cendres du foyer éteint des demoiselles de Touffedelys, dont la famille n'existe plus [...], et personne au monde n'aurait pu vous la raconter et vous la finir ! (*CDT*, 226)

L'ambiance sombre et spectrale qui règne dans le salon s'étend sur tous les personnages qui y sont présents puisque ceux-ci sont les ultimes représentants de leur généalogie respective ; par exemple, Aimée de Spens est « le dernier rejeton de cette race antique » (*CDT*, 67), Barbe de Percy est « la dernière d'une famille nombreuse et depuis longtemps dispersée » (*CDT*, 79) et l'abbé, à qui la procréation est défendue en vertu du célibat, voit l'extinction de sa famille « dont il était le dernier rejeton » (*CDT*, 45). Selon le narrateur, la crise de mémoire éclate à l'instant où une famille s'éteint sans que cet héritage généalogique soit transcrit et préservé pour la postérité ; aussi déplore-t-il quant à l'extinction de la famille d'Aimée de Spens : « Il n'y aura pas d'histoire pour elle... » (*CDT*, 93).

Le narrateur ne se contente pas de fustiger cette crise de mémoire, mais il projette de sauver l'héritage noble de l'oubli collectif ; ainsi, il ne dissimule aucunement le caractère anachronique des personnages aristocratiques qui constituent le dernier lien au passé quasiment refoulé – ce n'est « qu'au versant d'un siècle, au tournant d'un temps dans un autre, qu'on trouve de ces physiologies qui portent la trace d'une

époque finie dans les mœurs d'une époque nouvelle » (CDT, 39) –, mais il ajoute qu'ils doivent être éternisés par la plume :

[ces physionomies] traversent rapidement les points d'intersection de l'Histoire, et il faut se hâter de les peindre quand on les a vues, parce que, plus tard, rien ne saurait donner une idée de ces types, à jamais perdus ! (CDT, 39)

Dans un accès d'outrecuidance, le narrateur exprime sa conviction que l'obligation d'agir contre cette crise de mémoire lui incombe afin d'assurer la préservation de ces traditions ; aussi précise-t-il au sujet des vieillards nobles du salon :

l'oubli doit les dévorer, et l'obscurité de leur mort parachève l'obscurité de leur vie, si Dieu [...] ne jetait parfois un enfant entre leurs genoux, une tête aux cheveux bouclés sur laquelle ils posent un instant la main, et qui, devenu plus tard Goldsmith ou Fielding, se souviendra d'eux dans quelque roman de génie et paraîtra créer ce qu'elle aura simplement copié, en se ressouvenant ! (CDT, 45)

C'est dans ce passage que le roman s'avère être basé sur des faits véridiques dans la mesure où ces personnages nobles menacés par l'oubli collectif existaient aussi réellement que le Chevalier des Touches. Barbey d'Aurevilly fait encore preuve de sa prédilection pour les commentaires métapoétiques puisqu'il se fait reconnaître au lectorat comme l'auteur du roman et comme le narrateur de l'intrigue d'encadrement à la fois. Son évocation des anciens héros de la Chouannerie vise au sauvetage d'un ancien monde qui risque d'être entièrement oublié.

Dans ce roman, il n'y qu'a un seul personnage principal qui ne meurt pas lors de la Restauration : c'est le protagoniste, le Chevalier des Touches lui-même. Aussi le narrateur incorpore-t-il une troisième couche temporelle après la Chouannerie et la Restauration

puisque la scène finale du roman se déroule dans un asile où le Chevalier passe ses dernières années en pleine déchéance et démence. Le protagoniste y mène une existence marquée par la dégradation corporelle et par l'amnésie ; il est « mort tout entier et pourrissant dans le plus affreux des sépulcres » (*CDT*, 228) ainsi que « dégradé par l'âge, la folie, tous les écrasements de la destinée » (*CDT*, 229). La démence a avancé à un tel point que le Chevalier ne réagit même plus à son propre nom, « tant il a perdu la mémoire ! » (*CDT*, 230). Afin d'obtenir du protagoniste les derniers détails qui lui manquent pour compléter son histoire et pour lutter contre la crise de mémoire, le narrateur tente de réveiller en des Touches la lucidité et de réactiver sa mémoire, « craignant que le fou ne revînt et voulant frapper de ce dernier souvenir sur le timbre muet de cette mémoire usée, qu'il fallait réveiller » (*CDT*, 230-231).

Aussi peut-on noter en fin de compte que Jules Barbey d'Aureville se sert dans *Le Chevalier des Touches* du contexte historique de la contre-révolution normande afin de fustiger l'abolition de l'ordre social de l'Ancien Régime et l'anéantissement de la mémoire collective de la période postrévolutionnaire. Par cette attitude qui s'oppose à la vaste majorité des écrivain·e·s du XIX<sup>e</sup> siècle, Barbey d'Aureville assume, selon Alice De Georges-Métral, « une position à rebours »<sup>15</sup>. Par analogie, l'écrivain normand a été classé par Antoine Compagnon dans sa liste des *antimodernes*, c'est-à-dire un ensemble de gens de lettres de la période postrévolutionnaire (et au-delà) qui se positionnent à l'envers des discours prédominants en faveur des valeurs de la Révolution tout en se vouant à une attitude

---

15 A. Georges-Métral, *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aureville*, Paris, Champion, 2007, p. 23.

réactionnaire<sup>16</sup>. En raison de son refus du monde moderne construit sur les nouveaux régimes politiques, les nouveaux ordres sociaux et les innovations technologiques, Barbey d'Aureville « li[t] le monde contemporain comme les ruines d'un désastre spirituel et ontologique, sans aucun espoir de fonder un nouveau système qui lui confère une unité et un sens »<sup>17</sup>. Par conséquent, il fustige cette transformation d'une nation qui risque de couper le lien avec son héritage ancien et y oppose sa vision d'une société qui doit surmonter cette crise de mémoire à force de nous rappeler l'importance de préserver la réminiscence du passé.

Date de réception de l'article : 15.11.2021  
Date d'acceptation de l'article : 21.03.2022

---

16 Cf. A. Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2016, p. 170-171.

17 A. Georges-Métral, *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aureville*, op. cit., p. 57.

## bibliographie

Barbey d'Aureville J., *Le Chevalier des Touches*, Paris, Gallimard (folio classique), 1976.

Compagnon A., *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2016.

Foucault M., « Les hétérotopies », [dans :] *Idem, Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 2021.

Georges-Métral A., *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aureville*, Paris, Champion, 2007.

Hobsbawm E., « Introduction. Inventing Traditions », [dans :] T. Ranger (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

Lombard-Jourdan A., *Fleur de lis et Oriflamme. Signes célestes du royaume de France*, Paris, Presses du CNRS, 1991.

Lukács G., *Der historische Roman*, Berlin, Aufbau, 1955.

Peyrache-Leborgne D., « Roman historique et roman-idylle chez Dickens et Hugo. *A Tale of Two Cities* et *Quatrevingt-treize* », [dans :] *Dalhousie French Studies*, 1996, n° 36.

Terdiman R., *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1993.

Tönnies F., « Gemeinschaft und Gesellschaft », [dans :] *Idem, Studien zu Gemeinschaft und Gesellschaft*, Wiesbaden, Springer VS, 2012.

Weber E., *Peasants into Frenchmen. The Modernization of Rural France, 1870-1914*, London, Chatto & Windus, 1977.



## abstract

### « La trace d'une époque finie dans les mœurs d'une époque nouvelle » : The Memory Crisis in Jules Barbey d'Aurevilly's *Le Chevalier des Touches*

In his historical novel *Le Chevalier des Touches* (1864), Jules Barbey d'Aurevilly paints a sombre picture of the former counter-revolutionary Chouan heroes of Normandy : over the first decades following the French Revolution, the aristocrats lose their ancestral castle and end up living in an anachronistic salon while slowly falling into collective oblivion. Therefore, this article argues that Barbey d'Aurevilly's novel is concerned with a pressing memory crisis (in the sense of the term coined by Richard Terdiman) which manifests itself in the material sphere. For this purpose, the gradual decay of the nobles' abodes will be analyzed, from the transformation of their castle to the asylum where the protagonist spends his last days. The examination of these *intérieurs* allows us to gain extensive insight into Barbey d'Aurevilly's attachment to the Ancien Régime and his fundamental repudiation of the social changes occasioned by the political developments in 19th-century France.

## keywords

memory crisis, counter-revolution, historical novel, Barbey d'Aurevilly

## mots-clés

crise de mémoire, contre-révolution, roman historique, Barbey d'Aurevilly

## patrick teichmann

Patrick Teichmann est doctorant en lettres romanes à l'Université de Mayence et membre du Collège doctoral franco-allemand en Lettres, Langues, Sciences Humaines et Sociales Dijon-Mayence. Dans sa thèse, il se penche sur la représentation littéraire de la Révolution française dans le roman historique des années 1870. Ses recherches portent principalement sur la mise en scène des processus du *nation-building*, les pratiques spatiales et l'interaction du roman historique avec le présent.

ORCID : 0000-0002-8417-0108



## MATHILDE BATAILLÉ

Université d'Angers

### L'empreinte de l'oubli dans *L'Affaire Furtif* (2010) de Sylvain Prudhomme et *L'Empreinte à Crusoé* (2012) de Patrick Chamoiseau

La recherche de l'île déserte ou de l'île inconnue », « L promesse d'une confrontation à l'absolu, constitue « un des thèmes fondamentaux de la littérature »<sup>1</sup>. L'île est, dans l'imaginaire, un lieu de refuge, en marge du monde, cristallisant les fantasmes des hommes qui y voient la possibilité d'une soustraction au temps humain. Pourtant le statut de la mémoire dans les récits de l'insularité demeure problématique, en tant que l'île – du latin *insula*, « bâtiment ou terrain coupé par une frontière naturelle ou artificielle »<sup>2</sup> – renvoie symboliquement à l'idée de détachement, et, en quelque sorte, décroche de l'histoire. Dans le sillon de *L'Odyssée*, qui relate le périple des compagnons d'Ulysse menacés par la douceur de l'oubli sur l'île des Lotophages, le genre littéraire de la robinsonnade a fait son miel du thème de l'oubli, généralement perçu comme une menace contre laquelle l'aventurier doit lutter. Le Robinson Crusoé de Daniel Defoe, reproduisant jusqu'à l'épuisement, dans l'espace vierge des Caraïbes, les manières de la société anglaise par crainte d'en perdre la trace, est le

---

1 F. Le Roux et Ch.-J. Guyonvarc'h, « Île », [dans :] J. Chevalier (dir.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, volume H à PIE, Paris, Seghers, 1974, p. 51.

2 K. Fergusson, « Le paysage de l'absolu », [dans :] A. Bouloumié et M. de Gandillac (dir.), *Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991, p. 136.

reflet de « la pensée philosophique de l'Europe » qui a longtemps « pris l'habitude de ne chercher la vérité que dans le non-oubli, autrement dit dans la mémoire et dans le souvenir »<sup>3</sup>.

Publiés à deux ans d'intervalle, *L'Affaire Furtif* (2010) de Sylvain Prudhomme et *L'Empreinte à Crusoé* (2012) de Patrick Chamoiseau investissent le genre de la robinsonnade au profit d'une réflexion renouvelée sur la mémoire et l'oubli. Ces récits ont la particularité d'enrichir le traitement thématique et philosophique de l'oubli par une approche littéraire et générique, à la lumière de l'héritage mythique dans lequel ils s'inscrivent. Au niveau diégétique, l'existence des protagonistes est toute plongée dans une quête de sens qui passe par une déconstruction et une reconstruction d'une mémoire trop lourde à porter pour chacun d'eux. La confrontation à l'oubli est fondatrice pour les personnages principaux de ces récits. Sylvain Prudhomme situe l'histoire de sa robinsonnade à l'époque contemporaine et ce n'est pas d'un naufragé malheureux mais de six aventuriers volontaires partis ensemble en voilier qu'il relate le cheminement. Le départ de ces aventuriers pour des îlots minuscules et désertiques de l'archipel des Heywood, dans l'Atlantique sud, est motivé par un besoin existentiel de se soustraire au monde pour se faire oublier et en oublier les codes. Cette fuite vers l'oubli à bord du *Furtif* se meut en « affaire » lorsque les médias s'enthousiasment pour ce fait divers et spéculent sur les rares empreintes laissées par les fugitifs. *L'Empreinte à Crusoé* est un récit à la première personne des années de vie, sur une île déserte, d'Ogomtemméli – négrier dogon devenu amnésique à la suite d'un accident survenu sur un navire négrier, et jeté à la mer

---

3 H. Weinrich, *Léthé, Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999, p. 16.

avec un baudrier, à la demande du capitaine du navire, Robinson Crusoé. Le récit retrace l'évolution du personnage en donnant à entendre ses méditations. C'est à partir d'une empreinte de pied dans le sable que se formule sa représentation de lui-même. Cette empreinte interroge dans un premier temps la présence de l'Autre, redouté puis désiré, avant d'être associée à la propre trace du protagoniste, confronté à la complexité de son moi. Sur le plan métalittéraire, les deux récits possèdent une forte dimension spéculaire, mise au service notamment d'une réflexion sur le poids de l'héritage littéraire dans l'entreprise scripturale.

Nous montrerons que le motif de l'empreinte joue, dans ces textes, le rôle essentiel de ligament de ces différents niveaux. L'empreinte s'y impose comme une image structurante et signifiante pour scruter « l'effacement des traces »<sup>4</sup> lié à l'oubli et ses conséquences. Parce que la trace, selon Ricœur, est « au présent » et « ne dit [pas] l'absence, encore moins l'antériorité », elle suppose d'être investie d'une « dimension sémiotique, d'une valeur de signe »<sup>5</sup>. C'est bien à une herméneutique de l'empreinte qu'invitent les œuvres étudiées, l'empreinte matérialisée dans le sable devenant un foyer symbolique à partir duquel se déploie une interrogation sur les bienfaits de l'oubli dans la construction identitaire. Mais la trace inscrite sur le sol y rejoint le tracé couché sur le papier, conformément à l'étymologie de *imprimere*, « appuyer sur », « peser », qui a donné le sens actuel d'« imprimer ». Au-delà de la trace mémorielle, nous le verrons, l'empreinte accueille une méditation sur la place de la mémoire et de l'oubli dans la littérature. Elle donne à penser l'identité de

---

4 P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 552.

5 *Ibidem*.

l'œuvre et sa finalité au sein de cette forme mémorielle par excellence qu'est le récit mythologique.

*L'expérience de l'oubli : une rencontre avec soi*

L'oubli constitue un seuil initiatique dans *L'Affaire Furtif* et *L'Empreinte à Crusoé*, qu'il soit voulu, chez Prudhomme, ou subi, chez Chamoiseau, grâce auquel les personnages principaux se découvrent ou se redécouvrent. Favorisé par l'espace vierge de l'île et inscrit au commencement de l'aventure insulaire, il est le terreau d'une ouverture à un champ de possibles en tant qu'il oblige l'individu à se départir de ses habitudes et à renoncer à certaines représentations du monde préétablies.

L'oubli est recherché par les naufragés de *L'Affaire Furtif* qui prennent volontairement la fuite pour se soustraire à une société saturée d'informations et hyperconnectée. Leur attente est double : il s'agit tout autant de se faire oublier du monde en s'installant sur des « îlots dérisoires, égarés à mille milles de toute terre habitée »<sup>6</sup>, que d'en oublier les codes. L'équipage, composé de trois artistes (une musicienne, une photographe, un sculpteur), d'un architecte, d'un botaniste et d'un ancien parachutiste, aspire à échapper à un monde en perpétuelle effervescence, où abondent les discours et les images médiatisés. À une époque où triomphent « les *big data*, ces formidables prothèses à nos mémoires »<sup>7</sup>, l'oubli doit permettre aux personnages de se défaire des représentations formatées et de renouer avec une liberté de vivre, de penser, de créer.

---

6 S. Prudhomme, *L'Affaire Furtif* [2010], Paris, Gallimard, 2018, p. 30. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *AF*. La pagination sera précisée après le signe abrégatif.

7 P. Sineux, « Mnémosyne et Léthé », [dans :] F. Eustache (dir.), *Mémoire et oubli*, Paris, Le Pommier, 2014, p. 8.

Tous aspirent à se débarrasser du superflu pour atteindre l'essentiel : accéder à une saisie authentique du monde par une confrontation singulière et personnelle des réalités brutes de l'existence. Ils vivent comme une nécessité la mise en retrait de « la mémoire-habitude » qui procède, selon Paul Ricœur, à l'incorporation, dans le « vécu présent », de « l'expérience antérieurement acquise » et « présumée »<sup>8</sup>. Le sculpteur Jo Di Bembo aurait ainsi pris la fuite pour échapper à « l'impasse » (AF, 19) artistique dans laquelle il se trouvait, ayant perdu en même temps que l'inspiration « la jubilation » et l'« exubérance dionysiaque » (AF, 19) qui rendaient ses pièces inimitables. Son renoncement à l'ébullition new-yorkaise serait alors guidé par l'aspiration à un renouveau artistique que seul rend possible l'oubli du déjà-fait et des lois commerciales du monde fermé de l'art. Ce départ pour les îlots de Heywood marque l'abandon de ses anciennes manières et de ses matériaux de prédilection comme le chrome et le plastique, au profit de matériaux de fortune, la peau de phoques devenant sa nouvelle « signature ». Le motif de l'empreinte jalonne doublement le roman, et les pages consacrées à Jo Di Bembo en premier lieu. C'est symboliquement l'empreinte des naufragés qui s'estompe jusqu'à sembler disparaître, dans le souci qui est le leur de se débarrasser des codes de la société de consommation. Mais cette empreinte en voie d'effacement est aussi celle que traquent journalistes et médias, partis à la poursuite des fugitifs. Dans un détournement de son approche traditionnelle, le motif de l'empreinte prend alors des allures d'enquête policière, comme pour signaler l'impossibilité d'oublier et de se faire oublier dans un monde où tout se sait.

---

8 P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 30.



Subi avant d'être assumé, l'oubli, chez Chamoiseau, accompagne un long processus initiatique qui rend possible une renaissance identitaire au monde. C'est la confrontation à l'empreinte de pied sur la plage qui accélère, chez l'ancien esclave devenu complice de la traite négrière, les questions identitaires sur son passé. L'empreinte est, dans le récit, un motif récurrent qui informe le texte et lui donne sens. Elle intervient au début et à la fin de l'itinéraire spirituel du naufragé à la recherche de son histoire et devient une marque obsédante, vers laquelle le naufragé revient en permanence pour en interroger la signification, convaincu de pouvoir en faire émerger des bribes de son passé. Cette trace de pied comme les « objets rapportés de l'épave » nourrissent ses rêveries, aux contours parfois occidentaux : « [...] j'étais prince, castillan, chevalier, digne de grande table, officier de légions [...] »<sup>9</sup>. C'est pourtant lorsque s'estompe l'empreinte, au terme de l'aventure, qu'Ogomtemméli peut se reconstruire autrement et se révéler à lui-même, dans le présent de la vie insulaire. L'empreinte n'est plus une trace qui permettrait de s'y mirer soi-même, une forme définie sur laquelle projeter jusqu'à l'épuisement des fantasmes identitaires. Elle ne renvoie à rien, signalant symboliquement qu'il ne s'agit plus pour l'individu de nier l'île en y cherchant vainement son ancienne identité, mais de l'accepter pour s'y façonner une nouvelle existence. Par l'expérience de l'oubli, Ogomtemméli accède à un « état de conscience neuf qui n'est plus enfermé par un

---

9 P. Chamoiseau, *L'Empreinte à Crusocé*, Paris, Gallimard, 2012, p. 32. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation EC. La pagination sera précisée après le signe abrégé.

regard unique et unidirectionnel »<sup>10</sup>. Il est libre d'exister en dehors de tout schéma hiérarchique et social institué. Il n'est plus l'ancien esclave africain, jeté à la mer à proximité de l'île pour insubordination ; il n'est pas davantage Robinson Crusoé, nom d'un capitaine esclave qu'il s'est attribué en le lisant sur le baudrier retrouvé noué à son corps après le naufrage. L'oubli signe l'affranchissement d'Ogomtemmêli qui a renoncé à « se définir de manière traditionnelle »<sup>11</sup> – « Je suis un Africain, je suis de telle ethnie »<sup>12</sup> – par référence à un groupe racial. Dans cet espace créolisé qu'est l'île, il s'est composé une identité-mosaïque à partir de « bribes de mémoire » qui « proviennent d'Afrique, de ses voyages, de la mer ou du vent »<sup>13</sup>.

### *Le risque de l'oubli : l'épreuve de la perte*

Mais les deux œuvres ne sont pas sans montrer la fragilité de cette confrontation à l'oubli, qui peut être à la fois « poison et remède, redoutable et bénéfique »<sup>14</sup>. Elles font de l'oubli une expérience de la limite et interrogent la possibilité de « trouver à tâtons » l'« équilibre »<sup>15</sup> entre amnésie et hypermnésie. Elles méditent sur le juste « degré de profondeur de l'oubli »<sup>16</sup>, en montrant que l'on ne peut tout oublier

---

10 M. Bataillé et B. Charrier, « Le mythe de Robinson Crusoé à l'épreuve du monde global: il n'y a pas d'ailleurs », [dans :] *Fixxion*, juin 2018, n°16, p. 122.

11 P. Chamoiseau, « À travers Robinson, je veux raconter l'histoire des peuples d'aujourd'hui, leur origine confuse », propos recueillis par A. Robert, [dans :] *Le Temps*, 30 mars 2012.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 P. Sineux, « Mnémosyne et Léthé », *op. cit.*, p. 8.

15 P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 537.

16 *Ibidem*, p. 538.

et qu'il n'est pas forcément bon d'y aspirer. En ce sens, elles invitent à préciser les contours d'un « oubli heureux »<sup>17</sup>, même si le dessillement qu'il peut offrir reste précaire car l'émancipation du moule façonné par la culture et les habitudes fait résistance. Bien qu'ils aspirent à un « droit à l'oubli », les aventuriers de *L'Affaire Furtif* découvrent malgré eux la puissante empreinte des habitudes et des savoirs acquis, et la difficulté d'en effacer la trace. L'expérience de détachement de la société et des coutumes qui lui sont associées n'est pas sans violence pour ces naufragés volontaires en raison de l'inconfort que supposent l'ébranlement des acquis et le renoncement aux certitudes. L'éducation à rebours à laquelle tend le botaniste Toyo Sôseki, l'un des six aventuriers, se révèle moins aisée qu'il ne l'escomptait. En fuyant son Japon natal au profit de l'archipel désert et aride des Heywood, celui-ci espérait se défaire de l'« inclination au facile » (AF, 82) qu'avaient fait naître en lui des années d'étude de la prolifique flore himalayenne. Par l'oubli, il comptait redécouvrir la flore autrement, comme s'il la percevait pour la première fois, grâce notamment à une émancipation du jargon botanique, langage technique et normé qui le prive d'une perception authentique du vivant. Mais Toyo Sôseki prend conscience qu'il n'est pas maître de l'oubli : le processus de l'oubli s'inscrit dans une durée qu'il lui faut accepter et que l'espace vierge de l'île peut écourter, non pas supprimer. Son aspiration à l'oubli achoppe, dans un premier temps, sur le reflux des automatismes. Alors qu'il convoite « cette limpidité, cet aiguïsement des perceptions » qui doit permettre « de regarder chaque plante isolément, en [s]e pénétrant de sa saveur, de sa texture, de sa couleur singulières »,

---

17 *Ibidem*, p. 536.

il désespère de constater que « les années de terrain au milieu de la flore himalayenne ont tué en [lui] toute patience » (AF, 82) : « J’imaginai qu’il suffirait de rester à observer une touffe de criste pour m’en emplir, pour que chaque terminaison de mes sens entre en contact avec la plante et s’en délecte. Mais je reste à regarder la criste et mes sens en moi ne savent rien dire que : criste ; criste-marine ; *Crithmum maritimum* [...] » (AF, 82-83). Le détachement des catégories botaniques longtemps utilisées fait résistance. Mais le récit, à travers le motif de la trace, interroge aussi les limites de cette aspiration à l’oubli. Puisque « la mémoire autobiographique permet la construction identitaire de chaque être humain »<sup>18</sup>, l’oubli total n’est-il pas une mise en péril de l’identité même du sujet ? Est-il viable pour l’individu d’effacer son empreinte, en faisant fi de son histoire personnelle et en renonçant à exister aux yeux des autres ? N’est-ce pas là s’exposer à la mort ? La question est posée dans *L’Affaire Furtif* dont les aventuriers semblent mourir d’avoir voulu faire table rase du passé et d’effacer toute trace de leur existence sur l’île. Toute trace ? Pas exactement puisque ces aspirants à l’oubli ont veillé à la conservation d’une dernière œuvre, testament artistique ou scientifique, comme une ultime signature face à l’effacement.

Dans *L’Empreinte à Crusoé*, la renaissance initiatique d’Ogomtemméli, devenu un « homme de connaissance » comparable aux « sage[s] des abords du Nil, du temps des pyramides » (EC, 225), demeure l’aboutissement d’un long cheminement initiatique marqué par les affres de l’oubli. Le temps de la résilience et de la reconstruction fait suite à des années de souffrance

---

18 G. Roger, « Mémoire et mémoires, garantes de l’identité humaine », [dans :] F. Gzil (dir.), *Alzheimer, éthique et société*, Toulouse, Érès, « Espace éthique – Poche », 2012, p. 175.

du rescapé, fragilisé par un vide immense. Le récit donne à entendre la douleur du personnage, impuissant à connaître son nom, ses racines, les mésaventures à l'origine de sa situation. C'est la reconstitution d'une histoire, dont la genèse remonte à l'arrivée sur l'île, qui permet à l'« homme isolé », privé de passé et « avide d'identité »<sup>19</sup>, de trouver l'apaisement. L'équilibre du personnage tient à la création d'une nouvelle mémoire, aussi incomplète soit-elle puisque ses souvenirs les plus anciens sont postérieurs au naufrage. La verbalisation de son histoire personnelle, qui coïncide avec sa renaissance sur l'île, signe la conquête d'une nouvelle identité, sans laquelle l'individu, absent à lui-même, est menacé par la folie. Car la mémoire « contribue à bâtir la configuration identitaire de chaque être humain en lui permettant de se reconnaître dans une histoire et [...] de raconter son histoire »<sup>20</sup>. La mort d'Ogomtemméli résulte d'ailleurs de la violente confrontation entre la nouvelle histoire qu'il s'est façonnée et la découverte de la réalité de son passé. La résurgence du souvenir, qui intervient quand il entend les cris des esclaves enfermés dans la cale du navire, le confronte aux limites d'un oubli d'une autre nature. Il ne s'agit plus de construire sur des bases effacées de la mémoire mais de se reconstruire malgré les fardeaux du passé. Devenus insoutenables, les souvenirs de la traite négrière et de ses compromissions avec les esclavagistes butent contre l'impossible oubli qui serait « dénégarion de la violence fondatrice »<sup>21</sup>. La mort d'Ogomtemméli, fusillé sur ordre du capitaine pour s'être insurgé contre

---

19 M. Bataillé et B. Charrier, « Le mythe de Robison Crusoe à l'épreuve du monde global: il n'y a pas d'ailleurs », *op. cit.*, p. 120.

20 G. Roger, « Mémoire et mémoires, garantes de l'identité humaine », *op. cit.*, p. 179.

21 P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 650.

le sort réservé aux esclaves, scelle le retour au silence mais l'œuvre qui consigne sa parole se fait tombeau et matérialise le devoir de mémoire par sa construction même.

*L'empreinte, de la trace mémorielle à la figuration du processus d'écriture*

Bien que la méditation sur l'oubli y suive des voies différentes, teintée d'humour et d'espièglerie chez Prudhomme, dotée de profondeur philosophique chez Chamoiseau, les œuvres à l'étude donnent au motif de l'empreinte une même épaisseur réflexive. Riche de son étymologie suggestive, l'empreinte y est investie de réflexions sur le processus d'écriture, « la trace sur la page » figurant fortement « les traces sur la page »<sup>22</sup>. Elle renvoie au fonctionnement palimpsestique de ces récits qui interrogent leurs lectures antérieures et leur inscription dans le champ mythologique de la robinsonnade. À travers la figure allégorique de l'empreinte se trouve ainsi interpellé tout un « réseau d'aventures insulaires littéraires issues du texte de Defoe »<sup>23</sup>. Cette réflexivité des réécritures mythologiques n'est pas nouvelle : la particularité de la robinsonnade de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle réside précisément dans sa « secondarité » qui « devient son sujet même »<sup>24</sup>. Ces robinsonnades « secondaires » que sont *L'Affaire Furtif* et *L'Empreinte à Crusocé* tirent leur force de l'articulation des niveaux textuel

---

22 L. Milne, « L'empreinte à Chamoiseau », [dans :] P. Soubias [dir.] et al., *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p. 273.

23 *Ibidem*.

24 J.-P. Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusocé : un mythe littéraire de la modernité. 1954-1986*, Genève, Droz, 1997, p. 17.

et métatextuel, mise au service d'une réflexion féconde sur le rôle de l'oubli dans le processus scriptural et sur les enjeux mémoriels de l'écriture.

*L'Affaire Furtif* questionne, sur le ton de la fantaisie sérieuse, la possibilité, pour un auteur, de trouver sa place dans le champ patrimonial largement représenté de la robinsonnade et d'y apposer sa signature. L'entreprise d'éloignement des habitudes et des modèles institués que poursuivent les six aventuriers semble allégoriquement partagée par l'auteur lui-même, dont le récit est tout autant un hommage aux lectures antérieures qu'un effort pour s'en émanciper. Entre hypermnésie et impossible oubli, il s'agit de composer avec un héritage littéraire fascinant mais parfois lourd à porter. Le texte de Prudhomme est ainsi tissé de souvenirs de lectures et de références littéraires : d'Homère à Jules Verne, de l'île des Lotophages à *L'île mystérieuse*, l'imaginaire insulaire des récits de voyages y affleure constamment, et s'enrichit d'emprunts au roman d'aventures et aux fictions d'espionnage. La figure tutélaire de Robinson Crusoé constitue l'épicentre de cet univers métatextuel, même si sa mention n'intervient qu'à la fin du récit, dans les notes de l'architecte Youri Spassky. Construire un habitat, échafauder un texte, la métaphore est transparente dans ce traité d'architecture qui médite sur le nécessaire renouvellement des modèles existants. Le Robinson-architecte de Defoe y est présenté comme un exemple à dépasser parce qu'il s'est « arrêté en chemin » (AF, 103) dans sa rénovation de l'habitat humain, alors que l'île déserte constituait un champ de possibles pour repenser le monde. Le jugement de Youri Spassky est alors sans appel : « Examinons un instant son île, une fois civilisée. À quoi ressemble-t-elle ? À n'importe quelle autre île civilisée. Robinson a rebâti l'ordre ancien, à l'identique » (AF, 103). « Rebâti l'ordre

ancien à l'identique », c'est ce à quoi s'oppose l'aventurier à travers le principe d'« anarchitecture » (AF, 103) qu'il revendique. C'est également l'écueil dont cherche à se garder le texte de Sylvain Prudhomme, qui s'approprie cet héritage littéraire en tâchant d'en estomper les contours pour trouver un espace où apposer son propre style. Sa robinsonnade est une illustration de cette « anarchitecture » par sa construction même. *L'Affaire Furtif* ne relate pas la vie d'un Robinson sur son île, mais celles de six aventuriers installés sur autant d'îlots microscopiques. L'éclatement archipélique est aussi énonciatif puisque le récit est composé de nombreux discours érigés par d'autres sur le silence des principaux intéressés. Ce morcellement du récit, teinté de réminiscences littéraires, contribue à l'originalité de ce texte qui manie l'humour et se plaît à déjouer les attentes du lecteur en le privant de toute interprétation de lecture définitive. Celui-ci est d'ailleurs appelé à se faire enquêteur par la transformation du motif initial de l'empreinte de pas en empreinte-indice, scrutée par détectives et journalistes. Ainsi l'empreinte demeure-t-elle mais elle est métamorphosée, à l'image d'une littérature nourrie de ses lectures, qui tente d'en atténuer les souvenirs trop précis pour faire bifurquer la forme et le sens du mythe.

Chamoiseau retrace quant à lui le cheminement initiatique d'un personnage amnésique pour faire paradoxalement œuvre de mémoire. La démarche mémorielle est double dans ce récit qui s'apparente par bien des aspects à un tombeau poétique. Le texte ne cache rien des nombreuses sources littéraires qui l'ont influencé mais les exhibe, au contraire, dans un dialogue permanent avec elles. « L'atelier de l'empreinte », recueil de réflexions personnelles, placé en fin d'ouvrage, est ainsi un hommage rendu par l'auteur



au rôle qu'elles ont joué dans l'élaboration de sa propre pensée. L'empreinte de pas scrutée par le naufragé constitue à elle seule un réservoir poétique où se côtoient le souvenir du *Robinson* de Defoe, et les réappropriations plus philosophiques de ce motif par Valéry et Tournier. Car *L'Empreinte à Crusoé* est en quelque sorte une « *variation sur Robinson* » (EC, 246). Cette « poétique de la Relation »<sup>25</sup>, par laquelle l'artiste « se laiss[e] "nourrir" dans un échange ouvert, intuitif et accueillant »<sup>26</sup>, assure le maintien de l'esprit critique qui doit prévaloir au travail d'écriture et prémunit l'auteur contre une fossilisation de sa pensée. En se berçant de textes aussi riches et divers que ceux de « Parménide, Héraclite, Perse, Glissant, Césaire, Walcott, Faulkner » (EC, 249), l'écrivain œuvre à « disjoindre ce qui était relié et [à] relier ce qui était disjoint » pour se garder « d'entrer dans des pauvretés »<sup>27</sup>. Mais ce dialogue intertextuel répond avant tout à un devoir de mémoire à l'égard de l'arrière-plan historique du *Robinson* de Defoe, celui de la traite négrière, trop souvent passé sous silence dans les réécritures ultérieures. Ancrée dans l'histoire, la robinsonnade de Chamoiseau met en pleine lumière l'origine obscure du voyage du capitaine Crusoé, qui fait commerce d'esclaves. « C'est triste : le Robinson de Defoe était un négrier » (EC, 241), confie l'écrivain dans « L'atelier de l'empreinte ». La traite négrière constitue l'origine et le terme de l'histoire d'Ogomtemmeli : c'est parce qu'il s'est insurgé contre le sort réservé à ses semblables que l'Africain a été débarqué inconscient sur l'île ; c'est cette même révolte

---

25 L'expression, d'Édouard Glissant, est citée d'après Lorna Milne. L. Milne, « L'empreinte à Chamoiseau », *op. cit.*, p. 275.

26 *Ibidem*.

27 P. Chamoiseau, « À travers Robinson, je veux raconter l'histoire des peuples d'aujourd'hui, leur origine confuse », *op. cit.*

qui lui coûte la vie, des années plus tard, lors de ses retrouvailles avec le capitaine Robinson. Mais la traite négrière est aussi la cause indirecte du sort tragique du vrai Crusoé, naufragé sur la même île peu de temps après l'avoir quittée pour faire route vers le Brésil. En faisant de la traite négrière un enjeu central de son récit, Chamoiseau rappelle ainsi, selon Guillaume Pigéard de Gurbert, qu'« il n'est plus possible de lire le *Robinson* de Defoe en toute innocence comme un simple roman d'aventures » car « l'horreur lancinante de la cale »<sup>28</sup> gronde désormais sous la robinsonnade. L'auteur de *L'Empreinte à Crusoé* place son récit en pré-texte du *Robinson* original puisque, selon l'analyse de Lorna Milne, « le capitaine Crusoé, naufragé à la fin du livre, écrira dans l'hypertexte de Chamoiseau la première phrase du journal que l'on retrouve dans l'hypotexte de Defoe »<sup>29</sup>. N'est-ce pas ainsi corriger, à la lumière du post-colonialisme, le sens premier du texte fondateur, au nom de l'Histoire ?

« Le devoir de mémoire », commente Paul Ricœur, suppose parfois de « soumettre l'héritage à l'inventaire »<sup>30</sup>. Cette démarche est au cœur des robinsonnades de Sylvain Prudhomme et Patrick Chamoiseau qui prennent la forme de fictions fortement réflexives où l'aventurier est tout autant le naufragé que l'écrivain, interrogeant son propre rapport à la cartographie littéraire. Ces récits thématisent les enjeux que représente l'oubli dans la construction identitaire de l'individu pour mieux questionner sa place dans le processus créatif. Que faire de cette « bibliothèque imaginaire »

---

28 G. Pigéard de Gurbert, Postface, [dans :] P. Chamoiseau, *L'Empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, Folio, 2013, p. 305.

29 L. Milne, « L'empreinte à Chamoiseau », *op. cit.*, p. 276.

30 P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 108.

que l'écrivain porte avec lui et qui peut l'inhiber autant que le nourrir ? Écrire, n'est-ce pas lutter contre l'oubli ? Quelque différentes que soient leurs réponses à ces questions, ces robinsonnades ne peuvent se défaire totalement du rayonnement de l'empreinte, qui traduit la force de l'emprunt littéraire autant que la volonté de l'auteur de laisser sa propre trace dans un fonds patrimonial admiré.

Date de réception de l'article : 13.11.2021  
Date d'acceptation de l'article : 24.01.2022

## bibliographie

Bataillé M. et Charrier B., « Le mythe de Robinson Crusoé à l'épreuve du monde global : il n'y a pas d'ailleurs », [dans :] *Fixxion*, juin 2018, n°16.

Chamoiseau P., *L'Empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, 2012.

Chamoiseau P., « À travers Robinson, je veux raconter l'histoire des peuples d'aujourd'hui, leur origine confuse », propos recueillis par A. Robert, [dans :] *Le Temps*, 30 mars 2012.

Engélibert J.-P., *La Postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité. 1954-1986*, Genève, Droz, 1997.

Fergusson K., « Le paysage de l'absolu », [dans :] A. Bouloumié et M. de Gandillac (dir.), *Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991.

Le Roux F. et Guyonvarc'h Ch.-J., « Île », [dans :] J. Chevalier (dir.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, volume H à PIE, Paris, Seghers, 1974.

Milne L., « L'empreinte à Chamoiseau », [dans :] P. Soubias [dir.] et al., *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.

Pigéard de Gurbert G., Postface, [dans :] P. Chamoiseau, *L'Empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, Folio, 2013.

Weinrich H., *Léthé, Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999.

Prudhomme S., *L'Affaire Furtif* [2010], Paris, Gallimard, 2018.

Ricœur P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Roger G., « Mémoire et mémoires, garantes de l'identité humaine », [dans :] F. Gzil (dir.), *Alzheimer, éthique et société*, Toulouse, Érès, « Espace éthique – Poche », 2012.

Sineux P., « Mnémosyne et Léthé », [dans :] F. Eustache (dir.), *Mémoire et oubli*, Paris, Le Pommier, 2014.

## abstract

### The print of forgetfulness in *L'Affaire Furtif* (2010) by Sylvain Prudhomme and *L'Empreinte à Crusoé* (2012) by Patrick Chamoiseau

*L'Affaire Furtif* (2010) by Sylvain Prudhomme and *L'Empreinte à Crusoé* (2012) by Patrick Chamoiseau invest the 'robinsonade' genre with a renewed thought on memory and forgetfulness. These stories have the particularity of enriching the thematic and philosophical treatment of forgetfulness with a literary approach, in the light of the mythical legacy in which they are involved. Forgetfulness constitutes an initiatory threshold, desired in Prudhomme's case or endured in Chamoiseau's, thanks to which the main characters discover or rediscover themselves. Above all, the two stories have a strong specular dimension used to think on the weight of literary legacy in scriptural work.

## keywords

robinsonade, rewriting, print, legacy, forgetfulness

## mots-clés

robinsonnade, réécriture, empreinte, héritage, oubli

## mathilde bataillé

Enseignante de lettres et littérature française au sein du département de Lettres de l'Université d'Angers, Mathilde Bataillé est docteure en littérature française et agrégée de lettres modernes. Membre du laboratoire CIRPaLL (UPRES EA 7457), elle est notamment l'auteure du livre *Michel Tournier : l'écriture du temps* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017) et d'une cinquantaine de notices pour le dictionnaire Tournier (Honoré Champion, 2019), dont certaines consacrées au temps et aux robinsonnades. Ses travaux de recherche portent sur le temps dans le roman contemporain et sur les mythes et réécritures.

ORCID : 0000-0003-2991-4511



## LAETITIA DELEUZE

New York University

Aix-Marseille Université

« Suivre le fil de la blessure » :  
Poétique des voix et corporalité de la mémoire  
dans *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier  
et *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo

Emplie de moi  
Emplie de toi.  
Emplie des voiles sans fin de vouloir obscurs.  
Emplie de plis.  
Emplie de nuit.  
Emplie des plis indéfinis, des plis de ma vigie.  
Emplie de pluie.  
Emplie de bris, de débris, de monceaux de débris.  
De cris aussi, surtout de cris.  
Emplie d'asphyxie.  
Trombe lente.

Henri Michaux<sup>1</sup>

« On n'oublie pas, mais quelque chose d'atone s'installe en vous »<sup>2</sup>. Ce fragment sibyllin, aux deux mouvements syntaxiques lapidaires et qui oppose à la négation de l'oubli l'installation en soi d'une entité autre, « atone », apparaît dans le *Journal de deuil*, commencé par Roland Barthes au lendemain de la mort de sa mère, le 25 octobre 1977. Ces mots mettent en lumière la complexité du geste scriptural, quand celui-ci tente d'approcher, de donner à voir et à entendre la

---

1 H. Michaux, « Emplie de », *La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, p. 74. La citation qui sert de titre à cette étude est extraite de *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo.

2 R. Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 2009, p. 239.



présence des morts dans nos vies. Si certains auteurs comme Philippe Forest pensent que « la vraie littérature ne répare rien du désastre de vivre », ne « [transigeant] jamais sur le non-sens qu'il lui revient de dire »<sup>3</sup>, la littérature contemporaine s'approche toujours un peu plus de ces vies ordinaires, vulnérables, blessées, endeuillées : des êtres fauchés par un événement dramatique qui fait rupture et creuse la déliasion. En résonance avec ces mots et à la lumière de deux œuvres contemporaines de langue française, *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier et *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo, nous nous demanderons comment peuvent s'appréhender dans l'écriture les puissances d'affectation de la mémoire et de l'oubli. Depuis l'atonalité que désigne Barthes (définie comme un manque d'énergie, une voyelle ou une syllabe sans accent mais également une plaie qui ne cicatriserait pas), nous interrogerons les représentations par l'écriture de la « survivance »<sup>4</sup> du souvenir et d'une image mémorielle traumatique. Nous nous intéresserons ainsi aux modalités narratives mises en place dans ces deux textes afin de confronter et affronter le double mouvement de la mémoire et de l'oubli. Dans un premier temps, avec *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier, nous nous demanderons comment l'écrivain travaille la question de la mémoire traumatique à travers un troublant dispositif monologique et polyphonique. Par la suite, nous interrogerons dans le récit de *Camille de Toledo* les manifestations d'une mémoire abîmée, transgénérationnelle, qui s'inscrit dans les corps et les esprits. Dans son récit, l'auteur propose de suivre le fil de la blessure et de se mettre à l'écoute de la matière.

---

3 P. Forest, *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2008, p. 162.

4 G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

*Les mots des autres pour le dire : Mémoire en souffrance et voix narratives (Loin d'eux, Laurent Mauvignier)*

L'œuvre de Laurent Mauvignier participe de cette littérature qui met en lumière des liens relationnels abîmés, brisés, à réparer ou encore à tisser. Cette porte d'entrée vers l'expérience intérieure de la perte et de l'oubli, nous l'aborderons dans *Loin d'eux*, le premier roman de l'écrivain, paru en 1999 aux Éditions de Minuit. À partir de cette œuvre qui soumet le texte littéraire « à l'épreuve des liens »<sup>5</sup>, l'auteur propose une forme énonciative singulière pour dire l'expérience du deuil, le rapport à la mémoire et à l'oubli : à travers l'agencement de monologues intérieurs où s'inscrivent une parole empêchée, le ressassement et le silence, les êtres profondément seuls et en rupture mis en scène par Mauvignier cherchent à sortir d'eux-mêmes et éprouver leur existence. La relation à soi-même et à l'autre s'y décline à travers la voix de vies bouleversées par un événement traumatique, le suicide d'un fils. À la place d'une instance narrative unique, plusieurs narrateurs se relaient et voient leur parole se fondre dans celle de l'autre : nous suivons les monologues intérieurs et discours narrativisés de cinq proches de Luc, jeune homme qui s'est suicidé le 31 mai 1995. La voix de Luc résonne également dans le récit, depuis l'outre-tombe. Le roman se compose de trois parties dans lesquelles les monologues se succèdent aux temps du passé et reviennent de manière analeptique sur la vie de Luc en tentant de combler le vide inacceptable,

---

5 D. Viart, « Laurent Mauvignier et la question relationnelle. Le roman à l'épreuve des liens », [dans :] K. Germoni, J. Dürrenmatt (dir.), *Laurent Mauvignier*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 54.

saisir ce profond mal-être que la famille n'a pas pu / su voir. Dès l'incipit, les paroles rapportées du père le dépeignent comme un jeune homme solitaire, inactif et mélancolique, ce que viendra confirmer sa cousine Céline :

Alors Jean disait à Luc : pas question de rester dans ta chambre toute la sainte journée à tripoter deux fois rien et compter les fleurs du papier peint. Car Luc, c'est vrai, il restait dans sa chambre. Pas pour écouter de la musique, non, mais là, il restait allongé sur son lit à regarder ses affiches d'acteurs [...].<sup>6</sup>

Luc finit par trouver du travail de nuit dans un bar parisien et emménage dans une « petite chambre qu'il a trouvée on ne sait pas trop comment » (*LE*, 13). Il s'y donnera la mort quelques mois plus tard. Devant l'écran du réel troué, les personnages mauvigniens voient s'effondrer leur rapport au monde. La narration, qui débute in medias res dans un après du drame, creuse et explore ce que l'événement signifie pour les personnages, ce qu'il instaure comme chaos, désordre et désolation. Paul Ricoeur propose avec « la souffrance n'est pas la douleur » une réflexion sur « l'expérience humaine la plus commune et la plus universelle du souffrir »<sup>7</sup>. Cette souffrance est commune à tous les êtres vivants et fait que je me reconnais chez les autres. Ricoeur met l'accent sur deux axes des phénomènes du souffrir : un premier qui serait celui du rapport soi-autrui où « le souffrir se donne conjointement comme altération du rapport à soi et du rapport à autrui »<sup>8</sup> et un second qui serait celui de

---

6 L. Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Minit, 1999, p. 9. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *LE*, la pagination suivra le signe abréviatif après la virgule.

7 P. Ricoeur, « La souffrance n'est pas la douleur », [dans :] C. Marin, N. Zaccà-Reyners (dir.), *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricoeur*, Paris, PUF, 2013, p. 13.

8 *Ibidem*, p. 14.

l'agir-pâtir. Au sein de ce deuxième axe, Ricoeur adopte l'hypothèse selon laquelle « la souffrance consiste dans la diminution de la puissance d'agir »<sup>9</sup>. La souffrance diminue ma puissance d'action et de parole car elle engendre un repli sur soi et une rupture d'avec le monde.

Cette hypothèse nous permettra d'appréhender la question de la mémoire et de l'oubli chez Mauvignier comme la manifestation double de la souffrance des personnages et de la résistance de leur puissance d'agir en tant que parole. En effet, le langage porté par la voix définit l'humain, l'absence de langage atteint l'être dans son humanité la plus immédiate. Selon Benveniste, « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet. [...] La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie je qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un tu »<sup>10</sup>. Un agir parole mauvignien qui s'étirole et s'affaiblit chez les personnages mauvigniens vulnérables et dont la plaie est à vif. Cette impossibilité de dire se raconte pourtant, et c'est là la virtuosité mauvignienne, par le biais d'une parole qui s'excède d'elle-même (débordante d'impuissance et inénarrable) et qui ne cesse de rappeler que quelque chose ne passe pas, et lutte contre l'oubli. Cette problématique pourrait être contenue symboliquement dans l'incipit de *Loin d'eux* et ce post-it<sup>11</sup> illisible laissé par Luc avant de mourir :

---

9 *Ibidem*, p. 15.

10 É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1996, t. 1, p. 259.

11 Stéphane Bikialo souligne de quelles manières « ce post-it, même non adressé, même incomplet, raturé, ou précisément parce qu'il l'est, représente à la fois le contact recherché par le dire et l'impossibilité de ce dire ». S. Bikialo, « Laurent Mauvignier : Rien n'est dit et l'on vient trop tard (pour le dire). Sur *Loin d'eux* (1999) et *Apprendre à finir* (2000) », [dans :] S. Bikialo, J. Dürrenmatt (dir.), *Dialogues contemporains. Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier*, Poitiers, La Licorne, 2002, p. 130.

C'est pas comme un bijou mais ça se porte aussi, un secret. Du moins, lui, c'était marqué sur le front qu'il portait une histoire qu'il n'a jamais dite. Ou bien, s'il l'a dite, c'est à mi-teinte à travers des formules à lui, tout en mystères quand pour seule vérité il a laissé, griffonné dans sa chambre, sur un post-it, un bout de phrase écrit au stylo à bille noir mais dont l'encre était complètement foutue. Il aura fallu qu'il appuie méchamment tant elle lui tenait à cœur, sa phrase. Sa mère a dit, Luc, il pouvait partir sans nous laisser de la bouche la phrase qui s'y promenait. Marthe a baissé les yeux pour raconter ça, cette histoire de phrase qu'il aurait eue dans la bouche. (*LE*, 9)

Ces huit premières lignes du roman portent en germe la problématique mauvignienne de la parole empêchée. La relation de Luc avec sa famille se caractérise par l'échange d'un langage vide de sens, une langue maternelle devenue étrangère pour les membres d'une même famille. Dans son analyse des voix intimes et sociales dans l'usage du monologue romanesque, Frédéric Martin-Achard avance qu'un certain nombre des personnages mauvigniens « souffrent d'un défaut dans la transmission d'expériences personnelles et la question de l'incommunicable hante sans cesse leurs monologues, lorsqu'elle n'est pas explicitement verbalisée »<sup>12</sup>. « Ce bout de phrase », « cette histoire de phrase » laissée malgré tout sur un petit papier, « cette encre foutue » et l'insistance de la main qui coûte que coûte tient à laisser ces mots comme traces, témoignent de cette impossibilité de dire du personnage en souffrance. Replié sur lui-même, Luc en mal de vivre se réfugie à Paris dans un autre monde, celui de la salle de cinéma où, sur le grand écran, « l'image rebondit vers vous et frappe en vous plus fort » (*LE*, 13), vous happe et « vous cogne du dedans » (*LE*, 13) L'autre monde est aussi celui de la chambre qui permet ce voyage immobile, face à l'image encore : « allongé sur son lit à regarder ses affiches d'acteurs, en noir et blanc, dont il avait tapissé sa chambre un peu pour cacher le papier

---

12 F. Martin-Achard, *Voix intimes, voix sociales – Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 336.

(ça ne lui plaisait pas le papier qu'ils avaient mis), un peu pour s'occuper aussi » (*LE*, 12). Pour Luc, il y a bien, comme le souligne Ricoeur, un « effacement du monde comme horizon de représentation [...] le monde apparaît non plus comme habitable mais comme dépeuplé. C'est ainsi que le soi s'apparaît rejeté sur lui-même »<sup>13</sup>. Ainsi, Luc n'est plus capable de projeter son être au sein d'un monde habitable et à l'intérieur duquel il se sente à sa place. Le partage avec la communauté du vivant est réduit au strict minimum : écrire des lettres à sa famille, travailler la nuit au Chien jaune et aller au cinéma. Au bout de cinq mois pourtant, Luc se heurte à la monotonie et son mal-être gagne du terrain dans son corps fatigué.

Peut-être à cause du fait que, depuis cinq mois que je travaille ici, déjà j'ai pu écrire à Céline cette phrase, c'est toujours un peu la même chose [...] Je ne l'ai pas revue et qu'est-ce que j'aurais vraiment à lui raconter, pas envie d'écrire que tous les jours ça glace, avant d'aller bosser, une heure au moins avant, que je perds étendu sur mon lit, avec comme une épaisseur dans mon sang, un poids qui me rend lourd de partout, qui m'ankylose jusque dans mon cerveau et vide mon corps de moi, mon corps de granit [...] Pas envie de lui écrire ça, à Céline, ni aux autres, que maintenant je vais moins au cinéma, presque plus, que je n'ai plus la boulimie d'y aller et que je me contente encore d'acheter parfois des affiches d'acteurs, dans leurs grands rôles. Impossible d'expliquer ça, que tout ça finalement c'est fini à cause des affiches, que maintenant quand sur un écran les acteurs retrouvent leurs voix, leurs mouvements, j'ai l'impression qu'ils se parodient en voulant trop coller à leur image : qu'ils ne disent plus rien quand ils jouent de ce qu'ils portent en eux, pour moi, dans le silence de ma chambre [...]. (*LE*, 38)

En nous offrant cette plongée dans la psyché de ses personnages en mal de vivre, Mauvignier retranscrit un « langage intérieur » qui se donne comme lieu de

---

13 P. Ricoeur, « La souffrance n'est pas la douleur », [dans :] C. Marin, N. Zaccàï-Reyners (dir.), *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricoeur*, op. cit., p. 17.

mémoire et d'oubli. Benveniste souligne que l'écriture est une « transposition du langage intérieur et il faut d'abord accéder à cette conscience du langage ou de la « langue » pour assimiler le mécanisme de la conversion en écrit »<sup>14</sup>. Comme le remarque très justement Dominique Viart au sujet de l'enchaînement narratif chez Mauvignier, « ce dispositif littéraire très ingénieux fait éprouver au lecteur l'effet d'un tel tourment moral dans lequel les liens de la relation deviennent ceux de la réclusion psychique »<sup>15</sup>. En effet, il est donné au lecteur d'éprouver l'asphyxie intérieure qui gagne Luc, une perte de l'envie et du souffle vital. Une contamination et un resserrement se produisent. Si, dès l'incipit, ce sont le monde extérieur, ses bruits et sa violence qui poussent Luc à la recherche d'un espace intérieur apaisant, son corps en vient lui-même à faire un signe sonore de bruits insupportables :

[...] au moment où la fatigue disparaît sous la joie d'être enfin dehors dans la rue, avec toute cette nuit autour comme espace de liberté, un espace à moi tout seul enfin, c'est là qu'ils attaquent, les bruits, emmagasinés comme une gaine électrique. Un sifflement s'élève lentement et bientôt me traverse la tête de long en large, d'une oreille à l'autre comme une tige de fer, un truc métallique qui vrille mais ne s'enroule pas, non, lime plutôt, grignote, je ne sais pas dire. (*LE*, 18)

Tout ça qu'ils diront dans leurs mots à eux, mes parents (déjà, ils doivent m'attendre sur le quai). Tout ça qu'ils diront, qui effleurera mon oreille et descendra pas en moi. Cœur aveugle soudain et muet encore de ne pouvoir dire, j'en crève de ces bruits dans ma tête, qui éclatent jusqu'au réveil ... et de ce saccage que fait la caisse quand elle résonne dans ma tête. Je ne dirai rien, ce serait ridicule de dire, les bruits quand ils entrent dans ma tête m'écrasent, dire : c'est moi qui disparaissais. Comme de parler de la marche dans la nuit pour

---

14 É. Benveniste, *Dernières Leçons. Collège de France (1968-1969)*, Paris, EHESS Gallimard Seuil, p. 94.

15 D. Viart, « Laurent Mauvignier et la question relationnelle. Le roman à l'épreuve des liens », [dans :] K. Germoni, J. Dürrenmatt (dir.), *Laurent Mauvignier, op. cit.*, p. 50.

rentrer, je ne pourrai pas. Ni dire non plus l'impossibilité de lever la tête quand je marche. Il y a cette fatigue dans ma nuque, il y a ce poids qu'aucun chemin ne peut alléger [...]. (LE, 23)

Ces deux extraits mettent en relief la dégradation psychique et physique du jeune homme. Il a toutefois su trouver un « espace de repos » en creux de sa solitude comme nous le voyons dans le premier extrait. Le corps offrait donc encore un espace refuge où il faisait bon revenir. Ici Mauvignier propose un chemin paradoxal où le retour à soi, en soi, permettrait d'échapper à sa propre solitude. Il semblerait qu'en creusant cette blessure secrète, Luc puisse aller au-delà de son « cœur secret douloureux »<sup>16</sup> et y trouver une zone neutre, détachée de son propre corps. Cela n'est pas sans rappeler le motif de l'écriture et de la rupture qui creusent, cher à Mauvignier :

C'est pour cela qu'il est complètement impossible d'aller vers une littérature qui serait linéaire, qui serait simplement un étalement d'un événement qui aurait des conséquences, qui amèneraient un autre événement, mais plutôt une chose qui se creuse, qui se fait en tension, en relief, qui creuse des événements déjà donnés parce qu'ils étaient là.<sup>17</sup>

Il y a deux sources dont je me rends compte que je ne sais pas écrire sans : une sorte de blessure qui fonde sinon les êtres, du moins les meut, les ouvre à la puissance du personnage – un lieu où l'effondrement et la force germent et se tressent pour donner à un personnage la possibilité d'être. Je n'y peux rien, c'est comme ça, il faut que vibre cette résonance de l'extrême brisure, ce à partir de quoi on peut naître, cette mort en nous, ce qu'elle creuse, ce vertige, et la force qui en ressort.<sup>18</sup>

---

16 J. Genet, *Le Funambule*, Paris, L'arbalète/Gallimard, 2010, p. 31, cité en exergue au roman de L. Mauvignier *Des hommes*, Paris, Minuit, 2009.

17 Entretien avec Laurent Mauvignier (réalisé le 6 avril 2000 par les étudiants du module « Métiers du livre » de la Faculté des Lettres et Langues de Poitiers), [dans :] S.Bikialo, J. Dürrenmatt (dir.), *Dialogues contemporains. Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier, op. cit.*, p. 101.

18 L. Mauvignier, entretien avec J. Faerber, « Diacritik », 1 septembre 2016,



À la souffrance psychique vient naturellement s'ajouter la douleur somatique, celle d'un corps vide de forces et d'envies avant même d'avoir fourni le moindre effort, où le mouvement vital semble s'être figé ou absenté et a laissé la place à ce « nœud noir » qui coulissera et étouffe avec lui toute possibilité pour le langage de se former hors du corps, d'en (r)échapper et de reprendre souffle. Nous nous rappelons le leitmotiv de cette histoire sombre de non-dit et de mots accumulés et refoulés, qui était inscrite sur le front de Luc<sup>19</sup> : « Impossible de dire, nœud noir qui se forme et serre dans sa trame ma vie entière épuisée, même dans ce qui en elle fait sursauts, agissements » (*LE*, 75). Il est intéressant d'observer ici la progression de l'aphasie verbale et de l'expressivité de la douleur physique qui gagnent Luc. À mesure que le roman se déploie, l'impossibilité de dire et l'étouffement des mots au-dedans sont accentués et les occurrences de la douleur physique se propagent dans les corps. Si la voix intérieure se heurte à un corps muet ou qui ne trouve les mots, l'envers de la chair transcrit cette violence et exprime son trop-plein. Alors que l'incarnation discursive ne peut avoir lieu par le biais de la voix prononcée en direction de l'autre, le langage somatique est pour sa part intarissable.

La mère de Luc évoque cette douleur physique qu'elle ressent après sa disparition, comme si elle le portait à nouveau, du côté de Thanatos cette fois-ci, un corps d'enfant adulte trop grand de douleur qui vient bousculer la temporalité d'une vie (les enfants ne devraient pas partir avant les parents) et transmet une malédiction en héritage renversé :

---

<https://diacritik.com/2016/09/01/laurent-mauvignier-il-y-a-des-livres-qui-veulent-nous-soumettre-a-nos-peurs-plutot-que-de-les-interroger/> 19 Cf. « Du moins, lui, c'était marqué sur le front qu'il portait une histoire qu'il n'a jamais dite » (*LE*, 9).

à nouveau j'ai l'impression de le porter en moi Luc, l'impression qu'il est partout dans moi et que c'est ça qui fait mal quand je n'arrive pas à dormir, ça dans mes os, qui tire, déchire, lui peut-être qui voudrait revenir et ne sait pas comment, pas par où. Sa voix qui palpète dans la mienne quand c'est elle qui s'étouffe, la mienne au fond de ma gorge, qui tombe dans un trou près du cœur (là et je leur montrais où c'était, sous la poitrine. J'ai posé ma main pour leur montrer, et que Jean voie ça, qu'il comprenne, là j'ai dit, en appuyant fort sous ma poitrine), dans une sorte de grand trou, j'ai voulu leur expliquer, c'est un grand trou parce que, quand je le ressens, c'est toujours l'impression d'y tomber infiniment, jamais de ne sentir un fond contre lequel je pourrais me fracasser, ou me libérer, alors je me dis ce n'est pas vraiment un trou, parce qu'il faudrait quelque chose qui le finisse, mais il n'y a rien, alors je pense, juste une chute qui s'ouvre et s'ouvre encore dans laquelle ma voix tombe, j'ai dit. (*LE*, 68-69)

Mauvignier nous permettrait d'accéder à cet entre-deux de l'événement qui ne cesse d'être remémoré chez ces personnages : depuis son occurrence, le sujet qui est exposé à un événement traumatique n'est plus le même et sa voix intérieure, qui cherche à analyser et comprendre sans cesse ce qu'il vient de vivre, ne parvient pas à s'échapper de cette spirale ni à donner à voir une reconstruction harmonieuse. Ou, tout du moins, la manière dont se clôt le texte nous semble toujours se faire sur le mode mineur d'une ouverture pessimiste. À l'instar du travail scriptural de Philippe Forest, il y aurait l'écartement d'une littérature de la réparation et du deuil qui nous inviterait à penser d'autres présences de la mémoire et de l'oubli, par la parole et l'écoute qui n'aboutiraient pas dans une plénitude mais plutôt dans un entre-deux de la blessure, une négociation constante avec le langage intérieur pour arriver à se détacher progressivement de sa douleur, l'observer et voir la blessure se recouvrir d'une nouvelle peau<sup>20</sup>.

---

20 Cf. « Pour approcher, voire guérir d'un trauma, il faut pouvoir aller

*A l'écoute de la blessure : corporalité de la mémoire*  
(Thésée, sa vie nouvelle de Camille de Toledo)

Avec Thésée, sa vie nouvelle de Camille de Toledo, paru en 2020 aux éditions Verdier, nous nous tournerons vers une autre déclinaison de la survivance du souvenir : l'inscription en soi de l'histoire familiale et ce que notre corps porte d'empreintes et de vécu éprouvé. Thésée, sa vie nouvelle est un récit dont l'histoire s'étale sur quatre générations d'une famille. L'auteur nous offre une œuvre hybride à la hauteur de la dimension existentielle et collective qu'elle met en lumière : poèmes, fragments, prières, stances, récit, manuscrit, photographies anciennes et récentes composent ce livre-fresque. D'un point de vue formel, l'ouvrage reflète cette pluralité : à côté du récit traditionnel, Camille de Toledo propose un travail de montage au sein de la page, entre les mots, des extraits de notes manuscrites, l'usage de l'italique, un texte qui donne sa place au blanc typographique tel un poème, avec des fragments centrés ou décalés les uns par rapport aux autres<sup>21</sup>. Pour revenir à l'atonalité barthésienne, nous retenons notamment la traduction anglaise du verbe to atone qui signifie

---

jusqu'à où le corps a été atteint. Il faut coudre une autre peau sur la brûlure de l'événement. Fabriquer une enveloppe protectrice ad minima sans quoi aucune délivrance n'est possible, car alors le trauma fera hantise dans la vie de l'individu ». A. Dufourmantelle, *Puissance de la douceur*, Paris, Payot, 2013, p. 119, cité d'après : C. Marin, *Rupture(s)*, Paris, L'Observatoire, 2019, p. 112.

21 Camille de Toledo a également proposé en parallèle de *Thésée, sa vie nouvelle*, « La chambre d'enquête », une installation plastique réalisée de janvier 2020 à juin 2021 dans le cadre d'une résidence de création artistique accompagnée par l'École urbaine de Lyon, la Fête du livre de Bron et l'association Arty Farty à travers son forum European Lab.

« expier ses péchés », « réparer ses fautes »<sup>22</sup>. Dans ce récit où l'histoire personnelle sert de matériau documentaire, Camille de Toledo relate, selon ses propres termes, le rapport au monde bouleversé du narrateur Thésée après le suicide de son frère. Dans les mois qui suivent, la mère s'éteint dans un bus au terminus, le 26 janvier, jour de la naissance du fils mort, « endormie pour l'éternité »<sup>23</sup>. La santé du père décline et il meurt au début de l'été. Le narrateur décide alors de fuir Paris avec ses deux enfants et de prendre

le dernier train de nuit vers l'Est (Berlin)  
il sent que les peurs de plusieurs générations  
le poursuivent...  
il pense qu'il ira, lui, plus vite  
que ses peurs...  
plus vite  
que tout le passé  
qui le hante. (TV, 26)

Thésée quitte « la ville de l'Ouest » mais transporte toutefois avec lui trois cartons d'archives « remplis du souvenir des siens : des lettres, des courriels, des manuscrits, des photographies de son enfance » (TV, 22). Treize ans passent et rien n'y fait : son corps-mémoire douloureux lui signale que quelque chose cogne de l'intérieur, un mal-être s'épaissit qui dépasse celui causé par le deuil :

... et le frère qui reste se décide donc à ouvrir ses cartons, il se dit que peut-être, le temps est venu de se retourner, il n'a pas le choix, d'ailleurs, car les médecins qu'il rencontre pour arrêter sa chute ne comprennent rien, pourquoi cette douleur dans ses tempes,

---

22 <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/atone/563650>  
23 C. de Toledo, *Thésée, sa vie nouvelle*, Lagrasse, Verdier, 2020, p. 19. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation TV, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule.

l'inflammation des racines de ses dents, les os du dos ? pourquoi son corps en feu, treize ans après la mort du frère, treize ans et tout s'aggrave, nul ne parvient à l'aider ; il aimerait que la vie soit simple, que le deuil soit un deuil, et le corps, un corps que les modernes soignent ; il souhaiterait tant qu'il y ait une issue qui lui permette de laisser tout en vrac et de continuer comme avant [...] ... mais rien ne sert à rien et son corps le lâche [...] les scans, les IRM ne montrent rien ; les docteurs, ces êtres si rationnels, disent « somatisation », comme si le mal se cachait dans les plis de son âme ; et pourtant, il le sent, il n'y a rien de plus réel que cet effondrement ; pour lui c'est matériel, ça le tord [...]. (TV, 64-65)

Thésée décidera de se confronter à la blessure qu'il porte : il lui faut « rouvrir les fenêtres du temps » (TV, 150) et se mettre à l'écoute de la parole des disparus. Dans *La mémoire saturée*, Régine Robin cite Jean-Christophe Bailly et évoque « la neige des mémoires blessées, précaires, des passés impensés, insensés, qui nous habitent à notre insu et qui font retour. C'est comme si le passé neigeait sur nous »<sup>24</sup>. Le passé familial de Thésée demande à être écouté. Dans cet atonement<sup>25</sup>, le narrateur va à la rencontre des zones d'ombres de sa famille afin d'accueillir dans une démarche psycho-généalogique ce qu'il appellera une « revivance », qui s'apparente à une pulsion de vie et une quête de sens. Lors d'un entretien, l'auteur a confié : « Dans ce texte, j'ai été chercher la parole de mon frère mort. Ce n'est pas un dialogue intérieur, cela va chercher l'altérité, et les morts en nous. Cela passe par des outils, pour appeler les morts »<sup>26</sup>. À la suite du suicide de son frère, le narrateur a tout d'abord fui la mémoire douloureuse et la ville qui s'y rattachait.

---

24 R. Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 23.

25 en anglais, *to atone* : « expier ses péchés », « réparer ses fautes » <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/atone/563650>

26 C. de Toledo, émission radiophonique « Par les temps qui courent », France Culture, 10 novembre 2020.

Toutefois, il réalisera que quelque chose de plus lointain que cet événement traumatique hante son corps, comme il avait hanté ses ancêtres. Il se résoudra donc à se tourner vers la matière (corporelle) et ce qu'elle a à lui apprendre, « de ce qu'elle sait [...] que nous ne savons pas encore, que nous échouons à porter jusqu'au langage » (*TV*, 251).

Le texte souligne la portée négative de l'oubli quand la mémoire familiale, ses répétitions, ses alertes, n'ont pas été écoutées. La question de la mémoire repose ici non sur une connaissance livresque et symbolique de l'histoire familiale et collective, mais procède d'une inscription dans le présent, un désir de sur-vie, vouloir-vivre avec, pour celui qui entreprend la démarche de se souvenir en prenant conscience de l'empreinte mémorielle et organique de son corps. À travers une approche de psychologie transgénérationnelle et d'épigénétique, Camille de Toledo met en lumière la présence fantomatique, dans les plis, du trauma porté par les générations et l'importance essentielle de s'en souvenir, ne pas oublier, au risque de notre propre perte. Depuis l'histoire intime et familiale qui se réactualise avec le suicide du frère du narrateur, nous est proposée une réflexion sur la charge de douleur que nous portons parfois, sans en prendre conscience, une blessure qui peut aussi s'inscrire inscrite dans des destins collectifs.

Durant la rencontre intitulée « Les vivants et les morts » qui a réuni en mai 2021 à la Maison de la Poésie Delphine Horvilleur et Camille de Toledo, les deux auteurs sont revenus sur la nécessité de ne pas oublier « nos morts » mais bien de « vivre avec eux ». Cette relation de continuité, malgré la rupture imposée par la mort, permet de sans cesse relancer et de penser la vie depuis nos liens aux absents et aux disparus, fantômes

de nos vies. À l’instar de Jacob, le personnage biblique blessé par son corps à corps avec l’ange et représenté dans une expressive torsion, Thésée est un être tordu, marqué par une blessure qui, selon l’écrivain

veut quelque chose de lui, et à travers laquelle quelque chose s’accomplit de sa vie et se joue un destin de torsion généalogique. Cette blessure a quelque chose à nous dire. En la recouvrant, on oublie le sens qu’elle peut porter.<sup>27</sup>

Dans le récit, le corps de Thésée s’effondre littéralement. Afin de pouvoir se tenir un peu plus droit, le narrateur doit affronter cette blessure afin de se réparer à partir d’elle, et « aller jusque-là où le corps a été atteint »<sup>28</sup>. Thésée décide de suivre les fils invisibles qui lient les générations entre elles : il sent que les siens l’ont chargé de « colères... de devoirs... de secrets... » Il décide d’ouvrir les cartons d’archives qu’il a apportés depuis Paris. Il découvre l’histoire de sa famille, qu’il appelle « la lignée des hommes qui meurent », à partir notamment d’un manuscrit écrit et achevé le 2 mars 1937 par son arrière-grand-père Oved. Ce manuscrit d’avant la guerre « était lu en secret et toujours en silence dans sa lignée » (*TV*, 31). Comme la mère de Thésée, l’arrière-grand-père a lui aussi perdu son fils. Thésée avait trouvé ce manuscrit-hommage au fils perdu, mais avait toujours repoussé sa lecture à plus tard. Cette lecture de l’histoire intime familiale, cette parole de l’aïeul s’impose désormais que son corps le lâche. Thésée comprend que pour aller mieux, il doit se tourner vers la découverte de l’histoire familiale. Thésée récupère sa capacité d’agir en redonnant la parole et se mettant à l’écoute de la voix d’Oved et de son

---

27 C. de Toledo, « Les vivants et les morts », Entretien à la Maison de la Poésie, mai 2021.

28 A. Dufourmantelle, *Puissance de la douceur*, op. cit., p. 119-120.

frère. C'est au cœur de cette disposition du langage et de l'écoute que le titre de ce roman prend tout son sens : Thésée abolit la distance (cette virgule) qui le sépare d'une vie nouvelle, dans le sens où sa mémoire et son corps blessés auraient réussi à donner un espace de considération et de confiance aux alertes des fantômes de sa vie.

Dans les dernières pages de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur revient sur l'idée de mémoire heureuse, « l'étoile directrice de toute la phénoménologie de la mémoire »<sup>29</sup>. Il écrit : « Elle (l'idée de mémoire heureuse) était dissimulée dans la définition de la visée cognitive de la mémoire par la fidélité. La fidélité au passé n'est pas une donnée, mais un vœu. Comme tous les vœux il peut être déçu, voire trahi. L'originalité de ce vœu est qu'il consiste non en une action, mais en une représentation reprise dans une suite d'actes de langage constitutifs de la dimension déclarative de la mémoire. Comme tous les actes de discours, ceux de la mémoire déclarative peuvent eux aussi réussir ou échouer »<sup>30</sup>.

Entre travail de mémoire et travail de deuil, le texte de Camille de Toledo démontre comment une mémoire refoulée trouve son chemin vers une mémoire apaisée, là où les multiples temps d'une vie peuvent s'apprécier à une plus juste distance.

### *Conclusion*

À travers ces deux œuvres, Laurent Mauvignier et Camille de Toledo donnent la possibilité à leurs personnages de réactiver une mémoire traumatique ou transgénérationnelle douloureuse tant sur le plan

---

29 P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 643.

30 *Ibidem*.



psychique que somatique. Ces livres de voix et de mémoire nous emmènent du côté de l'attention et de l'écoute : celle de la matière, de notre propre corps-voix, de ceux qui gravitent encore autour de nous ou de ceux qui nous éclairent ou nous assombrissent depuis le passé, mais aussi de l'écoute de l'histoire collective. L'on peut se demander avec Jean-Luc Nancy : « Qu'est-ce donc qu'être à l'écoute ? comme on dit être au monde ? »<sup>31</sup> Dans ces deux textes, la trace mémorielle se parcourt à la lumière d'une puissance d'agir par la parole et l'écoute. Et Camille de Toledo de poser la question : « Celui qui survit, c'est pour raconter quelles histoires ? » (*TV*, 79). Si la disparition d'êtres chers nous laisse avec leurs spectres, ces récits donnent à réfléchir sur le « pouvoir de se raconter » grâce à l'autre et avec l'autre. À travers ces tissages narratifs et mémoriels qui ne peuvent faire l'économie d'un rapport charnel et sensible au monde, se dessine l'horizon complexe de la mémoire, là où s'éprouvent l'envie et la capacité d'écrire avec la matière, notre corps-traces et la somme de nos blessures, « le début d'une autre histoire, celle d'un avenir relié, réattaché » (*TV*, 252).

Date de réception de l'article : 28.11.2021  
Date d'acceptation de l'article : 13.06.2022

---

31 J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 17.

## bibliographie

- Benveniste É., *Dernières Leçons. Collège de France (1968-1969)*, Paris, EHESS Gallimard Seuil, 2012.
- Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1996, t.1.
- Bikialo S., Dürrenmatt J. (dir.) *Dialogues contemporains. Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier*, Poitiers, La Licorne, 2002.
- Didi-Huberman, G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- Dufourmantelle A., *Puissance de la douceur*, Paris, Payot, 2013.
- Faerber J., « Diacritik », entretien avec Laurent Mauvignier, 1<sup>er</sup> septembre 2016, <https://diacritik.com/2016/09/01/laurent-mauvignier-il-y-a-des-livres-qui-veulent-nous-soumettre-a-nos-peurs-plutot-que-de-les-interroger/>
- Forest P., *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2008.
- Genet J., *Le Funambule*, Paris, L'arbalète/Gallimard, 2010.
- Marin C., *Rupture(s)*, Paris, L'Observatoire, 2019.
- Marin C., Zaccāi-Reyners N. (dir.), *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricoeur*, Paris, PUF, coll. « Questions de soin », 2013.
- Martin-Achard F., *Voix intimes, voix sociales – Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- Mauvignier L., *Loin d'eux*, Paris, Minuit, 1999.
- Nancy J.-L., *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.
- Ricoeur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Ricoeur P., « La souffrance n'est pas la douleur », [dans :] C. Marin, N. Zaccāi-Reyners (dir.), *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricoeur*, Paris, PUF, 2013
- Robin R., *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.
- Toledo C. de, *Thésée, sa vie nouvelle*, Lagrasse, Verdier, 2020.
- Toledo C. de, émission radiophonique « Par les temps qui courent », France Culture, 10 novembre 2020.
- Van Der Kolk B., *The Body Keeps the Score. Brain, mind, and body in the healing of trauma*, London, Penguin Book, 2015.
- Viat D., « Laurent Mauvignier et la question relationnelle. Le roman à l'épreuve des liens », [dans :] K. Germoni, J. Dürrenmatt (dir.), *Laurent Mauvignier*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

## abstract

Following the (wounded) memory lane: poetics of voices and corporeal memory in Laurent Mauvignier's *Loin d'eux* and Camille de Toledo's *Thésée, sa vie nouvelle*.

This is a study of the novel *Loin d'eux* by Laurent Mauvignier (1999) and *Thésée, sa vie nouvelle* by Camille de Toledo (2020). Through these two works, this article examines how the modalities of a survival of memory and of the traumatic memorial image are inscribed in the body and mind and how the narrative and scriptural forms resonate with them. I will first analyze how Mauvignier's writing of the wound meets inhibited speech and silence, suggesting in solitary subjects the failure for a shared language. I will then question in de Toledo's text how the relationship to a painful body-memory proceeds from an inscription in the present, an awareness of a memorial corporality and a desire to "survive with". Both these texts respectively give us pause to reflect on how the memory trace is apprehended through the power of speaking and listening.

## keywords

memory, grief, trauma, wound, corporality, Laurent Mauvignier, Camille de Toledo

## mots-clés

mémoire, deuil, trauma, blessure, corporalité, Laurent Mauvignier, Camille de Toledo

## laetitia deleuze

Laëtitia Deleuze est doctorante en littérature contemporaine d'expression française à New York University, Department of French Literature, Thought, and Culture, en cotutelle avec l'Université d'Aix-Marseille, France. Sa thèse interroge les notions d'événement, de blessure et d'éthique des voix dans l'œuvre de Laurent Mauvignier. À travers la représentation mémorielle inspirée de faits historiques ou fictifs, elle explore la transcription par l'écriture d'un état des corps et des esprits bouleversés, entre voix, silences et images survivantes.  
ORCID : 0000-0001-8150-390X

**VARIA**

## SEBASTIAN ZIÓŁKOWSKI

Chercheur indépendant

### Nuances expressionnistes dans *La Folle* de Chaillot de Giraudoux

La dramaturgie de Jean Giraudoux (1882-1944) est l'œuvre d'un érudit puisant dans le passé pour éclaircir le présent. S'inspirant de la mythologie grecque<sup>1</sup>, elle n'en reste pas moins sensible aux problèmes historico-politiques. La réécriture des mythes grecs qu'entreprend Giraudoux dans ses pièces emblématiques reste profondément ancrée dans les problèmes du monde contemporain à l'auteur. Ses drames se réfèrent à l'implacable réalité, et notamment celle de la guerre. L'auteur de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) nous propose cependant une vision passablement optimiste de la réalité. Son théâtre, tout en s'en prenant aux tares de la société embourgeoisée, n'en demeure pas moins guidé par une sorte d'espérance en la profonde transformation d'une société corrompue, en sa régénération<sup>2</sup>.

---

1 La réappropriation de motifs de la mythologie grecque est particulièrement réussie dans la trilogie que composent respectivement *Amphitryon 38* (1929), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Electre* (1937) : « Cette Grèce, il [Giraudoux] la revit, il la recrée dans cette trilogie d'un genre nouveau [...]. Et si elle prend parfois des allures de Grèce en liberté, cela n'exclut ni une fidélité réelle, ni un singulier effort d'approfondissement. Giraudoux n'a pas abandonné l'hellénisme. Il a voulu retrouver l'esprit de la Grèce et poser à nouveau les problèmes fondamentaux de l'homme à partir de la pensée grecque ». Cf. P. Brunel, « Giraudoux et le tragique grec », [dans :] *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1983, p. 198.

2 F. Lumley, *Trends in 20th Century Drama. A Survey since Ibsen*

Il est vrai que notre dramaturge s'éloigne ainsi de la vision foncièrement pessimiste, voire nihiliste, régnant dans les milieux théâtraux de l'époque, surtout dans les années trente où le pressentiment d'un nouveau conflit international gagnait les esprits des intellectuels. L'œuvre girauducienne, tout en se positionnant par rapport à une situation historique des plus incertaines, se révèle tributaire des tendances avant-gardistes européennes du début du siècle écoulé. Elle témoigne notamment de sa forte imprégnation de milieux expressionnistes allemands, imprégnation que nous tâcherons d'explicitier dans la présente esquisse. Pour ce faire, nous nous proposons d'étudier quelques traits expressionnistes majeurs retrouvables dans *La Folle de Chaillot* (1943), dernière pièce de Giraudoux. Il s'agira respectivement de la portée politique et sociocritique du drame (critique du matérialisme et de la société productiviste), du refus du réalisme (épanchement de la subjectivité) ainsi que de l'hypertrophie de l'instance auctoriale, caractéristique distinctive de l'expressionnisme dramatique.

### *Critique d'une société en déchéance*

Germanophile, Giraudoux effectua de nombreux séjours en Allemagne et, fait significatif, développa des liens amicaux avec nombre d'intellectuels allemands et particulièrement avec un éminent dramaturge expressionniste, Frank Wedekind (1864-1918). Cette relation trouve son expression dans leur correspondance qui fut l'objet de commentaires contribuant à une meilleure appréhension de la production de Giraudoux<sup>3</sup>.

---

and Shaw, Londres, Barrie and Rockliff, 1960, p. 36-59.

3 Cf. notamment M. Maclean, « Jean Giraudoux and Frank Wedekind », [dans :] *Australian Journal of French Studies*, 1967, n° 4, p. 97-106.

La fascination éprouvée par l'écrivain pour la culture germanique, n'excluant pas un profond sentiment patriotique envers la France, se trouve le mieux exprimée dans *Siegfried* (1928)<sup>4</sup>. La mise en relief du caractère unique de l'Allemagne, d'ailleurs conçue plutôt comme un résidu quasi fantasmagorique de valeurs poétiques et la source de quelque esprit philosophique, est fort récurrente. Dans *Siegfried et le Limousin*<sup>5</sup>, on lit que « l'Allemagne est un grand pays humain et poétique, dont la plupart des Allemands se passent parfaitement aujourd'hui, mais dont je n'avais point trouvé encore l'équivalent malgré les recherches qui m'ont conduit à Cincinnati et à Grenade »<sup>6</sup>.

Cette admiration vouée à la culture germanique, celle pour le théâtre d'Outre-Rhin dominé par les tentatives expressionnistes et la connaissance des techniques dramatiques modernes allemandes font partie intégrante du bagage intellectuel du dramaturge. Précisons cependant qu'il fallut attendre jusqu'à la fin de sa vie pour voir apparaître un drame étant, à notre sens, la synthèse de ses expériences dramatiques acquises en Allemagne. Il est question de *La Folle de Chaillot*, pièce représentée le 19 décembre 1945 (après

---

4 Il s'agit de la pièce tirée du roman de Giraudoux intitulé *Siegfried et le Limousin* (1922).

5 L'action de *Siegfried* se déroule dans l'immédiat après-guerre. Un jeune Français meurtri, ramassé par les Allemands sur un champ de bataille, est atteint d'amnésie et ne se doute plus de son identité nationale, étant ainsi significativement détaché de son existence antérieure. Ce n'est qu'au troisième acte que le protagoniste (ré-) découvre et se réapproprie son « vrai » moi. Cf. D. Lafargue, « Jean Giraudoux et Siegfried, la réconciliation entre la France et l'Allemagne à travers le destin d'un amnésique », [dans :] *Temporel. Revue littéraire et artistique*, 2014, [http://temporel.fr/spip.php?page=impression&id\\_article=1006](http://temporel.fr/spip.php?page=impression&id_article=1006).

6 J. Giraudoux, *Siegfried et le Limousin*, Paris, Grasset, 1922, p. 14.



la mort prématurée de l'auteur) au Théâtre de l'Athénée, dans une mise en scène de son grand ami Louis Jouvet. Tomasz Kaczmarek affirme que c'est *La Folle* qui témoigne le mieux de l'ancrage de la dramaturgie giralducienne dans le contexte de l'expressionnisme allemand<sup>7</sup>. Le drame peut être considéré comme représentatif de ce mouvement du fait notamment de sa structure antagonique mettant en valeur un conflit opposant deux groupes sociaux aux intérêts radicalement contradictoires. Cependant, le conflit se trouve résolu *in extremis*, le drame revêtant ainsi une dimension cathartique, voire messianique, propre à l'expressionnisme dramatique. Toutefois, l'heureux dénouement de cette intrigue conflictuelle ne peut survenir, nous le verrons, sans que toute prétention à la stylisation réaliste de l'œuvre soit définitivement délaissée.

*La Folle de Chaillot* nous met aux prises avec un groupe de fonctionnaires publics et d'hommes d'affaires qui, attablés à la terrasse d'un café parisien, sont en train d'échafauder des plans machiavéliques en vue d'un enrichissement inconditionnel. Ils pensent, enfreignant tout règlement, pouvoir localiser des gisements pétroliers dans Paris et procéder à leur exploitation. Aussi envisagent-ils des forages dans quelques quartiers parisiens (et notamment dans celui de Chaillot), ce qui mènerait tant à la destruction de trésors architecturaux qu'à un véritable ravage écologique. Vu l'ampleur des projets échafaudés, tous les discours tenus par ces hommes ont le sceau du plus grand secret. Pourtant, leurs intentions se trouvent vite dépistées par le personnage éponyme de la pièce. La Folle, une vieille clocharde s'entourant d'animaux et de plantes<sup>8</sup>,

---

7 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Łódź, Wydawnictwo UŁ, 2010, p. 457.

8 Le caractère bipolaire de la pièce se perçoit de façon récurrente.

est à l'affût des mesquineries humaines et scrute les moindres manifestations d'injustices sociales. En usant d'un stratagème, elle déclenche une lutte sans merci contre les « usurpateurs », aveuglés par leurs convoitises matérielles. Elle feint d'avoir découvert elle-même des gisements de pétrole, et ce au-dessous de sa demeure, créant ainsi un guet-apens dans lequel elle attire ceux qu'elle considère comme les architectes de la société productiviste.

C'est dans un sous-sol fermé que se déroule la délirante scène du procès durant laquelle le Chiffonnier joue le rôle de l'avocat. Apparaissent les hommes d'affaires haïs voulant s'accaparer du butin. Ils finissent tous dans une trappe, attirés par *la Comtesse* (c'est la Folle qui se fait appeler ainsi durant le procès) dans une pièce située à un niveau inférieur à celui du sous-sol lui-même. De cette manière s'opère un règlement de comptes, les malfaiteurs se trouvent définitivement évincés et ne représentent plus aucune menace ni pour le bien-être de la communauté locale, ni pour le respect de l'environnement de Paris. *A contrario*, les hommes intègres sont relâchés et trouvent, de manière spectaculaire, leur récompense.

*La Folle de Chaillot* est une pièce bâtie selon un modèle bipolaire dans lequel les lignes de division sont nettement tracées. Cette structure concorde avec les principes des drames expressionnistes qui mettent en scène une extrême polarisation due à des divisions sciemment grossies entre les différentes couches sociales. Ainsi, pour la contestation sociale

---

L'amour de la nature dont fait preuve la Folle se trouve opposé aux intentions machiavéliques des banquiers voulant détériorer l'environnement naturel au nom de la réalisation de leurs projets. Ainsi, d'une certaine manière, *La Folle de Chaillot* devient-elle un manifeste écologique à part entière.

expressionniste, née de la tradition anarchiste, « les ennemies féroces sont avant tout la bourgeoisie, l'armée et l'Église »<sup>9</sup>. Dans la pièce de Giraudoux, les spéculateurs sont dépeints comme des êtres dépourvus de scrupules, comme des exploiters immoraux. De fait, les banquiers n'ont de cesse de multiplier les projets hardis tout en faisant abstraction de leurs conséquences pour autrui, au niveau tant économique et social qu'affectif. Le texte dramatique revêt de la sorte les allures d'une diatribe virulente contre le matérialisme. Et précisons que « le matérialisme sous toutes ses formes deviendra la cible privilégiée des expressionnistes dont le mouvement apparaît sous ce jour comme un avatar du romantisme »<sup>10</sup>. Les exploiters considèrent les pauvres comme des importuns qu'ils ambitionnent d'évincer afin d'atteindre les objectifs visés. L'exubérance avec laquelle le Président péroré au sujet des défavorisés nous en dit long sur son profond mépris. À ses dires, dans le nouveau monde industrialisé et matérialiste l'uniformisation devrait remplacer la diversité, toute forme d'individualité devant être annihilée :

D'un mouvement coquet la Folle lance l'écharpe en arrière, renverse le verre du président sur son pantalon et s'en va.

LE PRÉSIDENT : Garçon ! Le sergent de ville ! Je porte plainte !

LE GARÇON : Contre qui ?

LE PRÉSIDENT : Contre elle ! Contre vous ! Contre eux tous ! Contre ce chanteur à voix, ce trafiquant en lacets, cette folle...

LE BARON : Calmez-vous, Président !

---

9 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français face à la tradition de l'expressionnisme européen*, op. cit., p. 179.

10 P. Bleu-Schwenninger, « Dos Passos et le théâtre de la révolte », [dans :] *Revue Française d'Etudes Américaines*, 1989, vol. 40, p. 205. Dans cet article consacré au théâtre de la révolte sociale de Dos Passos, l'auteur définit de manière systématique nombre de caractéristiques majeures du drame expressionniste.

LE PRÉSIDENT : Jamais. Voilà nos vrais ennemis, Baron ! Ceux dont nous devons vider Paris, toute affaire cessante ! Ces fantoches tous dissemblables, de couleur, de taille, d'allure ! Quelle est la seule sauvegarde, la seule condition d'un monde vraiment moderne : c'est un type unique du travailleur, le même visage, les mêmes vêtements, les mêmes gestes et paroles pour chaque travailleur.<sup>11</sup>

Les hommes d'affaires pensent établir un nouvel ordre social et économique dans lequel tout se plierait à la réalisation de leurs convoitises. Le Prospecteur déplore le caractère humain et historique de Paris : tous les endroits y sont en quelque sorte le signe ou le souvenir du passage de l'homme, voire celui des masses d'hommes :

Comment vous l'indiquer à vue de nez, dans cette ville dont ils font un dépotoir du passé ! Ils laissent s'accumuler, à tous ses points sensibles, pour dépister nos limiers en chasse, autour des carrefours, au coude des collines, aux terrasses des cafés et des jardins, au flanc des cimetières les nappes spirituelles qu'ont dégagées depuis des siècles les âmes illustres en combat et en amour. J'avoue que je m'y perds. Partout, dans ces quartiers où je discerne l'effluve du bitume, du fer, du platine, un effluve plus fort monte des générations mortes, des passionnés vivants, et dissipe l'autre ou la brouille. Partout l'aventure humaine s'amuse à m'y égarer aux dépens de l'aventure minérale... Ici même...<sup>12</sup>

Les propos exagérés des « riches » ne font qu'accentuer le conflit et la division sociaux. À l'instar des drames expressionnistes visant les questions sociales<sup>13</sup>,

---

11 J. Giraudoux, *La Folle de Chaillot*, 1965, Paris, L'Arche, p. 34.

12 *Ibidem*, p. 27.

13 L'engagement social voire politique propre à l'expressionnisme dramatique est particulièrement visible dans le théâtre de contestation sociale d'Octave Mirbeau (1848-1917). À travers cette dramaturgie, proche des tendances anarchisantes, le Français se soulève contre la corruption de la société embourgeoisée, dépeint les iniquités politiques et malversations du monde des finances et s'oppose à la prédominance de l'Église catholique dans la vie sociale et politique. Le théâtre de Mirbeau est considéré, par nombre de com-

dans le drame giralducien tout nuancement ou brouillage des frontières semblent exclus. Il faut ainsi que le conflit soit rendu – par le biais d'une désobjectivisation antinaturaliste de l'univers présenté<sup>14</sup> – le moins ambigu possible. Les bons et les méchants doivent être nettement indiqués, un procédé de stigmatisation des malfaiteurs s'avérant inéluctable.

### *Peinture subjectiviste de la société*

Giraudoux est un esthète raffiné et c'est justement son style recherché qui, dans nombre de ses œuvres ainsi que dans son abondante production critique, semble sous-entendre leur portée sociocritique. L'esthétisme sophistiqué de Giraudoux est un choix délibéré. Comme le rappelle Michel Lioure, « cet esprit libre et peu féru de méthode avait cependant connu la tentation de l'esthétisme et du dilettantisme. Longtemps, reconnaît-il dans l'avant-propos de *Littérature*, il a considéré que l'un des attraits des essais littéraires était "leur dédain des contingences" et la faculté qu'ils offraient à l'auteur d'échapper "aux débats et aux soucis de l'époque". Ces travaux constituaient des "vacances dans l'altitude", un divertissement supérieur ou la "présence" assidue

---

mentateurs, comme étant proche de l'esthétique expressionniste. Voir à ce titre M. Bourotte, « Mirbeau et l'expressionnisme théâtral », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2001, n° 8.

14 L'expressionnisme dramatique reste un courant délibérément antiréaliste et antinaturaliste. Puisant dans les acquis du symbolisme d'un Maeterlinck, il se refuse à la peinture du monde matériel, monde vérifiable empiriquement, au profit des analyses de l'âme humaine et celles du subconscient. Ainsi l'expressionnisme rompt-il ses attaches avec la *mimésis* aristotélicienne ou redéfinit les catégories spatio-temporelles (instauration d'un *continuum* temporel, absence d'enchaînement logique ou chronologique des séquences événementielles constitutives de l'action, déréalisation et déformation de l'univers présenté, etc.).

du poète étudié favorisait "l'absence" du critique et lui conférait la force de détachement et l'indifférence au temps »<sup>15</sup>.

Toutefois, dans *La Folle de Chaillot*, Giraudoux paraît vouloir se soustraire à la tentation de l'esthétisme aimé. Il s'agit d'une pièce dans laquelle notre auteur semble moins se cacher derrière la maîtrise du style que derrière une déformation poussée de l'univers présenté. L'auteur instaure un monde se rapprochant d'une fable, forme annulant la nécessité de toute prétention à la peinture fidèle du réel. Le fait que le merveilleux s'insinue dans la pièce girauducienne ne sera pas sans influencer grandement sur quelques « paramètres » principaux qui permettront, nous le verrons, d'y voir la réappropriation de nombre de motifs expressionnistes.

L'apparition du merveilleux permet le libre déploiement de la subjectivité, trait d'une importance capitale dans les œuvres teintées d'expressionnisme dramatique. Ainsi, dans *La Folle de Chaillot*, les événements narrés sont loin de revêtir des allures réalistes susceptibles d'une élucidation méthodique. La conversation des hommes d'affaires dans le café parisien est incessamment interrompue par l'arrivée impromptue et irréaliste de gueux, d'un marchand de lacets ou d'un chanteur rôdant autour de leur table et faisant leur entrée lorsque les banquiers abordent les points-clé de leurs projets confidentiels. C'est un mauvais signe qui en dit long sur le possible devenir de leurs spéculations. Même s'ils s'efforcent d'intervenir afin de se débarrasser de ces témoins gênants, leurs appels adressés au garçon restent vains. La Folle, personnage marginal, joue un rôle prépondérant. Or l'instauration

---

15 M. Lioure, « Littérature et société dans l'œuvre critique de Giraudoux », [dans :] *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1983, vol. 83, n° 5, p. 793.

d'un protagoniste marginal est un procédé expressionniste emblématique car « le théâtre expressionniste s'était donné pour mission de faire l'apologie de la marginalité, seule parade aux contraintes, devenues insupportables, de la norme [...]. L'outsider est ainsi devenu le héros expressionniste par excellence, celui par qui le scandale arrive »<sup>16</sup>. La vieille dame excentrique, cet outsider giralducien, dévisage les spéculateurs et pressent un complot dangereux. Toutes les tentatives des hommes d'affaires semblent donc, à l'origine déjà, vouées à l'échec, avant qu'aucune décision ne soit prise.

Les personnages dans *La Folle de Chaillot* sont schématisés, homogénéifiés, par quoi la substance même du drame, une fois encore, s'apparente à l'expressionnisme qui justement « prônait la représentativité [des personnages] »<sup>17</sup>. Chacun des personnages assume une fonction déterminée et se range d'emblée dans le camp des bons ou des méchants. À l'instar des drames expressionnistes véhiculant des messages à forte charge sociocritique voire politique, dans la pièce en question il ne peut nullement y avoir de nuancement ni de relativisation au niveau de la construction des personnages. Par conséquent, l'attribution de mobiles concrets à un protagoniste donné n'est guère malaisée et témoigne dans le même temps de l'annihilation de l'épaisseur psychologique qui était censée être inhérente aux protagonistes du drame naturaliste.

La schématisation des personnages dans *La Folle de Chaillot* entraîne, comme corollaire, le méthodique effacement de leurs traits distinctifs, et ceci en dépit de l'intromission d'énoncés monologiques de quelques

---

16 P. Bleu-Schwenninger, *Dos Passos et le théâtre de la révolte*, op. cit., p. 207.

17 *Ibidem*, p. 205.

protagonistes brossant un portrait fragmentaire de leur vie (l'histoire du Baron, du Président, celles du Prospecteur et du Coulissier), leurs histoires étant nar­rées de manière chaotique et décousue. On remarque d'ailleurs la prédilection du dramaturge pour le mono­logue au détriment du dialogue. Et il s'agit là d'un trait des plus reconnaissables de la dramaturgie expressionniste. Un pareil procédé dénote la progressive atomisation de la société ainsi que la disparition de tout lien communicationnel. Il est, par conséquent, révélateur du tragique d'un individu désenchanté végétant dans un monde anxiogène. De fait, « le monologue est [...] l'un des modes d'exposition favoris du théâtre expressionniste car, mieux que tout autre, il permet de souligner cette fuite dans l'intériorité qui en est le moteur profond [...]. Ce monologue ressemble au cri ou à la plainte. Il traduit l'angoisse, l'étouffement, l'inexprimé et l'inexprimable en même temps que la révolte »<sup>18</sup>. Par ailleurs, ce qui est frappant, c'est la schématisation du discours du personnage giralducien. Comme le remarque Tara L. Collington, les histoires nar­rées respectivement par les personnages se concentrent sur l'indication de détails spatiaux : ce qui d'après les monologues importe avant tout d'être raconté, ce sont les endroits dans lesquels ils ont vécu ou séjourné<sup>19</sup>. Il s'agit là d'un élément répétitif dans les énoncés de tous ces personnages décrivant leur vie ; c'est, en d'autres termes, un élément de structuration du texte dramatique. Toutefois, cette répétitivité participe également de l'anéantissement de la profondeur psychologique desdits personnages qui

---

18 *Ibidem*, p. 208.

19 Cf. T.L. Collington, *La fonction de l'espace et du temps dans trois pièces de Giraudoux*, Ontario, McMaster University Press, 1992. Les pièces étudiées par l'auteur sont *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Électre* et *La Folle de Chaillot*.



paraissent des marionnettes suivant un schéma tout tracé par l'auteur.

L'existence de ces pantins indolents s'explique exclusivement par le contexte social dans lequel ils ont évolué. Leur situation dans la société conditionne notre appréciation des personnages. Aussi ceux qui proviennent de hautes sphères de la société, ou, du moins, de milieux aisés, vont-ils éveiller en nous des sentiments parfaitement défavorables. Par contre, les misérables souffrant d'injustices largement comprises vont mériter notre sympathie et/ou notre compassion. Ce n'est point en considération de leurs drames personnels que nous leur accorderons notre sympathie ou inimitié, mais en raison de leur appartenance au groupe d'exploiteurs ou à celui de leurs victimes. Le point de départ de l'analyse du drame giralducien n'est donc pas personnel, mais bien celui d'une communauté divisée dans laquelle les vies des individus ne sont qu'une illustration, souvent empreinte d'un tragique patent, des processus qui s'y opèrent.

### *Le personnage central ou l'auteur déguisé*

En créant le personnage de la Folle, notre auteur fait preuve en même temps de lucidité et de maîtrise dramatique. Afin de se soustraire au risque de répercussions que présentait dans le Paris occupé l'exploitation de thèmes se référant à la situation politique, il lui fut impératif de recourir à l'utilisation de procédés permettant le déguisement des véritables intentions d'un commentateur désenchanté.

Son rôle ne se limite pas à une contemplation passive du monde. De fait, notre dramaturge considère que la mission d'un homme de lettres consiste à s'engager à travers son écriture dans l'histoire qui chavire. Comme le remarque pertinemment Flavie Fauchard,

à la veille de la Seconde Guerre Mondiale, « Giraudoux considère que l'urgence de la situation et les tensions internationales imposent à l'écrivain une réaction. Dans ce contexte, les écrivains ne sont en effet plus maîtres de choisir leur sujet [...]. La France en crise a besoin de ses écrivains. Pour Giraudoux, le moment est venu de jouer son rôle, primordial au sein d'une société en détresse »<sup>20</sup>.

Giraudoux attache du prix à sa mission d'écrivain visionnaire et ne se résout pas à un simple escapisme qui l'isolerait de la réalité<sup>21</sup>. Néanmoins, *La Folle de Chaillot* est révélatrice dans le même temps d'une certaine tentative d'évasion. Notre dramaturge situe sa pièce dans Paris, mais il s'agit toutefois du Paris d'une fable<sup>22</sup>, d'un Paris irréel et abstrait. Cette abstraction rapproche *La Folle* des drames expressionnistes et s'inscrit dans les desseins du dramaturge car « l'abstraction du drame expressionniste reflète la panique de l'homme moderne face à un monde où il ne se reconnaît plus »<sup>23</sup>. Ce qui rapproche la pièce des tentatives théâtrales d'Outre-Rhin, c'est le paradoxe caractérisant l'attitude

---

20 F. Fauchard, « Les images de la France dans *De " Pleins pouvoirs " à " Sans pouvoirs "* de Jean Giraudoux », [dans :] *Cédille. Revista de estudios franceses*, 2010, n° 6, p. 95.

21 Les avis sur le caractère de l'engagement de Giraudoux demeurent partagés. Nombreux sont les critiques et historiens comme Pierre Vidal-Naquet ou Jean-François Louette qui dénoncèrent des accents antisémites dans *Pleins Pouvoirs* (1939).

22 Pour ce qui est toutefois de l'historicité de la pièce, il ne serait pas tout à fait exact de la situer dans un hors-temps propre aux fables. Même si, à travers la déréalisation du monde présenté, Giraudoux feint une distanciation envers toute pesanteur socio-politique de sa pièce, il n'en dépeint pas moins une société rongée par la hantise d'un productivisme démesuré. Ceci, d'une manière parlante quoique indirecte, situe la pièce dans un contexte historique précis.

23 P. Bleu-Schwenninger, *Dos Passos et le théâtre de la révolte*, *op. cit.*, p. 210.

même du dramaturge. Ainsi, la conception giralducienne de la pièce s'apparente à ce que l'on qualifie parfois d'art d'évasion et recourt à une intériorisation poussée. Elle délaisse la réalité matérielle afin d'en suggérer une autre, celle de l'âme, et dépeindre un univers déformé par le psychisme de l'auteur. Cette évasion antimatérialiste est révélatrice d'une croyance en l'individu qui « repose sur l'affirmation que l'esprit, partagé par tous, peut régénérer l'humanité prisonnière de la matière et lui rendre son vrai visage »<sup>24</sup>. Pourtant, la déréalisation foncière de l'espace ne remet pas en cause la prégnance des catégories spatiales chez Giraudoux. Comme le précise Tara L. Collington, « les personnages de *La Folle de Chaillot* se définissent à travers l'espace diégétique, et leur statut, soit comme envahisseurs, soit comme protecteurs de l'espace se dégage de leurs tentatives de manipuler l'espace »<sup>25</sup>. Le positionnement des personnages giralduciens par rapport à l'espace contribue à l'anéantissement de leur individualité. D'ailleurs, cette dépersonnalisation prend déjà corps au niveau des prénoms des personnages : le même prénom est attribué à tous les représentants du sexe masculin. Une uniformisation semble donc s'instaurer et participer d'une dimension universalisante de la pièce. C'est dans cet univers uniforme et déréalisé que devient possible la victoire finale des victimes sur leurs bourreaux. Et c'est dans ce monde homogène que peut intervenir l'unique protagoniste ayant la force réelle d'agir et de transfigurer la triste réalité : la Folle.

La place privilégiée qu'occupe dans le drame le personnage éponyme s'explique aisément. La Folle

---

24 C. Mazellier-Grünbeck, *Le théâtre expressionniste et le sacré*, Bern, Peter Lang, 1994, p. 285.

25 T.L. Collington, *La fonction de l'espace et du temps dans trois pièces de Giraudoux*, op. cit., p. 67.

constitue une sorte de projection des idées giraldiennes se rapportant tant au domaine de la politique qu'à celui de la philosophie et de l'éthique, l'idée d'un personnage-icône d'un engagement profond s'imposant. Ceci est conforme aux desseins de la poétique expressionniste, car ses représentants « surinvestissent leurs personnages de leur propre esprit et ceci parce que, comme le dit Strindberg, on ne peut pas vraiment connaître l'âme d'autrui et que la seule âme à connaître ne peut être que la nôtre »<sup>26</sup>. La Folle est, comme les protagonistes principaux dans les drames de Georg Kaiser<sup>27</sup> et Jean-Victor Pellerin<sup>28</sup>, « le protagoniste, qui désire retrouver son intégrité perdue ou tente d'échapper à un monde déshumanisé, [et qui] devient le pivot autour duquel tout s'organise. Il est le centre au milieu de cet univers hostile, d'où l'hypertrophie de

---

26 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français face à la tradition de l'expressionnisme européen*, op. cit., p. 102.

27 Voir notamment la trilogie *Le Corail, Gaz, Gaz II* (1917-1920) dans laquelle Keiser dépeint le tragique de l'individu désemparé face au monde de la mécanisation. Il présente de manière exaltée l'impuissance de l'homme de retrouver l'intégrité psychique dans la société technique qui l'aliène. Toutefois, contrairement à *La Folle de Chaillot*, les pièces de Keiser se caractérisent par une tonalité délibérément apocalyptique ; le dramaturge n'entrevoit pas d'issue permettant au personnage d'échapper à la désagrégation totale de son psychisme.

28 Cette quête identitaire éperdue du protagoniste est rendue de manière évocatrice dans *Cris des cœurs* (1928) et *Terrain vague* (1931). Ces deux pièces de Pellerin témoignent d'une indépassable isolation du personnage qui, conscient de l'hostilité d'un monde qui cherche à l'écraser et à lui faire comprendre toute son insignifiance, s'efforce de se réapproprier son vrai moi. Il tente de découvrir qui il est vraiment, de construire une nouvelle vie et trouver son salut dans l'amour, échappant ainsi aux engrenages d'un monde mécanisé et anxiogène. Concernant la parenté des motifs exploités par Keiser et Pellerin, cf. T. Kaczmarek, « Georg Kaiser et Jean-Victor Pellerin face à l'aliénation de l'homme ou deux conceptions du drame expressionniste », [dans :] *Romanica Cracoviensia*, 2016, vol. 19, n° 2, p. 89-96.

sa fonction »<sup>29</sup>. Aussi la Folle excentrique se fait-elle porte-parole de l'auteur, son double, ce qui reste le procédé distinctif du drame expressionniste. Elle devient l'émissaire de ses idéaux politiques et sociaux. Le fait que Giraudoux confie une mission pareille à un personnage peu normatif participe grandement de l'expressivité même de la pièce. Nous observons ainsi la réalisation du principe expressionniste d'irradiation du moi (donc celui de la projection des vues du créateur-démiurge sur l'instance textuelle, et, plus largement, sur tous les éléments du drame) à travers l'instauration d'un personnage s'écartant outrancièrement des normes rationalistes.

Ces quelques réflexions permettent, nous l'espérons, de corroborer la présence dans *La Folle de Chaillot* des motifs propres à l'expressionnisme dramatique. Déréalisation antinaturaliste de l'univers dépeint, « monologisation » progressive des énoncés, schématisation des protagonistes, forte charge de contestation sociale, pleine réhabilitation d'un héros marginal, goût apparent pour l'abstraction, observation du principe d'irradiation du moi : autant de procédés suggérant l'inspiration de Giraudoux des acquis du théâtre expressionniste, inspiration qui s'explique avant tout par le sentiment d'un profond tragique existentiel. Car, tout comme les œuvres de Kaiser ou celles de Pellerin, le drame de Giraudoux n'atteste-t-il pas plus généralement « le désarroi de l'homme moderne face au monde déshumanisé »<sup>30</sup> ?

Date de réception de l'article : 09.12.2021  
Date d'acceptation de l'article : 20.04.2022

---

29 T. Kaczmarek, « Le théâtre d'évasion de Gaston Baty, ou comment dépasser la sécularité », [dans :] *Romanica Wratislaviensia*, vol. 66, p. 92.  
30 *Ibidem*, p. 96.

## bibliographie

- Bleu-Schwenninger P., « Dos Passos et le théâtre de la révolte », [dans :] *Revue Française d'Etudes Américaines*, 1989, vol. 40.
- Bourotte M., « Mirbeau et l'expressionnisme théâtral », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2001, n° 8.
- Brunel P., « Giraudoux et le tragique grec », [dans :] *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1983.
- Collington T. L., *La fonction de l'espace et du temps dans trois pièces de Giraudoux*, Ontario, McMaster University Press, 1992.
- Fauchard F., « Les images de la France dans *De " Pleins pouvoirs "* à *" Sans pouvoirs "* de Jean Giraudoux », [dans :] *Cédille. Revista de estudios franceses*, 2010, n° 6.
- Giraudoux J., *La Folle de Chaillot*, Paris, L'Arche, 1965.
- Giraudoux J., *Siegfried et le Limousin*, Paris, Grasset, 1922.
- Kaczmarek T., « Georg Kaiser et Jean-Victor Pellerin face à l'aliénation de l'homme ou deux conceptions du drame expressionniste », [dans :] *Romanica Cracoviensia*, 2016, vol. 19, n° 2.
- Kaczmarek T., « Le théâtre d'évasion de Gaston Baty, ou comment dépasser la sécularité », [dans :] *Romanica Wratislaviensia*, 2019, vol. 66, p. 92.
- Kaczmarek T., *Le personnage dans le drame français face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Łódź, Wydawnictwo UŁ, 2010.
- Lafargue D., « Jean Giraudoux et Siegfried, la réconciliation entre la France et l'Allemagne à travers le destin d'un amnésique », [dans :] *Temporel. Revue littéraire et artistique*, 2014, [http://temporel.fr/spip.php?page=impression&id\\_article=1006](http://temporel.fr/spip.php?page=impression&id_article=1006).
- Lioure M., « Littérature et société dans l'œuvre critique de Giraudoux », [dans :] *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1983, vol. 83, n° 5.
- Lumley F., *Trends in 20th Century Drama. A Survey since Ibsen and Shaw*, Londres, Barrie and Rockliff, 1960.
- Macleon M., « Jean Giraudoux and Frank Wedekind », [dans :] *Australian Journal of French Studies*, 1967, n° 4.
- Mazellier-Grünbeck C., *Le théâtre expressionniste et le sacré*, Bern, Peter Lang, 1994.

## abstract

### *Expressionist nuances in “The Madwoman of Chaillot” by Giraudoux*

The aim of this paper is to highlight the use of some expressionist motifs and patterns in *The Madwoman of Chaillot* [*La Folle de Chaillot*] by Giraudoux. In the analysed drama we can see realisation of such expressionist process as antinaturalistic desobjectivization of the world, developed monologism, social middle-class revolt, rehabilitation of a marginal protagonist, abstraction, antinaturalism, or subjectivism inducing the “irradiation” of the author’s I.

## keywords

expressionism, antinaturalism, monologism, abstraction, revolt

## mots-clés

expressionnisme, antinaturalisme, monologue, abstraction, révolte

## sebastian ziółkowski

Diplômé en philologie romane (Université de Gdańsk). En 2017, il a soutenu le mémoire de licence portant le titre : *Le tragique de l'individu dans l'œuvre romanesque de Louis-Ferdinand Céline*. En 2019 il a soutenu le mémoire de maîtrise intitulé *Du pré-symbolisme à l'expressionnisme dramatique en France*. Il s'intéresse avant tout à la littérature du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et, d'une manière toute particulière, aux avant-gardes françaises du siècle écoulé.

ORCID: 0000-0001-8763-4951



