

***RCSDLLF – 13/2024***

**REVISTA CERCURILOR STUDENȚEȘTI  
ALE  
DEPARTAMENTULUI DE LIMBA ȘI LITERATURA  
FRANCEZĂ**

Editori

**LIDIA COTEA  
MARINA-OLTEA PĂUNESCU**

**DEPARTAMENTUL DE LIMBA ȘI LITERATURA FRANCEZĂ  
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE  
UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI**

---



EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI

BUCHAREST UNIVERSITY PRESS

*Revista Cercurilor studențești ale Departamentului de Limba și Literatura Franceză (RCSDLLF)* este o publicație a Departamentului de Limba și Literatura Franceză, distinsă cu Premiul Senatului Universității din București, ediția a VI-a, categoria „Cea mai bună revistă” (pentru reviste editate de colective din UB). Numărul curent reunește cele mai bune articole rezultate din intervențiile studenților, în anii 2023 și 2024, în cadrul *Conferinței internaționale anuale a Facultății de Limbi și Literaturi Străine*, noiembrie 2023, al *Sesiunilor de comunicări științifice ale studenților FLLS – secțiunea Studii literare*, precum și în cadrul Cercurilor *Contrastivitate, traducere specializată, terminologie*, coordonat de conf. dr. Anca-Marina Velicu și lect. dr. Lucia Vișinescu, și *Literatura extremului contemporan: Premiul Goncourt. Alegerea studenților români* (bilanțul activităților Juriului bucureștean pentru desemnarea laureatului *Premiului Goncourt* pe anul 2024, eveniment cultural internațional aflat pentru România la a douăsprezecea ediție), coordonat de prof. dr. Lidia Cotea și lect. dr. Mihaela Stănică. De asemenea, sunt incluse și alte tipuri de contribuții prezentate la diverse manifestări științifice, naționale și internaționale.

**Director:** Prof. dr. LIDIA COTEA, Universitatea din București

**Colegiul de redacție:** Prof. dr. LIDIA COTEA, Universitatea din București  
Prof. dr. CĂTĂLINA GÎRBEA, Universitatea din București  
Conf. dr. MARINA-OLTEA PĂUNESCU, Universitatea din București  
Conf. dr. ANCA-MARINA VELICU, Universitatea din București  
Prof. dr. MARTIN AURELL, Universitatea Poitiers  
Conf. dr. LAURENT HABLOT, Universitatea Poitiers  
Prof. dr. KARIN UELTSCHI, Universitatea Reims  
Prof. dr. MONICA VLAD, Universitatea Ovidius din Constanța  
Conf. dr. CRISTIANA PAPAHAĞI, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca

**Secretar de redacție:** Asist. dr. Fabiana FLORESCU, Universitatea din București

ISSN: 2286-1165  
ISSN-L: 2286-1165

## CUPRINS

ADNANA GIROUD, Stratégies d'autofabulation dans les textes de début d'Annie Ernaux .....	5
DANIELA TĂNASE, Interfaces numériques et représentation de soi dans <i>Les Liens artificiels</i> , de Nathan Devers .....	23
MIRUNA BORDEA, Le génocide rwandais et les écritures testimoniales chez Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad.....	33
IOANA BELU, La transmission transgénérationnelle des traumatismes dans <i>La plus secrète mémoire des hommes</i> .....	43
ECATERINA GEORGESCU, ELENA TĂNASE, Traduction juridique : limites de l'IA. Vue de la salle 404.....	57
LIDIA COTEA, MIHAELA STĂNICĂ, ADNANA GIROUD, Héritage en partage ou la mémoire des mo(r)ts. La Liste Goncourt – le Choix de l'Université de Bucarest 2024.....	77
ADNANA GIROUD, Compte rendu : Kamel Daoud, <i>Houris</i> , Paris, Gallimard, 2024.....	91
SOFIA ANASTASIU, Compte rendu : Gaël Faye, <i>Jacaranda</i> , Paris, Grasset, 2024.....	95
ANTONIA LATU, Compte rendu : Gaël Faye, <i>Jacaranda</i> , Paris, Grasset, 2024.....	97
CĂTĂLINA NISTOR, Compte rendu : Carole Martinez, <i>Dors ton sommeil de brute</i> , Paris, Gallimard, 2024.....	101
CĂTĂLINA NISTOR, Compte rendu : Maylis de Kerangal, <i>Jour de ressac</i> , Paris, Verticales, 2024.....	105
IOANA BELU, Compte rendu : Jean-Noël Orengo, « <i>Vous êtes l'amour malheureux du Führer</i> », Paris, Grasset, 2024.....	109
JURY DE L'UNIVERSITÉ DE BUCAREST, Critiques littéraires : Prix Goncourt, édition 2023.....	113



## **Stratégies d'autofabulation dans les textes de début d'Annie Ernaux**

**ADNANA GIROUD<sup>1</sup>**  
**Sous la direction de LIDIA COTEA**

### *Abstract*

Following the resurgence of texts centered on a single subject, which intensified from 1970 onwards thanks to numerous literary and cultural factors, two different attitudes emerged, one attached to the principle of truth and implying respect for a certain fidelity to the original referential context, and the other ready to partially dissociate itself from reality to allow the emergence of a hybrid narrative identity, constructed by fragmentation and collage, and whose appearance requires an almost intimate contiguity of the referential and fictional. We will propose, in the first part of this article, a rapid study of the meanings of the three different but bordering genres born from these movements – autobiography, the autobiographical novel and autofiction –, with the aim of understanding the meeting points and divergence between them, and in the second part we will attempt to analyze the self-fabulation strategies implemented by Annie Ernaux in her early texts with the aim of softening the border between the lived world and the narrated world.

**Keywords: Annie Ernaux, auto-socio-biography, self-fabulation, crossing events, through readings, transvocalization**

La recrudescence des textes centrés sur un sujet unique, encouragée par les traditions anciennes et chrétiennes qui soutenaient la pratique de l'examen de soi et de l'examen de conscience censés conduire l'homme à la connaissance de soi et de Dieu, puis par les pratiques humanistes et le modèle rousseauiste, s'est intensifiée à partir des années 1970 en raison de nombreux facteurs littéraires – la multiplication des témoignages illustrant les conditions de vie de groupes culturels opprimés : survivants des camps nazis, féministes, homosexuels – et culturels – la psychanalyse, la reconnaissance des crimes contre l'humanité, la révolution des mœurs, le postmodernisme et la mondialisation. Deux attitudes différentes se manifestent alors, l'une attachée au principe de vérité et impliquant le respect d'une certaine fidélité au contexte référentiel originel, et l'autre prête à se

---

<sup>1</sup> Professeure de français dans l'Académie de Lyon et doctorante à l'Université de Bucarest, École doctorale « Études Littéraires et Culturelles ».

dissocier partiellement de la réalité pour permettre l'émergence d'une identité narrative hybride, construite par fragmentation et collage, et dont l'apparition requiert une contiguïté presque intime du référentiel et du fictionnel. Le premier mouvement donne naissance à l'autobiographie, concept rigoureusement défini par Philippe Lejeune en 1971 dans *L'Autobiographie en France*, puis en 1975 dans *Le Pacte autobiographique*, tandis que le second, qui continue d'évoluer depuis 1977, a permis l'apparition de deux pratiques légèrement similaires du point de vue structurel : le roman autobiographique et l'autofiction. Nous proposerons, dans la première partie de cet article, une étude rapide des significations de ces trois genres différents mais limitrophes, dans le but de comprendre les points de rencontre et de divergence entre eux, et, dans la deuxième partie, nous tenterons d'analyser les stratégies d'autofabulation mises en œuvre par Annie Ernaux dans ses premiers textes dans le but d'assouplir la frontière entre le monde vécu et le monde raconté.

### **I. Autobiographie, autofiction et roman autobiographique : rencontres et séparations**

Définie par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* comme un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>2</sup>, l'autobiographie se caractérise par plusieurs critères stricts (le type de texte – texte narratif en prose ; le sujet traité – la vie individuelle, l'histoire d'une personnalité ; la situation de l'auteur – l'identité entre l'auteur et le narrateur ; la position du narrateur – l'identité entre le narrateur et le personnage principal, la perspective rétrospective sur les événements racontés) qui permettent, vu leur fonction normative, d'énoncer la condition constitutive de toute autobiographie : l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage (A = N = P). La présomption d'identité entre l'auteur et le narrateur est, pour Philippe Lejeune, décisive et indispensable, quel que soit le degré de similitude entre les différentes instances intra- ou extra-diégétiques, et permet l'affirmation du pacte autobiographique. Deux méthodes sont possibles : l'identité peut être affirmée implicitement, à travers le titre du texte ou une section initiale où le narrateur manifeste et révèle ses intentions, ou ouvertement, lorsque le nom du personnage-narrateur coïncide avec celui de l'auteur. En ce sens, le genre autobiographique est, pour Philippe Lejeune, un genre contractuel qui ne se réalise qu'en vertu du contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur à son lecteur : « L'autobiographie, c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un effet contractuel historiquement variable »<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 45.

Le pacte autobiographique peut également se doubler d'un pacte romanesque, qui s'établit au moment de la dissociation de l'identité entre l'auteur et le narrateur ou en attestant le degré de fictionnalité du texte à travers la mention « roman » inscrite sur la première page. La coexistence du pacte autobiographique et du pacte romanesque, fictionnel, rend possible la différence fondamentale entre l'autobiographie et le roman autobiographique ou l'autofiction, qui montrent à leur tour un grand intérêt pour le cadre référentiel, un cadre qu'ils déforment néanmoins de manière volontaire et souvent ostentatoire, subversive, afin de donner naissance à un texte nouveau, qui s'établit dans « un régime de mitoyenneté »<sup>4</sup> mis en valeur par des stratégies esthétiques ou structurelles innovantes.

Mais quelles sont les limites de l'autofiction et dans quelle mesure celle-ci se dissocie-t-elle de l'autobiographie pour se constituer en un (pseudo)-genre indépendant et reconnaissable ? Défini en 1977 par Serge Doubrovsky sur la couverture de son roman, *Fils*, comme une « fiction d'événements et de faits strictement réels »<sup>5</sup>, le terme « autofiction » semblait à l'origine compléter le schéma structurel proposé par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, plus précisément la case « aveugle » qui désignait un texte qui aurait pu être considéré comme un roman, sous-titré comme tel dans le péri-texte ou l'épi-texte, et dont l'auteur, le narrateur et le personnage coïncident, unis dans la même personne, réduite à une identité nominale. Doubrovsky reconnaît comme une caractéristique indispensable de l'autofiction l'ambivalence du pacte de réception : à la fois un pacte autobiographique dû à l'homonymie auteur - narrateur - personnage et un pacte romanesque, puisque « l'énoncé et l'énonciation se superposent », le soi référent et le soi auquel il fait référence sont indissociables. Ainsi, « [l]e pacte particulier du texte est proprement oxymorique »<sup>6</sup>, puisque ce dernier fonctionne selon le principe contradictoire d'un récit à caractère autobiographique, mais dont les mentions préliminaires de « roman » invitent à une lecture indéniablement fictionnelle. Plus que ce pacte ambivalent, ce qui rend un texte autofictionnel, c'est le mécanisme symbolique de l'écriture elle-même. Pour Doubrovsky, la fragmentation structurelle du texte (« la brisure des lettres ou de l'énonciation »<sup>7</sup>) se traduit par une fragmentation

---

<sup>4</sup> Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune, Chatou, Les Éditions de la Transparence, coll. « Essai esthétique », 2009, p. 14.

<sup>5</sup> « Autobiographie ? Non ? [...] Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau » (Serge Doubrovsky, *apud* Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 15).

<sup>6</sup> Serge Doubrovsky, « Le dernier moi », *Autofiction(s)*, colloque de Cerisy, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 387.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 388.

irréremédiable du sujet défini comme incohérent. En ce sens, le texte autofictionnel contient un programme référentiel minimal, mais ce qui permet son achèvement, c'est l'exercice même de l'écriture : « Mais les mots avec lesquels ce récit est écrit surgissent d'eux-mêmes, ils s'appellent les uns les autres par consonance, ils prolifèrent selon les hasards, les rencontres, les chocs, ils inventent même à mesure leur propre syntaxe, déconstruisant au besoin la syntaxe traditionnelle »<sup>8</sup>. Doubrovsky propose à son tour une série de critères nécessaires à la création d'un texte autofictionnel, critères considérés par Philippe Vilain et Philippe Lejeune comme étant d'un caractère rigoureux, oulipien, trop réducteur : l'identité onomastique, la mention « roman », la primauté du récit, la recherche d'une forme originale, la verbalisation immédiate, la reconfiguration du temps linéaire, l'usage privilégié du récit au présent, le récit d'événements strictement réels, la volonté de « se révéler dans la réalité »<sup>9</sup>, les stratégies de captation du lecteur. L'autofiction finit ainsi par appartenir au mouvement postmoderne en raison de l'innovation stylistique qui la caractérise : fragmentation des séquences, dislocation de la chronologie, indices d'oralité, métadiscours, intertextualité, véhémence de l'affirmation personnelle, hésitation linguistique. Les stratégies de fragmentation, le jeu, la transparence, l'auto-commentaire sont en effet des techniques qui permettent de différencier l'autofiction de l'autobiographie classique et conservatrice, qui utilise souvent des techniques narratives prévisibles.

L'auteur à qui l'évolution du concept d'« autofiction » doit peut-être le plus est Alain Robbe-Grillet, qui a proposé la notion de « Nouvelle Autobiographie » pour définir une forme littéraire qui se concentrerait sur le processus créatif lui-même, « opéré à partir de fragments et de manques »<sup>10</sup>, et non sur la description exhaustive ou véridique d'un élément du passé, que l'écriture elle-même tente de traduire. Robbe-Grillet reproche à l'autobiographie de Lejeune l'exigence de la signification, c'est-à-dire la nécessité de comprendre le sens de sa propre existence pour écrire (Robbe-Grillet fait de l'acte d'écrire une enquête, une recherche), et refuse le critère éthique, puisqu'en écrivant, l'auteur se détache du problème de l'authenticité. Le sujet de la « Nouvelle Autobiographie » de Robbe-Grillet est un sujet fragmenté, une mosaïque d'avatars : « Ce qui fait que je ne pourrai jamais, même à la fin du travail, accomplir une image nette et globale (“j'étais comme cela”) c'est, justement, que j'ai l'impression trop forte d'être constitué de morceaux, d'éléments. Des éléments qui bougent parce qu'il y a des manques. Par rapport à un personnage balzacien, je ne suis fait que de trous, je m'en rends bien compte. Cette idée me séduit assez »<sup>11</sup>. En effet, la nouvelle

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 389.

<sup>9</sup> P. Gasparini, *Autofiction...*, *op. cit.*, p. 209.

<sup>10</sup> Alain Robbe-Grillet, *apud* P. Gasparini, *Autofiction...*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 138.



autobiographie comporte à la fois des éléments imaginaires, des souvenirs vrais, dérisoires ou emphatiques, et des référents textuels ou iconiques affichés ou cachés qui construisent le « je » de l'auteur. Pour Robbe-Grillet, l'autobiographie est consciente de sa propre impossibilité constitutive, « des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et peut-être en un mot : consciente de son inconscience »<sup>12</sup>.

Pour Doubrovsky également, toute autofiction se caractérise par une ambivalence générique qui nourrit une double réception : référentielle par rapport au passé du personnage-narrateur et fictionnelle par rapport à la trame narrative qui justifie la mémoire. L'autobiographie, comme l'autofiction, se définit par ailleurs par une dimension fictionnelle inhérente, due à la fois au contenu imaginaire et à la forme façonnée par le roman : « pour Doubrovsky, dès qu'on raconte sa vie, on la fictionnalise. Que l'on nomme ce récit autobiographie ou autofiction ne change rien à sa fictionnalité inhérente »<sup>13</sup>. En ce sens, l'autofiction est une « subversion ontologique »<sup>14</sup>, une autobiographie ravagée par la psychanalyse, qui manifeste l'incertitude de l'être, incapable de se comprendre sans s'inventer. L'autofiction multiplie donc les auto-récits possibles, problématise et développe le potentiel de l'autobiographie.

Pour Vincent Colonna, la part de fiction contenue dans l'autofiction occupe une place fondamentale et dépasse de manière ostentatoire les limites du cadre référentiel. L'auteur de *Autofiction & autres mythologies littéraires* identifie et définit quatre types différents d'autofiction, selon le statut du personnage et le statut modal du texte (son degré de fictionnalisation de la réalité) – l'autofiction fantastique, l'autofiction biographique, l'autofiction spéculaire et l'autofiction (auctoriale) intrusive. Celle qui se nourrit le plus de l'imaginaire est l'autofiction fantastique, dans laquelle le narrateur – situé au centre du récit – transfigure son existence et son identité en une histoire irréelle, indépendante du critère de vraisemblance. Dans ce cas, aucune ambiguïté n'est possible, car le narrateur n'accommoder pas sa réalité avec la fiction, mais s'invente une nouvelle existence : l'autofiction est totale. Le lecteur assiste alors à une véritable dépersonnalisation de l'auteur, réduit au statut d'objet esthétique. Dans la fiction

---

<sup>12</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 17.

<sup>13</sup> P. Gasparini, *Autofiction...*, *op. cit.*, p. 205. Et, plus loin : « l'autofiction est la forme romanesque dans laquelle se racontent les écrivains dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle » (p. 215).

<sup>14</sup> Yves Baudelle, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, p. 63.

autobiographique, en revanche, l'auteur crée son existence à partir de données réelles, en restant aussi proche que possible de la réalité et de la vraisemblance et en attribuant une vérité subjective à son texte. Ce type d'écriture permet de vérifier des dates, des noms, des faits, même si certains narrateurs transcendent la réalité phénoménale (le personnage peut être un bébé nommé d'après l'auteur) sans pour autant embrasser le fantastique. Un noyau narratif élémentaire est présenté comme véridique et reconnu comme étant l'axe du récit. En effet, l'auteur se façonne une identité littéraire avec une liberté que la littérature intime, suivant le postulat de sincérité hérité de Rousseau, se refuse. Ce type d'autofiction pratique le dévoilement de l'identité auctoriale (« l'esquive ou le codage sont abandonnés, on donne les noms, patronymes ou prénoms, le sien et celui des autres »<sup>15</sup>), mais ne diffère pas fondamentalement du roman autobiographique, souvent nominal dans l'entre-deux-guerres (voir Céline, Jean Genet, Henry Miller, Blaise Cendrars).

Mais l'autofiction et le roman autobiographique sont deux genres littéraires distincts, que de nombreux critiques littéraires tentent de définir avec rigueur et pertinence depuis les années 1980. Dans *Autofiction. Une aventure du langage*, Philippe Gasparini rappelle que dans le roman autobiographique le héros ne porte pas le nom de l'auteur auquel il ressemble et qu'aucune obligation de véracité ne conditionne sa pratique (comme c'est le cas de l'autofiction ou de l'autobiographie). Pour Yves Baudelle, le roman autobiographique représente l'intrusion du biographique dans la fiction, tandis que l'autofiction fait dériver le biographique vers la fiction. « La réception du roman autobiographique associerait donc le plaisir du jeu, de l'investigation, du décryptage, et l'émotion suscitée par la mise à nu des ressorts intimes »<sup>16</sup>. Baudelle parle même de l'existence d'un paradoxe du roman autobiographique, qui se présente comme un roman (par l'hétéronymie entre le personnage et l'auteur), tout en racontant des événements qui, pour l'essentiel, ne contiennent rien d'imaginaire. Comme l'autofiction, le roman autobiographique est, pour Baudelle, un genre fictionnel (statutaire), mais pas nécessairement fictif (par son sujet). En d'autres termes, sa fictionnalité est formelle (en théorie), mais non effective (dans sa genèse et son contenu). Quant à l'autobiographie, celle-ci est souvent fictive, mais jamais fictionnelle<sup>17</sup>. Si en termes de contrat de lecture et d'identité auteur-personnage

---

<sup>15</sup> Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Ausch, Éditions Tristram, 2004, p. 100.

<sup>16</sup> P. Gasparini, *Autofiction...*, *op. cit.*, p. 248.

<sup>17</sup> Selon Yves Baudelle, est fictif un texte dont le sujet est romancé et dont les événements relatés flirtent avec l'imaginaire, alors qu'un genre fictionnel est une étiquette générique, de principe, que reçoit un texte – comme le roman autobiographique, par exemple – pour définir d'emblée la nature

l'autobiographie se caractérise par un pacte de vérité et d'éponymie, le roman autobiographique et l'autofiction recourent à des stratégies d'ambiguïté plus ou moins évidentes. La différence entre ces deux dernières pratiques réside, pour Gasparini également, dans l'homonymie imposée par l'autofiction mais rejetée par le roman autobiographique, qui revendique une identité suggérée : « dans l'autofiction comme dans l'autobiographie, l'identité A = P est postulée (par une simple homonymie) ; dans le roman autobiographique, elle est seulement suggérée »<sup>18</sup>.

## II. Stratégies d'autofabulation dans les textes de début d'Annie Ernaux

« Il n'y a pas de vraie mémoire de soi », écrit Annie Ernaux dans *La Place*<sup>19</sup>. Ainsi la vraie mémoire se trouve-t-elle tapie dans le langage, les discours, la lecture, et seulement une « écriture sisyphéenne »<sup>20</sup>, obsessionnelle, une sorte de réversibilité référentielle permanente, continuellement marquée par une recherche archéologique de soi pourrait l'exhumer.

*Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée*, les trois premiers ouvrages ernauxiens publiés entre 1974 et 1982 et portant la mention « roman » ne sont pas considérés par l'auteure comme des textes autobiographiques (au sens traditionnel du terme), d'autant moins comme des autofictions, puisque la part de fiction qui les agrmente est évidente et assumée : « Romans dans leur intention, dans leur structure, même pas des autofictions »<sup>21</sup>. Mais si dans *Ce qu'ils disent ou rien* le destin de l'adolescente Anne s'entremêle souvent avec celui d'autres adolescentes de la même génération ou avec celui des élèves de l'enseignante Annie Ernaux (« Pour moi, c'est vraiment un roman parce que j'ai eu le sentiment en l'écrivant – durant l'été 1976 [...] – de m'irréaliser dans une histoire »<sup>22</sup>), dans *Les Armoires vides* et *La Femme gelée* la démarche est en partie autobiographique, puisque les expériences vécues par la narratrice s'inspirent des expériences véridiques qui ont marqué l'existence de l'auteure même : « à l'intérieur de ce cadre fictionnel, je procède à une anamnèse de ma propre déchirure sociale : petite fille d'épiciers-cafetiers, allant à l'école privée, faisant des études supérieures. L'avortement qui sert de cadre à ce retour en arrière, je l'ai aussi vécu. Dans le contenu, je ne transforme pas la réalité et je ne la transfigure

---

potentielle de son sujet, mais dont la matière peut néanmoins rester non-fictionnelle, étant donné que l'hétéronymie du héros et de l'auteur pourrait être illusoire.

<sup>18</sup> Y. Baudelle, « Autofiction... », art. cit., p. 65.

<sup>19</sup> Annie Ernaux, *La Place* [1983], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 224.

<sup>20</sup> P. Vilain, *L'Autofiction...*, op. cit., p. 30.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>22</sup> Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, 2011, p. 29.

pas non plus, d'ailleurs ! Je plonge plutôt dedans, et avec une grande intrépidité »<sup>23</sup> ; « Comme dans *Les Armoires vides*, il s'agit d'une exploration d'une réalité qui relève de mon expérience »<sup>24</sup>. Mais à partir de *La Place*, la posture change, et les textes qui suivront entremêleront autobiographie, ethnologie et sociologie, réalité intérieure et réalité extérieure dans un même mouvement, en dehors de la fiction : « *La Place, Une femme, La Honte* et en partie *L'Événement* sont moins autobiographiques qu'auto-socio-biographiques »<sup>25</sup>. Et pour parfaire un tel parcours, Annie Ernaux recourt à « l'écriture plate », clinique, objective, qui empêche toute forme d'empathie avec le lecteur et permet le retour réflexif vers un passé chargé de sensations, mais que le présent de l'écriture refuse de mettre au jour, pour ainsi le transformer en une histoire collective, transsubjective et transsubstantielle : « je sens l'écriture comme une *transsubstantiation*, comme la transformation de ce qui appartient au vécu, au "moi", en quelque chose existant tout à fait en dehors de ma personne »<sup>26</sup>.

Si dans *Les Armoires vides* se produit « un lent mais violent désenchantement dû à une lucidité de plus en plus fine sur les places respectives de chacun et par conséquent des droits et devoirs qui lui sont attachés »<sup>27</sup>, puisque la narratrice prend conscience, à travers l'accès à l'éducation et l'assimilation des valeurs et pratiques transmises par l'école, de la fracture entre les « deux mondes » (le milieu populaire et le milieu bourgeois) entre lesquels elle oscillera avant d'embrasser finalement, mais sans nécessairement le désirer, le milieu bourgeois tant convoité dans l'enfance, dans *La Place* l'auteure tente de légitimer, à travers l'écriture, les expériences d'une culture dominée, défiant par la même occasion les tendances dominantes. La transition traduit ainsi non seulement « l'émancipation esthétique » de l'écrivaine, qui adopte un style censuré, épuré, moins violent ou brutal (rustre), mais surtout la migration, la « transhumance sociale » accomplie en légitimant son nouveau statut d'auteure, reconnu par la société « d'en haut », cultivée.

Malgré le voile fictionnel qui enveloppe comme une brume le cadre référentiel des *Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée*, nous avons cependant réussi à distinguer trois stratégies différentes d'autofabulation que la narratrice qui parcourt l'espace des trois œuvres utilise pour suggérer une

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>27</sup> Annie Ernaux, Smaïn Laacher, « Annie Ernaux ou l'inaccessible quiétude ». Entretien avec Annie Ernaux précédé d'une présentation de Smaïn Laacher, *Politix*, vol. 4, n° 14/1991, *Le populaire et le politique* (2) – *Les usages politiques du populaire*, p. 73.

certaine contamination autobiographique indéniable : les événements traversants, les lectures traversantes et la transvocalisation (les citations traversantes).

### II.1. Événements traversants

Dans les trois premiers textes publiés par Annie Ernaux, aucune identité onomastique n'est assumée entre l'auteure et la narratrice, ce qui permettra à Ernaux de rejeter à la fois l'allégation d'autofiction et celle d'autobiographie pure : « Il y a eu d'abord la fiction, comme allant de soi, dans mes trois premiers livres publiés qui portaient la mention "roman" à leur parution. *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée*. Puis, une autre forme, apparue avec *La Place*, qui pourrait être qualifiée de "récit autobiographique" parce que toute fictionnalisation des événements est écartée et que, sauf erreur de mémoire, ceux-ci sont véridiques dans tous les détails. Enfin, le "je" du texte et le nom inscrit sur la couverture du livre renvoient à la même personne »<sup>28</sup>.

Cependant, malgré une fictionnalisation volontaire et souvent évidente, ces textes sont indéniablement des romans autobiographiques dans lesquels la biographie de l'auteure se mêle de façon patente à une intrigue fictionnelle parfois boiteuse en raison de son tâtonnement permanent. Bien qu'elles s'appellent Denise Lesur, Anne, ou qu'elles gardent leur identité complètement voilée, les narratrices des *Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée* se façonnent toutes une identité narrative qui oscille entre réalité et fiction, parfois même plus proche du réel que de la fable. Le contexte familial dans lequel elles sont nées et ont évolué est quasiment identique à celui dans lequel Annie Ernaux a grandi, et la récupération du cadre socio-identitaire se fait à travers une traversée ethnographique judicieusement orchestrée. Dans les trois textes, la narratrice est une fille unique dont l'avenir n'est éclipsé par aucune autre présence enfantine : « M. et Mme Lesur, débitants rue Clopart. Fille unique, Denise »<sup>29</sup>, « je suis entourée de cousins uniques. Moi aussi je le suis, unique, et ravisée en plus, nom qu'on donne à une espèce particulière d'enfants nés d'un vieux désir, d'un changement d'avis de parents qui n'en voulaient pas ou plus. Première et dernière, c'est sûr »<sup>30</sup>. Cette enfant unique à qui l'auteure prête sa voix le temps d'un roman est née dans une petite ville de Normandie dont l'initiale correspond à la commune où l'auteure a passé son enfance, Yvetot. Lorsque la mention topographique manque, comme dans *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée*, elle peut être retrouvée grâce à des précisions sur l'emplacement géographique de

<sup>28</sup> A. Ernaux, *L'Écriture...*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>29</sup> Annie Ernaux, *Les Armoires vides* [1974], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 130.

<sup>30</sup> Annie Ernaux, *La Femme gelée* [1981], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 327.

la ville, située près de Rouen et non loin du Havre, où la narratrice passe ses vacances en famille : « Quand on irait à Rouen, chez l'oculiste, qu'est-ce que t'en dis d'un tour aux Nouvelles Galeries ? »<sup>31</sup>, « J'ai eu le bac, j'ai commencé à préparer mes affaires pour la chambre du foyer de jeunes filles de Rouen »<sup>32</sup>. Sa scolarité s'est déroulée dans la même petite ville, dans une école « libre », catholique et privée, au pensionnat Saint-Michel, puis au lycée Jeanne-d'Arc de Rouen. Bien souvent, l'auteure jongle avec les noms propres pour masquer cette appartenance culturelle, mais les références sont le plus souvent simplement inversées ou légèrement voilées, ce qui permet au lecteur de retrouver facilement les traces du parcours scolaire de la narratrice. En effet, dans *Les Armoires vides*, la jeune adolescente s'identifie aux élèves du lycée Saint-Michel (« je suis Denise, élève de seconde à Saint-Michel »<sup>33</sup>), tandis que dans *La Femme gelée*, elle est inscrite au lycée Jeanne-d'Arc, comme l'auteure elle-même l'avait été au milieu des années 1950 (« Nous sommes toutes du même sexe dans la terminale du lycée Jeanne-d'Arc mais pas de la même origine sociale [...] »<sup>34</sup>).

La matière référentielle du discours fictionnel d'Annie Ernaux transparaît également assez facilement grâce à son attachement quasi-obsessionnel à ses grands-parents. Leur mention parcourt tous les textes de l'auteure afin de marquer de façon manifeste l'appartenance au milieu populaire que la narratrice tente de désert. Une véritable variation platonicienne<sup>35</sup> est ainsi mise en œuvre par la répétition incessante d'un contexte familial qui entrave, comme une sorte de damnation, l'ascension sociale et même culturelle de la jeune adolescente. Plus que les parents, les grands-parents sont les représentants d'une communauté populaire dont les valeurs fondamentales ne se trouvent pas dans l'éducation, mais dans la religion. En ce sens, le « carriérisme culturel » convoité par la jeune narratrice n'est qu'une futilité aux yeux d'une génération de paysans qui ont trouvé leur salut dans une forme d'appartenance mystique impérative, et dans une éthique sociétale régie tant par la responsabilité de l'« être » que par la simplicité du « paraître » : « Tout le monde surveillait tout le monde. [...] La distraction favorite des gens était de se voir les uns les autres »<sup>36</sup>, « *Être comme tout le monde*

---

<sup>31</sup> Annie Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 25.

<sup>32</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 380.

<sup>33</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>34</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 382.

<sup>35</sup> Selon Mathilde Rogie, la variation platonicienne peut être appliquée à une situation qui réapparaît dans un contexte différent ou modifiée dans sa forme. Elle tire sa valeur du changement du contexte et se présente comme la transformation simple ou directe d'une œuvre qui consiste à transposer l'action de l'hypotexte ou du texte source dans d'autres temps et d'autres lieux. Mathilde Rogie, *Composition, polyphonie et variation dans L'Immortalité de Milan Kundera*, Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes, Université Stendhal-Grenoble 3, 1994.

<sup>36</sup> Annie Ernaux, *La Honte* [1997], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 234.

était la visée générale, l'idéal à atteindre »<sup>37</sup>. Dans *Les Armoires vides* et *La Femme gelée*, le dénuement se manifeste par le statut précaire des grands-parents, fermiers sans terre, et des grand-mères laveuses-raccommodeuses à domicile : « Ma grand-mère, blanchisseuse, mes grands-parents travaillaient dans les fermes comme journaliers »<sup>38</sup>. Dans cette existence marquée par l'indigence, l'accès à la culture peut être jugé comme étant indécent ou, au contraire, comme un idéal presque inaccessible, donc un véritable exploit : le parcours de la grand-mère maternelle qui adore lire et qui a été reçue première au certificat d'études est raconté par d'autres membres de la famille comme une légende. Cependant, les capacités évidentes d'une femme manifestement très intelligente sont diminuées par son enfermement prématuré dans un langage boiteux, désuet et presque obscène, hérité à travers des générations de paysans, signe évident d'infériorité : le patois.

Bien entendu, les grands-parents ne sont pas le seul lien avec le milieu populaire qui semble tenir captive la jeune narratrice des textes ernaussiens, et qu'elle tente désespérément de quitter. Les parents sont eux aussi les gardiens d'un certain nombre de traditions et de mœurs répréhensibles aux yeux d'une jeune femme éveillée par l'accès à la culture et fréquentant une école privée. Dans les premiers textes d'Annie Ernaux, la lecture révèle une incompatibilité sociétale évidente et va peu à peu déclencher un irrépressible désir de transgression. Les parents adorés jusqu'à l'aube de l'adolescence se révèlent vite grossiers, maladroits et font naître un sentiment de honte incontrôlable chez leur enfant. En effet, la mère multiplie les accès de violences contre sa fille (« Ma mère m'attendait à la porte de la boutique. Des coups de poing, des claques sur la tête, un cirque »<sup>39</sup>, « Cette tatouillée en quatrième quand le prof lui a révélé que je n'avais pas rendu un devoir, tranquille la prof, même pas elle qui s'était chargée de la baffé »<sup>40</sup>), hurle (« Le repas avait été trop long. Ma mère gueulait, plus fort que tout le monde »<sup>41</sup>, « Elle a continué en chuchotant, elle chuchote avec certaines personnes, les gens importants, avec nous, plutôt l'inverse, elle gueulerait plutôt »<sup>42</sup>), devient possessive et veut l'enfermer dans la maison pour éviter sa déviance ou sa perversion morale (« Au fond, c'est la faute de ma mère, c'est elle qui a fait la coupure. [...] Elle croyait qu'en me gardant à la maison je deviendrais "quelqu'un". C'est elle qui a tout fait... Sa faute »<sup>43</sup>). Cette même

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>38</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>40</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>41</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>42</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>43</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 151.

mère présente des pratiques inhabituelles, voire honteuses, qui soulignent la rupture d'avec la société petite-bourgeoise convoitée par la jeune narratrice : elle se maquille à outrance (« Les filets pleins sur ses genoux, la poudre par plaques, j'ai eu pitié d'elle »<sup>44</sup> ; « Ma mère, fardée, coiffée à trois heures, paraît sale et décatie à neuf »<sup>45</sup>), cache ses vêtements sales dans le grenier (« J'avais honte, j'aurais voulu m'en aller, qu'elle ne lui en ait jamais parlé depuis deux ans comment a-t-elle fait pour lui cacher le linge sale dans le panier de la salle de bains, elle qui ne voit plus depuis trois ans, je le sais moi, je fourrage partout »<sup>46</sup> ; « Ils ne font pas attention, ils montrent tout, culottes sales pendues dans le grenier, dentier dans la cuvette »<sup>47</sup>), ne fait pas son lit le matin et ne sait pas cuisiner (« C'est lui qui fait la bouffe. Elle s'occupe des factures, reçoit les livreurs, met dehors les représentants. Pourquoi ne sont-ils pas comme tout le monde ? J'en pleurais »<sup>48</sup> ; « Longtemps je ne connais pas d'autre ordre du monde que celui où mon père fait la cuisine, [...] où ma mère m'emmène au restaurant et tient la comptabilité »<sup>49</sup>), a des gestes vulgaires en public (« Sa jupe s'était coincée entre ses fesses, elle ne s'en apercevait pas »<sup>50</sup>), néglige ses tâches ménagères et fait tout avec brusquerie. L'image que la narratrice donne de son père, en revanche, est moins critique, plus tolérante. Sa bonne humeur et sa sociabilité, sa passion pour le jardinage, sa sollicitude et son engagement sans faille dans les tâches ménagères (« Papa-enfant [...]. Papa indispensable pour me conduire à l'école et m'attendre midi et soir, le vélo à la main. [...] Un père déjà vieux émerveillé d'avoir une fille. [...] Rien que des images de douceur et de sollicitude. Chefs de famille sans réplique, grandes gueules domestiques, héros de la guerre ou du travail, j'ai été la fille de cet homme-là »<sup>51</sup>), ainsi que sa vertu sont appréciés, mais ses gestes paysans, son manque d'hygiène et sa curiosité intellectuelle – il ne lit que le journal régional – sont condamnés, et ses principales qualités deviennent des défauts aux yeux de la société et plus tard de sa fille en pleine ascension socio-culturelle<sup>52</sup>.

---

<sup>44</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>45</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>46</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>47</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>49</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 339.

<sup>50</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>51</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 331.

<sup>52</sup> « Le mien de père ne s'en va pas le matin, ni l'après-midi, jamais. Il reste à la maison. Il sert au café et à l'alimentation, il fait la vaisselle, la cuisine, les épluchages » ; « Je suis humiliée. Mes parents, l'aberration, le couple bouffon. Non je n'en ai pas vu beaucoup d'hommes peler des patates. Mon modèle à moi n'est pas le bon, il me le fait sentir » (*ibidem*, p. 329 et 401).



Les parents de toutes les narratrices des textes étudiés sont ou ont été ouvriers et ont dû très tôt sacrifier leur éducation – à l'âge de douze ans – pour se consacrer aux tâches domestiques imposées dans une famille nombreuse. Bien souvent, ces parents ouvriers ont quitté le chemin de l'usine pour s'émanciper grâce à une activité commerciale risquée, mais plus onéreuse, qui leur a permis de s'élever rapidement sur l'échelle sociale. Dans le cas de la mère, le désir de dépasser sa condition et de s'émanciper, de « s'élever » du milieu populaire dans lequel elle est née est également déclenché par l'acte de lire. La lecture ouvre de nouvelles perspectives, de nouveaux désirs, de nouvelles ambitions et permet l'évasion de l'individu corseté dans la « race »<sup>53</sup> dominée.

## II.2. Lectures traversantes

Dans les textes d'Annie Ernaux, la lecture fonctionne comme une stratégie d'autofictionnalisation à la fois discursive et empirique. Les lectrices-narratrices des *Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée* parviennent à se réinventer systématiquement à travers le geste de la lecture. Elles se façonnent ainsi une nouvelle identité, un contexte familial plus confortable et une apparence physique garantissant leur inclusion. Les jeux d'identification qu'elles mettent en pratique encouragent et rendent possible la transhumance sociale tant rêvée, si bien que l'école – espace de découverte littéraire – devient le déclencheur d'une division identitaire et achève la trajectoire d'une « transfuge de classe »<sup>54</sup>. Les mots de l'école, légitimes et souverains, préparent une renaissance, se superposent au langage boiteux hérité des parents sans pour autant l'anéantir. Le langage soigné des livres favorise, en outre, un clivage identitaire, une mystification à effet thérapeutique indéniable, puisque les narratrices se « déréalisent » dans les livres, s'abandonnent à un monde nouveau dans lequel les frontières sociales sont abolies pour favoriser, justement, l'errance fantasmatique. En effet, ces narratrices se laissent parfois piéger dans un univers fictionnel – lequel, curieusement, conserve des similitudes avec le milieu dont elles sont issues – consentant à une véritable identification sympathique, et surtout cathartique. Leur comportement semble cependant dépasser le simple stade du mimétisme, puisque le dédoublement implique parfois une véritable coexistence avec les héroïnes des romans, qui quittent leur monde fictionnel et peuplent souvent la vie ordinaire de la lectrice : « la pauvre Cosette se jette sur le délicieux pâté, chauffe ses pieds gelés à la cuisinière, ce sont de braves gens qui l'ont accueillie, les Lesur, qui la considèrent comme leur propre fille »<sup>55</sup>. Cette tendance naturelle à s'identifier aux héroïnes

---

<sup>53</sup> Le terme appartient à Annie Ernaux et a été utilisé dans un journal des années 80 : « J'écrirai pour venger ma race ».

<sup>54</sup> A. Ernaux, *L'Écriture...*, op. cit., p. 57.

<sup>55</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, op. cit., p. 146.

malheureuses reflète également l'anxiété et le malaise ressentis dans le milieu populaire, inconfortable et privatif. Lorsque la narratrice n'accompagne pas ses héros dans la fiction, elle se substitue à eux dans le réel, déterritorialise les espaces fictionnels et prépare, par conséquent, un véritable exode fantasmatique.

Quand la lecture échappe à la surveillance maternelle, elle fait naître le désir. C'est donc grâce à la lecture que l'ouverture sur le monde se réalise, et une nouvelle passion commence à se lover dans le corps et l'esprit des jeunes narratrices : « Je m'en sers comme toile de fond à mes désirs »<sup>56</sup>, écrit Denise Lesur. Parfois, cette même lecture voluptueuse est source de déception et de désenchantement : elle fait prendre conscience du caractère vulgaire et abrupt du contact masculin dans la réalité, une proximité décrite comme douce et sensible dans les romans fréquentés : « J'avais rêvé du mou, du fondant, un tendre petit curé aux caresses de roman. C'était un chien qui bataille et barbouille la figure. Ses lunettes me sciaient la tempe »<sup>57</sup>, « Il me serrait trop fort. Ça ne collait avec rien, ni les romans des journaux de ma mère, ils s'étreignirent fougueusement, ni la poésie du livre d'explications de texte, un soir t'en souviens-tu, nous voguions en silence »<sup>58</sup>.

Cachée ou ostentatoire, la lecture génère un véritable complexe de supériorité qui déclenche le besoin impératif de transgresser son environnement, légitimant ainsi l'isolement. Facteur d'indépendance et d'émancipation, la lecture conduit peu à peu à l'intellectualisation de la division sociale et fait naître un sentiment irrésistible, voire incompréhensible de révolte. Denise Lesur, Anne, la narratrice de *La Femme gelée* font toutes de l'acte de lecture une expérience initiatique, un « événement » à valeur fondatrice qui change leur façon de penser, leurs habitudes et leurs manières. Les « petits romans »<sup>59</sup> que leur mère leur achète à la moindre occasion et qui constituent, dans l'enfance, une matière d'amusement permanent et insouciant, sont échangés, à l'adolescence, contre la « vraie littérature », celle de Sartre et de Camus, de Simone de Beauvoir, une littérature souveraine où les beaux mots remplacent les tâtonnements ou inflexions grossières du patois ou de la langue parlée au café et à la maison.

### II.3. Transvocalisation et polyphonie discursive

Le langage soigné que les narratrices empruntent aux livres ne peut pourtant pas être dissocié de l'héritage linguistique transmis par leurs parents. Ainsi la parole polyphonique que Denise, Anne ou « la petite D. » emploient constamment au quotidien révèle-t-elle une indéniable contamination discursive, qui trahit à son

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>58</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 88-89.

<sup>59</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 195.

tour l'existence d'un matériau référentiel important dans l'économie des romans autobiographiques d'Annie Ernaux. Les citations croisées sont très nombreuses dans les premiers textes de l'auteure et leur présence en filigrane dans le discours narratif traduit un rejet clair de toute forme de parole monolithique. Si dans *La Place* cette contamination discursive est indiquée par des indices typographiques évidents – les italiques –, dans *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée* les paroles des autres se superposent au discours de la narratrice, se mélangent à lui et finissent même par le vampiriser. Ainsi, le diagnostic que le médecin donne à Annie Duchesne dans *Mémoire de fille* pour expliquer « l'assèchement de ses ovaires »<sup>60</sup>, en octobre 1958, est quasiment identique à celui annoncé dans *Ce qu'ils disent ou rien*, toujours en présence de la mère inquiète et intriguée : « Il a été prudent, peut-être qu'il ne voulait pas d'histoires. Simple aménorrhée chère madame, très fréquent chez les jeunes filles, quelques comprimés et tout rentrera dans l'ordre »<sup>61</sup>.

Un phénomène similaire de vampirisation du discours se produit dans d'autres contextes liés à la sexualité, et en particulier pour désigner l'organe sexuel féminin. La mère de la narratrice évite ce terme jugé inapproprié dans les discussions et le remplace par le mot « quat'sous », que la narratrice finit par adopter et utiliser incessamment, précisant, à chaque fois, sa paternité : « Il n'y a que moi, personne d'autre ne glissait le doigt dans le quat'sous »<sup>62</sup>, « Si elle avait pu, elle m'aurait écrabouillé les seins, le quat'sous comme elle dit »<sup>63</sup>, « Je me dépatouille seule de cette chose-là, plus chaude et plus vivante que les jambes ou le ventre, ce qu'elle nomme quat'sous, dans ma tête j'écrivais catsou, dessous, souillé »<sup>64</sup>. La même pudeur se manifeste aussi à l'égard des hommes, lorsque la mère utilise des termes à connotation péjorative pour suggérer l'incongruité de certaines situations : « Ma mère l'appelle comme ces plantes minables sur le bord des fenêtres, les misères. “Cachez votre misère, père Milon, allons il y a des enfants” »<sup>65</sup>, « Pour la première fois de ma vie, j'ai vu le sexe de mon père. Ma mère l'a dissimulé rapidement avec les pans de la chemise propre, en riant un peu : “Cache ta misère, mon pauvre homme” »<sup>66</sup>. Bien d'autres expressions pittoresques contaminent le discours narratif, suggérant à chaque fois une pluralité de voix qui se répondent et se complètent dans les textes d'Annie Ernaux. Erreurs typiques de conjugaison populaire, résidus d'un usage excessif du patois,

---

<sup>60</sup> Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016, p. 98.

<sup>61</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>62</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>64</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 344.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>66</sup> A. Ernaux, *La Place*, *op. cit.*, p. 438.

menaces, expressions vulgaires employées à table (« ça va pas te boucher le trou du cul ! »<sup>67</sup>) ou qui relèvent du dialecte cauchois (« on pète par la sente »<sup>68</sup>) – donnent tous l'impression d'un texte unitaire, monolithique, écrit par une narratrice unique. La même impression est également sédimentée par la peur atavique de la faute morale, répétée de manière obsessionnelle par la mère : « Elle m'a traînée dans l'escalier en hurlant, salope, salope, si jamais, si jamais il t'arrive un malheur, tu entends, un malheur, tu remets plus les pieds ici »<sup>69</sup>, « Vers l'âge de dix-huit ans, je l'ai parfois entendue me jeter, "s'il t'arrive un *malheur*... tu sais ce qu'il te reste à faire". Il n'était pas nécessaire de préciser quel malheur, sachant bien l'une et l'autre de quoi il s'agissait sans avoir jamais prononcé le mot, tomber enceinte »<sup>70</sup>.

Curieusement, cette contamination discursive permet même de restituer l'identité des personnages supposés fictionnels qui parcourent les textes d'Annie Ernaux. L'amie Alberte Retout de *Ce qu'ils disent ou rien* s'avère être le même personnage que Brigitte de *La Femme gelée*, même si leurs vrais prénoms sont manifestement voilés. Ce qui permet de récupérer cette information incontestablement référentielle, c'est encore une fois la transvocalisation : « Alberte m'avait dit une parole terrible, quand on aime un homme on mangerait sa merde »<sup>71</sup>, « Là elle a échoué, Brigitte, je n'y croyais plus. Son exaltation du don total ne me bottait pas davantage, quand on aime un homme on accepte tout de lui, disait-elle, on mangerait sa merde »<sup>72</sup>.

Un dernier type de citation traversante utilisé dans les textes ernaussiens permet au lecteur de confondre les différentes narratrices, quel que soit leur âge ou leur investissement diégétique : les discours hérités des livres lus. En effet, le langage qu'utilisent les jeunes adolescentes est non seulement marqué par les influences d'un discours social incontournable, mais aussi par les voix qui résonnent au moment de la lecture. Après avoir découvert les textes de Sartre, et notamment le roman *La Nausée*, Denise Lesur se sent « lourde, poisseuse, face à leur aisance, à leur facilité, les filles de l'école libre »<sup>73</sup>, tout comme Annie Duchesne lorsqu'elle affronte les autres lycéennes dans *Mémoire de fille* (« Lourde et poisseuse au milieu des filles en blouse rose, de leur innocence bien

<sup>67</sup> A. Ernaux, *La Femme gelée*, *op. cit.*, p. 326.

<sup>68</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>69</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>70</sup> A. Ernaux, *La Place*, *op. cit.*, p. 477.

<sup>71</sup> A. Ernaux, *Ce qu'ils disent...*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>72</sup> A. Ernaux, *La Femme...*, *op. cit.*, p. 363.

<sup>73</sup> A. Ernaux, *Les Armoires...*, *op. cit.*, p. 137. Et plus loin : « Quelque chose de poisseux et d'impur m'entoure définitivement, lié à mes différences, à mon milieu. Toutes les prières de pénitence n'y feront rien. Il faut que je sois punie » (p. 140).

éduquée et de leurs sexes décents »<sup>74</sup>) ou *Les Années* (« Le sentiment de l'absurde et la nausée nous envahissaient. Le corps poisseux de l'adolescence rencontrait l'être "en trop" de l'existentialisme »<sup>75</sup>).

La coexistence des références biographiques hétérogènes, que les narratrices introduisent dans leurs textes avec une précision d'entomologiste, permet de dépasser, au sein des textes d'Annie Ernaux, la taxonomie déjà existante qui sépare le roman autobiographique de l'autobiographie et de l'autofiction. En effet, l'œuvre ernaussienne propose un retour aux origines sociales et éthiques du processus d'écriture lui-même et représente l'espace privilégié où se rencontrent la biographie, l'autobiographie et l'anthropologie : « l'ethnotexte est ma vérité »<sup>76</sup>. Dès lors, la démarche d'Annie Ernaux peut plutôt être qualifiée d'« auto-socio-biographique », puisqu'elle tente de rendre compte des mécanismes qui régissent « l'intériorité sociale »<sup>77</sup> et réunit, dans un même geste scriptural, « la littérature, la sociologie et l'histoire »<sup>78</sup>. Pour Annie Ernaux, ce genre nouveau ne sert qu'à décrire le mécanisme de création des textes publiés après *La Place*, c'est-à-dire des textes assumés comme étant des autobiographies, mais il nous semble que, compte tenu de l'importante matière ethnologique et sociale contenue dans ses premiers textes, nous pouvons sans aucune hésitation attribuer ce qualificatif aux ouvrages parus entre 1974 et 1981, à savoir *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils dit ou rien* et *La Femme gelée* : en raison du manque d'identité onomastique entre l'auteure et la narratrice, ces textes restent des romans, mais ce sont bel et bien des romans auto-socio-biographiques.

---

<sup>74</sup> A. Ernaux, *Mémoire...*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>75</sup> Annie Ernaux, *Les Années* [2008], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 962.

<sup>76</sup> Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011, p. 118.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>78</sup> Annie Ernaux, *Une femme* [1987], dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 597.



DOI: 10.31178/RCSDLLF.13.2

## **Interfaces numériques et représentation de soi dans *Les Liens artificiels*, de Nathan Devers**

**DANIELA TĂNASE<sup>1</sup>**  
**Sous la direction de LIDIA COTEA**

### *Abstract*

The purpose of this paper is to analyze the transformations of personal identity in the digital space as depicted in Nathan Devers' novel *Les Liens artificiels*. We will follow the identity destruction process of the main character, Julien/Vangel, exploring the factors leading to this "self" decay phenomenon and his reaction to his imminent end. We will also discuss the humanization of the digital apparatus and the instrumentalization and objectification of Julien's identity; we will address the immersion process into the digital space, identifying the steps and conditions enabling this immersion and the resulting identity transformations. Finally, we will explore how the character immerses himself in the digital device to the point of total identification, losing his real identity and becoming an integral part of the digital system.

**Keywords: digital device, digital identity, virtual reality, interface, interaction**

Quel est celui, dans mon oreille, qui écoute ma voix ?  
Quel est celui qui prononce des paroles par ma bouche ?  
Qui, dans mes yeux, emprunte mon regard ?  
Quelle est donc l'âme, enfin, dont je suis le vêtement ?  
(Diwan de Sham's Tabriz, II<sup>e</sup> siècle)

Cet article propose une analyse des transformations de l'identité personnelle au contact de l'espace numérique. Nous suivrons le processus de destruction de l'identité du personnage principal, Julien/Vangel, du roman *Les Liens artificiels*, publié par Nathan Devers en 2022, en nous interrogeant sur les facteurs ayant conduit à son déclin, sur les manifestations du phénomène de décadence du « moi », ainsi que sur la réaction du personnage face à l'imminence de sa fin. Nous aborderons également le processus d'*humanisation* des dispositifs numériques,

---

<sup>1</sup> Doctorante à l'Université de Bucarest, École doctorale « Études littéraires et culturelles ».

en opposition au processus d'*instrumentalisation* et d'*objectivation* de l'individu, afin d'examiner la manière dont le dispositif numérique se substitue à la mécanique corporelle de l'individu, devenant ainsi un élément déterminant de son identité personnelle. L'écran, au-delà de son rôle de simple dispositif, devient une condition essentielle de l'existence humaine, une véritable extension du corps de l'individu. Le processus d'immersion de l'individu dans l'espace numérique comporte différentes étapes et modalités qui rendent possible cette plongée, engendrant des transformations identitaires multiples. Il serait donc intéressant de voir comment le personnage plonge dans le dispositif numérique au point de se substituer à celui-ci, jusqu'à une identification totale, perdant ainsi son identité réelle pour devenir une partie intégrante de ce dispositif.

Pour comprendre les enjeux d'une telle métamorphose, nous allons voir d'abord de quoi il est question dans *Les Liens artificiels*. Ce texte raconte l'histoire du jeune pianiste, Julien Libérat (le personnage principal du récit), qui, après un échec personnel (sa rupture avec May) et professionnel (il ne trouve pas l'inspiration pour écrire son futur album musical : *Ensemble et séparés*), s'enfonce dans le monde virtuel, où il finit par développer simultanément une addiction aux réseaux sociaux et à un jeu de réalité virtuelle (de type métavers) : l'*Antimonde*. Ce jeu lui offre une échappatoire à ses tourments existentiels. Julien pénètre progressivement dans cet univers numérique, où il crée un avatar et commence à mener une vie alternative. Cependant, à mesure qu'il s'immerge dans ce monde virtuel, les frontières entre réalité et illusion commencent à s'estomper, l'amenant à questionner la nature même de son existence. C'est alors que son déclin commence.

Sa destruction est liée au cadre dans lequel il vit, c'est-à-dire au milieu numérique et aux plateformes qu'il englobe. Julien voit bien que l'espace numérique ne rapproche pas les individus, mais les sépare. D'où l'idée de nommer son futur album (qu'il n'arrive pas à composer) : *Ensemble et séparés*. Celui-ci exprime parfaitement sa vision sur le monde<sup>2</sup> :

*Ensemble et séparés*, donc. L'idée de Julien s'arrêtait là. Elle tenait en ces deux mots contraires qui revenaient au même. Dit comme cela, son intuition ressemblait à un slogan publicitaire, celui d'une application de rencontre ou d'un réseau social, de Twitter ou Tinder. Et Julien voyait bien le lien avec ces deux plateformes. Tinder et Twitter, séparés et ensemble, quel meilleur résumé de son prochain album-concept ? L'histoire de deux êtres qui maladroitement tentèrent de s'aimer au royaume des likes, des smileys et des crushs, des targets et des émoticônes. Le récit d'une passion qui débuta en match et s'acheva en clash. D'une rupture

---

<sup>2</sup> Nathan Devers, *Les Liens artificiels*, Paris, Albin Michel, 2022, p. 45.



programmée dès le commencement. D'un anamour moderne au pays des smartphones.<sup>3</sup>

Dans l'espace numérique, tout fonctionne à l'envers, d'autant plus que le virtuel semble être un miroir inversé du monde réel. Même si Julien condamne la superficialité du virtuel, il ne trouve pas la force de lui échapper. Il n'a ni le désir, ni la détermination de concrétiser son œuvre : « Le seul problème, c'était de trouver le dé clic. De se mettre au travail. Or, c'est ici que Julien bloquait »<sup>4</sup>. Il a l'idée, mais il n'a ni le désir, ni les outils pour la concrétiser. Par contre, il se laisse dominer encore plus par l'abîme virtuel :

Il allumait son Mac et allait sur YouTube, prétextant devoir réécouter attentivement telle ou telle cantate de Bach. [...]. Julien cliquait et, de fil en aiguille, sautant de vidéo en vidéo, il se retrouvait à découvrir des domaines entiers de la vie humaine dont il n'avait jamais entendu parler et, à vrai dire, qui ne l'intéressaient pas spécialement. [...] Le temps passait et il ne faisait rien. [...]. Souvent, l'écran lui suggérait de visionner des sketches qu'il avait déjà vus. Vidé de toute son énergie, il les regardait quand même. D'une semaine à l'autre, il tournait ainsi en rond sur internet, torturé par des blagues.<sup>5</sup>

Nous remarquons déjà un état de robotisation. Cette transformation traduit une forme d'aliénation chez Julien, qui agit de manière automatique en s'immergeant dans le virtuel. Il perd son autonomie et son pouvoir de prendre des décisions et d'agir sur le réel, au profit de la mécanisation de son identité et, implicitement, de son comportement. Il ne fait que « tourner en rond sur internet ». Son existence devient monotone et répétitive, au point qu'il en vient à ressentir l'inutilité même de l'acte de vivre. Il cesse de vivre et se contente d'exister, il perd son individualité, son désir d'agir sur le monde. Son comportement, ainsi que celui des autres internautes avec lesquels il interagit, sont homogénéisés par les mêmes algorithmes et les mêmes contenus viraux. La vie de Julien témoigne d'une certaine absurdité et vacuité des gestes numériques répétitifs, dont il est désormais prisonnier. Au lieu d'arrêter ce non-sens, il l'accentue encore, au point d'en devenir dépendant. De sorte que chaque semaine, le temps passé sur internet augmente :

« Cette semaine, votre temps d'écran a été supérieur de 8% par rapport à la précédente, pour une moyenne de 6 heures et 56 minutes par jour. » [...]. À chaque fois, les chiffres s'envolaient, sauf qu'il n'y gagnait rien, bien au contraire : les 8% étaient reversés directement aux écrans, ils les lui avaient volés, c'était comme une

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 59-60.

sorte d'impôt prélevé sur ses moments de vie. [...]. La partie libre de son quotidien qu'il sacrifiait sur l'autel du rien.<sup>6</sup>

Tout témoigne de l'instrumentalisation du corps de l'individu et, en égale mesure, de l'instrumentalisation de son identité : le dispositif technique devient une continuation du corps du sujet, le transformant dans un être sans volonté, dépourvu du libre arbitre. Julien remarque le problème, donc il est conscient de son autodestruction, mais il ne change rien, il se livre à l'illusion de l'écran, il n'utilise pas l'espace digital, mais il se laisse utiliser par ce dernier :

L'homme-zombie se résigne : son cerveau est une clé USB qu'il branche à un ordinateur. Les rôles s'échangent. On donne toute son énergie à une machine, on devient son miroir et c'est elle, désormais, qui détient l'esprit de son détenteur. Elle pense, parle et gesticule à sa place. Elle lui dicte ce qu'il doit désirer. Elle rythme sa conscience et précède ses envies. Plus vivante que lui, elle s'empare de son être et le change en mollusque. Au départ, il y avait un homme et un ordinateur. Voici qu'ils se sont aliénés l'un l'autre, voici qu'ils respirent ensemble et forment une entité commune, voici qu'ils se mélangent et donnent naissance à un homminateur. Julien en était là, exactement là, à ce point de rupture où il disparaissait.<sup>7</sup>

Conscient de son addiction à l'écran, le personnage ne cherche pas à y remédier, au contraire, il se laisse dévorer par ce « cancer de la concentration »<sup>8</sup>. Il est tout simplement « contaminé par un venin secret, par un champignon qui pourrissait en lui et lui rongeaient l'esprit »<sup>9</sup>. Julien atteint le point le plus bas de sa dégradation identitaire ; en proie à un état de total abattement, il n'arrive plus à s'en sortir :

Viendrait un jour, inexorablement, où son temps d'écran occuperait tout l'espace. Alors il ne serait plus personne. Comme un monstre, son smartphone l'engloutirait pour de bon. Sans opposer la moindre résistance, il s'offrirait au processus, il se laisserait transformer en chose dans le plus grand silence et il n'y aurait plus de Julien Libérat, seulement un mutant à l'apparence vaguement humaine, un automate en proie à des machines de souffrance.<sup>10</sup>

Ce processus conduit Julien à un état de chosification identitaire : il cesse d'être le produit de ses propres choix et de construire son propre destin, devenant ainsi le produit de ce monde dépourvu de profondeur, dont le non-sens s'inscrit à

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 62-63.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 65.

jamais dans son esprit. Le dispositif a donc le pouvoir de soumettre le sujet et de lui voler son identité. Accablé par la détresse, Julien s'habitue finalement à cette forme d'évasion dans un monde devenu très silencieux, où toute créativité semble éteinte.

Nous remarquons clairement un double rapport entre l'individu et le dispositif technique (et, implicitement, l'espace numérique) : d'une part, il y a le processus d'humanisation du dispositif (nous parlons du pouvoir de l'appareil à contrôler l'activité de l'individu), et d'autre part, il y a le processus d'objectivation et d'instrumentalisation de l'individu par le dispositif. Le dispositif permet à la fois d'accéder aux différents *alter ego* de Julien et de les effacer. C'est dans ce contexte que Julien, dans ses pérégrinations sur la Toile, se penche sur une publicité qui promet un jeu vidéo, mais il ne s'agit pas d'un jeu habituel : celui-ci promet l'accès à un autre monde, qui, en fait, est un double spéculaire du réel<sup>11</sup> :

– Si vous regardez cette annonce, c'est que vous êtes en train de gaspiller votre temps sur les réseaux sociaux. Alors, puisque vous en êtes là, permettez-moi de me présenter. Je m'appelle Adrien Sterner et je suis connu pour avoir créé le premier métavers grandeur nature. J'y ai reproduit la réalité, la vraie réalité, l'entière réalité dans ses moindres détails. *Toutes* les rues de *toutes* les villes de *tous* les pays du monde sont imitées à l'identique, mieux que sur n'importe quelle maquette 3D. En gros, j'ai réussi à construire une planète B virtuelle où *tout* est bien meilleur que chez vous. Là-bas, l'univers vous appartiendra, *toutes* les possibilités seront grandes ouvertes, absolument *toutes*, j'insiste bien sur ce point : dans l'Antimonde, votre anti-moi pourra *tout* faire, il réalisera *tous* les fantasmes que le monde ne vous permet pas d'accomplir. Grâce à moi, vous aurez oublié la sensation de l'ennui. Puisque votre vie n'a pas l'air palpitante, je suis heureux de pouvoir vous en offrir une deuxième. Place à votre anti-moi, bienvenue dans l'Antimonde !<sup>12</sup>

Julien, initialement hésitant, décide finalement de créer un compte pour jouer à ce jeu et accéder ainsi à un monde qui n'est pas sans rappeler l'univers dystopique des films comme *Matrix*, *eXistenZ*, *Ghost in shell*, *Dark city* ou bien celui des séries *Black Mirror* et *Westworld*. La décision de Julien témoigne de son désir de s'évader du réel, ou bien de la tyrannie du réel. Pour Julien, le réel est une dystopie.

---

<sup>11</sup> Au niveau de la narration, « l'infiltration » dans ce nouveau monde est annoncée par un poème qui prépare le lecteur au changement de la ligne narrative. Les poèmes de ce type constituent d'ailleurs un leitmotiv du récit.

<sup>12</sup> N. Devers, *Les Liens...*, *op. cit.*, p. 69-70.

Le projet Antimonde, créé par Adrien Sterner en 2020, se veut une œuvre totale, « qu'il désignait comme "l'œuvre de sa vie" [...]. Il s'agissait de construire le premier métavers abouti : un jeu aussi riche que la réalité »<sup>13</sup>. Ce jeu constitue un double spéculaire du réel, mais là réside une différence essentielle, qui change tout, rendant l'Antimonde non seulement préférable au monde réel, mais idéal : le joueur a la possibilité de choisir son identité et surtout il peut agir comme il l'entend, sans restriction aucune. Il peut « voler une voiture, [...] conduire comme un criminel sur l'A86 et [...] perdre le contrôle du véhicule pour s'écraser contre les grilles du parc de Sceaux [...] »<sup>14</sup>. Bien sûr, comme le remarque Julien, cela n'a pas de sens en soi, ou bien le sens réside justement dans cette liberté absolue. Dans l'Antimonde, il n'y a ni frontières, ni limites. Grâce à Adrien Sterner, le diable portant le masque de Dieu, même si dans l'Antimonde tout est à rebours, cependant tout paraît normal et naturel.

Mais ce qui attire le plus dans l'Antimonde, c'est que le joueur peut devenir tout ce qu'il ne peut être dans la réalité, voire tout ce qu'il n'ose pas devenir, dans le cas de Julien. Il peut être soi-même ou sa version idéale. Et pour accéder à ce statut, il ne reste à Julien que de choisir son avatar, acte ultime et révélateur, condition obligatoire du jeu. Ce choix est crucial car il accentue la rupture avec son identité réelle, une rupture qui à partir d'un certain moment devient irréparable :

À quoi pourrait bien ressembler l'avatar de son anti-moi ? Le jeu lui demandait de choisir sa physionomie, sa taille, son poids et d'autres caractéristiques de cette nature. Le premier réflexe de Julien fut de pasticher son propre visage. [...] En scrutant son avatar, Julien n'eut pas seulement l'impression que son personnage lui ressemblait, mais qu'il s'était lui-même propulsé dans son ordinateur. Ce prototype digital sortait du même moule que lui. Comme un reflet vivant, il lui lançait des clins d'œil depuis l'intérieur de l'écran. L'anti-Julien n'était pas à son image ; cette image, il l'était.<sup>15</sup>

Dans ce contexte, François Perea analyse la notion d'identité personnelle, en identifiant trois dimensions de cette notion :

[la] dimension personnelle, subjective [...], résultant d'une construction visant un « effet » d'unité dans la complexe hétérogénéité de la personnalité, permettant

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 71.

l'identification à/de soi dans la permanence [...], [la] dimension interpersonnelle [...], co-construite dans la relation à Autrui [...] [et la] dimension sociale [...] en référence aux statuts et rôles préparés dans la société.<sup>16</sup>

Tous ces types d'identités construisent l'*identité civile* (notre vraie identité), à laquelle s'ajoute l'identité numérique, ce que François Perea nomme l'*identité-écran*. Celle-ci est tellement différente de l'identité civile qu'on peut parler d'un *personnage-écran* (une construction absolue de l'espace numérique). Malgré qu'il ait sa source dans un être réel, ce personnage-écran représente une présence sans corps, une *présence* immatérielle. L'interface numérique offre ainsi à l'être moderne l'alternative d'un *alter ego* idéal (ou de plusieurs). Julien choisit donc la voie la plus simple et surtout la plus rapide. En choisissant de créer son avatar (Vangel), il explore la frontière entre son identité réelle et sa représentation digitale. Il se construit donc une *identité-écran*. Or nous remarquons une nuance essentielle ici, un renversement à la fois identitaire et implicitement ontologique : « L'anti-Julien n'était pas à son image ; cette image, il l'était ». Julien perçoit son avatar, qui finalement est un personnage numérique, non comme une extension de lui-même, mais comme sa véritable identité. Plus encore, son identité est construite à partir de son avatar, et non l'inverse. L'idée que l'avatar « lui lançait des clins d'œil depuis l'intérieur de l'écran » ajoute une dimension vivante et interactive à cette représentation, brouillant encore plus la ligne de démarcation entre le réel et le virtuel et accentuant davantage cette inversion ontologique. Les choses deviennent encore plus complexes lorsque Julien achète un casque Bluetooth et une combinaison haptique équipée d'un moteur vibrotactile, ces dispositifs lui permettant de ressentir ce que ressent son avatar, Vangel. Le transfert est ainsi complet, ce qui rend possible une nouvelle naissance de Julien<sup>17</sup>.

L'avatar de Julien cache non seulement son identité civile, mais la remplace par une nouvelle identité virtuelle, qui devient finalement plus réelle que sa véritable identité. Mais cet avatar, c'est un anti-moi, tout comme l'*Antimonde*, c'est le contraire du réel :

---

<sup>16</sup> François Perea, « L'identité numérique : de la cité à l'écran. Quelques aspects de la représentation de soi dans l'espace numérique », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 1/2010. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2010-1-page-144.htm> (dernière consultation : 30.06.2024).

<sup>17</sup> Ce qui n'est pas sans rappeler l'univers d'*Alternance*, le roman d'Andrei Makine (publié sous le pseudonyme Gabriel Osmonde), où les gens peuvent expérimenter tout ce qu'ils désirent, sans conséquences dans le monde réel, simplement en se connectant à un dispositif. De la même façon, l'avatar de Julien lui permet d'explorer ses désirs ainsi que de communiquer avec d'autres avatars, y compris ceux des célébrités comme Serge Gainsbourg, apparemment sans conséquences évidentes dans l'univers réel.

Ces aspirations, bien sûr, revenaient à inventer un monde sens dessus dessous, une Terre qui avait la tête en bas, un univers où les zones d'ombre de chacun remontaient à la surface – où les choses, toutes les choses, devenaient le contraire d'elles-mêmes. Là-bas, les utilisateurs eux-mêmes se révélaient chiraux : ils existaient à l'envers.<sup>18</sup>

Cependant, Julien est conscient de ce double identitaire, il se réfère à lui-même comme à une autre personne. Il « contemplait Vangel comme on regarde un téléfilm avant de s'endormir »<sup>19</sup>. Cet *alter ego*, construit et mis en scène par lui-même, le personnage le préfère à sa propre identité. Tout son voyage dans l'Antimonde devient finalement un refus de vivre et de donner un sens à sa vie, de construire son destin. Julien saisit le danger, mais il choisit néanmoins de vivre dans l'Antimonde, car c'est uniquement là qu'il peut retrouver son identité idéale. « L'avantage dans l'Antimonde, c'était que tout allait très vite, les plus petits désirs s'enchaînaient sans laisser de place à l'ennui »<sup>20</sup>. De plus, l'Antimonde se trouve là, virtuellement, à portée d'un clic : « Tout était là, aussi "là" que dans une rue authentique, avec la même profusion de détails inutiles, d'objets presque palpables et de reliefs en trompe-l'œil »<sup>21</sup>.

En accédant à ce jeu, Julien renonce à l'idée de se forger son propre chemin et de composer son album de musique. Finalement, il n'y a aucun processus de création, ni identitaire ni artistique. Son immersion dans l'Antimonde est l'expression d'un *pacte* qu'il signe avec le diable (Adrien Sterner), même s'il n'est pas conscient au départ de ses conséquences fatales. Adrien Sterner n'est pas un dieu qui a façonné un monde parfait, idéal ; il est plutôt l'expression du Tentateur qui entraîne Julien sur le chemin de l'autodestruction, qui crache sur son réel lui offrant l'alternative d'un monde plus simple, dépourvu d'épaisseur<sup>22</sup>. Adrien Sterner n'est pas un créateur, mais un destructeur : il instaure l'actualité pure et le primat de la télécommande (que l'on peut assimiler, par analogie, à un simple clic dans l'espace numérique) : « la totalité, elle, est déjà là depuis le

---

<sup>18</sup> N. Devers, *Les Liens...*, op. cit., p. 120.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>22</sup> Dans la *La Matrice*, Néo doit lui-même choisir entre deux pilules : la pilule rouge qui ouvre la porte vers un monde potentiellement dangereux, mais qui prépare l'homme à être *déconnecté* de la Matrice, et la pilule bleue, qui force l'individu à rester dans l'ignorance, dans le monde construit par La Matrice.

début »<sup>23</sup>. Cédric Lagandré insiste sur cette question et parle du *primat de la commande* :

Le procédé technique trouve son parfait aboutissement dans la *commande*. La succession des causes y a été tout à fait résolue, ramassée dans le seul geste d'appuyer sur un bouton. La commande instaure la simultanéité des causes et des effets, puisque tous les effets sont déjà contenus dans la première cause (la pression du bouton). Elle édifie ainsi le règne de l'instant comme dimension privilégié de l'existence.<sup>24</sup>

Le prix de cette actualité pure, c'est la privation de l'expérience : « On ne fait pas l'expérience d'un événement, on le détruit sous la forme parfaite, parachevée, on l'assimile sans reste et d'un seul coup. Possession totale et instantanée »<sup>25</sup>. Julien vit sans réellement vivre. L'empreinte de ses actions est irréelle, puisqu'elle est purement virtuelle. Ici, il n'y a pas d'ouverture vers le monde, il n'y a pas de communication, car il n'y a pas de *Dasein*, au sens heideggérien, car le *Dasein* signifie justement : « être-au-monde ; être-avec-un-autre ; être-ensemble au monde comme dans la parole *je suis, être-mien* [...] »<sup>26</sup>. Paradoxalement, ce monde virtuel, l'Antimonde, suffit à *consommer* la vie de Julien, le privant ainsi de la matérialité du réel. L'interface illusoire du dispositif acquiert une valeur ontologique. Le virtuel devient pour lui plus réel que le réel lui-même ou bien *hyperréel*<sup>27</sup>, un simulacre du réel, « un réel sans origine ni réalité »<sup>28</sup>. La vie de Julien est dominée par des représentations virtuelles qui remplacent la réalité elle-même.

Ainsi, nous ne parlons plus d'imitation, mais d'une substitution du réel par ses signes. Julien souhaite se créer de manière absolue une nouvelle identité à travers son avatar, il veut accéder à un monde parfait, dénué des complications du réel. Il désire se soustraire aux contraintes du réel et à sa propre identité, mais il reste bloqué dans le virtuel.

Julien devient une sorte de Narcisse à l'envers : il déteste son identité réelle, mais il adore son identité virtuelle, avec laquelle il s'identifie pleinement. Cependant, les images reflétées sur l'écran sont fugaces, éphémères. Ce que Julien veut en fait, c'est transcender l'essence même du réel et du virtuel à travers ce

<sup>23</sup> Cédric Lagandré, *L'Actualité pure. Essai sur le temps paralysé*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 9.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>26</sup> Bernard Stiegler, *La Technique et le temps. 1. La Faute d'Épiméthée 2. La Désorientation 3. Le Temps du cinéma et la question du mal-être* suivis de *Le nouveau conflit des facultés et des fonctions dans l'Anthropocène*, Paris, Fayard, 2018, p. 246.

<sup>27</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 10.

<sup>28</sup> *Idem*.

dernier. Il veut transgresser l'espace même du profane, l'espace confiné du monde. Mais les images reflétées dans l'eau (ou, dans notre cas, sur l'écran) sont, comme le dit André Gide dans *Le Traité du Narcisse*, « imparfaites, puisqu'elles recommencent toujours et toutes s'efforcent et s'élancent vers une forme première perdue, paradisiaque et cristalline »<sup>29</sup>. Tout comme Narcisse, Julien aspire continuellement à la perfection de cette forme, à sa pureté absolue. Et tout comme Narcisse, qui ne peut toucher son reflet sans le détruire, Julien ne peut *expérimenter* son *soi* désiré que sous la forme immatérielle de l'interface d'un dispositif. Il s'agit « d'une quête d'évasion, d'une soif profonde, pour ainsi dire métaphysique »<sup>30</sup> ; le personnage désire accéder à un *ailleurs*, à un espace indéfini, un espace non-référentiel, onirique, qui ne peut être repéré de façon concrète.

Cédric Lagandré insiste à son tour sur ce rapport réel-virtuel. Ainsi, toute chose réelle ou toute réalité extérieure (un livre, des lettres, le corps lui-même, le langage, le temps, etc.) aurait un équivalent immatériel, virtuel, numérique :

Mais ce temps mort ne coûtait rien à Julien, d'autant que cette promenade dans un quartier dont la monotonie l'eût pourtant ennuyé en temps normal lui procurait un plaisir indéniable. Sans doute était-ce le fait de marcher assis, d'être dehors – dedans et debout – allongé qui provoquait en lui cette sensation troublante. Les yeux ouverts, il rêvait en dehors du sommeil.<sup>31</sup>

Julien préfère donc ce double du réel, car il lui manque justement la « saleté », « l'usure » du réel. La perfection vers laquelle il tend ne peut porter la salissure du réel. Il lui préfère la facilité que lui offre le dispositif automatique, en dépit de l'effort exigé par l'expérience, car cette dernière implique justement cette usure du réel. Julien ne peut donc pas redevenir celui qu'il était au début : il doit rester Vangel. C'est pourquoi il se suicide à la fin du roman, en ligne, sous les yeux des internautes, dans un acte qu'il qualifie de « symbolique », devenant ainsi partie prenante du dispositif.

Le périple de Julien dans le numérique et dans l'Antimonde ne constitue pas seulement un parcours singulier, mais aussi l'expression de l'homme hypermoderne et de son aspiration à vivre la vie d'un autre et à fuir le réel ainsi que son identité civile, en quête d'un *ailleurs* idéal. *Les Liens artificiels* est l'expression d'un manque profonde de foi en Dieu et dans l'ordre intrinsèque et naturel du monde, ce qui prépare l'homme hypermoderne à se déconnecter véritablement du réel, moment qui peut marquer « le début d'un autre commencement »<sup>32</sup>, selon les mots de Vangel. Entre-temps, dehors, la vie continue.

---

<sup>29</sup> André Gide, « Le Traité du Narcisse », *Romans et Récits*, Paris, Gallimard, 2009, p. 167.

<sup>30</sup> N. Devers, *Les Liens...*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 314.



DOI: 10.31178/RCSDLLF.13.3

## **Le génocide rwandais et les écritures testimoniales chez Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad**

**MIRUNA BORDEA<sup>1</sup>**  
**Sous la direction de LIDIA COTEA**

### *Abstract*

The two testimonial writings that are the subject of this analysis must answer questions concerning the legitimacy of the testimonial act, the plurality of voices, the specific characteristics, the hybrid character and the issues of the writing. At the same time, victim, witness, war therapist in Düsseldorf and co-founder of AVEGA, Esther Mujawayo undoubtedly represents the voice of authority. However, in order to pass on the memory, Esther Mujawayo and Souâd Belhaddad give voice to other survivors and in addition a posthumous dialogue with the dead is initiated.

The testimonies of the two authors serve several purposes: to testify in order not to repeat genocidal history, in order to perpetuate the existence of dead people in the memory of living people, to restore the appropriate place to victims in personal history, family and collective history and to contribute to the healing process of survivors.

**Keywords: genocide, testimony, testimonial writing, direct witness, survivor and memory**

L'écriture testimoniale est une pratique sociale récente ayant une place de choix dans la littérature de l'extrême contemporain. La production littéraire appartenant au genre testimonial est riche, variée, étant donné sa prégnante visée sociale. Dans ce qui suit, nous nous proposons d'analyser comment les œuvres d'Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad, centrées sur le génocide du Rwanda, illustrent des problématiques telles la légitimité de l'acte testimonial, la pluralité des voix, le caractère hybride ou les enjeux de l'écriture testimoniale.

Survivante du génocide des Tutsis au Rwanda en 1994, assistant impuissante à l'anéantissement de presque toute sa famille, Esther Mujawayo, accompagnée par la journaliste algérienne Souâd Belhaddad, entreprend de

---

<sup>1</sup> Doctorante à l'Université de Bucarest, École doctorale « Études Littéraires et Culturelles ».

rédigé et de diffuser le récit du crime en masse dont elle a été à la fois victime et témoin. Cette entreprise de transmission de l'histoire du génocide déclenché au Rwanda le 7 avril 1994, soldé avec la mort d'environ 1 million de Tutsis et Hutus modérés, est annoncée dès le titre : *SurVivantes. Rwanda – Histoire d'un génocide*. Esther Mujawayo y propose sa propre définition du génocide : « l'aboutissement de discriminations, de diabolisations et de vagues régulières de massacres additionnées au cours du temps »<sup>2</sup>, « ce chambardement total de ma vie »<sup>3</sup> est « l'apogée de la tragédie humaine »<sup>4</sup>.

Le but déclaré du diptyque contenant les œuvres littéraires *SurVivantes* et *La Fleur de Stéphanie* est représenté par le témoignage dans sa dimension pragmatique d'engagement assumé, et non dans sa qualité thérapeutique d'échappatoire ou de moyen de guérison.

Le diptyque, conçu de manière unitaire et cohérente, offre aux lecteurs une image complexe et complète du génocide. Si l'œuvre *SurVivantes* se concentre surtout sur le déroulement de l'événement génocidaire, sans oublier de décrire la période qui le précède et le prépare à travers les massacres de 1959, 1963 et 1973, les discriminations des Tutsis et la manipulation médiatique, la période qui fait suite à l'événement génocidaire permet d'avoir une vision juste et une compréhension en profondeur des faits. Ainsi *La Fleur de Stéphanie* décrit en détail le voyage mémoriel entrepris douze ans après par l'écrivaine – témoin direct confronté à l'état des lieux et aux rescapées.

Simultanément victime et témoin direct, Esther Mujawayo, thérapeute spécialisée dans le traitement des traumatismes de guerre à Düsseldorf, dans un centre pour réfugiés, et co-fondatrice d'Avega<sup>5</sup>, représente sans aucun doute la voix de l'autorité. La dualité découlant de sa double qualité de survivante et de témoin la place dans une posture de médiatrice (« vouloir prêter ton oreille à tous, récits de survivants, confidences de repentis, menteries de tueurs, silences de leurs complices »<sup>6</sup>), dont les enjeux sont examinés par François Rastier<sup>7</sup>. Tout au long du récit se font entendre non seulement la voix de Mujawayo, mais aussi, par son intermédiaire, celles d'autres rescapées, membres d'Avega.

<sup>2</sup> Esther Mujawayo, Souâd Belhaddad, *La Fleur de Stéphanie. Rwanda entre réconciliation et déni*, Paris, Flammarion, 2006, p. 23.

<sup>3</sup> Esther Mujawayo, Souâd Belhaddad, *SurVivantes. Rwanda – Histoire d'un génocide*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2004, p. 42.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>5</sup> « Avega, l'association des veuves du génocide d'avril », *ibidem*, p. 96.

<sup>6</sup> E. Mujawayo, S. Belhaddad, *La Fleur...*, *op. cit.*, p. 120-121.

<sup>7</sup> François Rastier, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, vol. 159, n° 3/2010, p. 110, <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-3-page-108.htm> (dernière consultation : 30.06.2024).

Dans le diptyque qui fait l'objet de notre analyse, l'« attestation de présence du témoin »<sup>8</sup> lui confère l'autorité de celui qui a vu de ses yeux, a entendu de ses propres oreilles, a senti dans sa chair.

Conçu comme un énorme puzzle, le texte des *SurVivantes* ne se limite pas à relater l'histoire personnelle et familiale de Mujawayo, mais introduit les témoignages d'autres rescapées, dont la richesse nous donne une image complexe et nuancée du génocide rwandais. Mujawayo utilise le procédé littéraire de l'histoire dans l'histoire, de la mise en abîme. Sans devenir une « autobiographie collective », comme chez Annie Ernaux, analysée par Gefen, l'œuvre de Mujawayo fournit au lecteur une mémoire de la mémoire collective du génocide rwandais, avec une forte dimension vécue, par le truchement de la mémoire individuelle : « la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle »<sup>9</sup> est ce qui rend « la dimension vécue de l'Histoire »<sup>10</sup>.

Aux côtés de ses filles, Amanda ou Babiche, âgée de six mois en avril 1994, Anna et Amélia, auxquelles elle fait découvrir les membres de leur famille morts pendant le génocide (leur père Innocent, leurs grands-parents paternels et maternels, leurs tantes, oncles, cousins, etc.), le destinataire du témoignage est l'humanité tout entière, en raison du caractère universel de l'événement génocidaire (« Ensemble, nous voulions nous interroger sur la désespérante universalité d'un génocide »<sup>11</sup>). Cette universalité est également soulignée par l'ajout, à la fin du livre, d'un entretien croisé entre Simone Veil, survivante de l'Holocauste et première présidente de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, et Esther Mujawayo, transformant ainsi l'association symbolique du génocide des Tutsis et de l'Holocauste en un véritable paradigme mémoriel.

La spécificité des propos d'Esther Mujawayo – avec leur caractère de « parole associative »<sup>12</sup>, « teintée aussi de rires insolites, voire d'humour noir »<sup>13</sup>, et leur oralité marquée par des répétitions volontaires défiant les règles syntaxiques ou stylistiques – révèle l'état intérieur des rescapées, déchirées dans une « cruelle bataille intérieure entre le fantasme d'une impossible vengeance et le

---

<sup>8</sup> Frédéric Detue, Charlotte Lacoste, « Ce que le témoignage fait à la littérature », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, « Témoigner en littérature », n° 1041-1042/2016, p. 3, <https://hal.science/hal-01362527/document> (dernière consultation : 30.06.2024).

<sup>9</sup> Voir à ce sujet Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 56, *apud* Alexandre Gefen, *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2021, p. 214.

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> E. Mujawayo, S. Belhaddad, *SurVivantes...*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>12</sup> « Une parole associative qui tente de dire l'indicible : le génocide, et le chaos qu'il a imprimé à l'intérieur de tout rescapé. », *idem.* C'est nous qui soulignons.

<sup>13</sup> *Idem.*

fantasme d'un impossible pardon »<sup>14</sup>. Le soin particulier accordé par les narratrices à la parole et au style d'écriture répond aux exigences d'un témoignage recevable, reçu comme tel par les récepteurs<sup>15</sup>. Cette spécificité de la parole des survivantes, dévoilée par le biais de l'écriture, témoigne de l'urgence et de la nécessité de cette démarche réparatoire. Cette parole lance un appel à vigilance adressé aux jeunes générations, « ses conditions d'effectuation [...] sont [celles] qui donnent aux récits d'attestation historique un certain nombre de caractéristiques communes : imprévisibilité, sentiment d'urgence, mobilisation émotionnelle, incitation à juger ou à prendre position »<sup>16</sup>. Or, ce type d'écriture reste vulnérable devant le renouvellement des représentations du passé propres à chaque génération.

L'écriture testimoniale de Mujawayo et Belhaddad repose sur la position paratopique du témoignage, ce qui suppose une permanente négociation de son statut oscillant entre document et fiction, tel qu'il a été analysé par Azarian<sup>17</sup>. Il s'agit d'une écriture hybride, qui dépasse les frontières du genre, passant à travers « les procédés du récit de survivant, du récit d'enfance, [...] de la littérature viatique, de l'écriture auto-ethnographique, du roman de la colonisation et du roman de la dictature, du récit de vocation »<sup>18</sup>.

Les *SurVivantes*, dans sa première partie, donne la parole aux rescapées, privilégiant ainsi le récit du survivant : « Notre spécificité n'est pas du tout à envier. On doit reconstruire nos maisons. On doit reconstruire nos cœurs et nos corps. On doit réinventer une famille »<sup>19</sup>. Se reconstruire après le génocide, c'est essayer de ré-posséder quelque chose de tout ce qui a été perdu, détruit. Le survivant est celui qui a fait le voyage *dedans* et son récit raconte l'horreur qui s'y trouve. Les histoires des rescapées comme celle d'Alice, de Joséphine (présidente d'Avega pour la région Kigali), de Valentine ou d'Espérance représentent autant de pages mémorables, dignes d'être, ou de se substituer à la Grande Histoire collective.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>15</sup> Nathanaël Wadbled, « Justice et justesse du témoignage : la reconnaissance institutionnelle de la vérité et la possibilité d'un acte de langage extra-institutionnel », colloque international *Génocide, justice et témoins. Des discours de la justice aux discours sur la justice*, juillet 2013, Université McMaster, Canada, p. 4, hal-02433094 (dernière consultation : 30.06.2024).

<sup>16</sup> Jean-Louis Jeannelle, « Pour une histoire du genre testimonial », *Littérature*, n° 135/2004, p. 89, [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2004\\_num\\_135\\_3\\_1863](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_135_3_1863) (dernière consultation : 30.06.2024).

<sup>17</sup> Viviane Azarian, « Poétique du témoignage dans l'œuvre de Scholastique Mukasonga », *Actes Rwanda*, publié le 19 mars 2015, <https://www.unilim.fr/iirco/2015/03/19/viviane-azarian-poetique-du-temoignage-dans-loeuvre-de-scholastique-mukasonga/> (dernière consultation : 30.06.2024).

<sup>18</sup> Viviane Azarian, « Scholastique Mukasonga : le témoignage de l'absent », *Revue de littérature comparée*, vol. 340, n° 4/2011, p. 424, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-4-page-423.htm> (dernière consultation : 30.06.2024).

<sup>19</sup> E. Mujawayo, S. Belhaddad, *SurVivantes ...*, *op. cit.*, p. 98.

Le récit de l'enfance de Mujawayo ne présente pas au lecteur un tableau paradisiaque. Son enfance et celle de ses sœurs, ponctuée de moments lumineux au sein d'une famille aimante, est toujours marquée par l'attente angoissée d'une attaque des Hutus. La perspective rétrospective sur l'enfance veillée par un père protecteur, sage et croyant est minée par des prolepses rappelant la mort des siens et par les signes avant-coureurs du génocide (les massacres, les destructions, les fuites, les discriminations), entretenant de manière systématique une atmosphère de terreur, ce qui met en évidence la généalogie du génocide en tant que construction planifiée.

L'œuvre « enfin fait retour sur elle-même, se met en scène et réfléchit précisément les enjeux du travail mémoriel »<sup>20</sup>. Les narratrices déclarent dès l'avant-propos du livre leur mission liée à la transmission de la mémoire, en contrepartie du travail meurtrier du génocide. Esther Mujawayo réaffirme avec force l'urgence de son engagement à transmettre cette mémoire, dans un passage réflexif à la fin de la première partie des *SurVivantes*, parsemé de doutes quant à la façon de faire que l'histoire vécue, aussi inouïe et invraisemblable qu'elle soit, puisse être reçue comme vraie : « Alors, je me dis que c'est pour cela que je veux écrire, que c'est urgent, essentiel, qu'il me faut absolument le faire. Il me faut immortaliser ces moments que ma mémoire ne gommara jamais mais refoulera, peut-être, à force de vagues de doutes »<sup>21</sup>.

L'épigraphe en exergue du texte : *SurVivantes. Rwanda – Histoire d'un génocide* – encadre le témoignage dans le registre d'un hommage aux victimes et aux survivantes du génocide :

À mes princesses vivantes, Anna, Amélia, Amanda,  
 À Innocent, mon mari et leur père, tué pendant le génocide.  
 À la mémoire de tous les miens,  
 Et à celle de tous les nôtres exterminés [...],  
 À nos sœurs, Stéphanie et Nadia.<sup>22</sup>

Cette écriture testimoniale est également une écriture de soi. La deuxième partie des *SurVivantes* retrace le parcours d'Esther Mujawayo en tant que femme Tutsi, confrontée aux discriminations. Esther Mujawayo se raconte à travers sa liaison intime avec les siens. À son nom, choisi par son père pasteur, l'écrivaine attribue une connotation prophétique. Mujawayo établit un parallèle entre sa propre personne et la reine Esther, personnage biblique, ainsi qu'entre les Tutsis et les Juifs. Alors que la reine Esther sauve le peuple juif du complot à l'aide du roi,

<sup>20</sup> V. Azarian, « Scholastique... », *op. cit.*, p. 426.

<sup>21</sup> E. Mujawayo, S. Belhaddad, *SurVivantes ...*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 8.

l'écrivaine, elle, est restée seule (son mari ayant été tué pendant le génocide), impuissante face à l'anéantissement de sa famille et des autres Tutsis.

Entêtée, Mujawayo poursuit sa démarche sotériologique après le génocide, dans sa qualité de trauma-thérapeute et membre d'Avega. Elle donne des conférences à l'échelle mondiale au bénéfice des survivantes, qui continuent à mourir à cause de la pauvreté, de la famine, du sida inoculé par les bourreaux, de la dépression, du manque de médicaments, de logements, etc. Sa mission sotériologique s'accomplit non seulement de manière pragmatique, mais aussi symbolique, par le biais de l'écriture testimoniale.

Cette écriture de la mémoire fait retour d'un texte à l'autre par le biais des métalepses (par exemple l'histoire tragique de Joséphine, qui, dans *La Fleur de Stéphanie*, fait écho au premier livre, *SurVivantes*), mais aussi à travers la récurrence de certains motifs, comme celui de l'hésitation entre une impossible vengeance et un impossible pardon, celui de la peur ou de l'impossibilité de faire le deuil : « On ne peut pas faire notre deuil non plus puisqu'on ne sait pas quels ont été les derniers moments de nos familles »<sup>23</sup>.

Le récit de témoignage suit deux enjeux : la préservation des traces matérielles du passé et la transmission de la mémoire des victimes du génocide. Dans ce sens, l'écriture possède une double dimension : mémoriale et mémorielle, les deux facettes étant complémentaires. L'héroïne-témoin est passée progressivement de la survie à la vie. Sa vie et la vie de ses enfants sont vues par Mujawayo comme sa vengeance personnelle contre les bourreaux.

L'écriture circulaire à laquelle recourent les narratrices défie la chronologie des événements.

Le récit de voyage mémoriel ne saurait ignorer les motifs de l'exil et du retour au Rwanda, ce voyage mémoriel extérieur étant doublé d'un voyage intérieur. La production de l'écriture testimoniale est redevable au voyage mémoriel. Aller sur les traces du génocide légitime la prise de parole du témoin dans une entreprise de reconstitution, de réappropriation de soi.

Le récit de colonisation est faiblement représenté dans l'écriture testimoniale faisant l'objet de notre analyse. La période coloniale est vue plutôt comme un intervalle temporel où germe « un petit chapelet d'idées reçues, comme l'image du Tutsi unanimement dominateur, dédaigneux, exploiteur [...], volontairement entretenue jusqu'en 1994 par les gouvernements rwandais successifs »<sup>24</sup>. Toutes ces idées reçues, médiatisées au fil du temps, ont nourri les ressentiments et la haine des Hutus envers les Tutsis : « se méfier de leur talent de menteur et de leur habileté en affaires, de leurs femmes belles et intrigantes –

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>24</sup> E. Mujawayo, S. Belhaddad, *La Fleur...*, *op. cit.*, p. 24.

toutes à la solde de leurs frères tutsi, de leur hypocrisie, aussi – on ne sait jamais ce qu'ils pensent »<sup>25</sup>.

Mujawayo fait du témoignage la mission de sa vie, considérant que « la suite d'un génocide n'a jamais de fin car un génocide, en soi, n'a jamais de fin »<sup>26</sup>. Pour les rescapées, le temps du génocide reste suspendu dans le présent, spécificité synthétisée par le concept de « contemporanéité du non-contemporain »<sup>27</sup>. Par conséquent, l'action de témoigner ne doit non plus s'arrêter, reposant sur le besoin de croire au sens et à la force de cet acte réparateur, tout comme sur la nécessité d'avoir confiance en la pérennité de l'humanité.

Le fondement du témoignage en tant qu'acte compensateur, tel qu'envisagé par Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad dans le diptyque étudié, s'inscrit dans l'approche de Sandra Barrère, selon laquelle la production artistique centrée sur le génocide peut performer un acte compensateur, remplissant le vide, le déficit institutionnel, dépassant l'utilitarisme d'une « pharmacopée autogérée »<sup>28</sup>, ancrant l'espoir « dans les ressources métamorphiques de l'imaginaire de l'art et de la littérature »<sup>29</sup> comme un « ferment intranquille et têtue d'espérance »<sup>30</sup>. La finalité ultime de l'acte testimonial, selon les deux narratrices, est la transmission de la mémoire. Dans le même registre, Patrick Modiano invoque l'importance de la transmission de la mémoire afin de « dissiper l'opacité, le trouble du passé par une restitution mémorielle méticuleuse »<sup>31</sup>.

L'écriture de témoignage recourt à la pluralité des voix au profit d'un dialogue réalisé à plusieurs niveaux : (i) les voix des survivantes, par le biais du récit et des discours rapportés et (ii) les voix des morts, engagées dans un dialogue posthume : « Rien que dans la tombe commune à Mwirute, chez mes parents, ils sont quarante-sept, Innocent »<sup>32</sup>. Dans ce passage, Esther s'adresse à son mari défunt tué par les Hutus, selon les usages du dialogue, faisant de lui son interlocuteur, exemplifiant la continuation de l'existence des disparus par l'intermédiaire de la mémoire, dans les cœurs et les pensées des survivants : « vous continuez à vivre, dans nos cœurs »<sup>33</sup>. Cette stratégie lui permet de remplir

---

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>27</sup> François Dosse, *Les Vérités du roman. Une histoire du temps présent*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2023, p. 14.

<sup>28</sup> Syntagme employé par Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2017, p. 262, repris par Sandra Barrère dans *Écrire une histoire tue, Le massacre de Sabra et Chantila dans la littérature et l'art*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 440.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 439.

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> F. Dosse, *Les Vérités... op. cit.*, p. 193.

<sup>32</sup> E. Mujawayo, S. Belhaddad, *SurVivantes...*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 19.

en quelque sorte le vide laissé par leur disparition brutale, prématurée et tragique, de passer du silence douloureux à un silence habité par leur souvenir.

L'acte de témoigner afin de transmettre la mémoire se heurte à plusieurs obstacles : dire l'indicible, l'inouï vécu dans sa propre chair ; le refus explicite ou implicite des récepteurs d'écouter ces témoignages trop durs, dérangement, apparemment redondants ; l'impassibilité, l'indifférence des récepteurs par rapport à une réalité étrangère, lointaine, qui ne les concerne pas, d'où le danger de répéter l'histoire génocidaire.

L'écriture d'Esther Mujawayo et de Souâd Belhaddad défie ces obstacles, choisissant le génocide comme objet de représentation. Leur entreprise confirme l'opinion de Pierre Halen et de Jacques Walter qui contestent l'indicible, le considérant plutôt comme un lieu commun. Sans remettre en cause les limites du langage confronté à la représentation du réel (on ne peut tout dire), la production littéraire et artistique envisage une variété de modes d'énonciation et de stratégies discursives au service de la mise en œuvre de l'horreur<sup>34</sup>.

Face à la surdité et à l'indifférence des acteurs sociaux, aux stratégies de réconciliation artificielle imposées par les autorités gouvernementales, les deux écrivaines demeurent fermes dans leur décision de témoigner, dans leur volonté de satisfaire ce besoin personnel profond. « Le besoin de raconter aux "autres", de faire participer les "autres", avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires ; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit mon livre ; c'est avant tout en vue d'une libération intérieure »<sup>35</sup>. Dans la conception des deux écrivaines, l'œuvre possède une fonction réparatrice, semblable aux dépositions en justice : « J'accuse aussi. Un million de personnes a été exterminé en moins de cent jours dans un silence assourdissant et une indifférence totale »<sup>36</sup>.

Les témoignages des deux auteures servent donc à plusieurs fins : témoigner, afin de ne pas répéter l'histoire génocidaire, afin de perpétuer l'existence des morts dans la mémoire des vivants, afin de restituer la place appropriée aux victimes dans l'histoire personnelle, familiale et collective et afin de contribuer au processus de guérison des survivants.

---

<sup>34</sup> Gauthier de Villers, « Pierre Halen, Jacques Walter (dir.), *Les Langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherche « Écritures », coll. « Littératures des mondes contemporains », série Afriques, 2007, 403 p. », *Questions de communication*, vol. 14, n° 2/2008, p. 352-355, <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2008-2-page-352.htm> (dernière consultation : 30.06.2024).

<sup>35</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, p. 8.

<sup>36</sup> E. Mujawayo, S. Belhaddad, *SurVivantes...*, *op. cit.*, p. 19. Nous signalons l'approche très intéressante proposée par Frédéric Detue et Charlotte Lacoste, qui empruntent à Primo Levi le concept d'*acte judiciaire* appliqué à l'œuvre littéraire, « Ce que le témoignage... », *op. cit.*



La première finalité semble malheureusement une utopie, de l'aveu même des deux narratrices, qui essaient néanmoins d'« inscrire cette tragédie dans l'histoire d'une conscience universelle »<sup>37</sup>. En effet, le danger de répéter l'histoire réside justement dans l'indifférence, le détachement du récepteur, qui n'a pas vécu l'expérience génocidaire et l'approche donc avec une attitude lointaine.

On peut comprendre par l'intermédiaire de ces deux écrivaines la signification profonde du concept de « présence manquante »<sup>38</sup>, proposé par Michel de Certeau, l'entreprise testimoniale poursuivie par ce diptyque ayant sa fonction spécifique dans le rétablissement du lien entre les vivants et les morts<sup>39</sup> : la maison de Kigali, occupée autrefois par la sœur d'Esther, Stéphanie et ses parents, sera récupérée par un des beaux-frères. Même si tout a été « rebâti à l'identique »,<sup>40</sup> afin de garder au moins les vestiges matériels du passé, l'auteure constate avec stupéfaction l'effacement de toute trace de leur vie antérieure. Et pourtant, sous une brique, une fleur orangée survit encore : « le reste d'une plante grimpanche »<sup>41</sup>, semée par sa sœur vingt ans auparavant, avant son mariage. Comme quoi « même lorsqu'il ne reste plus rien, il reste toujours quelque chose »<sup>42</sup>.

Le diptyque assume de la sorte une fonction supplémentaire permettant à l'écriture de devenir résiliente, cicatricielle<sup>43</sup>, agissant comme un véritable dispositif à même d'instituer la force de la vie, au-delà du spectre de la mort : des symboles comme la fleur ou l'arbre, qui ponctuent le récit, sont là pour témoigner de la trace de la vie, de sa victoire sur la mort et surtout de la possibilité d'une vie après le génocide.

Comme dans le cas de *La Femme aux pieds nus*, de Scholastique Mukasonga (« Maman, je n'étais pas là pour recouvrir ton corps et je n'ai plus que des mots [...]. Et je suis seule avec mes pauvres mots et mes phrases, sur la page du cahier, tissent et retissent le linceul de ton corps absent »<sup>44</sup>), l'œuvre littéraire devient aussi sépulture de mots, de ces mots que les survivants offrent à leurs proches, dont ils n'ont pas pu récupérer les corps, en guise de funérailles : « Je

<sup>37</sup> E. Mujawayo, S. Belhaddad, *SurVivantes...*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>38</sup> Michel de Certeau, *L'Absent de l'histoire*, MAME, coll. « Repères. Sciences humaines et idéologies », n° 4/1973, p. 9, *apud* F. Dosse, *Les Vérités...*, *op. cit.*, p. 182.

<sup>39</sup> « Entretien avec Philippe Mesnard à propos de son ouvrage *Témoignage en résistance* (Paris, Stock, 2007) », propos recueillis par Alexandre Prstojevic et Luba Jurgenson le 25 mai 2009, <https://vox-poetica.com/entretiens/intMesnard.html> (dernière consultation : 30.06.2024).

<sup>40</sup> E. Mujawayo, S. Belhaddad, *La Fleur...*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> Voir à ce sujet les commentaires de Corinne Benestroff, « L'écriture ou la vie, une écriture résiliente », *Littérature*, n° 159/2010, p. 39-52, *apud* F. Dosse, *Les Vérités...*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>44</sup> Scholastique Mukasonga, *La Femme aux pieds nus*, Paris, Gallimard, 2008, p. 13.

t'offre ce livre comme sépulture, Stéphanie, j'ai convié plein de gens, tous les lecteurs seront présents à ton enterrement, à celui de tes enfants, à celui d'Antoinette, de ses petits, et à celui d'Immaculée »<sup>45</sup>.

Écrivant leur histoire à travers un acte de justice, de réparation, même symbolique, au bénéfice des disparus, leur rendant ainsi leur dignité, leur place dans l'histoire, l'œuvre littéraire permet aux survivantes d'accepter enfin la mort des êtres chers, de faire le deuil et de rétablir le lien avec ceux qui ne sont plus. L'œuvre testimoniale, comme travail de guérison, aide de manière efficace le rescapé du génocide à se délivrer du trauma du passé grâce au témoignage, en passant ainsi de l'état de survivant ou mort-vivant, condamné à vivre, déchiré entre le sentiment du devoir et celui de la culpabilité envers les morts, à l'état de vivant, qui choisit la Vie.

---

<sup>45</sup> E. Mujawayo, S. Belhaddad, *La Fleur...*, *op. cit.*, p. 228.

DOI: 10.31178/RCSDLLF.13.4

**La transmission transgénérationnelle des traumatismes dans *La plus secrète mémoire des hommes***

**IOANA BELU<sup>1</sup>**

**Sous la direction de LIDIA COTEA**

*Abstract*

Mohamed Mbougar Sarr's novel is part of the trend of so-called "memorial" literature, dealing with the traumatic history of colonization, colonial racism and the Shoah, but also with the civil war in the Congo and the current disarray of African societies in the face of their political elites. He talks about the "ghetto" of the African diaspora in Paris and, in the background, he returns to the negritude movement and the vision of the world and of French-speaking African literature promoted at the time by Léopold Sédar Senghor. *La plus secrète mémoire des hommes* contains many cultural references distilled through the discourse of its narrator, the author's *alter ego*, but the most important aspect to emphasize from the outset is Mohamed Mbougar Sarr's bias against the current doxa in French literature, which sees literature as a more complex and refined substitute for individual, family or group psychological therapy. His work shows collective traumas and their repercussions on an individual level, portrays the transgenerational transmission of traumas, and highlights traumatic memory, the unspeakable, and even the question of forgiveness. For all that, it remains a plea for literature that could be described as "immemorial", timeless and universal. Literature that is written not to save the world, but to save it through its beauty.

**Keywords: trauma representation, transgenerational transmission of traumas, Mohamed Mbougar Sarr**

Mohamed Mbougar Sarr nous livre, dans *La plus secrète mémoire des hommes*<sup>2</sup>, une symphonie romanesque rigoureusement construite sur plusieurs paliers dont les mouvements se font écho, parfois à distance de plus d'un siècle, et sur plusieurs continents. La scène la plus ancienne évoquée dans le roman

---

<sup>1</sup> Doctorante à l'Université de Bucarest, École doctorale « Études littéraires et culturelles ».

<sup>2</sup> Mohamed Mbougar Sarr, *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris/Dakar, Philippe Rey/Jimsaan, 2021.

remonte à 1888 et fait référence à la naissance des deux frères jumeaux ennemis, Ousseynou et Assane Koumakh, qui forment le double tronc entrelacé de la famille sénégalaise dont Sarr nous raconte l'histoire sur cent trente ans, jusqu'en 2018. Il s'agit d'une histoire familiale particulière qui met en scène, symboliquement, l'histoire traumatique de la France et du Sénégal, dans leurs relations d'amour-haine, d'attraction et de rejet, de conquête et de retraite, de séduction et de mépris, depuis la colonisation et jusqu'à l'époque post-coloniale actuelle. En toile de fond du roman, nous avons aussi la carte du monde et l'évocation d'autres histoires traumatiques du XX<sup>e</sup> siècle, notamment la Shoah, car la narration passe de l'Europe et de l'Afrique à l'Amérique latine, au gré des villes où erre la branche cosmopolite de la famille : Paris, Dakar, Amsterdam, Buenos Aires. L'arbre familial a porté ses fruits très loin, tout en gardant ses racines dans un village du pays sérère du centre-ouest du Sénégal, un village de pêcheurs, près du grand fleuve dont on ne précise que tardivement et indirectement le nom<sup>3</sup>, un village dont on n'évoque jamais non plus l'appellation. Le « berceau traditionnel » de la famille n'a pas besoin d'être nommé, le village et le fleuve sont atemporels, mythiques.

Le narrateur du roman, le jeune écrivain sénégalais Diégane Latyr Faye, entreprend des recherches en 2018 sur un météore mystérieux qui illumine brièvement le ciel des lettres françaises avant le début de la Seconde Guerre mondiale, un autre jeune écrivain sénégalais du temps de la colonisation, T. C. Élimane, qui s'avère être le nom de plume d'Élimane Madag Diouf, le fils et le neveu des frères jumeaux ennemis Ousseynou et Assane.

Diégane Latyr Faye, le narrateur, est de toute évidence un *alter ego* de Sarr, l'auteur, ce qui permet à ce dernier de mettre en parallèle des témoignages qui reflètent l'histoire des relations franco-africaines sur plus d'un siècle et, en même temps, de décrire le milieu des étudiants et des jeunes écrivains africains à Paris à l'époque de l'extrême contemporain. Diégane Latyr Faye vit à Paris quatre-vingts ans après Élimane Madag Diouf, plusieurs générations les séparent, mais ils sont reliés par un lien plus fort que celui du sang : l'amour absolu de la littérature. Au départ, Faye enquête sur T. C. Élimane non pas pour le mystère de l'homme, mais pour le mystère de son œuvre, *Le Labyrinthe de l'inhumain*, retirée des ventes peu

---

<sup>3</sup> C'est le narrateur qui parle du Sine, le principal affluent du fleuve Saloum, lors du voyage qu'il entreprend dans le village de la famille Koumakh Diouf en 2018, avant de mettre un point final à la saga familiale commencée en 1888 : « À quelques kilomètres de Fatick, je prends la direction du sud-ouest et pénètre au cœur du Sine. Un sentier de latérite s'enfonce dans le pays sérère. Le village de mes parents, qui est aussi mon berceau traditionnel, n'est pas loin. J'y passerai à mon retour saluer la famille que j'y ai encore » (*ibidem*, p. 425) ; v. aussi la dernière page du roman : « Je repris mon souffle en regardant la nuit maternelle du Sine, sans être sûr de savoir si je me sentais triste ou soulagé » (*ibidem*, p. 457).

après sa parution en 1938. L'enquête le mènera loin, l'entraînera « au cœur des ténèbres » de l'histoire, mais aussi au cœur de sa quête personnelle en tant qu'écrivain hanté par la littérature.

La construction complexe de *La plus secrète mémoire des hommes* repose sur l'intégration des voix narratives multiples dans un récit à la première personne où le narrateur principal agit aussi comme réceptacle des récits des narrateurs secondaires à qui il laisse la parole en « je » par des techniques romanesques diversifiées : la conversation, le récit long (lequel peut s'étendre sur toute une nuit), la confession directe, la lecture de lettres, d'articles de presse, de messages sur WhatsApp, ou bien ce qu'il appelle les « biographèmes », des intrusions orales ou écrites des voix des personnages dont il n'a le moyen de recueillir ni directement ni indirectement les récits ou les témoignages. Le narrateur de Sarr est à la fois un soliste virtuose et un véritable chef d'orchestre.

### **1. Représentations des traumatismes collectifs au niveau individuel**

Le roman de Sarr est conçu comme un voyage à travers les décennies et les continents où le trauma collectif de la colonisation est représenté à travers les yeux des ceux qui l'auront subi. Le bouleversement du monde traditionnel des colonisés, leur résistance au changement et leur révolte intérieure sont incarnés dans le personnage d'Ousseynou Koumakh, l'enfant et l'adolescent introverti qui n'est attiré ni par la séduction de la culture française, ni par « l'école des Blancs », ni par les sirènes de l'ascension sociale, de la vie urbaine ou de l'ouverture vers le monde. Au contraire, il est sensible dès le départ aux paroles de son oncle, Toko Ngor, qui les élèvent, lui et son frère jumeau, après la mort de leur père :

Notre culture est atteinte. L'épine est dans sa chair et il est impossible de la retirer sans mourir. Mais on peut vivre avec elle et la laisser dans notre corps, pas comme une médaille, mais comme une cicatrice, un témoin, un mauvais souvenir, comme une mise en garde contre les épines futures. Il y aura d'autres épines, avec d'autres formes, d'autres couleurs. Mais cette épine-là fait désormais partie de notre grande blessure, c'est-à-dire de notre vie.<sup>4</sup>

On perçoit dans ce discours la prise de conscience d'un danger, celui de la dissolution du connu, en l'occurrence de la culture traditionnelle paysanne accommodée à l'islam, face à l'assaut de l'inconnu, de la culture chrétienne et universaliste française, du progrès de la civilisation technique et urbaine, du changement apporté par « les toubabs » qui installent leur domination à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment de l'enfance des deux frères jumeaux.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 146.

Sarr utilise à bon escient le motif de la gémellité. En effet, au Sénégal, la naissance des jumeaux est accompagnée d'un effroi, car ils sont considérés comme appartenant aux deux mondes : visible (le monde des humains) et invisible (le monde des esprits)<sup>5</sup>. Selon des enquêtes sociologiques récentes au sujet des perceptions des populations concernées, on leur accorde encore aujourd'hui des pouvoirs spécifiques : « Il s'agit en réalité des aptitudes cachées que posséderaient les jumeaux et qui leur permettraient d'attirer le bonheur, de conjurer le sort ou de jeter le malheur à l'endroit de leur famille ou de la société »<sup>6</sup>. Ousseynou Koumakh deviendra un « sage », un guérisseur et un voyant, dans la tradition ancestrale du village et de la communauté sérère. Assane Koumakh, qui, lui, ira à « l'école des Blancs » et sera acculturé<sup>7</sup> à la nouvelle culture des dominants, partira comme volontaire défendre la France lors de la Grande Guerre de 1914. Il incarnera pour toujours, aux yeux de son frère, le malheur advenu à son peuple et la trahison des siens.

Sarr aborde donc la représentation du trauma collectif de la colonisation du Sénégal par la France sous la forme d'une confrontation familiale entre deux frères jumeaux, dont l'un représente le Sénégal traditionnel et atemporel d'avant l'arrivée des « toubabs », et l'autre la France civilisatrice et progressiste qui s'octroie ces missions par l'éducation, les livres et, en dernière instance, par la littérature. La France séduit Assane au point de devenir sa nouvelle patrie, sa nouvelle allégeance, l'amour suprême qui le fait abandonner sa femme et son enfant à naître pour aller à la guerre et défendre son idéal. Ousseynou hait ce sacrifice et cette allégeance qui signifient pour lui la trahison des siens, la trahison de ce qu'on est en faveur de l'Autre qu'on aime.

Choisir le motif de la gémellité des frères pour représenter la colonisation ne renvoie pas à l'imaginaire européen, à savoir aux idées de ressemblance et d'égalité, mais à l'imaginaire de l'Afrique subsaharienne, à savoir aux thèmes du double inversé, du dilemme à résoudre et du désordre potentiel. Sarr pose d'emblée ces questions par son choix de représenter la colonisation à travers la saga familiale des frères jumeaux nés en 1888. Comme dans une tragédie classique, le malheur et l'impossibilité de lui échapper sont annoncés dès le

---

<sup>5</sup> Adama Ouedraogo, « Perceptions, connaissances et attitudes concernant les naissances gémellaires en Afrique subsaharienne : le cas du Burkina Faso et du Sénégal », *Dialogue*, vol. 229, n° 3/2020, p. 186.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>7</sup> Le terme d'*acculturation* est utilisé ici dans son acception négative sur le plan des rapports de force entre deux cultures, à savoir l'assimilation de la culture « dominée » par la culture « dominante », un processus qui implique « l'obligation des vaincus d'embrasser tôt ou tard les valeurs culturelles du vainqueur » (Vanezia Pârlea, « Tzvetan Todorov : la transculturation, fiction ou réalité ? » *Revue d'histoire culturelle*, n° 2/2021, p. 3).

départ. L'angoisse est sur la table et les convives la scrutent. Certains « voient » l'avenir plus clair que d'autres. Mais tous savent qu'il est déjà écrit et qu'ils ne pourront pas s'y soustraire. L'épine est dans la chair.

En lien avec le trauma de la colonisation, Sarr aborde également le trauma de la Grande Guerre de 1914. D'une certaine manière, il s'agit d'un trauma qui s'ajoute à un autre, d'un trauma dérivé et qui souligne la force dévastatrice du premier. Il est moins question de la perte des illusions dans la rationalité du monde et de l'anéantissement du « monde d'hier »<sup>8</sup> sous les millions de morts dans les tranchées, que de l'épine de la colonisation qui s'enfonce plus profondément dans la chair des colonisés. Cette guerre, dans le roman de Sarr, précipite la rupture radicale entre les deux frères jumeaux et scelle, au niveau d'une partie de la société sénégalaise, représentée par Ousseynou, la haine et le rejet de la France dont les promesses d'un avenir meilleur ont sombré dans la réalité de la guerre et dans l'inutilité du sacrifice. Assane s'enrôle comme volontaire en France d'où il ne reviendra jamais. Il laisse Mossane, sa femme enceinte, sous la protection d'Ousseynou, malgré les reproches de celui-ci, malgré la haine et la jalousie installées entre eux à cause des différences irréconciliables dans leur vision du monde, enfin et surtout à cause de Mossane elle-même, celle que tous les deux aiment et qui avait choisi de vivre avec Assane à Dakar, avant le déclenchement de la guerre qui renverse la situation et la « dépose » chez Ousseynou, dans le village qu'elle avait abandonné. Mossane est une figure complexe, le seul personnage du roman qui incarne l'amour impossible des deux mondes, à travers son amour des deux frères ; elle vit une situation « d'entre-deux » qui la conduira plus tard à la folie.

La guerre de 1914 entérine, donc, une histoire de conquête, de séduction et de possession, suivie d'un rejet radical où l'amour et la haine se déploient tour à tour, à force de passions blessées et d'illusions perdues. Dans le roman, cette situation est mise en scène au sein de l'histoire familiale à travers l'abandon, par Assane, de sa femme, Mossane, enceinte de son enfant, et de la détestation moralement assumée d'Assane par son frère Ousseynou. Rien, désormais, ne peut plus être comme avant, car « on ne se débarrasse jamais de son histoire quand celle-ci nous fait honte » et Élimane Madag Diouf, le fils d'Assane, « [traînera] partout l'ombre et le souvenir d'Assane »<sup>9</sup>. On dispose également, vers la fin du roman, d'une lettre écrite par Assane le 13 avril 1917, avant la bataille du Chemin

---

<sup>8</sup> En référence à l'autobiographie de Stephan Zweig, *Le Monde d'hier*, parue en allemand en 1943, où Zweig décrit avec nostalgie l'Europe d'avant 1914, notamment à travers l'atmosphère culturelle de Vienne et de Paris, et déplore la mort de toute une civilisation à la suite de la Grande Guerre.

<sup>9</sup> M. M. Sarr, *La plus secrète...*, *op. cit.*, p. 171.

des Dames<sup>10</sup>, adressée à Mossane et à l'enfant qu'il n'a pas vu naître. La lettre n'est jamais envoyée, mais elle est retrouvée vingt ans plus tard dans le mémorial de guerre du village homonyme par le fils à qui elle était en partie destinée. Les dernières paroles d'Assane témoignent de la perte de ses illusions, de la distance qu'il ressent désormais entre les Français et les Africains, de l'inutilité du sacrifice :

Je voudrais vous tenir tous les deux dans mes bras. Je voudrais vous dire que je vous aime, mon enfant et toi. Je vous demande pardon. Pas pour être parti, mais pour avoir cru qu'on survivait facilement à une guerre. Je me trompais. On ne survit pas à la guerre, même quand on n'y meurt pas. Que je survive et revienne ou meure et reste ici, il y a quelque chose de déjà mort en moi. [...] Dans quelques jours, nous allons commencer une grande bataille. Les Africains seront nombreux à attaquer. Les officiers blancs promettent une grande victoire, essentielle pour la France. L'heure de gloire est venue pour les troupes coloniales. L'heure de gloire a sonné pour les nègres. Heure de gloire, dans leur langue, signifie heure de mort, je crois.<sup>11</sup>

Un autre trauma collectif représenté par Sarr dans *La plus secrète mémoire des hommes* est le racisme colonial et post-colonial.

On sait que de nombreux Africains et Antillais, partis faire des études universitaires en France dans les années 1930, comme le personnage de Sarr, se sont heurtés au racisme ambiant. Le résultat de leur prise de conscience envers la condescendance coloniale sera le mouvement de la *Négritude* lancé par Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon Damas dans le journal *L'Étudiant noir*. Il s'agit d'une offensive aussi bien culturelle que politique, mais qui à partir des années 1960 se concentrera davantage sur le plan culturel, plus précisément sur la promotion du dialogue interculturel entre les deux civilisations, africaine et occidentale.

Le terme de *négritude* est forgé par Aimé Césaire dans les années 1932-1934<sup>12</sup>, mais son apôtre sera Léopold Sédar Senghor tout au long de sa vie et de sa carrière. Sa définition de la négritude est reprise encore dans quasi toutes les références actuelles à ce mouvement : « La négritude est donc l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie et les œuvres des Noirs »<sup>13</sup>. Qualifié de « racisme antiraciste » et de « négation de la négation du nègre » par Jean-Paul Sartre, qui pourtant a fortement soutenu le

---

<sup>10</sup> Dans cette bataille, sur les 15 000 Africains présents face aux lignes allemandes, 6 000 allaient mourir le 16 avril 1917.

<sup>11</sup> M. M. Sarr, *La plus secrète...*, *op. cit.*, p. 406-407.

<sup>12</sup> Léopold Sédar Senghor, « Qu'est-ce que la négritude ? », *Études françaises*, n° 3(1)/1967, p. 3.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 4.



mouvement en publiant, en 1948, un texte considéré comme le *Manifeste de la Négritude*<sup>14</sup>, ce courant de pensée et d'action n'aura de cesse de se départir de son essentialisation première en réponse aux préjugés coloniaux et de promouvoir, selon le souhait et la théorisation de Senghor, une civilisation de l'universel fondée sur le métissage<sup>15</sup> :

Notre vocation de colonisés est de surmonter les contradictions de la conjoncture, l'antinomie artificiellement dressée entre l'Afrique et l'Europe, notre hérité et notre éducation. C'est de la greffe de celle-ci sur celle-là que doit naître notre liberté [...]. Supériorité, parce que liberté, du Métis, qui choisit où il veut, ce qu'il veut, pour faire, des éléments réconciliés, une œuvre exquise et forte [...]. Trop assimilés et pas assez assimilés ? Tel est exactement notre destin de métis culturels.<sup>16</sup>

*La plus secrète mémoire des hommes* est une de ces œuvres « exquises et fortes » que Senghor appelait de ses vœux. Et ce n'est peut-être pas un hasard si Sarr construit son roman autour du trauma d'un jeune écrivain sénégalais du pays sérère, un jeune et brillant étudiant africain des Colonies, venu à Paris au milieu des années 1930, à l'âge de vingt ans, et que la réception critique de son premier roman, paru en 1938, empreinte de préjugés raciaux plus ou moins condescendants, a fini par laisser sans voix, le plongeant dans une solitude existentielle profonde pendant le restant de sa vie.

Situer la polémique autour d'un livre d'exception (dont l'auteur est accusé de plagiat) dans les années 1930, plutôt qu'à la fin des années 1960 – comme ce fut le cas pour l'écrivain malien Yambo Ouologuem, à qui le roman de Sarr est dédié – renforce la dialectique amour-haine des relations France - Afrique, dialectique qui traverse tout le roman, car les années 1930 ont été justement celles de la « tectonique des plaques » pour l'élite africaine francophone.

Certes, la dialectique amour - haine du passé n'est plus la même dans l'extrême contemporain. Les combats anciens ne sont plus les mêmes aujourd'hui

---

<sup>14</sup> Voir Souleymane Bachir Diagne, « La Négritude comme mouvement et comme devenir », *Rue Descartes*, vol. 83, n° 4/2014, p. 52, où l'auteur discute l'essentialisation du mouvement opérée par Sartre dans « Orphée noir », la préface qu'il écrit pour l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, publiée en 1948 par Senghor et qui deviendra le Manifeste de la Négritude.

<sup>15</sup> Voir Kahiudi Claver Mabana, « Léopold Sédar Senghor et la civilisation de l'universel », *Diogenes*, vol. 235-236, n° 3-4/2011, p. 5 : « L'humanisme de Senghor consiste à affirmer la complémentarité des cultures et des civilisations – en d'autres termes, le métissage culturel ».

<sup>16</sup> Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, p. 103, *apud* K. C. Mabana, « Léopold Sédar Senghor... », art. cit., p. 10.

et à l'époque de Senghor<sup>17</sup>, mais il en reste des traces dans « la plus secrète mémoire des hommes », là où on garde les souvenirs des souffrances et des blessures, des déchirures, des désillusions, des affronts subis, des injustices et de la honte. Dans ce sens, voici les paroles d'un autre personnage, Marème Siga D. – un personnage qui appartient à la lignée des écrivains de la famille, de ceux qui ont quitté les terres natales, aspirés par la France – à propos de la disparition de « l'écrivain maudit » T. C. Élimane, rejeté et humilié par le scandale éclaté autour de son premier livre, qui choisit de garder le silence et s'évanouit apparemment sans laisser de traces :

Mais peut-on croire aux disparitions sans héritage ? Aux évanouissements absolus ? Je n'y croyais pas. Je n'y crois toujours pas. Il y a une présence qui demeure après tout départ. Peut-être même la vraie présence des êtres et des choses commence-t-elle seulement après leur disparition. Tu ne penses pas ? Je ne crois pas en l'absence. Je ne crois qu'à la trace. Elle est parfois invisible. Mais on peut la suivre.<sup>18</sup>

C'est, en effet, cette trace douloureuse du passé que Sarr s'efforce de rendre visible à travers la reconstitution de la vie d'un personnage hors du commun qui, lui, au contraire, n'aura de cesse de l'effacer.

La construction narrative de *La plus secrète mémoire des hommes* s'achève en 2018 par le récit des dernières années de vie de T. C. Élimane, le fils et le neveu des deux frères jumeaux nés en 1888, personnage mystérieux dont le narrateur s'attache, dès les premières pages du livre, à éclaircir la disparition, ainsi que celle de son œuvre. Élimane Madag Diouf, alias T. C. Élimane part du Sénégal en 1935 pour poursuivre ses études à Paris où il écrit un premier roman brillant dont la critique s'empare pour le porter aux nues, en célébrant l'avènement du chef-d'œuvre d'un écrivain des colonies, le « Rimbaud nègre », comme il est appelé, pour, finalement, le détruire, en accusant à tort son auteur de plagiat. Le livre est retiré des ventes la même année que celle de sa parution, en 1938. Le jeune écrivain sénégalais disparaît du radar des journalistes et des lettres françaises. Quatre-vingts ans plus tard, un autre jeune écrivain sénégalais, le narrateur de *La plus secrète mémoire des hommes*, retrace l'histoire de cette disparition et réussit à reconstituer, par témoins interposés, les grandes lignes de la

---

<sup>17</sup> Sarr, par ailleurs, connaît bien l'œuvre de Léopold Sédar Senghor. En effet, il commence un doctorat sur Senghor à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris, mais il abandonne sa recherche doctorale en faveur de l'écriture littéraire et publie en 2015 son premier roman, à l'âge de vingt-cinq ans.

<sup>18</sup> M. M. Sarr, *La plus secrète...*, *op. cit.*, p. 211.

vie d'Élimane. Ce dernier reste en France, sous l'Occupation, quelques années encore après la débâcle provoquée par la critique de son livre ; après la Libération, il voyage en Europe jusqu'en 1949 ; ensuite, il part pour l'Argentine où il reste une trentaine d'années en voyageant souvent à travers toute l'Amérique latine ; il refait surface à Paris vers le milieu des années 1980 pour se retirer ensuite dans son village natal du Sénégal où, dans la dernière partie de sa vie et jusqu'à sa mort, à l'âge de cent deux ans, il retourne à la tradition familiale de guérisseur, de voyant et de réparateur de filets de pêche, sans pouvoir supporter la présence d'aucun livre, laissant derrière lui seulement un carnet manuscrit voué à être publié après sa mort, mais qui finit englouti dans les eaux du grand fleuve, près du village. L'héritage d'Élimane ne sera pourtant pas perdu, malgré les apparences. Le narrateur de *La plus secrète mémoire des hommes*, l'*alter ego* de l'auteur, l'aura incorporé dans son œuvre à lui.

À la fin de ce roman, on sait que la déchirure coloniale et post-coloniale entre la France et le Sénégal continuera, que le narrateur ne reviendra pas dans son pays d'origine, comme Élimane, mais que, contrairement à lui, il parviendra à « dire l'indicible », en assumant l'héritage symbolique de la famille de ce dernier, comme s'il en faisait véritablement partie, car, au fur et à mesure du récit, on l'observe s'inscrire petit à petit dans la filiation du personnage qui le fascine et sur lequel il enquête ; on sait également que la preuve de la transmission de l'héritage est constituée par le livre même qu'on tient dans nos mains et qu'on referme, certes, sur une fin ouverte, « l'alternative devant laquelle hésite le cœur de toute personne hantée par la littérature : écrire, ne pas écrire »<sup>19</sup>, mais qui, à rebours, témoigne en faveur de la décision d'écrire.

## **2. Transmission transgénérationnelle des traumas et pouvoir de la littérature**

Comment Mohamed Mbougar Sarr parvient-il à rendre visible la trace de la déchirure coloniale qu'on essaie de part et d'autre à invisibiliser ? Se faire des reproches, s'accuser mutuellement, prendre sa revanche l'un sur l'autre représentent autant de mécanismes psychologiques au niveau individuel, mais également collectif, qui ont comme but de masquer la douleur, de la purger en la transformant en colère, en la verbalisant, en la gesticulant. Ce qu'on s'efforce de dire, mais qui reste indicible en soi, c'est le trou noir de l'amour déçu, la sidération de la trahison, la honte d'y avoir cru.

La transmission transgénérationnelle des traumas est une théorie psychologique qui « montre comment un enfant devient le dépositaire d'une souffrance qui ne lui appartient pas directement, mais dont il révèle la

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 457.

persistance »<sup>20</sup>. Il est question des souffrances « enfouies », des secrets et des non-dits qui peuvent se transmettre par filiation, en lien avec l'histoire des parents, voire des grands-parents, parfois sur plusieurs générations. Hériter des traumatismes de ses ancêtres représente, à l'heure actuelle, une direction de recherches en psychologie et en thérapie familiale qui remonte au moins au début des années 1990<sup>21</sup>. Force est de constater que ce type de questionnement, validé par des vérifications empiriques, informe notre imaginaire collectif et aboutit à une inscription, dans les mentalités de notre époque, de la possibilité, sinon de la probabilité, d'une transmission des souffrances anciennes aux nouvelles générations.

Le roman de Sarr illustre ce mental collectif de l'extrême contemporain. Il part d'une énigme à résoudre, d'une curiosité du jeune écrivain sénégalais Diégane Latyr Faye, *alter ego* de Sarr, qui étudie et écrit à Paris de nos jours. Page après page, on remonte le cours du temps, en aller-retours successifs, pour découvrir les narrations des personnages qui s'agrègent dans un arbre familial dont la sève est une souffrance réprimée, des personnages qui ont vécu ou qui ont grandi à l'ombre d'un non-dit essentiel, à l'ombre d'un silence. « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence ». Dans un passage révélateur sur les enjeux de l'écriture de son roman, Sarr laisse son narrateur commenter ces paroles de Wittgenstein, en argumentant le contraire, au nom de la pulsion de vie et du rejet de la souffrance provoquée par le silence sur ce qu'on ne peut pas oublier, sur ce qui est gardé, sans doute, dans la plus secrète mémoire des hommes :

Mais que faire de ce qui n'est ni oubliable ni racontable ni réductible au silence ? Wittgenstein a-t-il écrit quelque chose à ce propos ? Il a dit que sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence ; oui, admettons, mais si on ne peut ni parler ni se taire ni oublier, que faire, Herr Wittgenstein ? Je l'ignore, mais je sais ceci : ce qu'il ne peut ni oublier ni raconter ni taire, l'homme en souffre et finit par en mourir ; or je n'avais aucune envie de l'un ou de l'autre.<sup>22</sup>

Dans *La plus secrète mémoire des hommes*, personne ne pardonne à celui ou celle qui lui enfonce l'épingle dans la chair. Ousseynou ne pardonne pas à son frère d'avoir choisi la France et d'avoir été choisi par la femme qu'ils aimaient tous les deux. La fille cadette d'Ousseynou, Marème Siga D., ne pardonne pas à son père de l'avoir rejetée, en silence, pendant toute son enfance et son adolescence, malgré la grande confession du père sur son lit de mort. Élimane Madag Diouf ne pardonne pas aux critiques qui rejettent injustement son livre ; il ne pardonne pas non plus à celui qui envoie dans les camps de la mort son ami, l'éditeur juif.

---

<sup>20</sup> Florence Calicis, « La transmission transgénérationnelle des traumatismes et de la souffrance non dite », *Thérapie Familiale*, vol. 27, n° 3/2006, p. 231.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>22</sup> M. M. Sarr, *La plus secrète...*, *op. cit.*, p. 53.

Mossane ne pardonne pas à son fils, Élimane, d'avoir trahi sa confiance et de ne plus lui écrire et lui donner de ses nouvelles, après les deux premières années passées en France. Il n'y a pas de réconciliation possible entre les personnages de Sarr. Il y a de l'amour déçu, il y a de la haine et, surtout, il y a beaucoup de silences, de non-dits, de secrets. La folie rôde et Mossane lui succombe, car elle est victime non seulement du silence incompréhensible de son fils, mais aussi du secret lié à la naissance d'Élimane, son non-dit à elle. La folie rôde à l'ombre du silence.

Dans un article très éclairant sur la question de la transmission transgénérationnelle des traumatismes, Serge Tisseron explique comment les drames enfouis jettent leur ombre sur plusieurs générations :

Comment un drame gardé caché par une génération peut-il porter son ombre sur les suivantes ? Parce que les événements qui n'ont pas reçu de traduction verbale explicite ont toujours été symbolisés sous une forme sensori-affectivo-motrice, et que ces formes partielles de symbolisation constituent autant de messages énigmatiques pour ceux qui leur sont proches, et notamment leurs enfants<sup>23</sup>

Raconter revient à rompre la malédiction du silence. Vers la fin du roman, Sarr tranche encore une fois le dilemme que lui pose la phrase de Wittgenstein, évoquée plus haut, et il le fait toujours « en allant dans une direction, pas nécessairement opposée, cependant nettement différente de celle véhiculée par Wittgenstein dans son *Tractatus* »<sup>24</sup>. L'ami du narrateur, Musimbwa, un écrivain congolais de son cercle étudiant parisien, à qui Faye avait fait lire *Le Labyrinthe de l'inhumain* de T. C. Élimane, lui écrit une lettre-témoignage des horreurs de la guerre civile au Congo et, en même temps, une lettre-manifeste littéraire de leur génération de jeunes écrivains africains francophones, où il argumente lui aussi contre le silence, même si l'on est obligé de le garder. Paradoxalement, même dans ce cas, il doit y avoir d'autres moyens de « ne pas se taire » :

Mais garder le silence ne veut pas dire renoncer à montrer. Voilà notre affaire : non pas nous guérir, non pas soigner, ou consoler, ou rassurer ou éduquer les autres, mais se tenir droit dans la plaie sacrée, la voir et la montrer en silence. Voilà pour moi la signification du *Labyrinthe de l'inhumain*. Tout le reste est un échec.<sup>25</sup>

Un de ces moyens est, sans aucun doute, la création littéraire. Sarr nous le dit explicitement dans cette lettre conçue comme un manifeste littéraire des jeunes

---

<sup>23</sup> Serge Tisseron, « La transmission troublée par les revenants et les fantômes », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, vol. 38, n° 1/2007, p. 32.

<sup>24</sup> Lidia Cotea, « În labirintul literaturii, cu Mohamed Mbougar Sarr », *Bulletin Științific, seria A, Fascicula Filologie*, n° 1/2021, p. 333 (ma traduction).

<sup>25</sup> M. M. Sarr, *La plus secrète...*, *op. cit.*, p. 421.

écrivains africains francophones de l'extrême contemporain. Ne pas oublier les souffrances des traumatismes passés, voir et faire voir la plaie, ne pas fermer les yeux devant l'Histoire et, en même temps, ne pas céder aux injonctions « thérapeutiques » de toutes sortes – telle serait la mission assumée par cette génération d'écrivains. Sarr polémique ainsi très fort avec les tendances littéraires actuelles qui transposent la dynamique du cabinet thérapeutique dans les pages de fiction, en rejetant catégoriquement « la fonction thérapeutique de la littérature, la correction des traumatismes individuels et sociaux, assumées, selon Gefen<sup>26</sup>, comme projet ou mission de la littérature du début du XXI<sup>e</sup> siècle, ainsi que leur appel implicite à la résilience »<sup>27</sup>.

Pourtant, le fait de « montrer la plaie », qui revient, dans le cas de la littérature, à la raconter d'une manière ou d'une autre, à la mettre en scène à travers des personnages qui en témoignent et, en dernière instance, à « dire l'indicible », selon la formule consacrée dans les études sur les représentations littéraires du trauma<sup>28</sup>, recouvre une fonction thérapeutique indéniable. Les personnes qui ont vécu un trauma ou qui en ont hérité par « ricochets »<sup>29</sup> transgénérationnels ont réellement besoin de ce processus.

Cela étant dit, Sarr se défend et se départage de cette mission de « guérisseur » des âmes. Pour lui, la littérature, même et surtout lorsqu'elle traite des sujets historiques traumatiques – ce qu'il assume foncièrement dans *La plus secrète mémoire des hommes* – n'a pas comme visée la recherche d'une quelconque réconciliation ou consolation. D'ailleurs, l'attitude de ses personnages, intransigeants sur la question du pardon, nous le montre pleinement.

L'histoire familiale traversée par les traumas du passé, racontée par Mohamed Mbougar Sarr dans *La plus secrète mémoire des hommes*, forme le noyau dur de sa narration, un noyau enveloppé dans la chair de l'histoire personnelle du narrateur, de sa vie et de ses interrogations existentielles, comme deux sphères concentriques intimement reliées qui, finalement, se contiennent l'une l'autre.

<sup>26</sup> Alexandre Gefen, professeur, théoricien et critique littéraire français, soutient la thèse de la fonction thérapeutique de la littérature française du début du XXI<sup>e</sup> siècle dans son livre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2017.

<sup>27</sup> L. Cotea, « În labirintul... », art. cit., p. 334 (ma traduction).

<sup>28</sup> Voir les nombreux articles qui analysent la représentation de l'indicible dans la littérature, notamment celui de Michelle Balaev, "Trauma Studies", *A Companion to Literary Theory*, David H. Richter (éd.), Blackwell Companions to Literature and Culture, 2018, où l'auteur souligne l'idée que les analyses critiques récentes, à la différence des premières études sur le trauma en littérature, prennent en compte l'expression de l'indicible et de ses représentations dans les œuvres étudiées.

<sup>29</sup> Terme proposé par S. Tisseron, après avoir discuté les concepts de « transmission » et « d'influence », pour qualifier les processus par lesquels s'opèrent les influences inconscientes entre générations (S. Tisseron, « La transmission... », art. cit., p. 34).

À la question : « Qui est le personnage principal de ce roman ? », on hésite à répondre Diégane Latyr Faye ou Élimane Madag Diouf, car il y a des arguments autant en faveur du choix de l'un que de l'autre. Une autre réponse s'impose, même si elle paraît décalée par rapport à la force narrative du roman et à l'histoire traumatique qu'il renferme (autant dans le récit du passé que dans le récit du présent). Cette réponse est : la littérature. En effet, ce qui relie les deux histoires du présent et du passé, au-delà de l'identification symbolique du narrateur à l'écrivain dont il retrace l'histoire, au-delà des différences d'âge, de personnalité et de destin, c'est le même type de rapport à la littérature. *La plus secrète mémoire des hommes* est, par-dessus tout, un livre sur les livres, sur la fascination de l'écrivain vis-à-vis du pouvoir de la littérature et sur le lien existentiel du créateur à son œuvre. Il repose, en dernière instance, « sur la dialectique fondamentale entre écrire et ne pas écrire »<sup>30</sup>.

Le mot « littérature » apparaît quatre-vingt-neuf fois dans le texte du roman. Le mot « silence », cent onze fois. Élimane Madag Diouf, alias T. C. Élimane, se tait après avoir écrit *Le Labyrinthe de l'inhumain*. Diégane Latyr Faye, alias Mohamed Mbougar Sarr, raconte le mystère d'un silence et écrit *La plus secrète mémoire des hommes*. On sait déjà qu'il n'écrit ni pour se sauver, ni pour sauver qui que ce soit, mais plutôt pour réaffirmer le pouvoir de la littérature sur la transmission transgénérationnelle des traumatismes, sur sa mission de « garder la trace » et d'analyser en profondeur le destin humain marqué par tant de déchirures : « Au commencement est la mélancolie, la mélancolie d'être un homme ; l'âme qui saura la regarder jusqu'à son fond et la faire résonner en chacun, cette âme seule sera l'âme d'un artiste – d'un écrivain »<sup>31</sup>. Sarr affirme le pouvoir de l'écrivain tout en postulant, dès le départ, que « sur l'âme humaine, on ne peut rien savoir, il n'y a rien à savoir »<sup>32</sup>. Et d'ajouter qu'il n'y a rien à savoir sur un grand livre non plus : « Un grand livre ne parle jamais que de rien, et pourtant, tout y est »<sup>33</sup>.

On voit déjà transparaître dans ces brèves notations du début du roman la dialectique de l'absolu, du tout ou rien, qui s'enclenche dans le discours du narrateur sur la littérature. Ce discours tient une place centrale, pivotante, dans le récit des deux histoires traumatiques, l'histoire du passé de la colonisation et l'histoire du présent, de l'instabilité politique et des guerres civiles. La littérature y est décrite sous des multiples facettes : celle d'un personnage envoûtant, celle d'un destin, celle d'un Dieu. Sarr s'inscrit ainsi dans la lignée de tous ceux, écrivains ou non, qui ont vu dans la littérature la forme suprême de l'accomplissement humain.

---

<sup>30</sup> Lidia Cotea et Fabiana Florescu, « Écrire, ne pas écrire à la lisière de l'(in)humain. La Liste Goncourt – Le Choix de la Roumanie 2021 », *RCSDLLF*, n° 10/2021, p. 108.

<sup>31</sup> M. M. Sarr, *La plus secrète...*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 50.





DOI: 10.31178/RCSDLLF.13.5

## **Traduction juridique : limites de l'IA. Vue de la salle 404**

**ECATERINA GEORGESCU<sup>1</sup>, ELENA TĂNASE<sup>2</sup>**  
**Sous la direction de ANCA-MARINA VELICU**

### *Abstract*

Legal translation has a privileged position in the language industry these days, yet machine translation, however significant the advances in technology (neural translation, deep learning, AI, large language models) and despite the massive digitization of normative texts and case law, seems to perform less well precisely in this field. The aim of our research is to illustrate this dynamic through a case study and to investigate the reasons for it.

**Keywords:** AI (artificial intelligence), NMT (neural machine translation), LLM (large language models), Deep learning, legal translation

De nos jours<sup>3</sup>, la traduction juridique a une position privilégiée dans l'industrie de la langue ; or la traduction automatique, pour significatifs qu'ait été les progrès de la technologie (traduction neuronale, apprentissage profond, IA, grands modèles de langage) et en dépit de la numérisation massive des textes normatifs et de jurisprudence, semble performer moins bien précisément dans ce domaine. Le but de notre recherche est d'illustrer cette dynamique et d'en investiguer les raisons par une étude de cas.

La première section de l'article présentera les principaux repères caractérisant la position des traductions juridiques en Roumanie, la seconde

---

<sup>1</sup> MEFIC 1 – Master européen d'interprétation de conférence (anglais-français).

<sup>2</sup> MEFIC1 et MTSST1 – Master en traductions spécialisées et études terminologiques (anglais-français).

<sup>3</sup> En 2020, les traductions juridiques et financières étaient le troisième type de traductions le plus souvent sollicitées (selon l'agence américaine Nimdzi Insights) – voir <https://atelieruldetraduceri.ro/piata-traducerilor/> (dernière consultation : 29.06.2024). En 2024, 12% des 100 bureaux de traduction les mieux cotés de par le monde fournissent y compris des services de traduction et d'interprétation juridique – voir [www.nimdzi.com/nimdzi-100-top-lsp/](http://www.nimdzi.com/nimdzi-100-top-lsp/) (dernière consultation : 30.06.2024).

présentera l'expérience initiale à l'origine de cette recherche (une tâche de traduction juridique soumise à DeepL et à ChatGPT-4 sous Copilot de Microsoft), la troisième donnera un aperçu de DeepL, de ChatGPT et de Copilot de Microsoft (les logiciels interrogés), la quatrième décrira les étapes subséquentes de l'expérience contrôlée de traduction automatique assistée par l'IA et la cinquième sera vouée à de brèves conclusions<sup>4</sup>.

### **1. Position des traductions juridiques sur le marché roumain des services linguistiques**

Les traductions juridiques en général sont un passage obligé, en Roumanie, pour l'accès au statut professionnel de traducteur « autorisé » (équivalent interculturel, depuis 2016, du traducteur agréé ou assermenté français<sup>5</sup>). La *Loi n° 76/2016 portant modification et complément de la loi n° 178/1997 relative à l'autorisation et à la rémunération des interprètes et traducteurs utilisés par le Conseil Supérieur de la Magistrature et le Ministère de la Justice*<sup>6</sup> ne reconnaît comme acte prouvant la qualification (l'expertise) du traducteur que l'attestation émise par le Ministère de la Culture, suite au concours national qu'il organise (en général) deux fois par an. Auparavant, un diplôme de master, voire de licence en langues étrangères (toutes mentions confondues, langues et littératures, LMA ou Traduction-interprétation) suffisait, l'attestation par le Ministère de la Culture ne concernant que les spécialistes d'autres disciplines. Par voie de conséquence, depuis 2016, les diplômes académiques en traduction-interprétation ne valent plus grand chose sur le marché de l'emploi roumain : d'une part, l'attestation met un signe d'égalité entre les experts de disciplines non linguistiques et les diplômés en langues et littératures étrangères, en LMA ou en Traduction-interprétation ; d'autre part, comme tout bureau de traduction a aussi une composante juridique et que même pour des traductions scientifiques, techniques, médicales, etc. on préfère les traducteurs « autorisés », seuls possesseurs d'un cachet officiel, l'embauche des titulaires de masters en traduction spécialisée ou en interprétation de conférence est en pratique conditionnée à l'attestation délivrée par le Ministère de la Culture, les diplômes académiques faisant au mieux figure de « facteur favorisant » dans le CV.

---

<sup>4</sup> Sauf spécification contraire, toutes les sections ont été le fruit d'une rédaction collaborative des deux auteures.

<sup>5</sup> Rappelons que la terminologie officielle en la matière est, selon la Société française des traducteurs (STF – <https://www.sft.fr>) : *expert traducteur près la Cour d'appel X* (forme courte : *expert traducteur*), ou, selon le cas : *expert traducteur-interprète / expert-interprète (près la Cour d'appel X)*.

<sup>6</sup> Notre traduction.

Or, comment se déroule ce concours ? Les candidats ne peuvent consulter pendant l'épreuve que des dictionnaires papier publiés par des maisons d'édition reconnues. De manière exceptionnelle, sous réserve d'accord ponctuel et après évaluation préalable par la commission d'examen, ils peuvent également employer leurs glossaires papier (listes de termes bilingues, sans unités phraséologiques ni textes normalisés – au sens de la norme ISO 12616-1/2021). En septembre 2023, la commission d'examen a accepté de tels glossaires pour les traductions du français en roumain et du roumain en français. C'est là un argument pragmatique en faveur de l'utilité de nos devoirs académiques consistant à compiler glossaires et bases de termes.

Vu le cadre légal de la profession et la structuration de l'offre et de la demande de traductions sur le marché national des services linguistiques, la plupart des traducteurs roumains « autorisés » auront à faire des traductions juridiques à un moment ou à un autre de leur vie professionnelle, même en dehors de toute pratique judiciaire : actes d'états civils, diplômes, contrats, etc.

Maintenant, traduire des actes normatifs (lois, arrêtés et autres textes réglementaires, voire des codes entiers) – exercice privilégié dans nos ateliers de traduction juridique et souvent, sujet de mémoires de master à l'UB – ne représente certes pas, en pratique, le type de traduction juridique le mieux partagé. Pourtant de telles traductions *sont* réalisées par des traducteurs ou traductrices « autorisé.e.s » soit dans le cadre de projets d'envergure bénéficiant du soutien des autorités publiques, soit dans leur activité au jour le jour (traducteurs d'administration, traducteurs d'agence, voire traducteurs indépendants). Quelques exemples parmi les plus saillants :

- la traduction en roumain des Codes pénaux des États membres de l'UE, sous la coordination de Tudorel Toader<sup>7</sup>. Le *Code pénal* français a été traduit par Mona-Manuela Răuș, traductrice « autorisée » (experte traductrice près la Cour d'Appel de Bucarest)<sup>8</sup> ;
- la traduction en français de la *Constitution de Roumanie* (malheureusement accessible seulement sur support physique, à acquérir sur le site du Moniteur Officiel de Roumanie<sup>9</sup> pour le prix modique de 5.45 lei (plus 18 lei de frais d'expédition par la Poste) ;

---

<sup>7</sup> *Codex Penal*, éd. Beck 2018, 5 volumes, en ligne sur le site du Ministère roumain de la Justice (<https://codexpenal.just.ro>).

<sup>8</sup> Voir [www.euroavocatura.ro/traducator.php?id=29519](http://www.euroavocatura.ro/traducator.php?id=29519) (dernière consultation : 30.06.2024).

<sup>9</sup> Voir <https://monitoruloficial.ro/produs/constitutia-romaniei-in-limba-franceza/> (dernière consultation : 30.06.2024).

- des traductions en français d'actes normatifs publiés sur des sites gouvernementaux, tel l'*Ordre militaire concernant les mesures de prévention de la propagation du COVID-19*, mars 2020<sup>10</sup> ;
- la localisation en français du site web du Gouvernement roumain comportant des actes normatifs (pour le moins leur intitulé, des fois également des extraits).

Contrairement à l'anglais, le français ne jouit pas, pour l'instant, d'un dispositif de traduction de toute la législation roumaine publiée sur des plateformes juridiques payantes du type de Sintact.ro : cette plateforme propose une traduction « de qualité » roumain-anglais, quel que soit le texte normatif qu'elle héberge, avec des délais de livraisons de 24h<sup>11</sup>. N'empêche que l'apparition de tels services en dit long sur le rôle et l'importance de la demande en traductions juridiques (y compris pour ce qui est des actes normatifs) sur le marché roumain actuel.

Ceci étant, le fait que dans le domaine des traductions juridiques les machines aient des résultats largement en dessous de la moyenne est à la fois inquiétant et rassurant : inquiétant parce que cela suppose des post-éditions plus lourdes de la part de l'opérateur humain ; rassurant, parce que, manifestement, nous avons encore du pain sur la planche.

## 2. Notre première expérience contrôlée de traduction juridique ro-fr, sur DeepL et sur Copilot de Microsoft (basé sur ChatGPT)<sup>12</sup>

### 2.1. Présentation de l'expérience

Nous avons proposé le même texte source (TS) roumain à DeepL et à Copilot de Microsoft (connecté à ChatGPT-4) : le premier alinéa du premier article traitant du vol, dans le premier chapitre du Titre II<sup>13</sup> du Code pénal roumain de 2009 (version à jour). Ce texte a pour caractéristique saillante la co-occurrence des concepts juridiques *possession* et *détention* (comprendre : *détention précaire*) – voir le passage en italique sous (1) ci-après :

- (1) Articolul 228. Furtul. Luarea unui bun mobil *din posesia sau detenția altuia*, fără consimțământul acestuia, în scopul de a și-l însuși pe nedrept, se pedepsește cu închisoare de la 6 luni la 3 ani sau cu amendă.

---

<sup>10</sup> [www.mai.gov.ro/wp-content/uploads/2020/03/Ordre-militaire-Concernant-les-mesures-de-prevention-de-la-propagation-du-COVID-19-.pdf](http://www.mai.gov.ro/wp-content/uploads/2020/03/Ordre-militaire-Concernant-les-mesures-de-prevention-de-la-propagation-du-COVID-19-.pdf) (dernière consultation : 30.06.2024).

<sup>11</sup> Voir [www.wolterskluwer.com/ro-ro/solutions/sintact/legislatie-tradusa-in-engleza](http://www.wolterskluwer.com/ro-ro/solutions/sintact/legislatie-tradusa-in-engleza) (dernière consultation : 30.06.2024).

<sup>12</sup> Rédaction : Ecaterina Georgescu.

<sup>13</sup> *Titlul II – Infracțiuni contra patrimoniului, Capitolul I – Furtul (art. 228-256)*. (Titre II – Infractions contre le patrimoine, Chapitre I – Le Vol, articles 228 à 256).

Les traductions fournies par les deux systèmes ont respectivement été :

- (2) Le vol. Le fait de soustraire un bien meuble *à la possession ou à la garde d'une autre personne* sans son consentement, dans le but de se l'approprier indûment, est puni d'une peine d'emprisonnement de six mois à trois ans ou d'une amende. (DeepL)
- (3) Le vol. Le fait de prendre un bien meuble *appartenant à autrui* sans son consentement, dans le but de s'en emparer indûment, est puni d'une peine d'emprisonnement de 6 mois à 3 ans ou d'une amende. (ChatGPT-4 sous Copilot de Microsoft)

La première traduction confondait deux concepts juridiques distincts : *garde* et *détention* d'un bien (meuble). La seconde ignorait complètement la différence entre *détention* et *possession* d'un bien (meuble), la neutralisant sous la notion d'*appartenance*.

Ces concepts juridiques sont mentionnés dans les Codes pénaux roumain et français en vigueur sans y être définis, aussi nous sommes-nous tournées vers des textes de doctrine (lexicographie spécialisée) pour leur définition :

- (4) GARDE : obligation de veiller à la conservation d'une chose (en empêchant qu'elle ne se perde ou ne se dégrade et en attendant de la restituer) que certains contrats font naître à la charge d'une partie (investie, ou non, par ailleurs, du droit de s'en servir ; comp. *dépôt*, C. civ., a. 1915, *prêt à usage*, a. 1880) et dont l'intention est appréciée avec plus ou moins de rigueur, suivant des critères d'équité (C. civ. 1927 et 1928) et les stipulations du contrat. *Comp. usage, jouissance* (Cornu 2022/1987 : 491).
- (5) DÉTENTION : pouvoir exercé sur la chose d'autrui en vertu d'un *titre* juridique (bail, dépôt, usufruit légal, nomination judiciaire) qui rend la détention précaire en ce qu'il oblige toujours le détenteur à restituer la chose à son propriétaire (Cornu 2022/1987 : 340).
- (6) POSSESSION : pouvoir de fait exercé sur une chose avec l'intention de s'en affirmer le maître, même si (le sachant ou pas) on ne l'est pas (Cornu 2022/1987 : 792).
- (7) PROPRIÉTÉ : [...] pleine propriété, type le plus achevé de \*droit réel : droit d'user, de jouir et disposer d'une chose d'une manière \*exclusive et absolue sous les restrictions établies par la loi (C. civ., art. 544). V. *maîtrise*, [...] (Cornu 2022/1987 : 825).

Nous avons ensuite vérifié que les concepts désignés en roumain par *posesie/ posesor, detenție precară/ detentor precar* et *proprietate/ proprietar* sont les mêmes que les concepts de *possession*, de *détention précaire* et respectivement de *propriété* en droit français, en consultant une base de données juridique en ligne construite et gérée par les étudiants de la Faculté de Droit de l'UB : ABCJuridic <https://abcjuridic.ro/detentia-precara-stapanirea-unui-bun/>.

Aussi avons-nous pu conclure au caractère vraiment problématique des erreurs de traduction recensées dans les deux traductions automatiques. La première traduction comporte un faux sens caractérisé (l'équivalent d'une traduction de *măr* 'pomme' par *tomate*<sup>14</sup>), la seconde, une modulation (abusive) par un hyperonyme<sup>15</sup> de langue générale.

Tout de suite après l'invite<sup>16</sup> à traduire, nous avons formulé en français, pour Copilot, une requête d'information concernant la différence entre les deux concepts de *possession* et de *détention*, en droit français et roumain.

La réponse a prouvé que la machine *avait* accès aux informations relatives à ces concepts. Il est vrai qu'une confusion a été faite entre droit roumain et droit romain<sup>17</sup>, mais les deux notions ont bien été discriminées. À première vue du moins, tout en ayant accès à l'information sur les concepts (en mode de recherche par mots-clés), l'IA ne pouvait pas corréliser cette capacité avec l'opération de traduction, contrairement au traducteur humain, qui passe sans problèmes de la documentation-recherche-analyse conceptuelle à la recherche de variantes de réexpression en langue cible (LC) et qui peut traiter, afin de produire son texte cible (TC), y compris des *textes comparables* en LC.

## 2.2. Brève présentation des outils interrogés

DeepL est un système de traduction neuronale basé sur l'apprentissage profond (*Deep learning*), ChatGPT est un *grand modèle de langage* (ou *modèle massif de langage* – siglaison anglaise employée aussi en français : *LLM*), censé au demeurant être un *agent conversationnel* (synonyme français : *dialogueur*, équivalent du *chatbot* anglais), mais qui peut remplir plein d'autres fonctions, dont la traduction automatique. GPT veut dire « transformateur pré-entraîné génératif » : c'est « une famille de modèles de réseaux de neurones récurrents utilisant l'architecture des *transformers* »<sup>18</sup>. Cette architecture utilise un mécanisme d'auto-attention (ou *attention auto-régressive*) lui permettant de prédire ce qui suit non seulement compte tenu du dernier item traité (séquence de caractères, typiquement un mot ou un signe de ponctuation), mais également compte tenu du contexte : la machine peut décoder correctement les relations de dépendance entre

---

<sup>14</sup> Un fruit classé par la doxa comme légume.

<sup>15</sup> Pour la définition et des illustrations de ce procédé de traduction, voir Velicu 2022 : 75 et suiv.

<sup>16</sup> Synonyme français de l'anglicisme *prompt*.

<sup>17</sup> Une reformulation en roumain de la question a provoqué une réponse bien documentée sur les concepts juridiques de *posesie* 'possession' et de *detenție (a unui bun mobil)* 'détention (d'un bien meuble)' en droit roumain.

<sup>18</sup> Voir Robert 2024, dont nous adopterons la terminologie. Wikipédia opte pour l'anglicisme *transformeur*.

mots, même s'ils se trouvent à distance les uns des autres<sup>19</sup>. Ce modèle est pré-entraîné sur d'énormes quantités de données textuelles numérisées (en langage humain), accessibles sur Internet<sup>20</sup>.

Enfin, Copilot de Microsoft est un assistant numérique connecté à ChatGPT (version 4, depuis février passé) basé sur l'IA, qu'il intègre aux applications Microsoft 365. C'est donc un outil encore plus complexe que ChatGPT seul<sup>21</sup> (et gratuit).

Dans un article très récent voué à la comparaison des performances de l'application spécialisée DeepL et de ChatGPT en matière de traduction automatique, l'auteure (une traductrice indépendante) arrive à la conclusion suivante :

*Pour le moment, ChatGPT n'est pas un substitut adéquat des systèmes de traduction automatique conventionnels tels que DeepL, Google Translate et d'autres, car ces systèmes ont été conçus spécifiquement pour la traduction et possèdent des caractéristiques spécifiques qui en améliorent la qualité<sup>22</sup>. (Kühn-Schwendimann 2024, § "Differences between ChatGPT and DeepL", alinéa 6/7)*

Parmi les caractéristiques avancées des systèmes experts de traduction automatique neuronale (TAN) sont également mentionnés « la possibilité [...] de créer un glossaire, d'offrir des suggestions de traduction alternative et de s'intégrer à des systèmes de gestion de traduction (TMS) » (*ibidem*, alinéa 3/7).

De fait, le *générateur de glossaires* de DeepL est toujours en phase de bêta-tests. De toute manière, cette option n'est à ce jour accessible que pour trois combinaisons de langues : anglais-allemand, allemand-anglais et anglais-espagnol (voir les informations sur le site du fournisseur, juin 2024). Qui pis est, elle ne peut être testée, même pour ces langues-là, qu'à partir d'un abonnement haut de gamme (plans « DeepL Pro Advanced » ou « DeepL Ultimate »<sup>23</sup>). Ceci dit, il ne s'agit pas d'une caractéristique triviale : elle permettra (pour les couples de langues qui seront pris en compte) de créer automatiquement des glossaires à partir de bi-textes traduits avec DeepL, d'enrichir ces glossaires par insertion manuelle de données ou de télécharger dans l'application des glossaires (listes bilingues de termes) déjà compilés, sous forme de fichiers CVS ('Valeurs

---

<sup>19</sup> Par exemple, dans la phrase *L'animal n'a pas traversé la rue parce qu'il était épuisé*, la machine pourra mettre en relation non seulement *animal* et *traversé* ou *traversé* et *rue*, mais également *animal*, *était* et *épuisé* (exemple adapté d'après Keldenich 2021).

<sup>20</sup> Voir Robert 2024. Aborder dans le détail le fonctionnement de ces systèmes émerge nos visées dans le présent article. Nous nous sommes contentées d'en comprendre le principe.

<sup>21</sup> Voir <https://support.microsoft.com/fr-fr/topic/chatgpt-et-microsoft-copilot-quelle-est-la-différence-8fdec864-72b1-46e1-afcb-8c12280d712f>.

<sup>22</sup> Traduit de l'anglais avec [www.DeepL.com/Translator](http://www.DeepL.com/Translator) (version gratuite), notre post-édition (en italique).

<sup>23</sup> Environ 54 € par mois.

séparées par des virgules'). Malheureusement, pour le moment du moins, cette caractéristique n'est pas accessible pour le français ni pour le roumain (quelle que soit la vectorisation). Mais les autres caractéristiques peuvent être testées sur ce couple de langues, y compris sur la version en libre accès, et effectivement elles permettent d'obtenir plus vite un TC adéquat notamment grâce :

- à la traduction à même le TS dans le fichier d'origine, sans passer par une opération de type copier-coller (CTRL+CC) ;
- à l'option « édition dans DeepL » du TC fourni (dans la fenêtre ouverte en marge du fichier d'origine), l'exportation vers l'application-mère étant elle aussi automatique ; l'édition dans l'application permet à l'opérateur humain d'exploiter les alternatives fournies par le glossaire incorporé au système TAN ou de saisir manuellement dans le TC ses propres variantes ;
- à la commande « insertion » du texte (post-)édité, dans le fichier Word en cours, en faisant l'économie d'une nouvelle opération copier-coller.

C'est dire que, s'agissant de textes plus longs<sup>24</sup>, DeepL l'emporte haut la main sur ChatGPT, pour des raisons logistiques.

À l'horizon de cette recherche, nous avons toutefois voulu interroger plutôt la *qualité des solutions de transfert interlingual* des deux systèmes, afin de voir si, et dans quelle mesure, le traducteur spécialisé (en particulier le traducteur juridique) peut désormais faire l'économie de la compilation d'outils spécifiques TAO (bases de termes, bases de données terminologiques – termes et métadonnées : définitions, explications, contextes, sources – ou mémoires de traduction). Ne pouvant pour le moment pas améliorer, sur ce cas précis, la performance de DeepL (à défaut de pouvoir y intégrer de glossaire roumain-français plus spécifique), nous avons donc poursuivi l'expérience, pour mieux saisir à la fois les limites et les mérites de la traduction automatique assistée par l'IA que fournit Copilot connecté à ChatGPT-4.

### 3. Poursuite de l'expérience sur ChatGPT/ Copilot

L'invite adressée à Copilot (voir expérience initiale, décrite sous 2.1. *supra*) avait été très simple et claire, mais peu contextualisée : « Bonjour. Veuillez traduire en français le texte suivant ». Nous avons donc repris l'expérience, avec une invite plus contextualisée (plus informative), en précisant cette fois-ci le type de texte (texte juridique) et sa source (article 228 du Code pénal roumain) – voir capture d'écran sous Fig. 1 *infra*. Néanmoins la traduction du TS soumis a été la

---

<sup>24</sup> Un professeur de traduction spécialisé ou des étudiants pendant les ateliers (dont nous-mêmes) traiteront ce texte phrase par phrase ou paragraphe par paragraphe dans la version libre de l'application ; le procès de traduction sera plus rapide qu'en régime de copier-coller extensif.



même, à ceci près que l'assistant IA a proposé une traduction des trois alinéas de l'article – voir capture d'écran sous Fig. 2 *infra*.

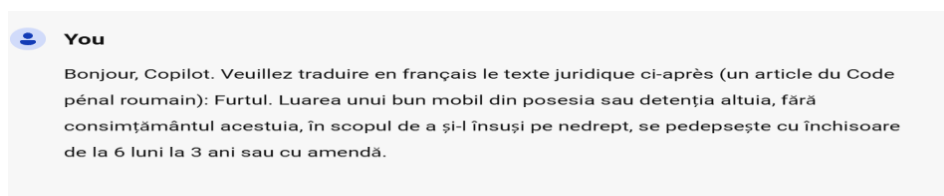


Figure 1 : invite (plus) contextualisée

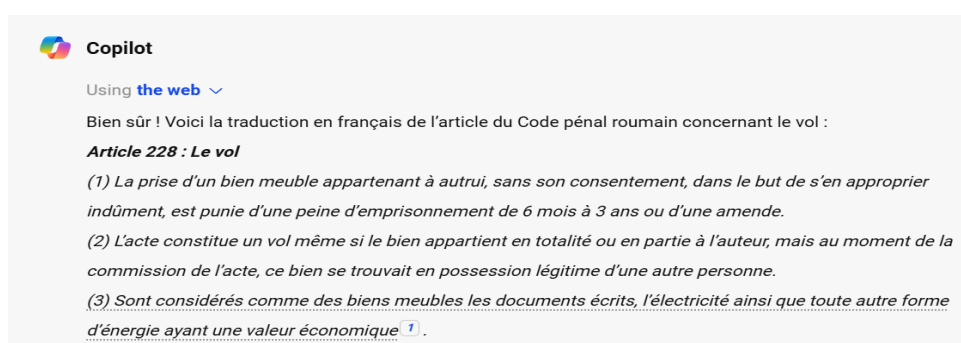


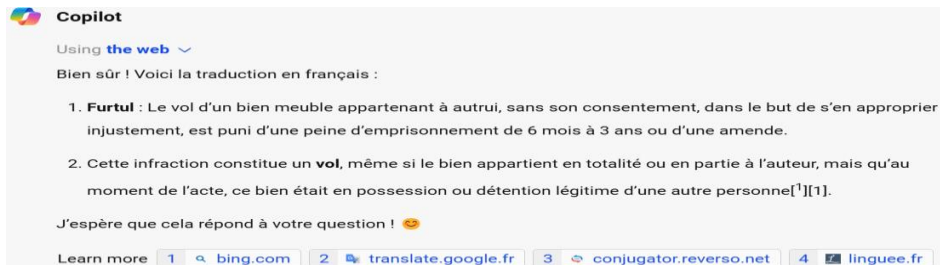
Figure 2 : Traduction du texte nommé plutôt que du TS soumis

À remarquer que la traduction de l'alinéa (2) – reproduit en roumain ci-après sous, (8) – continue de déliter la frontière entre les deux concepts de *possession* et de *détention*, omettant le concept de *détention*.

- (8) (2) Fapta constituie furt și dacă bunul aparține în întregime sau în parte făptuitorului, dar în momentul săvârșirii acel bun se găsea în posesia sau detenția legitimă a altei persoane.

La troisième étape de l'expérience est allée toujours dans le sens d'une mise en contexte plus étoffée : nous avons d'abord demandé à Copilot de discriminer les concepts juridiques de *possession* et de *détention précaire* d'un bien, pour ensuite lui faire traduire les deux premiers alinéas de l'article 228 dont nous lui avons soumis initialement le premier alinéa.

La traduction en français continue de neutraliser les concepts de *détention* et de *possession* sous l'hyponyme de langue commune *appartenir* (premier alinéa), mais rend apparemment justice à cette distinction, en traduisant (presque) littéralement la séquence roumaine *în posesia sau detenția legitimă* (aux articles définis près) par *en possession ou détention légitime* (second alinéa) :



**Figure 3 : Traduction des deux cohyponymes sous ambiguïté référentielle (cohyponymes ? synonymes ?)**

À remarquer en outre que le *definiendum* n'est pas traduit en français, mais laissé en roumain (*Furtul* = *Furtul*). Cette erreur est corrélée à la modulation par l'hyponyme *Luarea* (la prise, le fait de prendre) = *Le vol* : or *le vol* était l'équivalent français attendu pour le *definiendum* *Furtul*, et *la prise (d'un bien meuble)* l'hyperonyme attendu dans le *definiens*. De plus, la différence spécifique *sans son consentement* est, elle, traduite, de manière tautologique, dans le *definiens*, même après cette modulation abusive (*luarea*, « la prise » = *le vol*). La prise du bien peut être faite avec ou sans consentement de son possesseur ou, selon le cas, de son détenteur, mais le *vol* est par hypothèse une prise sans consentement (c'est là le sens de la définition juridique roumaine).

Nous avons dit « apparemment », à propos du progrès que représenterait *en possession ou détention légitime* par rapport à *en possession légitime* tout court, puisque le français et le roumain (y compris juridiques) n'ont pas les mêmes contraintes en fait d'usage de la coordination en *ou* : sans reprise de l'article, *ou* peut être compris en français comme marqueur de reformulation paraphrastique (« c'est-à-dire ») et introduire un synonyme (c'est même là l'interprétation préférée). Il semble que Copilot connecté à ChatGPT-4 ait « hésité » sur la relation entre les deux termes reliés par *sau* en roumain (cohyponymes ou synonymes ?).

#### **4. Expériences de traduction sur ChatGPT-4 et sur ChatGPT-4o (non intégrés à un autre outil)<sup>25</sup>**

L'invite à traduire le second alinéa de l'article 228 en fournissant le TS contextualisé (avec indication de la source) a pourtant eu un résultat différent avec ChatGPT-4 non connecté à Copilot (expérience menée par ma collègue, Ecaterina Georgescu) : le LLM a bien interprété alors la disjonction référentielle et a coordonné sous *ou* deux syntagmes nominaux définis, avec reprise de la préposition :

<sup>25</sup> Rédaction : Elena Raluca Tănase.

- (9) L'acte constitue un vol même si le bien appartient en tout ou en partie à l'auteur, mais au moment de la commission de l'acte, ce bien se trouvait *en la possession* ou *en la détention* légitime d'une autre personne.

Il faut noter que cette invite à traduire en français d'un TS roumain n'a été précédée d'aucune requête d'explication des différences entre les concepts de *possession* et de *détention* (d'un bien meuble). Mais cette invite à traduire un TS roumain a été elle-même formulée en roumain. Le décodage du TS serait-il facilité par une invite formulée dans la même langue ?

Le pas suivant a été d'inviter (à nouveau<sup>26</sup>) le LLM à traduire le premier paragraphe du même article du Code pénal roumain sur le vol (voir (1), *supra*). Cette invite, formulée en roumain, a débouché elle aussi sur une réponse améliorée (par rapport aux expériences sur Copilot connecté à ChatGPT-4). Les cohyponymes *possession* et *détention* n'ont plus été neutralisés sous le verbe *appartenir*, étant nettement disjoints du point de vue référentiel (fait prouvé par les deux syntagmes nominaux définis et la reprise de la préposition *de*) :

- (10) La prise d'un bien mobilier *de la possession* ou *de la détention d'autrui*, sans le consentement de celui-ci, dans le but de se l'approprier injustement, est punie d'une peine d'emprisonnement de 6 mois à 3 ans ou d'une amende.

En ce qui concerne le second alinéa de l'article 228, le « Smart AI Translator Powered by ChatGPT » de Hix Translate (<https://translate.hix.ai>) opère également la disjonction référentielle, à la faveur de la reprise de la préposition devant le second conjoint, et ce en l'absence de toute requête verbale (sans invite à traduire), le choix de la (méta)langue (roumain plutôt que français) n'y jouant donc aucun rôle :

- (11) Le fait constitue un vol même si le bien appartient entièrement ou en partie à l'auteur, mais au moment de la perpétration, ce bien se trouvait légitimement *en possession* ou *en détention* d'une autre personne.

Le format de ce programme de TA est similaire à DeepL, avec des fenêtres TS et TC et instructions préformatées en anglais (voir Figure 4 ci-après) :

---

<sup>26</sup> Mais dans une nouvelle interaction, puisque la première expérience de traduction de ce texte avait été réalisée 48 heures auparavant.

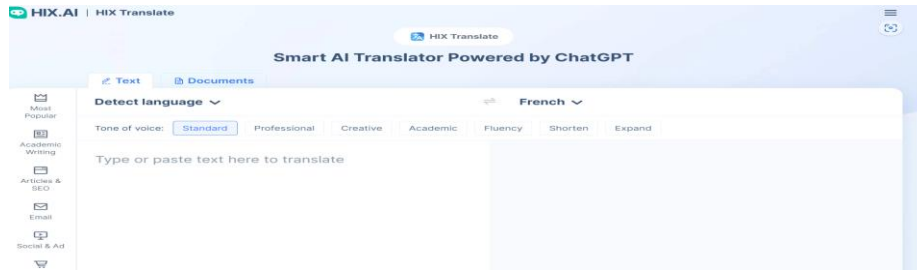


Figure 4 : Fenêtre TS/TC du système de TA Hix équipé de ChatGPT

À noter que DeepL trébuche contre la lecture synonymique des deux termes juridiques roumains *posesie* et *detenție* (voir capture d'écran sous Fig. 5) :

- (12) L'infraction constitue également un vol si le bien appartient en tout ou en partie à l'auteur, mais qu'au moment de l'infraction, le bien était *en possession légale* ou *en possession légale* d'une autre personne.

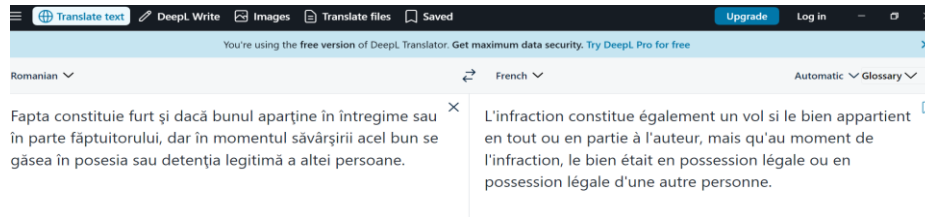


Figure 5 : DeepL, décodage erroné synonymique

Pour en avoir le cœur net au sujet du biais de la langue de l'invite à traduire, nous avons décidé de refaire l'expérience de la tâche de traduction postérieure à la tâche d'explication conceptuelle (information factuelle), à la fois sur ChatGPT-4 non connecté à Copilot, avec invite cette fois-ci en LC (en français) et sur ChatGPT-4o<sup>27</sup> (en libre accès depuis février passé) – expérience que nous avons menée nous-mêmes. Pour éviter la confusion droit roumain / droit romain (voir §2.1 et la note de bas de page 11), la question sur les relations entre les deux concepts a été formulée en roumain dans les deux cas :

- (13) E.R.T. : Bună ziua! Care este diferența dintre posesie și detenția unui bun mobil în dreptul român? Am nevoie și de sursele din care ieți informația.  
 ChatGPT-4o : Bună ziua! În dreptul român, posesia și detenția unui bun mobil reprezintă două concepte distincte legate de utilizarea și controlul asupra unui bun. Iată diferențele principale dintre cele două: [...] <sup>28</sup>

<sup>27</sup> « O » vient de *omni*, 'tout' en latin : capacité à s'intégrer à tout format.

<sup>28</sup> Bonjour ! Quelle est la différence entre la possession et la détention d'un bien meuble en droit roumain ? J'ai également besoin de connaître les sources d'où vous tirez vos informations.

- (14) E.R.T. : Bună ziua! Care este diferența dintre posesie și detenția unui bun mobil în dreptul român? Am nevoie și de sursele din care ieși informația.  
 ChatGPT-4 : Bună ziua! În dreptul român, distincția între posesie și detenție se referă la modul în care o persoană deține sau controlează un bun mobil. *Posesia* este situația juridică în care o persoană (numită posesor) deține un bun cu intenția de a se comporta ca și cum ar fi proprietarul acelui bun, indiferent dacă este sau nu proprietarul de drept. [...] Un aspect important al posesiei este că ea poate genera uzucapiunea, adică dobândirea dreptului de proprietate [...]  
*Detenția* se referă la deținerea fizică a unui bun fără intenția de a se comporta ca proprietar. Detenția este de obicei recunoscută persoanelor care dețin bunul pentru un altul, cum ar fi închiriatorii, administratorii sau depozitarii. Detentorii [...] nu pot uzucapia bunul deținut [...].

En revanche, pour éviter le biais de la LS, l'invite à traduire le TS a été, elle, formulée en français :

- (15) E.R.T. : *Prière de traduire en français le texte suivant* : “Luarea unui bun mobil din posesia sau detenția altuia, fără consimțământul acestuia, în scopul de a și-l însuși pe nedrept, se pedepsește cu închisoare de la 6 luni la 3 ani sau cu amendă.”  
 ChatGPT-4o : Bien sûr, voici la traduction en français du texte fourni :  
 « *Le fait de prendre un bien meuble de la possession ou de la détention d'autrui, sans son consentement, dans le but de se l'approprier injustement, est puni d'une peine d'emprisonnement de 6 mois à 3 ans ou d'une amende.* »
- (16) E.R.T. : *Prière de traduire en français le texte suivant* : “Luarea unui bun mobil din posesia sau detenția altuia, fără consimțământul acestuia, în scopul de a și-l însuși pe nedrept, se pedepsește cu închisoare de la 6 luni la 3 ani sau cu amendă.”  
 ChatGPT4 : Voici la traduction en français du texte : « *La prise d'un bien meuble de la possession ou de la détention d'autrui, sans son consentement, dans le but de s'en approprier injustement, est punie d'une peine d'emprisonnement de six mois à trois ans ou d'une amende.* »

Nous remarquerons la performance meilleure du modèle Omnium non seulement par rapport à Copilot connecté à ChatGPT (pas de neutralisation des cohyponymes sous le verbe *appartenir*), mais aussi par rapport à ChatGPT-4 non

ChatGPT-4o : Bonjour ! En droit roumain, la possession et la détention d'un bien meuble sont deux concepts distincts liés à l'utilisation et au contrôle d'un bien. Voici les principales différences entre les deux : [...].

\*\*\* Traduit avec [www.DeepL.com/Translator](http://www.DeepL.com/Translator) (version gratuite) \*\*\* Noter le choix de vouvoyer : DeepL a bel et bien « corrigé » le choix stylistique du chercheur humain dans son interaction avec l'IA.

intégré : tour périphrastique *le fait de prendre* (vs nom d'action déverbal *la prise* + génitif, dans les tâches de traduction successives à invites en LS).

Cette expérience revoit à la baisse la pertinence du choix convergent de la langue de l'invite (invite en langue du TS), tout en confirmant le rôle de la mise en séquence des tâches : ainsi, introduire la tâche de discrimination conceptuelle *avant* la tâche de traduction optimiserait le résultat de la tâche de traduction, quelle que soit la langue de l'invite.

Nous avons constaté un résultat amélioré (préservation des deux cohyponymes) non seulement en cas de mise en séquence <tâche de traduction après tâche d'information/explication des concepts>, mais également si l'alinéa (2) était traduit avant l'alinéa (1) – expérience menée avec invites en roumain par ma collègue. Le résultat amélioré ne serait donc pas imputable à la langue de l'invite, mais au contenu du TS : si l'alinéa (2) bloque la neutralisation des cohyponymes juridiques sous l'hyperonyme non technique *appartenir*, c'est que le verbe *a aparține* y est cooccurrent, d'entrée de jeu, avec les termes *posesie* et *deținție*.

En outre, cette expérience de traduction suggère que le choix du modèle de LLM (intégré ou pas intégré à un autre outil, 4 ou 4o) affecte lui aussi la qualité des versions françaises :

(17)

Copilot basé sur ChatGPT	ChatGPT-4	ChatGPT-4o
<i>Le fait de prendre</i> (un bien meuble)	<i>La prise</i> d'(un bien meuble)	<i>Le fait de prendre</i> (un bien meuble)
<i>appartenant</i> à autrui	de la <i>possession</i> ou de la <i>détention</i> d'autrui	de la <i>possession</i> ou de la <i>détention</i> d'autrui

*Le fait de* +V inf est une construction typique dans les énoncés définitoires du *Code pénal* français (voir exemples (19) et (20) ci-après) ou pour décrire une infraction dépourvue de désignation nominale (exemple (18) ci-après). Cette construction y est attestée 255 fois. Par contre (*la*) *prise de* n'y a qu'une seule occurrence (*la prise d'intérêts*) :

- (18) *Le fait de prendre* le nom d'un tiers, dans des circonstances qui ont déterminé ou auraient pu déterminer contre celui-ci des poursuites pénales, est puni de cinq ans d'emprisonnement et de 75 000 euros d'amende. (Article 434-23, *Code pénal* français)
- (19) L'escalade est *le fait de s'introduire* dans un lieu quelconque, soit par-dessus un élément de clôture, soit par toute ouverture non destinée à servir d'entrée. (Article 132-74, *Code pénal* français)
- (20) *Le fait de donner volontairement la mort* à autrui constitue un meurtre. (Article 221-1, *Code pénal* français)

L'initiation d'une nouvelle interaction avec ChatGPT-4, l'invitant directement à traduire le premier alinéa (sans titre mais surtout sans contextualisation en amont, par une question sur les concepts) confirmera le rôle pertinent de la mise en séquence des tâches : la traduction en français du syntagme multiple *din posesia sau detentia altuia* par une coordination de noms nus, sous un seul article défini et sans reprise de la préposition (*de la [possession ou détention] d'autrui*), encourageant, respectivement, la lecture paraphrastique de *ou* et synonymique des deux noms n'est plus survenue lorsque la tâche de traduction a été performée après la tâche d'information (visant à la discrimination des concepts de *possession* et de *détention* d'un bien) – voir *supra* (16) (traduction optimisée), qui fait suite à la tâche d'information sous (14). Qui pis est, nous retrouvons en (21) la même modulation abusive (à travers l'emploi de l'hyponyme dans le *definiens* : *vol... sans consentement*) que celle opérée sous Fig. 3 *supra* (traduction par Copilot) :

- (21) *Le vol d'un bien mobilier de la possession ou détention d'autrui, sans son consentement, dans le but de s'en approprier injustement, est puni d'une peine d'emprisonnement de six mois à trois ans ou d'une amende.*

Nous avons pu constater que ChatGPT neutralise les cohyponymes sous *appartenir* aussi bien lorsqu'il est intégré à Copilot de Microsoft que lorsqu'il est intégré au traducteur intelligent AI Hix :



Figure 6 : Traducteur HIX intelligent alimenté par ChatGPT

Aucune des expériences menées sur les modèles 4 et 4o non intégrés n'ayant donné ce résultat, nous nous sommes naturellement demandé si, malgré les allégations sur le site fournisseur, Copilot de Microsoft n'aura pas activé par exemple la version 3.5 de ChatGPT lors des traductions effectuées sous (3) et Fig. 2 et 3 *supra*. Une réitération de l'expérience avec ChatGPT-3.5 (non intégré<sup>29</sup>) confirme cette hypothèse, puisque la traduction est exactement la même que sous (3) *supra* :

<sup>29</sup> Les trois versions 3.5, 4 et 4o sont accessibles dans le cadre d'un plan ChatGPT Plus.

- (22) Le vol. *Le fait de prendre un bien meuble appartenant à autrui sans son consentement, dans le but de s'en emparer indûment, est puni d'une peine d'emprisonnement de 6 mois à 3 ans ou d'une amende.*

Voir Fig. 7 :



**Figure 7 : traduction par ChatGPT 3.5 non intégré**

Un seul ennui : la modulation abusive *luarea/le vol* au niveau du *definiens* du concept de *vol* en droit pénal roumain. Cette erreur de traduction a été constatée à la fois sous Copilot (Fig. 3 *supra*) et sous la version 4 non intégrée du grand modèle de langage (exemple (21) *supra*).

C'est uniquement la neutralisation des cohyponymes sous le verbe *appartenir* (erreur de traduction) et le choix de la périphrase *le fait de prendre* (plutôt que du nom d'action déverbal *la prise de* : une solution de traduction stylistiquement consistante) qui semblent caractériser univoquement les productions de ChatGPT-3.5 (tous scénarios confondus).

Sur la foi de ces éléments, nous concluons qu'effectivement Copilot de Microsoft, à l'instar de Hix Translate assisté par l'IA, auront exploité non pas la version 4, mais la version 3.5 de ChatGPT (pour le moins, en traduisant les textes sources soumis pendant les expériences contrôlées de traduction présentées).

Nous avons aussi formulé des invites métalinguistiques, centrées sur la méthodologie de traduction et sur la mise à nu des fonctionnalités du LLM :

- (23) E.R.T. : Rebonjour ! Quand vous traduisez, exploitez-vous des textes comparables en langue cible ou seulement des mémoires de traduction ?  
Merci.

Copilot (Using the web) :

Lorsque je traduis, j'utilise principalement des *mémoires de traduction*. Ces mémoires enregistrent les paires de phrases traduites (la phrase d'origine et sa traduction équivalente) dans une base de données<sup>1</sup>. Cependant, il est important de noter que *je ne dispose pas d'accès direct à des textes*



*comparables en langue cible*. Si vous avez besoin d'une traduction, n'hésitez pas à me fournir le texte à traduire, et je ferai de mon mieux pour vous aider ! 😊

Pour vérifier que nous parlons bien de la même chose, nous avons sollicité à la machine la définition du syntagme *texte comparable*, et la réponse a été satisfaisante :

(24) Copilot (using the web) : Un *texte comparable* fait référence à un texte dans la langue cible (la langue vers laquelle vous souhaitez traduire) qui traite du même sujet ou contient des informations similaires à celles du texte d'origine. En utilisant des textes comparables, les traducteurs peuvent mieux comprendre le contexte et choisir des expressions appropriées pour la traduction.

## 5. En guise de conclusion

Nous avons pu constater, le long de cette expérimentation très ponctuelle (encore que, nous l'espérons, bien illustrative des aléas de la traduction juridique par des systèmes de TAN basés, ou non, sur ChatGPT), que certains facteurs ont influencé la qualité des traductions par ChatGPT, et d'autres, non : la contextualisation en amont (mise en séquence des tâches informatives et de traduction) et le choix de la version spécifique du LLM (3.5, 4 ou 4o), ainsi sans doute que son intégration à un autre outil de TAN ou d'IA, ont des effets certains sur les choix de mise en équivalence interlinguale opérée ; en revanche, la relation de convergence entre langues-objets (en particulier entre langue du TS) et métalangue de la communication avec la machine (langue des invites) ne semble pas jouer en soi.

Si la question sur les relations entre concepts précède la tâche de traduction, le système a davantage de chances d'extrapoler l'information à la tâche de traduction et/ou de choisir des solutions de traduction à disjonction référentielle claire entre noms de sens proche en langue commune, désormais reconnus comme termes distincts. Mais il semble incapable (à ce jour) d'alterner les modes d'opérer : les tâches de traduction sont performées par recyclage (« digestion ») des textes parallèles auxquels le LLM a (eu) accès dans sa base d'entraînement, sans recours aucun aux textes comparables en LC. Le recours à des textes comparables en LC est réservé aux tâches de génération de texte en réponse à des invites à fournir des explications, informations, etc.

Cette absence de flexibilité « cognitive » (mais peut-on vraiment parler de « connaissances », s'agissant des LLM actuels ?<sup>30</sup>) donne un avantage compétitif certain à l'opérateur humain.

---

<sup>30</sup> Même si la linguistique pure et dure n'est pas vraiment notre point fort, les avis de Noam Chomsky et de Ian Roberts dans Chomsky 2023 nous ont quand même mis la puce à l'oreille.

Avant de clore, un mot sur l'émergence de ce projet collectif de traduction visant au final à interroger les limites de la créativité en traduction spécialisée<sup>31</sup> (créativité du traducteur humain et créativité de la machine). Et une explication du sous-titre : « Vue de la salle 404 »<sup>32</sup>.

La salle 404 (rue Edgar Quinet 5-7) est le siège du CRU de l'Université de Bucarest. Elle a hébergé la plupart de nos cours en terminologie et traductions spécialisées en première année de Master d'interprétation de conférence et/ou de Traductions spécialisées et études terminologiques, ainsi que les réunions du groupe de recherche étudiante intégrée ContrasteR (Études contrastives, traduction spécialisée, terminologie).

La salle 404 n'est pas exactement une « chambre avec vue ». Elle a pourtant deux fenêtres, l'une qui ouvre sur la rue Edgar Quinet et offre une vue sur l'immeuble de la Faculté d'Architecture de l'Université d'architecture et d'urbanisme « Ion Mincu », l'autre, qui ouvre vers la cour intérieure de l'immeuble, inaccessible « à pied » à cause d'un chantier archéologique. Des pigeons viennent souvent se reposer sur un carré du toit juste sous la fenêtre vers la Faculté d'architecture et ont l'air d'écouter nos débats. Ces trois éléments ont de fait été à l'origine de notre recherche.

Le vol des oiseaux nous a fait penser au concept de vol<sup>33</sup>. La Faculté d'Architecture, aux architectures neuronales (d'apprentissage profond). Le chantier d'archéologie, enfin, nous a fait penser à l'idée de fouille et d'enquête, mais aussi (voire surtout), à la manière dont toute pratique humaine subit l'épreuve du temps : dans leurs mémoires de master, nos collègues en Traductions spécialisées et études terminologiques s'attachent typiquement (ces dernières années) à compiler des mémoires de traduction ou des bases de données terminologiques sur les sujets les plus divers. Les mémoires de master<sup>34</sup> sont un lieu

---

<sup>31</sup> Cette recherche a été menée dans le cadre d'un projet AUF-UB dont notre coordinatrice est l'une des co-directrices : « Les journées de la créativité, de la traduction et de la recherche » (29 mai 2024 – 29 novembre 2024), *Pour marquer le 30<sup>ème</sup> anniversaire de l'AUF-ECO : Créer, transformer, innover, exceller.*

<sup>32</sup> Qui évoque en liséré le titre d'un volume célèbre en grammaire générative où a été lancé le Programme minimaliste de recherche dans ce paradigme théorique. Nous n'avons fait que feuilleter ce volume, invoqué pendant le cours de linguistique française en L2 de Traduction-interprétation : *The View from Building 20* (Hale & Keyser 1993). Que la licence nous soit pourtant permise.

<sup>33</sup> « L'homonymie n'est qu'un cas de polysémie dont on ne voit pas [ou : plus ?] la motivation », écrivait Bernard Pottier (1992 : 43).

<sup>34</sup> Le mémoire de master de notre collègue, Ioana Cheroiu-Cozma (M2 en Traductions spécialisées et études terminologiques), axé sur la compilation d'une BDT et d'une mémoire de traduction en droit pénal, a d'ailleurs été l'un des déclencheurs de notre question de recherche : faut-il encore compiler des outils TAO (mémoires de traduction et bases de termes), à l'ère de DeepL et de ChatGPT ?

de réflexion (souvent assez poussée) autour de la question COMMENT : comment sélectionner les unités terminologiques, comment choisir le corpus de référence, comment structurer la base de termes, comment motiver les équivalences de traduction – à vertus surtout contextuelles, variables au gré des occurrences – enfin, comment motiver les équivalences terminologiques, virtuellement plus stables et uniformes<sup>35</sup>. Mais la question POURQUOI n'y est qu'à peine adressée, et les vrais problèmes qu'elle soulève sont, le plus souvent, ignorés ou minimisés avec élégance. Notre propos ici a été, donc, *pro domo*, puisque nous avons voulu soulever y compris le défi de l'utilité (dans une perspective d'insertion professionnelle) des devoirs académiques et des sujets de recherche des mémoires de master (typiquement axés sur la production de bi-textes alignés ou de glossaires bilingues, éventuellement saisis sous forme de BDT et respectivement insérés à des mémoires de traduction). Question indiscrète s'il en est...

### Références bibliographiques

- Chomsky, Noam (2023) – « Les fausses promesses de ChatGPT », *Philosophie Magazine*, Hors série « IA, le mythe du XXI<sup>e</sup> siècle ». URL : [www.philomag.com/articles/les-fausses-promesses-de-chatgpt](http://www.philomag.com/articles/les-fausses-promesses-de-chatgpt) (publié le 10 mai 2023, téléchargé le 28 juin 2024).
- Keldenich, Tom (2021) – « Le Mécanisme de l'Attention en Deep Learning – Comprendre Rapidement ». URL : <https://inside-machinelearning.com/mecanisme-attention/> (consulté le 27 juin 2024).
- Kühn-Schwendimann, Flurian (2024) – “ChatGPT or DeepL: Which is better for translation?”, *Across Language Technology*. URL : [www.across.net/en/knowledge/blog/chatgpt-or-deepl-which-is-better-for-translation/](http://www.across.net/en/knowledge/blog/chatgpt-or-deepl-which-is-better-for-translation/) (publié le 02 février 2024, consulté le 20 mars 2024).
- Pottier, Bernard (1992) – *Sémantique générale*, Paris, PUF.
- Robert, Jérémy (2024) – « Generated Pre-Trained Transformer (GPT) : Qu'est-ce que c'est ? Comment ça marche ? », *DataScientest. Intelligence artificielle*. URL : <https://datascientest.com/generative-pretrained-transformer#:~:text=C'est%20quoi%20un%20transformateur%20génératif%20pré-entraîné%20%28GPT%29%20%3F,majeure%20dans%20le%20domaine%20de%20l'intelligence%20artificielle%20généralive> (publié le 14.06.2024, consulté le 28.06.2024)
- Velicu, Anca-Marina (2022) – *Traduire des textes fonctionnels*, București, Pro Universitaria.
- Velicu, Anca-Marina (2024) – « Les termes *prévenus* et *accusés* en droit pénal français, canadien et suisse et leurs équivalents roumains », *Çédille, revista de estudios franceses*, n° 25, p. 175-209.

---

<sup>35</sup> Pour la distinction entre *équivalence de traduction* et *équivalence terminologique* appliquée au langage juridique, voir Velicu 2024 : 204.



## Héritage en partage ou la mémoire des mo(r)ts. La Liste Goncourt – le Choix de l’Université de Bucarest 2024

LIDIA COTEA<sup>1</sup>, MIHAELA STĂNICĂ<sup>2</sup>, ADNANA GIROUD<sup>3</sup>

Des cécités, des silences et amnésies pour ne plus voir l’horreur, pour ne plus en parler et ne plus s’en souvenir<sup>4</sup>, peur de ce que les affres des guerres de toutes sortes peuvent laisser en héritage, longue plongée en apnée dans l’inconnu des histoires dont les traumatismes se transmettent d’une génération à l’autre ouvrant les territoires d’un vide qui (d)écrit l’identité d’un individu en manque de ses mo(r)ts, manque s’avérant pire que la mort même : « c’est lorsqu’elles gisent sans mots que nos histoires deviennent dangereuses »<sup>5</sup>. Car le silence dans lequel on s’engouffre ne suffit jamais et ne guérit personne et, si dure qu’elle soit, la vie « fait moins mal quand on la vit avec des mots »<sup>6</sup>, des mots essentiels qui, transmutant la matière en autre chose<sup>7</sup>, participent à une alchimie miraculeuse<sup>8</sup> et sont appelés à « réparer le monde »<sup>9</sup>, ressuscitant la mémoire des morts et leur donnant des mots, donc des voix. Ce ne sont que quelques thèmes, mais autant de défis, que lancent au lecteur les seize romans se trouvant en lice lors de la douzième édition de la Liste Goncourt – Le Choix de la Roumanie, édition placée sous les auspices du Centenaire de l’Institut français en Roumanie, occasion pour

---

<sup>1</sup> Professeur HDR, Université de Bucarest.

<sup>2</sup> Maître de conférences, Université de Bucarest.

<sup>3</sup> Doctorante à l’Université de Bucarest, École doctorale « Études Littéraires et Culturelles ».

<sup>4</sup> Voir le roman d’Olivier Norek, *Les Guerriers de l’hiver*, Paris, Michel Lafon, 2024, étonnante incursion dans La Guerre de l’Hiver, occasion pour l’auteur d’opérer avec lucidité une distinction tranchante entre *pouvoir tuer* et *devoir tuer*.

<sup>5</sup> Kamel Daoud, *Houris*, Paris, Gallimard, 2024, p. 52.

<sup>6</sup> Étienne Kern, *La Vie meilleure*, Paris, Gallimard, 2024, p. 141.

<sup>7</sup> Emmanuelle Lambert, *Aucun respect*, Paris, Stock, 2024, p. 81.

<sup>8</sup> Une alchimie miraculeuse et surprenante qui transforme aussi l’or en plomb, comme forme supérieure de résistance exigeant de continuer la guerre pour pouvoir (sur)vivre. Voir O. Norek, *Les Guerriers...*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>9</sup> K. Daoud, *Houris*, *op. cit.*, p. 132. La même idée de la réparation du monde constitue un des thèmes directeurs du roman de Ruben Barrouk, *Tout le bruit du Guéliz*, Paris, Albin Michel, 2024, p. 139 : « Nous avons ri, pour réparer le monde. »

l'Académie Goncourt de se rendre en Roumanie et de faire à Bucarest, le 22 octobre 2024, l'annonce de la troisième liste de sélection. Par la même occasion, le Jury de l'Université de Bucarest a eu la chance d'organiser, dans le cadre du Département de Langue et Littérature Françaises, une riche rencontre avec les académiciens Goncourt, sous le signe d'un partage des expériences de lecture, un dialogue ayant prouvé l'existence d'une vision de la littérature traversée par une sensibilité commune défiant les frontières et les âges.

Si l'édition de 2023 invitait le lecteur à un voyage sous le signe de l'urgence et de la patience, en 2024, ce voyage continue et introduit une dimension nouvelle prenant la forme d'une question inlassablement reprise : notre monde, le monde du XXI<sup>e</sup> siècle, a-t-il perdu complètement l'aptitude à l'invisible<sup>10</sup> ? Au-delà des contours d'une existence grisâtre dans laquelle on avance à la manière d'un somnambule, en pilote automatique, n'y a-t-il pas un réel beaucoup plus réel que la réalité tombant sous nos sens et qu'on a tant de mal à habiter<sup>11</sup>, un monde qui permettrait de se sentir vivant ? La littérature, tout en disant et créant le monde en décalé, ouvre la porte de cet autre monde et l'écrivain accueillant dans son œuvre ce qui « le blesse, le fatigue et l'abîme »<sup>12</sup> force « la barrière du dicible »<sup>13</sup>, transcendant de la sorte ce vide avec la promesse d'une vie meilleure<sup>14</sup>. Promesse qui traverse plusieurs romans, parmi lesquels celui de Collette, qui, à plus d'un égard, rappelle au lecteur l'atmosphère d'un conte : dans un cadre atemporel, une histoire de violence inouïe et, en même temps, l'espoir de vaincre le mal : « L'existence est un abîme, se dit-elle. Et pourtant »<sup>15</sup>.

Voici les seize romans qui ont fait l'objet de la sélection annoncée par l'Académie Goncourt le 3 septembre 2024 :

Ruben Barrouk, *Tout le bruit du Guéliz*, Paris, Albin Michel, 2024

Thomas Clerc, *Paris, musée du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minuit, 2024

Sandrine Collette, *Madelaine avant l'aube*, Paris, JC Lattès, 2024

<sup>10</sup> Interrogation dont Rebecca Lighieri fait le sujet central de son roman, *Le Club des enfants perdus*, Paris, P.O.L, 2024, qui n'est pas sans rappeler Carole Martinez : dans son roman, *Dors ton sommeil de brute*, Paris, Gallimard, 2024, l'auteure ouvre, à son tour, la porte sur ce monde-autre, permettant au « je » de revivre et de sublimer ce qu'il cherche à oublier.

<sup>11</sup> Voir Thibault de Montaigu, *Cœur*, Paris, Albin Michel, 2024, p. 208 : « J'ai tant de mal à habiter le réel », un réel dont il se sent séparé par de multiples écrans. Dans ce livre à forte composante autobiographique, traversé en filigrane par l'importance de la notion d'héritage, fort de la conviction que nul ne peut réveiller les morts, l'auteur finit par se dire qu'il n'a pas le choix : son livre, assimilable à un palimpseste, sera non pas l'histoire qu'il a vécue, mais celle qui continue de vivre en lui, forme de partage annonçant le commencement d'une nouvelle vie.

<sup>12</sup> C. Martinez, *Dors...*, *op. cit.*, p. 278.

<sup>13</sup> R. Barrouk, *Tout le bruit...*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> « Une autre vie. Une vie meilleure. », É. Kern, *La Vie...*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>15</sup> Sandrine Collette, *Madelaine avant l'aube*, Paris, JC Lattès, 2024.

Kamel Daoud, *Houris*, Paris, Gallimard, 2024  
 Gaël Faye, *Jacaranda*, Paris, Grasset, 2024  
 Hélène Gaudy, *Archipels*, Paris, L'Olivier, 2024  
 Philippe Jaenada, *La Désinvolture est une bien belle chose*, Paris, Milet-Barrault, 2024  
 Maylis de Kerangal, *Jour de ressac*, Paris, Verticales, 2024  
 Étienne Kern, *La Vie meilleure*, Paris, Gallimard, 2024  
 Emmanuelle Lambert, *Aucun respect*, Paris, Stock, 2024  
 Rebecca Lighieri, *Le Club des enfants perdus*, Paris, P.O.L, 2024  
 Carole Martinez, *Dors ton sommeil de brute*, Paris, Gallimard, 2024  
 Thibault de Montaigne, *Cœur*, Paris, Albin Michel, 2024  
 Olivier Norek, *Les Guerriers de l'hiver*, Paris, Michel Lafon, 2024  
 Jean-Noël Orenge, *Vous êtes l'amour malheureux du Führer*, Paris, Grasset, 2024  
 Abdellah Taïa, *Le Bastion des larmes*, Paris, Julliard, 2024

Pour l'édition de cette année, le Jury bucarestois, réuni et encadré par Lidia Cotea, coordonnateur du cercle scientifique des étudiants « La littérature de l'extrême contemporain », et Mihaela Stănică, toutes les deux spécialistes de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle et de l'extrême contemporain, a été composé de dix étudiants, sélectionnés en mai 2024, pour lesquels cette aventure littéraire a été une excellente occasion de devenir les premiers critiques de ces textes :

Adnana Giroud (III<sup>ème</sup> année, École doctorale « Études Littéraires et Culturelles »)  
 – présidente  
 Ioana Belu (III<sup>ème</sup> année, École doctorale « Études Littéraires et Culturelles »)  
 Oana Ciuraru (I<sup>ère</sup> année, École doctorale « Études Littéraires et Culturelles »)  
 Sofia Anastasiu (II<sup>ème</sup> année, Master Études Françaises et Francophones)  
 Ioana Cosor (I<sup>ère</sup> année, Master Études Françaises et Francophones)  
 Vlad Negru (I<sup>ère</sup> année, Master Études Françaises et Francophones)  
 Cătălina Nistor (I<sup>ère</sup> année, Master Études Françaises et Francophones)  
 Antonia Latu (III<sup>ème</sup> année, Licence, Lettres)  
 Ioana Tuțu (III<sup>ème</sup> année, Licence, Langue et littérature)  
 Iulia Vochici (III<sup>ème</sup> année, Licence, Langue et littérature)  
 Fabiana Florescu (ancienne présidente du Jury, éditions 2021-2023) – observateur

La table ronde *Héritage en partage ou la mémoire des mo(r)ts. La Liste Goncourt – le Choix de l'Université de Bucarest 2024*, organisée le 30 octobre 2024 par Lidia Cotea au Département de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Bucarest, en collaboration avec le Centre de Réussite Universitaire de l'Agence universitaire de la Francophonie, a pu cartographier des espaces littéraires faits de beaucoup de silences. Ils font ressortir des personnages qui, (re)venus d'entre les morts, finissent par se dire que leur parole, sous la forme du

témoignage, s'impose tel un besoin vital : on ne peut pas choisir de tourner une page qu'on n'a pas encore lue, reproche, dans *Jacaranda*, Milan à sa mère qui, étouffée sous le poids de l'histoire génocidaire, voudrait se murer dans le silence vorace de l'oubli. Mais, si l'oubli entier n'est jamais possible, la perspective d'un souvenir entier, si atroce soit-il, peut faire (sur)vivre<sup>16</sup>. D'où la nécessité de creuser de plus en plus fort dans le silence et, avec cela, tout un travail douloureux de la mémoire. Le temps de la littérature fait de la sorte de l'indicible de l'histoire un territoire de la parole partagée qui vainc le silence et ouvre vers la possibilité d'une seconde naissance<sup>17</sup> : une alternance.

Voici les trois premières positions votées par le Jury bucarestois :

- Gaël Faye, *Jacaranda*, Paris, Grasset, 2024
- Kamel Daoud, *Houris*, Paris, Gallimard, 2024
- Sandrine Collette, *Madelaine avant l'aube*, Paris, JC Lattès, 2024

Le roman de Gaël Faye, *Jacaranda*, fonctionne comme une invitation adressée au lecteur de plonger dans la « densité de l'histoire »<sup>18</sup> meurtrière, de creuser les strates de silence qui se superposent pour étouffer l'insupportable violence du génocide rwandais et pour interroger le pouvoir des mots face à l'indicible ayant transformé ce pays dans une « terre de mort et de désolation »<sup>19</sup>. Emboîter les pas de Milan dans son enquête placée au point d'intersection entre la macrohistoire et la microhistoire, afin de reconstituer une histoire familiale qui s'étend sur quatre générations, signifie suivre le fil d'Ariane dans un dédale identitaire où le silence et la parole dénonciatrice se frôlent et négocient constamment leur rôle en tant que réponses possibles devant la violence déshumanisante. Le protagoniste avance à tâtons, pendulant entre le refus obstiné de parler de Venancia, la mère qui s'emmure dans le mutisme, l'oubli d'une grand-mère de plus en plus amnésique et la profusion verbale de Rosalie, personnage qui complète le puzzle des figures féminines, véritable gardienne de la mémoire, entrecroisant les récits pour reconstituer à la fois l'histoire d'un pays déchiré et celle des familles dispersées. Comme l'accès à l'héritage culturel et historique rwandais lui est constamment refusé par sa mère, alors que le regard des Rwandais semble le condamner à l'altérité car il sera envisagé à travers son

---

<sup>16</sup> Voir K. Daoud, *Houris*, op. cit., p. 308 : « C'est tout ce que je demande, moi la terroriste à qui on ne pardonne jamais : l'oubli entier ou le souvenir entier. ». C'est nous qui soulignons.

<sup>17</sup> Leitmotiv du roman de Daoud. Dans un contexte nettement différent, la cartographie de la ville de Paris, avec le va-et-vient entre le territoire et sa carte mentale, rend possible, pour Thomas Clerc, une *restitutio memoriae*, doublée d'une alternance : « J'ai fait le chemin à l'envers, sans lui [son grand-père]. Son prénom plein de promesses m'accompagne. *Je sors re-né*, et Caulaincourt devient Custine, Custine devient Ramey qui devient Marc-Séguin, qui devient le monde. », *Paris, musée du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minuit, 2024, p. 604. C'est nous qui soulignons.

<sup>18</sup> Gaël Faye, *Jacaranda*, Paris, Grasset, 2024, p. 90.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 93.



identité blanche, celle d'un « muzungu »<sup>20</sup>, Milan oscillera entre refus et revendication de cet héritage dont il faut être capable de réunir les fils dispersés par le trauma du génocide. Trouver des points de suture, réparer la texture déchirée de la réalité individuelle et transindividuelle, telle est la démarche que Milan va finalement assumer à travers un acte collectif de restitution de la mémoire à travers ses multiples mises en discours.

En effet, si briser le silence est un acte nécessaire quand on réalise que se taire signifie sombrer dans l'oubli et dans le vide ontologique (« Chez nous, on ne raconte pas l'histoire de la famille. Résultat, on ne sait rien, et les vies s'éteignent avec ceux qui les portent »<sup>21</sup>), la prise de parole devient un acte impératif destiné à empêcher la reproduction du mal historique (« Nous devons continuer à raconter ce qui s'est passé pour que cette histoire se transmette aux nouvelles générations et ne se reproduise jamais plus nulle part. »<sup>22</sup>). Porter témoignage signifie remonter aux sources de sa propre histoire à travers la mémoire collective étant donné qu'« on ne peut pas comprendre qui on est si l'on ne sait pas d'où l'on vient »<sup>23</sup> et réussir de la sorte, tout en se laissant traverser par les récits des autres, à accéder à une voix transhistorique. Ce sont les sonorités d'une telle voix racontant l'histoire sinueuse de la vie de Rosalie entrelacée à celle du Rwanda que Stella va chercher à récupérer après la mort de son arrière-grand-mère à travers un acte qui aurait pu annoncer une forme de pardon : la lecture-témoignage du récit de sa vie sous la forme d'un portrait en hommage à Rosalie présenté à l'occasion d'un concours littéraire en langue française. Si la voix dénonciatrice de Stella est réduite au mutisme dans cet espace institutionnel où le politique se mêle à l'histoire et à la littérature, c'est devant un autre public, composé de ceux qui sont les traces vivantes des horreurs de l'histoire (ceux que le génocide a transformés en orphelins), que Stella va lire en kinyarwanda ce texte qui rend possible le partage et la cohabitation. La dimension collective de ce texte, résultat d'un effort partagé de transposition-traduction-rédaction déployé par Stella, Sartre et Milan (les noms de ces personnages, clin d'œil explicite à Jean-Paul Sartre et Milan Kundera, annonçant déjà leur inscription dans un réseau intertextuel), préfigure la seule stratégie de survie possible quand l'humanité se confronte à l'impensable : l'horreur perpétrée par notre semblable. C'est à travers l'entrelacs des voix d'un récit polyphonique qu'on réussit à refaire les liens violemment rompus, en suggérant la possibilité de cohabiter le monde par la communication inter et intragénérationnelle telle qu'elle est incarnée par le jacaranda, point de suture

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 145.

entre le ciel et la terre qui laisse pressentir « la possibilité, malgré tout, de la vie et de la beauté »<sup>24</sup>.

C'est toujours pour conjurer l'oubli – un oubli transformé en arme politique par le pouvoir – que la protagoniste du roman de Kamel Daoud, *Houris*, s'efforcera de faire coïncider sa voix intérieure avec celle extérieure, faisant émerger un discours dénonciateur destiné à restaurer la mémoire interdite de celles et ceux que l'on a condamnés à l'inexistence. C'est par décret d'État qu'on a tenté d'instaurer l'amnésie collective (« Il est interdit d'enseigner, d'évoquer, de dessiner, de filmer et de parler de la guerre des années 1990 »<sup>25</sup>) afin de masquer les horreurs de la guerre civile algérienne des années 1990, une guerre qui a déchiré la société algérienne de l'intérieur, puisqu'« elle avait été menée par nous-mêmes contre nous-mêmes, ou par des prophètes contre des moutons, ou par des rêveurs contre des fils »<sup>26</sup>. Aube porte inscrits dans sa chair les ravages de la guerre, incarnant la trace vivante de ce massacre qu'on a tenté d'enfouir dans le silence et qui ressurgit sans cesse par la plaie béante du corps meurtri de la protagoniste : « Je suis la véritable trace, le plus solide des indices attestant de tout ce que nous avons vécu en dix ans en Algérie. Je cache l'histoire d'une guerre entière, inscrite sur ma peau depuis que je suis enfant »<sup>27</sup>. La fille que les djihadistes avaient tenté d'égorger lorsqu'elle avait cinq ans, la survivante du massacre du 31 décembre 1990, arbore sa cicatrice au niveau du cou – son « sourire » transformé en signe presque palpable de cette histoire qu'on a voulu effacer. Malgré ses cordes vocales détruites, qui auraient pu la réduire au silence, Aube cherchera à s'inventer une langue autre, une langue intérieure pour exorciser ce mal historique. C'est à travers cette langue, devenue espace-refuge, stratégie de subversion et instrument de libération, qu'elle va défier et exposer les normes d'une société dans laquelle pouvoir religieux et politique s'allient pour transformer la femme en « un terrain vague, une propriété qui saigne une fois par mois, une pièce de monnaie déterrée au sol, un butin »<sup>28</sup>. Alors que son cri de révolte traverse un silence assourdissant et impénétrable (« je suis muette et, dans mon silence, personne ne peut déchiffrer ma véritable langue et ce qu'elle proférerait sous le nez du minaret »<sup>29</sup>), Aube continue d'utiliser sa langue intérieure pour s'adresser à l'enfant qu'elle porte dans son ventre (celle qu'elle

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>25</sup> K. Daoud, *Houris*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 10-11.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 88.

appellera *Houris*) et pour explorer les zones d'ombre de la mémoire individuelle et collective dans son effort d'« éclairer les recoins de la mémoire »<sup>30</sup>.

Quand la parole est confisquée et la mémoire interdite par décision politique (« On exigeait de nous que l'on doute de notre mémoire. Le pays entier ne pensait pas ses blessures, mais les gommait et en faisait des doutes, puis des courants d'air »<sup>31</sup>), c'est le doute qui s'infiltré dans la structure d'une réalité fuyante comme le sable, une réalité dont on ne saurait endiguer les innombrables versions qui semblent se multiplier à l'infini en l'absence des souvenirs – ces jalons garants de la solidité historique. Pour stabiliser cette matière mouvante des histoires qui « gisent sans mots »<sup>32</sup>, la voix intérieure de la protagoniste devra s'accorder à une autre voix extérieure (celle d'Aïssa, personnage doué d'une mémoire extraordinaire, mais condamné à une forme différente de mutisme à cause de son incapacité à lire et à écrire). Superposer et entrelacer ces voix dans une mosaïque polyphonique, signifie libérer l'individu d'un trauma historique écrasant tant qu'il est totalement assumé (« Je m'entortille dans les airs, asphyxiée par le nombre infini de pages que j'ai en moi, que le silence m'a fait fabriquer en deux décennies, et que je n'arrive jamais à lire à haute voix »<sup>33</sup>) et récupérer une mémoire partagée. Sans être un acte expiatoire, cette possibilité de partage sera transformée en un véritable devoir de mémoire que le corps-palimpseste historique d'Aube ne cessera de matérialiser sous les yeux d'une communauté en train de déchiffrer « ce livre unique, écrit dans la hâte du meurtre et de la nuit. Le livre qui protège de l'oubli la véritable histoire de la vraie guerre d'Algérie »<sup>34</sup>.

Ce n'est plus le silence historique qui irrigue le monde créé par Sandrine Collette dans son roman, *Madelaine avant l'aube*, mais une autre forme de silence, un silence atemporel, qui devient une coordonnée essentielle de l'histoire projetée par l'auteure dans un territoire dépourvu de toute détermination spatio-temporelle. Le figement de ce monde immobile, devenu « invraisemblable »<sup>35</sup>, où « personne ne bouge, pas même le temps »<sup>36</sup>, sera pulvérisé par l'irruption de Madelaine, « fille de faim »<sup>37</sup>, enfant rendue orpheline par la famine qui sévit dans ce territoire. À mi-chemin entre le monde des humains et la sauvagerie de l'animal, Madelaine incarne la force vitale de la révolte contre un monde qui « s'est vidé du vivant »<sup>38</sup>, un monde aux prises avec la violence de la nature

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>35</sup> S. Collette, *Madelaine...*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 106.

hostile et les injustices d'un système social reproduisant un ordre féodal apparemment implacable (« Nous avons toujours été des gueux et nous avons toujours eu des maîtres »<sup>39</sup>). Ce monde en dehors de tout espoir de salut, abandonné par Dieu qui « a déserté depuis longtemps cette région hostile »<sup>40</sup>, bloqué dans l'immobilisme et la passivité, semble condamné à l'inexistence ou à une forme d'existence larvaire, effacée par le silence de la soumission aveugle (« Nous avons protégé des maîtres qui n'en avaient pas besoin pour ne pas risquer pire que ce qu'était déjà notre existence. Nous avons choisi le silence. Nous sommes des lâches, mais nous sommes vivants »<sup>41</sup>). Ce sont les limites mêmes de l'humain qui sont interrogées à travers la condition des habitants du hameau des Montées, et ce sera à Madelaine de semer les germes de la révolte, d'enfreindre les règles au risque de déclencher des incendies et de retracer le profil de l'homme capable d'habiter le monde sans en être habité. Comment ? En retissant les liens brisés d'une communauté plongée dans un isolement atroce, brutalement déconnectée du monde, aux fils éparpillés, déstabilisant l'homme et sa place dans le monde : « Nos relations sont des fils tissés, croisés, qui vont de l'un à l'autre. Si cet amour était une toile d'araignée, nous serions les mouches prises dedans, mais nous ne mourrions pas. Ce serait une toile pour nous tenir ensemble, pas pour nous dévorer »<sup>42</sup>. Faire lien et retrouver les points de suture entre les mailles de cette toile qui tient ensemble un monde menacé par l'effritement ontologique n'équivaut pas à un geste réparateur. Les plaies de l'humanité continueront à suppurer, mais réintégrer le monde et la mémoire à travers le partage est une condition essentielle pour survivre et préserver son humanité. « Ces instants-là adoucissent la brutalité de l'existence. Ils posent un baume qui ne cicatrise aucune blessure, qui permet simplement que tout n'implose pas »<sup>43</sup>.

\*

La sélection de cette édition 2024 réunit des textes puissants, qui abordent des thèmes et des motifs assez homogènes : la mémoire endeillée, le trauma, la guerre, le déséquilibre et les bouleversements sociaux, l'héritage, la filiation. Plusieurs textes s'organisent comme des enquêtes dont l'objectif est d'appréhender une vérité universelle, transpersonnelle et transgénérationnelle, qui dépasse le cadre du singulier, du subjectif. L'expérience du « je » sert de tremplin dans l'étude d'un mouvement socio-culturel qui s'émancipe de l'activité solipsiste de l'individu, et l'utilise pour exprimer une réalité fondamentalement plurielle. De

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 34-35.

ce fait, les valences auto(socio)biographiques des textes retenus cette année lors de la première sélection, rendues évidentes par de nombreux auteurs comme Ruben Barrouk, Thomas Clerc, Hélène Gaudy, Philippe Jaenada, Étienne Kern, Thibault de Montaigu, Abdellah Taïa, nourrissent, paradoxalement, une expérience transsubjective, qui s'affranchit du sentiment que pourrait inspirer le destin unique de l'individu. En ce sens, l'histoire devient peut-être le personnage principal qui traverse l'ensemble des textes choisis : macrohistoire et microhistoire se répondent et se complètent en un large écho qui finit par rendre compte d'une mémoire collective, devenue éternelle. Mais cette mémoire est endeuillée, puisque l'héritage qu'on lui lègue est marqué de nombreux traumatismes, et d'une somme de blessures et de liens défailants, qu'on essaie de faire cicatrifier. Et ce qui rend justement possible la guérison, c'est l'exercice thérapeutique de l'écriture, comme le note Étienne Kern dans *La Vie meilleure* : « Écrire, c'est cesser d'affronter. C'est l'aveuglement heureux. C'est une joie qu'on s'invente. La vie meilleure »<sup>44</sup>.

L'identité vacillante et poreuse du sujet est ainsi mise à l'épreuve, puisqu'en fouillant dans la mémoire collective l'individu cherche à se reconnaître et essaie de revenir à soi. Le passé de l'Autre finit par l'attraper et l'ensevelir tout à fait : « En réalité, nous ne naissons pas seuls. Et nous ne mourrons jamais seuls. Et nous n'aurons jamais assez de vie pour savoir qui étaient ceux, durant ce bref intervalle de temps, qui hantaient et murmuraient dans nos songes »<sup>45</sup>. Et le mouvement de cette (re)découverte de soi est double, à la fois ascendant et descendant. En effet, le sujet se déplace dans l'espace-temps que représente la mémoire plurielle non seulement pour saisir les lambeaux de souvenir qu'on lui lègue, mais aussi pour les transformer à son tour en héritage et les transmettre, par le biais d'une écriture multiple, à des générations entières de lecteurs-fils qui sauront se les approprier. En plus d'une (en)quête identitaire, de nombreux textes sélectionnés cette année par l'Académie proposent également une écriture à forte valeur testamentaire, qui continue et accomplit les mouvements antérieurs : « Les fils sont là pour continuer les pères »<sup>46</sup>.

Enfin, le geste scriptural de plusieurs textes de l'édition 2024 se double d'un commentaire métatextuel souvent ostensible, qui structure la narration en cours et exhibe ses limites. L'intervention intrusive du narrateur dans le corps du texte et l'intellectualisation de l'exercice d'écriture créent un espace de complicité avec le lecteur et rendent compte d'une pratique scripturale moderne, proche de l'autofiction. Ainsi, les textes de Thomas Clerc, Hélène Gaudy, Philippe Jaenada,

---

<sup>44</sup> É. Kern, *La Vie...*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>45</sup> Th. de Montaigu, *Cœur*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 38.

Étienne Kern, Thibault de Montaigne jouent avec les frontières poreuses de la fiction et se servent de l'espace textuel pour traduire les angoisses de l'écriture et réfléchir à leur propre geste.

Après une longue délibération rythmée par des échanges extrêmement riches, ayant eu comme thème *Héritage en partage et mémoire des mo(r)ts*, le Jury bucarestois a placé le roman de Gaël Faye, *Jacaranda*, publié aux éditions Grasset, en première position, suivi par le texte de Kamel Daoud, *Houris*, paru aux éditions Gallimard, qui a occupé la deuxième place, et le roman de Sandrine Collette, *Madelaine avant l'aube*, Éditions de l'Épée, en troisième position. Ont été appréciés la qualité littéraire de ces textes, ainsi que les stratégies d'écriture et les thèmes abordés, particulièrement sensibles et qui utilisent l'histoire personnelle pour rendre compte d'un événement majeur de l'histoire universelle ou d'une pseudo-histoire qui s'y inscrit parfaitement.

Le roman *Jacaranda* poursuit le sujet déjà traité partiellement par Gaël Faye dans *Petit pays* en 2016, la guerre civile et le génocide des Tutsi au Rwanda, mais de manière fraîche, intéressante, à la fois poétique et sensible. Le texte se présente sous la forme d'une fausse autobiographie de Milan, personnage d'origine franco-rwandaise, dont l'enfance est tourmentée par la quête de ses origines et le désir de percer le mystère de la terre natale de sa mère, Venancia, qui tait de multiples vérités. Les nombreux voyages qu'il effectue au Rwanda durant son adolescence et sa jeunesse lui permettent de découvrir la tragique réalité du génocide de la population Tutsi par la population Hutu à partir de 1994, mais aussi le triste sort de sa mère et de son amie Eusébie. Quatre générations différentes se font face et se répondent dans ce dialogue du temps et de l'histoire, qui se veut un hommage aux victimes du massacre et à leurs familles, à jamais endeuillées par l'incapacité de récupérer et d'enterrer correctement les corps disparus dans les ténèbres de la violence. Milan et Claude, ainsi que Venancia et Eusébie, l'arrière-grand-mère Rosalie et l'arrière-petite-fille Stella sont responsables de la mémoire tragique des Tutsi rwandais exigeant un combat acharné pour la justice. Et le témoin de ce procès accablant n'est autre que le jacaranda du jardin d'Eusébie, dont les racines ont récupéré en leur sein les corps de ceux qui ont disparu trop tôt. Finalement, lorsque l'arbre disparaît à son tour, une nouvelle ère s'annonce, celle du pardon, d'un nouvel équilibre qui, bien que précaire, porte en lui l'espoir d'une réconciliation de la population rwandaise. Le style de Gaël Faye allie magistralement poésie et rythme des tragédies classiques, ce qui permet au lecteur de participer, à son tour, au combat engagé par Milan pour retrouver la justice et la paix intérieure, devenues universelles.

Lors des échanges, le jury bucarestois a apprécié la beauté de la langue employée par Faye dans ce roman, qui sait parfaitement rendre compte des atrocités de l'histoire sans happer le lecteur dans un tourbillon de violence et de cruauté, puisque l'ironie fine et l'humour parsemés habilement dans la narration

permettent au texte de couler naturellement, sans heurter la sensibilité du lecteur. De plus, les personnages qu'imagine le narrateur sont d'une consistance étonnante, et leurs relations illustrent magistralement les enjeux thématiques du texte. Les absences de Venancia et sa résistance face au désir entêté de Milan de récupérer les fragments de mémoire de sa mère et de toute une société qui semble le renier contrastent avec la démarche de Rosalie et de son arrière-petite-fille Stella, qui se fait le réceptacle des souvenirs de son aïeule et met un point d'honneur à rendre éternels dans la mémoire collective le combat des Rwandais et leur histoire ensanglantée, pour qu'à jamais les destins restent soudés dans l'espoir et le pardon. Ce jeu du *non-dit* et du *trop-dit* imprime au texte un caractère testamentaire indéniable, puisqu'il fait écho aux agissements de la mémoire au moment des grands traumatismes, quand l'esprit se refuse toute réminiscence pour pouvoir cicatriser. Enfin, le pardon suggéré à la fin du texte par la cohabitation de la population rwandaise, des Tutsi et des Hutu, et l'intégration de Milan (« Je ne suis pas seul »<sup>47</sup>) se heurte à l'impossibilité du pardon de soi de Venancia, qui meurt avec le regret d'un passé tragique qu'elle n'a jamais su partager avec son fils.

Le texte de Kamel Daoud, *Houris*, traite lui aussi d'un fait historique tragique ayant marqué le destin d'un pays entier, la guerre civile d'Algérie de 1990. À Oran, en juin 2018, Aube, une narratrice sans voix, commence à conter la douleur qui l'a engendrée à sa fille pas encore née, une *Houri* qu'elle cache dans son ventre pour la protéger – autant que possible – des dents acérées des loups affamés qui prennent possession de la terre. Elle sert à cette petite créature aux yeux dorés des lambeaux de mémoire qui la gardent attachée à sa sœur et à ses parents, disparus lors d'une nuit silencieuse couleur de sang, lorsque la valse des chiffres et des étoiles n'a pu sauver qu'un seul corps. Un corps abîmé, gardant à tout jamais la cicatrice d'un sacrifice hâtif, maladroit, qui, faute de lui prendre la vie, a pris la voix d'une fillette aux yeux vert et or condamnée, désormais, à ne parler que dans sa langue intérieure.

En effet, Aube écrit sa douleur dans une langue double (« je possède deux langues. L'une comme la nuit, l'autre comme un croissant. L'une mange dans le cœur de l'autre »<sup>48</sup>), qui s'entête à consigner, malgré son silence imposé, la douleur universelle de ceux dont les rêves ont été brisés et les souvenirs effacés : « on ne voulait plus se souvenir de nous. On exigeait de nous que l'on doute de notre mémoire. Le pays entier ne pensait pas ses blessures, mais les gommait et en faisait des doutes, puis des courants d'air »<sup>49</sup>. Mais cette mémoire endeuillée

---

<sup>47</sup> G. Faye, *Jacaranda*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>48</sup> K. Daoud, *Houris*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 108.

résiste (« Les souvenirs se mettent debout en rang quand je ferme les yeux »<sup>50</sup>) et se fraie un chemin à travers les discours démagogiques de l'imam, qui ne s'insurge ni contre le passé maculé du sang des Algériens considérés impies, qu'il essaie de réduire au silence, ni contre le destin tragique des femmes, qu'il essaie d'effacer : « et l'imam continua et continua encore jusqu'à ce qu'il ne reste rien, d'aucune femme, pas une trace, pas un cheveu, que du sang sur des mâchoires de loups »<sup>51</sup>.

Coupée du monde, devenue une jeune femme à l'identité vacillante, qui chancelle devant les péchés des autres victimes se disputant l'oubli et s'entêtant à pardonner une faute qui semble se dissoudre dans l'obscurité du temps, Aube retourne sur les lieux du crime, convaincue que les souvenirs, malgré leur matière vaporeuse, reviendront et tacheront de leur sang les cœurs blanchis par la prière de l'imam. Mais ce qu'elle trouve sur ces lieux miséreux, où les identités s'entremêlent, ce n'est pas la résignation ou le pardon qu'on essaie de lui faire embrasser, mais un élan de vie nouveau, une foi en la capacité de la mémoire à permettre la renaissance des vérités personnelles, plus fortes encore que celles de l'Histoire.

Enfin, le roman de Sandrine Collette, *Madelaine avant l'aube*, s'inscrit dans un temps presque éternel où la violence du passé côtoie l'espoir du présent, et où le froid et la faim dévorent de leurs grandes dents le village de La Foye, dans le Pays Arrière. Sur cette terre de désolation où les dos se courbent sous le poids du labeur cyclique, censé assurer une subsistance illusoire ou trop éphémère, le malheur frappe sans mesure et écrase les destins un à un. La narration de ce conte sans frontières temporelles est initialement prise en charge par un chien – et la confusion plane sur plusieurs chapitres –, et les pulsions de celui-ci, avec tout ce qu'elles ont de plus animal, se confondent avec celles des humains aux portes du désespoir. La vie, qu'elle soit animale ou humaine, est célébrée dans son rapport indéfectible avec la nature environnante, qui sauve ou perd. Ainsi, quand le pain se fait rare, et que la terre reste stérile et les récoltes se gâtent à cause d'un temps peu clément, l'homme, dans sa barbarie, descend de quelques marches l'échelle de la morale et s'engouffre dans les ténèbres de l'interdit.

Madelaine, une « fille de faim » farouche accueillie par une mère sans enfant, cède à la colère de la subsistance et se laisse tomber dans les abîmes de la cruauté, sans regrets pourtant, puisque ses actes – qui ébranlent l'ordre établi du monde – rendent le deuil supportable et équilibrent, même si de façon tragique, les destins des gens. Mais dans ce village oublié de Dieu germent encore les graines de la bonté, de l'amitié et de l'amour : les paysans solidaires affrontent les

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 65.



affres de leur sort commun comme un grand corps chancelant, dans une union tacite. Enfant ou chien, les êtres sont recueillis, choyés par des mains calleuses, nourris de la même bouillie maigre et transparente de la privation et de l'indigence extrêmes. Comme un roman de Zola, ce récit aux notes naturalistes indéniables, où le discours indirect libre est mené avec une habileté déconcertante, fait se réunir en un seul cri de survie l'homme et la terre.

Bucarest, le 1<sup>er</sup> novembre 2024



**Compte rendu : Kamel Daoud, *Houris*, Paris, Gallimard, 2024**

ADNANA GIROUD<sup>1</sup>

Le livre de Daoud coule comme un long poème au rythme des sanglots de l'aube. Sa narratrice sans voix, une miraculée devenue hors-la-loi afin de préserver la mémoire endolorie des victimes de la guerre civile, raconte son odyssée à un être encore invisible, une *Houri* cachée au fond de son ventre, et à laquelle elle ne donnera la possibilité de voir la lumière des étoiles que lorsque son histoire sera terminée. Dans ce roman qui suit vers hier le chemin d'un personnage brisé jusqu'au fond de l'âme, et dont les souvenirs risquent de s'émietter telle la poussière du sable à cause d'un silence magistralement orchestré, les destins se rencontrent, les histoires s'enchevêtrent pour tenter de faire sortir de l'amnésie un peuple dont la peur se tapit dans l'ombre de l'oubli.

Si la narration organisée en trois parties se divise ensuite en trente-trois, trente-deux et trente-cinq chapitres distincts, c'est pour suggérer à la fois la perfection de l'âge éternel que le Prophète promet à ses fidèles martyrs dans le Coran et la foi brisée de ce personnage tu, dont la voix défunte ne peut plus recenser l'horreur étouffée par l'État même.

Née dans un Endroit mort, un lieu miséreux où l'indigence côtoie le mystère de la nuit silencieuse, la jeune L'bia, cinq ans, vit une enfance ordinaire, presque heureuse, dans les bras de sa sœur aînée Taïmoucha, qui lui sert de sœur, de mère et de père. Leur jeu de cache-cache semble la protéger des loups affamés lorsque sa sœur lui crie avec précipitation : « Couca ! » et lui demande de compter. Compter sur ses petits doigts les mille secondes qu'elle met à la retrouver, les mille caresses qu'elle lui offre, les mille étoiles qu'elle tient prisonnières dans son verre, et les mille têtes qui tombent la nuit du 31 décembre 1999. Mille, et une de moins, la sienne, qui a été recousue à l'hôpital d'Oran grâce aux supplications de Khadija Az, une volontaire devenue mère de substitution cette nuit-là. Née une deuxième fois dans une ambulance qui bêle sa douleur aux nuances d'un sang trop rouge, trop jeune, L'bia devient Fajr, ou Aube dans la langue intérieure. Parce qu'en effet, avec cette deuxième vie elle a eu droit à une deuxième langue,

---

<sup>1</sup> Professeure de français dans l'Académie de Lyon et doctorante à l'Université de Bucarest, École doctorale « Études Littéraires et Culturelles ».

mystérieuse, soyeuse, cachée et rebelle, qui permet d'enregistrer le tumulte extérieur, rauque et incompréhensible, et de suppléer au murmure éternel auquel l'enfant a été condamnée : « je possède deux langues. L'une comme la nuit, l'autre comme un croissant. L'une mange dans le cœur de l'autre » (p. 9). Et c'est cette langue extérieure, « la langue de la pitié des autres » (p. 12), qui se dispense « en poignées de sable » (p. 357) à l'approche du danger, qui a été étouffée par la loi de la « Réconciliation » en 2005, imposant un silence éternel aux victimes et aux témoins, au risque d'une punition qui menace de leur enlever l'identité une deuxième fois. Alors il ne reste à Aube que la langue intérieure, clandestine et infinie, pour s'adresser à son enfant pas encore née, son « inconnue ligotée dans le noir crépusculaire » (p. 12), dans son « monde de tendres cécités » (p. 15), pour lui conter son histoire tatouée avec du sang sur sa peau et la convaincre de rentrer au Paradis, de stopper sa descente sur la terre maudite des femmes, où l'on égorge la beauté et viole l'innocence.

La violence qu'avait subie Aube la nuit de sa traversée – cette nuit-là où les langues ont bifurqué « comme un fleuve coupé en deux » (p. 35) avant de devenir un murmure discret au fond de sa gorge pansée, réparée par une canule – s'est muée en une forme de violence mêlant amour et sacrifice pour un être encore caché. Cette mère en devenir promet à sa Hourri aux yeux dorés une mort très douce, salvatrice, une mort-vie en somme, qui lui épargnerait la misère des femmes nées sur cette terre désolée, que la pitié de Dieu avait désertée : « Après, quand je m'arrêterai, je te couperai la tête, pas avec un couteau, mais avec mille caresses, mille conseils pour que tu retournes d'où tu es venue. Car, ici, ce n'est pas un endroit pour toi, c'est un couloir d'épines que de vivre pour une femme dans ce pays » (p. 16). Convaincue qu'avec trois pilules elle sauvera « une vie entière de la vie entière » (p. 38), Aube s'obstine à déterrer des lambeaux de mémoire qui fuient ses yeux et se disputent l'oubli.

Résolue à répondre à l'appel de sa sœur Taïmoucha, qu'elle pense avoir tuée avec son compte entêté la nuit du massacre, Aube fuit Oran et se rend seule dans le village Had Chekala, où elle avait laissé sa voix et ses rêves d'enfant voler en éclats vingt-et-un ans auparavant. À nouveau, son chemin est parsemé d'embûches, puisque les ombres des loups affamés, ressuscités en la chair des hommes aux allures de faux dieux, la poursuivent, la chassent et veulent la faire plier. Sauvée par la monstruosité de son « sourire », qui reflète comme un miroir la bestialité des premiers loups, Aube est recueillie dans le fourgon blanc d'un livreur illettré, hanté par les livres qu'il ne peut écrire et qui ne lui pardonnent pas. Cet homme au verbe infini qui serpente comme un ruisseau le long de la route, Aïssa Guerdi, est le dépositaire des souvenirs anémiés par le temps et la mémoire chancelante des hommes qui exigent l'absence : « Mon histoire débordant de chiffres exacts et de comptes-rendus de ce qui s'est passé de 1990 à 2000 [...] » (p. 269). Aïssa, l'écrivain sans livre, se répète sans cesse des chiffres

et les noms des victimes dans sa tête, comme une incantation cyclique qui pourrait, à elle toute seule, éloigner l'obscurité de l'oubli. Mais comme « un souvenir est toujours écrit sur de l'eau, du sable, des matières qui changent et fuient » (p. 108), la mémoire d'Aïssa risque de s'effriter et de céder à la menace du néant, si bien que leur consignation – et à défaut le corps d'Aube tout entier, qui garde, inscrite sur sa peau, l'histoire d'une guerre entière – devient impérative pour le sauver de la folie.

Mais la ténacité d'Aïssa, cet homme-livre-non-écrit qui emprunte la narration pour quelques pages, effraie la jeune femme, qui s'enfuit en cachant son corps menu, et celui de la Houri qu'elle porte dans son ventre, dans l'ombre des corps des voitures immobiles. Arrivée à Had Chekala, elle découvre un village dysmnésique, où les identités sont éphémères, aussi futiles qu'un grain de sable dans le désert, et où les noms sont piochés dans le tamis d'une divinité à la main invisible, qui se joue des lois et des silences. Dans ce village déserté par les hommes arrimés aux paroles de l'imam Zabir, installés sur le flanc de la colline, au pied d'une mosquée opulente, boursouflée, qui se rit de l'indigence des paysans, les femmes attendent patiemment – et dans la privation extrême, inhabituelle pour un jour de Sacrifice – la décision de leur guide, un traître qui les nourrira de viande d'âne. L'absence des hommes permet aux langues de se dénouer et aux récits de se dire : Hamra, une jeune vierge kidnappée par les barbus de Dieu, violée, torturée, passée de main en main, avait réussi à sortir de l'enfer des égorgés, mais avait immédiatement pénétré dans celui d'une société aux yeux inquisiteurs, qui la rend coupable des crimes de ses bourreaux et grave sur son âme tourmentée la réputation d'une terroriste. Encore une fois, on pardonne aux hommes, aux meurtriers sans loi devenus des « cuisiniers », qui avaient quitté impunément leurs montagnes de sang pour s'installer dans les villages qu'ils avaient autrefois décimés, puisqu'ils sont à l'image de Dieu et portent son nom, mais pas aux femmes, qu'on fait taire et couvrir d'un voile noir, du « cercueil » de la mémoire collective.

Néanmoins, le retour à l'Endroit mort ne permet pas seulement la confirmation d'une mort symbolique des femmes, pendant la guerre civile et en dehors de celle-ci – puisque les actes de violence envers elles se perpétuent –, mais aussi la prise de conscience d'une culpabilité fautive, résultant d'un malentendu créé dans la douleur de la nuit du massacre. Aube comprend enfin que sa sœur ayant « l'odeur d'une dépouille dans [s]a mémoire » (p. 44) s'était sacrifiée pour la sauver : son invitation au jeu (« Couca ! ») était en réalité une invitation à la danse des chiffres qui font oublier la mort, et font vite venir le matin « en le tirant par ses cheveux dorés » (p. 127). Son désir de remuer la terre des morts ensevelis dans le chaos se transforme ainsi en élan de vie, puisqu'elle comprend que ce n'est pas la mort qu'il faut nourrir de ses souvenirs, mais la vie, avec son berceau immaculé, dans lequel elle peut faire grandir sa Houri : « je te

demande pardon. Je n'avais pas déchiffré que je devais vivre pour deux afin que ta mort ne soit plus vaine. [...] J'ai cru que j'étais à moitié morte alors que je devais vivre pour deux » (p. 371). À son tour, Aïssa – devenu symboliquement le Sauveur, car il se fait pardonner la faute de ne pas savoir écrire au moment où il donne à Aube la chance d'une troisième naissance – guérit de la malédiction de sa mémoire ensorcelante lorsqu'il remplace les chiffres fatidiques par le compte des étoiles.

Houri, la vierge promise du Paradis, mais aussi celle qui redonne vie. En accouchant de cette créature initialement vouée à la mort, Aube accouche d'elle-même et retrouve, par la même occasion, la voix qu'on lui avait enlevée pendant une nuit silencieuse, couleur du sang : « Kalthoum est ma langue, ma voix. [...] Je suis heureuse, je montre un grand sourire ininterrompu et je parle enfin. Pour me comprendre, on se penche sur ma petite fille très près, comme pour partager un secret ou une nuit complice » (p. 375-376).

Le roman de Daoud est un long souvenir qui louvoie sur les pages tatouées des erreurs du passé. Son langage poétique imite la langue intérieure de son personnage mystérieux, avec lequel l'auteur se confond dans une complicité intrigante. Où s'arrête la mémoire de Daoud et où commence celle de son personnage ? Les deux se complètent, se répondent comme une prière incessante adressée non pas à Dieu, mais aux hommes, à ceux qui doivent encore apprendre à vivre, à pardonner, mais sans pour autant oublier. Le style riche, la pseudo-polyphonie des monologues qui s'enchevêtrent pour reproduire le mouvement d'un tumulte collectif, les voix qui ne se parlent, curieusement, qu'en songe, ou dans une langue intérieure indéchiffrable sont les qualités d'un texte qui mime la fêlure identitaire d'un personnage hors de soi, mais que la puissance du souvenir ramène à des vérités subjectives plus fortes encore que celle de l'Histoire.

**Compte rendu : Gaël Faye, *Jacaranda*, Paris, Grasset, 2024**

**SOFIA ANASTASIU<sup>1</sup>**

« Les civils ne savent pas que la paix n'est qu'une guerre suspendue. » (p. 52)

Dans *Jacaranda*, Gaël Faye construit un univers qui se trouve constamment entre la guerre et la paix, entre le dit et le non-dit, un univers où les gens du Rwanda essaient de (re)trouver l'équilibre et la justice, après que leur liberté a été abusivement étouffée. Ce récit à enjeux identitaires met en exergue non seulement la réalité cruelle de la guerre civile au Rwanda, mais aussi l'histoire mouvementée de Milan, que l'on peut considérer comme un véritable avatar de l'auteur, qui tente de se comprendre soi-même et son passé.

Par son prénom choisi intentionnellement afin de renvoyer à l'écrivain Milan Kundera, Milan de Gaël Faye devient un personnage à double référent. Tout comme les personnages du roman de Kundera, *L'Ignorance*, Milan et surtout sa mère sont des *revenants*, des spectres pris dans un *entre-deux* et qui reviennent dans leur pays natal sans pour autant pouvoir se sentir à l'aise chez eux. Ils se trouvent suspendus entre deux pays et deux cultures, entre le passé et le présent. Tout en découvrant un Rwanda presque détruit par la guerre entre les Hutu et les Tutsi, Milan commence à s'interroger sur son passé et son voyage au pays natal se transforme en une véritable quête identitaire, traduisant son désir de comprendre non seulement son passé, complètement occulté par sa mère, mais aussi le mystère entourant le silence de celle-ci, « son silence de toujours » (p. 7).

Tout en traçant l'histoire tragique de la guerre du Rwanda, Faye fait de son roman une tissure des histoires des personnages brutalement touchés par les massacres. Ces histoires s'entrelacent tellement, que les bourreaux deviennent victimes et les victimes deviennent bourreaux. Leurs places commencent à devenir interchangeable tout le long du récit, jusqu'au renversement des rôles et des valeurs ; on assiste à une chute de l'ordre établi. Leurs témoignages reflètent une réalité historique d'une importance cruciale dans le parcours de Milan. Grâce à ce parcours, l'auteur met en évidence la problématique identitaire du *métis*, de

---

<sup>1</sup> Doctorante à l'Université de Bucarest, École doctorale « Études Littéraires et Culturelles ».

celui qui fait partie de deux espaces culturels. Même si Milan a un père français et une mère rwandaise, il est vu par les Rwandais comme un blanc. Cette perspective soulève la question complexe de l'ethnie : fait-on partie d'une culture ou d'un pays uniquement en raison de la couleur de la peau ? Quel est, en fin de compte, l'élément qui détermine notre appartenance à telle ou telle culture ? Enfin, l'étranger peut-il devenir partie intégrante de sa culture d'accueil ? Même si Milan retourne dans son pays d'origine, il est considéré au début comme un *étranger*, un intrus.

La clé de décodage du roman est, pourtant, « l'imposant jacaranda aux fleurs bleu lavande [...], témoin silencieux des vicissitudes du siècle dernier » (p. 186). Cet arbre, appartenant à la famille d'Eusébie, l'amie de la mère de Milan, cache dans ses racines les ossements des enfants d'Eusébie, massacrés pendant la guerre. Il devient ainsi le lien qui unit un passé troublé et un présent accablé encore par la tragédie du génocide. Stella, la fille d'Eusébie, fera la lumière sur l'histoire de la famille et aidera Milan à comprendre sa propre histoire. Contrairement à Milan, Stella connaît l'histoire de son passé grâce à sa grand-mère Rosalie, âgée de plus de cent ans, qui va tout lui raconter. Figure presque mystique, Rosalie est porteuse des secrets transgénérationnels et, à l'inverse de la grand-mère de Milan, cherche à transmettre la mémoire du passé. Les membres de la famille de Milan se définissent ainsi par le mystère et le silence, un silence qui pèse lourd et qui les transforme en prisonniers du passé. D'un côté, il y a la mémoire et l'effort de la maintenir vivante, de l'autre, le désir d'oublier, qui menace de détruire la famille de Milan.

Milan, même s'il n'arrive pas vraiment à connaître sa mère, qui demeure enfermée dans son silence, parvient à se découvrir soi-même en découvrant ses origines, ce qui lui permet de guérir sa solitude et de (re)nouer les liens avec sa famille.

Gaël Faye essaie de cartographier dans ce texte les réverbérations du génocide, tout en esquissant une véritable archéologie du silence, du non-dit et de la solitude. Ses personnages entament leur récit sous l'emprise du génocide et parviennent à se libérer du fardeau du passé grâce à la parole, qui brise les murs du silence et amorce le processus de guérison, car les plaies de la mère seront refermées par le fils.



**Compte rendu : Gaël Faye, *Jacaranda*, Paris, Grasset, 2024**

ANTONIA LATU<sup>1</sup>

Si les hommes se taisent, les arbres mêmes crieront. Dans un Rwanda hanté par une histoire génocidaire, où le refoulement devient une condition de survie, le jacaranda se dresse en arbre de mémoire, une enclave de piété pour ce qui subsiste de vivant d'un peuple trop familier de la terreur et du tabou qui l'entoure. Le jacaranda est aussi un arbre-cimetière, un *locus amœnus* pour les morts cruellement séparés de leurs familles, que seule Stella, jeune fille aux yeux clairs présageant le malheur, visite obsessionnellement, fuyant les efforts de sa mère qui préfère ensevelir son deuil sous la frénésie du travail. En effet, le jacaranda raconte l'histoire des morts pour lesquels la société rwandaise n'a pas mené son deuil jusqu'au bout.

Publié à la commémoration du trentième anniversaire du génocide rwandais, le roman de Gaël Faye réitère une vieille vérité psychologique en plaidant pour la sublimation de la souffrance dans le récit, lequel acquiert une fonction exorcisante dès lors que les témoins refusent de dissoudre leur mémoire dans l'azote liquide du ressentiment. Les survivants du génocide des Tutsi élèvent leurs enfants dans un silence qui en conserve la trace empoisonnée, en déformant l'histoire familiale afin de l'ajuster aux impératifs d'une improbable normalité.

Après le massacre des étudiants tutsi en 1973, Venancia, jeune passionnée de mode, arrive en France avec le désir ardent d'apprendre à nager, après avoir failli se noyer dans le lac Kivu, qui a englouti sa sœur et l'homme qu'elle aimait. C'est là qu'elle rencontre le Blanc qu'elle épousera et à qui elle cachera, tout au long de leur mariage, l'enfer traversé par son peuple depuis les premiers massacres contre les Tutsi, en 1959. Naturalisée française, Venancia se construit une nouvelle vie, centrée sur son rôle de mère et sa boutique de prêt-à-porter. Ses racines africaines restent dissimulées comme une ombre jungienne : aucun parent rwandais n'est mentionné, sa biographie ne contient aucune trace de son identité antérieure, à l'exception du kinyarwanda, qu'elle parle des fois au téléphone et

---

<sup>1</sup> Master Littérature et Philosophie, Université Sorbonne Nouvelle & Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne.

dont Milan, le fils de Venancia, reçoit les sonorités obscures avec l'impression troublante de toucher à l'altérité inassimilable de sa propre mère.

L'édifice soigneusement érigé par Venancia est fragilisé par l'arrivée inattendue du frêle Claude, un garçon rwandais de l'âge de Milan, présenté comme son cousin. Son silence impénétrable, son manque d'appétit, ses cauchemars accompagnés de tremblements et de cris, tout comme le trou profond dans son crâne, dissimulé sous des bandages, témoignent du dernier génocide de 1994, dont Milan ne peut qu'entrevoir la gravité en tentant de calmer les terreurs nocturnes de ce gamin qu'il commence à considérer comme un frère. La barrière linguistique n'empêchera pas le départ soudain de Claude – aussi inattendu que son arrivée – de briser la confiance déjà fragile de Milan en ses parents. Leur divorce, après des années de tranquillité apparente, marquera le début d'une recherche tortueuse des origines, traduisant le désir irréprouvable de Milan de comprendre le silence de sa mère. La distance entre les deux cultures se révèle dans le vouvoiement pratiqué, à cause d'un mauvais français, par Mamie, la grand-mère maternelle de Milan, hospitalière mais aussi méfiante que sa fille face aux questions imprévues. L'oubli faussement thérapeutique se manifeste de manière pathologique chez Mamie, entraînant la dégénérescence associée à la maladie d'Alzheimer.

À l'inverse, Rosalie, dont la vie s'étend sur plus d'un siècle, incarne une mémoire préservée par le don de transmission. Sa biographie, où l'histoire nationale est comprimée à l'échelle de l'histoire privée, est transmise à son arrière-petite-fille Stella sous forme de souvenirs et d'anecdotes soigneusement enregistrés et transcrits à la main. Ces témoignages condensent une existence où les contorsions d'un peuple se mêlent au devenir tout aussi sinueux d'une famille. Lorsque Stella, par un jeu de circonstances, ne peut lire en français la vie de Rosalie devant les officiels réunis pour les festivités de son école, elle choisit de partager cet hommage en kinyarwanda, devant les anciens orphelins du génocide. La jeune fille devient ainsi porteuse d'une histoire destinée à apaiser un deuil non résolu. Cependant, une fracture subsiste entre sa génération et celle de Rosalie – une fracture que seule Eusébie, la mère de Stella, parvient à verbaliser. Lors de la commémoration du génocide, son discours met en lumière les scènes terrifiantes du massacre, ce qui déclenche chez les auditeurs une série de réactions post-traumatiques, révélant combien le passé continue de hanter le présent.

La même paralysie face à un passé inacceptable se manifeste dans la scène du tribunal populaire, où d'anciens assassins sont rassemblés sur le stade et fusillés sous les huées extatiques des foules vengeresses. Malgré cette vengeance, une soif de justice inassouvie subsiste, incarnée par Claude, qui avoue son désir de tuer le meurtrier de sa famille, mais seulement après l'avoir forcé à implorer son pardon à genoux. Quand son projet d'enrichissement par une entreprise automobile échoue, Claude décide de reprendre les terres de sa famille et de

renoncer à la loi du talion en faveur d'une cohabitation généreuse avec les fils de l'ancien meurtrier. Il n'est pas là question de pardon définitif, ni d'espoir en une réconciliation parfaite, car le roman de Faye ne prétend pas entretenir l'illusion d'une telle utopie. L'unique objet utopique du récit, le jacaranda du jardin d'Eusébie, sera abattu pour faire place à la construction d'une nouvelle résidence. L'effondrement mental de Stella, provoqué par cet acte d'impiété envers sa propre enfance, trouve son contrepoids dans l'authentique communauté que Milan, Claude, Stella et Alfred parviennent à construire sur les bords du lac Kivu. Là où Venancia avait perdu sa famille et, virtuellement, sa patrie, les quatre personnages réussissent à les retrouver. Cette scène est la réponse compatissante de Faye à l'histoire troublée du Rwanda, un pays qui continue de négocier ses déséquilibres, même sous les auspices d'une modernisation accélérée qui dissimule les jacarandas sous les chantiers.

Faye n'hésite pas à retranscrire la poésie d'un espace où se côtoient tragédie et soirées éthyliques, en conférant à l'histoire une fonction originelle de thérapie collective. Dans la matrice épique qui tisse les destins des hommes et des femmes rwandais, l'histoire devient une voie d'expiation pour un inconscient tourmenté, précisément parce qu'elle est la forme privilégiée de la mémoire. *Jacaranda* apparaît, de ce point de vue, comme un nécessaire exercice d'anamnèse.



**Compte rendu : Carole Martinez, *Dors ton sommeil de brute*, Paris,  
Gallimard, 2024**

CĂTĂLINA NISTOR<sup>1</sup>

« – Nous n’avons jamais pu percer “les portes d’ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible”. » (p. 160)

L’univers du dernier roman de Carole Martinez s’ouvre sous le signe de l’espoir avec la naissance de Lucie, fille d’Eva et de Pierre, enfant tellement désirée par son père, source d’accomplissement de sa vie familiale, mais en même temps immense responsabilité. Comment protéger cette enfant des dangers connus ou voilés qui menacent d’ébranler à la fois sa vie et l’humanité entière ? C’est la question qui jalonne en filigrane ce récit et dont les réponses prendront des formes surprenantes, empreintes de charme, de sensibilité et d’engagement envers ce monde qui est le nôtre.

Eva, neurologue spécialiste du sommeil, décide de fuir son mari de plus en plus abusif et se réfugie en Camargue, « au bout du monde », avec Lucie, sa fille de huit ans. Après une période de répit, les nouveaux repères d’Eva se voient anéantis lors du surgissement du « Phénomène » : les rêves des enfants des quatre coins du monde se matérialisent sous la forme des dix plaies d’Égypte. Le lecteur est immergé dans un conte de fées apocalyptique, véritable labyrinthe onirique dans lequel il s’engage sans fil d’Ariane, dans une quête dont l’enjeu est incommensurable : il faut déjouer le sort et tenter de sauver les premiers-nés avant que la prophétie biblique ne se répète.

Roman complexe et riche en nuances, *Dors ton sommeil de brute* se présente comme un émouvant hymne à la nature. Une fois en Camargue, Eva rompt tout contact avec le monde extérieur, décidée de s’éloigner définitivement de sa vie parisienne ; sa fille, Lucie, se plonge dans des activités liées à la nature : soigner les oisons, apprendre les noms des plantes, tenir un herbier. Toutes les deux sont initiées à cette nouvelle existence par Serge, « le géant », être solitaire qui s’insinue dans leurs vies comme guide et protecteur. Tout près de la nature,

---

<sup>1</sup> Master d’Études Françaises et Francophones, Université de Bucarest.

l'irrationnel et le spirituel prennent le pas sur la science : à micro-échelle, Eva, spécialiste du sommeil, ne parvient pas à comprendre ce qui arrive à sa fille ; à macro-échelle, les scientifiques du monde entier sont impuissants face au « Phénomène ». C'est Miria, femme-médecin amérindienne, être vivant entre deux mondes et possédant le don de percevoir l'invisible, qui transmettra à Lucie un savoir ancien, grâce auquel elle empêchera la manifestation de la dixième plaie.

Sous la plume de Carole Martinez, les différentes formes d'art révèlent la mission essentielle qui lui revient dans le monde et dans la vie de chacun. Eva incarne la polyvalence de l'écriture : bien que formée comme scientifique, elle tient un cahier des rêves pour répertorier les songes de sa fille, Lucie, à qui elle souhaite apprendre à les maîtriser dès son plus jeune âge. Après leur installation en Camargue et l'apparition du « Phénomène », Eva commence à consigner ses pensées par écrit, ce qui marque un dépassement de ses objectifs purement scientifiques : l'écriture devient dorénavant un remède, une thérapie. La peinture est l'apanage de Serge : « le géant » gagne sa vie en réalisant des tableaux sur commande. Alors qu'il est en train de peindre les dix plaies d'Égypte, il se rend compte que les événements du monde réel suivent de près son projet pictural – mettant ainsi en lumière le pouvoir de l'art d'anticiper la réalité et d'apporter un regard sur le monde. La musique, quant à elle, est le moteur des rêves des enfants : une berceuse les accompagne dans leur sommeil qui les pousse à vivre leurs rêves dans le monde réel.

Le roman présente un vaste répertoire de personnages à psychologie complexe et variée. Des hommes énigmatiques dont le profil transparait à travers des qualités et des tares dévoilées à petites doses : Serge est-il l'assassin de sa propre famille, ou sa culpabilité auto-infligée obscurcit-elle sa perception des événements ? Pierre est-il le familiste convaincu capable de reconquérir Eva et Lucie et de prendre soin d'elles ?

Les événements sont présentés à travers la perspective d'Eva – la première femme, la première mère, dont les racines semblent issues des côtes de Serge. Elle s'abandonne à cet homme mystérieux et trouve le courage d'intégrer son univers imprégné de secrets qui n'auraient jamais pu trouver leur place dans son ancien monde, où la science offrait toutes les réponses. L'emploi du pronom « je » place Eva au centre de cet univers, en tant que génitrice de l'enfant « Porte-rêve ». Les tréfonds de l'âme de Serge sont explorés à la deuxième personne du singulier. Mais est-ce Serge qui dévoile ses vécus à travers une forme de dédoublement, ou est-ce toujours Eva qui lui donne une voix, agissant comme son *alter ego* ? Les autres personnages n'ont pas de place dans l'univers d'Eva, Lucie et Serge et leurs histoires sont racontées objectivement, à la troisième personne, ce qui crée une distance infranchissable par rapport à la complicité tissée dans les recoins isolés de la Camargue.

Roman-monde, carrefour de deux univers où se conjuguent le conte féerique d'un grand rêve collectif, un plaidoyer pour la nature et une profonde réflexion sur l'art, *Dors ton sommeil de brute* s'inscrit dans un paradigme inédit, à la frontière du réalisme magique, et plonge le lecteur dans une réalité profondément bouleversée, mais qui puise dans des ressources inattendues pour parvenir à surmonter la crise globale qui menace d'anéantir l'humanité.

La fin reste en suspens : une fois le monde sauvé, que deviendront les personnages ? L'histoire d'amour entre Eva et son « colosse », jusque-là laissée dans l'ombre, va-t-elle s'accomplir ? Tous ces rêves abominables laisseront-ils des traces sur l'âme et l'esprit de Lucie ? Eva reprendra-t-elle ses recherches et retournera-t-elle à Paris ? Pierre parviendra-t-il à guérir les traumas qui le hantent depuis son enfance ? L'auteure nous laisse imaginer une suite optimiste, faisant de l'espoir une condition essentielle pour continuer à vivre.





**Compte rendu : Maylis de Kerangal, *Jour de ressac*, Paris, Verticales, 2024**

CĂTĂLINA NISTOR<sup>1</sup>

Maylis de Kerangal sème des leurres dès les premières pages de son nouveau roman. *Jour de ressac* débute comme un véritable polar : un homme est retrouvé mort sur une plage du Havre, avec sur lui le numéro de téléphone de la narratrice. Mais ce n'est là que le prétexte d'un retour dans le passé de cette femme, un retour qui a l'ampleur de toute une vi(II)e, faisant ressurgir des histoires inachevées. L'écrivaine déjoue les attentes du lecteur construisant un roman en trompe-l'œil, empreint de notes sensibles, d'épisodes inattendus et d'un dénouement surprenant.

Le roman entremêle l'histoire personnelle de la narratrice et celle de l'humanité entière, qui se tissent comme une toile d'araignée avec pour cadre la ville du Havre. La narratrice met son cœur à nu, révélant ses soucis et les chagrins de sa jeunesse dans la ville portuaire – notamment sa relation d'amour avec Craven, parti sans mot dire – ainsi que de sa vie actuelle, où son bonheur familial est terni par les incertitudes d'une carrière menacée par les avancées de l'intelligence artificielle.

Comparable à une archive de l'histoire récente, le récit est parsemé de moments clés du XX<sup>e</sup> siècle qui raisonnent avec les événements marquants du monde contemporain : au témoignage de Jacqueline sur La Seconde Guerre mondiale fait écho celui de Ioulia et de Daria sur la Guerre en Ukraine ; la crise des réfugiés des années 1940 se répète, à une moindre échelle, avec le naufrage des migrants dans la Manche en 2021. À cela s'ajoutent les méfaits caractéristiques du XXI<sup>e</sup> siècle, comme le trafic de drogues.

Le côté sensoriel joue un rôle essentiel dans le parcours de la narratrice : chaque moment vécu au Havre, chaque souvenir est associé à des sentiments qui mobilisent tous ses sens. Un véritable réseau de tropismes traverse le texte, faisant du lecteur le témoin tacite d'une existence en train de se révéler. Voici un nouvel artifice à fonction de piège : l'avalanche de sensations éprouvées par la protagoniste dissimule un côté événementiel plutôt pauvre, bien que ressenti

---

<sup>1</sup> Master d'Études Françaises et Francophones, Université de Bucarest.

comme étouffant, lourd, accablant. Les repères temporels s'effacent : le temps acquiert de nouvelles dimensions, façonnées par les vécus intérieurs de la narratrice, se dilatant ou se contractant au gré des ressentis de cette femme : « Je me dis que trop attendre empêche que quelque chose advienne, j'attends de ne plus attendre. La douleur est physique. J'ai la mâchoire qui se bloque. [...] Je suis piégée dans ce temps d'une substance bizarre – temps des aguets devenu temps épais et lent, temps que l'on sent passer » (p. 121-122).

L'imagination, qui recèle un vaste répertoire de fonctions, constitue une pièce maîtresse de la mosaïque de cette vi(II)e faite de miettes. Loin de s'opposer à la réalité, elle la complète ; à une époque marquée par l'instabilité, elle peut devenir un secours précieux pour survivre. La narratrice utilise son imagination pour déceler de nouvelles significations dans sa vie au Havre, ce qui lui permet de raviver le passé et de l'investir d'une valeur différente, ajustant ainsi la perception qu'elle a du présent : « Qu'est-ce qu'il s'imaginait. Je n'avais pratiquement fait que penser à ça depuis ce matin, mais y penser avait fini par prendre la forme d'une ville, d'un premier amour, la forme d'un porte-conteneurs » (p. 189). L'imagination suscite également une réflexion sur la littérature et l'art cinématographique : comment peut-on encore créer des textes littéraires ou écrire des scénarios ? La narratrice plonge dans son propre passé, rassemblant les figures marquantes, les événements gravés à jamais dans son histoire personnelle et les lieux imprégnés de souvenirs, prête à construire un véritable roman intime ou un scénario de film : « la cinégenie prodigieuse du Havre, la mise en scène du regard à l'échelle d'une ville entière associée à l'esthétique particulière d'un port industriel, cette énergie graphique, tout cela jouait à plein, dopait les imaginaires » (p. 183).

La profession de la narratrice – doubleuse de voix – fonctionne comme une métaphore du dédoublement qu'elle vit lors de sa quête pour retrouver un passé apparemment enfoui, mais plus actuel que jamais : « Le Havre, terminus, tout le monde descend, un terminus qui porte mal son nom : rien ne saurait se terminer dans cette ville » (p. 27). Sa jeunesse au Havre est, trente ans plus tard, un film qu'elle doit restituer dans la langue intérieure de la femme de cinquante ans qu'elle est devenue. L'enquête qui cherche à résoudre un crime lié au narcotrafic est doublée d'une (en)quête identitaire intime, personnelle, une errance introspective qui mobilise toute son expérience, ses sentiments et enfin sa vie entière et sur laquelle elle nous avertit dès le début : « j'ai éprouvé un sentiment trouble, nébuleux même, celui d'être l'agent secret de ma propre existence » (p. 26). Cette quête identitaire imprègne le récit d'une poétique du silence tissée de mystère, de bribes de témoignages confiés au lecteur, de vécus ineffables liés à l'amour inachevé qui polarise encore la vie de cette femme.

La technique du clair-obscur est utilisée dans la description du Havre, ville-personnage bercée par la mer qui accompagne la narratrice tout au long du récit. Le port, la digue, la mer, l'architecture, les lieux de jeunesse de la protagoniste

sont évoqués par le biais de véritables constellations sémantiques, mettant en lumière le style distinctif de Maylis de Kerangal, marqué par une écriture abondante, en cascade, fluide et musicale :

voir la mer, l'initiation alpha pour ceux qui ne l'avaient encore jamais vue, se l'imaginaient bleue quand la nôtre était autre chose, rude, complexe, à la fois pétrolière et impressionniste, prosaïque et rêveuse, parcourue de lignes, de routes, et d'une couleur que pas un seul nom de couleur ne pouvait résorber, d'une couleur qui aurait amplement mérité qu'un nom fût créé pour elle, incluant sa texture, son reflet, son mouvement ; voir la mer, oui, puis nos visiteurs passaient le reste de leur séjour à se pâmer, certains que nous ne savions pas apprécier notre ville à sa juste mesure, quand pas un seul d'entre eux, of course, n'aurait songé à s'attarder ici, le béton leur était inamical, le port opaque et trop industriel, les rues du centre-ville désertes à dix-huit heures, et déjà le premier soir ils se mouchaient, geignards, certains d'avoir chopé la crève (p. 64).

Se déployant à l'échelle d'une vi(II)e, le récit réussit à mettre en lumière le rapport presque organique entre la femme et ses lieux natals, transformant la carte du Havre en carte de sa jeunesse imprégnée de joie et de chagrin.

Le roman se clôt sous le signe du doute : on ne saura jamais si le corps retrouvé sur la plage est celui de Craven ou d'un autre fantôme du passé de la narratrice. Peut-on réellement échapper à son passé, aux souvenirs qui reviennent, tel le ressac, bouleversant l'ordre que l'on croyait établi ? Laisser le passé derrière soi semble être la seule façon de continuer à vivre.



**Compte rendu : Jean-Noël Orengo, « Vous êtes l'amour malheureux du Führer », Paris, Grasset, 2024**

IOANA BELU<sup>1</sup>

Le dernier roman de Jean-Noël Orengo, « *Vous êtes l'amour malheureux du Führer* », présente une construction fictionnelle élaborée sur plusieurs niveaux : une strate biographique au premier degré, où l'auteur s'attache à raconter la vie de l'architecte du Troisième Reich, Albert Speer ; une strate biographique au second degré, où l'auteur assume une perspective intertextuelle et dialogique à partir de l'autobiographie de Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, parue en 1969 ; enfin, une strate biographique au troisième degré, où Orengo va encore plus loin, mettant en scène la rencontre de Speer, peu avant sa mort, avec Gitta Sereny. Celle-ci deviendra, avec la publication, en 1995, d'*Albert Speer: His Battle with Truth*, l'une des principales biographes de l'ex-architecte en chef du parti nazi dans les années 30 et de l'ex-ministre de l'armement de Hitler entre 1942 et 1945. De ces trois strates superposées par Orengo il résulte un tissage intertextuel captivant, à mi-chemin entre fiction et histoire, porté par une écriture mêlant le récit au métadiscours, une « façon de faire » qui gagne du terrain dans la littérature de l'extrême contemporain.

Dès les premières pages du livre, supposé être une biographie romancée explorant surtout la relation de Speer avec Hitler, l'auteur recourt au métadiscours pour avertir le lecteur : toutes les biographies de Speer, du fait du succès de son autobiographie de 1969, « apparaissent trop souvent comme les réécritures paradoxales de ses propres Mémoires » (p. 7). Tout historien ou biographe de ce personnage devrait donc se confronter à ce « texte-source » très puissant, devant lequel d'autres documents historiques peinent à s'imposer, malgré la vérité qu'ils tentent de rétablir et qui pourtant « se révèle insuffisante » (p. 8). En définitive et dès le départ, Orengo nous dit que son livre n'est pas seulement une biographie, mais aussi une exégèse, qu'il est donc à la fois le biographe de Speer et l'exégète de ses Mémoires. La question de la vérité devient ainsi l'enjeu central de cette nouvelle « réécriture paradoxale » de la vie de Speer, une vie intimement liée à

---

<sup>1</sup> Doctorante à l'Université de Bucarest, École doctorale « Études Littéraires et Culturelles ».

l'ascension flamboyante et à la chute brutale du Troisième Reich, tout comme aux horreurs de la Seconde Guerre mondiale et du nazisme.

Selon Orenco, malgré toutes les « réécritures » et tous les efforts des historiens, un malaise persiste autour de la figure d'Albert Speer, de son témoignage à Nuremberg, de ses Mémoires et de son aveu : « Je ne savais pas, je sais maintenant, j'aurais dû savoir : je suis donc coupable » (p. 187). Qu'est-ce qui pousse donc Orenco à se lancer dans une entreprise où il admet que tous ceux qui l'ont précédé ont échoué, et où, au final, « c'est Speer le vainqueur » (p. 8) ? Sans doute cherche-t-il à répondre à la question de la vérité, restée insaisissable dans le cas Speer, ou du moins « insuffisante » pour que la postérité ne soit plus fascinée par l'exceptionnelle destinée de cet homme ou par ses paroles, mais le perçoive enfin comme un menteur, comme celui qui savait et qui n'a jamais voulu l'admettre, comme le porteur du syndrome de Shéhérazade : celui qui cherche à « sauver sa tête par la fiction, l'autofiction, le conte, n'importe quoi, pourvu que ce soit *écrit* ou *dit* » (p. 219).

Nous succombons tous à nos obsessions et, parfois, pour notre plus grand bonheur, nous parvenons à nous en délivrer. Jean-Noël Orenco a été sans doute longtemps hanté par la figure ambiguë d'Albert Speer et par le besoin de saisir la vérité de ce personnage. Il s'en délivre finalement, à travers son « roman », par une réflexion sur l'autofiction, ce genre littéraire très en vogue aujourd'hui, où la fiction semble occuper une place secondaire tout en restant essentielle, et auquel appartiendraient également, avant la lettre et contre la volonté affichée de leur auteur, les Mémoires de Speer, retravaillés et replacés, cinquante-cinq ans plus tard, sur le devant de la scène historique, culturelle et médiatique. L'exégèse des Mémoires de Speer se conclut par une réflexion sur ce que signifie que d'écrire « son propre roman, avec toutes les séductions que cela suppose » (p. 219). Dans le cas de Speer, cela revient à mentir sur l'essentiel, tout en prétendant dire la vérité. Dans le cas de son public, à préférer une fiction puissante à une vérité plate. En proclamant les Mémoires de Speer « l'autofiction esthétique et politique la plus radicale jamais écrite » (p. 219), Orenco questionne la légitimité de la fiction en tant que « porte de sortie prestigieuse » offerte aux coupables. En ce sens, il qualifie son propre livre de « contre-fiction » (p. 224), car dans la « bataille des récits et des signes » (p. 224), la vérité ne pourra jamais triompher en s'affublant du masque de la fiction, *i.e.* de la séduction.

Au-delà de l'histoire racontée, du portrait complexe d'Albert Speer et des questions d'éthique et de moralité liées à sa conduite pendant la guerre, au procès de Nuremberg ou même après, « *Vous êtes l'amour malheureux du Führer* » témoigne, sur le plan littéraire, d'une orientation esthétique de plus en plus marquante, celle d'une écriture fictionnelle hybride. Ce type d'écriture n'est certes pas encore dominant, mais il s'impose progressivement sur le marché littéraire à travers des productions que lecteurs et critiques peinent désormais à définir.

S'agit-il véritablement de romans, de créations littéraires au sens classique du terme, ou bien devrait-on plutôt les ranger parmi les essais historiques ou d'autres formes de récits non fictionnels ?

On assiste, avec « *Vous êtes l'amour malheureux du Führer* », à la parution d'un nouvel objet littéraire rejoignant la série des « OLNi » (objets littéraires non identifiés) des dernières années, qui se cherchent sans doute encore une théorisation (des « contre-fictions » ?), tout en ayant déjà conquis le cœur et l'esprit des lecteurs par leur côté « vrai » et par l'authenticité des stratégies d'écriture. Ce sont des livres qui jaillissent d'une nécessité d'écrire très convaincante, des livres dont l'intérêt ne consiste pas dans le thème abordé (en l'occurrence, un énième livre sur le nazisme), mais dans cette nouvelle « façon de faire », qui tisse le discours au métadiscours. Pour l'instant, malgré leur déficit de fiction par rapport à ce qu'on est habitué à attendre d'une œuvre littéraire, ces « OLNi » sont rangés du côté du roman. Peut-être, à l'avenir, le roman deviendra-t-il de moins en moins fictif et de plus en plus hybride d'un point de vue discursif. Quoi qu'il en soit, « *Vous êtes l'amour malheureux du Führer* » témoigne de la « vérité du roman », de la force d'une narration parfaitement maîtrisée, combinée au métadiscours et à l'intertextualité, traversée par une réflexion obsessive et obsédante sur les questions ardentes de l'humanité : la vérité, le mensonge, la séduction, l'abus, l'amour (malheureux) ou le vide créé par son absence.





**Critiques littéraires : Prix Goncourt, édition 2023**

**JURY DE L'UNIVERSITÉ DE BUCAREST**

**Mokhtar Amoudi, *Les Conditions idéales*, Gallimard, 2023**

En explorant les limites d'un *Bildungsroman*, Mokhtar Amoudi manie une écriture dynamique, à travers laquelle l'ironie fine ou l'humour alternent avec la sobriété des passages philosophiques, pour révéler, comme si on enlevait une à une les feuilles d'un oignon, l'errance identitaire du jeune Skander qui veut vaincre les inégalités sociales. Au moment où il vient habiter chez Mme Khadija, en banlieue, à Courseine (cet endroit imaginaire, mais fascinant dans la diversité des vies qu'il accueille), l'existence du protagoniste, déjà familiarisé avec l'expérience bouleversante de l'Aide Sociale, prend un tournant encore plus difficile, car les illusions de ce garçon honnête et passionné par la lecture sont définitivement détruites. Un roman sur la quête de soi-même, sur la confrontation de l'individu avec le déterminisme et l'inadaptabilité dans une société contemporaine où les voix tragiques des marginaux restent souvent inaudibles.

**Fabiana Florescu, Université de Bucarest**

**Jean-Baptiste Andrea, *Veiller sur elle*, L'Iconoclaste, 2023**

Deux personnages aux histoires entretissées et une amitié fortuite qui s'étendra tout le long d'une vie : le roman de Jean-Baptiste Andrea est un véritable tour de magie qui nous porte à travers l'Italie du vingtième siècle et qui nous montre la force inspiratrice de l'art, de l'amour et de la camaraderie. Mimo et Viola sont des « jumeaux cosmiques », l'un est doué d'un talent singulier et l'autre est une fille visionnaire, mais qui doit se conformer aux contraintes sociales. Les deux découvriront ce que c'est que le vol mais aussi la chute, n'ayant d'autre choix que de suivre « la trame bien serrée du destin ». À la fin, seront-ils capables de trouver la tranquillité de l'âme dans la souffrance et la puissance de survivre ?

**Sofia Anastasiu, Université de Bucarest**

**Dominique Barbéris, *Une façon d'aimer*, Gallimard, 2023**

De façon proustienne, la vue d'une photo engendre un souvenir qui fait surgir toute une histoire dont les repères sont ambigus et les événements

embrouillés. La narratrice tente de fouiller dans le passé de sa tante, Madeleine, en faisant appel aux témoignages de ses proches et aux documents gardés par sa famille pour construire ainsi une véritable mosaïque littéraire qui suscite des questions inlassables dans l'esprit du lecteur. Apparemment, il s'agit d'une « histoire sage » jusqu'au moment où les destins de Madeleine et du mystérieux Prigent se croisent et que le monde intérieur de l'héroïne en est profondément troublé. Un amour essentiellement platonique, vécu au Cameroun dans un contexte sociopolitique tumultueux – la proclamation de l'indépendance – et à fin douloureuse – la mort de l'homme, dans un accident d'avion –, dévoile les profondeurs de l'âme d'une femme énigmatique. Dominique Barbéris jalonne son texte de techniques postmodernes – intertextualité, polyphonie, métafiction, fragmentation – et les met au service d'une immense sensibilité née sous le signe des réminiscences du cœur.

**Cătălina Nistor, Université de Bucarest**

**Vincent Delecroix, *Naufrage*, Gallimard, 2023**

Par une écriture ciselée et litanique, le dernier roman de Vincent Delecroix enquête sur le rapport de l'homme à l'impuissance et au mal. En donnant la parole à une opératrice du CROSS, dont le monologue brutal témoigne de la culpabilité tacite caractérisant une humanité « perdue, sans boussole morale, sans repères », l'auteur force, dès le début, les barrières du dicible et nous introduit au cœur d'une problématique lancinante visant les limites de la responsabilité et de la conscience humaines. Derrière l'évocation de l'histoire des migrants qui sont morts en essayant de traverser la Manche en bateau, Delecroix développe une réflexion délicate sur la défaillance, sur l'intranquillité de l'esprit, ainsi que sur la parole dite, mais jamais entendue. À travers ce texte qui évoque au niveau stylistique le tangage, les cris tragiques des réfugiés se confondent avec le chant des sirènes et les voix humaines « font comme des vagues au-dessus des vagues ». Enfin, une sourdine domine ce récit minimaliste, mais poignant, dont la poéticité surgit paradoxalement d'un discours tranchant sur la confrontation entre la voix et le silence.

**Fabiana Florescu, Université de Bucarest**

**Cécile Desprairies, *La Propagandiste*, Seuil, 2023**

Lucie doit tout au système méritocratique français de la III<sup>e</sup> République. Née en 1919 dans un village bourguignon, elle obtient une bourse pour continuer ses études dans un lycée parisien et, ensuite, à la Faculté de droit. Pourtant, quand la France est défaite en juin 1940 par l'Allemagne nazie, Lucie n'hésite pas une seconde à se jeter corps et âme dans la nouvelle société qui s'établit sous l'occupation, embrasse son idéologie, épouse un emblématique jeune Alsacien redevenu depuis très peu Allemand et fait la propagande du nouveau régime. À

vingt et un ans, on n'arrête pas son élan vital de sitôt, surtout lorsqu'on vient de loin et qu'on a faim d'ascension sociale et de réussite. Les rouages de la collaboration en toile de fond, *La Propagandiste* brosse le portrait d'une arriviste du XX<sup>e</sup> siècle, « la petite campagnarde » intelligente, faite pour s'adapter à toute situation, douée d'une grande force de travail au service de son ambition, prête à se dévouer naïvement et complètement à l'idéal du moment, mais dépourvue de scrupules et de sens moral dès que se pose la moindre question qui dépasse ses intérêts ou ceux de son « clan » familial. *La Propagandiste* met en scène un type d'arriviste assez universel à l'époque moderne, ce qui repose la question du collaborationnisme comme phénomène de société toujours possible et actuel.

**Ioana Belu, Université de Bucarest**

**Émilie Frèche, *Les Amants du Lutetia*, Albin Michel, 2023**

Hôtel luxueux, cocon de vie, mais aussi lieu de prédilection de la mort, l'hôtel Lutetia ouvre une brèche dans le temps pour Maud et Ezra. Un couple d'octogénaires juifs non pratiquants, seuls survivants de leur famille, choisit de se suicider là où tout avait commencé, bouclant ainsi la boucle et mettant fin à « la Bulle » de leur vie. Mais qu'advient-il de leur fille unique Eléonore, dont les repères sont ébranlés par la disparition inattendue de ses parents ? La trame narrative suit les drames d'une famille divisée par le geste apparemment extrême des époux Kerr, drames qui s'entrecroisent, revenant cycliquement à la même question : le suicide est-il un acte d'égoïsme profond ou un droit irréfutable de l'homme ? *Les Amants du Lutetia*, roman de la perte, de la déstabilisation, est en même temps un roman-manifeste, une revendication de la liberté de mourir dans la dignité, dénonçant par là même une loi brutale et restrictive. La mort devient ainsi « une affaire de choix » et le droit au suicide assisté est envisagé comme une forme de liberté individuelle, accessible à tout être humain.

**Alicia Baba, Université de Bucarest**

**Dorothee Janin, *La Révolte des filles perdues*, Stock, 2023**

Théo Valère, le fils de l'avocat Serge Valère, essaie de se suicider. Afin de soigner la dépression de son fils, le père emploie Elvire – la généalogiste marquée par son statut d'« enfant posthume » et à laquelle la vie refuse d'accorder le privilège d'être mère – pour mener une enquête sur ses origines. Enfant abandonné en son bas âge, ne connaissant que le nom de sa mère inscrit sur son acte de naissance, Serge Valère s'est construit sa propre identité, en remplaçant son nom de famille (Lauris) par son second prénom. À quoi bon se laisser dominer par son passé – d'ailleurs énigmatique –, alors que ce qui compte réellement dans la vie est de « savoir où l'on va » ? Si elle partage avec Valère le statut d'enfant n'ayant jamais connu son père, Elvire n'est pas d'avis que le passé doit tomber dans l'oubli. Ainsi s'efforce-t-elle, à partir d'un fait divers trouvé

dans la presse de l'année 1947, à dénoncer les défaillances, voire les abus, du système public de correction des comportements déviants des jeunes filles françaises, à l'époque de l'après-guerre. La révolte des pupilles de Fresnes, dont la mère de Serge Valère, devient le symbole de la solidarité féminine contre une société contraignante et parfois injuste, à laquelle Elvire se rallie en dépit des frontières du temps.

**Loredana Stănică, Université de Bucarest**

**Gaspard Kœnig, *Humus*, L'Observatoire, 2023**

À la suite d'une conférence, deux étudiants en agronomie sont persuadés que la régénération des sols et le recyclage des déchets se feront à l'avenir à l'aide des vers de terre. Arthur et Kevin proviennent de milieux sociaux très différents, comme leurs prénoms l'indiquent : un père avocat à Paris et des parents ouvriers agricoles dans le Limousin. Ils ont également des caractères très différents, mais ils sont animés d'une passion commune : ils désirent trouver des solutions à un monde en dérive devant lequel ils ne peuvent rester indifférents. Cet idéalisme soude une amitié profonde. Leurs parcours à la sortie des études seront à l'opposé et leurs courbes sociales s'inverseront pendant un certain temps. Réussiront-ils à semer et à faire grandir leurs idées ? Ni la multinationale de Kevin, ni l'exploitation agricole d'Arthur ne tiendront leurs promesses. Ni l'adaptation aux flux financiers des investisseurs richissimes, ni la révolte sociale contre la destruction des sols et des vies des gens ordinaires ne pourront inverser le rouleau compresseur du capitalisme effréné, avide et immoral. Les deux personnages échouent, l'un comme l'autre. Kevin sera condamné à trois ans de prison avec sursis et poursuivra sa vie dans un dénouement spartiate, Arthur paiera de sa vie. La forêt recommencera à pousser sur le terrain agricole hérité par ce dernier de son grand-père comme symbole d'une régénération future en dehors de toute intervention humaine. Dans un registre très cinématographique, où l'auteur, tout en maîtrisant parfaitement l'art du dialogue, « donne à voir » au lecteur des personnages hauts en couleur, évoluant dans des situations et des milieux sociaux que tout sépare, *Humus* renoue avec la tragédie classique, mettant en scène l'Individu qui ne courbe pas l'échine devant le Roi du moment, mais affronte le pouvoir en défendant les valeurs universelles de l'humanité : la vérité, la justice, la dignité humaine.

**Ioana Belu, Université de Bucarest**

**Kevin Lambert, *Que notre joie demeure*, Le Nouvel Attila, 2023**

Égérie de la modernité, icône d'un capitalisme voilé sous des ambitions éthiques trompeuses, la starchitecte Céline Wachowski accepte de diriger la construction du complexe Webuy, un projet prodigieux par sa grandeur et sa visée écologique, mais aux conséquences monstrueuses pour les pauvres hères

expropriés. Devenue en un temps record le visage d'un complot ésotérique favorisant l'embourgeoisement et la destruction des équilibres sociaux, cette transfuge de classe se retrouve la cible d'un lynchage médiatique sans précédent, encourageant une révolte sociale à grande échelle visant à annihiler les privilèges des nouveaux riches et des arrivistes à l'origine des perversions économiques et sociales du Québec. Le récit de Kevin Lambert s'organise en trois « actes » symboliques permettant au lecteur, au fil de nombreuses phrases serpentine aux influences proustiennes, d'accompagner la protagoniste dans sa descente aux enfers, avant, pendant et après la crise. Extirpée de sa bulle ouatée de privilégiée, Céline tente une rédemption morale et change d'idéologie, mais cette montée sur les barricades prônant la révolution d'une société qu'elle-même avait formatée auparavant ne serait-elle pas illusoire ? Dans ce chaos qu'elle souhaite transformer en purgatoire, Céline n'a qu'une ambition : que sa joie demeure.

**Adnana Giroud, Université de Bucarest**

**Akira Mizubayashi, *Suite inoubliable*, Gallimard, 2023**

Pamina, une jeune luthière travaillant dans l'atelier d'un célèbre luthier parisien, fait une découverte surprenante. En démontant un violoncelle précieux, elle y trouve une lettre du début de la Seconde Guerre mondiale, écrite par Kyo, un violoncelliste japonais de grand avenir. C'est le témoignage troublant d'un jeune homme forcé de quitter tout ce qu'il aime : sa musique, sa famille, toute sa vie pour aller lutter dans un combat insensé auquel il sait qu'il n'échappera pas. Il ne s'agit pas d'un drame singulier, mais de l'écho de toute une civilisation endommagée par l'ambition criminelle d'un régime impérialiste. Un roman de révolte contre la guerre et l'anéantissement, rappelant les destins brisés et la mort tragique des Japonais enrôlés dans l'armée suicidaire de l'empereur Hirohito. Mais aussi un roman qui nous montre le caractère réparateur de la musique comme langage universel à travers l'espace et le temps. C'est ainsi qu'une suite inoubliable de Bach devient une échappatoire à la folie absolue du monde et l'écriture d'un cheminement vers la guérison des plaies ouvertes dans le mental collectif.

**Vlad Negru, Université de Bucarest**

**Laure Murat, *Proust, roman familial*, Robert Laffont, 2023**

*Proust, roman familial* est un récit autobiographique enrichi d'une lecture singulière, *située*, de *À la recherche du temps perdu*, qui donne à ce roman le sens d'une véritable quête identitaire. Le mélange de réalité et de fiction permet à Laure Murat, elle-même issue du milieu aristocratique, d'acquiescer, à travers l'analyse que Proust mène autour de l'aristocratie de la Belle Époque, une meilleure compréhension de ses origines et de son expérience, y compris de sa sexualité. Murat récupère sa première lecture de Proust, une lecture de jeunesse,

sur laquelle se greffent des lectures critiques, et réfléchit sur le pouvoir émancipateur de la littérature.

**Ana Figher, Université de Bucarest**

**Léonor de Récondo, *Le grand feu*, Grasset, 2023**

À l'aube du dix-huitième siècle, Ilaria naît sous les auspices de la musique. Captive entre deux identités, celle d'orpheline et celle de fille cadette, elle recevra « le baptême du feu », ayant comme maître l'un des meilleurs : Antonio Vivaldi. Léonor de Récondo écrit un texte incandescent, qui nous révèle une Venise éclatante, où la musique joue le rôle principal. Dans son amour brûlant pour les sons, Ilaria doit apprendre à éteindre ses passions et à se retrouver soi-même dans un monde plein de préjugés. C'est une histoire sur l'amour et la mort, sur la perte et la force de l'amitié, une vraie recherche de l'euphonie des sentiments.

**Sofia Anastasiu, Université de Bucarest**

**Éric Reinhardt, *Sarah, Susanne et l'écrivain*, Gallimard, 2023**

Entre fiction(s) et réalité(s), Éric Reinhardt raconte l'histoire d'une jeune femme, Sarah, qui confie à un écrivain les injustices qu'elle a subies dans sa famille. Entre amour, désespoir et contestation, elle voit sa vie se crayonner sur le papier et prendre de nouvelles valences. Susanne, son *alter ego*, naît, évolue et parvient à démarrer une nouvelle vie. Mais la frontière entre les deux réalités fictives s'estompera, les deux personnages deviendront vite interchangeables, vivant l'un à la place de l'autre, s'influçant mutuellement. Jeu de réflexions, de dédoublements, *Sarah, Susanne et l'écrivain* nous confronte à des réalités intérieures, reflétées à leur tour par la réalité romanesque. Le roman devient notre tableau, un tableau à la composition duquel nous avons accès, chargé d'un mysticisme particulier, qui introduit son lecteur dans une atmosphère magrithienne. La première impression du lecteur est celle d'avoir percé les coulisses de la création romanesque, d'avoir accédé à son cœur même. Mais s'agit-il vraiment de la réalité ou n'est-ce là qu'un pur simulacre ?

**Alicia Baba, Université du Bucarest**

**Antoine Sénanque, *Croix de cendre*, Grasset, 2023**

En plein Moyen Âge, période profondément marquée par la puissance de l'Église, le prieur Guillaume confie à deux moines, Antonin et Robert, une mission dont les répercussions pourraient secouer cette institution : lui procurer du parchemin pour écrire ses confessions qui portent sur les origines de la peste et sur la façon dont sa propagation est liée à la figure d'Eckhart de Hochheim. Deux fils narratifs entrecroisés dont la résultante comporte, d'un côté, une âpre critique des pratiques indignes des hommes d'Église et, d'un autre, l'adhésion aux valeurs fondamentales de l'époque en question : camaraderie, loyauté, fraternité. Roman

qui reflète l'atmosphère du XIV<sup>e</sup> siècle, *Croix de cendre* pourrait être considéré comme une fresque sociale qui dévoile, de manière objective et par l'entremise des vécus des protagonistes, des éléments clé d'une période de l'histoire qui fait encore trembler les gens. Mysticisme, aventures, événements et personnalités prégnantes, voyages et fines explorations psychologiques s'entrelacent pour composer un récit dynamique et engageant, offrant l'impression d'un retour dans un passé lointain.

**Cătălina Nistor, Université de Bucarest**

**Neige Sinno, *Triste tigre*, P.O.L., 2023**

Ce roman, dans son minimalisme apparent, réussit à être totalisant dans sa réflexion sur la littérature et sur la *magie* de la langue. En harmonisant les dimensions autobiographique, intertextuelle et métalittéraire, visant les limites du témoignage par rapport à la « culture de l'inceste » ou du viol, *Triste tigre* n'est pas seulement un récit de soi, mais aussi une méditation profonde sur la littérature et sur sa fonction cathartique, sans pourtant offrir une réponse claire quant au pouvoir thérapeutique de l'art. Entre les « portraits » morcelés réalisés par la narratrice et les « fantômes » convoqués, une écriture paradoxale, fragmentaire et à bout du souffle nous suggère un changement de perspective à l'égard du rapport entre la victime et le bourreau. En dépit de son sujet qui n'est pas inédit, *Triste tigre* est une composition saisissante dans le paysage de cette rentrée littéraire, dont l'originalité et la force résident dans la variété des styles et des genres abordés, ainsi que dans ses références littéraires.

**Fabiana Florescu, Université de Bucarest**

**Jean-Philippe Toussaint, *L'Échiquier*, Éditions de Minuit, 2023**

Avec *L'Échiquier*, Jean-Philippe Toussaint accomplit un premier volet de son « projet tricéphale », à savoir l'écriture d'un nouveau livre, qui se déroule en parallèle avec la traduction du *Joueur d'échecs* de Stefan Zweig et un essai théorique sur la traduction. À travers la lecture de ce roman le lecteur est invité non seulement dans les coulisses de la vie de l'auteur, en vertu de la composante autobiographique du livre, mais aussi dans son *laboratoire de création* qui laisse entrevoir la manière dont les deux fils (de la traduction et de l'écriture littéraire) s'entremêlent et se superposent. Le récit des faits concrets de la vie de l'auteur est ponctué de méditations sur l'existence, ainsi que sur le rôle de l'écriture, qui devient, pour Toussaint, une manière de *fuir* le monde, la littérature étant envisagée comme un abri, un refuge contre *les arêtes coupantes du réel*.

**Gabriela Florina Simion, Université de Bucarest**



Editura Universității din București – Bucharest University Press  
folosește sistemul de peer review dublu anonim.

---

© EUB-BUP pentru prezenta versiune

---

<https://editura-unibuc.ro/>

Bd. Mihail Kogălniceanu nr. 36-46, Cămin A (curtea Facultății de Drept),

Corp A, Intrarea A, etaj 1-2, Sector 5, București, România; tel.: + (4) 0726 390 815

e-mail: [editura@g.unibuc.ro](mailto:editura@g.unibuc.ro)

Librărie online: <https://editura-unibuc.ro/magazin/>

Centru de vânzare: Bd. Schitu Măgureanu nr. 9, parter (holul Facultății de Sociologie și Asistență Socială);

tel. + (4) 021 305 37 03

---

*Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziție publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă încălcări ale legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil, în conformitate cu legile în vigoare.*