



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 9 (2022): *Spiegel der Gesellschaft von heute? Familien in der Schweizer Literatur | Les familles dans la littérature suisse: miroir de la société actuelle?*

Herausgegeben von Emily Eder, Sylvie Jeanneret und Ralph Müller

Collani, Tania: Les récits de filiation de Fleur Jaeggy: remonter les silences hérités du lexique familial. In: IZfK 9 (2022). 147-167.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-3ec7-8498

Tania Collani (Mulhouse)

Les récits de filiation de Fleur Jaeggy: remonter les silences hérités du lexique familial

Fleur Jaeggy's filiation stories: reassembling the inherited silences from the family lexicon

Fleur Jaeggy was born in Zurich in 1940 and she lives in Italy since the 1960s. The family reminiscences that spring from her autobiographical works – “I beati anni del castigo” (1989) and “Protelerka” (2001) –, are often detached, fragmentary, veined with melancholy and dominated by introspection, converging in the category of “filiation stories”, defined in 1999 by Dominique Viart. In fact, the author’s family history seems not to exist – it is broken up; it is incomplete and unknown for both the narrator and her reader. It is only once her parents have died and the heritage of objects, notebooks, photos, portraits and papers gathered that the construction of the family building can take place, by tracing the memories’ thread of the daughter. The desire of the narrator to go back up her genealogy without following a chronological thread and by trying to fill in the silences, the ellipses and the omissions, responds less to a poetics of representation than to a need for answers or to a questioning that became imperative at the time of writing. The work is, in this sense, less a portrait than an analysis.

Keywords: Fleur Jaeggy, modern family, Swiss Italian literature, heritage, history

«L’histoire de ma vie n’existe pas».¹

Les réminiscences familiales qui jaillissent de l’œuvre de Fleur Jaeggy, née à Zurich en 1940 et installée en Italie depuis les années 60, sont souvent détachées, fragmentaires, veinées par la mélancolie et dominées par l’introspection. Il s’agit de teintes bien éloignées du souvenir ensoleillé et riche en anecdotes, de caricatures familiales et de belles incursions dans la grande histoire que Natalia Ginzburg avait peinte dans son «Lessico familiare», en 1963. Si le but de Ginzburg était celui de raconter *a posteriori* l’histoire de sa famille,² c’est-à-dire l’histoire d’un édifice âgé, mais solide, dont elle pouvait facilement rendre compte en partant des briques qui le composent – le lexique, justement –, la tâche de Fleur Jaeggy s’avère beaucoup plus ardue. En premier lieu, parce que l’histoire de sa famille n’existe pas, en reprenant le paradoxe inaugural du récit de l’histoire personnelle et familiale de «L’Amant» de Marguerite Duras – elle est démembrée, fragmentée et fragmentaire, elle est lacunaire et fait l’objet de découvertes pour la narratrice comme pour son lecteur. C’est seulement une fois ses parents morts et le patrimoine d’objets, cahiers, photos, portraits et papiers réuni que la construction de l’édifice familial peut avoir lieu, en parcourant le fil des souvenirs de la fille, la dernière de la lignée. En deuxième lieu, cette envie de la narratrice de remonter sa généalogie sans suivre de fil chronologique et en essayant de combler les silences, les ellipses et les omissions, répond moins à une poétique de la représentation qu’à un besoin de réponses ou à un questionnement devenu impératif au moment de l’écriture. L’œuvre est, en ce sens, moins un portrait qu’une analyse.

Si «Lessico familiare» pourrait être facilement défini comme une «histoire de vie», les deux romans d’inspiration autobiographique de Fleur Jaeggy, «I beati anni del castigo» (1989) et «Protelerka» (2001), seraient plutôt à ranger dans la catégorie que Dominique Viart définit comme «récit de filiation». Dans ces deux récits, en effet, la narratrice s’inspire du vécu de l’auteure – très discrète et réservée dans la vraie vie comme dans celle fictive –, tout en ne stipulant jamais de «pacte» (au sens de Philippe Lejeune) avec son lecteur. Fleur Jaeggy se confronte à des histoires où la famille est *de facto* absente et pourtant extrêmement encombrante pour sa présence dans le tissu de l’intrigue et de la mémoire. Ces récits morcelés et lapidaires, reviennent sur les années d’internat d’une jeune fille adolescente en Suisse, sur sa famille aisée et son entourage appartenant à la haute-bourgeoisie helvétique, sur l’éclatement du mariage de ses parents, le départ de sa mère pour le Brésil et le rapport surveillé avec son père.

En dépit des nouveaux paradigmes familiaux qui caractérisent le discours social à partir des années 60, en dépit de la réticence affective, du détachement et

¹ Duras (1984: 14).

² Ginzburg (1963: XXI).

du silence assumé qui dessinent les relations familiales de la narratrice, l'essai d'analyse de la protagoniste réussit. Elle remonte son passé et celui de sa famille; en même temps, elle le découvre et le reconnaît; elle voit ses yeux prendre les traits de ses aïeux, son écriture mimer le style minimal et dépouillé de tout sentiment de son père. Si la protagoniste – tantôt enfant, tantôt jeune fille ou femme de cinquante ans – intègre la douleur déchirante vis-à-vis du déséquilibre provoqué par le divorce, l'asymétrie du rapport paternel et maternel, le sentiment d'abandon dans les dix ans passés en internat, c'est par le biais d'une poétique qui ne les ignore plus, qui refuse de les passer sous silence. La prose de Fleur Jaeggy a trouvé le registre, le lexique et le ton pour reprendre le fil de ses racines souffrantes, les prendre en compte et leur donner du sens.

Héritière d'une mémoire familiale: Fleur Jaeggy et le récit de filiation

Dans une contribution de 1999³, Dominique Viart définissait comme «récits de filiation» tous ces récits écrits après les années 80 et centrés sur des questions généalogiques familiales. Les récits de filiation explorent «des figures paternelles ou maternelles, parfois une ascendance plus lointaine, mais toujours selon une approche singulière, plus archéologique que chronologique»⁴. «Les Années bienheureuses du châtement» (1989) et «Protelerka» (2001) de Fleur Jaeggy rentrent légitimement dans cette macro-catégorie, non seulement pour leur date de publication, mais aussi pour leur affinité thématique et poétique: «Loin de raconter des biographies linéaires, les narrateurs et narratrices entrepren[nent] de les restituer à l'aide d'une enquête mémorielle dont ils livr[ent] les récits et les éléments dispersés.»⁵ Baignées dans l'atmosphère des secrets de famille définis par Serge Tisseron («Secrets de famille», 1996), les pièces du puzzle mémoriel rassemblées par Fleur Jaeggy vont former une sorte d'enquête sur sa généalogie, qui mènera le lecteur à la découverte (avec elle) de l'identité de son vrai père et l'existence d'un demi-frère mort lorsqu'elle était encore une enfant.

Les récits de filiation de Fleur Jaeggy doivent beaucoup à la démarche psychanalytique. Il en va ainsi pour la reconstitution d'une ascendance par une procédure archéologique, ne craignant pas la dimension fragmentaire – au contraire, tel ou tel autre fragment du réel constituent des détonateurs pour la remémoration d'événement oubliés ou refoulés. Le but de cette remontée vers les origines assume lui-même une valeur psychanalytique, car c'est pour mieux comprendre et se comprendre aujourd'hui, *hic et nunc*, que l'auteur va fouiller dans son passé, en essayant d'y repérer un fil rouge significatif: Fleur Jaeggy, tout comme les

³ Viart (1999: 117).

⁴ Viart (2019: 10-11).

⁵ Ibid., 11.

écrivains des récits de filiation, remplace «l'investigation de leur *intériorité* par celle de leur *antériorité* familiale»⁶.

Ainsi, la question que la narratrice pose, à la fin de «Protelerka» à son père biologique, qui a souhaité la rencontrer *in extremis*, alors qu'elle a désormais cinquante ans et lui quatre-vingt-dix, pourrait être celle que le lecteur pose à l'auteure de ce récit: «Pourquoi?»⁷ pourquoi après avoir décidé de se taire pendant de décennies, fallait-il qu'il parle et fallait-elle qu'elle écrive? La réponse ne tarde pas et des répétitions lui font écho, en alternant la langue paternelle (l'allemand) à la langue maternelle (l'italien): «Lui: ‚*Wahrheitsliebe*‘, per amore della verità. Doveva parlare per amore della verità. [...] Ripete: ‚*Wahrheitsliebe*‘ con un tono più duro».⁸ Et peu après, lorsque l'histoire fragmentaire rapportée par l'homme âgé touche au silence de la mère désormais morte, n'ayant pas souhaité dire la vérité à sa fille, qui était pourtant à son chevet au moment de sa mort, l'amour pour la vérité revient: «Non ha avuto amore per la verità, *Wahrheitsliebe*, mia madre. In tedesco è una parola composta».⁹

Fleur Jaeggy semble vouloir affirmer que la pratique orale ou écrite du récit de filiation est déclenchée par l'amour de la vérité, mais aussi par la crainte de l'oubli, du non-être. Ainsi, le père biologique, «l'homme qui dit être» son père et sa femme sont en train de devenir *vergesslich*¹⁰, ils sont en train de perdre leur mémoire; ils laissent des centaines de feuilles dans les différentes pièces de la maison par «précaution». C'est pourquoi il «voulait le faire savoir à tout prix»¹¹. Et c'est finalement pour rétablir la juste succession de l'héritage familial que ce père biologique a souhaité remettre à jour les bons liens de parenté et de possession avant sa mort, en guise de testament: «L'instinct du mien et du tien. De la possession. *Dein Vater. Meine Tochter*. Ton père. Ma fille. Un cercle de possessions à vide».¹²

La narratrice est, comme le suggère Laurent Demanze plus en général, «à la fois *dépossédé[e]* de son inscription généalogique et *possédé[e]* par ces vies an-

⁶ Viart (2009: 96; italiques: Viart).

⁷ Jaeggy (2003: 125; italiques: Jaeggy).

⁸ Nous utiliserons la version originale italienne uniquement dans ces deux citations, pour une question d'opportunité par rapport à notre propos. Dans le reste de l'article, nous nous limiterons, pour des questions d'espace et de lisibilité, à citer la très bonne traduction française de Jean-Paul Manganaro, que nous avons toujours confrontée avec le texte original. Jaeggy (2001: 107; italiques: Jaeggy). Jaeggy (2003: 125; italiques: Jaeggy): «Lui: ‚*Wahrheitsliebe*‘, par amour de la vérité. Il fallait qu'il parle par amour de la vérité. [...] Elle répète: ‚*Wahrheitsliebe*‘, avec un ton plus dur.»

⁹ Jaeggy (2001: 109; italiques: Jaeggy). Jaeggy (2003: 126; italiques: Jaeggy): «Elle n'a pas eu d'amour pour la vérité, ‚*Wahrheitsliebe*‘, ma mère. En allemand, c'est un mot composé.»

¹⁰ Jaeggy (2003: 132).

¹¹ Ibid., 132.

¹² Ibid., 127; italiques: Jaeggy.

térieures de l'ascendance»¹³; elle est une héritière problématique et tiraillée «entre la nécessité moderne d'une *destitution* des figures parentales pour advenir à soi et le souhait d'une *restitution* des vies de l'ascendance pour qu'elles ne sombrent pas dans l'oubli»¹⁴. Le dévoilement de la vérité arrive, chez Fleur Jaeggy, après avoir répertorié la mort de sa mère et de son père, après avoir fait le tour de son héritage matériel, après avoir traité les détails administratifs avec mademoiselle Gerda, «la *Testamentvollstreckerin*, l'exécutrice testamentaire»¹⁵: «les caisses avec les verres, le service de vingt-quatre assiettes de Meissen, l'argenterie»¹⁶ de la part de son père; le piano «Steinway»¹⁷ de la part de sa mère.

Le piano notamment, l'instrument de la carrière maternelle, qui l'a amenée à traverser l'Océan Atlantique en quittant sa fille pour toujours, devient une sorte d'objet symbolisant le contrôle total que la narratrice peut désormais exercer sur son passé, même sur celui de la personne qui l'a fuie le plus: «Le Steinway & Sons et moi. Elle l'avait acheté à New York. Et il a voyagé sur un transatlantique. Elle aussi voyageait sur l'*Andrea Doria* avec le piano. Moi, je restais à terre. [...] À regarder toutes les choses que ma mère, la pianiste, m'avait laissé ou m'envoyait».¹⁸ La fille réalise que le piano est en sa possession, elle en est l'héritière: «Je peux en faire ce que je veux. Je m'assois près de lui et je dis: 'Je peux te brûler'».¹⁹ La narratrice avoue avoir été même à New York pour visiter le magasin Steinway & Sons, où sa mère avait acheté son instrument; elle s'imagine sa mère, ses vêtements élégants, son charme, dont elle n'a pas hérité; elle personnifie le piano, elle le tutoie, car c'est l'objet qui a eu le plus de familiarité avec sa mère: «Ce fut le désir du Steinway de venir habiter là où il est maintenant. [...] Et ton désir de rester avec quelqu'un qui a, avec la pianiste, des liens de sang».²⁰ Le piano devient un confident de la transition de la narratrice; il incarne tout entier son passé, il est l'objet qui l'a privée de la figure maternelle; et maintenant qu'elle a réussi à l'accepter et à dialoguer avec lui, il lui avoue son changement, la prise en compte de sa colère, de ses insomnies, de sa réconciliation avec ce passé maternel:

À présent, je te laisse plus de liberté. Et en même temps, je me laisse plus de liberté à moi aussi. Je suis devenue plus sage. Auparavant, si j'avais de la rancune, elle s'infiltrait dans mes veines, dans mes yeux, dans mes pensées. Une rancune in-

¹³ Demanze (2009: 12; italiques: Demanze).

¹⁴ Ibid.; italiques: Demanze.

¹⁵ Jaeggy (2003: 113; italiques: Jaeggy).

¹⁶ Ibid., 114.

¹⁷ Ibid., 55-59.

¹⁸ Ibid., 55; italiques: Jaeggy.

¹⁹ Ibid., 55-56.

²⁰ Ibid., 58.

somniaque. Tu sais ce qu'est l'insomnie. Elle est désagréable. Elle est terrible. Parce que tout est présence. Des présences nocturnes.²¹

Dans le texte s'enchaînent sans cesse des éléments relevant de la sphère du vécu personnel (plus fortement émotive) et du discours social (ouvrant à des données juridiques sur l'héritage ou la tutelle parentale). Il s'agit de données qui passent au crible de ce que Philippe Lejeune définissait comme un *effet contractuel*, en ancrant l'autobiographie à «un mode de lecture autant qu'un type d'écriture»²², dépourvu cependant d'une portée universelle. Ainsi, par exemple, la consubstantialité de la mort et de l'héritage, de la perte et du gain, est à la base de tout acte de succession patrimoniale. La sociologue Anne Gotman écrit à juste titre qu'il y a un voisinage cru entre la disparition d'un membre de la famille et le passage de ses biens:

À la disparition, l'absence, le vide, succèdent l'afflux, les concrétions, les meubles, les bijoux. Entre ces deux séries, quel rapport établir? de cause à effet? de compensation? Un rapport purement symbolique, comme le souvenir par exemple.²³

Ce mécanisme de vases communicants vaut pour les biens matériels comme pour les biens immatériels, tels que la mémoire: au moment de la mort d'autrui, et notamment d'un membre de la famille, la dimension singulière de l'être est propulsée vers une dimension collective, par toute une série de passages plus ou moins ritualisés – et Fleur Jaeggy ne manque pas d'illustrer l'intrusive figure de l'exécutrice testamentaire, la crémation du père, le déjeuner convivial avec les amis paternels de la Corporation. En ce sens, en écrivant son récit de filiation «Protelerka», la narratrice résiste au naufrage dans l'océan d'un collectif familial auquel elle n'était guère habituée et elle parcourt le schéma battu du lien de filiation en général, où «la mémoire intime vient combler une carence ou une disqualification de la mémoire constituée»²⁴.

La famille moderne entre relationnel et individuel: le rapport privilégié avec le «patriarche mutilé»

Née en 1940, Fleur Jaeggy est elle-même adolescente dans les années 50, lorsque ses deux récits de filiation se déroulent, au moins pour une grande partie. Dans ses romans, elle rend compte de modèles familiaux précurseurs de comportements qui seront statistiquement très diffusés quelques années plus tard: banalisation du divorce, unions successives et vie solitaire post-familiale.²⁵ En

²¹ Ibid., 58-59.

²² Lejeune (1996: 45).

²³ Gotman (1988: 118).

²⁴ Déchaux (1997: 223).

²⁵ Déchaux (2007: 6-20).

effet, si l'on prend la macro-segmentation du sociologue François de Singly²⁶, l'époque qu'il définit par la domination de la «famille moderne» se diviserait en deux périodes: une première allant de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 60, et la deuxième des années 60 jusqu'à nos jours. Le modèle familial auquel Fleur Jaeggy fait souvent référence dans ses œuvres se situerait donc au sein de cette macro-catégorie de la famille moderne. Plus spécifiquement, il anticiperait de peu la transition des années 60, marquée par l'intensification de certains traits caractéristiques de la «modernité» familiale: l'individualisation qui prend le dessus sur les rapports de filiation, la nécessité de l'amour pour valider le seuil du mariage, le rôle du travail de l'homme et de la femme au sein de la famille, et l'attention portée à l'enfant (notamment à son éducation et scolarisation).

Nous présumons, avec Raffaella Castagnola, que «Protelerka» se déroule (au moins pour la partie qui renvoie au voyage père-fille) entre la fin des années 50 et le début des années 60.²⁷ Et finalement le sens profond de ce récit est déjà inscrit dans son titre voyant et encombrant, inspiré du nom du navire yougoslave sur lequel le père, Johannes H., et la fille, sans nom précisé, vont en croisière. «Protelerka» signifie «prolétaire»; il contient le noyau latin *proles*, qui renvoie à la race, à la lignée, aux enfants. Et le roman met effectivement en scène le souvenir d'une histoire entre père et fille, en faisant d'innombrables et imprévisibles digressions sur les rapports familiaux en général, ceux de leur famille en particulier.

Cesare Garboli écrivait que «Protelerka» n'est pas tellement un roman sur la «putréfaction» ou sur la «corruption» de l'institution familiale; mais plutôt un récit sur la persistance de ce lien généalogique, qui tisse un lien générationnel fondé sur la désaffection familiale, plutôt que sur l'affection.²⁸ Ainsi, Johannes et sa fille ne se connaissent pas, mais ils se reconnaissent: «Johannes, la personne invraisemblablement inconnue de moi. Mon père. Pas une confiance. Et pourtant, un lien antérieur à nos existences. Une connaissance dans une totale étrangeté.»²⁹ Ils ne se font pas de confidences et ils n'en ont pas besoin, car ils sont, tous les deux, des êtres solitaires, autonomes, discrets et silencieux; il y a une sorte de convergence spirituelle: «Johannes lit le journal. Il lit longtemps. Peut-être ne sait-il pas quoi me dire. [...] Je cherche un sujet de conversation. Je n'en trouve pas.»³⁰

²⁶ Singly (1993: 11-15).

²⁷ Castagnola (2005: 183).

²⁸ Garboli (2002): «[*Protelerka*] Non è un romanzo sulla putrefazione dell'istituto familiare, sulla sua devastazione e sulla sua corruzione. La famiglia di Johannes e della figlia di Johannes non è una tribù dispersa o divisa. Tutt'altro. I membri che la compongono sono tutti uniti, strettamente uniti, ma non dall'affettività familiare, bensì dal contrario, da un sentimento opposto: una gelida, implacabile disaffezione reciproca, sentita come un imperativo interiore, un dovere preciso e irrecusabile.»

²⁹ Jaeggy (2003: 23).

³⁰ Ibid., 15.

La jeune fille de seize ans de «Protelerka» reconnaît donc une attache à son père durant l'épisode de cette croisière dans la mer Méditerranéenne. Il s'agit de la même consonance que Fleur Jaeggy avait décrite dans «Les Années bienheureuses du châtement», lorsque la fille avait encore quatorze ans: «Mon père et moi, nous étions si seuls, parfois le soir nous nous distrayions dans la Stube.»³¹ L'adolescente sait parfaitement de ne pas entretenir un rapport consumériste avec son père, à l'instar de celui que certaines de ses copines pensionnaires du Bausler Institut entretenaient avec leur «daddy»:

Mon daddy n'a jamais connu une seule de mes amies. J'étais peut-être jalouse, pour les lui cacher? Comment était la villa de mon daddy? Mon daddy vivait à l'hôtel. Alors je n'avais pas de maison. Si, j'en avais une, mais pas avec daddy. Son daddy était jeune et, quand ils sortaient ensemble, elle se maquillait, de telle sorte qu'elle semblait être sa fiancée. Moi, je pensais à mon daddy, aux hôtels innombrables des vacances, d'hiver et d'été, à ce vieux monsieur aux cheveux blancs, aux yeux clairs et glacés mélancoliques. Qui allaient commencer à entrer dans les miens.³²

La jeune fille n'est surtout pas jalouse du modèle de ces pères qui surjouent à faire les fiancés de leurs filles une ou deux fois par an, pour pallier l'absence d'un lien affectif considéré désormais comme normatif au niveau sociétal. Elle assume parfaitement la différence de son rapport avec *son* daddy à elle, fondé sur la supportation du fardeau d'un passé irrévocablement tracé et sur un silence dense et habité. Il s'agit finalement d'un rapport marqué par un grand équilibre d'une part et d'autre: «Elle ne perdait pas l'équilibre. Elle ne l'a jamais perdu. Comme son père. Ils ont toujours su percevoir les millimètres qui séparent l'équilibre du désespoir.»³³ Et par ce lien privilégié avec son père, l'adolescente confirme son attachement familial (même si, le plus souvent, par la désaffection), en s'inscrivant dans le modèle relationnel fourni par François de Singly, dans le sillage d'Émile Durkheim: «Nous ne sommes pas attachés à notre famille que parce que nous sommes attachés à la personne de notre père, de notre mère, de notre femme, de nos enfants.»³⁴

Une sorte d'obsession accompagne le rapport entre père et fille: celui de dissimuler, par un rapport familial en apparence équilibré et détaché, la tristesse. Et ce détachement dans les rapports entre père et fille est visible à partir de la séparation parentale; l'éloignement affectif constitue la clé pour la survie à la souffrance provoquée par la rupture familiale. Pour ne pas naufrager, les deux sacrifient ce qui est sacrificable, ce qui n'est pas nécessaire à leurs yeux, c'est-à-dire leurs affects, pour atteindre un état d'immobilité sentimentale, une froideur qu'ils interprètent comme de la sérénité; il s'agit d'un état d'hibernation qui confine à l'étrangeté pratiquée au quotidien:

³¹ Jaeggy (1992: 64).

³² Ibid., 85-86.

³³ Jaeggy (2003: 40).

³⁴ Singly (1993: 13).

Quand elle était encore petite, elle a dû se séparer de Johannes. Les enfants se désintéressent de leurs parents quand ils sont délaissés. Ils ne sont pas sentimentaux. Ils sont passionnels et froids. D'une certaine manière, quelques enfants quittent les affections, les sentiments comme si c'étaient des choses. Avec détermination, sans tristesse. Ils deviennent étrangers. Parfois des ennemis. Ce ne sont plus eux, les êtres abandonnés, mais ce sont eux qui battent mentalement en retraite. [...] Les parents ne sont pas nécessaires. Peu de choses sont nécessaires. Certains enfants se gouvernent tout seuls. Le cœur, cristal incorruptible. Ils apprennent à feindre. Et la fiction devient la partie la plus active, la plus réelle, attrayante comme les rêves. Elle prend la place de ce que nous considérons comme vrai. Ce n'est peut-être que cela, certains enfants ont la grâce du détachement.³⁵

La narratrice et le protagoniste ont assumé dans leur *modus vivendi* l'abandon, la grâce du détachement et la fiction. Ils tiennent comme un point d'honneur à s'assurer de l'absence de tristesse chez l'autre, tout en étant sans doute conscients de l'utopie de la question, de la non-vérifiabilité de la donnée. Ils ne recherchent pas l'élan dynamique de la joie, mais plutôt un discret contentement, l'absence de risque d'un dérapage soudain:

Sur le quai attendait Herr Dr., mon père. Il ôta son chapeau. Nous allons à la maison. À l'hôtel. C'était presque l'été. [...] Il y a quelque chose d'immobile. ‚Bist du zufrieden?‘ ‚Ja, mein Vater.‘ Tu es contente? Oui, mon père. Dans la parole aussi, quelque chose d'immobile.³⁶

L'immobilité devient un état souhaitable en raison de sa stabilité, dans un contexte familial précaire et à géométrie variable. Finalement, père et fille semblent être contents de cette quiétude, veinée de mélancolie, qui assure tout de même la paix et leur évite la douleur d'un changement trop brusque: «Johannes apparaît. Un sourire bon et triste. Il demande si je vais bien, si je suis *zufrieden*. Comme si cela était notre obsession, de père et de fille. Celle de ne pas être tristes, de cacher la tristesse qui nous a marqués sans raison».³⁷ Pourtant, la tristesse ne les a pas marqués «sans raison». Au contraire, c'est la narratrice elle-même qui souligne de quelle manière ce sentiment était déjà inscrit dans le patrimoine familial paternel – dans les papiers dont la narratrice hérite, elle découvre que la maison paternelle se trouvait dans un lieu appelé Tristesse Rouge: «Je passe beaucoup de temps au lieu appelé Tristesse Rouge. J'entends encore les chiens aboyer. Ce que nous ne possédons pas nous appartient.»³⁸ En dépit de la ruine patrimoniale paternelle, la tristesse est restée dans la lignée.

Johannes H. est le prototype de ce qu'Élisabeth Roudinesco définit le «patriarche mutilé»³⁹, au sein de «la famille affective contemporaine»⁴⁰, fondée et

³⁵ Jaeggy (2003: 18).

³⁶ Jaeggy (1992: 109).

³⁷ Jaeggy (2003: 22; italiques: Jaeggy).

³⁸ Ibid., 100-101.

³⁹ Roudinesco (2002: 107-140).

⁴⁰ Ibid., 108.

créée sur l'invention freudienne du complexe d'Œdipe. La famille affective se fonde, selon Roudinesco, sur «une organisation des lois de l'alliance et de la filiation qui [...] conduit chaque homme à découvrir qu'il a un inconscient et donc qu'il est autre que ce qu'il croyait être». ⁴¹ Ce modèle porte tout naturellement à un détachement par rapport à l'enracinement familial collectif: «Ni le sang, ni la race, ni l'hérédité ne peuvent désormais [...] empêcher» l'homme ou la femme moderne «d'accéder à la singularité de son destin.» ⁴² Le paradigme freudien d'une famille affective et singularisée est un intertexte patent dans les récits familiaux de Fleur Jaeggy, où la narratrice est – comme chaque fille du modèle freudien – appelée à devenir «la concurrente de sa mère»; sans compter que Johannes tient plus de la figure de Polybe que de celle de Laius, étant donné qu'il n'est pas le père biologique de sa fille. Dans la remémoration de ses relations familiales, une fois ses parents morts, si la narratrice reconnaît un lien paternel fort, elle a toujours une réticence à désigner ouvertement sa mère – qu'elle appellera le plus souvent «l'épouse de Johannes» ⁴³, peut-être justement parce qu'elle n'a été sa mère qu'au moment où elle était encore l'épouse de son père.

Patriarche mutilé, Johannes l'est à plusieurs égards: il n'a pas hérité de la fortune de sa riche famille d'industriels, ruinée par la maladie de son frère jumeau; suite à son divorce, il dépend des concessions de sa femme pour rencontrer sa fille; il est très probablement conscient du fait que sa fille, si proche à lui par tempérament, n'a en réalité aucun lien génétique avec lui; il a toujours eu une santé très fragile (même si la fille ne le découvrira qu'au moment de l'oraison funèbre du pasteur protestant). L'absence de lien biologique entre père et fille rend d'autant plus significatives certaines marques de filiation que la narratrice suggère tenir plutôt de son père que de sa mère: «La lumière dérange Johannes. Et moi aussi. Nous avons peut-être la même maladie. Mes yeux aussi deviendront sans couleur. Nous n'avons pas les yeux forts comme sa femme, ma mère.» ⁴⁴ Des allers-retours allusifs et fragmentaires à ce lien/non-lien avec son père et la famille paternelle sont parsemés dans le récit de Fleur Jaeggy:

Je ne comprends pas d'où il vient. [...] Et pourtant, mon père et moi, nous sommes unis par un lien, comme par une volonté supérieure, qui n'appartient pas à cette terre. Quand j'étais petite, je lui disais: «*Sind Sie mein Vater?*» êtes-vous mon père? «*Herr Johannes, ich bin Ihre Tochter*», je suis votre fille. Légalement, je lui appartenais. J'étais sa compagne de quatorze jours. Sa compagne de quelques jours d'hiver, de quelques jours d'été. Et à présent, exceptionnellement, en dehors des règles, au printemps. ⁴⁵

⁴¹ Ibid., 110.

⁴² Ibid.

⁴³ Jaeggy (2003: 51-53).

⁴⁴ Ibid., 94-95.

⁴⁵ Ibid., 95; italiques: Jaeggy.

Au moment de l'écriture, la narratrice a hérité de tout le passé familial, elle le possède et le maîtrise, elle peut y avoir accès à sa guise. L'absence des témoins de l'histoire vécue libère enfin la narratrice d'un accès amputé et biaisé à la vérité – les omissions et les détournements fondés sur la pudeur laissent leur place aux faits, à une archive documentaire complète, faite de papiers, tableaux, photos et objets: «L'infirmes, la mère aux yeux jaunes, le mari fabricant de tissus: je ne les ai jamais rencontrés. Mais je possède leurs papiers, outre les portraits. Ce qu'il y a à savoir, je le sais. Les papiers sont enfermés dans un des tiroirs d'un bureau long [...]. Je peux ouvrir le tiroir à n'importe quel moment et vérifier.»⁴⁶ Quant aux liens, ils ont été toujours lacunaires et la remémoration du passé ne le redore par pour autant: «Je n'ai pas de liens avec cette famille. Je suis une descendante sans liens. Les papiers prouvent l'existence des parents de Johannes. Et de l'infirmes. [...] Dans un dossier noir, avec une étiquette au centre, l'histoire de la fabrique».⁴⁷

Un autre document fondamental au moment de la reconstruction de son récit de filiation *a posteriori* vient de Johannes, qui tient tout au long de son existence «un livre de toile bleue, qui portait le titre ‚Mein Lebenslauf‘, les dates de ma vie»⁴⁸, et dans lequel il inscrivait toutes les dates qui concernaient la vie de sa fille et, après le divorce, leurs rencontres. Sans doute pour fuir la précarité de son existence, l'accidentalité de la mort, la fiction quotidienne et presque pour répondre à la volonté de donner de l'épaisseur à la réalité, à ce rapport qui est là, sans pour autant l'être, Johannes a noté les différentes dates qui l'ont amené à côtoyer sa fille. Cet album est une sorte de «preuve», une «confirmation d'une existence»; il est écrit «de façon laconique», avec «des phrases courtes, sans commentaire»: «Il n'y a pas d'impressions, de sentiments. La vie est simplifiée, presque comme s'il n'y en avait pas.»⁴⁹ La narratrice semble avoir hérité de la poétique paternelle et ses récits de filiation complètent le projet du père, qui n'avait pas osé la fiction, en s'arrêtant à répertorier les rares fragments objectifs du réel, qui le reliaient à cette fille irréaliste, dont il était dépossédé tant par la biologie que par l'éducation.

Au nom de la mère: une absence encombrante

Dans un chapitre consacré à «La puissance des mères»⁵⁰, Roudinesco revient sur le tournant collectif pris par l'institution familiale dans les années 60 et 70: le modèle de la famille conjugale est désormais mis à mal par la pratique reconnue, revendiquée et de plus en plus répandue du divorce – comment

⁴⁶ Ibid., 98.

⁴⁷ Jaeggy (2003: 100).

⁴⁸ Jaeggy (1992: 94).

⁴⁹ Jaeggy (2003: 17).

⁵⁰ Roudinesco (2002: 181-220).

fonder légitimement, tout entier sur la force symbolique du mariage, le lien familial, étant donné qu'il est lui-même reproductible plus à un rite festif qu'à un lien indissoluble? Dans sa nouvelle configuration de «famille recomposée», la famille moderne assume son instabilité et trouve sa propre géométrie:

Au lieu d'être divinisée ou naturalisée, la famille contemporaine se voulut fragile, névrosée, consciente de son désordre, mais soucieuse de recréer entre les hommes et les femmes un équilibre que ne pouvait leur procurer la vie sociale. Ainsi fit-elle jaillir de sa défaillance même une vigueur inattendue. Construite, déconstruite, reconstruite, elle regagna son âme dans la quête douloureuse d'une souveraineté brisée ou incertaine.⁵¹

Il s'agit d'un changement de paradigme fondamental, qui a des retombées sur tous les membres de la famille. Ainsi, ceux qu'on nommait des «enfants illégitimes» ou des «bâtards», deviennent des frères ou des sœurs à part entière, avec la hausse de la procréation hors mariage. La narratrice de «Protelerka» n'a aucun problème à reconnaître la prédominance du lien d'affection/désaffection et relationnel sur le lien de sang, lorsqu'à la fin de son récit de filiation, elle vient à connaissance de la vérité concernant son père biologique et l'existence de son demi-frère (qu'elle appellera «frère» tout court) d'un an son aîné et mort à cinq ans: «Je ne crois pas que l'homme soit mon père. Je crois plutôt que j'ai un frère qui a eu un accident mortel. Et pour ce frère, je nourris une affection profonde. Non pour l'homme qui parle.»⁵² Nous sommes confrontés à l'irrationalité manifeste, étant donné que l'une des clauses pour prouver l'existence d'un frère (fût-il un demi-frère) est celle de reconnaître au moins un géniteur commun. C'est comme si la narratrice adhérait à la toute-puissance de la femme moderne dans la procréation: elle peut désormais «dérober la semence d'un homme au cours d'un acte sexuel sans que celui-ci ait le moindre droit sur l'enfant ainsi conçu» et, inversement, elle pourrait «réclamer à l'homme qui s'y refuse une reconnaissance de paternité assortie d'indemnités financières»⁵³. Le lecteur ne sait pas pourquoi la mère de la narratrice a eu un enfant en dehors du mariage; on en arrive même à penser que Johannes était finalement stérile et que l'arrangement était dès le départ accepté par toutes les parties de la famille. Le fait passe sous silence de leur vivant; il n'affleure que pour la volonté de la semence paternelle, qui revendique sa filiation, sa transmission génétique.

Le potentiel fictif et fictionnel de la famille, la possibilité d'en faire une histoire et un récit subjectifs, d'opérer systématiquement des ellipses, sont à la base de «la famille incertaine»⁵⁴: «À la définition d'une essence spirituelle, biologique ou anthropologique de la famille, fondée sur le genre, le sexe et les lois de la parenté, [...] s'est substituée celle, horizontale et multiple, inventée

⁵¹ Ibid., 188-189.

⁵² Jaeggy (2003: 122).

⁵³ Roudinesco (2002: 206).

⁵⁴ Roussel (1989).

par l'individualisme moderne.»⁵⁵ La nouvelle configuration de la famille est ainsi celle d'une «tribu insolite», «un réseau asexué, fraternel, sans hiérarchie ni autorité, et dans laquelle chacun se sent autonome»⁵⁶. La configuration désordonnée ou incertaine de ce type de famille empêche *une* histoire de famille, en favorisant la stratégie du récit partiel ou, plus fréquemment au moins chez Fleur Jaeggy, du tabou et de l'omission: «Aucun de mes parents, avec lesquels je passais alternativement mes vacances, ne trouva jamais le temps ni l'envie de m'expliquer l'histoire du monde et de ses iniquités. Je ne posais pas de questions. J'étais souvent distraite. Distraite par rien.»⁵⁷ Une société qui accepte à une large échelle et se revendique d'un individualisme et d'un narcissisme affiché, méconnaît à sa base le pouvoir de «transmission généalogique»⁵⁸, au stade biologique et symbolique – si Œdipe lutte et se révolte (inutilement) à une prophétie familiale néfaste, en n'échappant pas au tragique collectif et à l'autopunition finale, Narcisse, quant à lui, fuit toute dimension parentale, préférant se donner la mort plutôt que *se* perdre.

C'est la même primauté des relations familiales singulières par rapport aux intérêts de la conservation du patrimoine que François de Singly met à la base de sa notion de famille moderne: relationnelle, individualiste⁵⁹ et tiraillée entre la sphère publique et privée. Et Zygmunt Bauman élargit davantage le spectre, en relevant la dictature de l'individualisation et de la relation à l'échelle de notre société moderne tout entière. Comme conséquence, si dans le passé le fait d'avoir une descendance constituait une assurance productive pour la survie de la parenté, dans nos structures familiales fragiles modernes, «l'espérance de vie d'une famille [est] nettement inférieure à celle de n'importe lequel de ses membres»⁶⁰ et «l'appartenance à une lignée familiale particulière se [change] rapidement en l'un des 'indécidables' de l'époque moderne liquide»⁶¹. La famille aurait donc subi une variation parallèle au modèle consumériste: le mariage devient un produit qu'on utilise et dont on se débarrasse comme les autres biens; l'enfant devient un «objet de consommation émotionnelle», ainsi que l'un des «achats les plus coûteux que le consommateur moyen puisse faire au cours de toute sa vie»⁶². Pour la famille représentée dans les récits de filiation de Fleur Jaeggy, *matrimonio* (mariage) et *patrimonio* (patrimoine) ne diffèrent que pour la seule lettre initiale. Dès son enfance, la fille est consciente de son milieu so-

⁵⁵ Ibid, 191.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Jaeggy (1992: 63-64).

⁵⁸ Roudinesco (2002: 197).

⁵⁹ Singly (1993: 15).

⁶⁰ Bauman (2003: 56).

⁶¹ Ibid., 56-57.

⁶² Ibid., 57.

cial, de l'importance des villas, de son éducation et scolarisation, des montres coûteuses, des voitures sportives, des hôtels fréquentés.

L'enfant est ainsi détenteur et investi d'un «capital scolaire», avant d'hériter par succession des biens de famille: «La capitalisation scolaire et la capitalisation patrimoniale, loin d'être concurrentes, s'épaulent mutuellement.»⁶³ La décision du départ de l'enfant vers des internats choisis, à partir de l'âge de huit ans, est sans appel et rend déjà compte du nouvel équilibre/déséquilibre de la famille séparée. C'est la grand-mère maternelle, Orsola, qui annonce la nouvelle: «C'est pour ton bien. – Et Johannes? – Ton père fait ce que nous décidons nous.»⁶⁴ L'éducation de l'enfant est décidée unilatéralement par sa mère, qui a la pleine tutelle légale; la décision est appliquée par sa grand-mère et imposée au père et à la fille: «C'est pour mon bien. Une phrase empoisonnée. Mais elle sonne bien. [...] Je sors de la maison avec une valise et le cartable de l'école. On me remet à d'autres. Pour mon bien.»⁶⁵ L'épisode affleure à d'autres moments du récit de filiation de la narratrice, qui prend conscience que ce refus d'une éducation en famille, cet éloignement programmé tellement douloureux et injuste fût-il ressenti au départ, était finalement une évidence et une reconnaissance – donner à une fille qui n'avait plus de famille la possibilité de s'en éloigner et s'en inventer une propre. La haine de la jeune narratrice aux égards de son aïeule est manifeste; pourtant, au moment du récit, elle se reconnaît, avec détachement certes, en ses traits:

Il était évident que j'allais devoir passer mes meilleures années au collège. De huit à dix-sept ans. Ils m'avaient d'abord laissée avec une vieille dame, une de mes aïeules. Elle décida un jour qu'elle ne supportait plus ma compagnie, elle disait que j'étais sauvage. Et pourtant je ne ressemblais à rien davantage qu'à son portrait accroché dans la salle à manger. C'est pourquoi elle effaça mon image de ses yeux. Aujourd'hui je prends ses traits. [...] Grâce à elle je suis allée dans plusieurs collèges, j'ai connu des directrices, des révérendes mères, des supérieures, des Mères préfètes, mais aucune n'avait l'autorité de mon aïeule. J'ai toujours senti que je pouvais les circonvenir, que leur pouvoir était passager, même si je leur baisais la main.⁶⁶

La jeune fille a une lucidité absolue sur le fait que sa vie d'individu, tout comme celle qui gère les relations au sein de la cellule familiale, est exposée aux décisions, souvent arbitraires, venant de l'extérieur. La famille moderne devient l'objet d'un processus systématique de l'État légiférant sur toutes les relations et conséquences internes⁶⁷ et, dans le cas de la narratrice, il est évident que la mère a tous les droits sur sa fille. Si nous avons vu l'évolution de la famille avec la

⁶³ Gotman (1988: 2).

⁶⁴ Jaeggy (2003: 45).

⁶⁵ Ibid., 45-46.

⁶⁶ Jaeggy (1992: 39).

⁶⁷ Singly (1993: 16).

normalisation du divorce et de la séparation, sociologiquement nous assistons à un dysfonctionnement ultérieur dans les récits de filiation de Fleur Jaeggy. En effet, dans la grande majorité des cas de divorce, la famille dissoute se retrouve face à la «domination des mères», à une consécutive «absence du père» et à une situation qui se repropose le plus souvent: «l'enfant vit trop avec sa mère» et il «est privé de son père»⁶⁸. Or, le destin de la jeune fille des récits de Fleur Jaeggy est certes soumis à la domination légale de sa mère qui, néanmoins, demeure physiquement absente, car au Brésil pour sa carrière de pianiste; le père est donc physiquement en Suisse, présent dans les rares moments qui lui sont accordés par la lignée maternelle:

L'épouse a tout pris. Même l'enfant. Depuis lors, il peut l'avoir en prêt. Peu après, Johannes perdrait aussi le patrimoine familial. La mère de l'enfant est parvenue à s'en aller avant. Avant la fin inéluctable d'un patrimoine. Maintenant, pour voir sa fille quelques jours de plus, Johannes doit demander la permission, qui lui est refusée. Quand la fille sera grande, il pourra peut-être rester avec elle. Mais quand elle sera grande, il n'y sera plus.⁶⁹

Toutes les décisions et les vicissitudes apparaissent inéluctablement imbriquées, mais pas complètement reliées ou reliables à une logique de cause à effet: le divorce et l'éducation de la fille, la perte et le gain du patrimoine matériel et le mariage, la tutelle légale et le capital scolaire, la mère toute puissante au Brésil et le père patriarcale mutilé en Suisse. De manière tout aussi irrationnelle et imprévisible, l'enfant se trouve insérée dans un contexte où les fondements de l'éducation sont l'«ordre et la soumission»⁷⁰, alors qu'elle a vécu sa petite enfance dans un milieu plutôt désordonné et insoumis – aux diktats, aux mœurs, à la famille patriarcale. La seule fois où la narratrice appelle sa mère par un diminutif affectif, elle le fait en passant par une langue étrangère, le français (*maman*⁷¹), la langue de communication entre le père germanophone et la mère italophone. Elle le fait en relatant le moment douloureux lorsqu'elle était enfant, en uniforme et béret, et elle attendait à la gare le passage du train de sa mère qui partait de l'autre côté de l'océan: «Je me trouvais donc, avec mon béret et ses initiales, de l'autre côté du monde, dans cette partie où l'on est protégé et gardé à vue. Je pressentais la douleur, l'abandon, avec une joie aiguë. [...] La joie qu'on éprouve pour une douleur est malicieuse, elle est empoisonnée. C'est une vengeance. Elle n'est pas aussi angélique que la douleur.»⁷²

Le collègue pourrait être une sorte de substitut de la famille et, pour certains aspects, il pourrait être le lieu de l'invention d'une existence familiale et person-

⁶⁸ Ibid., 72.

⁶⁹ Jaeggy (2003: 41).

⁷⁰ Jaeggy (1992: 113).

⁷¹ Jaeggy (1989: 78; italiques: Jaeggy): «Ero lì, in ordine, per vederla passare, transitare, e poi avrebbe preso l'*Andrea Doria* e se ne sarebbe andata oltre oceano, lei, *maman*.»

⁷² Jaeggy (1992: 98-99).

nelle à soi: «Dans la vie de collègue, chacune de nous, si elle a un peu de vanité, échafaude sa propre image, une sorte de double vie, s'invente une façon de parler, de marcher, de regarder.»⁷³ Mais, dans la réalité, la jeune fille n'arrivera jamais à s'émanciper de son héritage, car elle ne sera jamais oubliée par sa mère, qui ne se lasse pas d'envoyer des lettres avec des consignes pour les différentes directrices, d'envoyer à la fille des robes de soirée et des chaussures vernies noires,⁷⁴ d'écrire des télégrammes avec des précautions à l'intention de son père. La mère continue à «dominer» et à vouloir dominer, même *in absentia*, depuis le Brésil, en donnant ce que la narratrice définit d'ordres non partagés: «D'autres ordres parvenaient du Brésil, d'autres lettres: on souhaitait que l'élève X. trouvât enfin des amies. Elle grandissait trop seule et sauvage. C'est ce que me communiqua la directrice.»⁷⁵ Ou encore: «Toujours du Brésil arrivèrent les ordres: je devais apprendre à tenir une maison, à cuisiner, à faire des gâteaux.»⁷⁶ Mais finalement ce lien refoulé et nié avec la mère l'a toujours accompagnée, des cours de piano pendant sa jeunesse – où la narratrice a «parfois l'impression d'être en train de jouer à quatre mains, les deux autres sont les mains de celle qui écrit des lettres du Brésil»⁷⁷ –, jusqu'à l'adoption de la langue italienne comme fil de la narration.

Si, pendant ses années d'internat, la «vraie» mère est souvent chosifiée à l'état d'une dépêche, d'une lettre, d'un ordre à exécuter, et son absence est provisoirement remplacée par diverses figures plus ou moins religieuses de sœurs, «mères supérieures», «mères préfètes» ou «mater»⁷⁸, le remplacement n'est guère définitif. Comme nous l'avons vu à propos de la citation concernant la grand-mère Orsola, ces figures déléguées de l'éducation n'avaient pas la même autorité des femmes de la famille; elles ne pouvaient pas compéter avec l'ancrage mémoriel et l'ascendance exercées par la mère et la grand-mère. La vie du collègue n'est ainsi qu'une longue parenthèse, qui ne laisse pas de souvenir comparable aux papiers, aux photos et aux documents dont l'héritage familial l'a désignée en tant que dernière de la lignée. La mère de la narratrice est symbolisée, dans l'aujourd'hui de la narration, par le piano à queue Steinway & Sons. Mais sa relation avec elle, pour reniée qu'elle ait pu l'être, demeure même à un stade plus immatériel, grâce au souvenir du son du piano:

L'épouse de Johannes, ma mère, jouait du piano. Quand j'étais invitée à rester près d'elle, je l'écoutais pendant des heures. C'est peut-être pour cela que je suis

⁷³ Ibid., 11; cf. Jaeggy (1989: 11): «Nelle vite di collegio ciascuna di noi, se ha un po' di vanità, si costruisce la propria immagine, una specie di doppia vita, si inventa un modo di parlare, di camminare, di guardare.»

⁷⁴ Jaeggy (1992: 64).

⁷⁵ Ibid., 59.

⁷⁶ Ibid., 114.

⁷⁷ Ibid., 48.

⁷⁸ Ibid., 40.

attirée par le son du piano. [...] Le son du piano représente tout ce que je n'ai pas eu. Je l'entendais jouer quand j'étais très petite, quand elle était encore mariée avec Johannes. Puis ce son a fini. Les pièces étaient silencieuses. J'ai haï ce silence, sans le savoir. Le silence reçu par un homme et une femme qui se quittaient et ont disposé de façon absolue de la vie d'une fille. Aujourd'hui encore, quand j'écoute du piano, je suis saisie d'un sentiment sauvage, je ne sais pas ce que c'est, mon esprit revient vers quelque chose de beau, lointain, détruit.⁷⁹

Dans ce passage magistral, la force presque involontaire d'une réconciliation avec le passé familial de la narratrice est sublimée par ce son du piano encore retentissant. Ce n'est plus seulement le piano, un objet qu'elle peut brûler, dont elle peut se défaire ou disposer comme elle veut, qu'elle peut ouvrir ou fermer comme un tiroir ou le *Lebenslauf* de son père. Le son de l'instrument gravé dans son souvenir représente tout ce que la narratrice n'a pas eu et, pourtant, c'est tout ce qu'elle a et aura, au-delà de son vouloir de destruction. Ce souvenir sonore a certes un pouvoir symbolique; mais il a surtout une force qui vient des entrailles, indomptable et, pour une fois, attachée, dépourvue de la fameuse grâce du détachement. Et cette force charrie, sauvagement (comme le sentiment qui l'anime encore aujourd'hui, au moment de l'écriture), la pudeur et la rancune mal dissimulée derrière la dénomination réticente et récurrente «l'épouse de Johannes, ma mère». Tout le silence d'une vie, les non-dits, les omissions («une omission n'est pas un mensonge»⁸⁰), l'absence de questions et de réponses, les distractions sur des détails infimes, de rien, finalement trouvent une explication et un souffle. Si on peut décider de se débarrasser des objets ou de certains aspects du passé, si on peut décider de se défaire de ce qui est appris et apprivoisé, beaucoup plus difficile est de se défaire de ce qui est sauvage, de ce qui est resté à l'état sauvage, en nous, car il échappe de notre contrôle.

Conclusion. Franchir le seuil: l'enracinement personnel, au-delà de la pudeur

Tisser la matière autobiographique, avec l'arbitraire du souvenir et dans le but de se connaître et reconnaître aujourd'hui, est un travail qui ne se limite pas au repérage historique, mais qui comporte des incursions fictionnelles: «L'individu choisit la lignée à laquelle il s'identifie. Il replante ce qu'il considère comme ses propres racines.»⁸¹ C'est en ce sens que la narratrice reconnaît un demi-frère mort, mais elle refuse de reconnaître son père biologique, par exemple. Ou encore, la narratrice n'arrive pas à désigner simplement sa «mère» et son «père» par leur appellatif le plus simple, celui qui rend compte de leur rôle au sein de la famille; elle est obligée de passer par une paraphrase de leur fonction ou leur appellation sociale: le docteur, Johannes, l'épouse de mon père, sa femme, la

⁷⁹ Jaeggy (2003: 50-51).

⁸⁰ Jaeggy (1992: 60).

⁸¹ Singly (1993: 75).

pianiste, l'Italienne. Ce décalage de lexique des fonctions (qu'on retrouve également appliqué plus largement à toutes les figures de la famille – l'infirmes, la patronne, etc.) donne une impression générale d'étrangeté – la protagoniste se perçoit en même temps comme identique et autre vis-à-vis de ce contexte. Elle connaît, reconnaît et méconnaît ce passé familial, le tissant avec le paradoxe d'une histoire qui, *de facto*, n'existe pas comme donnée objective, mais qui ne peut qu'être le reflet d'un regard partiel et sans cesse actualisé.

En lisant les récits des relations familiales, largement inspirées de la biographie de l'auteure, deux autres exemples, sûrement plus connus, se rapprochent à notre esprit au style et au traitement du souvenir chez Fleur Jaeggy: Marguerite Duras et Agota Kristof. Plus spécifiquement, l'étude des deux récits de filiation de l'écrivaine suisse nous ont poussé à tisser des liens avec deux œuvres publiées dans les années 80 et qui présentent des échos évidents, tant du point de vue des contenus que d'un style très minimaliste et voué tout entier à la parataxe: «L'Amant» (1984) et «Le grand Cahier» (1986). Philippe Gasparini, dans son ouvrage essentiel sur les frontières fragiles entre autobiographie et autofiction, avançait des hypothèses de lecture sur l'œuvre de Marguerite Duras qui pourraient bien s'adapter également aux œuvres de Fleur Jaeggy et Agota Kristof. En partant par la question épineuse du flottement entre la focalisation interne et externe, entre l'utilisation des pronoms «elle» et «je», Gasparini souligne la tendance de l'auteur à décliner la narratrice de son roman par des termes généraux telles que «l'enfant», «la petite fille», la petite blanche», et il affirme que «le refus de nommer l'héroïne semble parfois une coquetterie de la romancière, se constituant ainsi, *a posteriori*, en personnage de fiction»⁸². Finalement c'est à un niveau poétique et énonciatif que les implications sociales intrinsèques à toute réflexion sur la famille explosent, car c'est précisément «dans ce va-et-vient énonciatif»⁸³ qui se jouent les différentes expériences intimes, tantôt assumées, tantôt fictionnalisées. Une fois que la cohabitation entre les modalités autobiographique et autofictionnelle est instaurée, l'auteur est libre de côtoyer le paradoxe, libre de l'*effet contractuel* par rapport à l'histoire réellement vécue, libre de suivre le fil de l'émotion au lieu de la chronologie.

Dans «L'Amant», Marguerite Duras s'arrêtait sur la difficulté de l'entreprise autobiographique qui, en soi, ne pouvait pas prétendre à se faire histoire, à respecter la chronologie, à avoir une trajectoire linéaire et fidèle: «L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne».⁸⁴ L'histoire de la vie de la narratrice, obligatoirement imbriquée avec celle de sa famille, au moins pendant sa jeunesse, était en ce sens soumise et en même temps libérée par deux seuils d'émancipation littéraire franchis: l'un de l'ordre plus

⁸² Gasparini (2004: 43; italiques: Gasparini).

⁸³ Ibid., 155.

⁸⁴ Duras (1984: 14).

biographique – le dépassement de la pudeur; et l’autre de l’ordre plus poétique – l’«écriture courante»⁸⁵. Duras écrivait dans «L’Amant» qu’elle avait commencé à écrire dans un milieu qui la portait «très fort à la pudeur»: «J’ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j’ai écrit autour d’eux, autour de ces choses sans aller jusqu’à elles.»⁸⁶ L’écriture courante rapporte au plus vrai ce qui reste des souvenirs au moment de l’écriture, dans leur mélange de langues et de registres, sans unité d’action apparente, dans leur parataxe qui mime l’état fragmentaire de la mémoire. La définition de cette écriture en direct conviendrait également au style de Fleur Jaeggy, tout comme l’élément d’émancipation de la pudeur – on ne raconte le passé, d’un point de vue subjectif, qu’une fois que les intéressés sont morts.

De manière analogue, «Le Grand Cahier» pose d’emblée un défi à la subjectivité du récit familial, étant donné que le «je» est complètement supplanté par le «nous». Il s’agit d’un récit inspiré de bouts de biographie, mais en clé de biographie collective, de la vie de l’auteur et de son frère Jano, si on en croit aux interviews d’Agota Kristof à ce sujet: «Tout au début, quand j’ai commencé ce qui, par la suite, est devenu *Le Grand Cahier*, je voulais écrire mes souvenirs d’enfance, pour mes enfants, la dernière année de la guerre, en 1944, où nous avons déménagé dans cette ville, puisque, avant, on habitait dans un petit village.»⁸⁷ Sans trop rentrer dans les détails, l’histoire du «Grand cahier» revient sur l’abandon de deux enfants jumeaux à leur grand-mère, cette fois, en raison de la guerre et non pas pour la découverte d’une incompatibilité entre mari et épouse: «Notre Mère a les yeux rouges.»⁸⁸ Agota Kristof définit comme une «nécessité d’écriture implacable»⁸⁹ la force qui la pousse à remonter par le biais des relations familiales, à partir d’un bout d’histoire, et à essayer de répondre à des questions qui se posent à elle dans le moment présent: «l’écriture est suicidaire; parce qu’elle nous met dans un état dépressif, au point que l’on ne pense qu’à cela. On ne vit pas la vraie vie, on vit avec ce qu’on écrit.»⁹⁰ Pour surmonter la douleur de l’abandon et accompagner l’acceptation de la nouvelle situation, les deux jumeaux du récit s’imposent ce qu’ils appellent un «défi d’objectivité» lors de leurs compositions à la maison, qui témoigne d’une volonté de se détacher pour ne pas sombrer et, en même temps, pour réussir l’entreprise de survivre à l’histoire familiale: «nous avons une règle très simple: la composition doit être vraie. Nous devons décrire ce qui est, ce que nous

⁸⁵ Ibid., 38.

⁸⁶ Ibid., 14.

⁸⁷ Kristof (2007; italiques: Kristof).

⁸⁸ Kristof (1986: 7).

⁸⁹ Kristof (2007).

⁹⁰ Ibid.

voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons. [...] Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues, il vaut mieux éviter leur emploi.»⁹¹

À en croire à ces quelques exemples, parcourir à rebours le fil du récit de ses racines n'est jamais une entreprise anodine. C'est une démarche si bouleversante pour la sphère émotionnelle que les narrateurs privilégient le détachement et un flottement énonciatif, les auteurs la parataxe et un style prétendument objectivant. Lorsqu'on se donne le défi de remonter le courant de ses propres origines, on ne peut pas éviter de croiser les trajectoires familiales: «Avoir une origine est moins la définition d'une provenance, qu'une façon d'articuler son identité à une appartenance familiale.»⁹²

Dans un monde qui a accepté, sociologiquement, le pari de la liquidité des relations, la recherche des origines, c'est-à-dire la volonté d'aller récupérer et comprendre les dynamiques qui ont mené les protagonistes à se situer dans un point précis d'une lignée, ne répond plus tellement à un besoin de créer un sens d'appartenance au sein d'un groupe, quant plutôt l'impératif d'un procédé d'autoanalyse visé à comprendre un enracinement personnel. Comme l'écrit François de Singly, «à la différence des généalogies bourgeoises ou aristocratiques, construites au fil de la lignée pour inculquer le sentiment d'appartenance au groupe, l'intérêt pour la généalogie aujourd'hui renvoie, souvent, à la fonction d'enracinement personnel»⁹³. Les récits de filiation de Fleur Jaeggy le prouvent: loin d'être des tissus réguliers, ils présentent toutes les imperfections et hésitations d'un travail repris et interrompu à plusieurs reprises, à la recherche de l'enracinement de l'individu présent.

Bibliographie

- Bauman, Z. (2003): *L'Amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*. Trad. Christophe Rosson. Paris.
- Castagnola, R. (2005): *Un viaggio verso l'ade: "Proleterka" di Fleur Jaeggy*. In: *Versants*. 50. 179-198.
- Déchaux, J.-H. (1997): *Le Souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*. Paris.
- Déchaux, J.-H. (2007): *Sociologie de la famille*. Paris.
- Demanze, L. (2009): *Les possédés et les dépossédés*. In: *Études françaises*. 45. 3. 11-33.
- Duras, M. (1984): *L'Amant*. Paris.
- Garboli, C. (2002): *Jaeggy. Lo stile di una scrittrice che guarda il mondo con gelida innocenza*. In: *La Repubblica*. 3.3.2002.
- Gasparini, P. (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris.

⁹¹ Kristof (1986: 33-34).

⁹² Ramos (2011: 29).

⁹³ Singly (1993: 74).

- Ginzburg, N. (1963): *Lessico familiare*. Turin.
- Gotman, A. (1988): *Hériter*. Paris.
- Jaeggy, F. (1989): *I beati anni del castigo*. Milan.
- Jaeggy, F. (1992): *Les Années bienheureuses du châtement*. Tr. Jean-Paul Manganaro. Paris.
- Jaeggy, F. (2001): *Protelerka*. Milan.
- Jaeggy, F. (2003): *Protelerka*. Tr. Jean-Paul Manganaro. Paris.
- Kristof, A. (1986): *Le grand Cahier*. Paris.
- Kristof, A. (2007): «Maintenant je n'écris plus». Propos recueillis par Erica Durante. In: Dossier Viceversa. <http://www.culturactif.ch/viceversa/kristof.htm> [25.2.2021].
- Lejeune, P. (1996): *Le Pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris.
- Ramos, E. (2011): «Les origines». La tension entre appartenance familiale et identité individuelle. In: *Civitas. Revista de Ciências Sociais*. XI,1. 24-39.
- Roudinesco, É. (2002): *La Famille en désordre*. Paris.
- Roussel, L. (1989): *La Famille incertaine*. Paris.
- Singly, F. de (1993): *Sociologie de la famille contemporaine*. Paris.
- Tisseron, S. (1996): *Secrets de famille*. Paris.
- Viart, D. (1999): *Filiations littéraires*. In: Baetens, J. / Viart, D. (dir.): *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2*. Paris. 115-139.
- Viart, D. (2009): *Le silence des pères au principe du "récit de filiation"*. In: *Études françaises*. 45. 3. 95-112.
- Viart, D. (2019): *Les Récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire*. In: *Cahiers ERTA*. 19. 9-40.