

La forme du récit change plus vite hélas que le cœur d'un mortel ? Modes d'autorisation dans la littérature urbaine contemporaine

Hannah Steurer



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/3678>

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Hannah Steurer, « La forme du récit change plus vite hélas que le cœur d'un mortel ? Modes d'autorisation dans la littérature urbaine contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 25 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2022, consulté le 16 décembre 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/3678>

Ce document a été généré automatiquement le 16 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La forme du récit change plus vite hélas que le cœur d'un mortel ? Modes d'autorisation dans la littérature urbaine contemporaine

Hannah Steurer

- 1 “Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule”¹ : dans son poème *Zone*, Guillaume Apollinaire décrit le rapport d'un individu avec la foule qui l'entoure. En effet, la voix du sujet, dans la ville, résonne avec le collectif de toute une société. Or, l'espace urbain, tel que la forme du récit le donne à lire, associe à la perception du présent l'affleurement d'un passé tout à la fois historique et littéraire². C'est à partir de ces deux axes, la ville en tant que lieu de négociation du rôle de l'individu au sein d'un collectif d'une part, l'espace urbain en tant que palimpseste de strates temporelles et intertextuelles d'autre part, que la ville est explorée dans de nombreux textes de la littérature française contemporaine. L'espace urbain permet alors d'interroger, par le récit, des formes de mémoire collective : par la construction d'un témoignage indirect, les narrateurs se confrontent aux traumatismes de l'histoire, qu'ils n'ont pas vécus, mais dont ils se trouvent dépositaires ou héritiers. Comment en effet parler d'émotions et d'évènements que l'on n'a pas connus ? Quand le témoignage à la première personne est impossible,³ quelles sont alors les stratégies narratives par lesquelles peut se construire une forme d'autorité ou d'authenticité de ces voix narratives, qui cherchent à mener une réflexion sur la réalité traumatisante de l'histoire, sans pour autant inventer un passé imaginaire ?
- 2 Nous nous pencherons sur les formes que ces stratégies narratives peuvent adopter à travers l'exemple de quatre romans urbains publiés entre 2006 et 2021 : *Les bienveillantes* de Jonathan Littell (2006), *Cercle* de Yannick Haenel (2007), *L'île aux musées* de Cécile Wajsbrot (2008) et *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo (2020). L'action de chacun de ces textes se déroule dans une ville ou dans des villes, surtout à Berlin où la chute du Mur semble avoir engendré un espace où le travail de mémoire prend une

dimension singulière : comment raconter les traumatismes du XX^e siècle et notamment de la Seconde Guerre mondiale dont est issu le présent de la ville et de sa société ? La réponse à cette question prend, d'abord, la forme d'un voyage, mené par les protagonistes, qui devient une exploration du passé. Ces quatre récits mettent en scène soit une errance dans la ville (chez Littell, Haenel et Wajsbrot), soit un voyage vers l'Est (Haenel, de Toledo) où les personnages partent à la recherche de l'Histoire. Ensuite, des jeux avec la forme du récit permettent de raconter le passé, de manière à créer une impression d'authenticité, qui autorise alors les protagonistes à prendre le rôle de témoins indirects. Dans ce contexte, c'est surtout la voix narrative qui sera au cœur de notre étude : qui parle ? et combien de voix faut-il pour recomposer les fragments des traumatismes, passés comme présents ?

Causer les traumatismes, raconter les traumatismes : Jonathan Littell, *Les bienveillantes* (2006)

- 3 Max Aue, protagoniste du roman *Les bienveillantes* de Jonathan Littell, évoque les traumatismes qu'il a provoqués en tant qu'officier du SS. A-t-on le droit de faire des lecteurs et lectrices les complices d'un narrateur homodiégétique si la focalisation interne est celle d'un homme auteur de tant d'horreurs ? Si cette question a déjà fait couler beaucoup d'encre⁴, elle est évoquée par Littell et par son narrateur dès l'incipit du roman. Toccata, le premier des chapitres, prend son début avec la voix de Max Aue qui s'adresse à son public avant de commencer son récit : "Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé"⁵. En s'adressant à ses lecteurs et lectrices en tant que "frères" et en plaçant cette fraternité ou complicité sous le signe de l'humain et de l'humanité, sa toute première énonciation se fait provocation. Dans la seconde phrase, il anticipe d'ailleurs la réponse implicite d'un public qui ne veut pas être son complice : "On n'est pas votre frère, rétorquerez-vous, et on ne veut pas le savoir" (B : 15). Et il n'hésite pas à rester dans le registre de la provocation : "c'est bien vrai qu'il s'agit d'une sombre histoire, mais édifiante aussi, un véritable conte moral, je vous l'assure" (B : 15). Dans un processus d'auto-autorisation, le narrateur tisse un lien avec son public que celui-ci ne parvient guère à délier en vivant tous les événements dans la perspective de l'officier SS qui essaie d'inscrire, à la fin du premier sous-chapitre, son comportement et son identité dans le collectif de l'humanité toute entière : "Je vis, je fais ce qui est possible, il en est ainsi de tout le monde, je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous. Allons, puisque je vous dis que je suis comme vous !" (B : 43). La comparaison avec les lecteurs est l'élément final et déclencheur d'une autorisation du narrateur par lui-même ; elle lance un récit où souvenirs, imaginations et rêves s'entremêlent⁶.
- 4 Berlin, lieu principal des traumatismes engendrés par Max Aue, ne devient un lieu d'action qu'à partir de la seconde moitié du livre. D'un côté, la mise en scène de l'espace urbain révèle la décadence des nazis s'amusant là où ils préparent et exécutent un génocide. Ainsi un bunker sert-il non plus à protéger la population, mais il prend la fonction d'un bar pour les officiers : "Sous la Wilhelmplatz, un bunker avait été transformé en boîte de nuit, très gaie, où l'on servait du vin, des alcools, des cigares de marque, des hors-d'œuvre de luxe" (B : 1352). De l'autre côté, Max Aue décrit surtout la destruction d'une ville, comme par l'exemple la gare d'Anhalt : "Sur l'Askanischer Platz, des voitures et des camions tordus flambaient, l'Anhalter Bahnhof semblait s'être

repliée sur elle-même et dégorgeait une fumée noire et âcre, l'Europa Haus et les immeubles autour brûlaient aussi" (B : 1230). Et face à ce "paysage de fin du monde" (B : 1150), il avertit son public : "Vous comptez bientôt revenir à Berlin ? Vous allez avoir un choc : la ville n'est plus ce qu'elle était" (B : 1146). À la fin du roman, Max Aue se promène seul dans le zoo de Berlin, paysage urbain hybride, entre nature et culture, désormais en état de dévastation. Les ruines des bâtiments s'allient aux animaux morts ou agonisants pour former un tableau d'épouvante :

Cette partie du Zoo se trouvait entièrement inondée : les bombardements avaient éventré la Maison de la Mer et les aquariums crevés s'étaient répandus tout autour, déversant des tonnes d'eau, éparpillant par les allées des poissons morts, des langoustes, des crocodiles, des méduses, un dauphin pantelant qui, couché sur un flanc, me contemplait d'un œil inquiet. Je progressais en pataugeant, je contournai l'île aux Babouins où des petits agrippaient de leurs mains minuscules les ventres de leurs mères affolées, je louvoyais entre des perroquets, des singes morts, une girafe dont le long cou pendait par-dessus une grille, des ours ensanglantés. J'entrai dans un bâtiment à moitié détruit : dans une grande cage, un immense gorille noir se tenait assis, mort, une baïonnette fichée dans la poitrine. Une rivière de sang coulait entre les barreaux et se mêlait aux flaques d'eau. Ce gorille avait un air surpris, étonné ; son visage ridé, ses yeux ouverts, ses énormes mains me parurent effroyablement humains, comme s'il était sur le point de me parler. (B : 1387).

- 5 L'horreur éprouvée par les lecteurs et lectrices est encore augmentée par le rapport entre celui qui observe et ce qu'il observe, Aue étant l'auteur de la violence qu'il décrit jusque dans les moindres détails. Qu'il le veuille ou non, le lecteur se voit placé dans une situation liminaire où il est à la fois le témoin et le responsable, la victime et le bourreau de la tragédie développée dans le roman.

Imaginer les traumatismes, raconter les traumatismes : Yannick Haenel, *Cercle* (2007)

- 6 "C'est maintenant qu'il faut reprendre vie."⁷ Cette phrase marque le début du roman *Cercle* de Yannick Haenel et le début de la crise identitaire de son protagoniste Jean Deichel. Pour en sortir, il abandonne d'un jour à l'autre sa vie parisienne et entreprend un voyage à travers l'Europe⁸ qui le mène de Paris à Berlin et en Pologne. À Berlin, Deichel est hanté par les traumatismes du passé qu'il revit dans des hallucinations et des cauchemars. Or, comme ni le protagoniste ni son auteur n'ont de lien direct avec la Seconde Guerre mondiale et la Shoah, il semble presque impossible pour Deichel de penser et décrire des traumatismes qu'il n'a jamais vécus et qui ne sont pas ancrés dans son histoire familiale.⁹
- 7 C'est encore à Paris que Deichel observe, sur la tour de la cathédrale Notre-Dame, un inconnu qui semble sauter dans le vide¹⁰. Deichel s'évanouit et se réveille vêtu du manteau de cet inconnu pour commencer une existence d'écrivain-lecteur où il prend des notes et discute sur la littérature avec Lestranger, le patron du bar *La Licorne*. L'intertextualité occupe une position centrale dans le roman, la voix narrative revendiquant son autorité à travers le souvenir d'autres textes, mentionnés ou cités au fil du périple de Deichel. Comme il ne peut pas être le témoin d'un passé parfois lointain, il fait résonner d'autres voix pour entrer en contact avec ce passé. Les deux intertextes clés sont l'*Odyssée* d'Homère et la *Commedia* de Dante¹¹. Si la structure de la *Commedia* justifie déjà le titre *Cercle* et que les trois parties du roman correspondent à

l'enfer, au purgatoire et au paradis dantesques, la figure d'Ulysse constitue aussi un modèle pour le périple européen de Deichel. Par son désir de raconter – et en même temps, de transmettre une mémoire – il se place dans la tradition du héros homérique : “Ulysse refuse d'être immortel pour garder la mémoire – c'est-à-dire raconter. On a trinqué à Ulysse. Et tandis que Lestrangle lisait au hasard des passages du livre, avec l'ivresse légère, dans la fumée de cigarettes, je me disais : moi aussi, il faut que je raconte” (C : 78).

- 8 À un certain moment, Deichel décide de quitter Paris pour aller à Berlin¹² ; il coud le manuscrit avec ses notes dans la doublure de son manteau (C : 286 s.) et prend un train pour l'Allemagne. Son arrivée dans la capitale allemande coïncide avec un moment de confusion et de perte de contrôle sur ce qu'il dit et écrit : “À voix haute, je disais : *Tête sans phrases* : à Berlin ma tête sans phrases” (C : 297). Dans une expérience de choc, il perçoit la gare comme un lieu de destruction, mot qu'il lit sur un mur dans l'orthographe allemande et dont le k prend une “forme de hache” (C : 299), citant ainsi l'intertexte de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec¹³. La crise individuelle du protagoniste semble s'entremêler avec le traumatisme collectif de la Shoah sans que le roman n'explique pourquoi la ville de Berlin cause un choc si profond chez Deichel qui n'a vécu ni la guerre ni la Shoah. Son séjour de quatre semaines à Berlin est un “cauchemar” (C : 301) duquel il essaie de sortir en retrouvant la parole. Les hallucinations reviennent à plusieurs reprises, notamment quand, pendant la nuit, il se promène à la porte de Brandebourg. Dans son imagination, elle est remplacée par une porte dantesque, qui renverrait alors à l'enfer de l'Histoire :

[L]a porte entière est couverte d'un sang écarlate et noir, plein d'éclats de boyaux, comme du vomi de cadavre. Ça se déverse à grands flots sur la Parizer [sic] Platz. Toutes les rues qui débouchent ici sont inondées. Ce sont des mots éructés dans toutes les langues, de vieilles phrases de ravage, en allemand surtout, des voix écrasées, sourdes, gutturales, qui décrètent, interdisent, condamnent, mettent à mort. Ça glougloute en flaques vers Unter den Linden, ça s'écoule comme une bonde à merde ; et j'ai peur que ça ensevelisse les stèles, là-bas, derrière moi. Déjà les arbres du Tiergarten pataugent, la neige boit le sang, elle s'enivre d'horreur (C : 332 s.)

- 9 Cependant, dans son explosion de violence, l'image est tellement proche d'un cliché d'horreur qu'elle semble mal autorisée à parler des traumatismes concrets de la ville. Jusqu'à la fin de son séjour à Berlin, Deichel n'arrive pas à sortir de ses hallucinations, même s'il y vit des instants où il s'approche vraiment de l'histoire berlinoise, par exemple quand il visite la *Maison manquante* de Christian Boltanski. C'est alors “la place du vide” (C : 382) qui légitime la mémoire. Après un véritable effondrement final, Deichel est hospitalisé ; mais il quitte la clinique clandestinement pour voyager en Pologne. À Varsovie, il travaille comme lecteur pour un vieux couple et se rend à Auschwitz avec eux. En route, l'un des trois se souvient de Primo Levi citant Dante et le chant sur Ulysse dans la *Commedia* :

tandis que nous roulions vers le camp d'Auschwitz-Birkenau, et que je redoutais l'apparition imminente de la sinistre porte, on s'est mis nous aussi à essayer de réciter le chant d'Ulysse. Élisabeth en savait des bribes, Wladyslaw aussi, et j'ignorais jusqu'alors que je les savais moi aussi. Élisabeth a commencé à réciter, sa voix était basse, très douce, elle fermait les yeux comme la Sibylle : Considerate la vostra semenza; fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e conoscenza. Alors j'ai traduit : “Considérez votre semence : vous n'avez pas été faits pour vivre comme des bêtes, mais pour suivre vertu et connaissance” [...]. À peine Élisabeth avait-elle prononcé un vers que je le traduisais aussitôt ; puis c'était

Wladyslaw qui lançait un vers – puis j'en trouvais un moi aussi [...]. À travers ces bribes du poème, une parole montait, comme lorsque Primo Levi cherche dans sa mémoire les vers [...]. Et nous, me disais-je, en redisant les paroles de Primo Levi qui font parler Ulysse à travers Dante, c'était comme si on ne récitait plus un simple poème, mais le texte même de la mémoire, comme si on se passait un témoin. Quelque chose d'impalpable et d'impersonnel, un très vieux récit se frayait un chemin dans le temps : il reprenait vie à travers nos voix, et nous reprenions vie à travers lui (C : 486 s.)¹⁴

- 10 Les trois personnages cherchent dans les intertextes une possibilité – une forme d'autorisation – de parler du passé. En même temps, la parole et le récit semblent s'autoriser eux-mêmes, prenant la position du sujet grammatical des phrases : “[l]es vers de Dante venaient au hasard” – “[u]ne parole montait” – “un très vieux récit se frayait un chemin dans le temps”¹⁵. Le pouvoir du souvenir est ici un pouvoir de la lecture et de sa mémoire. En effet, Levi cite Dante qui, de son côté, convoque la voix d'Homère. La citation-palimpseste qui fait entendre ces filiations intertextuelles, permet de s'appuyer sur une mémoire littéraire européenne et, à travers cette mémoire, de s'approcher des traumatismes de la Shoah. Grâce au souvenir de la lecture, Deichel arrive finalement à retrouver la parole et à finir la rédaction de son livre – qui semble être le texte du roman même – et à *reprendre le cours de sa vie*.

La voix de l'art, la voix de la ville : Cécile Wajsbrot, *L'île aux musées* (2008)

- 11 Et si la ville prenait elle-même la parole ? C'est le cas de Cécile Wajsbrot qui, dans *L'île aux musées*, paru en 2008, décide d'inverser la relation entre l'homme et l'espace urbain ainsi que l'espace culturel pour réfléchir sur l'importance du souvenir¹⁶. Le roman raconte l'histoire croisée de deux couples parisiens en crise. Pour y échapper, la femme de l'un des couples et l'homme de l'autre décident de passer un week-end à Berlin où il se rencontrent sur l'île aux musées pendant que leurs partenaires restés à Paris entrent en contact dans le Jardin des Tuileries. Les quatre personnages ne sont néanmoins pas les vrais protagonistes du livre, ils n'ont ni droit à une biographie détaillée ni à une voix particulièrement marquée : leurs identités restent vagues et, comme la prise de parole des figures du roman n'est introduite que par les tirets sans explicitement indiquer qui parle, il est difficile de distinguer leurs voix¹⁷ :

Mais vous allez trop vite – tout nous parvient par bribes. Nous avons des moments de votre vie, des éclats. – J'ai parcouru les rez-de-chaussée, suis revenu dans la rotonde et puis je suis monté au premier étage – le plan est simple, de salle en salle on fait le tour du bâtiment¹⁸.

- 12 Ainsi faut-il, dans cette première prise de parole de l'un des personnages, lire attentivement pour identifier le tiret avant “J'ai” comme l'introduction de la voix de l'homme parti à Berlin. La vraie voix narrative du roman n'est pas une voix humaine, mais celle d'un collectif de statues à Paris et à Berlin qui s'exprime à travers un *nous*. Remplaçant le “temps humain” par un “temps de l'art”¹⁹, Wajsbrot autorise les statues à changer de rôle. Elles quittent leur statut d'objets d'art que l'on regarde et commente, elles deviennent de véritables sujets qui regardent et observent à leur tour les humains transformés en objets d'étude.
- 13 Si les statues en tant qu'instance narrative forment un collectif de voix²⁰, le roman n'omet pas de diriger son regard sur des œuvres d'art individuelles, chacun des douze

chapitres étant précédé d'un texte qui présente une statue particulière à Berlin ou à Paris. Dans le premier de ces portraits, le livre s'ouvre sur une statue dont l'existence est étroitement liée à la voix et la prise de parole : "Celui qui appelle" (I : 7), *Der Rufer*, œuvre créée par le sculpteur allemand Gerhard Marcks et placée au milieu de l'avenue juste en face de la porte de Brandebourg en 1989. Marcks s'est inspiré à la fois de Stentor (I : 8) et de Pétrarque dont le vers "I'vo gridando : pace, pace, pace" est inscrit sur le socle de la statue (I : 9). Comme le collectif de statues, *Celui qui appelle* n'a pas de nom, mais il est réduit à sa seule fonction de parler, annonçant ainsi la fonction des statues au sein du roman même : "Les deux bras sont levés et les mains repliées en porte-voix entourent une grande bouche ouverte dont le cercle décrit la courbe d'une parole lancée au loin" (I : 7). Et l'acte de parler semble déclencher l'acte politique, à savoir la chute du mur : "Six mois après l'installation de l'homme éternellement immobile à la bouche éternellement ouverte, le mur de Berlin tombait" (I : 9). Avec la prise de parole de *Celui qui appelle*, la voix des statues est libérée de son silence pour réfléchir sur et agir dans l'histoire (au sens double du mot). À l'exemple de cette statue individuelle, Wajsbrot autorise et oblige le collectif entier des statues à parler et à prendre le rôle de narrateur(s) du roman.

- 14 Dans le chapitre qui suit à la description de *Celui qui appelle*, le collectif définit son devoir ainsi que son pouvoir :

Nous montons la garde, même si personne ne nous prête attention – et peut-être est-il plus facile de veiller quand personne ne regarde. [...] L'espace nous appartient et nous montons la garde. [...] vous ne pensez jamais à nous qui veillons sur la ville, du haut des socles et sur les toits, nous qui vous voyons, vous entendons, nous qui avons vu et entendu tant de choses. [...] Vous êtes dans le présent. Nous sommes dans la présence (I : 10s).

- 15 En tant que "veilleurs éternels" (I : 145), les statues sont les témoins d'une histoire qu'elles vivent dans une présence, donc une simultanéité de tous les événements auxquels elles ont assisté, contrairement à la linéarité temporelle de la perception humaine. D'une part, chacune des statues est limitée par sa position au sein de la ville ou du musée et elle ne peut percevoir que ce qui se passe dans son environnement immédiat, de sorte qu'elle capte les paroles des êtres humains par "éclats" et "bribes" (I : 17). D'autre part, le collectif est doté du pouvoir de transgresser les frontières géographiques et temporelles, les statues étant "condamnées à voir, condamnées à entendre vos paroles et vos voix qui se mêlent, s'élèvent comme un chœur" (I : 77). L'immobilité de chaque statue se mue en une mobilité de l'ensemble. Au chœur des voix humaines correspond le chœur des voix des statues dont le pouvoir – et le droit – de regarder "au-delà" (I : 55)²¹ résulte de la multiplication des perspectives. Les statues sont situées dans un espace liminaire entre les pays et les temps ; elles forment un réseau mondial et transfrontalier de transfuges²² capables de faire voir, à travers la polyphonie²³ de leur voix, ce qui souvent reste caché : "Dans la nuit, nos voix traversent les murs, nos voix muettes, et nous nous racontons ce qui se passe dehors, dedans – nous reconstituons le monde dans sa totalité" (I : 195). Cette reconstitution est essentiellement liée à la volonté et le devoir de transformer un silence en parole, notamment en ce qui concerne la Shoah et les dévastations de la Seconde Guerre mondiale. L'une des figures emblématiques de cette force destructive dans le roman est le buste abîmé d'Acellino Salvago, prince de la Renaissance italienne, au Bode-Museum :

Maintenant il reste une partie du visage, un œil, et à peine une oreille, un peu du front et la moitié du crâne. Il reste la forme du visage. [...] Le buste était avec nous, au bunker du parc [...]. Ce fier portrait de marbre était défiguré, rendu

méconnaissable comme les victimes de vos bombardements atomiques ou au napalm – nous avons appris qu'une peau de marbre pouvait s'en aller (I : 203 s.)²⁴

- 16 Dans la fragmentation du buste, la destruction trouve une image qui lie le destin de l'art à celui des hommes. Un autre lieu porteur du souvenir d'un passé traumatisant chez Wajsbrot est la ruine de la gare d'Anhalt. Tandis que Jonathan Littell met l'accent sur l'instant de la destruction de la gare, sa ruine représente dans la littérature française sur Berlin, comme dans les ouvrages de Jean-Michel Palmier, François Bon et Michèle Métail²⁵, la structure palimpseste de la ville pour réapparaître dans *L'île aux musées* : l'ange-gardien qui avait été placé en haut de la gare, rappelant l'ange de l'histoire de Walter Benjamin²⁶, a échoué dans sa fonction de veiller sur la gare détruite pendant la guerre (cf. I : 28). Sa fonction de veilleur est reprise par les deux statues de jour et de nuit qui restent debout sur le fragment de l'entrée : "aujourd'hui où il ne reste rien, ni rails ni trains ni voyage, aujourd'hui où un pan de mur se dresse, solitaire, au milieu d'un terrain vague, ce sont le jour et la nuit qui montent la garde" (I : 29). Comme les statues qui élèvent leurs voix dans le roman, les deux figures continuent à veiller sur la ville et à témoigner de son histoire.

Hybridation formelle, hybridation de la voix narrative : Camille de Toledo, *Thésée, sa vie nouvelle* (2020)

- 17 Chez Camille de Toledo, une hybridation – et en même temps une fragmentation – de la voix narrative s'annonce dès le titre de son roman *Thésée, sa vie nouvelle*, paru en 2020. Thésée, le protagoniste d'une histoire centrée autour des traumatismes intergénérationnels d'une famille, est ici évoqué à la troisième personne, comme si dès le titre une instance extérieure évoquait sa biographie. Or, dans le texte, Thésée est également narrateur homodiégétique et raconte une histoire qui est surtout la sienne. Il fuit les traumatismes que sa famille a subis et qui prennent une forme concrète dans les trois cartons de documents qu'il prend avec lui lorsqu'il part à Berlin avec ses enfants : "là-bas, ils ne viendront pas me chercher"²⁷. Comme le protagoniste de Yannick Haenel, Thésée veut "repandre sa vie" (T : 32), mais au contraire de Jean Deichel, la perte de Thésée est ancrée dans un présent de sa propre famille. Dans un collage composé de lettres, de photographies et d'autres documents, c'est sous forme de fragments que l'histoire de la famille est lentement reconstituée. Cependant, si Thésée part à Berlin pour échapper à cette histoire, le voyage dans cette capitale au passé lourd et dense l'oblige finalement à affronter des traumatismes tout à la fois collectifs, familiaux et individuels. Après qu'il essaie tout "pour fuir la ville de l'Ouest [...] croire au départ à la ville de l'Est" (T : 21 s.), il réalise que les "anciennes blessures" (T : 57) de la capitale allemande l'obligent à faire face aux blessures – anciennes et présentes – de sa famille : "mais Thésée a échoué, il n'a pas réussi à tout effacer, les ombres des siens l'ont suivi dans la ville de l'Est" (T : 65). Encore dans le train, il ouvre les cartons pour y découvrir une collection de photographies, de notes manuscrites, et se trouve ainsi confronté, à travers ces documents, aux tragédies de sa famille²⁸. Le texte suit les traces de sa famille pendant un peu plus d'un siècle, de 1914 à 2019, à travers la Première Guerre mondiale, la Shoah et les années 1960 jusqu'à nos jours. Le nom du protagoniste, Thésée, renvoie à la figure mythologique associée au fil d'Ariane. En tant qu'élément-clé du mythe, ce fil se reflète chez Toledo à la fois dans la représentation des relations familiales et dans la tentative de décrire, comme

Alexandre Gefen le constate pour l'ensemble de son œuvre, “une Europe dont il s'agit de retisser les fils culturels”²⁹. En effet, le destin de la famille – la mort du frère du grand-père durant la Première Guerre mondiale, le suicide du grand-père juif en 1939, le suicide du frère en 2005 – représente le destin de tout un continent. Dans une esthétique du bricolage, le livre oscille entre forme lyrique et forme narrative, entre texte et image, entre lecture et écriture, pour former un ensemble qui reste fragmentaire, marqué par une “écriture fluviatile”, comme entraînée par le cours d'un fleuve inconnu. Elle fait écho à l'image du fleuve évoquée au début du roman : “un père dénoue seul la corde à laquelle son fils s'est pendu, je suis dans un taxi qui traverse le fleuve, j'ignore tout de ce qui est en cours” (T : 15). L'ignorance de Thésée a plusieurs dimensions – surtout, il ne sait pas pourquoi son frère s'est tué et, avant d'ouvrir les cartons, il ne sait pas non plus que son grand-père, au début de la Seconde Guerre mondiale, s'est également suicidé.

- 18 Le livre s'ouvre sur une citation du livre d'Ézéchiel : “Les pères ont mangé des raisins verts, et les dents des enfants en ont été agacées ?” (T : 7). En mettant l'accent sur une interdépendance et une influence intergénérationnelles, le texte biblique semble annoncer le poème en prose qui ouvre le roman de Toledo avec la voix de Thésée :

toi, mon frère, dis-moi...
 qui commet le meurtre d'un homme qui se tue ?
 [...]
 une perte et un manque auxquels se nouent d'autres
 histoires venues du passé qui laissent apparaître
 un fil fragile
 [...]
 et moi, après ta mort, je suis tombé
 [...]
 tu vois, mon frère,
 pour ne pas mourir, j'ai dû entreprendre un voyage
 au cœur de la nuit, dans les plis du corps
 dans les strates du temps (T : 9-11)

- 19 Cette voix du narrateur est surtout à la recherche d'une autre voix, à savoir celle du frère que Thésée convoque au premier vers, comme s'il ne se sentait pas autorisé lui-même à raconter l'histoire de celui qui s'est tué, l'appel à “mon frère” faisant en même temps référence à un intertexte baudelairien : comme dans “Au lecteur”, l'appel se dirige également à ceux et celles qui lisent le roman et qui sont censés trouver une réponse aux questions posées au cours de la lecture. Déjà présentes au seuil du texte, à travers le poème liminaire, les questions de l'autorisation de la parole et du nombre de voix nécessaires nous accompagnent au fil du texte, ainsi qu'à travers le mouvement qui relie les deux pôles urbains de la vie de Thésée, Paris et Berlin. Sa perception et son mode d'énonciation restent marqués par une instabilité profonde, dont témoigne un basculement entre les perspectives de narration ou entre le récit du narrateur et la voix des protagonistes : “et moi, poursuit Thésée, de là où je vous regarde, dans le futur, au début d'un siècle où tout est en ruine” (T : 123). Le jeu entre les voix et le mode de l'énonciation, qui hésite entre le *je*, le *il* et le *tu*, atteint un point culminant dans le dialogue imaginaire que Thésée mène avec son frère décédé et où une troisième voix, celle d'une instance narrative, se mêle aux leurs. Les trois voix constituent, en même temps, une même identité, celle de Thésée : “alors, *il dit*, tu m'entends ? / je t'entends, *répond son frère mort* / je suis là, *il dit*, c'est moi, Thésée, ton jeune frère / je sais qui tu es ; maintenant, / je connais ton nom” (T : 190). À chaque fois que l'on croit connaître la

perspective de celui qui parle, la voix est interrompue, remplacée par une autre qui essaie de prendre sa place. La question de l'autorisation ne s'y étend pas uniquement au mode d'écriture et d'énonciation, mais également à la vie – et la survie – des personnages. C'est à travers la voix fictive de son frère que Thésée se demande si connaître l'histoire familiale aurait permis d'éviter son suicide : “si j'avais lu le texte de l'ancêtre, reprend / Jérôme, si j'avais mieux connu ce qui / s'est passé, loin, dans l'autre siècle, / penses-tu que j'aurais vécu ?” (T : 195). Au début de son périple, Thésée se voit confronté à une histoire familiale lacunaire, fragmentée comme les documents dans les trois cartons. Ce n'est qu'au cours de son voyage, qui le mène à la fois à Berlin et dans le passé, qu'il se réapproprie cette histoire grâce à la polyphonie de ces voix à valeur mémorielle.

Conclusion

- 20 Comment donc témoigner dans la littérature contemporaine d'un passé traumatisant ? Comment revendiquer l'autorité et représenter l'authenticité des voix lorsque la littérature du XXI^e siècle se penche sur un espace urbain chargé des souvenirs de l'Histoire ? Et comment former une voix capable de réfléchir cette Histoire à travers la littérature ? Dans les quatre textes explorés ici, la ville occupe un rôle clé en tant que lieu où les signes de l'histoire deviennent visibles et où les strates temporelles se superposent. Si l'errance à travers l'espace urbain ou même le continent européen permet au protagonistes d'approcher les traumatismes de l'Histoire depuis une perspective géographique, trois d'entre eux s'appuient, en plus, sur une multiplication des voix au niveau narratologique : ainsi Jean Deichel, dans le roman de Yannick Haenel, se sert-il d'un corpus d'intertextes pour témoigner d'un passé qui n'est pas le sien, tandis que chez de Toledo, toute une série de traumatismes provoqués à des époques différentes est présentée par les différents membres d'une famille. Dans *L'île aux musées* de Wajsbrot, la voix du témoignage est celle du collectif de statues conférant une parole à la ville même. Seul Jonathan Littell ne multiplie pas les voix, mais effectue un renversement de perspective, son protagoniste racontant des traumatismes dont il est l'auteur. Ces quatre textes partagent un même geste narratif : celui d'un réagencement du genre du témoignage. Si l'autorité directe reste impossible du fait d'une trop grande distance temporelle, les textes parviennent néanmoins à revendiquer une forme détournée d'autorité et à rendre compte d'un passé (traumatisant) dont leur narrateur n'a pas été le témoin direct. La ou les voix narratives s'autorisent ainsi en faisant de l'espace urbain, ou plus largement du motif du voyage, des formes d'enquête mémorielle, à travers les villes comme à travers la bibliothèque.

NOTES DE FIN

1. Guillaume Apollinaire, “Zone”, *Œuvres poétiques complètes*, édition de Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1956, p. 39-44, ici v. 71.

2. “La forme du récit change plus vite hélas que le cœur d'un mortel ?” Si ici, c'est la forme du récit liée à une exploration de la ville qui se trouve au centre de l'intérêt, Charles Baudelaire, dont le titre cite l'intertexte, reflète dans *Le cygne* la forme de l'espace urbain : “la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel” (Charles Baudelaire, “Le cygne”, *Œuvres complètes*, t. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 85-86, ici v. 7-8).
3. Dans cet esprit, les témoignages ressemblent à ce qu'Alexandre Gefen, en prenant recours à Marie Darrieussecq, appelle des “témoignages imaginaires” (Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017, p. 223).
4. Cf. par exemple Dominique Fernandez, “Écrire l'horreur”, *La revue des deux mondes*, n° 12, 2006, p. 119-124 ; Aurélie Barjonet, “Lire avec et contre les salauds nazis (Borges, Hilsenrath, Littell)”, dans Luc Resson (dir.), *Paroles de salauds. Max Aue et cie*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2013, p. 61-79 ; pour la réception en Allemagne cf. notamment Martin von Koppenfels, *Schwarzer Peter. Der Fall Littell, die Leser und die Täter*, Göttingen, Wallstein, 2012.
5. Jonathan Littell, *Les bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 15. La référence à cette œuvre se fera désormais dans le texte courant avec le sigle B suivie du numéro de la page.
6. Les rêves sont surtout liés à une maladie de Max Aue qui s'effond sans être capable de l'en souvenir : “Effectivement, je me trouvais non plus à Stalingrad, mais, comme je l'appris enfin, à Hohenlychen, au nord de Berlin, à l'hôpital de la Croix-Rouge allemande. Comment j'étais arrivé là, nul ne pouvait me le dire” (B : 621). Pour une analyse plus approfondie des états oniriques de Max Aue cf. Christiane Solte-Gresser, *Shoah-Träume. Vergleichende Studien zum Traum als Erzählverfahren*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2021, surtout p. 333-404.
7. Yannick Haenel, *Cercle*, Paris, Gallimard, 2007, p. 15. La référence à cette œuvre se fera désormais dans le texte courant avec le sigle C suivie du numéro de la page.
8. Pour la dimension européenne de ce voyage cf. Hannah Steurer, “À la recherche de soi-même, à la recherche de l'Europe. L'imaginaire européen dans *Cercle* de Yannick Haenel”, dans Monica Biasiolo et Chloé Lamaire (dir.), *Utopie Europa. Studien zu literarischen Konstruktionen, Perspektiven und Herausforderungen*, Berlin, Peter Lang, 2022, p. 215-226.
9. Lors de la parution de son roman *Jan Karski* en 2009, Yannick Haenel est par ailleurs le sujet d'un débat autour de la légitimation d'un auteur à fictionnaliser l'histoire : dans *Jan Karski*, Haenel mélange une interview, les informations historiques et la fiction autour de la figure du résistant polonais. Pour le déroulement du débat déclenché par un article de Claude Lanzmann (“Jan Karski de Yannick Haenel : un faux roman”, *Marianne*, n° 666, janvier 2010, p. 23-29) cf. par exemple Richard J. Golsan, “L'affaire Jan Karski : réflexions sur un scandale littéraire et historique”, dans Marc Dambre (dir.), *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 183-190 ; Manuel Braganca, “Faire parler les morts : sur *Jan Karski* et la controverse Lanzmann-Haenel”, *Modern & Contemporary France*, vol. 23, n° 1, 2015, p. 35-46 ; Mirna Velcic-Canivez, “Quand le nom d'un témoin est un nom d'auteur. Le *Jan Karski* de Yannick Haenel et les limites du témoignage”, *Études françaises*, vol. 56, n° 3, 2020, p. 19-38.
10. Corentin Lahouste voit dans ce vide “[l]a possibilité du neuf” (Corentin Lahouste, “Une épopée sensible : *Cercle* de Yannick Haenel”, *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 14, 2007, p. 12.)
11. Cf. *ibid.*, p. 1. Lahouste montre que la référence à l'*Odyssée* ne se fait pas uniquement sur le niveau du contenu, mais également sur celui de la structure, le roman ayant un caractère épique. Pour le titre du roman et son intertexte dantesque cf. Donald C. Spinelli, “Haenel, Yannick : *Cercle*”, *French Review*, vol. 82, n° 4, 2009, p. 870-871, ici p. 870. Dans la figure du cercle moteur d'une histoire européenne, le roman entre en relation avec Claudio Magris et son regard sur le Danube en tant que fleuve symbolisant une identité européenne. Chez Magris, la source du Danube correspond à l'image d'un cercle vide (cf. Claudio Magris, *Danubio*, Milan, Garzanti, 1986).
12. Pour une étude plus approfondie du séjour de Deichel dans la capitale allemande et la position que ce séjour occupe au sein d'un discours français sur la ville de Berlin, cf. Hannah

Steurer, *Tableaux de Berlin. Französische Blicke auf Berlin vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg, Carl Winter, 2021, p. 449-473.

13. Chez Perec, c'est "l'Histoire avec sa grande hache" qui symbolise le pouvoir destructif du nazisme (Georges Perec, "W ou le souvenir d'enfance", *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, 2017, p. 661). Peu après l'expérience presque hallucinatoire du *k*, Deichel quitte la gare et s'entend tout d'un coup prononcer une phrase de Robert Antelme : "on connaîtra tous les ciels d'Allemagne, l'énorme désordre de nuages" (C : 300). Comme l'allusion à Perec, la citation d'Antelme situe son arrivée dans le contexte de la Shoah.

14. Pour la citation dantesque cf. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, t. 1, Florence, La Nuova Italia, 1955, *Enfer* XXVI, 118-120, p. 301. Pour l'intertexte homérique chez Levi cf. Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Turin, Einaudi 2014, p. 109-112. Cf. pour ce passage de *Cercle* également Monica Biasiolo, "Il cerchio della memoria : intersezioni multiple in Primo Levi e in Yannick Haenel", dans Novella Di Nunzio et Antonio Sciacovelli (dir.), *In viaggio : incontri, percezioni e riflessioni lungo il filo della poesia*, Varsovie, Wydawnictwo DiG, 2020, p. 174.

15. Cf. Hannah Steurer, "À la recherche de soi-même, à la recherche de l'Europe", *op. cit.*, p. 224.

16. Pour une étude approfondie de la voix des statues au sein d'un regard français sur la ville de Berlin cf. Hannah Steurer, *Tableaux de Berlin*, *op. cit.*, p. 492-506.

17. Patricia Oster constate que cette difficulté de distinguer les voix des personnages rapproche le roman à l'esthétique du nouveau roman (cf. Patricia Oster, "'Transfuges' entre Paris et Berlin. Stadterfahrung und Stadtdiskurs im Werk Cécile Wajsbrots", dans Roswitha Böhm, Stephanie Bung et Andrea Grewe (dir.), *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 254).

18. Cécile Wajsbrot, *L'île aux musées*, Paris, Denoël, 2008, p. 17. La référence à cette œuvre se fera désormais dans le texte courant avec le sigle *I* suivie du numéro de la page.

19. Cf. Hugo Pradelle, "Les Veilleurs éternels", *La quinzaine littéraire*, n° 977, 2008, p. 8.

20. Pour l'esthétique et la constitution de ce collectif cf. Margarete Zimmermann, "*Trop de mémoire - trop de silence*. Schweigen und Vergessen im Werk von Cécile Wajsbrot", dans Roswitha Böhm et Margarete Zimmermann (dir.), *Du silence à la voix - Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, V & R unipress, 2010, p. 131.

21. Cette capacité de voir au-delà des frontières met les statues chez Wajsbrot en parallèle avec les anges-gardiens dans *Les ailes du désir* de Wim Wenders (1989), cf. Hannah Steurer, "Le ciel au-dessus de Berlin - espace de projection d'espairs et de désirs", dans Margarete Zimmermann (dir.), *Après le Mur. Berlin dans la littérature francophone*, Tübingen, Gunter Narr 2014, p. 252.

22. Pour la nation de transfuges cf. le titre de l'article de Patricia Oster ("Transfuges' entre Paris et Berlin", *op. cit.*) ; pour celle du réseau mondial (*Weltnetzwerk* en allemand) cf. Ottmar Ette, "Cécile Wajsbrot : L'île aux musées oder die verborgenen Choreographien der Anwesenheit", dans Roswitha Böhm, Stephanie Bung et Andrea Grewe (dir.), *op. cit.*, p. 259.

23. Pour la polyphonie cf. Margarete Zimmermann, "*Trop de mémoire - trop de silence*", *op. cit.*, p. 230.

24. Pour le buste en tant qu'objet d'un transfert culturel cf. Patricia Oster, "Kunst als Medium des Kulturtransfers. Methodische Reflexionen am Beispiel von Cécile Wajsbrots Berlinromanen", dans Hans-Jürgen, Christiane Solte-Gresser et Manfred Schmeling (dir.), *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*, Stuttgart, Steiner, 2013, p. 392.

25. Cf. Hannah Steurer, *Tableaux de Berlin*, *op. cit.*, p. 370 (Jean-Michel Palmier), p. 378, 383, 386 (François Bon), p. 414-416 (Michèle Métail).

26. Cf. Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", *Gesammelte Schriften*, t. 12, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, p. 697 s.

27. Camille de Toledo, *Thésée, sa vie nouvelle*, Lagrasse, Verdier, 2020, p. 41. La référence à cette œuvre se fera désormais dans le texte courant avec le sigle *T* suivie du numéro de la page.

28. “[H]ier, j’ai rouvert des cartons pleins d’images Berlin, 2017” (T : 63).

29. Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 197. La notion du fil est également évoquée dans le titre de l’un des chapitres du livre de Camille de Toledo, “suivre le fil de la blessure janvier 2019” (T : 167).

RÉSUMÉS

Quand il s’agit de construire l’autorité ainsi que l’authenticité d’une voix narrative, la littérature urbaine contemporaine se voit confrontée à un défi particulier, résultant du fait que l’espace de la ville est porteur des signes d’un passé souvent traumatisant : comment parler d’une histoire que l’on n’a pas vécue ? Comment réfléchir une réalité historique lorsque le témoignage à la première personne n’est plus possible ? L’article vise à explorer les stratégies narratives avec lesquelles la littérature réagit à ce défi, prenant en guise d’exemple quatre romans urbains parus entre 2006 et 2020 : dans les textes de Jonathan Littell, Yannick Haenel, Cécile Wajsbrot et Camille de Toledo, les protagonistes soit arpentent un espace urbain, soit entreprennent un voyage dans une ville pour effectuer une recherche de l’Histoire à travers une perspective géographique. C’est grâce à des jeux avec la forme du récit et avec la position de la voix narrative que les auteurs et autrices arrivent à autoriser leurs personnages d’adopter le rôle de témoins indirects et d’évoquer les traumatismes du passé. L’une des stratégies centrales est celle de la multiplication des voix au sein du récit – en citant un corpus d’intertextes, en donnant la parole à plusieurs générations d’une même famille ou en inversant la relation entre l’homme et l’espace urbain pour faire parler la ville elle-même. En revendiquant une forme détournée d’autorité et d’authenticité, les textes transforment la ville et le récit en des lieux d’enquête mémorielle.

When it comes to constructing the authority as well as the authenticity of a narrative voice, contemporary urban literature faces a particular challenge, resulting from the fact that the space of the city carries the signs of an often traumatic past: how to speak about a history that one has not lived through? How to reflect on a historical reality when first-person testimony is no longer possible? The article aims to explore the narrative strategies with which literature responds to this challenge, taking as an example four urban novels published between 2006 and 2020: in the texts of Jonathan Littell, Yannick Haenel, Cécile Wajsbrot and Camille de Toledo, the protagonists either survey an urban space or undertake a journey to a city in order to reflect history through a geographical perspective. By playing with the form of the narrative and with the position of the narrative voice, the authors manage to allow their characters to take on the role of indirect witnesses and to evoke the traumas of the past. One of the central strategies is the multiplication of voices within the narrative – by quoting a corpus of intertexts, by giving voice to several generations of the same family or by reversing the relationship between man and urban space to make the city itself speak. By claiming a diverted form of authority and authenticity, the texts transform the city and the narrative into sites of memorial enquiry. registre merveilleux, ironie, autorité morale, autorité esthétique, littérature subsaharienne

INDEX

Mots-clés : littérature urbaine, stratégie narrative, enquête mémorielle, témoignage indirect, multiplication des voix

Keywords : urban literature, narrative strategy, memorial enquiry, indirect testimony, multiplication of voices

AUTEURS

HANNAH STEURER

Université de la Sarre