

Lien indicible et maison de famille dans l'œuvre de François Emmanuel

Mémoire réalisé par
Émilie Belsack

Promoteur
Pierre Piret

Année académique 2017 - 2018
ROM2MA – finalité approfondie

Remerciements

Merci à mon promoteur, M. Pierre Piret, pour sa disponibilité et ses remarques constructives ainsi que son accompagnement tout au long de la rédaction de mon mémoire.

Merci à François Emmanuel d'avoir pris le temps de me rencontrer et de me parler de ses romans.

Merci à Sylvie, Muriel, Maïté et Jeanne pour leurs relectures attentives, leurs précieux conseils et leurs nombreux encouragements.

Merci à mes parents, mes grands-parents et mes frères pour leur soutien tout au long de mes études.

Merci à Tom pour sa présence et sa confiance en mon travail.

Sommaire

REMERCIEMENTS	1
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION	5
1. LA MAISON DE FAMILLE	8
1.1. HABITER LA MAISON	8
1.2. HABITER LES MAISONS ROMANESQUES	23
2. LA TRANSMISSION FAMILIALE	37
2.1. LE TERRITOIRE FAMILIAL	37
2.2. LA QUESTION DE L'HÉRITAGE	49
3. MAISONS DE L'INDICIBLE	66
3.1. RACONTER LA TRANSMISSION	66
3.2. L'IMPOSSIBILITÉ À DIRE	68
3.3. UNE ÉCRITURE DE L'INDICIBLE	73
CONCLUSION	80
BIBLIOGRAPHIE	83

Introduction

Partant du constat de l'importante présence de la structure familiale et de la maison de famille au sein de l'œuvre de François Emmanuel, le présent travail a pour objectif d'analyser quatre des romans de l'auteur à partir du dispositif spatial présent dans ces romans afin de mettre en évidence le lien indicible qui unit les personnages membres d'une même famille alors même que ceux-ci semblent incapables de se parler ou de dire leur histoire commune. Les quatre romans que nous analyserons selon cet angle sont : *La passion Savinsen*¹, *La chambre voisine*², *Regarde la vague*³ et *Le sommeil de Grâce*⁴. Si ces romans ne sont pas les seules œuvres romanesques de François Emmanuel à faire résonner les mots « *maison, mère, famille, [...] enfance, paradis perdu* »⁵, nous les avons choisis parce que ce sont les romans qui accordent la place la plus centrale à la maison de famille, au cœur de laquelle s'inscrit la structure familiale. Le dispositif de la maison occupe une place importante dans d'autres romans et nouvelles de l'auteur, mais il n'y possède pas ce caractère familial, central dans les quatre romans de notre corpus d'étude. C'est parce que ces quatre romans partagent un lieu commun, la maison de famille, que nous les avons rassemblés dans notre étude. En effet, les intrigues de ces quatre romans s'ancrent chacune dans ce que François Emmanuel appelle la « maison mère »⁶. Il s'agit de demeures familiales ancestrales dans lesquelles l'intrigue se déroule presque à huis-clos. Ces maisons, isolées du reste du monde face à l'immensité de la nature – la mer dans *Regarde la vague* et dans *Le sommeil de Grâce*, la forêt et les taillis dans *La Passion Savinsen* et dans *La chambre voisine* –, sont habitées par des familles divisées par les nombreuses pertes qu'elles ont dû affronter et hantées par les spectres des membres disparus.

L'observation de la récurrence du schème spatial de la maison de famille nous a donc invitée à entrer dans l'étude des quatre romans de notre corpus, et dans l'analyse du lien indicible qu'ils ne cessent de mettre en scène, par la porte de leurs maisons. L'indicible qui entoure ce qui relie les membres de la famille les uns aux autres résulte du caractère

¹ François EMMANUEL, *La passion Savinsen*, Paris, Stock, 1998. Tout renvoi à cette édition du roman sera dorénavant indiqué à l'intérieur du texte par l'abréviation du titre du roman « PS » et le numéro de page de la référence.

² ID., *La chambre voisine*, Paris, Stock, 2001. Tout renvoi à cette édition du roman sera dorénavant indiqué à l'intérieur du texte par l'abréviation du titre du roman « CV » et le numéro de page de la référence.

³ ID., *Regarde la vague*, Paris, Seuil, 2007 (Collection points n°2306). Tout renvoi à cette édition du roman sera dorénavant indiqué à l'intérieur du texte par l'abréviation du titre du roman « RV » et le numéro de page de la référence.

⁴ ID., *Le sommeil de Grâce*, Paris, Seuil, 2015. Tout renvoi à cette édition du roman sera dorénavant indiqué à l'intérieur du texte par l'abréviation du titre du roman « SG » et le numéro de page de la référence.

⁵ ID., *Les voix et les ombres*, Lansman, 2007, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

éminemment problématique de l'héritage et de la transmission intergénérationnelle au sein de ces familles. Nous avons donc voulu étudier ces quatre romans en questionnant le rapport de la question de l'héritage avec le dispositif spatial, le rôle de l'espace dans la transmission familiale.

Afin de répondre à cette question, nous consacrerons la première partie de notre recherche à la maison familiale. Nous commencerons par nous demander ce qu'est une maison, interrogation triviale en apparence mais fondamentale à notre analyse, la définition de ce qu'est une maison de famille n'allant pas de soi. En effet, aucune des maisons des romans de François Emmanuel ne pourrait être réduite à un simple bâtiment fonctionnel, à un endroit dans lequel les personnages se contenteraient de dormir et de se nourrir, puisque ces maisons conservent leur rôle central même pour les personnages qui ont cessé d'y vivre quotidiennement. Après notre tentative de définition de la maison de famille et l'identification des trois maisons de notre corpus (*Regarde la vague* et *Le sommeil de Grâce* partagent la même maison, ces deux romans formant un diptyque), nous analyserons la manière dont les personnages habitent ces maisons et y vivent ensemble. Cette proximité physique conduit-elle nécessairement à l'instauration d'un « Vivre-Ensemble » ou peut-elle s'apparenter à l'image infernale du huis-clos ?⁷

Notre étude de la maison familiale nous conduira dans un deuxième temps à penser le territoire familial à l'aide de concepts issus de *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*⁸ de Deleuze et Guattari. Le territoire renvoie à la fois à l'espace physique dans lequel évoluent les membres de la famille, mais aussi à la structure hiérarchisée selon laquelle ces derniers se positionnent les uns par rapport aux autres. L'étude du territoire nous permettra ensuite d'appréhender la question de l'héritage et de faire ressortir les impasses de la transmission familiale auxquelles sont confrontés les protagonistes des romans de François Emmanuel. Nous étudierons alors comment cette transmission s'opère de manière singulière dans chacun des romans de notre corpus, ce que leurs trois structures familiales partagent et ce qui les différencie.

Enfin, dans la troisième partie de notre travail, nous nous interrogerons sur le rapport entre territoire familial et indicible, sur la manière dont les romans de François Emmanuel

⁷ Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et séminaires au Collège de France (1976-1977). Les cours et séminaires au Collège de France de Roland Barthes*, sous la direction d'Éric MARTY, texte établi, annoté et présenté par Claude COSTE, Paris, Seuil, 2002, p. 35.

⁸ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

s'efforcent de raconter la transmission depuis le cœur de la maison de famille alors que l'indicible ne cesse de faire obstacle. Nous devons alors nous demander comment l'écriture de François Emmanuel parvient à dire quelque chose de ce qui est impossible à dire, comment elle parvient à approcher l'indicible.

1. La maison de famille

1.1. Habiter la maison

Lorsque nous avons rencontré François Emmanuel en mars dernier pour un entretien informel au sujet de *La Passion Savinsen*, de *La chambre voisine* et des deux romans du diptyque, il nous a confié faire entrer son lecteur dans ses romans « comme dans une maison »⁹. Si la présence des maisons romanesques dès l'incipit des quatre œuvres rend cette affirmation évidente, notre analyse se doit cependant de commencer par questionner la manière dont se déroule cette entrée. Avant de nous interroger sur ce qu'est une maison, nous analyserons donc la manière dont se construisent celles des quatre romans de notre corpus dans leurs incipits respectifs, ainsi que la façon dont le lecteur est invité à y pénétrer. Ces deux premiers temps de notre réflexion nous permettront d'entrer dans l'étude de l'univers romanesque déployé par Emmanuel dans ces quatre romans tout en nous amenant à problématiser l'habiter.

1.1.1. Entrer dans la maison

Emmanuel considère que chacun de ses romans possède un univers romanesque particulier, qui fait de lui une île à explorer, possédant des paysages et des lumières qui lui sont propres, et il est fondamental pour l'auteur de définir l'espace lorsqu'il commence un roman¹⁰. Si *La Passion Savinsen*, *La chambre voisine*, *Regarde la vague* et *Le sommeil de Grâce* partagent un même espace signifiant, celui de la maison familiale fortunée et isolée en bord de mer ou de forêt, ces quatre romans possèdent néanmoins chacun leur manière propre de faire entrer le lecteur dans l'imposante demeure qui constitue le cœur de leur univers romanesque.

La maison de *La Passion Savinsen* est présente dès la première phrase du roman, puisque celle-ci présente Tobias Savinsen regardant le ciel par la fenêtre, que nous apprenons ensuite être celle de sa chambre. Cette fenêtre, frontière entre l'intérieur et l'extérieur, est l'élément qui permet à la fois de déployer un dedans, à partir duquel Tobias regarde le ciel, mais aussi un dehors, puisque c'est à travers elle que Jeanne va assister à la progression des voitures allemandes sur l'allée du domaine familial.

⁹ Entretien avec François Emmanuel le 13 mars 2018 au Café Métropole à Bruxelles.

¹⁰ François EMMANUEL, *Les voix et les ombres*, op. cit., p. 19.

[...] elle aperçut par la fenêtre une tache noire, lustrée, épousant la sinuosité de l'allée, disparaissant dans la déclivité, resurgissant devant les peupliers, avalant d'un tronc à l'autre la distance qui la séparait du château, présentant bientôt son flanc, ses vitres opaques, sa légère traîne poussiéreuse, puis revenant de face pour la dernière ligne droite et précisant avec retard cette image banale : Citroën, onze légère, image banale et pourtant inconcevable [...] (PS, pp. 12-13)

C'est donc via ce détour par la fenêtre et par l'observation de l'arrivée de ceux qui envahiront ensuite les lieux que l'espace dans lequel se trouvent Jeanne et son grand-père est défini pour la première fois : il s'agit d'un château. La narration externe, principalement focalisée sur le point de vue de Jeanne, impose au lecteur d'adopter le regard de cette dernière et de suivre sa trajectoire dans la maison pour découvrir l'espace romanesque. C'est donc à travers une nouvelle fenêtre, celle du palier sur lequel la jeune fille s'est arrêtée, que le lecteur aperçoit « l'ouvrier italien qui courait torse nu jusqu'à la métairie » (PS, p. 13) et prend connaissance de la présence d'une métairie dans le domaine du château. Ce dernier n'est désigné par son nom – Norhogne – que lorsque Jeanne, descendue sur les dernières marches de l'escalier, apprend sa réquisition par les Allemands, qu'elle peine à comprendre, non seulement à cause de la difficulté de communiquer avec le sous-officier allemand, mais aussi parce que cette injonction lui semble impensable. La narration ne laisse donc pas le temps au lecteur de visiter la maison en tant qu'habitation de la famille Savinsen : en même temps que la maison lui est présentée dans son ensemble – il s'agit d'un château doté d'un domaine –, elle lui est montrée envahie par les soldats ennemis.

Alors que Jeanne reste immobile dans les escaliers pendant que les Allemands prennent possession du château, la narration présente pour la première fois la jeune fille comme la maîtresse des lieux. Elle est celle qui est chargée de veiller sur la maison et de l'habiter malgré la guerre, mais surtout, elle en est la maîtresse parce qu'elle est la gardienne de la mémoire de la famille Savinsen. En effet, l'incipit nous la présente comme celle qui est responsable de recueillir les souvenirs de son grand-père, mais c'est surtout à partir de l'arrivée des Allemands et de la réouverture de deux pièces de la maison fermées depuis longtemps que Jeanne embrasse pleinement cette fonction. La première de ces pièces est le salon, ouvert par la métayère, « grande pièce empoussiérée, avec ses fauteuils houssés, la masse du trois-quarts queue emballée dans des journaux et, à la place des cives éclatées des fenêtres, de petits cartons opaques comme d'obsédants scotomes » (PS, p. 14). La pièce et ses meubles étaient donc inaccessibles aux habitants de Norhogne même avant l'invasion des Allemands, que ce soit depuis l'intérieur – à cause de la porte fermée à clef –, ou depuis l'extérieur – avec les fenêtres occultées. L'autre pièce désertée depuis des années est la

chambre de la mère de Jeanne que cette dernière investit pour ne pas devoir retourner dans sa propre chambre, située dans l'aile sud qu'occupent les Allemands, et pour pouvoir habiter l'aile nord avec son grand-père. La réouverture de cette seconde pièce déclenche « un réveil d'angoisse » (PS, p. 16) :

Aussi poussa-t-elle la porte de la chambre de sa mère, dans laquelle personne, sauf Louise (à l'époque où Louise nettoyait encore les vitres), ne pénétrait depuis des années. Elle y fut suffoquée par l'odeur de confiné, de poussière surie, un très curieux réveil d'angoisse. (PS, p. 16)

Tout comme le salon, cette chambre était inaccessible depuis l'intérieur comme depuis l'extérieur, puisque les vitres de la pièce n'étaient même plus lavées.

La suite du roman nous apprendra que ces deux pièces sont fermées depuis la mort de Millie Savinsen, la mère de Jeanne, et que c'est leur réouverture qui va enclencher un processus très vif de remémoration de la mère chez la fille. Il n'est donc pas anodin que ce soit au moment où l'accès à ces lieux interdits est rendu à Jeanne que la jeune fille soit présentée dans sa fonction de maitresse de maison, comme si c'était seulement à cet instant-là, à l'instant où la question de son héritage devient problématique, que Jeanne devenait pleinement maitresse de Norhogne, pleinement Savinsen. L'officier allemand lui adresse à ce moment-là une promesse qui semble absolument impossible mais qui se réalisera pourtant : « Vous demeurerez chez vous, promet l'officier, je donnerai à mes hommes des ordres très précis afin qu'ils respectent votre intimité » (PS, p. 14). S'il semble impossible à Jeanne que son intimité puisse être préservée après la confiscation de Norhogne par les Allemands, elle ignore encore que l'accès retrouvé à la chambre de sa mère va lui permettre de construire une nouvelle forme d'intimité.

Le dispositif spatial, avec ses pièces désertées et rouvertes à l'occasion de l'arrivée de l'ennemi, laisse donc apercevoir dès l'incipit l'existence d'un secret hantant la famille Savinsen, un « cœur du drame » (PS, p. 15) qui habite la maison. Ce drame est explicité lorsque Jeanne observe les Allemands prendre possession de la maison :

[...] le manège des soldats investissant Norhogne, comme des insectes sur un visage, des vers lumineux, des nécrophages, dans une chorégraphie macabre et peut-être magique, où l'on craint ce que l'on devine, où l'on découvre ce que l'on craint, où le cœur du drame se dérobe toujours. (PS, p. 15)

L'incipit de *La chambre voisine* place lui aussi les personnages dans la maison dès les premières phrases. Le roman commence en effet alors que le narrateur, Ignace – qui sera nommé seulement dans le deuxième chapitre – est attablé en compagnie de sa mère, de son

oncle Cyril, de sa sœur Maud et de sa grand-mère. La maison s'impose moins rapidement que dans *La Passion Savinsen*. Son nom n'apparaît pas ici après la découverte de plusieurs pièces, mais associé à un objet de la salle à manger et à son bruit : « tic-tac glacé de l'horloge comtoise que j'ai tant détestée dans la maison de Seignes » (CV, p. 13). Très vite, le nom du domaine familial au signifiant non anodin est connu du lecteur. « Seignes » évoque immédiatement « saigne », le nom même du lieu laisse penser que les choses vont saigner.

Figée par la chaleur écrasante et par l'attente de celui qui devrait arriver mais qui n'est toujours pas là, la maison de Seignes fonctionne au ralenti dans le début de *La chambre voisine*. Le domaine entourant la maison connaît la même pesanteur immobile : « Des papillons blancs voletaient dans l'air immobile et les groseilliers étaient si lourds de baies que l'on n'avait pas pris la peine de tendre des filets contre les oiseaux » (CV, pp. 14-15).

Cependant, l'orage qui menace la maison n'est pas seulement climatique. La scène du repas présente d'emblée la grand-mère comme la cheffe de famille : « notre grand-mère, qui trônait sur la chaise d'honneur, [...] repoussant sa serviette, commandait d'un geste que l'on débarrasse » (CV, p. 14). Tous les personnages présents à table en sont les descendants. Cette importante présence de la famille maternelle contraste évidemment avec le trou que l'incipit creuse à la place du père : il n'y est en effet question du père d'Ignace et de Maud à aucun moment. D'emblée, le père occupe donc la place de l'absent. Dans le deuxième chapitre du roman, le lecteur découvre que le père n'est pas le seul membre manquant de la famille : Ignace et Maud ont une sœur, Else, qui a disparu. L'incipit annonce aussi cette absence-là, lorsque Maud fait des gammes au violoncelle. Le narrateur souligne que le bruit de l'instrument, celui qui produit les sons les plus proches de la voix humaine, provoque chez lui un sentiment de malaise, parce qu'il lui rappelle une autre voix, dont la présence a besoin d'être rappelée à la famille afin que celle-ci ne l'oublie pas totalement.

C'étaient des gammes lentes, [...] éveillant un insupportable sentiment de malaise, parce que cette voix sombre, entêtée, vibrante, faisait écho à une autre voix, se posait au seuil du sommeil : je suis là, je suis, n'oubliez jamais la fatalité de ma présence. (CV, p. 17)

Et les moindres gestes Maud témoignent de cette faille profonde et irréversible qui traverse la famille et de son refus de faire partie du groupe familial :

Seule Maud n'était pas occupée à manger, mais il n'était pas rare qu'elle demeure ainsi hautaine et absente face à son assiette vide, comme pour signifier qu'elle n'appartenait pas à la cène familiale, cette espèce de rituel et promiscueux partage [...]. (CV, p. 13)

Ce retrait volontaire de Maud se marque aussi par le refus de laisser entrer les autres membres de la famille dans sa chambre et par la crainte qu'elle a provoquée chez eux de venir l'y déranger, même lorsqu'elle joue du violoncelle jusque tard dans la nuit.

Dans cette maison écrasée par la chaleur, seuls circulent les bruits, celui du vent « qui faisait frémir les lames du lustre » (CV, p. 15), celui du heurtoir de la porte d'entrée, du téléphone, des pas de Cyril dans le couloir ou encore celui des gammes de Maud ; les paroles sont elles aussi étouffées et asphyxiées avant même d'être prononcées. Les personnages cherchent à dire un secret qui les habite, mais la structure étouffante de la maison familiale rend impossible à dire l'absence qui les hante.

Regarde la vague et *Le sommeil de Grâce* constituant un diptyque centré autour d'une même famille, la famille Fougeray, ces deux romans partagent une même maison. Cependant, la maison ayant été vendue au cours des six ans séparant les deux romans, le rapport au lieu ne peut demeurer dans *Le sommeil de Grâce* tel qu'il était dans *Regarde la vague*. Les deux romans s'ouvrent, à première vue, sur une image fort semblable — Jivan, au volant de sa voiture, se dirigeant vers la maison familiale. Contrairement aux deux premiers romans de notre corpus, le récit ne débute donc pas dans la maison, mais lors du trajet qui y conduit. La maison est ici appréhendée d'abord depuis l'extérieur. Dans *Regarde la vague*, ce retour chez soi s'accompagne d'un puissant sentiment d'apaisement :

Mais comme était étrange la paix qui venait de l'envahir depuis qu'il avait quitté la nationale, comme s'il revenait enfin chez lui, dans son paysage, ce damier de prairies éclatantes de verdure, ces pentes de fougères rouille, brûlées par l'été [...], comme était étrange la sensation soudaine de communier avec la beauté, l'immensité du monde. (RV, p. 15)

Jivan semble éprouver ce sentiment presque malgré lui, puisqu'il ne revient pas chez lui mais que c'est « comme si » c'était le cas, ce qui laisse à penser qu'il ne vit plus dans le lieu vers lequel il se dirige, et qu'il ne l'a peut-être jamais véritablement considéré comme son « chez soi » lorsqu'il y vivait. Ce sentiment provoque chez lui le souvenir de moments familiaux appartenant à l'enfance, « quand le père les enfournait tous dans la vieille Chevrolet sans préciser où il les emmenait et qu'alors ils se serraient à cinq sur le siège arrière » (RV, p. 16). La première image de la maison de Chavy – apparaissant en contrebas avec sa grange et sa ferme – chasse pourtant ce souvenir heureux ainsi que le sentiment paisible de retour chez soi pour laisser place à celui de la cérémonie d'adieu au père.

[...] il avait eu un serrement de cœur, chassant instantanément une pensée sombre, sombre souvenir de la dernière fois où ils s'étaient rassemblés à Chavy, lors de la cérémonie d'adieu au père en novembre de l'année précédente, lorsqu'ils arpentaient en manteau la grande maison froide [...]. (RV, pp. 16-17)

Revenir dans la maison familiale, c'est donc revenir dans la maison du père, dont celui-ci est désormais absent. Une forme de tristesse vient s'ajouter au fait que Jivan revient sur les lieux pour la dernière fois, des lieux qui ne sont déjà plus habités : « rien ne pouvait avoir changé puisque personne n'habitait plus la maison depuis près d'un an » (RV, p. 20).

L'incipit place chacun des cinq enfants Fougeray dans un rapport bien différent à la maison. Alexia est celle qui s'en est le plus éloignée, vivant désormais à Londres. Grâce est placée dans la maison dès les deux premières phrases la mentionnant : « il y aurait de longs camions de déménagement [...], et Grâce au milieu des caisses orchestrant le grand vide de la maison » (RV, p. 17) et « Madame Grâce est dans la maison, avait indiqué la fermière » (RV, p. 19). Grâce se trouve non seulement dans la maison au moment où Jivan arrive, mais elle y est déjà projetée dans le futur du déménagement qu'elle semble être la seule à organiser. Grâce apparaît comme le dernier personnage devant quitter Chavy. Olivier est celui qui a investi la grange pour son mariage « comme si la maison ne suffisait pas » (RV, p. 17). Alors qu'il n'a jamais résolu son conflit avec son père, « qu'il avait insulté toute sa vie et dont il insultait désormais l'absence » (RV, p. 17), Olivier entretient « un rapport d'utilisateur, de colonisateur »¹¹ à la maison paternelle dans laquelle il revient uniquement pour profiter de ses avantages matériels. Il sera d'ailleurs le seul enfant Fougeray à ne pas y revenir dans *Le sommeil de Grâce*. Marina, la sœur aînée de la famille, est celle qui ne cesse d'aller et de venir au rythme de ses envies, jamais totalement absente, jamais totalement présente non plus. « Éternelle absente au temps » (RV, p. 19), elle est cependant déjà présente à Chavy dans les deux romans lors de l'arrivée de Jivan. Ce dernier, enfin, semble à la fois revenir avec une nostalgie heureuse dans les paysages de son enfance, tout en vivant comme une obligation le fait de retourner à l'intérieur de la maison du père : « et il fallait entrer dans la maison maintenant » (RV, p. 19). Un dernier personnage semble entretenir un rapport particulier à la maison de Chavy. Il s'agit de Hyacinthe, une des filles de Marina, que Jivan rencontre assise derrière une armoire sur le palier du deuxième étage, alors qu'il était monté pour déposer son bagage. Pour cette dernière, la maison des Fougeray offre une cachette, un refuge contre l'agitation mondaine du dehors.

¹¹ Entretien avec François Emmanuel le 13 mars 2018 au Café Métropole à Bruxelles.

Dans *Le sommeil de Grâce*, Jivan n'est plus seul lorsqu'il roule sous la neige en direction de Chavy ; Inga et sa fille l'accompagnent. Comme au début du premier roman du diptyque, le plus jeune des Fougeray n'est pas pressé et une forme de douceur l'accompagne : « il était doux d'être sans hâte dans ce pays de l'enfance où il n'était pas revenu depuis le mariage d'Olivier six ans auparavant » (SG, p. 13). Son arrivée, qui s'effectue par un autre chemin que la dernière fois, se fait cependant de plus en plus lente :

[...] il éprouvait l'envie de ralentir, ralentir encore [...], remettre à plus tard l'arrivée, comme si l'habitacle de la voiture pouvait le protéger encore de ce qu'il avait jusqu'ici repoussé aux marges de lui-même, cette vérité distillée par à-coups, par appels successifs, à partir des premiers mots de sa sœur Marina au téléphone : *Grâce a eu un accident, Grâce est à Louis-Pasteur, Grâce est en coma stade deux* [...], ces cinq mots, *Grâce est dans le coma*, faisant peu à peu entaille dans le bloc de souvenirs liés à leur sœur Grâce, elle que rien ne pouvait abattre, elle qui se tenait toujours droite dans l'habitude des jours [...]. (SG, p. 14)

Jivan ne veut pas arriver à Chavy parce qu'il sait qu'une fois sur les lieux de leur enfance, il ne pourra plus éviter la nouvelle de l'accident de Grâce et de son état critique. Arriver à Chavy le confrontera à l'absence de cette sœur pourtant censée être la gardienne de la maison familiale, celle qui devait être la dernière à la quitter. Il y a quelque chose de paradoxal dans le fait de revenir à Chavy alors que Grâce n'y est pas. Et cependant, même si c'est Marina qui appelle Jivan, comme au début de *Regarde la vague*, c'est Grâce qui fait revenir Jivan et ses deux sœurs sur les lieux de leur enfance, alors qu'ils n'auraient plus dû y revenir après le mariage d'Olivier. Même inconsciente, Grâce conserve donc cette force de rassembler les Fougeray chez eux.

L'incipit adopte ensuite le point de vue de Marina, qui regarde Jivan pénétrer dans la cour de Chavy depuis la fenêtre de la ferme. C'est de là qu'elle observe Jivan, Inga et la fille de celle-ci fixer « la grande fenêtre de la maison [...] barrée par l'écriteau À VENDRE/VENDU » (SG, p. 15). Marina n'est pas dans la maison familiale, cette dernière n'étant plus accessible. Alexia, quant à elle, est dans la maison de son amant, et plus précisément son lit, durant l'incipit. Le second roman du diptyque embrasse donc le point de vue de tous les enfants Fougeray présents et conscients plus rapidement que le premier récit, dont l'incipit ne prenait en compte que celui de Jivan. Cette prise en compte rapide du regard de chacun montre que c'est à tous que l'accès à la maison est désormais défendu, puisqu'aucun d'eux ne s'y trouve. La maison est toujours là, mais elle leur est désormais inaccessible, elle ne leur appartient plus – ce qui semble relativement récent puisque le panneau de la vente est toujours accroché. Jivan, Marina et Alexia, sachant que la maison de leur enfance était vendue, auraient pu faire

le choix d'un autre logement à occuper le temps de rendre visite à Grâce, plutôt que de s'entasser dans la ferme de Lili. Cependant, il semblerait qu'être le plus proche de Grâce, ce n'est pas rester à côté de sa chambre d'hôpital mais être proche de la maison.

1.1.2. Définir la maison

L'étude de ces quatre entrées dans les maisons romanesques nous a montré la nécessité de définir ce qu'est une maison. En effet, s'il peut sembler évident pour le lecteur que les lieux dans lesquels se déroulent ces quatre incipits soient des maisons, il est moins facile d'élaborer une définition de ce que serait une maison à partir de ces entrées fort différentes. La maison de *La Passion Savinsen* est réquisitionnée et privée d'espaces communs et fonctionnels, qui sont relégués dans la métairie, celle de *La chambre voisine* étouffe ceux qui y vivent, celle de *Regarde la vague* et du *Sommeil de Grâce* est d'abord inhabitée suite à la disparition du père, transformée en salle de mariage et finalement vendue, ce qui ne l'empêche pas de continuer à être la maison des Fougeray. S'attacher à définir ce qu'est une maison nous permettra de comprendre comment ces différences se rassemblent et participent de la construction d'un même espace. Des écrits de Benoit Goetz, de Gérard Wajcman et de Gilles Deleuze et Félix Guattari nous permettront d'étudier cette question.

Dans son essai, *Théorie des maisons*, Benoît Goetz s'intéresse aux « maisons philosophiques » qui ont jalonné l'histoire de la philosophie. Proposant de considérer le schème de la maison comme une « puissance organisatrice, un dynamisme configurateur »¹², Goetz fait de la maison le lieu qui configure une certaine manière d'évoluer dans l'espace, organise le monde et est l'instrument à partir duquel ce dernier doit être regardé¹³. Ces éléments de réflexion nous sont cependant tout aussi utiles pour penser les maisons physiques, ainsi que les maisons romanesques.

Les maisons romanesques des romans d'Emmanuel sont bien des instruments à partir desquels regarder le monde grâce à leurs nombreuses fenêtres, présentes dans les quatre incipits. Gérard Wajcman étudie le dispositif de la fenêtre dans son ouvrage *Fenêtres. Chroniques du regard et de l'intime*. Il définit la fenêtre comme une « ouverture pratiquée dans le mur extérieur d'un bâtiment pour y laisser pénétrer le jour »¹⁴ et considère qu'aucun

¹² Benoit GOETZ, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011 (Collection « Art et architecture »), p. 49.

¹³ Benoit GOETZ, *op. cit.*, p. 17 et p. 50.

¹⁴ Gérard WAJCMAN, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004 (Collection « Philia »), p. 31.

être humain ne peut vivre sans fenêtres, celles-ci étant ce dans quoi « se serre le lien au monde »¹⁵, ce qui permet de faire entrer le monde chez soi¹⁶. C'est en effet par la fenêtre présente dans la première phrase du roman que Jeanne voit arriver les Allemands dans le domaine familial dans *La Passion Savinsen*, c'est aussi par une fenêtre que Maud s'évade durant le repas inaugural dans *La chambre voisine*, que Jivan observe le déchargement du camion rempli de matériel pour la noce, que Marina voit son frère arriver, donnant à voir par son regard celui de Jivan posé sur le panneau annonçant la vente de la maison. C'est grâce à ses fenêtres que la maison met le sujet en relation avec le monde. Dans *La Passion Savinsen* et dans *La chambre voisine*, la fenêtre permet d'opposer deux clans avant même que la maison n'ait été montrée dans son entièreté : ceux qui sont dedans (Jeanne et Tobias Savinsen ; la famille maternelle du narrateur) et ceux qui sont dehors (les Allemands ; Maud qui voudrait rejoindre l'extérieur).

Pour Wajcman, une autre fonction de la fenêtre est de créer un lieu qui protège l'intime¹⁷. Sans pour autant exposer l'intérieur de la maison aux regards extérieurs, les fenêtres permettent en effet d'y apporter de la lumière et de l'air – lorsqu'elles sont ouvertes. La fenêtre est donc ce qui sépare et relie en même temps, puisqu'elle ouvre les habitants de la maison au monde, tout en traçant les frontières du chez-soi, du lieu habité, et empêche la rupture de communication entre ces deux espaces¹⁸. Dans sa fonction d'appareil de liaison et de séparation, que nous retrouvons dans les quatre romans, la fenêtre pourrait donc bien être un premier élément de définition de la maison, premier élément évidemment insuffisant, puisqu'il existe d'autres bâtiments pourvus de fenêtres.

En soulignant le rôle de médiation de la fenêtre, Wajcman nous invite à penser la maison comme un intérieur. Pour Goetz, la maison serait un « dedans » permettant d'avoir un monde, en se situant entre nous et le monde, et entre nous et les autres qui n'habitent pas la même maison, et dont il est possible de changer¹⁹. Ainsi, la maison en reste une même lorsque ses occupants cessent de l'habiter, parce qu'elle continue d'être ce qui leur a permis d'avoir un monde. La maison affecte à la fois l'espace et la temporalité en ce qu'elle est, non pas un objet ou un concept, mais une dynamique : celle d'habiter un espace²⁰. C'est le fait de l'habiter qui fait d'elle une maison. Habiter ne signifie pas vivre à temps plein, mais vivre ou avoir vécu dans un endroit avec la possibilité d'en partir et d'y revenir. Ainsi, les enfants

¹⁵ Gérard WAJCMAN, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 20-22.

¹⁹ Benoît GOETZ, *op. cit.*, p. 51.

²⁰ *Ibid.*, p. 101.

Fougeray revenant dans la maison Chavy continuent de l'habiter, puisqu'elle est ce lieu qui leur a permis d'avoir un monde. Goetz souligne l'impossibilité d'exister sans habiter, ce qui ne peut se faire sans maison²¹.

En plus d'être un rythme, celui du partir et du revenir, la maison est aussi un abri, un espace dans lequel peut se déployer un sentiment de sécurité, mais aussi un espace dans lequel se crée soit une communauté issue des relations tissées entre les personnes habitant la maison, soit une solitude. L'émergence dans cette communauté donne souvent lieu à des jeux de pouvoir et de violence, comme c'est le cas dans les romans de notre corpus, et plus particulièrement dans l'incipit de *La chambre voisine* qui présente immédiatement la grand-mère d'Ignace dans une position dominante, trônant sur la chaise d'honneur et faisant exécuter ses désirs d'un simple geste, transformant ainsi la table familiale en un champ de tensions. Il s'agit aussi d'un ensemble de biens, possédant une disposition et un ordre qui leur sont propres, et sans lequel il est impossible d'habiter : « on n'habite pas sans quelques choses »²². Ainsi, la maison est une certaine manière de disposer les choses, selon un ordonnancement qui est propre à ses habitants et qui leur convient. Enfin, articulant divers espaces les uns avec les autres, des pièces partagées avec des chambres individuelles, des lieux de passage et des endroits où l'on s'attarde, la maison est toujours une architecture s'organisant autour de la notion de foyer²³.

Comment un tel édifice se construit-il ? S'il est nécessaire d'habiter la maison pour qu'elle en devienne une, et que c'est dans les comportements et les gestes de ceux qui l'habitent que le bâtiment devient maison²⁴, cela ne pourrait se faire si l'architecture de la maison ne s'articulait autour d'une issue, d'un passage²⁵. L'issue, le caractère poreux de la maison, est indispensable pour que cette dernière puisse respirer et être traversée par la vie des hommes²⁶. Sans porosité, il n'est possible ni d'user de la maison, ni même d'y accéder²⁷. C'est l'issue qui empêche la maison de devenir une prison, un piège, et qui permet à l'intérieur et à l'extérieur de ne jamais cesser d'entrer en relation²⁸. L'architecture poreuse de la maison doit mêler des ouvertures et des fermetures : la maison doit créer un lieu de sécurité, d'intimité, propre à la famille, sans pour autant empêcher le passage, à la fois en tant qu'objet architectural, mais

²¹ Benoit GOETZ, *op. cit.*, p. 104.

²² *Ibid.*, p. 109.

²³ *Ibid.*, pp. 106-109.

²⁴ *Ibid.*, p. 104.

²⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁶ *Ibid.*, p. 115.

²⁷ *Ibid.*, p. 113 et p. 119.

²⁸ *Ibid.*, p. 120.

aussi en tant qu'acte de franchir cet objet²⁹. Même la maison de *La chambre voisine*, lieu paralysé par la chaleur et le poids du pouvoir de la grand-mère maternelle, voit ses fenêtres ouvertes par l'homme de maison afin de créer un courant d'air. Cette ouverture évite que les tensions orageuses n'éclatent trop brutalement. De nombreux personnages extérieurs aux familles habitant les maisons romanesques de François Emmanuel en franchissent les seuils, de même que certains personnages membres de ces familles s'en éloignent. Nous verrons toutefois dans la suite de notre analyse que les maisons des quatre romans que nous étudions sont peu poreuses et ne laissent pas facilement les étrangers à la famille y entrer – les pères d'Ignace et de Jeanne ne seront jamais totalement accueillis dans la maison familiale maternelle, les enfants Fougeray laissent très peu leurs conjoints, ou ceux de leurs frères et sœurs, accéder à Chavy.

Enfin, le schème de la maison se retrouve aussi dans *Milles plateaux* de Deleuze et Guattari, qui considèrent l'architecture comme « le premier des arts »³⁰. En effet, pour eux, c'est à partir du moment où l'animal s'attache à construire sa maison et à tracer son territoire que surgit l'art³¹. Pour ces auteurs, il est impossible de se passer de la construction de la maison : il est nécessaire d'en tracer les plans, d'élever des murs afin de se protéger du chaos³². Cette maison, bâtie par des recours successifs, des mouvements de reprise, afin qu'elle ne soit pas un piège enfermant, est achevée lorsque tout y devient trait d'expression³³. La maison, premièrement pensée comme abri, doit ensuite être pensée comme un territoire dont il est toujours possible de s'échapper³⁴. Il faut pour cela laisser le dehors et le dedans s'interpénétrer et tracer des ouvertures dans la maison, ce qui se fait grâce aux mouvements de reprise de la construction³⁵.

Dans notre tentative d'identification de ce que serait une maison, un trait semble se dégager des autres : celui de l'habiter. Un espace ne peut devenir une maison s'il n'est pas habité, même s'il est un lieu de passage, offrant un abri et dans lequel une communauté peut se constituer. Dès lors, il nous faut nous interroger sur ce qu'est l'habiter et sur la manière dont les maisons des romans d'Emmanuel sont habitées. Ces maisons familiales sont-elles des lieux que les personnages habitent ensemble ou, au contraire, est-il possible de partager un espace de vie tout en l'habitant séparément ? Les maisons familiales des romans d'Emmanuel

²⁹ Benoit GOETZ, *op. cit.*, p. 121.

³⁰ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 179.

³¹ Benoit GOETZ, *op. cit.*, p. 70.

³² *Ibid.*, pp. 71-73.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

sont-elles des lieux dans lesquels peut se déployer du « Vivre-Ensemble » ? Cette dernière expression doit être entendue au sens que lui confère Roland Barthes dans *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*³⁶. La question du Vivre-Ensemble est pour lui la question de la distance que le sujet doit tenir entre lui et les autres afin de construire avec eux une sociabilité qui ne serait ni aliénante (à cause d'une distance trop faible), ni une solitude (causée par une distance trop importante)³⁷.

1.1.3. La question de l'habiter

La question de l'habiter est une question relativement récente qui n'avait pas à être posée tant qu'il était possible d'habiter de manière « authentique », c'est-à-dire sans que l'habiter ne soit réduit aux dimensions techniques et fonctionnelles de l'habitat³⁸. C'est à partir de la crise du logement survenue à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e que l'habiter est devenu problématique³⁹. En effet, cette crise a conduit à la réduction de l'habitation à des considérations techniques⁴⁰. La question de l'habiter a été explicitée lorsque la possibilité d'habiter « authentiquement » est devenue de moins en moins évidente⁴¹. Il nous est donc indispensable de nous arrêter sur cette question avant de nous demander comment sont habitées les maisons des romans de François Emmanuel. Pour pouvoir étudier comment une maison est habitée, il faut d'abord se demander ce qu'est l'habiter. À nouveau, ce sont les ouvrages de Goetz et de Deleuze et Guattari qui nous permettront d'étudier cette question. Tous les autres auteurs auxquels nous ferons référence dans notre questionnement de l'habiter sont convoqués par Goetz dans son essai.

Goetz commence par dire à propos de l'habiter qu'il s'agit d'une « manière d'occuper l'espace »⁴². L'espace doit ici être entendu au sens qu'en donne Jan Patočka, c'est-à-dire comme « action [...] du drame du monde dans lequel les êtres se rencontrent, se rapprochent, [...] afin d'y créer leur chez-soi, toujours aussi profondément désiré et aimé, précaire et provisoire qu'il soit »⁴³. L'habiter serait donc le fait d'occuper l'espace de façon à aménager celui-ci en chez-soi. Il faut alors se demander ce que fait l'habitant quand il habite, question

³⁶ Roland BARTHES, *op. cit.*

³⁷ *Ibid.*, pp. 27-28.

³⁸ Benoît GOETZ, *op. cit.*, pp. 28-30.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 13.

⁴³ Jan PATOČKA, « L'espace et sa problématique », *Qu'est-ce que la phénoménologie*, Grenoble, Jérôme Million, 1988, p. 89 dans Benoît GOETZ, *op. cit.*, p. 16.

moins triviale qu'il n'y paraît. En effet, l'habiter ne peut être réduit au fait d'utiliser les installations fonctionnelles d'une maison. C'est en tout cas le point de vue d'Hannah Arendt : « on n'habite pas [...] un appartement du seul fait qu'on s'en sert (pour dormir, manger, travailler), mais parce qu'on y séjourne, de même on habite une ville lorsqu'on se plaît à y flâner sans but ni dessein »⁴⁴. Habite donc une maison celui qui y passe du temps. Pour Henri Lefebvre, c'est le fonctionnalisme moderne qui a réduit l'habiter à sa dimension utilitaire d'habitat⁴⁵. Si habiter ne consiste pas à utiliser des installations, quelles sont donc les pratiques qui constituent l'habiter ? Derrida, pour qui « habiter, c'est ce qu'un sujet fait, décide ou agit le moins »⁴⁶, invite à inscrire l'habiter non pas dans le domaine de l'agir, mais dans celui du geste⁴⁷. Le geste, qui permet au sujet d'adopter les positions qu'il souhaite, peut être suggéré par la disposition même de la maison⁴⁸. Irréductible à sa dimension fonctionnelle, la maison devient un espace habité par le sujet lorsqu'elle est investie par ses gestes⁴⁹. Pour celui qui habite la maison, adopter une certaine position, c'est choisir une manière de se placer par rapport aux choses et aux personnes qui l'entourent. Habiter résiderait donc avant tout dans un enchaînement infini de positions transitoires, invitant toujours déjà d'autres postures à leur succéder, afin d'assurer la permanence du geste⁵⁰. Le sujet qui habite peut bien évidemment reprendre sans fin une même succession de gestes et de positions. Ce constat montre que l'habiter n'est pas sans rapport à l'habitude. Ainsi, pour Lyotard, habiter, c'est occuper un espace « de manière telle qu'un habitus se constitue »⁵¹. Le sujet habite vraiment lorsqu'il peut « être somnambule sans erreur »⁵² dans sa maison.

Le rapport de l'habiter à l'habitude n'est cependant pas aussi simple. L'expression de Blanchot, « habiter sans habitude »⁵³, invite en effet à penser ce rapport comme une tension. L'habiter ne peut échapper à la question de l'habitude, non pas parce qu'il réclame la répétition infinie de mêmes comportements, mais parce qu'il a à voir avec le geste. Brecht et Benjamin proposent chacun une interprétation de cette tension. Pour Brecht, il existe deux modes d'habitation : celui de « l'habitation réciproque » – consistant à aménager tout environnement à son goût pour se sentir chez soi partout – et celui de l'habitation comme hôte

⁴⁴ Hannah ARENDT, « Walter Benjamin », *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1986 (Collection Tel), p. 271 dans Benoît GOETZ, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁵ Benoît GOETZ, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 140-141.

⁵¹ *Ibid.*, p. 143.

⁵² *Ibid.*, p. 144.

⁵³ *Ibid.*, pp. 25-26.

– mode d’habiter de celui qui ne prend jamais le temps de façonner sa demeure à sa mesure et cherche à ne pas laisser de trace de son habitation dans la maison⁵⁴. Les deux pôles de l’habiter identifiés par Benjamin sont celui dans lequel l’habitant possède le maximum d’habitudes et, à l’inverse, celui où il en a le moins⁵⁵. Ces deux pôles deviennent dangereux lorsqu’ils sont poussés à leur paroxysme : tous les gestes de celui qui habite selon le premier mode sont rendus totalement prévisibles par le dispositif dans lequel ils s’inscrivent et dont ils dépendent, alors que les gestes de celui qui habite selon l’autre mode tenteront de détruire tout objet sur lequel une habitude pourrait s’appuyer⁵⁶. Que l’habitant tente de fuir l’habitude ou qu’il soit complètement aliéné par la répétition de ses gestes, il ne peut donc manquer de prendre position par rapport à cette question. Cette dernière permet même de réinterroger le concept de propriété. Un territoire appartient au sujet qui l’habite, non pas parce que celui-ci en est propriétaire d’un point de vue juridique, mais parce que cet espace lui convient pour y déployer ses habitudes ou ses non-habitudes⁵⁷.

Le geste d’habiter se caractérise aussi par le fait de renvoyer vers l’extérieur. Goetz se réfère ici à Lacoue-Labarthe pour qui habiter n’équivaut ni à posséder un espace, ni à s’y installer de manière définitive : « habiter [...] c’est au contraire s’exposer au-dehors. L’habitation est un mode propre de se rapporter au dehors »⁵⁸. L’issue, permettant de dépasser l’opposition entre intérieur et extérieur, constituerait le cœur de l’habiter⁵⁹. L’habiter nécessitant une issue, les maisons poreuses se laissent habiter par un geste moins aliénant que celles qui se refusent à être traversées et ne comportent pas d’ouverture. Les issues de ces maisons rendent donc plus difficiles la distinction du dedans et du dehors ainsi que l’identification des limites de la maison⁶⁰ : le jardin et la ferme en font-ils encore partie ? Et qu’en est-il de la forêt ou de la mer qui bordent les maisons des romans d’Emmanuel, mais se situent à l’extérieur des limites de l’espace que la famille possède ? Les ouvertures de la maison en font trembler les frontières et viennent compliquer l’organisation de l’habitation qui tente de se construire sur base de couples d’opposés comme la présence et l’absence, le dedans et le dehors, ou encore la station et le mouvement⁶¹.

⁵⁴ Benoit GOETZ, *op. cit.*, pp. 94-96.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 95-97.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁸ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « Habiter », dans Thierry CHAPUT et Jean-François LYOTARD, *Les immatériaux. Épreuves d’écriture*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 81, dans Benoit GOETZ, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁹ Benoit GOETZ, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁶¹ *Ibid.*, p. 92.

Pour Goetz, le sujet habite donc le lieu avec lequel il a noué un lien important, que ce soit de manière provisoire ou durable. En effet, la maison qu'il habite est l'espace dans lequel sa présence se remarque, dans lequel il se représente : la maison est équipée et décorée de manière à marquer la présence du sujet qui l'habite⁶². Les seules limites de l'habiter qui pourraient donc être fixées seraient celles de la présence spatio-temporelle de l'habitant⁶³. Par conséquent, le sujet peut habiter hors des murs et des limitations strictes de la maison tant qu'il laisse, durablement ou provisoirement, la trace de sa représentation⁶⁴.

Enfin, Deleuze et Guattari nous invitent à penser l'habiter à partir du mouvement de retour. Pour eux, habiter se définit dans la dynamique du partir et du revenir, du rester et du repartir : le lieu habité est celui dans lequel le sujet a l'habitude de revenir⁶⁵. Avec ces deux auteurs, l'habiter retrouve donc la notion d'habitude. Le sujet habite le lieu dont il ne cesse de s'échapper et dans lequel il revient continuellement. Deleuze et Guattari considèrent qu'il existe pour le sujet une manière d'effectuer son retour qui est en même temps une façon de s'échapper⁶⁶. En effet, le retour du sujet dans la maison est une reprise toujours déjà décalée du geste d'habiter. La maison ne cesse d'être décadree puis recadrée dans le revenir du sujet, ce qui l'empêche de devenir un piège, puisque le décalage force l'ouverture. Ce revenir particulier s'explique grâce au concept de ritournelle. La ritournelle est ce qui permet initialement l'agencement du territoire habité par le sujet⁶⁷. En effet, le chez-soi ne préexiste pas à la présence du sujet : ce dernier doit d'abord tracer les frontières de son territoire afin de maintenir les forces du chaos à l'extérieur pour pouvoir être « chez-soi »⁶⁸. Territorialiser est donc la fonction première de la ritournelle, petite mélodie connue et reconnue du sujet. C'est grâce à la ritournelle qui réunit toutes les matières d'expression qu'un territoire peut être tracé⁶⁹. Pour Deleuze et Guattari, le territoire est avant tout la distance critique marquée entre deux êtres de même espèce⁷⁰. La seule chose que possède un être humain ou un animal, c'est sa capacité de prendre des distances, pour réguler son rapport aux autres, mais aussi pour éloigner les forces du chaos⁷¹. Cette distance est un rythme qui vient de l'affrontement des

⁶² Benoît GOETZ, *op. cit.*, p. 89.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, pp. 383-384.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 382.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 397.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 393.

⁷¹ *Ibid.*, p. 393.

forces terrestres et des forces du chaos que la ritournelle emporte toujours avec elle⁷². Le rythme n'est ni mesure, ni répétition : il est ce qui permet à la ritournelle d'être critique⁷³.

Le territoire, lieu de passage, est sans cesse traversé par les mouvements de partir et de revenir de ceux qui l'habitent, mouvements toujours déjà décalés qui ouvrent le territoire : il s'agit de mouvements de déterritorialisation⁷⁴. La ritournelle, qui accompagne ces mouvements, a donc pour deuxième fonction de déterritorialiser le territoire afin de permettre de rejoindre la Terre, cette dernière étant l'opposé du territoire⁷⁵. Ce faisant, la ritournelle ouvre l'agencement du territoire aux forces cosmiques et terrestres⁷⁶. Cependant, l'espace de la maison n'est pas uniquement traversé par des mouvements qui le désagencent : il est toujours déjà ouvert sur d'autres agencements qui ne cessent de le reterritorialiser⁷⁷. Toutefois, cette reterritorialisation ne marque pas un retour à la territorialisation initiale. Au contraire, le mouvement constant de déterritorialisation et de reterritorialisation de l'espace permet d'habiter la demeure familiale non pas comme un territoire enfermant doté de frontières fixes et immuables, mais comme un espace cherchant toujours à se rapprocher de la Terre grâce à ses reconfigurations constantes.

Habiter, ce serait donc s'approprier un espace en l'occupant, en y posant certains gestes, en y adoptant certaines positions et en s'y représentant. Le lieu habité par le sujet serait non seulement celui dans lequel ce dernier développe ses habitudes – que ce soit positivement ou négativement (par le refus de les laisser se déployer) – mais aussi celui dans lequel il a l'habitude de revenir. Le sujet habite un espace lorsqu'il ne cesse de l'ouvrir et de le réagencer au rythme de ses départs et de ses retours.

1.2. Habiter les maisons romanesques

Notre parcours théorique à travers les écrits de Benoît Goetz et de Deleuze et Guattari nous a permis d'identifier les principaux traits de l'habiter. À présent, nous allons donc pouvoir étudier comment et par qui sont habitées les maisons des romans de François Emmanuel.

⁷² Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 393 et pp. 383-384.

⁷³ *Ibid.*, p. 385.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 402.

⁷⁵ Benoît GOETZ, *op. cit.*, p. 72.

⁷⁶ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 433.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 411.

1.2.1. Norhogne l'inhabitée

En confrontant le dispositif du château de Norhogne dans *La Passion Savinsen* à notre conception de l'habiter, nous avons émis l'hypothèse de l'inhabitation de cette première maison. En effet, l'incapacité des personnages du roman à s'approprier l'espace par leurs gestes et habitudes, la réquisition du lieu par l'armée allemande et l'impossibilité de Jeanne à se représenter dans la maison à cause du poids de la figure maternelle font de Norhogne une maison inhabitée et incapable de servir de réceptacle au Vivre-Ensemble. Cette inhabitation fait de la maison-mère un « théâtre clos, presque figé »⁷⁸.

Tout d'abord, aucun des personnages de la famille de Jeanne n'habite plus la maison depuis la mort de Millie, même si tous ont continué à y vivre. Tobias Savinsen, à cause de sa semi-paralysie, ne quitte plus sa chambre. Il ne peut donc plus jouer son rôle de chef de famille puisqu'il n'est plus capable de se rendre dans le reste du château familial. Norhogne n'est donc plus un lieu qu'il habite : il n'y pose plus aucun geste, n'y entretient plus aucune habitude et ne sait même plus ce qui se déroule dans la maison. Tobias n'est plus apte à se représenter le château tel qu'il est dans le présent. En effet, lors de l'arrivée des Allemands, il demande à Jeanne de vider toutes les pièces de Norhogne, afin que celles-ci ne soient pas pillées par les soldats, oubliant que la maison a déjà été saccagée lors de l'exode et qu'il n'y reste rien à voler. Tobias est aussi responsable de la fermeture du salon suite à la mort de Millie, puisqu'il s'agit de la pièce contenant le piano de sa fille, véritable cœur de la maison. En interdisant l'accès à cette pièce, Tobias la transforme en véritable tombeau⁷⁹ et prive le reste de la famille d'un lieu à partager et à habiter ensemble. Le père de Jeanne, Jacques de Morlaix, n'habite pas non plus la maison, non seulement parce qu'il n'y vit plus depuis qu'il a été fait prisonnier par les Allemands, mais surtout parce qu'il n'y a jamais habité : « il vit au château comme un pensionnaire, mange seul dans sa chambre » (PS, p. 50). Le fait de n'avoir jamais été accepté par sa belle-famille – Tobias Savinsen l'appelle soit monsieur de Morlaix, soit « le gendre » (PS, p. 19) – et l'échec de son mariage avec Millie Savinsen se traduisent dans la manière dont il évolue dans la maison : Jacques de Morlaix n'a jamais réussi à s'approprier les lieux. Les seuls espaces dans lesquels il a pu se rendre présent sont sa chambre et la bibliothèque, qui était son sanctuaire parce qu'il était le seul à y séjourner. En plus de ne jamais avoir habité Norhogne, le père de Jeanne n'a jamais vécu avec la famille Savinsen, il a toujours évolué à côté d'elle. Quant à Camille, la jeune sœur de Jeanne, elle

⁷⁸ François EMMANUEL, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

n'habite pas le château parce qu'elle n'y est jamais présente (elle ne s'y trouve à aucun moment du roman). Elle n'occupait déjà plus sa chambre avant l'arrivée des Allemands. Jeune fille sauvage, Camille a établi son antre dans le grenier de la métairie : « L'antre de Camille s'adosse à la citerne d'eau, c'est un nid de paille et de couvertures, entouré de collections hétéroclites, des crânes de rongeurs, des fragments de shrapnel, des douilles » (PS, p. 62). Quand elle n'est pas à l'extérieur, Camille partage donc l'espace des métayers. Il est d'ailleurs parfois difficile d'empêcher la jeune fille de sortir : « Même avant la guerre il fallait enfermer Camille pendant les battues d'automne, sans cela on la retrouvait terrée au fond d'une galerie aveugle dans la mine de Sauvenière » (PS, p. 55). Enfin, les seuls lieux de rencontre se trouvent hors des murs du château, dans la métairie de Louise et Ange. Toutes les caractéristiques fonctionnelles de la maison y ont été reléguées (c'est là que les personnages mangent, cuisinent, se lavent) et les tâches y étant associées ont été déléguées aux métayers. Cependant, les repas partagés dans la cuisine de la ferme sont trop brefs et ne suffisent pas à faire vivre les personnages ensemble. Ainsi, les couloirs et les cages d'escalier de Norhogne ne sont que des lieux de passage pour le froid, séparant les deux seuls espaces habités du domaine : « Loin des foyers le froid guette, dans les cages d'escalier, sur les murs aux cristaux de salpêtre [...]. Et l'on rôde du poêle faïencé de la métairie jusqu'au brûle-tout de la chambre de Tobias [...] » (PS, p. 82).

La réquisition de la maison par les Allemands n'aide évidemment pas au maintien du Vivre-Ensemble et de l'habitation de Norhogne par la famille Savinsen. En effet, elle contraint Jeanne à quitter sa chambre et divise la maison en deux : « Norhogne, morte dans sa moitié nord, animée dans les parties sud » (PS, p. 85). Cependant, si les Allemands ont choisi la maison pour y loger, ils ne comptent pas l'habiter. Les soldats, sur ordre de leur officier, ne cherchent donc pas à s'approprier l'espace, mais l'utilisent de manière discrète pour ses avantages fonctionnels : « S'ils parlent, c'est à voix basse, s'ils rient ou s'ils trinquent c'est à l'étouffée, derrière la porte d'une des chambres, sur fond de chanson miaulée par un poste TSF, s'ils marchent c'est dans la maison d'un malade ou d'un mort » (PS, p. 84). De plus, leurs allées et venues semblent toujours s'effectuer de la même manière – en roulant sur l'allée à bord d'une des deux Citroën onze, ce qui ne provoque aucune déterritorialisation de la maison et ne l'ouvre à aucun véritable réagencement. Certaines pièces, jusque-là inoccupées, sont désormais le dortoir de soldats allemands, mais cela n'engendre pas une nouvelle manière d'habiter Norhogne pour la famille Savinsen, puisque même avant l'arrivée des Allemands, personne n'habitait la maison. La première rencontre de Jeanne et de Matthäus, qui se déroule dans la bibliothèque du château, utilisée comme chambre par

l'officier allemand, montre qu'aucun de ces deux personnages n'habite vraiment la pièce, ni le reste de la maison.

Là il l'invite à s'asseoir, ce dont elle ne fait rien, puis il prend finalement place derrière le bureau de son père. Je suis heureux de vous rencontrer, dit-il avec son français pincé, même si le timbre de sa voix est légèrement enrôlé, comme sous l'effet d'une gêne. Je m'en veux de bousculer vos habitudes et j'ose espérer que nous pourrions tisser des liens de... Il marque un temps. De bon voisinage, c'est cela qu'on dit ? (PS, pp. 34-35)

Si Matthäus commence par inviter Jeanne à s'asseoir face à lui, indiquant par là qu'il est chez lui et non l'inverse, la jeune fille, en refusant, montre que la pièce continue de faire partie des lieux dont elle est la maîtresse, même si elle ne peut plus les habiter. L'officier allemand dit à Jeanne souhaiter établir avec elle des liens de voisinage, trouver la distance à laquelle ils doivent se tenir l'un de l'autre pour vivre ensemble tout en respectant le rythme de chacun. Or, cette phrase provoque une violente réaction de la part de Jeanne qui lui rappelle alors qu'ils sont ennemis et ces mots marquent le début de leur fascination mutuelle. Ce n'est donc pas, comme le crie Jeanne, parce qu'ils appartiennent à des clans ennemis qu'ils ne peuvent vivre ensemble, mais parce que le Vivre-Ensemble dans sa quotidienneté ne peut supporter l'événement⁸⁰. Comme le souligne Roland Barthes, seuls les systèmes de Vivre-Ensemble sans initiative et sans incident peuvent durer⁸¹. La passion impossible naissant entre eux à ce moment-là marque un événement qui les empêche de vivre ensemble dans une relation de voisinage. Après cette rencontre, Jeanne ne va cesser de guetter les bruits de Matthäus lorsqu'il est dans la maison, d'être hantée par l'absence de l'officier et de lui ouvrir la porte de sa chambre pour qu'il y passe clandestinement la nuit. Matthäus tente aussi d'habiter le salon en jouant sur le piano de Millie et en laissant ses hommes utiliser les meubles et les disposer de façon conviviale.

Ils avaient déhoussé les trois fauteuils, les avaient disposés autour de l'âtre et enlevé les journaux qui emballaient le piano. Jeanne en ressentit moins de la colère qu'une espèce de stupeur, elle tourna dans la pièce sans pouvoir y fixer son attention. Avec sa surface pure, son couvercle miroitant, ses pattes grêles, l'instrument semblait remonter intact de la plus lointaine enfance. (PS, pp. 55-56)

À nouveau, alors que la réaction de stupeur de Jeanne montre bien qu'elle n'habite plus la pièce, la jeune fille vient empêcher Matthäus de prendre possession de l'espace en faisant résonner ses notes dans tout le château. Jeanne est alors prise d'un sentiment d'angoisse :

⁸⁰ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 123.

⁸¹ *Ibid.*

« les Allemands n'étaient pas les premiers intrus, leur intrusion ayant simplement révélé la nature des choses, elle-même ne se découvrait-elle pas étrangère à ses propres espaces ? » (PS, p. 56). Ainsi, Jeanne non plus n'habite pas Norhogne, bien qu'elle en soit la gardienne.

C'est le poids du souvenir de la figure maternelle qui empêche Jeanne d'habiter la maison. Pour la jeune fille, l'architecture même de Norhogne constitue une prison dont elle ne peut s'extraire. À l'arrivée des Allemands, Jeanne se résout à changer de chambre, mais pas à quitter la maison pour s'installer dans la métairie avec sa sœur. C'est d'une part pour veiller sur son grand-père qu'elle choisit d'y rester, mais c'est surtout à cause du souvenir écrasant de sa mère qu'elle ne peut quitter le château. Millie Savinsen est la seule à encore habiter Norhogne, alors même qu'elle n'y est plus présente physiquement. Elle habite sa chambre, la pièce du piano, mais aussi les combles et tous ces autres lieux où se trouvent ses anciennes affaires. Suite à l'arrivée des Allemands, Jeanne commence par s'installer dans la chambre de sa mère, mais la pièce est encore trop marquée par la présence de cette dernière.

Et [Jeanne] pensa, comme aimait le répéter Louise, que les murs avaient, Dieu sait, une espèce de mémoire, et qu'il valait mieux ne pas revenir ainsi sur le passé des choses. Peut-être était-ce cela d'ailleurs, l'odeur réulsive qui l'avait avertie ici d'un intouchable malheur ancien. (PS, p. 25)

Jeanne change ensuite de chambre à cause de la trop forte présence de sa mère, intervenue dans son rêve, mais sa décision intervient déjà trop tard. Après avoir passé une nuit dans la chambre de Millie, Jeanne n'est plus capable de développer des habitudes qui lui sont propres et commence à imiter les gestes de sa mère : elle porte les vêtements de Millie, met ses chaussures, lit ses lettres, va voir la maison de son ancien amant et se compromet elle aussi dans une passion amoureuse impossible. C'est la maison, corps symbolique de la mère⁸², qui enferme Jeanne dans cette imitation absolue de Millie.

« Vous rendez-vous compte, monsieur, de ce qu'est le cœur d'une maison ? » (PS, p. 57) demande Jeanne à Matthäus lorsque celui-ci s'est permis de jouer du piano. Ce cœur de Norhogne, ainsi que l'architecture entière de la maison font résonner le nœud du roman : l'inaccessible héritage maternel qui ne peut s'effectuer que par la perte de soi dans la transmission de la passion. Jeanne ne peut être la digne héritière de sa mère sans vivre une passion amoureuse à l'image de celle que Millie a vécue, et une telle transmission ne s'opérera que si la jeune fille se perd elle-même pour ressembler toujours plus à sa mère.

⁸² Entretien avec François Emmanuel le 13 mars 2018 au Café Métropole à Bruxelles.

1.2.2. Seignes : du territoire ancestral à la déterritorialisation

Contrairement au château de Norhogne, la maison de Seignes, dans *La chambre voisine*, est habitée tout au long du roman. Cet habiter connaît une forte évolution entre les deux parties du roman portant le nom du domaine (la première et la troisième). En effet, non seulement la maison n'est plus habitée de la même manière qu'au début du récit, mais ce ne sont pas les mêmes personnages qui l'habitent dans la troisième partie. L'étouffante demeure dirigée par la grand-mère maternelle d'Ignace, maison des silences et des secrets murmurés, portée à la connaissance du lecteur à travers le regard d'Ignace, devient le lieu des retrouvailles, timides mais véritables, d'Else et de sa famille. Le retour de cette dernière n'est pas étranger à la transformation de l'habiter : le mouvement de son retour permet de rouvrir le territoire familial, de le déterritorialiser, et de celui de son nouveau départ surgira un nouvel agencement, une reterritorialisation. Le retour d'Else oblige à enfin reconnaître et comprendre la faille traversant la famille depuis la rencontre des parents d'Ignace. À partir de là, le territoire va pouvoir s'organiser autour de cette béance, sans plus tenter de la masquer.

Dans la première partie du roman, le Vivre-Ensemble de Seignes est placé sous l'autorité de la grand-mère d'Ignace qui empêche tant de sortir du domaine familial que d'y accéder. À cause de cette volonté de limiter les entrées et les sorties, la maison se refuse à la porosité, malgré ses nombreuses portes et fenêtres. Les habitants de Seignes vivent en presque totale autarcie et, depuis la disparition d'Else trois ans plus tôt, seule la grand-mère quitte le domaine tous les dimanches pour se rendre à la messe. Le domaine étant isolé de tout, « à six kilomètres alentour ce n'étaient que forêts et taillis » (CV, p. 20), même les terrains extérieurs peinent à offrir une issue aux habitants. Il n'est pas plus aisé pour les étrangers à la famille de pénétrer à Seignes : si la présence momentanée de la professeure de musique et celle du médecin sont tolérées, celle de Tadeusz Gerszinski, qui s'installe à Seignes pour plusieurs jours, déplait fortement à la matriarche. Alors qu'Ignace désignera Tadeusz par son prénom dans les deux autres parties du roman, c'est par la formule d'« étranger » qu'il l'appelle dans la première partie, témoignant par là de l'absence d'ouverture de Seignes sur le monde extérieur. Un membre extérieur à la famille séjournant à Seignes n'est pas un hôte, un invité ou encore un ami, mais un étranger. Cette maison coupée du monde est habitée au ralenti, à cause de l'écrasante chaleur, mais surtout, à cause de la volonté d'habiter comme avant la disparition d'Else, ce qui est évidemment impossible. Alors que la grand-mère tente de maintenir des formes ancestrales de Vivre-Ensemble, comme la sortie du dimanche pour aller à la messe ou le « sacro-saint repas du soir » (CV, p. 44), de figer l'habiter dans une forme de

théâtre (désignation très présente dans le roman) répétant sans cesse la même représentation, la mère d'Ignace essaie toujours de retrouver sa fille disparue et de protéger celle qui est malade.

[...] il y eut cette dissociation étrange : en bas, la porte ouverte de la salle à manger où ma grand-mère terminait avec Cyril le sacro-saint repas du soir, [...] tandis qu'au même instant je percevais à l'étage des affairissements, des chuchotements alarmés, comme s'il y avait dans la maison deux espaces, deux mondes, l'un à l'autre indifférents, celui du rite ancestral et celui des inquiétudes, *eux* et *nous* peut-être. (CV, p. 44)

Deux formes de Vivre-Ensemble, deux manières d'habiter la maison s'affrontent quotidiennement à Seignes, divisant ses habitants en deux camps : « d'un côté ma grand-mère et l'homme de maison, de l'autre ma mère et l'étranger, chaque camp livrant à l'autre une sourde bataille dont l'enjeu était Maud, son silence, son corps » (CV, p. 66). Si Ignace est celui qui parvient le moins à échapper au piège de la maison et à développer une manière d'habiter qui lui est propre, Maud est celle qui cherche sans cesse l'issue. Ignace, parce qu'il est constamment renvoyé dans sa chambre pour échapper aux disputes de sa mère et de sa grand-mère, ne peut comprendre ce qui se joue dans la maison qu'en saisissant des morceaux de rumeurs ou en observant l'extérieur par la fenêtre de sa chambre. S'il considère que l'arrivée de l'étranger à Seignes pourrait être « la promesse d'une délivrance » (CV, p. 21), c'est qu'il se sent effectivement enfermé. En effet, il n'est même pas libre d'habiter sa propre chambre par ses propres gestes, puisqu'on lui impose de ne pas laisser son lit contre le mur le séparant de la chambre d'Else après la disparition de cette dernière. Ignace est celui qui ne choisit pas le clan auquel il appartient. L'utilisation des pronoms *eux* et *nous* montre bien qu'il se situe dans l'un des deux groupes, sans pour autant participer pleinement à l'affrontement qui est en train de se jouer. À l'inverse de son frère qui se voit enfermé dans une position, Maud est celle qui tente sans cesse de désagencer le territoire familial, soit par son emmurement dans sa chambre et dans son silence, soit en s'évadant et en se perdant le plus loin possible de la maison : « Il est vrai que l'entêtement solitaire de ma sœur s'était creusé une niche dans la maison de Seignes depuis si longtemps qu'il devenait presque naturel de la savoir cloîtrée, inatteignable, ou évadée la nuit vers des lieux dont nous ignorions tout » (CV, p. 24). Ces deux mouvements, pourtant radicalement opposés, participent d'une même volonté de montrer qu'elle n'habite pas avec les autres. Dans un premier temps, les gestes de Maud atteignent leur objectif. Suite à sa commotion, la jeune fille instaure une nouvelle manière d'habiter Seignes : « Dès le matin, toute la maison semblait s'être refermée sur la

chambre de ma sœur [...]. Et l'on chuchotait jusque dans la buanderie, comme pour ne pas abîmer son sommeil, ou, qui sait, réveiller la bête de la nuit » (CV, p. 30). La maison n'est plus habitée que parce qu'elle renferme la chambre de la malade. Cependant, cette déterritorialisation n'est pas totale et les gestes des habitants ramènent presque immédiatement le territoire à son agencement ancestral : « on avait tiré les rideaux de soleil comme pour refermer le huis clos familial » (CV, p. 68). De plus, la grand-mère projette rapidement d'envoyer Maud se faire soigner à l'hôpital pour mettre fin à cette déstabilisation du territoire familial. En l'absence d'Else, Maud est incapable d'ouvrir Seignes à un nouvel agencement, comme elle le faisait avec sa sœur quand elles étaient enfants, dans leur jardin clos, leur paradis. Un autre membre de la famille Autissier ne parvient pas à trouver sa place. Il s'agit de Cyril, l'oncle d'Ignace : « mon oncle avait coutume d'aller et venir dans la propriété » (CV, p. 72). Cependant, si Cyril a pour habitude de partir et de revenir, ses trajectoires se déroulent toujours au sein de la propriété. De plus, ses tentatives d'habiter Seignes autrement se soldent par un échec, puisqu'il finit par se donner la mort après l'incendie de ses ruches dans un mouvement qui le ramène au cœur de la maison : « Quelques minutes passèrent puis un coup de feu claqua dans le corps gauche de la maison » (CV, p. 92). La manière dont le suicide de Cyril est relaté en fait un événement qui affecte d'abord la maison, avant d'impliquer ses habitants.

Il est très peu question de Seignes dans la deuxième partie du roman, puisque celle-ci se déroule en Pologne. Le lecteur y apprend cependant que la mère d'Ignace a dû vendre certaines terres pour pouvoir garder le domaine familial suite à la mort de sa propre mère. Lorsqu'Ignace s'apprête à revoir Else, Tadeusz lui rappelle qu'« elle a choisi de faire le chemin seule, elle seule peut décider de revenir » (CV, p. 121). Seule Else peut choisir la manière dont elle reviendra, elle seule peut décider de déterritorialiser le domaine familial.

La troisième partie marque le retour d'Else à Seignes et l'ouverture de l'habiter de la maison. Avant même que sa sœur n'arrive, Ignace sent qu'il ne peut plus habiter Seignes comme il l'a toujours fait à cause de la colère qui monte en lui à l'endroit d'Else :

[...] cette envie de rompre le silence qu'elle m'avait imposé depuis plus de six ans, et l'impossibilité désormais de regarder Seignes, la vieille salle à manger, les chambres et les couloirs livides de Seignes, sans ce désir et cette colère, l'impossibilité de regarder maman sans cette colère [...]. (CV, pp. 150-151)

Les retrouvailles d'Else et du reste de la famille commencent comme un « lent théâtre » (CV, p. 155). Personne ne sait quel geste poser, le retour de la sœur disparue rendant

impossible d'adopter les positions habituelles. De plus, Else ne rouvre pas seulement le territoire, elle déstabilise aussi le Vivre-Ensemble : les limites du groupe et les distances à maintenir entre ses membres sont à réévaluer⁸³.

[...] nous errions tous, incapables de nouer contact les uns avec les autres, comme si le jardin, les couloirs et les chambres de Seignes avaient absorbé puis aussitôt éparpillé l'extraordinaire de ce qui s'était passé, comme si l'extraordinaire était à jamais hors de notre portée, que le centre de la scène se déroberait toujours à nos regards [...]. (CV, p. 158)

C'est à partir du moment où Else retrouve une place dans la maison, en veillant sa mère mourante dans une immobilité silencieuse, qu'il devient possible pour l'ensemble de la famille de se positionner de manière inédite dans cet espace ouvert. Le rêve fait par Ignace la nuit suivant les retrouvailles témoigne de cette ouverture : « Je rêve d'une prison dont toutes les portes de cellules sont déverrouillées, les gardiens sont en fuite, les couloirs ouvrent sur la mer » (CV, pp. 165-166).

[...] je les regardais à la dérobée avec le sentiment de [...] ne pas croire à ce repas de famille qui ressemblait à n'importe quel repas de famille, comme si nous nous étions replacés naturellement dans le rite ancestral, immuable et clanique du coudoisement [...] et de la conversation flottante, évasive autour de l'enfant à la voix cristalline. (CV, pp. 162-163)

L'usage du « comme si » montre que le retour d'Else ne marque pas un retour à ce rite ancestral, mais qu'il permet d'en poser les gestes de manière décalée, afin d'en faire non plus un espace de discorde et d'enfermement, mais un lieu de Vivre-Ensemble. Enfin, la manière dont Else va habiter Seignes pendant les derniers jours de vie de sa mère et ceux qui suivront sa mort permet à Ignace d'enfin comprendre ce qui s'est joué le jour de la disparition de sa sœur et qu'il a été incapable d'entendre jusque-là. Dans le refus d'Else d'occuper l'ancienne chambre de Cyril ou d'être confrontée à ses vieilles affaires, Ignace voit enfin la culpabilité de son oncle, responsable du viol dont sa sœur a été victime et qui l'a éloignée de Seignes. Le retour d'Else a donc non seulement ouvert le territoire familial en marquant une rupture avec les gestes de l'habiter ancestral, mais il a surtout enfin montré, dans le rapport d'Else à Seignes, les raisons de sa si longue absence.

⁸³ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 178.

1.2.3. La nostalgie de Chavy

Contrairement aux maisons des deux autres romans, la maison de Chavy, présente dans *Regarde la vague* et dans *Le sommeil de Grâce*, n'est plus habitée quotidiennement depuis plusieurs années par les principaux personnages du diptyque. Alors que Norhogne et Seignes sont des domaines familiaux se transmettant de génération en génération et dans lesquels les enfants continuent de vivre à la mort de leurs parents, Chavy est la maison dans laquelle les enfants Fougeray ont passé leur jeunesse, mais qu'ils ont quittée lorsqu'ils sont devenus adultes. Après la mort de Georges Fougeray, plus personne n'habite donc la maison au quotidien. Même Hyacinthe, qui vivait avec son grand-père, a dû quitter les lieux suite à la disparition de ce dernier. Cependant, les enfants Fougeray continuent d'habiter Chavy puisqu'il s'agit du lieu dans lequel ils ont l'habitude de revenir depuis toujours. Chacun d'eux a conservé une manière d'habiter qui lui est propre, qui n'est plus nécessairement partagée avec le reste de la fratrie. La question du Vivre-Ensemble se pose donc vivement lors de leurs deux derniers passages à Chavy : à quelle distance doivent-ils se situer les uns des autres afin de construire une sociabilité qui n'aliène ou n'exclue personne ?⁸⁴ Ce sont deux événements, séparés de six ans l'un de l'autre, qui font revenir les enfants Fougeray à Chavy après la disparition de leur père en mer : le mariage d'Olivier et l'accident de voiture de Grâce, qui la plonge dans le coma. Dans chacun des deux romans, ce retour dans la maison familiale est l'occasion d'un véritable voyage sur place au cours duquel les enfants Fougeray doivent réinventer le lien qui les unit.

Dans *Regarde la vague*, il est difficile d'identifier une manière d'habiter chez chacun des personnages, puisque le domaine familial a été aménagé spécialement pour les mondanités du mariage d'Olivier. Chavy transformé en salle de réception ne peut être habité par des gestes habituels et c'est en tant que lieu du retour que la maison sera habitée tout au long du roman. Hyacinthe témoigne de cette impossibilité d'habiter la maison lors du mariage – « depuis qu'ils avaient investi la maison tout à l'heure Marina la sentait plus anxieuse que d'habitude, allant et venant dans les couloirs et les chambres, paraissant ne rien reconnaître, ou chercher, ou craindre, ou fuir quelque chose » (RV, p. 55) – et les gestes d'Alexia soulignent par ailleurs la fausseté des positions qu'ils adoptent tous lors du vin d'honneur :

Ne pas penser, surtout ne pas penser, glisser d'un groupe à l'autre et se dire que c'est un jeu sans conséquence, plus ensoleillé, plus provincial que les cocktails de Genève, mais un jeu, une

⁸⁴ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 28.

danse, où se laisser griser par la pétillance du demi-brut, déposer ici un mot, là un sourire [...].
(RV, p. 73)

Olivier, comme nous l'avons déjà souligné, adopte une attitude d'utilisateur par rapport à la maison familiale. À cause du conflit qui l'a toujours opposé à son père, il ne peut occuper la maison paternelle qu'en la transformant, qu'en la faisant cesser d'être une maison le temps de son mariage. La veille de la cérémonie, le fils aîné ne partage pas le repas réunissant tous ses frères et sœurs dans la cuisine de la ferme : « Seul manquait Olivier, s'il était un point fixe dans cette tablée joviale, débridée, ce serait la place d'Olivier que par un fait étrange personne ne songeait à occuper » (RV, p. 31). Alors que pour le reste de la fratrie il a une place à habiter dans la maison, Olivier n'est même pas capable de la remarquer. Georges Fougeray écrit ces mots à propos de son fils aîné : « *nous nous sommes trop éloignés l'un de l'autre pour pouvoir nous parler* » (RV, p. 95). La distance qui les sépare les empêche de partager un Vivre-Ensemble. Marina, quant à elle, n'est jamais très loin de la maison. Selon l'expression de Blanchot, elle est « dans les parages », jamais tout à fait absente, jamais tout à fait présente⁸⁵. Elle est toujours déjà arrivée à Chavy et en même temps déjà partie vagabonder lorsque ses frères et sœurs gagnent la maison familiale. Alors que le lecteur sait dans quelles villes vivent Jivan et Alexia, alors qu'il sait que Grâce est celle qui habite le plus près de Chavy, il n'a aucune idée de l'endroit habité par Marina lorsqu'elle n'est pas dans la maison familiale. Grâce, la gardienne de Chavy, celle qui vérifie que tout est en place lorsque tout le monde est déjà parti, est l'enfant Fougeray qui a le moins cessé d'habiter la maison : c'est elle qui s'en est le moins éloignée et qui la quittera la dernière, puisqu'elle se chargera de la vider avant la vente. Alexia, au contraire, est celle qui s'est le plus éloignée du territoire familial : elle vit à Genève, voyage sans cesse dans différents pays d'Afrique, oppose à l'habiter traditionnel de Chavy un mode de vie beaucoup plus moderne et déterritorialisé. Jivan remarque chez elle une difficulté à se rendre immédiatement présente dans le lieu de son enfance lorsqu'elle y revient : « il y avait une ombre dans le regard de sa sœur, une ombre, un voile, une fatigue, une manière de vaguer toujours ailleurs, [...] comme si elle ne parvenait pas à être présente » (RV, p. 27). Jivan est celui qui ne s'est jamais senti tout à fait chez lui dans la maison familiale à cause de son statut d'enfant adopté, mais qui éprouve toujours une forte nostalgie dans le revenir sur les lieux de son enfance. Ces deux sentiments ne cessent de se mélanger dans sa manière d'habiter Chavy. S'il se souvient avec plaisir des jeux partagés avec Alexia, il se rappelle aussi la honte éprouvée d'être différent du reste de la famille.

⁸⁵ Benoit GOETZ, *op. cit.*, p. 178.

Enfin, pour Hyacinthe, qui occupe une position différente des autres personnages, puisqu'elle n'appartient pas à la même génération, la vente de la maison est « une espèce de fin du monde » (RV, p. 81). Elle est la seule membre de la troisième génération de Fougeray à avoir habité Chavy : « [Marina] avait fini par la laisser à Chavy puisque les médecins prescrivaient l'air du large, et ne plus la retrouver que de temps à autre, mal peignée mais les joues rouges, bondissante comme une sauvageonne, heureuse au milieu des bêtes [...] » (RV, p. 55). De plus, la maison est associée à d'autres souvenirs que ceux de ses oncles et tantes, à un sentiment de liberté que ceux-ci ne semblent pas avoir éprouvé aussi intensément.

Pour les enfants Fougeray, le territoire familial est avant tout habité par l'absence de ceux qui les ont quittés et par leurs souvenirs d'enfance. Le retour à Chavy est pour tous une manière de revivre l'absence du père. Lors de son voyage en avion, Alexia rêve d'un repas dans la maison familiale au cours duquel « on change les assiettes mais il n'y a rien dedans, il n'y a pas de substrat, pas de corps du festin, le corps du père est introuvable, il est absent à tout jamais » (RV, p. 23). Marina est frappée par ce même vide lorsqu'elle entre dans le bureau de son père : « Après la mort l'irréel était cette levée d'interdiction, songeait Marina, ce vide ahurissant à l'endroit où se dressaient autrefois des murs et des portes closes, ce pouvoir désormais de pénétrer, fouler, fouiller le sanctuaire inviolable » (RV, p. 42). Et, si la grange et la cour de Chavy sont envahies par les invités du mariage, l'intérieur de la maison familiale conserve son caractère intime de temple du souvenir dans lequel tous les enfants Fougeray trouveront refuge à un moment ou l'autre de la journée.

Marina se disant qu'il lui fallait quitter la table, s'arracher à la table, les conversations filandreuses, il fallait qu'elle se rende dans la maison, quelque chose l'appelait à l'intérieur de la maison. [...] Mais arrivée là, dans le brusque silence de la maison dont la porte avait claqué derrière elle, elle était restée un moment au seuil de la salle à manger à ne plus savoir au juste ce qui l'avait appelée là, personne ne l'avait appelée, même pas Hyacinthe [...] rien d'autre à l'évidence qu'une immense fatigue et l'envie d'être seule surtout, loin de tout ce vacarme. (RV, p. 89)

Parce que la maison continue d'être l'espace dans lequel ils se représentent et dans lequel ils observent toujours les marques de la présence de leur famille, les enfants Fougeray habitent toujours Chavy. Et, même s'ils ne se le communiquent pas, c'est à travers des souvenirs très similaires, liés à l'enterrement de Pierrot, à celui de leur mère ou à la disparition de leur père, qu'ils habitent la maison. Pour les uns, ces souvenirs ont été conservés par la maison même, ses pièces, ses murs, ses silences, alors que pour les autres, ils se trouvent tout autant dans les objets qui la constituent. Ainsi, si Alexia n'a aucun mal à

accepter la vente de la maison, elle ne pourrait envisager d'habiter son appartement de Genève sans le tableau de Micha, sans marque de l'histoire familiale.

[...] un désir qui lui venait avec la trace du tableau absent dont elle ne voulait rien d'autre que retrouver la lumière, car ce tableau n'était qu'une lumière, une présence lumineuse, d'innombrables touches fauves, ocre, rosées, turquoise de cette *Grande Marine au couchant* parmi laquelle enfant elle aimait se perdre quand elle était assise à table, et parfois en regardant la toile elle pensait à Pierrot. (RV, p. 184)

Lorsque Marina, Jivan et Alexia reviennent à Chavy six ans plus tard à cause de l'accident de Grâce, la maison de leur enfance a été vendue et ils n'ont plus accès qu'à la ferme, surencombrée de meubles et surchauffée, pour séjourner sur le territoire de leur enfance. Cependant, il était important pour tous de revenir à Chavy, non seulement pour pouvoir rendre visite à Grâce, mais aussi pour affronter cette épreuve avec tous leurs souvenirs familiaux : « Chavy, où trop d'inquiétude plane, trop de souvenirs hantent les chambres » (SG, pp. 46-47). Ces trois jours hors du temps, parce que « le monde s'est arrêté pour [...] Grâce » (SG, p. 74), leur permettent de se tenir au plus proche de leur sœur, la gardienne de la maison. Cependant, séjourner à la ferme ne leur suffit pas et les enfants Fougeray éprouvent le besoin d'entrer une dernière fois dans la maison même, qui, bien que vendue, est toujours inoccupée. Marina entre dans la maison pour la première fois depuis quatre ans afin de se retrouver « dans l'atmosphère éblouie de l'ancienne véranda » (SG, p. 86). Elle ne peut s'empêcher d'habiter physiquement une dernière fois la maison. Jivan, montrant l'intérieur de la maison à Inga à travers la fenêtre, se rend compte qu'il n'a jamais habité ailleurs qu'à Chavy, et que jamais il ne le pourra.

Dès lors, quand elle [Inga] l'interroge ainsi à propos de sa maison, il ne peut manquer d'y entendre une interrogation profonde, car en effet nous avons tous en nous une maison unique, et la sienne est Chavy de toute évidence, seule la maison de Chavy revient dans ses rêves, la chambre d'enfance aux ramages roses, le grand escalier tournant de Chavy, jamais les appartements de Bondy ou de Noisy-le-Sec. (SG, p. 27)

Quant à Hyacinthe, elle a toujours pour habitude de se rendre dans l'ancienne chambre de Jivan dont elle a fait son antre en attendant l'installation des nouveaux propriétaires. Alexia, bien qu'elle soit celle qui passe le moins de temps sur le sol même de Chavy, sent autant que les autres le poids des souvenirs convoqués par le retour sur les lieux de l'enfance : « elle observe que chaque retour à Chavy est l'occasion d'un incroyable retour dans le temps, c'est une réflexion à froid, un peu déplacée, détachée de ce qui se passe » (SG, p. 132). Enfin, si

Grâce est physiquement immobilisée dans une chambre d'hôpital et donc absente des murs de Chavy, son corps habite tout autant le territoire familial que celui du père disparu, parce qu'elle est la gardienne des lieux et qu'elle sera, quoi qu'il arrive, la dernière à les quitter. Marina « repense aux corps absents, aux corps présents par leur absence, aux corps subtils, Grâce enfermée comme les autres dans sa chambre suffocante, Grâce dont elle a senti pour la première fois la présence toute proche » (SG, p. 119).

Chavy est donc non seulement la maison des souvenirs sombres liés aux deuils familiaux, mais aussi celle d'une forme de nostalgie apaisée. C'est parce que la maison ne se refuse pas à la porosité et se pense dans l'issue que les enfants peuvent y revenir lorsqu'ils le souhaitent, peu importe la distance à laquelle ils s'en sont éloignés, peu importe leurs relations avec leur père. Contrairement à Norhogne et Seignes, Chavy n'enferme personne, et ce malgré les lourds secrets et deuils familiaux (la liaison du père, la mort de Pierrot, la disparition du père).

2. La transmission familiale

2.1. Le territoire familial

L'étude de l'habiter de la maison familiale dans les quatre romans de notre corpus nous montre donc qu'il est possible de vivre dans une maison sans l'habiter (c'est le cas dans *La Passion Savinsen*), qu'un espace peut être habité par plusieurs personnes sans que celles-ci ne vivent ensemble (les personnages de *La chambre voisine* habitent Seignes sans partager de Vivre-Ensemble) et que certaines maisons sont impossibles à quitter (la demeure de Chavy sera à jamais la seule maison des personnages du diptyque). À travers l'énonciation de ces différentes manières d'habiter, François Emmanuel donne à voir à ses lecteurs un Vivre-Ensemble particulièrement problématique, ne respectant aucun des critères établis par Roland Barthes pour qu'un groupe fonctionne durablement – à savoir le fait de posséder un objectif commun tout en respectant le rythme propre de chacun, l'acceptation du départ de certains membres du groupe et la capacité d'en intégrer de nouveaux⁸⁶. Au contraire, les maisons des romans de François Emmanuel sont des dispositifs aliénants dont l'agencement même entrave le respect du rythme propre à chacun de leurs habitants et dont la faible porosité empêche d'adapter les frontières du groupe. Pourtant, les personnages de ces différents romans sont pour la plupart incapables de rejeter ce territoire qui les aliène – si les personnages du diptyque quittent physiquement la maison de leur enfance, leurs différents retours montrent bien qu'ils ne peuvent de l'abandonner. Le monde extérieur qui tente sans cesse de pénétrer à l'intérieur des limites de la maison et de déterritorialiser le territoire familial ne parvient jamais à faire sortir totalement les personnages de la maison. Analyser les rapports que l'*ici* de la maison entretient avec le *là-bas* de tout ce qui lui est extérieur nous permettra de complexifier la pensée du territoire familial et nous invitera à penser le dispositif d'arbre généalogique qui organise les relations entre les différents personnages comme un territoire immatériel dont l'agencement reflète celui de la maison. Cette complexification de l'étude du spatial nous permettra ensuite d'entrer dans la problématique de l'héritage et de la transmission, présente au cœur des trois maisons et des trois dispositifs arborescents.

⁸⁶ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 36.

2.1.1. L'ici et le là-bas

L'espace imaginaire de plusieurs des romans de François Emmanuel s'organise autour de l'opposition entre l'ici et le là-bas⁸⁷. L'intrigue de ces romans se déroule successivement dans l'ici, territoire familier et rassurant, et dans le là-bas, espace lointain, inconnu et ouvert sur tout ce qui a été rejeté par le territoire familial, et le passage d'un espace à l'autre entraîne le commencement d'un nouveau chapitre. *La chambre voisine* fait partie des romans qui connaissent une telle configuration. Chacun de ses trois chapitres se déroule en effet dans un seul espace dont il porte le nom. L'ici de la maison maternelle de Seignes, qui ouvre et clôt le roman, s'oppose au là-bas du pays du père, Oszkina, en Pologne. Ce dernier est rendu particulièrement lointain et inaccessible aux habitants de l'ici à cause du contexte de guerre froide et du rideau de fer qui marque physiquement la frontière entre ces deux espaces : « là-bas, dans le lointain, de l'autre côté du rideau de fer, Oszkina, Zelimka, Pologne » (CV, p. 53).

Tous les romans de François Emmanuel ne sont pas dotés de cette structure. Cependant, cela n'empêche pas la maison familiale de toujours être pensée comme un ici s'opposant à tout ce qui lui est extérieur, au là-bas qui tente de venir ouvrir son agencement. Dans les quatre romans de notre corpus, le là-bas tente de pénétrer dans le territoire familial sous diverses formes. Ce sont d'abord certains personnages, extérieurs à la famille, qui viennent faire trembler les frontières de l'ici. Il s'agit des soldats allemands dans *La Passion Savinsen* ou des conjoints et nombreux amis des membres de la famille Fougeray originaires de pays étrangers dans le diptyque – Milan, Inga, Noah, Lynn, Augustino ou encore Mihaela rappellent sans cesse aux habitants de Chavy qu'il existe un extérieur à la maison. De plus, certains personnages de ces romans occupent une position paradoxale : ils font partie de la famille tout en rappelant sans cesse au reste de ses membres l'existence d'un là-bas. Jivan, l'enfant adopté, occupe une telle position et participe donc, bien qu'involontairement, de cette ouverture de l'ici sur l'extérieur. Il en va de même pour le père d'Ignace dans *La chambre voisine* : originaire de Pologne, il impose le là-bas de son pays natal dans l'ici de Seignes.

La radio et la télévision offrent une autre manière au là-bas de s'inviter au cœur des frontières de l'ici. En effet, la présence de ces deux médias empêche la maison de se penser comme absolument en dehors du monde. Ainsi, les deux radios de Norhogne apportent des informations sur les combats, le poste de Seignes annonce aux habitants de la maison les derniers événements de la guerre du Viêt Nam et la radio de Chavy trouble le silence qui pèse

⁸⁷ Entretien avec François Emmanuel le 13 mars 2018 au Café Métropole à Bruxelles.

sur la maison suite à la mort de Pierrot en faisant part des différents drames survenus dans le monde à la famille Fougeray. Il est important de souligner qu'aucun de ces postes n'a été allumé par les propriétaires des maisons, mais par leurs domestiques. Ce sont donc les membres les plus étrangers aux lieux autorisés à y séjourner en permanence qui tentent d'inviter le *là-bas* dans la maison. Cette tentative est d'ailleurs un échec à Chavy, puisque la radio est réduite à un bruit de fond incompréhensible fait par « des correspondants de guerre que l'on écoutait de loin sans les comprendre » (SG, p. 29). Dans le diptyque, la télévision qui s'invite à plusieurs reprises dans la ferme de Chavy n'est pas plus capable que la radio de faire trembler les frontières de la maison par le contact avec l'extérieur.

[...] le rectangle de la télévision faisait défiler ses images saccadées, indifférentes à la joie ambiante, ses éternelles images d'incendies, [...] de forêts calcinées, fantomatiques, séquences suivies d'autres séquences, aux compositions invariables, aux lancinantes répétitions, [...] avant que ne les balayent d'autres images, cent fois vues, revues et pourtant obsédantes, [...] et ainsi pour chaque livraison journalière cette geste sanglante qu'ils donnaient pour le réel du monde [...]. (RV, pp. 33-34)

Le regard d'Alexia souligne que ces images sont données « pour le réel du monde », ce qui signifie qu'il ne s'agit pas du réel, mais d'images que les agences de presse font passer pour telles. Dans *Le sommeil de Grâce*, la projection des images du journal télévisé renvoie explicitement aux images diffusées dans le premier tome du diptyque : « Alexia retrouve tout à coup une marque mémorielle très précise, impression de déjà-vu ou de déjà-perçu, six ans auparavant, à la veille du mariage d'Olivier, lorsqu'ils étaient tous autour de la même table et que de ce point de vue identique elle apercevait les images du téléviseur » (SG, p. 31). À nouveau, Alexia visionne les images en étant habitée par l'idée qu'il ne s'agit pas de la réalité du monde mais de « l'habituel concentré d'images, avec une dramaturgie similaire, de semblables protagonistes » (SG, p. 31). Si la radio et la télévision peuvent perturber l'*ici* en faisant entrevoir un morceau de *là-bas*, elles sont incapables d'ouvrir véritablement la maison sur l'extérieur, puisque ce n'est jamais le réel qui se donne à travers elles, mais les mêmes images toujours remâchées.

Plusieurs concepts empruntés à Deleuze vont nous aider à penser les rapports entre l'*ici* et le *là-bas*. Tout d'abord, le philosophe considère tout geste d'habiter comme politique et ramène la différence entre la gauche et la droite à une différence d'habiter : il s'agit de deux manières d'habiter régulant différemment les rapports entre l'*ici* et le *là-bas*⁸⁸. Celui qui s'intéresserait avant tout à l'espace qui l'entoure directement et chercherait à le protéger de

⁸⁸ Benoit GOETZ, *op. cit.*, p. 74.

toute incursion du *là-bas* serait plutôt de droite, tandis que serait de gauche celui qui ferait du *là-bas* un élément essentiel à l'*ici*, conscient des relations nouées entre les deux espaces et de l'impossibilité d'établir une frontière inébranlable entre les deux⁸⁹. En nous référant ici à Deleuze, nous ne cherchons évidemment pas à attribuer une couleur politique aux personnages des romans de François Emmanuel, mais à souligner la complexité des rapports existant entre l'*ici* et le *là-bas*. En effet, l'identification de deux manières radicalement opposées de considérer le rapport entre ces deux espaces nous invite à penser les tensions entre les personnages comme des confrontations entre différentes manières d'habiter l'espace. Ainsi, Alexia ne peut habiter l'*ici* de la maison qu'en se laissant sans cesse envahir par le *là-bas*, parce que ses nombreux voyages lui ont fait prendre conscience de l'impossibilité de laisser le monde extérieur hors des frontières de la maison. Il n'est donc pas anodin qu'elle soit la seule à arrêter son regard sur les images du journal télévisé. La maison deviendrait une prison pour Alexia si elle ne pouvait l'habiter en même temps qu'elle habite le *là-bas*. À l'inverse, sa sœur Grâce ne peut habiter la maison que depuis l'*ici* dont elle cherche à ne jamais trop s'éloigner. Aucun de ces deux modes d'habiter n'est par nature meilleur que l'autre. Chacune des deux sœurs a choisi celui qui lui convenait le mieux pour habiter la maison sans aliénation. En revanche, les personnages qui se voient dicter par certains membres de leur famille leur manière de gérer leur rapport à l'*ici* et au *là-bas* ne peuvent qu'être aliénés dans leur façon d'habiter la maison. En imposant à sa descendance de se protéger de toute irruption du *là-bas* dans l'*ici*, la grand-mère d'Ignace condamne ses enfants et petits-enfants à se sentir étouffer dans le domaine de Seignes.

Enfin, les concepts d'espace lisse et d'espace strié développés par Deleuze et Guattari vont nous permettre de finaliser notre réflexion sur l'opposition entre l'espace de l'*ici* et celui du *là-bas*. À l'espace strié, constitué de plans ordonnés formés par le croisement de lignes verticales et horizontales, dont la fonction est de relier différents points les uns aux autres, s'oppose l'espace lisse, espace de diagonales et de variation continue des formes⁹⁰. Dans l'espace lisse, les lignes ne sont pas subordonnées aux points, contrairement à celles de l'espace strié : le lieu d'habiter est imposé par le trajet dans l'espace lisse, alors que dans l'espace strié, tout parcours est subordonné au point habité⁹¹. Cette première explication de la différence entre ces deux types d'espace laisse à penser que l'espace des quatre romans de notre corpus est plus strié que lisse. En effet, les maisons, qui se situent au centre du dispositif

⁸⁹ Benoit GOETZ, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁰ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 597.

⁹¹ *Ibid.*

spatial de ces romans, sont toujours des points fixes, constituant le point de départ ou le point d'arrivée de tout trajet. De plus, elles se situent dans un monde quadrillé par les frontières : qu'il s'agisse du rideau de fer, de la démarcation entre les terres conquises par l'armée allemande et celles qui lui échappent encore ou simplement des frontières séparant les pays les uns des autres, les lignes de délimitation sont omniprésentes dans ces romans. Les maisons elles-mêmes sont faites de lignes horizontales et verticales qui délimitent les différentes pièces. Ces nombreuses frontières, plus ou moins mouvantes, plus ou moins poreuses, ne cessent de strier l'espace. Cependant, lisse et strié ne cessent de se mélanger : ces deux types d'espace ne dépendent pas de la nature du lieu dont il est question, mais de la manière dont ce dernier est habité et parcouru⁹². Le désert, espace lisse par excellence puisqu'il est dépourvu de lignes verticales ou horizontales, peut être habité comme un espace strié et il est possible d'occuper la ville, espace strié s'il en est, comme un espace lisse⁹³. Habite en lisse celui qui fait place aux événements et aux affects plus qu'aux choses formées, celui qui occupe un espace ouvert en le traversant, alors que l'habitant de l'espace strié enferme l'espace habité et le fragmente selon une répartition déterminée⁹⁴. C'est donc la manière dont les maisons des romans de François Emmanuel sont habitées et le fait de toujours distinguer l'*ici* du *là-bas* qui strie l'espace : l'opposition entre l'*ici* et le *là-bas* ne cesse de strier l'espace, puisqu'elle le fragmente en surfaces délimitées par des frontières. Toutefois, malgré les nombreuses forces qui ne cessent de strier l'espace et ce faisant, d'imposer d'habiter la maison familiale comme une entité en dehors du monde, des espaces lisses ne peuvent manquer d'émerger grâce à l'initiative de mouvements d'ouverture ou à des changements de rythme⁹⁵. C'est par exemple ce qui se produit lorsqu'Ignace retrouve sa sœur Else en Pologne. Celle-ci guide son frère à travers la ville qu'elle habite, non pas en suivant un itinéraire tracé d'avance, mais en parcourant la ville comme un espace lisse : « nous avons repris la marche, elle toujours un peu au-devant, m'entraînant dans une trajectoire errante, circulaire, insensée, au hasard des ruelles, des avenues, des docks » (CV, p. 130). C'est cette capacité à habiter en lisse même l'espace le plus strié qui permettra à Else de déterritorialiser l'espace familial lors de son retour à Seignes.

Dans le diptyque, l'espace lisse qui émerge malgré l'importance du striage dans l'habiter du monde et de la maison est celui de la mer, espace sans frontière et sans forme fixe, toujours déjà transformée par le mouvement des vagues. En effet, le père de la famille Fougeray, par

⁹² Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 593.

⁹³ *Ibid.*, p. 601.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 598 et p. 600.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 624-625.

sa passion pour la navigation, introduit le lisse au cœur de Chavy, ouvrant ainsi la maison sur l'extérieur et brouillant la distinction entre l'*ici* et le *là-bas*. Cependant, si Deleuze et Guattari soulignent l'importante dimension lisse de la mer, ils rappellent que l'espace maritime requiert aussi un striage strict à l'aide de points, de lignes verticales et horizontales permettant d'établir des coordonnées géographiques⁹⁶. La mer est donc à la fois archétype de l'espace lisse et des opérations de striage de cet espace⁹⁷. Dans le diptyque, cette double nature de l'espace maritime se donne à voir lors de la disparition de Georges Fougeray en mer. Le père quitte définitivement l'espace strié pour disparaître dans l'espace lisse, mais sa disparition nécessite immédiatement le striage de cet espace, pour tenter plus efficacement de retrouver son corps. La double nature de l'espace maritime montre bien que, si le lisse est une force qui permet de déterritorialiser l'espace strié, il n'apporte pas de solution définitive pour se libérer de l'aliénation qui peut être engendrée par un striage trop étroit⁹⁸. Si le lisse permet de déplacer les lignes et de s'affronter à de nouveaux obstacles, il est impossible de se débarrasser totalement du strié sans se perdre⁹⁹.

2.1.2. L'arbre généalogique comme calque

Les concepts de lisse et de strié permettent aussi d'interroger le dispositif familial. En effet, s'il est indispensable que la famille se dote d'un agencement strié, afin que chacun de ses membres puisse prendre place dans le groupe grâce au rôle qui lui a été attribué, un striage trop étroit risque d'enfermer les membres de la famille dans des positions et des gestes trop attendus. Le groupe doit donc impérativement laisser des espaces lisses s'ouvrir, sans quoi tous ses membres risquent d'étouffer. Dans les romans de François Emmanuel, les questions d'ascendance et de descendance s'inscrivent dans le dispositif strié et très hiérarchisé de l'arbre généalogique. Les deux romans du diptyque s'ouvrent d'ailleurs sur le dessin de l'arbre de la famille Fougeray, représentant deux générations. Tout comme la maison familiale, l'arbre est une structure aliénante. Dans *La chambre voisine* et dans *La Passion Savinsen*, cette structure est soumise à l'autorité des membres issus de la génération la plus ancienne qui tracent une frontière nette entre ceux qui sont inclus dans la famille – parce qu'ils en portent le nom, parce qu'ils en sont héritiers – et ceux qui en sont exclus. Tobias Savinsen va jusqu'à incarner lui-même la figure de l'arbre dans ce qu'elle a de plus

⁹⁶ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 598.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 599.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 599 et pp. 624-625.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 624-625.

inébranlable et de plus assujettissant, afin de montrer qu'il règne sur la structure familiale. Alors que Jeanne caresse les cheveux de son grand-père, elle se met à penser « qu'il avait été toute sa vie un dieu arbre redoutable, et que jamais, au grand jamais, elle n'eût osé, même quelques mois plus tôt, poser ainsi sa main sur son crâne » (PS, p. 60). En plus de tracer les frontières entre le groupe familial et l'extérieur, Tobias Savinsen impose la distance interpersonnelle à maintenir au sein de la famille. La structure arborescente empêche donc les membres de la famille de choisir la manière dont ils entrent en relation et le type de lien qu'ils nouent les uns avec les autres.

Si l'arbre est le dispositif qui permet traditionnellement de positionner les membres d'une famille les uns par rapport aux autres, Deleuze et Guattari considèrent que la pensée de l'arbre-racine n'a rien de naturel. En effet, elle rejette la multiplicité des ramifications présentes dans la nature afin de se penser comme une unité, comme une structure fermée¹⁰⁰. Les quatre romans de notre corpus montrent bien que si leurs personnages revendiquent cette unité, la communauté familiale n'est jamais unie qu'en apparence. Le domaine de Norhogne était déjà divisé bien avant l'arrivée des soldats allemands à cause du conflit traversant la famille. La frontière établie par Tobias dans la maison suite à l'invasion allemande ne peut manquer de rappeler à Jeanne une faille bien plus ancienne.

Elle [Jeanne] fut rassurée d'abord qu'il [Tobias] établisse ainsi, à sa façon, une ligne de partage, comme on circonscrit le champ d'un processus contaminant, malade. Mais une fois dans le couloir, elle tressaillit d'avoir entendu de sa bouche les mêmes paroles, longtemps auparavant, les mêmes injonctions impérieuses, sauf qu'il s'agissait alors de son père et de sa mère, des Savinsen et des Morlaix, lignées maternelle et paternelle, qu'entendait séparer sa voix tonnante [...]. Et Norhogne se déchirait alors, comme le cœur éploré de l'enfance [...]. Ainsi, le présent épousait-il furieusement l'empreinte du connu, déjà vu, entendu, retrouvait d'anciennes lignes de clivage, comme si Norhogne était une demeure par nature indivise, et que l'on n'en finisse jamais de reconnaître les stigmates de la division première. (PS, pp. 28-29)

L'espace familial a toujours été divisé parce que Tobias n'a jamais accordé de place à son gendre dans l'arbre des Savinsen. C'est à cause de cette non-admission première que le père de Jeanne n'a jamais été capable d'habiter Norhogne. Dans *La chambre voisine*, la grand-mère d'Ignace pratique le même genre d'exclusion à l'égard de son beau-fils, à qui elle n'accorde pas même l'accès au caveau familial.

Maman penchée sur le massif des roses qui orne le caveau de famille où sont gravés dans la pierre, dans l'ordre des dates de leur mort, les noms de mon grand-père, de mon oncle et de ma

¹⁰⁰ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 11.

grand-mère, Césaire Autissier, Cyril Autissier, Léonce Autissier, puis à l'écart, de l'autre côté de l'allée, sur un stèle de granit, en lettres cursives : *Mikolaj Olszlewski, brisé dans la flamme de sa jeunesse*. (CV, p. 112)

Ces deux extraits montrent qu'aucune famille ne peut s'épanouir si elle est enfermée dans la structure de l'arbre-racine, puisque cette dernière écrase ceux qui sont à l'intérieur et rejette à jamais ceux qui sont nés en dehors. Afin de retrouver la multiplicité refusée par l'apparence d'unité du dispositif de l'arbre, Deleuze et Guattari empruntent à la botanique le concept de rhizome, qui désigne une tige souterraine à la forme variable¹⁰¹. Ce concept permet non seulement de sortir de la culture arborescente, dans laquelle nous sommes immergés, mais surtout de penser autrement la structure familiale, de comprendre de quel type doit être son agencement pour que ses membres ne s'y sentent pas étouffer.

Le rhizome s'oppose en de nombreux points aux racines de la structure arborescente. Tout d'abord, alors que ces dernières sont organisées selon un ordre stable et définitif, n'importe quel point du rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre pour une durée quelconque¹⁰². Le rhizome est d'ailleurs plus constitué de lignes que de points ou de positions fixes¹⁰³. Il s'agit à la fois de lignes segmentaires et de lignes de fuite, les unes stratifiant le rhizome pendant que les autres le déterritorialisent¹⁰⁴. Si la rencontre de ces différentes lignes provoque une rupture du rhizome, celle-ci est toujours asignifiante, contrairement aux frontières présentes dans la structure arborescente, et n'implique pas de territorialisation rigide¹⁰⁵. Ainsi, alors que les membres de la famille arborescente sont condamnés à occuper une position unique et à n'entrer en relation avec les autres qu'à partir de cette dernière, ceux de la famille rhizomatique peuvent évoluer selon leur propre rythme au sein d'une structure elle-même mouvante. Dans les romans de François Emmanuel, si les personnages des générations les plus anciennes imposent de penser la famille comme un arbre, certains membres plus jeunes refusent de s'y conformer. C'est le cas de Hyacinthe, dans le diptyque, qui invente une nouvelle manière d'entrer en relation avec son grand-père en s'installant chez lui, qui ne dépend plus de la place qui lui a été attribuée dans la structure arborescente à sa naissance. Au contraire, la fille de Marina cherche constamment à réinventer les liens mouvants qui se tissent entre elle et Georges Fougeray. Dans *La chambre voisine*, Else refuse aussi d'occuper la place qui lui a été attribuée depuis sa naissance dans l'étouffante structure

¹⁰¹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 15-16.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

arborescente des Autissier à cause de l'inceste dont elle a été victime. Après avoir été violée par son oncle, il lui est impossible de reprendre sa place de nièce, et par là-même, celle de sœur, fille et petite-fille.

Le rhizome se distingue aussi de la structure arborescente en ne possédant pas de structure profonde¹⁰⁶. De plus, alors que l'agencement de l'arbre est constitué de calques reproduisant à l'infini un inconscient surcodé et fermé sur lui-même, le rhizome échappe à la logique de reproduction : contrairement à l'arbre, il ne décalque pas, il cartographie¹⁰⁷. La carte du rhizome se caractérise par sa capacité d'être sans cesse modifiée afin de rendre compte de l'expérimentation du réel en connectant des champs les uns aux autres¹⁰⁸. Elle permet d'ouvrir la structure arborescente en opposant ses entrées toujours multiples au repli du calque sur un trait soi-disant particulier – tel que « [les] grands yeux Fougeray » (RV, p. 120), « la colère des Fougeray » (SG, p. 135), « le sommeil fragile des Savinsen » (PS, p. 156) ou encore « la passion Savinsen ». Contrairement aux calques qui imposent une hiérarchie et une centralisation presque immuables et empêchent celui qui n'est pas né dans un arbre familial d'y entrer, la carte permet d'accéder à la structure familiale autrement que par la naissance. Puisque le calque ne reproduit que les impasses sur la carte et entraîne toujours le retour du même, il est primordial de le reporter sur la carte, afin de retrouver la multiplicité en ouvrant le territoire familial¹⁰⁹. Dans *La Passion Savinsen* et dans *La chambre voisine*, les pères des protagonistes sont exclus de l'arbre familial parce qu'ils ne remplissent pas les nombreuses conditions requises pour y être acceptés. Ces dernières sont exposées par Ignace lorsqu'il dit que, pour sa grand-mère, son père « cumulait les torts d'être étranger, sans noblesse de sang, ni délicatesse, et de recevoir par quelque obscur droit d'alliance, par incapacité de Cyril, la jouissance du domaine Autissier » (CV, pp. 168-169). Si la structure familiale avait pu être pensée comme une carte, Jacques de Morlaix et Mikolaj Olszlewski auraient pu y accéder grâce à leur mariage respectif. Cependant, dans les deux romans, les grands-parents empêchent une telle pensée de l'agencement familial en refusant au calque d'être reporté sur la carte.

Dans le diptyque, contrairement aux deux autres romans, la structure arborescente n'est pas imposée par les générations les plus anciennes de la famille. Les enfants Fougeray n'ont plus ni parents ni grands-parents. Cependant, ils ont eux-mêmes intégré cette structure au point de sans cesse chercher à s'y conformer. Aucun des enfants de la famille ne s'autorise à

¹⁰⁶ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, pp. 19-22.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

sortir de ce cadre, au risque de s'en exclure lorsqu'ils considèrent qu'ils ne remplissent pas les conditions exigées pour occuper la place qui leur est attribuée. Jivan considère qu'il ne fera jamais réellement partie de la famille Fougeray parce qu'il a été adopté. Alors qu'il observe ses sœurs à la veille du mariage d'Olivier, il est frappé par leur unité, dont il ne fait pas partie.

[...] quoi qu'elles veuillent elles demeureraient à jamais les trois filles Fougeray, seules héritières d'un legs dont Olivier, le fils aîné, n'aurait que poussières, de même que lui Jivan ne serait-il jamais que celui qui les regarde, campé à la fenêtre de la maison d'en face, il les regarde à cet instant comme des sœurs qui ne sont pas ses sœurs, il n'est pas de leur sang. (RV, p. 45)

Parce qu'il n'a pas le même sang que ses frères et sœurs, parce qu'il est le seul à n'avoir jamais connu Pierrot puisqu'il est venu pour remplacer ce frère mort, Jivan ne parvient pas à occuper la place qui devrait être la sienne dans la structure arborescente. Dans *Le sommeil de Grâce*, Inga interroge l'appartenance problématique de son compagnon à la famille Fougeray lorsqu'elle lui demande « *tu es vraiment de leur famille ?* sur le ton troublant de la question simple, la question absolue » (SG, p. 91), question à laquelle Jivan est incapable de répondre. Il lui est en effet difficile de se considérer comme le fils de Georges Fougeray, que Jivan désigne toujours comme « le père » dans ses monologues intérieurs alors qu'il est appelé « papa » par ses autres enfants – systématiquement par Alexia et Grâce, ponctuellement par Marina et Olivier.

Attiré par les volets fermés du bureau du père, se disant qu'il n'y était entré que deux ou trois fois, pas davantage, que pour le père il n'avait jamais été, lui Jivan, que l'enfant indien de la mère, celui qui était venu remplacer Pierrot, l'enfant étranger qui grandissait au milieu des autres, auquel le père avait donné son nom de famille, mais qu'il regardait toujours avec une expression de vague surprise [...]. (RV, pp. 37-38)

L'incapacité de Jivan à trouver sa place dans la structure arborescente l'empêche de se comporter réellement comme le frère des autres enfants Fougeray, et perturbe ses rapports avec Alexia, qui se situent souvent à la limite de la relation incestueuse : « eh oui, monsieur Epstein, j'ai donc aimé mon frère adoptif, il doit y avoir là un soupçon d'inceste » (RV, p. 126) s'avoue Alexia alors qu'elle danse avec son frère adoptif. Jivan n'est cependant pas le seul enfant de la famille à se sentir exclu de l'arbre familial. Olivier non plus ne se sent pas à sa place dans cette structure faite de calques renvoyant toujours au même, parce qu'il n'est pas capable d'imiter son père et qu'il lui semble impossible d'en être le fils s'il ne lui ressemble pas.

[...] parce qu'il n'était pas bon pour les discours, [...] pensant ils vont voir que je suis misérable, non pas l'Olivier qu'ils croient, qu'ils attendent, l'Olivier *un discours, un discours*, non pas le fils du père, rien à voir avec le père qui discourait au moindre tintement de verre [...]. (RV, p. 99)

Il est primordial pour Olivier d'immortaliser les cinq enfants Fougeray dans un cliché parfait lors de son mariage, parce que seule cette mise en scène figée lui permettra de retrouver la stabilité et la rigidité de la structure arborescente dans laquelle chaque chose a une place déterminée. C'est pour retrouver sa place dans l'arbre, qu'il ne se sent pas légitime d'occuper à cause de tout ce qui le sépare de son père, qu'Olivier demande à ses frères et sœurs d'occuper chacun un attelage du cortège qui conduit la noce à l'église, et de se ranger par ordre d'âge : « tous en file indienne bien calés dans l'image » (RV, p. 39). Chaque enfant retrouve donc dans cette mise en scène, dans cette « pure illustration de la Grande Famille » (RV, p. 63), la position qui lui est assignée dans l'arbre.

Si la structure arborescente déployée dans le diptyque n'est pas imposée par les aïeuls de la famille, elle est tout aussi aliénante que celle des deux autres romans du corpus. En effet, les enfants Fougeray ont intégré les calques composant l'arbre familial au point de s'auto-contraire à ne pas sortir de cet agencement strict. Leur volonté de s'y conformer absolument les rend incapables d'intégrer non seulement les conjoints de leurs frères et sœurs, mais aussi leurs propres compagnes ou compagnons : Alexia, Marina et Olivier ont tous trois divorcé avant le début de *Regarde la vague*, le lecteur apprend dans le second volet du diptyque que le second mariage du fils aîné ne se déroule pas mieux que le premier et Jivan a lui aussi changé de compagne entre les deux romans. Ce dernier essaie désespérément de se conformer au calque, de trouver une compagne ressemblant à ses sœurs afin que celles-ci l'acceptent et la fassent entrer dans l'arbre, ce qui n'est jamais le cas. En effet, Jivan reproche à ses sœurs de ne pas avoir accueilli Inga comme une semblable : « quand je l'ai vue la première fois j'ai pensé qu'elle était comme vous, que cette fois-ci c'était quelqu'un comme vous, est-ce que tu peux comprendre ça, Alexia ? » (SG, p. 126). Grâce est la seule à ne jamais avoir divorcé, s'efforçant par là de reproduire le calque du couple solide et inaltérable, « non sans une sourde fierté d'avoir elle tenu son couple, et de le tenir toujours » (RV, p. 64). Cependant, les échecs de ses frères et sœurs en la matière montrent que le modèle que Grâce cherche à atteindre est inatteignable, et que son couple survit avant tout en apparence pour ne pas déstabiliser la structure familiale. Si l'objectif de Grâce est impossible à réaliser, c'est parce que le calque auquel elle tente de se conformer est lui-même défaillant : si les parents Fougeray ne se sont jamais séparés, il est connu de leurs enfants que Georges avait une maîtresse depuis de nombreuses années.

Alexia est le personnage qui témoigne le mieux de l'incapacité des Fougeray à laisser entrer des étrangers dans la structure familiale. Dans *Le sommeil de Grâce*, alors qu'elle continue à vivre avec Milan une relation amoureuse initiée dans le premier tome du diptyque à laquelle elle ne parvient pas à mettre fin, Alexia ne se sent plus vraiment appartenir au groupe familial.

[...] et tout ressemble alors à un grand décor de famille dont elle se sent l'intruse, comme si l'amour, se dit-elle, le grand désordre amoureux empiétant sur son sommeil, tout ce qui lui reste dans le ventre de cette joaillerie, avait fini par dérégler son appartenance aux siens [...].
(SG, p. 85)

Si les enfants Fougeray sont incapables de faire de leur agencement familial une carte aux entrées multiples, la structure arborescente n'est cependant pas une fatalité. En effet, seuls les parents et les enfants Fougeray sont représentés sur l'arbre du début des deux romans : aucun des petits-enfants n'y prend place. Si cette absence témoigne peut-être de la volonté de l'auteur de ne présenter que les personnages principaux dans son schéma afin de ne pas l'alourdir, il n'en résulte pas moins que les membres de la troisième génération de Fougeray occupent des positions beaucoup moins rigides et définitives. La structure arborescente enferme donc ceux qui y prennent place, mais elle n'est pas vouée à se répéter indéfiniment, ce qui offre la possibilité aux descendants des Fougeray de dessiner une carte familiale. La citation d'Henry Bauchau qui est l'épigraphe de *Regarde la vague* oriente plus vers la carte et le rhizome que vers le calque et la racine : « Je sais que je ne suis qu'un lierre, je sais que je ne suis qu'un lien, j'étreins mon arbre et je ne le connais pas ». S'il est impossible de connaître l'arbre autour duquel nous évoluons, il l'est tout autant d'occuper une place unique alors que nous ne connaissons pas notre environnement. Les différents membres de la famille doivent être pensés non pas comme des racines, mais comme des rhizomes, sans quoi la structure étouffera ses membres. Deleuze et Guattari précisent que racines et rhizomes peuvent cohabiter, insistant ainsi sur le fait que, même dans la structure la plus arborescente, un rhizome peut apparaître¹¹⁰. L'émergence du rhizome permet alors de proposer un autre type de mémoire que la mémoire longue imposée par la structure arborescente, dont le but est de transmettre les valeurs, les traditions et les souvenirs familiaux¹¹¹. Il s'agit d'une mémoire courte qui cherche à échapper au retour perpétuel du même prescrit par le calque¹¹². Pour ce faire, au lieu de s'appuyer sur la généalogie, ce second type de mémoire recourt à l'oubli et à

¹¹⁰ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 23.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 24 et p. 32.

¹¹² *Ibid.*

la variation, afin que le souvenir qui se transmet ne soit jamais tout à fait le même¹¹³. Ces deux types de mémoire ont chacun leur fonction : celle de la mémoire longue est d'organiser la filiation, alors que celle de la mémoire courte permet de conclure des alliances¹¹⁴. La mémoire des familles des romans de François Emmanuel tient plus à la question de la filiation qu'à celle de l'alliance, puisque ces familles cherchent à se conformer au calque, et non à cartographier leur agencement. Ainsi, le poids de la question de la filiation et le déni de tout ce qui ne s'y rapporte pas immédiatement sont tels que la question de l'héritage, qui constitue le cœur des romans de notre corpus, ne peut manquer de se déployer de manière problématique.

2.2. La question de l'héritage

Les personnages des romans de François Emmanuel sont pris dans une structure doublement étouffante : d'une part, ils évoluent dans des maisons familiales qu'ils ne peuvent habiter qu'en respectant le rythme et les frontières imposées par leurs ancêtres, mais qu'ils ne parviennent pas à quitter, et d'autre part, ces personnages s'inscrivent dans une structure arborescente hiérarchisée et fermée sur elle-même qui ne peut manquer de les écraser. Cette double aliénation entraîne une appréhension hautement problématique de la question de la transmission familiale. En effet, que peuvent transmettre les parents inscrits dans une telle structure à leurs enfants, si ce n'est le poids du passé familial, les « lignes de fracture qui au passage d'une génération à l'autre peuvent donner corps à des drames, surtout s'il n'est aucun mot, aucune parole pour faire office de dégagement »¹¹⁵ ? Et comment les enfants peuvent-ils supporter un tel héritage sans se perdre complètement eux-mêmes, aliénés par la structure familiale, comment peuvent-ils construire leur identité propre alors qu'ils sont toujours tournés vers le passé ? Dans *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, article repris dans *Autres écrits*, Lacan invite à concevoir la famille, véritable institution culturelle et hiérarchique possédant sa propre organisation en matière de transmission, d'héritage et de succession, comme la structure par excellence dans laquelle l'adulte impose des contraintes à l'enfant¹¹⁶. En effet, l'éducation commençant au sein de la famille, cette dernière est le lieu de la répression des instincts, de

¹¹³ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, pp. 24-32.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁵ François EMMANUEL, *op. cit.*, p. 55.

¹¹⁶ Jacques LACAN, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologie », dans Jacques LACAN, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001 (Collection Le champ freudien), p. 24.

l'acquisition de la langue maternelle, de l'organisation des émotions ainsi que de la transmission de structures inconscientes de comportements et de représentations, qui établissent une continuité psychique entre les générations¹¹⁷. Si tous ces éléments participent à la construction de l'identité de l'individu, ils n'en sont pas moins générateurs de complexes, pouvant mener à la névrose. Se pose alors la question du rapport entre mémoire et oubli, omniprésente dans les romans de François Emmanuel, comme le souligne Christophe Meurée dans sa lecture de *Portement de ma mère*¹¹⁸ : de quoi faut-il se souvenir, quelle est la part d'héritage à assumer, et que vaut-il au contraire mieux oublier afin de ne pas être complètement étouffé par l'histoire familiale ? Les romans de François Emmanuel, hantés par l'épreuve de la perte, ne cessent de montrer l'impossibilité du deuil et de poser la question de la transmission¹¹⁹.

2.2.1. De l'identification aliénante au devenir femme : la transmission de la passion

Dans *La Passion Savinsen*, la transmission intergénérationnelle est d'emblée mise à mal par la mésentente des parents de Jeanne. Lacan considère en effet que l'union malheureuse du père et de la mère ne peut manquer de nuire à l'enfant : l'enfant qui perçoit les lignes de fracture séparant ses parents est condamné à rejouer sans cesse l'épreuve du détachement de la mère et a donc de fortes chances de développer une identification névrosante¹²⁰. Si Jeanne ne se souvient plus des causes des disputes de ses parents, elle n'a pas oublié la pesanteur de leurs différends.

Un jour, par la fenêtre extérieure, on les voit hurler des mots dont la mémoire a perdu toute trace. C'est Millie dont la voix est stridente, c'est tout le chagrin capricieux de Millie jeté à la face de M. de Morlaix. Mais le temps a rendu la scène muette et le silence qui retombe sur Norhogne est un gel lent, étouffant, tapi dans les nuits, les ombres [...]. (PS, p. 51)

L'absence d'entente entre les parents renvoie sans cesse l'enfant au traumatisme du sevrage et à son refus de mettre fin à la relation biologique qui le liait à sa mère et au mirage de former une totalité harmonieuse avec cette dernière¹²¹. À cause de son incapacité à se détacher de sa mère, Jeanne rejette toute possibilité de filiation patrilinéaire et d'intérêt pour

¹¹⁷ Jacques LACAN, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁸ Christophe MEURÉE, *Lecture de Portement de ma mère*, dans François EMMANUEL, *Portement de ma mère*, Paris, Stock, 2001 (Collection Espace Nord n°289), p. 81.

¹¹⁹ Christophe MEURÉE, *op. cit.*, pp. 87-89.

¹²⁰ Jacques LACAN, *op. cit.*, p. 81.

¹²¹ *Ibid.*, p. 31 et p. 36.

Jacques de Morlaix. Les lettres que ce dernier lui envoie pendant la guerre la laissent indifférente et la chaleur de leur ton lui rappelle par contraste l'habituelle froideur de leurs relations. Jeanne est tout aussi insensible aux affaires de son père : « le reste du temps [il] épingle ses insectes, écrit des communications pour une société savante, invite un petit homme à chapeau noir avec lequel il converse et rit, puis après sa visite repousse le loquet de sa porte » (PS, pp. 50-51). Cette description moqueuse réduisant les activités de Jacques de Morlaix à une succession d'actions distinctes et dénuées de sens global témoigne du peu d'intérêt qu'y accordent les membres de la famille Savinsen. Le seul sentiment que Jeanne éprouve à l'égard de son père est de la colère lorsqu'il lui demande dans l'une de ses lettres d'aller voir une jeune femme à Vouziers : « Puis quand ce fut passé, [...] c'est de la colère qu'elle éprouva pour son père, cette vieille sourde colère, cette hostilité tenace qui faisait le naturel des jours avant la guerre et sa captivité » (PS, p. 46). La jeune femme lui en veut de l'avoir envoyée dans une ville en ruines – ce qui ne l'empêchera pas d'aller voir, de sa propre initiative, la maison de l'ancien amant de Millie à Sault dans un décor à peine moins désolé sans ressentir la moindre irritation à l'égard de sa mère. Camille, la sœur de Jeanne, n'est pas plus disposée que cette dernière à accepter l'héritage paternel. Bien qu'elle semble être la seule qui soit capable d'attendrir le père, elle aussi n'est réceptive qu'à l'héritage de la branche maternelle. Le rejet du père et la volonté de fusion avec la mère résultant de la mésentente des parents se marquent de deux manières différentes chez Camille et Jeanne, manières toutes deux épinglées par Lacan. Camille adopte une série de « conduites forcées », selon l'expression de Lacan, incluant des fugues et des mouvements vagabonds¹²². Jeanne quant à elle ne peut se détacher de l'image maternelle élaborée lors du complexe de sevrage et cherche tout au long du roman à faire de son comportement un calque toujours plus fidèle de celui de sa mère¹²³.

La réquisition de Norhogne par les soldats allemands réactive le complexe de sevrage de Jeanne, puisque leur invasion conduit la jeune fille à désertir sa chambre et à s'installer dans celle de sa mère, pièce dans laquelle elle n'était plus entrée depuis le suicide de cette dernière. La réouverture de ce sanctuaire figé dans le temps réveille la mémoire de Jeanne, endormie depuis la mort de Millie. Les souvenirs refoulés de la jeune fille ne lui reviennent cependant pas de manière directe, mais sous une forme toujours déjà décalée et réagencée appartenant au

¹²² Jacques LACAN, *op. cit.*, p. 81.

¹²³ *Ibid.*

registre de la rêverie et du fantasme¹²⁴. Cette mémoire recouvrée insuffle à la jeune fille la volonté d'assumer pleinement son héritage maternel, d'une part en cherchant à faire la lumière sur le suicide de sa mère, sur ce « quelque chose qu'elle n'avait pas voulu voir dans l'histoire tragique de sa mère et qui soudain fait tache »¹²⁵, et d'autre part en tentant de ressembler à sa mère, d'en être le calque. La quête d'identification de Jeanne commence par l'imitation physique de sa mère. Après avoir habité son ancienne chambre, la jeune fille se met à porter ses vêtements. Elle revêt d'abord le tailleur noir de Millie lorsqu'elle se rend à Vouziers : « L'impression d'être regardée par elle, de se dédoubler imperceptiblement, d'éprouver dans le fourreau d'étoffe l'ombre de Millie caressant son corps » (PS, p. 40). Suite à la sensation de proximité avec sa mère éprouvée en portant ce premier vêtement, Jeanne se met à fouiller toute la maison pour retrouver le reste de la garde-robe de Millie.

Lui vint cette idée étrange : fouiller le grenier de Norhogne et la chambre de Millie, imaginer tous les endroits où avaient émigré ses robes, ses boîtes à chapeau, à souliers, suivre à rebours les mouvements d'objets dans la maison, une armoire au contenu entier vidé dans un sac, un sac remisé sous les combles, se souvenir des défilés d'antiquaires, convoqués par M. de Morlaix, congédiés par Tobias [...], retrouver le sac sous les combles [...], enfiler la robe malgré le froid, se camper face au miroir sous le puits de lumière sale de la fenêtre du toit et sentir à nouveau [...] ce sentiment vaguement voluptueux de ne pas s'appartenir tout à fait, d'être saisie dans la ressemblance, ou contemplée par une autre [...]. (PS, pp. 61-62)

La précipitation presque démente de Jeanne lors de ces opérations se dit dans l'écriture même du passage. En effet, les gestes posés par la jeune fille sont exposés dans une phrase s'étendant sur presque deux pages, dont la longueur témoigne du caractère ininterrompu de l'enchaînement d'actions et dont les nombreuses virgules marquent le rythme effréné, presque essoufflé, de la séquence. Les nombreux infinitifs de la phrase en font une sorte de liste de gestes qui ne peuvent manquer d'être posés à partir du moment où l'idée de fouiller la maison s'impose à Jeanne.

Ces deux premières expériences de perte de soi dans l'imitation physique de la mère conduisent Jeanne à briser la boîte de Millie et à lire les lettres de Samuel Kalinski à sa mère, lettres que contenait la boîte. À partir de ce geste, les deux façons d'assumer l'héritage maternel se confondent, la lecture de Jeanne participant à la fois de sa quête de vérité et de sa volonté de s'identifier à sa mère. En effet, si les lettres éclairent la relation adultère de Millie, elles vont surtout permettre à la jeune fille de se rapprocher de sa mère en développant un

¹²⁴ Estelle MATHEY, *Postface : déchiffrer les silences*, dans François EMMANUEL, *La passion Savinsen*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2016 (Collection Espace Nord), p. 163.

¹²⁵ François EMMANUEL, *op. cit.*, p. 43.

désir amoureux à l'image du sien. La passion dans laquelle s'engage Jeanne se fait donc le calque de celle de sa mère, puisqu'elle en imite l'intensité et que Jeanne aime aussi un homme que la société considère avec mépris, non plus parce qu'il est juif, mais parce qu'il fait partie de l'armée ennemie¹²⁶. En outre, cet amour ne se contente pas d'imiter celui de Millie ; il accorde à la figure maternelle la place centrale, puisqu'il naît de la réutilisation du piano de la mère, du réveil de la musique de l'officier allemand qui rappelle les notes de la mère. En laissant Matthäus jouer de l'instrument de Millie, Jeanne outrepassa non seulement l'interdit familial – Tobias ayant formellement défendu de toucher au piano de sa fille –, mais aussi l'impératif patriotique puisque Matthäus fait partie du camp adverse¹²⁷. Dans l'éveil amoureux, Jeanne retrouve donc le spectre de sa mère grâce au piano, véritable catalyseur de son identification aliénante¹²⁸. Pour la jeune fille, la passion qu'elle vit avec Matthäus est une « figuration toujours déplacée de l'autre scène » (PS, p. 106), de la passion de sa mère.

L'amour deviendrait cette envie de lui en parler encore, ce plaisir aigu à jouer avec le tremblé des figures, des identités, à s'habiller des robes de Millie, à se laisser déshabiller par lui de ses robes, et rôder ainsi, comme autour du secret qui perce, l'eau noire de l'ardoisière, l'eau turquoise sombre de *L'Île des morts*. (PS, p. 106)

La passion amoureuse et la perte de tout repère identitaire à cause de la confusion avec la mère semblent ne former plus qu'un seul et même plaisir, qu'un seul et même engouement pour Jeanne. Dans « L'instrument qui rompt. Musique et identité dans *La Passion Savinsen* de François Emmanuel », Christophe Meurée souligne que la recherche d'amour et de plaisir de Jeanne s'articule de manière systématique à la figure maternelle et que sa volonté de fusion avec Matthäus se substitue à son désir impossible de ne faire qu'un avec le corps de la mère¹²⁹. Ainsi, plus Jeanne s'engage dans la passion, plus elle s'approche d'un passé figé et jusqu'alors dissimulé, qu'elle ne cesse ensuite de revivre¹³⁰. Ce passé contamine le présent avec ses jeux d'écho et de miroir qui renvoient constamment la jeune fille à la figure

¹²⁶ Christophe MEURÉE, « L'instrument qui rompt. Musique et identité dans *La Passion Savinsen* de François Emmanuel », dans Laurence BROGNIEZ et Pierre PIRET (éd.), « Musique et littérature », *Textyles*, 26-27, 2005, p. 112.

¹²⁷ Estelle MATHEY, *op. cit.*, p. 169.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Christophe MEURÉE, « L'instrument qui rompt. Musique et identité dans *La Passion Savinsen* de François Emmanuel », *op. cit.*, pp. 112-113.

¹³⁰ Martine DEMILLEQUAND, « Interview de François Emmanuel en novembre 2015 », dans *La Passion Savinsen de François Emmanuel : dossier pédagogique*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2016 (Collection espace nord), <http://www.espacenord.com/dossiers/345-dp/LaPassionSavinsen-DossierPdagogique-EspaceNord.pdf> (page consultée le 26 mai 2018), p. 36.

maternelle¹³¹. Matthäus la met d'ailleurs en garde lorsqu'il lui dit : « le présent nous abrite, le passé vous dévore, oubliez le passé » (PS, p. 111).

L'impossibilité de s'identifier totalement à Millie et sa relation amoureuse dévastatrice vont heureusement amener Jeanne à sortir de la logique assimilatrice dont elle était prisonnière et à acquérir son identité de femme¹³². En effet, en plus de désigner la démesure et l'intensité extrême du sentiment amoureux, la passion revêt chez les Savinsen le sens de « traversée douloureuse, d'épreuve christique »¹³³. Au terme de ce parcours, Jeanne retrouve son identité, tout en ayant assumé son héritage familial. Pour devenir femme, Jeanne a dû se constituer un véritable roman familial lui permettant de se détacher de ses parents : si la jeune fille a aisément rejeté la référence paternelle, ce n'est qu'après son identification aveugle et absolue qu'elle a pu se défaire de la figure maternelle¹³⁴. Tant qu'elle cherche à être le calque de Millie, Jeanne est incapable de voir tout ce qui les sépare. Seules leurs ressemblances lui apparaissent. Ainsi, lorsqu'elle se regarde dans le miroir portant une des anciennes robes de sa mère, elle balaye rapidement ses caractéristiques physiques venant de la branche paternelle pour s'attarder sur celles que Millie lui a transmises : « son profil à elle plus tranchant, son front de Morlaix, mais ses lèvres pleines comme celles de Millie, sa peau blanche, très Savinsen, ses cheveux drus et blonds, Savinsen » (PS, p. 62). De même, lorsqu'elle se souvient que Millie lui avait un jour dit, en lui passant la main dans les cheveux : « j'étais presque aussi blonde que toi » (PS, p. 73), Jeanne fait abstraction du « presque » qui lui montre que leur ressemblance n'a jamais été totale. Enfin, lors de sa rencontre avec Samuel Kalinski, celui-ci lui dit : « vous lui [Millie] ressemblez, vous avez pris toute sa force, vous n'avez rien pris de sa fragilité » (PS, p. 123). Cette confrontation, qui tient plus de la non-rencontre que du véritable échange¹³⁵, marque la première étape de la reconquête identitaire de Jeanne puisque l'amant de Millie la différencie de sa mère, tout en la reconnaissant comme son héritière. Il voit en Jeanne non pas un calque, mais une image intrinsèquement décalée de Millie. Deux autres moments de prise de distance par rapport à la figure maternelle suivent cette rencontre : le suicide raté de Jeanne et l'humiliation de se faire raser le crâne en public¹³⁶. Si l'échec du suicide de la jeune fille à la suite du départ de son amant l'éloigne de la trajectoire maternelle – puisque Jeanne est sauvée par Geninio alors qu'elle tentait de

¹³¹ Martine DEMILLEQUAND, *op. cit.*

¹³² Estelle MATHEY, *op. cit.*, p. 164.

¹³³ Martine DEMILLEQUAND, *op. cit.*, p. 35.

¹³⁴ Estelle MATHEY, *op. cit.*, p. 166.

¹³⁵ François EMMANUEL, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁶ Christophe MEURÉE, « L'instrument qui rompt. Musique et identité dans La Passion Savinsen de François Emmanuel », *op. cit.*, p. 114.

reproduire les gestes fatals de Millie en cherchant à se noyer au même endroit qu'elle –, il lui permet de mieux assumer son rôle d'héritière. En effet, si Jeanne s'était donné la mort, elle n'aurait pu à son tour devenir mère et continuer de transmettre l'héritage Savinsen. Seule la prise de distance peut donc sortir la transmission de l'impasse dans laquelle l'avait plongée l'aliénation identitaire. De plus, c'est après sa tentative de suicide que Jeanne retrouve son grand-père, délaissé depuis la résurgence des souvenirs de la figure maternelle et l'arrivée de Matthäus. Alors que Jeanne est chargée de recueillir les souvenirs de Tobias, de consigner la mémoire Savinsen, elle délaisse complètement cette tâche à partir du moment où elle se met en quête des anciennes affaires de Millie et commence à faire usage de ces objets. Le huitième chapitre du roman, qui s'ouvre sur le récit des souvenirs de Tobias et s'achève sur l'essayage des robes de Millie, marque le passage de la transmission de Tobias à celle de Millie. Dès lors, Jeanne ne parvient plus à écouter son grand-père, ni même à supporter la tâche qu'il lui a confiée.

Elle ne supporte plus ses yeux fous au fond de leurs fentes, rôdant entre ici et alors, ce huis clos du fond des âges où la survie tassait les hommes autour du poêle dans l'air empuanti, tandis qu'ici tout est vide, vaste, glacé, mais peut-être pareil, car elle hallucine la nuit les bruits du pack autour de Norhogne, l'insensible soulèvement de banquise, avec ses crépitements brusques comme cordages qui claquent, ces milliers de voix inaudibles. (PS, p. 137)

Après sa tentative de suicide, quand Jeanne revient à elle, Tobias est cependant le premier dont elle cherche la compagnie, celui auprès duquel elle va se blottir, parce qu'elle est à nouveau capable d'accueillir son héritage. Comme le souligne Lionel Ruffel dans *Le dénouement*, hériter ne consiste pas seulement à rester fidèle à l'esprit de celui qui a disparu. Pour faire son deuil, il faut certes assumer la transmission, mais il est surtout nécessaire d'accepter qu'elle est toujours déjà transformée¹³⁷. En ce sens, la transmission de Tobias à Jeanne est réussie, puisque la jeune fille recueille les souvenirs de son grand-père tout en les modifiant déjà lorsqu'elle les écrit.

2.2.2. La privation de la transmission paternelle

Dans *La chambre voisine*, Ignace se trouve lui aussi exclu de la transmission paternelle, non pas parce que ses parents ne s'entendaient pas, mais parce que sa grand-mère maternelle n'a jamais accepté son père et l'a éliminé de l'histoire familiale lorsqu'il est mort. Le nom

¹³⁷ Lionel RUFFEL, *Le dénouement*, Paris, Verdier, 2005 (Collection « Chaoïd »), pp. 32-33 et p. 56.

même du père, qui est aussi celui de ses enfants, est complètement absent de l'environnement d'Ignace – le premier à le prononcer est Tadeusz, l'étranger – et les sonorités de son prénom ne lui sont pas plus familières, puisque le jeune homme ne parle pas polonais : « Dans le flot des paroles, je crus déceler plusieurs fois le prénom de mon père (prononcé Mikowaï) » (CV, p. 106). En plus d'être privé de l'héritage de son père, Ignace n'a pu choisir la manière de lui dire adieu lorsque celui est mort. En effet, le jeune garçon et ses sœurs ont été exclus du deuil de leur père :

[...] la nuit où ils avaient ramené le corps de notre père, enveloppé dans une bâche d'orage, nous interdisant de le voir, nous renvoyant d'un mot dans nos chambres, nous laissant là, Else, Maud et moi, au bord de la seconde volée de marches, à guetter en bas les affolements étouffés, le manège des ombres réverbérées sur le pan de mur vierge qui surplombait le hall. (CV, p. 130)

La seule chose qu'Ignace sait avoir héritée de son père est une ressemblance physique qu'il lit dans le regard de sa mère : « lisant, pensais-je, dans l'embarras que semblait lui causer ma présence, cette ressemblance avec mon père, dont il était dit que je prenais les traits » (CV, p. 47). L'héritage maternel du jeune homme lui est cependant tout aussi inaccessible. En effet, Ignace est condamné à n'endosser qu'un « rôle d'héritier matériel » (CV, p. 145) à cause des incessantes disputes de sa mère et de sa grand-mère. En effet, ces dernières, cherchant chacune à protéger le jeune homme de l'autre, ne cessent de l'exclure : Ignace ne peut assister aux conversations des adultes, d'une part, parce que sa grand-mère veut le couper de toute filiation paternelle et, d'autre part, parce que sa mère refuse qu'il hérite de la haine des Autissier. Au cours d'une de ces disputes, Anne-Apolline murmure en effet à l'attention de sa mère : « oh que je vous hais, oh que je vous hais, vous qui m'avez donné la haine » (CV, p. 40). Contrairement à ses deux sœurs, Ignace ne peut donc se placer dans la filiation d'aucun de ses deux parents et n'a de cesse de chercher quel est son héritage. Il est celui que les adultes choisissent de laisser dans l'ignorance en ne lui expliquant jamais ce qui se passe durant la première partie du roman. Sa position à la fois centrale et toujours déjà hors-champ va cependant lui permettre d'être « celui qui voit avec le plus d'acuité »¹³⁸ et dont les observations permettront d'élaborer le roman familial dont il a été privé¹³⁹.

Afin d'identifier son héritage, Ignace ne cesse d'observer celui de ses sœurs – l'une s'inscrivant dans la lignée du père, l'autre dans celle de la mère – qu'elles ont chacune transmis à leurs enfants. N'ayant hérité de personne, Ignace n'a donc rien à transmettre lui-même et est le seul membre de la fratrie sans descendance. Else renonce à tout héritage

¹³⁸ François EMMANUEL, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁹ *Ibid.*

maternel suite au viol incestueux dont elle a été victime. Elle choisit alors de rester vivre en Pologne et de disparaître aux yeux des habitants de Seignes. Ce faisant, elle renoue avec l'héritage de son père puisqu'elle apprend sa langue et va jusqu'à changer son prénom, pour effacer tout élément de son identité qui risque de l'éloigner de la Pologne : « celle qui s'appelait sur le carton blanc non pas Else mais Elzbieta, avec mon nom de famille, féminisé, accolé à un autre nom, *Elzbieta Taschen-Olszewska* » (CV, p. 122). Maud, quant à elle, appartient pleinement à la branche maternelle de la famille. Elle est présente à Seignes jusqu'à la mort de sa mère et sa propre fille, Nora, entretient une relation de complicité avec Anne-Apolline. Suite à la disparition d'Else, Maud tente d'habiter la place de sa jumelle dans la maison familiale : elle appelle Ignace en tapant sur le mur de la chambre d'Else, comme cette dernière en avait l'habitude puisque « c'était Else qui dormait dans la chambre voisine » (CV, p. 56). En habitant la chambre d'Else, Maud ne se rapproche pas de cette dernière. Au contraire, elle ne cesse de poursuivre le « travail d'éloignement » (CV, p. 79) que les deux sœurs avaient entrepris avant la disparition d'Else, puisque Maud pose des gestes qui ne seront jamais plus ceux de sa jumelle.

Lorsque la mère d'Ignace se rend en Pologne avec ses deux filles – voyage dont Ignace est exclu –, c'est dans l'espoir de leur permettre de renouer avec leur héritage paternel. C'est ce qu'Anne-Apolline explique à Ignace quand il l'interroge à ce sujet : « je voulais aller à Oszkina parce que ton père m'en parlait, voilà tout, c'était le lieu où il avait vécu enfant, où ses parents étaient enterrés, ne me pose plus toutes ces questions, je me fais déjà assez de reproches » (CV, p. 110). Cependant, ce projet est d'emblée voué à l'échec. En effet, la mère d'Ignace ne peut faire voir l'héritage du père qu'à travers le prisme de sa propre filiation. Prisonnière de son propre héritage, elle ne peut manquer de déformer celui de son mari en voulant le présenter à ses enfants. Si, dans la famille Autissier, il est primordial de se recueillir sur les tombes des disparus, d'éprouver un attachement viscéral au territoire familial et d'avoir « la mémoire trop lourde » (CV, p. 110), rien ne prouve que la transmission familiale se déroule de la même manière chez les Olszewski. Selon Joyce Aguilar, jamais le père d'Ignace n'aurait eu l'idée d'un tel voyage : « Oszkina, qu'est-ce qu'ils allaient faire à Oszkina, il n'y avait rien là-bas, rien à voir, simplement des pierres tombales, encore une idée de ta mère » (CV, p. 109). Malgré les efforts de la mère d'Ignace, ce voyage en Pologne est un échec parce que, loin de permettre une quelconque transmission paternelle, il marque l'apogée de l'héritage étouffant de la lignée maternelle, puisqu'il s'achève par le viol d'Else commis par Cyril. La grand-mère d'Ignace n'aura de cesse d'attribuer la responsabilité de la disparition d'Else à sa fille. Pourtant, elle en est la seule coupable. En effet, comme le

souligne François Emmanuel dans *Les voix et les ombres*, la cause de la division familiale qui se transmet de génération en génération résiderait dans « la haine tenace qu'ils [les parents Autissier] s'étaient vouée l'un à l'autre » (CV, p. 183)¹⁴⁰. La haine de Léonce Autissier s'est ensuite portée sur le mari de sa fille, celui qu'elle considéra toujours comme un intrus, comme un indésirable, jusqu'à ressentir un « puissant désir de mort » à son égard¹⁴¹. Lors d'une de ses nombreuses disputes avec sa mère, Anne-Apolline souligne la responsabilité de celle-ci dans la mort de son mari.

[...] vous faites bien de dire « depuis la Pologne », dites même « depuis le Polonais », ou « depuis Olszewski » puisque c'est ainsi que vous appeliez mon mari, dites que votre calvaire a commencé le jour où je vous ai imposé Mikolaj dans votre beau domaine de Seignes, faites donc l'indignée, la belle chrétienne, et en ce qui concerne l'accident de Mikolaj, soyez assurée que vous n'avez pas fait preuve, vous, de la même folle inconscience pour attendre qu'il soit six heures avant d'appeler les secours [...]. (CV, p. 70)

La mère d'Ignace n'ose pas penser à ce moment-là que sa propre mère est aussi à l'origine de la fugue de sa fille. Pourtant, c'est dans la lignée de cet héritage familial empoisonné que s'inscrit le geste de Cyril ; le désir de mort transmis par Léonce à son fils rend inéluctables le crime de ce dernier et la fugue d'Else¹⁴². Ces deux gestes actualisent le gouffre autour duquel tout est organisé à Seignes¹⁴³. Dans *Les voix et les ombres*, François Emmanuel dit avoir incriminé Cyril, le « grand oncle adoré » (CV, p. 179) d'Ignace, presque malgré lui. C'est avec difficulté qu'il a accepté ce qui était présent depuis le début du roman, à savoir la culpabilité de Cyril rendue inévitable par la structure familiale, toute entière organisée autour du désir de mort de la matriarche¹⁴⁴.

Tant que la grand-mère d'Ignace était vivante, il lui était impossible de s'inscrire dans la filiation d'un de ses parents. Après sa mort, la question de la transmission d'Ignace se débloque. En effet, le jeune homme se rend d'abord en Pologne, dans l'espoir de retrouver sa sœur, mais aussi d'y trouver une forme d'héritage. C'est à l'occasion de ce voyage que Tadeusz lui écrit une lettre dans laquelle il s'attarde sur les traits qu'Ignace tient de son père.

De vous j'ai souvenance d'un jeune garçon curieux de tout, extraordinairement vif. Mikolaj, votre père, avait cette même vivacité, quoique plus insouciant, oserais-je dire, pour le peu que

¹⁴⁰ François EMMANUEL, *op. cit.*, p. 55.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 54-55.

je vous ai connu, moins inquiète. Vous portiez déjà sa ressemblance, je vous invite à la porter avec fierté, comme une marque de haute naissance. (CV, p. 98)

Cependant, ce n'est pas en Pologne que s'opère la véritable transmission, mais à Seignes, lors du retour d'Else durant les derniers jours de vie de leur mère. En effet, seul cet événement peut rassembler la famille divisée et pointer « l'étendue de la faille qui sourdement l'habite »¹⁴⁵, puisqu'il permet d'associer héritages paternel et maternel. Quelques jours après l'arrivée d'Else, Anne-Apolline ressort de vieilles photographies d'elle, de son mari et de ses enfants qu'elle place dans l'album de famille, choisissant ainsi non seulement les souvenirs qu'elle souhaite léguer à ses enfants, mais surtout l'image de la famille qu'elle veut leur transmettre.

Il me paraissait curieux qu'elle voulût réveiller cette mémoire-là, comme d'ailleurs la place qu'elle avait dégagée sur la cheminée pour y déposer sa photographie de *chien fou*, mais sans doute désirait-elle convoquer ces souvenirs à notre intention. [...] *Je l'ai tant aimé*, murmura-t-elle, *il était la folie de ma vie*. Et je sais aujourd'hui que tout était dans cette parole, le charme violent de mon père, sa sauvagerie, sa fougue, comme son incrédulité d'être à Seignes, subissant chaque jour les sarcasmes d'une belle-mère [...]. (CV, pp. 168-169)

La véritable raison du voyage à Oszkina apparaît alors enfin à Ignace. Sa mère n'a jamais emmené ses filles en Pologne pour habiter l'espace de la famille paternelle de la même manière que les Autissier habitent Seignes, mais parce que c'était la seule manière de leur transmettre l'histoire de leur nom, « parce qu'il n'y avait pas de père à mon père, pas d'histoire de nom à Olszewski, pas de notoriété de famille, simplement des souvenirs qui se perdaient » (CV, p. 169). En transmettant à ses enfants le souvenir de son amour fou pour leur père lors du retour d'Else, la mère d'Ignace peut enfin se détacher de son propre héritage étouffant et aliénant. Ses funérailles sont l'illustration de cette prise de distance. Non seulement, elle choisit d'être enterrée aux côtés de son mari et de ses parents et son frère dans le caveau familial, préférant rejoindre celui qu'elle a aimé plutôt que ceux qui se sont détestés, mais en plus, son enterrement même se distingue de celui de sa mère : « À la grille d'entrée, la voiture obliqua à droite en direction de la chapelle de Fontivy, et à partir de là, plus rien ne ressembla à l'appareil qui avait entouré l'inhumation de ma grand-mère » (CV, p. 180). La descente du cercueil dans l'escalier de Seignes et le long de l'allée mise à part, les funérailles d'Anne-Apolline n'ont aucun rapport avec les obsèques conventionnelles et mondaines de sa propre mère. De plus, elles insufflent à Ignace un sentiment d'union indéfectible avec ses sœurs qu'il n'avait encore jamais ressenti, puisque tous trois étaient

¹⁴⁵ François EMMANUEL, *op. cit.*, p. 52.

jusque-là séparés dans l'héritage de leurs parents : « j'éprouvais alors une impression très forte d'être relié à mes sœurs, la certitude soudaine que le sentiment de notre réunion serait plus puissant que toutes les images de notre séparation » (CV, p. 186). L'héritage des enfants d'Anne-Apolline Autissier et de Mikolaj Olszewski réside donc dans le sentiment d'union fraternelle, bien différent de la haine et des discordes que leur grand-mère leur offrait en héritage. Cet héritage a mis longtemps à émerger, non seulement parce que seul le retour d'Else pouvait y conduire, mais aussi parce qu'on ne parle pas de ce genre de choses dans la famille Autissier et que, même si la mère d'Ignace finit par se distancier de son propre arbre généalogique, elle ne pouvait se débarrasser totalement de son héritage.

2.2.3. La transmission du deuil et la colère des Fougeray

Tout comme dans *La Passion* Savinsen et dans *La chambre voisine*, la question de la transmission est centrale dans les deux romans du diptyque, ce que souligne François Emmanuel dans *Les voix et les ombres* (Emmanuel fait ici référence à *Regarde la vague, Le sommeil de Grâce* n'ayant pas encore été écrit) : « je n'en ai donc pas fini avec la grande famille qui fut la mienne [...]. Je n'en ai surtout pas fini avec l'obsession de la transmission que laisse en moi la folle accélération du monde où nous vivons »¹⁴⁶. Les nombreux personnages du diptyque permettent à l'auteur de traiter de la difficile question de l'héritage à partir d'une multitude de points de vue. Alors que la problématique de la transmission est traitée à partir du point de vue d'un seul personnage dans les deux romans que nous venons d'aborder, elle est prise en charge par les voix des cinq enfants Fougeray dans le diptyque, chacun d'eux étant selon François Emmanuel un potentiel « moi »¹⁴⁷. Ce procédé permet « d'élargir le clavier pour parler de la présence-absence du père »¹⁴⁸, pour faire place à la question de la transmission dans toute sa complexité. En effet, les enfants d'une même famille ne reçoivent jamais tout à fait leur héritage de la même façon, puisqu'ils n'occupent jamais exactement la même place dans la structure arborescente.

Dans le diptyque, aucun membre de la famille n'empêche la transmission intergénérationnelle, qu'elle soit patrilinéaire ou matrilinéaire. Cependant, les enfants Fougeray peinent à endosser leur rôle d'héritier parce qu'ils ne parviennent pas à identifier ce qui continue de les lier les uns aux autres après la mort de leurs parents. En effet, le lien qui faisait d'eux une famille a disparu en même temps que Georges Fougeray. Au cours du

¹⁴⁶ François EMMANUEL, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹⁴⁷ Entretien avec François Emmanuel le 13 mars 2018 au Café Métropole à Bruxelles.

¹⁴⁸ *Ibid.*

mariage d'Olivier, Alexia observe qu'en l'absence du père, il est désormais impossible que la réunion de la fratrie – ainsi que celle de la famille élargie – fasse sens.

Et soudain un sentiment avait pris forme, celui d'une tenace impression d'absence, ou plutôt d'absent, l'idée qu'il manquait quelqu'un à la cérémonie, qu'on pouvait porter le verbe haut ou prononcer toutes sortes de discours, la noce ne serait jamais qu'un semblant de noce, [...] rien ne pouvant venir combler l'absence, ni faire lien entre les convives, ni donner sens à ce rassemblement. (RV, p. 96)

L'absence de Georges Fougeray oblige ses enfants à se demander ce qui continue de les unir, à s'interroger sur leur héritage. Cependant, leur deuil empêché par la disparition en mer du corps du père retarde l'identification de l'héritage familial des enfants Fougeray. Parce qu'ils n'ont pu voir la dépouille de leur père, les cinq enfants ne parviennent pas à accepter son absence. Ainsi, alors que Georges Fougeray s'est noyé depuis un an lorsque s'ouvre *Regarde la vague*, la maison de Chavy continue d'être habitée par l'imposante présence de son absence. Afin de se poser « la terrible question de ce qui les liait encore, de ce qui resterait de ce qu'ils avaient vécu ensemble, la maison peu à peu vidée » (RV, p. 185), les enfants Fougeray doivent faire place au manque et se réunir autour de l'absence du père, ce qu'ils ne parviennent pas à faire dans *Regarde la vague*. En effet, leur seule réunion à cinq dans le premier volume du diptyque concerne certes la disparition de leur père, mais est centrée sur la vente de la maison familiale, pas sur le père lui-même. De plus, loin de les rassembler, cette discussion cause entre les enfants Fougeray de nouvelles tensions qui les éloignent toujours plus les uns des autres. À cause de leur incapacité à se réunir autour de l'absence du père et de la singularité de la place qu'ils occupent chacun dans l'arbre familial, les cinq enfants de Georges Fougeray vivent leur deuil en solitaire, ressassant leurs propres images de l'absence du père. Jivan, revoyant « la petite barque du père, la photo de la barque plutôt, amarrée au petit port d'Omonville-la-Rogue, et reproduite dans le journal local que lui avait tendu Grâce avec ces mots : *elle a dû dériver pendant au moins six jours* » (RV, p. 38), s'accroche aux vestiges matériels de l'accident du père, à défaut d'avoir pu revoir son corps. Lorsque Marina leur montre, à Alexia et lui, les effets de leur père retrouvés sur la plage par la police, « c'est tout le corps du père qui envahit puissamment la conscience de Jivan : image de ce corps englouti, piégé dans des roches basses, fouetté par les courants de fonds, livré à la dévoration des poissons, des crabes, perdant par lambeaux ses chairs [...] » (SG, p. 129). Si le corps du père est désormais inaccessible, il resurgit cependant pour Jivan dans les moindres objets se rapportant à cette disparition, ce dernier cherchant à combler l'absence du corps par

la représentation fantasmée de celui-ci après la noyade. Marina, quant à elle, est traversée par l'absence du père, non pas lorsqu'elle évoque sa disparition ou qu'elle reçoit de la police des affaires lui ayant appartenu, mais lorsqu'elle pénètre dans son bureau, sanctuaire inaccessible du vivant de Georges Fougeray. C'est quand elle se trouve dans cette pièce qu'elle ressent le « vide ahurissant » (RV, p. 42) qui habite Chavy depuis la mort de son père. Enfin, cette absence du corps hante Alexia jusque dans ses rêves : « la force du rêve, la sombre beauté du rêve résidait dans ce rituel familial figé, funéraire [...] : on change les assiettes mais il n'y a rien dedans, il n'y a pas de substrat, pas de corps au festin, le corps du père est introuvable, il est absent à tout jamais » (RV, p. 22-23). Contrairement à Marina, elle ne peut se résoudre à parler de l'absence de son père, et certainement pas en faisant référence aux procédures ayant suivi sa disparition.

[...] elle [Alexia] venait de saisir ces mots de Marina à Jivan : *simplement la suite logique de l'enquête*, suscitant un bref silence dans la fébrilité ambiante, avec Jivan qui hochait la tête et la voix claire, tranquille de Marina, son ton d'évidence, comme si la disparition en mer de papa et tout son cortège de *dossier, enquête formelle, procédure d'absence*, était désormais inscrite dans l'ordre des choses, qu'on pouvait même en parler à table et devant les enfants. (RV, p. 32)

C'est dans le second volet du diptyque que l'accident de Grâce oblige les enfants Fougeray revenus à Chavy à habiter les lieux de leur enfance au rythme ralenti que leur impose la neige qui tombe et à prendre le temps de s'arrêter ensemble sur l'absence du père. Par un impensable hasard, l'accident de Grâce et l'appel de la police au sujet de la découverte de la pochette du père sur la plage surviennent à seulement deux jours d'écart.

[...] si c'est un hasard, c'est un hasard fou, [...] comme si l'esprit de papa, son corps absent et dispersé, envoyait ce signe au moment où Grâce cherchait à le rejoindre, comme s'il y avait eu un au-delà du monde des vivants, une présence des morts aux vivants, une vaste présence océane, une muraille invisible que l'on croit toucher comme on croit toucher l'horizon, Grâce projetée contre la muraille, rejetée par la muraille, Grâce et papa de part et d'autre de la muraille [...]. (SG, pp. 130-131)

Seule l'absence de Grâce à son corps, plongée dans le coma suite à son accident, permet aux enfants Fougeray d'accepter la présence indélébile de leur père, malgré l'absence de son corps, dans l'héritage qu'il leur laisse : « elle [Marina] repense aux corps absents, aux corps présents par leur absence, aux corps subtils, Grâce enfermée comme les autres dans sa chambre suffocante, Grâce dont elle a senti pour la première fois la présence toute proche » (SG, p. 119). Le réveil progressif de Grâce, sa présence de plus en plus marquée, permet aux enfants Fougeray d'accepter peu à peu le caractère définitif de la disparition du père, de

réfléchir à ce qu'il leur a transmis, à ce qui leur permet de rester liés malgré son absence éternelle et qui les a poussés à se réunir auprès de Grâce.

L'héritage Fougeray consiste en la transmission d'une mémoire familiale, composée principalement de deuils. Tout comme les enfants Fougeray vivent différemment la mort de leur père, ils héritent de façon singulière de cette mémoire. Alors qu'Alexia pense à toutes les « larmes qu'elle ne pleurerait jamais » (RV, p. 96), Grâce songe à « tous ses morts [...] pour lesquels elle avait versé tant de larmes, maman à laquelle elle avait entrenoué le chapelet aux doigts, Pierrot dans son drôle de cercueil blanc, et papa, souriait-elle, désormais toute la mer » (RV, p. 80). Les deux sœurs traitent tout aussi différemment les souvenirs de l'histoire familiale qui resurgissent dans leur mémoire. Alors que Grâce avait, avant son accident, « cette obsession du temps, des objets de la mémoire, cette manie de rassembler les photos de famille, de les dater, de les annoter dans des albums, en cherchant la chronologie exacte » (SG, p. 79), Alexia se laisse porter par certaines réminiscences récurrentes. Ainsi, le souvenir de la mort de Pierrot réveille toujours la même image, celle de « Lili [qui] les habille Grâce et elle, chacune du même manteau noir » (RV, p. 176). Lorsqu'Alexia rend visite à Grâce à l'hôpital, ses pensées sont tournées vers le même souvenir : « jusqu'à ce que [...] elle se revoie tout à coup à l'enterrement de Pierrot, Grâce et elle vêtues d'un manteau noir identique, acheté en hâte pour l'occasion, et marchant toutes deux en tête du cortège sur la route écrasée de soleil » (SG, p. 89). Cette image récurrente occulte en réalité une autre partie de sa mémoire : celle de l'enterrement et de la douleur de son père, celle du « déchirement de la petite fille qui voit tomber le géant de son monde, regarde le corps de son géant effondré sur le dallage de la chapelle et s'entend supplier on rentre, papa, on rentre... » (RV, p. 177). Alexia a hérité, non pas de la tristesse de son père à l'égard de son frère disparu, mais de l'intensité du chagrin paternel, « comme si le fond de sa tristesse à elle, [...] le fond de son amour était enfermé dans ce chagrin-là » (RV, p. 121).

Lorsque Marina découvre le journal de son père, le lecteur se rend compte que Georges Fougeray avait du mal à faire le deuil de l'enfance de ses enfants et à identifier ce qu'il allait leur laisser en héritage. Il écrit aussi regretter de leur avoir transmis trop de pudeur, se privant ainsi de leur léguer autre chose : « *Sans doute aussi leur ai-je transmis trop de pudeur à parler des choses graves. C'est la fierté des Fougeray* » (RV, p. 109). Georges Fougeray a donc transmis à ses enfants une fierté familiale qui les empêche d'aborder des sujets trop intimes. Jivan pointe lui aussi cet héritage lorsqu'il observe l'affrontement de ses frères et sœurs lors de la rencontre avec le notaire à la fin de *Regarde la vague*. Parce qu'il ne s'est jamais vraiment senti le fils du père, Jivan bénéficie de plus de recul sur son héritage que les

autres membres de la fratrie : « la pudeur était dans la famille, cette pudeur enseignée par le père, fière, ombreuse ou souveraine selon le caractère de chacun, parce que chez les Fougeray on n'avait pas coutume de se laisser aller à l'aveu des sentiments » (RV, p. 185). Alors qu'il observe ses sœurs au début de *Regarde la vague*, Jivan les voit toutes trois comme des héritières du père, « chacune ayant pris et comme rejeté la ressemblance au père, couvé en la dissimulant celle à la mère » (RV, p. 45), accordant ainsi aux filles Fougeray un statut différent du sien et de celui d'Olivier et plaçant la question de la filiation avant tout du côté du père. Pourtant, la transmission maternelle, bien que plus discrète et moins problématique que celle du père, n'est pas absente du diptyque. À plusieurs reprises, le sourire de Marina est considéré par Jivan comme un héritage maternel, permettant de maintenir le lien entre les membres de la fratrie : « ce sourire hérité de maman, cette sorte de tranquillité souveraine grâce à quoi ils tenaient tous ensemble, ils vivaient sous la protection des mânes, tous les enfants Fougeray dans la lumière de ce sourire » (RV, p. 82). Jivan observe aussi que, si le fait de ne pas laisser éclater les querelles est une caractéristique Fougeray, c'est l'ombre de la mère – et non celle du père – qui permet sa réalisation : « parce qu'on était ainsi chez les Fougeray : on se tenait, on faisait cause commune au dernier moment, on ne cédait pas sur la fierté du clan, et tout au fond, oui tout au fond, il y avait l'ombre de maman pour passer entre les corps » (RV, p. 186). C'est donc grâce à l'héritage maternel que les enfants Fougeray forment un clan indissoluble, malgré la disparition de leurs parents, et qu'ils peuvent accepter chacun à leur manière la pudeur et la fierté des Fougeray transmises par le père. Le spectre de Gabriela Pesarini replace les enfants Fougeray sur un même niveau, alors que leur père leur a toujours attribué des places bien différentes au sein de la structure familiale, ne cachant pas ses préférences, et empêchant ses enfants de se considérer comme des égaux. Grâce et Alexia n'ont jamais pu être et ne seront jamais complices à cause de la préférence du père pour la seconde. Ce traitement inégal condamne les deux sœurs à demeurer rivales et impose à Grâce d'être toujours disponible et prévoyante sans que ce comportement ne lui apporte aucune reconnaissance.

[...] parce que personne ne pouvait comprendre combien c'était dur d'être Grâce, de devoir veiller sur les choses quand les autres étaient partis, lui laissant la petite besogne, comme papa lui laissait toujours la petite besogne, ne lui adressait jamais de lettres comme à Alexia mais à tout moment : n'oublie pas, Grâce, ne perds pas de vue, Grâce, je compte sur toi, Grâce [...]. (RV, p. 196)

Outre sa pudeur et sa fierté, Georges Fougeray a surtout transmis à ses enfants la colère familiale. Celle-ci prend des formes différentes chez chacun d'entre eux et s'exprime de la

façon la plus spectaculaire, mais aussi la plus proche du modèle paternel, chez Olivier. Alors qu'il est l'enfant qui s'est le plus éloigné du père, Olivier est celui qui reçoit son héritage comme un calque du père. Lorsque Hyacinthe confie à sa mère que Georges était en colère en sortant en mer le jour où il a disparu, elle lie directement cette fureur à celle d'Olivier. Contrairement à Jeanne dans *La Passion Savinsen*, Olivier n'est pas aliéné par cet héritage, puisqu'il ne cherche pas à imiter son père. Cependant, leur trop grande ressemblance a poussé le fils hors de la maison familiale et l'empêche de revenir l'habiter de la même façon que ses frères et sœurs. Comme le souligne Ruffel, la transmission nécessite la transformation et non la reproduction¹⁴⁹. C'est grâce à la colère du père que ses enfants vont pouvoir accepter sa mort et dépasser la perte du corps. En effet, ce n'est pas l'absence de dépouille qui doit les obséder : « Certes il eût été plus simple que le corps de papa fût quelque part et non dans l'océan partout [...], mais y aurait-il eu un adieu, une sépulture, qu'on aurait quand même dispersé ses cendres au large, près du rocher du Gros Raz, comme il le voulait » (SG, p. 145). Ce que les enfants Fougeray doivent retenir de la disparition de leur père, c'est la colère qui l'a poussé à sortir en mer et qui lui a permis de faire de sa mort la mise en scène de son héritage, la colère l'ayant enflammé durant toute sa vie ayant aussi animé sa mort. Ses enfants ne peuvent saisir les motifs exacts de cette fureur, mais ils peuvent la comprendre en tant que trait caractéristique des Fougeray.

Seule sa colère fait pleurer Hyacinthe, mais pourquoi était-il en colère ? Pourquoi s'est-il jeté à colère perdue dans l'immense colère de l'océan ? Homme qui ne voulait pas vieillir, homme de défi déraisonnable que nous avons trop aimé, il a fallu qu'il meure en se battant. Le dernier instant de sa vie est encore de la vie, rien ne finit jamais, rien n'est achevé, les corps se métamorphosent. (SG, pp. 145-146)

L'accession à cet héritage nécessitait le récit de Hyacinthe et ne pouvait donc survenir que dans le second volet du diptyque, lorsque la fille de Marina a recommencé à dire, après avoir passé deux ans à se taire.

¹⁴⁹ Lionel RUFFEL, *op. cit.*, p. 56.

3. Maisons de l'indicible

Les protagonistes des quatre romans de notre corpus ne peuvent donc recevoir leur héritage que depuis le cœur de la maison de famille et seulement après avoir levé les obstacles qui bloquaient la transmission. Aucun d'entre eux n'accède à son héritage de façon sereine à cause de l'aliénation causée par la figure d'un des parents, de l'exclusion d'un parent de l'arbre familial ou de l'absence de dépouille permettant de commencer le deuil. Si cette difficulté de recevoir la transmission est indéniablement causée par la structure arborescente de l'entité familiale – qui enferme et aliène ses membres –, elle provient plus encore de l'impossible révélation à laquelle se heurtent sans cesse les héritiers. En effet, pour accéder à leur héritage, ceux-ci sont sans cesse confrontés aux innombrables non-dits de leur famille, à ces secrets qui ne se disent qu'en échappant toujours déjà. Si ces quatre romans sont des récits de la transmission et de la mémoire familiale, ce n'est donc pas parce qu'ils mettent en lumière l'histoire de la famille et de ses ancêtres, mais parce qu'ils s'efforcent de circonscrire la place que ceux qui ont disparu continuent d'occuper.

3.1. Raconter la transmission

Selon Ruffel, le roman est le lieu idéal à partir duquel interroger le passé parce qu'il permet de faire dialoguer différentes époques : une parole contemporaine y déforme la mémoire du passé afin de l'orienter vers le futur¹⁵⁰. Le roman occupe donc une place privilégiée pour questionner la transmission familiale. Dans un article consacré aux récits de filiation, Laurent Demanze souligne d'ailleurs l'importante interrogation de la mémoire familiale dans la littérature contemporaine¹⁵¹. La perte de la communauté familiale traditionnelle faisant obstacle à la transmission intergénérationnelle invite selon Demanze à interroger l'appréhension de la question de la filiation¹⁵². En effet, depuis le début du XIX^e siècle, la structure familiale ultra-hiérarchisée n'a cessé de se désintégrer, le remplacement de la « famille aristocratique » par la « famille démocratique » marquant la fin de la transmission des grands mythes familiaux¹⁵³. En conséquence de ce bouleversement, l'individu a

¹⁵⁰ Lionel RUFFEL, *op. cit.*, pp. 52-53.

¹⁵¹ Laurent DEMANZE, *Récits de filiation*, https://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bcits_de_filiation (page consultée le 9 avril 2018).

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

désormais plus de mal à recevoir et à transmettre la mémoire familiale¹⁵⁴. Demanze pointe le grand nombre de récits de filiation contemporains qui participent de cette volonté de renouer avec l'héritage intergénérationnel en enquêtant sur l'histoire des parents, perdue à cause de l'ébranlement de la structure familiale¹⁵⁵. Le malaise entourant le thème de la famille dans la société contemporaine – malaise causé par la méconnaissance du passé parental qui prive les enfants de points de repère dans le processus de filiation – s'exprime aussi dans le roman familial, étape obligatoire dans la construction du sujet depuis les travaux de Freud¹⁵⁶. Dans ce récit de compensation fantasmé par l'enfant, celui-ci s'invente de nouveaux parents afin de corriger la réalité imparfaite de ces derniers et de se rassurer quant à l'amour qu'ils lui portent¹⁵⁷.

Les romans de François Emmanuel mettent en scène la crise de l'entité familiale traditionnelle non pas dans la désagrégation de la structure arborescente, mais dans la volonté de maintenir cette organisation alors qu'elle n'est plus adaptée à la société contemporaine. *La Passion Savinsen*, *La chambre voisine*, *Regarde la vague* et *Le sommeil de Grâce* ne sont pas des récits de filiation, puisqu'ils ne proposent pas d'enquête sur le passé inconnu des parents de leur auteur, mais des fictions qui questionnent la filiation parce qu'elles se construisent autour de ce qui ne peut être dit mais qui se transmet de génération en génération, autour de l'indicible hérité des parents. Les romans d'Emmanuel s'efforcent donc de cerner la « parole inaccomplie »¹⁵⁸, cette faille qui constitue leur véritable cœur. Selon Dominique Rabaté, « le récit de notre siècle est troué en son centre : il y manque la pièce principale, celle qui pourrait servir de clé de voûte »¹⁵⁹. Alors que les récits de filiation tentent vainement de combler ce vide par la narration¹⁶⁰, les romans de François Emmanuel ne cherchent pas à élucider le non-dit creusant la faille, mais à mettre en scène l'impossibilité d'une telle entreprise. Jamais la parole ne pourra dépasser le traumatisme de l'absence, ni venir à bout du secret qui traverse la famille. Dès lors, la seule manière de parler de ce qui ne peut être dit est de s'en approcher le plus possible et d'en tracer les contours. Que reste-t-il donc de l'héritage familial lorsque les héritiers renoncent à affronter directement le passé parental et à raconter la mémoire familiale ? Dans les quatre romans, la question de la transmission est centrée sur la figure

¹⁵⁴ Laurent DEMANZE, *op. cit.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Dominique RABATÉ, «Singular pluriel», *Modernités*, «Écritures du ressassement», Presses Universitaires de Bordeaux, n°15, 2001, p. 17, dans Laurent DEMANZE, *op. cit.*

¹⁶⁰ Dominique RABATÉ, *op. cit.*

fantomatique du parent disparu dont le deuil est problématique. Selon Derrida, il est impossible de se débarrasser d'un fantôme : « un fantôme ne meurt jamais, il reste toujours à venir et à revenir »¹⁶¹. Ainsi, les habitants de Norhogne, de Seignes et de Chavy sont-ils condamnés à être hantés par leur histoire familiale. Le fantôme ne marque pas le retour du parent absent, mais la présence spectrale de la figure de ce dernier, toujours déjà déformée et désajustée¹⁶². Afin de contrer l'aliénation pouvant être entraînée par une telle transmission, les personnages des romans de François Emmanuel n'ont d'autre choix que d'accepter cette spectralité rappelant sans cesse le passé et de l'ouvrir sur l'avenir¹⁶³.

3.2. L'impossibilité à dire

Dans les romans de François Emmanuel, l'impossibilité de dire l'histoire familiale provient des multiples non-dits qui hantent les maisons de famille et leurs habitants et engendrent une méconnaissance des événements du passé. Ces non-dits résident en partie dans les secrets familiaux – ceux qui entourent par exemple la disparition d'Else, le suicide de Millie ou encore la liaison de Georges Fougeray avec Mihaela –, mais surtout dans l'incapacité initiale des membres de la famille à se parler. Dans ces trois familles, il est des choses dont personne ne parle, des mots que personne n'emploie, des événements qu'il convient de ne pas verbaliser, parce qu'il en a toujours été ainsi et que l'indicible fait partie de l'héritage des descendants de la famille. Ainsi, dans *La chambre voisine*, Ignace évoque-t-il leur « passion familiale de ne jamais nommer » (CV, p. 140). Jamais les membres de la famille Autissier ne recourent au langage pour expliquer ce qui est en train de se dérouler. Si Ignace décrit la mort de son oncle à la fin de la première partie, ce n'est pas lui qui la nomme. C'est Tadeusz, celui qui était jusque-là appelé l'étranger, qui verbalise l'incident – « *Depuis ces quatorze ans où votre oncle s'est donné la mort* » (CV, p. 97) – dans une lettre à Ignace qui inaugure la seconde partie, soulignant ainsi l'incapacité des habitants de Seignes à nommer le suicide. Dans la dernière partie du roman, Ignace souligne un nouveau décalage entre les habitants de Seignes et Tadeusz dans le rapport au dicible : « je voudrais lui [Tadeusz] dire que nous ne parlons jamais d'amour à Seignes, nous n'avons pas cette habitude, je me tais. [...] C'est vrai, nous ne parlions jamais d'amour à Seignes. » (CV, p. 165). Tadeusz parle d'amour alors que les habitants de Seignes en parlent tellement peu

¹⁶¹ Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 163, dans Lionel RUFFEL, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶² Lionel RUFFEL, *op. cit.*, p. 102.

¹⁶³ *Ibid.*

qu'ils ne sont même pas capables de dire qu'ils n'en parlent pas. Dans les deux romans du diptyque, les membres de la famille Fougeray ne parlent pas plus d'amour. Jivan souligne en effet l'étrangeté des mots de Grâce lorsqu'elle reproche à Alexia de ne jamais avoir aimé ses frères et sœurs : « parce que Grâce avait parlé comme on ne parlait pas d'ordinaire, avec des mots nus comme *aimer, ne pas aimer, n'avoir jamais aimé* » (RV, p. 185). Les enfants Fougeray sont incapables de réagir suite à l'accusation de Grâce, parce qu'ils s'adressent très peu les uns aux autres – dans *Regarde la vague*, ils échangent tous les cinq bien plus de regards que de paroles –, et qu'ils n'emploient jamais de « mots nus ». Ils ont davantage l'habitude de déguiser leurs discours et d'entourer leurs paroles d'artifices, comme lors de la réception mondaine du mariage d'Olivier. Le profond malaise des enfants Fougeray ressenti lorsque les mots signifient de manière frontale, directe, provient de leur absence de complicité langagière. Étant inhabituel, le recours aux « mots nus » ne peut être que malhabile. Ainsi, il y a quelque chose qui sonne faux dans la voix de Marina lorsqu'elle dit à Jivan, dans *Le sommeil de Grâce*, qu'il est un grand amoureux – « Alors elle ponctue sans trop y penser : au fond, tu es un grand amoureux, ressentant aussitôt le fausset de sa propre voix » (SG, p. 51) – ou lorsqu'elle parle d' « *arrêter l'assistance respiratoire* » (SG, p. 24) : « ces mots qui énoncés du bout des lèvres par Marina provoquent une espèce de secousse, parce qu'on n'a jamais parlé ainsi entre frères et sœurs, on n'a jamais eu de mots pour ça, entre soi, dans cette complicité effroyable » (SG, p. 24). Cette incapacité à communiquer entre frères et sœurs contamine les relations que les enfants Fougeray construisent à l'extérieur de la structure familiale. Nombreuses sont donc les dissonances entre les Fougeray et leurs interlocuteurs à cause de leur pudeur familiale. Ainsi, Alexia considère qu'il est des choses dont il ne faut jamais parler, qu'il est impossible de dire : « ces mots, ces simples mots *faire l'amour* aussitôt révoqués par l'idée qu'il ne faut jamais dire ces choses, ne jamais céder à l'aveu » (SG, p. 35). La pudeur familiale l'empêche aussi de communiquer avec son amant. Tout au long du second roman du diptyque, Alexia lui écrit de nombreuses ébauches de messages sans jamais parvenir à les lui envoyer.

C'était bien, je n'ai pas pu te le dire. Alexia efface aussitôt, retape : *Oublie ce que je t'ai dit, les mots m'ont dépassée*, elle corrige : *les mots nous ont dépassés*, puis ajoute à fleur d'une citation qui lui traîne en tête : *nous sommes si pauvres de nos mots*, supprime brusquement tout le texte, éteint le portable [...]. (SG, p. 25)

L'incapacité d'Alexia à progresser par les mots se marque par ailleurs de manière très significative dans l'un de ses monologues (SG, pp. 47-49) : composé de deux phrases, la

première courant sur plus d'une page, la seconde composée d'un seul mot, « Enlisée », ce paragraphe dit l'enlissement d'Alexia dans le discours en racontant son enfoncement dans la neige. C'est la même pudeur familiale qui empêche tout autant Grâce d'employer les mots nus « faire l'amour » et la conduit à parler de « la chose, la chose entre les hommes et les femmes, la chose de Franz » (RV, p. 53).

Dans les quatre romans de notre corpus, les personnages faisant l'épreuve de la disparition des parents et de la réception de l'héritage familial sont enfermés dans la structure arborescente, et cette dernière les aliène dans leur compétence discursive. C'est pour cela que Jeanne, Ignace et les cinq enfants Fougeray sont tout aussi incapables de dire ce qui se joue au sein de leurs familles, que de s'adresser aux membres du groupe familial. Seuls les enfants de ces personnages, qui ne s'inscrivent plus dans la famille comme dans une structure arborescente, mais comme dans une structure rhizomatique, parviennent à contourner l'indicible. Dans *La chambre voisine*, la nièce d'Ignace, Nora, est la seule à oser dire la mort imminente de sa grand-mère.

Et c'était Nora, avec sa trop haute taille, ses yeux brûlants d'adolescente, qui se dressait devant nous pour témoigner chez ma mère de cette évidente anticipation de la mort, dont par une espèce de politesse, de pudeur ou d'habitude familiale, la malade avait décidé de nous dispenser, jouant à celle qui prend bien ses remèdes et hoche la tête au mensonge de plus en plus inconcevable de sa guérison. [...] C'était Nora [...] qui [...] appuyait sur le mot mourir [...]. (CV, p. 140)

Dans les deux romans du diptyque, Hyacinthe tient un rôle semblable. Dans son journal, elle déplore le silence de sa mère et, plus largement, celui de l'ensemble de la famille : « Elle se tait toujours ainsi, maman, et cela me rend triste. Ce n'est pas normal une famille où l'on garde les choses en silence » (SG, p. 125). Ce reproche peut sembler étonnant de la part de Hyacinthe, elle qui, comme ne manque pas de le lui rappeler Alexia, s'est tue pendant deux ans. Cependant, le silence de la jeune fille n'avait rien à voir avec celui de sa mère et de ses oncles et tantes : « c'était précisément par son refus de parler que Hyacinthe existait pour les autres depuis plusieurs mois » (RV, p. 48). À travers son refus total de parole, Hyacinthe a trouvé une manière d'exprimer sa détresse suite à la mort de son grand-père, parce que son désarroi était tel qu'il ne pouvait s'exprimer qu'en débordant le langage. En revanche, lorsque Marina tarde à parler des effets du père retrouvés par la police à Alexia et Jivan, ce n'est pas parce qu'elle cherche une manière de signifier hors langage, mais parce qu'elle se refuse à aborder le sujet, à cause de la pudeur des Fougeray. Il en va de même pour Alexia lorsqu'elle suggère de ne pas en informer Lili, proposition violemment contestée par Hyacinthe.

[...] Hyacinthe se redresse alors comme touchée au vif, elle articule pourquoi ? pourquoi toujours cacher les choses ? ça sert à quoi de cacher les choses ?, et Alexia bat aussitôt en retraite : d'accord, mais Lili est vieille, il y a sans doute une manière de le lui dire, tu sais bien..., et Hyacinthe : c'est quoi la manière ? Il n'y a pas mille manières, dans cette famille on dirait qu'on a peur de parler [...]. (SG, p. 132)

Dans *La Passion Savinsen*, Jeanne peine à dire les circonstances de la mort de sa mère, à cause de la volonté de son grand-père de taire l'événement – en témoigne l'interdiction de jouer du piano de Millie qui fait de l'instrument « un monument de silence » (PS, p. 73). À cause de l'indicible initial de l'amour adultère et du suicide de la mère, le non-dit plane au-dessus de la relation amoureuse qui se noue entre Jeanne et Matthäus, la jeune fille tentant d'imiter quelque chose qu'elle est incapable de nommer. Les deux amants ne parviennent pas à s'accorder lors de leurs dialogues, à doter leurs mots de la juste tonalité : « Ainsi leur premier dialogue serait-il émaillé de ruptures, comme s'il y avait d'une part le texte mal ajusté de ce qu'ils avaient à se dire, d'autre part les voix, les corps, maladroits ou mimétiques, inquiets et chavirés d'être brutalement confrontés l'un à l'autre » (PS, p. 36). Nombre de leurs échanges sont caractérisés par une forte violence, parce que Jeanne échoue à se faire comprendre de son amant tant qu'elle ne peut dire la mort de sa mère. Cette difficulté à communiquer se retrouve aussi dans les échanges de la jeune fille avec les autres personnages. Ainsi, lorsque Jeanne rencontre Samuel Kalinski, elle est incapable de lui expliquer pourquoi elle souhaitait le rencontrer. Elle commence par dire qu'elle voulait seulement le voir avant de rectifier sa réponse lorsque l'ancien amant de sa mère lui pose la question une seconde fois : « Je ne sais pas, balbutia-t-elle, vous dire seulement vous dire, vous dire que ce n'est pas juste ce qui s'est passé, ces mots lui paraissaient aussitôt déplacés, candides, issus d'un temps où l'on croyait encore à l'équité, la justice » (PS, pp. 122-123). Jeanne voudrait lui dire, elle voudrait parler à Samuel de ce dont personne ne parle à Norhogne, mais il y a toujours déjà un décalage entre les mots qu'elle emploie et ce qu'elle cherche à signifier.

En se refusant au langage, la jeune fille imite toujours plus le désir amoureux de sa mère, puisque l'une des lettres écrites par Samuel à Millie évoque l'« impossible à dire » au centre de leur relation : « *ces mots que maladroitement j'appose à d'autres mots, pour redire ce qui fut mal dit, ou cerner une fois encore notre impossible à dire* » (PS, p. 70). Jeanne avait d'abord hésité à lire ces lettres, à faire la lumière sur les non-dits entourant sa mère, sans se douter que ce serait le constat de l'impossible à dire qui viendrait répondre à l'indicible. « [Jeanne] se répéta qu'il était inconvenant de lire ces lettres, qu'à tout prendre il valait mieux

les fourrer dans la gueule du poêle ou les remettre à Camille, gardienne butée, instinctive, du secret de famille » (PS, p. 69) : la véritable gardienne de la mémoire familiale serait donc celle qui accepterait de ne pas connaître cette mémoire et qui la protégerait parce qu'elle la maintiendrait secrète. Lorsque Matthäus explique à Jeanne pourquoi il a voulu apprendre à parler français, il explique d'abord qu'il en a aimé le « délié musical » (PS, p. 100), avant d'évoquer une certaine équivocité : « les mots chez vous ont une saveur équivoque, ne se donnent pas de la même façon » (PS, p. 100). Difficile de déterminer si l'officier allemand désigne par ce « vous » tous les francophones, considérant que le français est une langue plus ambiguë que l'allemand, ou les membres de la famille Savinsen, et Jeanne plus particulièrement, dont le langage ne cherche à percer aucun secret, mais signifie qu'il y a un secret qui ne peut être dit qu'en s'efforçant de délimiter les contours de cet indicible.

Enfin, si les secrets de famille sont indicibles dans ces quatre romans, ils peuvent aussi être inaudibles. Dans *La chambre voisine*, lorsqu'Ignace retrouve Else en Pologne, il tente de comprendre ce qui a poussé sa sœur à ne plus donner aucun signe de vie du jour au lendemain, mais n'ose l'interroger de manière directe et attend donc qu'elle soit prête à parler. Else peine à dire à son frère ce qui s'est passé, elle ne parvient pas à mettre les événements en mots. Cette chose qui est à l'origine de sa disparition est tellement impossible à raconter qu'Else a en partie oublié sa langue maternelle, qu'elle s'est détachée des compétences langagières lui permettant de s'exprimer : « Et ainsi commença-t-elle à parler, à voix très basse, avec des formulations curieuses, maladroites, comme si le français lui était devenu un peu étranger » (CV, p. 133).

[...] elle parlait d'un lieu à partir duquel elle était devenue *vivante et morte*, une espèce de non-lieu plutôt [...] qui voilait et contenait l'horreur, l'extrême violence de ce qui s'était passé, car il s'était passé quelque chose, je crus déceler un viol, même si elle ne prononça pas le mot, c'est autour de ce mot imprononcé que plus tard je reconstruisis l'histoire, parce qu'elle semblait l'ordonner autour de cela, sans pouvoir nommer la chose avec le mot mais rôdant dans les parages de la chose après quoi elle avait *tout oublié, ne savait plus rien, ni d'où elle venait, ni qui elle était*. (CV, pp. 133-134)

Ignace croit deviner quel est cet indicible qui trouble le discours de sa sœur, cet incident qu'elle ne parvient pas à nommer. Pourtant, il est incapable d'entendre ce qui s'est réellement passé. Alors qu'il comprend qu'Else a été violée et qu'il sait que son oncle Cyril était l'une des deux seules personnes présentes avec la jeune fille avant qu'elle ne disparaisse, il ne peut établir aucun lien entre ces deux informations. C'est seulement lorsqu'Else revient à Seignes six ans plus tard et qu'elle refuse de dormir dans l'ancienne chambre de son oncle qu'il est

obligé d'accepter ce qu'il avait toujours refusé d'entendre. Cette découverte est suivie par un aveu de l'impossibilité à dire et à entendre. Il ne suffit donc pas d'avoir découvert le secret pour le rendre dicible.

Je tremblais, ma gorge était nouée, parce que j'avais sous les yeux ce que par aveuglement je n'avais pas voulu voir, parce qu'il me faudrait désormais m'y habituer à vie, vivre avec la corruption de l'image, la contamination d'Oszkina sur Cyril [...]. Et je n'aurais pu alors prononcer un mot, le moindre mot eût été inaudible [...]. (CV, pp. 178-179)

3.3. Une écriture de l'indicible

Après avoir montré la place centrale occupée par l'indicible dans les familles des quatre romans de notre corpus, nous devons encore nous demander comment l'écriture de François Emmanuel raconte cet impossible à dire et par quels procédés elle fait entrer le lecteur dans les maisons de famille qui sont hantées par la mémoire familiale, mais dans lesquelles cette mémoire ne peut être racontée qu'indirectement. Dans *Portement de ma mère*, François Emmanuel explique que son travail d'écrivain consiste à approcher ces secrets qui ne peuvent être dits, mais dont le silence résonne partout dans la maison : « J'ai fait métier d'écouter ce qui se dit dans les chambres sourdes, je suis devenu écrivain »¹⁶⁴. Le métier d'écrivain se pratique donc en écoutant et en se laissant guider par une voix, comme l'explique Emmanuel dans *Les voix et les ombres*¹⁶⁵. Lorsqu'il commence un nouveau travail d'écriture, Emmanuel n'a pas d'idée précise de ce que son texte va raconter, mais il suit ce que la voix a à dire – et donc, ce qu'elle est capable de dire¹⁶⁶. La voix lui permet d'accéder au réel de l'univers romanesque dans le va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur de la perception de ses personnages, par le prisme de l'émotion qui altère et déforme toujours déjà ce qu'elle donne à voir dans le mouvement même de révélation¹⁶⁷. Écrire, c'est donc tenter de s'approcher toujours plus de ce « réel subjectivé »¹⁶⁸ en suivant la voix qui impose une trajectoire sinueuse lorsque le réel ne peut être abordé de front. L'écrivain, tout comme ses personnages, est donc confronté à des non-dits qu'il doit apprendre à entendre au fur et à mesure que le texte se donne. Emmanuel considère qu'un roman est sincère non pas parce qu'il raconte des événements tels qu'ils se sont véritablement produits, mais parce que son écriture a été le lieu

¹⁶⁴ François EMMANUEL, *Portement de ma mère*, Paris, Stock, 2001 (Collection Espace Nord n°289).

¹⁶⁵ ID., *Les voix et les ombres*, op. cit., p. 40.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶⁸ *Ibid.*

d'une rencontre entre l'écrivain et cette voix qui le guide¹⁶⁹. Dans *Les voix et les ombres*, François Emmanuel explique que, lorsqu'il rédigeait *La chambre voisine*, il a connu un travail d'acceptation semblable à celui de son narrateur en ce qui concerne la culpabilité de Cyril¹⁷⁰. Son écriture ne tend pas à résoudre des secrets de famille, des non-dits, mais à les présenter aux lecteurs tels qu'ils lui ont été soufflés, afin de faire droit à leur indicibilité tout en les exposant.

Dans *la chambre voisine*, François Emmanuel ne cherche donc pas tant à élucider le mystère qui entoure la disparition d'Else qu'à percevoir la sourde faille qui traverse la famille Autissier, à dessiner les contours de l'indicible familial à travers le seul regard d'Ignace¹⁷¹. La position de ce dernier est ambivalente. En effet, Ignace est à la fois celui qui en sait le moins, puisqu'il est toujours exclu des discussions des adultes au début du roman, et celui qui va découvrir le plus de choses à propos de la disparition de sa sœur, puisque sa situation hors-champ l'oblige à s'attarder sur les détails qui l'entourent s'il veut comprendre les silences familiaux¹⁷². C'est par fragments qu'il appréhende ce qui se dit dans les différentes pièces de la maison en son absence, ce qui se cache derrière les cris et les murmures¹⁷³. L'écriture de François Emmanuel se laisse donc porter par les voix qui habitent Seignes et que le narrateur tente d'écouter. Tout comme Ignace, l'héroïne de *La Passion Savinsen* est à l'affût des signes et des détails qui l'entourent afin de comprendre ce qui se dit dans les « chambres sourdes » de Norhogne. Lorsque Jeanne était plus jeune, elle ne pouvait que rarement se rendre dans la chambre de sa mère et il lui était impossible de comprendre les paroles qui y étaient échangées. Seuls les rythmes du langage parvenaient à la fillette : « Dans sa chambre, Millie s'essayait à de nouvelles toilettes, s'habillait pour le soir, parfois conversait avec quelqu'un, une tante, une amie, ces paroles étaient inaudibles, des intonations, des frôlements de voix où semblaient s'alarmer les adultes » (PS, p. 73). François Emmanuel explique qu'il a cherché, dans *La Passion Savinsen*, à « épouser à tout moment la modalité de présence au monde de Jeanne, à mesure que l'envahissait le désordre amoureux »¹⁷⁴. Il s'est donc intéressé à la manière dont Jeanne a reçu et interprété les innombrables signifiants disséminés dans le roman, issus du processus de refoulement et des non-dits entourant la mort de Millie¹⁷⁵. Le surinvestissement de la jeune fille dans l'interprétation de ces signes la conduira à vivre une

¹⁶⁹ François EMMANUEL, *Les voix et les ombres*, op. cit., p. 60.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 54-55.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 52

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷⁵ Estelle MATHEY, op. cit., p. 176.

passion amoureuse à l'image de celle de sa mère, interdite et destructrice : « J'ai trop joué avec les signes, se répète-t-elle, l'imprécis des signes » (PS, p. 112). Pour Emmanuel, ce qui fait la valeur d'un roman et qui en fait un objet littéraire provient de son caractère poétique : c'est lui qui octroie au roman le pouvoir d'obséder le lecteur en faisant entendre « un autre plan des choses »¹⁷⁶. Les romans de François Emmanuel ne percent pas le mystère du non-dit, des secrets de famille, mais laissent entrevoir une autre dimension du réel en montrant les résistances de la parole à tout expliciter.

Loin de se contenter de mettre en forme un récit, l'écriture de François Emmanuel constitue donc la matière de ses romans¹⁷⁷. Jean-Claude Bologne, dans sa lecture de *La leçon de chant*, évoque la grande fluidité de l'écriture d'Emmanuel, caractéristique qui se retrouve dans les quatre romans de notre corpus¹⁷⁸. Cette fluidité est due à l'usage de la ponctuation – les signes de ponctuation sont rares, l'emploi de signes autres que le point et la virgule, peu fréquent –, à la longueur des phrases ainsi qu'au mélange constant de discours directs et indirects¹⁷⁹. Christophe Meurée constate aussi ce trait d'écriture et formule au sujet de *Portement de ma mère* des remarques qui peuvent s'appliquer aux quatre romans. La longueur des phrases témoigne pour lui du caractère toujours « inachevé et inachevable » du processus d'écriture¹⁸⁰ : jamais l'écriture ne viendra à bout de l'impossible à dire qu'elle tente de cerner. Pour Meurée, cet indicible n'est autre que le manque, lié à l'absence de certains membres de la famille : « Écrire ne se substitue à aucun objet de manque mais cerne [...] le lieu du manque, afin d'en resserrer les contours »¹⁸¹. De plus, grâce à la longueur des phrases, le texte est peu interrompu, ce qui permet au difficile mouvement du souvenir de ne pas être troublé et à ce qui est en train de se dire de continuer d'échapper momentanément à l'indicible¹⁸². Les très nombreuses conjonctions de coordination ouvrant les phrases de ces romans permettent au texte de prendre une nouvelle inspiration, sans totalement interrompre ce qui était en train d'être dit. La reprise de certaines structures grammaticales participe du même objectif. Ainsi, dans *Regarde la vague*, « Quelle lubie, mais quelle lubie » (RV, p. 17) et « Quelle beauté, mais quelle beauté » (RV, p. 19) dans le monologue de Jivan, sont suivis de « Quel abîme mais quel abîme » (RV, p. 25) dans celui d'Alexia. Dans *La Passion Savinsen*, de nombreux

¹⁷⁶ François EMMANUEL, *Les voix et les ombres*, op. cit., p. 50.

¹⁷⁷ Jean-Claude BOLOGNE, *Lecture de La leçon de chant*, dans François EMMANUEL, *La leçon de chant*, Bruxelles, Labor, 2000 (Collection Espace Nord), p. 154.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 155.

¹⁷⁹ Christophe MEURÉE, *Lecture de Portement de ma mère*, op. cit., p. 91.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸² *Ibid.*

« Elle dit : » (PS, pp. 106-110) se succèdent lorsque Jeanne parvient enfin à parler de sa mère à Matthäus. Le retour régulier de ces mêmes expressions augmente le lien entre les différentes phrases et souligne que le texte se déploie comme un souffle dont le rythme régit le déroulement de la narration. Dans le diptyque, la succession des monologues des enfants Fougeray n'obéit qu'au seul rythme¹⁸³. Il en va de même pour le traitement du temps par la narration, qui fait alterner instants dilatés à l'extrême et réminiscences nostalgiques¹⁸⁴.

Dans ces quatre romans, la narration tente de diverses manières de déjouer l'indicible. Ainsi, l'enterrement de Millie Savinsen ne pouvant être raconté, le souvenir de celui-ci se mélange à celui du réveillon de 1934 dans *La Passion Savinsen*. En effet, Jeanne est incapable de se remémorer directement les funérailles de sa mère – et tout vocabulaire traitant explicitement de l'enterrement est donc absent de la narration – parce que la mort de Millie constituait déjà un impossible à dire à l'époque. Elle se souvient donc surtout de son incompréhension – « on ne comprend pas pourquoi personne ne les gronde, ni pourquoi le grand-père ne s'est pas levé pour faire tinter son verre » (PS, p. 148) – parce que rien ne lui avait été expliqué. Dans *La chambre voisine*, les sœurs d'Ignace essaient de contourner l'impossible à dire en inventant un langage qui leur est propre. Ignace, qui en est exclu, parle de « leur langue de jumelles » (CV, p. 126), de leurs « monologues croisés » (CV, p. 135). Le recours à l'écrit permet aussi de contourner ce qui ne peut être dit dans ces quatre romans où les lettres et journaux intimes sont très nombreux. Ainsi, Georges Fougeray s'interroge dans son journal sur ce qu'il laisse en héritage à ses enfants et revient sur la pudeur qui les a éloignés les uns des autres et Hyacinthe questionne le silence des Fougeray dans son propre journal. Suite au réveil de Grâce, Alexia parvient finalement à écrire un message à la fois personnel et dicible à Milan : « *Repasée par l'hôpital. Grâce ouvre les yeux. Tu me manques* » (SG, p. 147). Dans *La chambre voisine*, la lettre de Tadeusz approche bien plus l'histoire de la famille Autissier que n'importe quelle parole des membres de cette même famille. Dans *La Passion Savinsen*, la musique se joint à l'écriture, grâce au piano de Millie, afin de dépasser les non-dits familiaux¹⁸⁵. L'écriture permet de combler le manque qui est au centre des échanges interpersonnels dans la famille Savinsen, parce qu'elle signifie non seulement dans son contenu, mais surtout dans sa forme¹⁸⁶. Ainsi, ce sont les lettres de Samuel Kalinski écrites à Millie et non sa conversation avec celui-ci qui permettent à Jeanne de découvrir l'intensité de la passion de sa mère. En effet, la rencontre de Jeanne avec

¹⁸³ François EMMANUEL, *Les voix et les ombres*, op. cit., p. 62.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 48 et p. 62.

¹⁸⁵ Estelle MATHEY, op. cit., p. 172.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 173.

Kalinski n'est pas à la hauteur des espérances de la jeune fille. Si François Emmanuel avait d'abord pensé cette entrevue comme l'apogée du roman, il s'est ensuite rendu compte qu'elle ne pourrait jamais tenir ses promesses et qu'il devait plutôt faire le récit d'une non-rencontre lors de laquelle Jeanne peine à percevoir la voix « vaguement survivante, spectrale et comme faussée par sa présence réelle »¹⁸⁷ de Kalinski.

Il parlait très bas, avec des sons longs, fascinés, comme s'il détaillait une vision intérieure, ou lui racontait une histoire secrète pour l'endormir, l'envahir de sa langue douce, psalmodiante, et qui n'était plus tout à fait la langue des hommes, elle le pensait alors : c'est comme le texte des lettres, c'est beau, il faut que je me souvienne, mais au même instant les mots fuyaient comme au seuil du sommeil. (PS, pp. 124-125)

Cependant, l'écriture peut rester aussi inaccessible que la parole. C'est le cas par exemple du carnet, confié par Maud à Ignace et placé par Cyril dans les ruches, qui est détruit lors de l'incendie et dont le contenu demeure à jamais perdu. Dans *La Passion Savinsen*, Jeanne finit par brûler les lettres de Samuel à sa mère avant de les avoir toutes lues. Si la jeune fille a besoin de connaître le passé de sa mère afin de mener sa quête identitaire, elle cherche en même temps à se protéger de ce savoir car elle le sait accompagné d'une grande violence qui s'exprime dans sa relation avec Matthäus¹⁸⁸. Comme le souligne Estelle Mathey dans la postface de *La Passion Savinsen*, Jeanne affronte au présent une parole toujours déjà aliénée par l'histoire familiale et pétrifiée par le poids du passé¹⁸⁹. L'indicible entourant la mort de Millie condamne la parole de Jeanne au figement dans le passé. Ce n'est que lorsque la jeune fille parvient enfin à parler de sa mère qu'une place se libère pour son amour, qu'elle peut commencer à porter Matthäus au langage.

Qu'aurait dit ma mère, s'entend-elle, qu'aurait dit ma mère si je lui avais parlé de vous ? Et une brèche s'ouvre au hasard des mots. Elle dit : ma mère est morte lorsque j'avais douze ans. Il demande : morte de quoi ? Elle répond : une maladie, un accident, elle n'ose dire : un amour, un amour comme le nôtre, car ces mots-là ne se détachent pas encore, et tout est trop neuf, avou de l'enfant qui s'est longuement tue et veut être rassurée avant de parler. Aujourd'hui, la chose étant dite, elle s'attache d'ailleurs à l'appeler doucement, *Matthäus*, *Matthäus*, soutenir l'étrangeté de son nom, jusqu'à ce qu'il devienne l'unique évidence et que *Matthäus*, avec ses yeux profonds et clairs, estompe peu à peu la présence soudaine, importune, de Millie. (PS, pp. 105-106)

Cependant, l'expression de ce non-dit ne peut se faire dans le calme. Au contraire, l'échange des amants se caractérise par une grande violence lorsque Jeanne dit le suicide de

¹⁸⁷ François EMMANUEL, *Les voix et les ombres*, op. cit., p. 47.

¹⁸⁸ Estelle MATHEY, op. cit.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 176.

sa mère : « Elle dit : maman s'est jetée dans l'eau de l'ardoisière, une pierre, elle se contracte toute, scande, hoquette, hurle : une pierre à son cou, il la bâillonne, elle le mord à sang, il la gifle, une fois, deux fois, elle écarquille les yeux, s'affale » (PS, p. 110). Les paroles de Jeanne ne sont rapportées qu'en discours indirect, témoignant de l'impossibilité de révéler de manière directe ce qui est arrivé à Millie. C'est en laissant son corps tout entier s'exprimer que la jeune fille met fin à la pétrification de la parole et au règne du non-dit et c'est ce langage du corps qui lui permet de rencontrer véritablement Matthäus, dans un choc brutal¹⁹⁰.

Comme le souligne Christophe Meurée, François Emmanuel aime les répétitions et la figure du cercle¹⁹¹. Dans *Les voix et les ombres*, Emmanuel s'arrête lui-même sur ce goût du circulaire : « J'ai la faiblesse de croire que nos vies avancent en boucles, en spirales et qu'à intervalles nous nous rapprochons des mêmes moments de fêlure, de saillance ou d'émergence »¹⁹². Jeanne vit sa passion amoureuse comme le calque de celle de sa mère, dans un mouvement d'imitation et de répétition du passé¹⁹³. Les deux romans du diptyque s'ouvrent et se ferment quant à eux sur deux images semblables : celle de Jivan qui arrive en voiture à Chavy dans l'incipit, et celle du jeune homme s'arrêtant au bord de la mer en quittant la maison familiale à la fin des romans. La figure du cercle est aussi présente dans *La chambre voisine* puisque le roman est divisé en trois parties, la première et la dernière se déroulant dans le même lieu et portant par conséquent le même titre. Le motif du cercle confronte sans cesse les personnages de ces quatre romans à leur passé, à la transmission intergénérationnelle hantée par les non-dits. À cause du poids du passé, le cercle peut donc se faire aliénant. Comment les personnages peuvent-ils mettre fin à ce cycle de répétitions dont ils sont prisonniers ? Un autre motif géométrique, très présent dans les quatre romans de notre corpus, permet d'amorcer un mouvement vers l'extérieur du cercle et d'introduire du décalage dans la répétition : il s'agit du trait oblique. Présent dans le texte sous forme d'adjectif, d'adverbe, de participe présent ou passé ou de verbe principal, le mouvement oblique permet de dépasser les impasses auxquelles le cercle condamne les personnages. Le trait oblique est particulièrement présent dans le dyptique, puisque le lecteur le rencontre dès les premières pages de *Regarde la vague*, lorsque Jivan, « décidant d'obliquer plus tard » (RV, p. 16), fait un léger détour pour arriver à Chavy afin de profiter des différentes sensations que provoque en lui ce retour dans la maison de son enfance. Le mouvement oblique est aussi présent à la dernière page des deux romans du diptyque, dans la description de l'arrêt de Jivan au bord de

¹⁹⁰ Estelle MATHEY, *op. cit.*, p. 181.

¹⁹¹ Christophe MEURÉE, *Lecture de Portement de ma mère*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁹² François EMMANUEL, *Les voix et les ombres*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁹³ *Ibid.*

la mer : « Avait obliqué vers Dives d'où il avait longé le rivage en direction de Deauville » (RV, p. 196) et « Avant Les Pieux il a obliqué vers la côte, frôlant un semi-remorque lancé en trombe dans la campagne » (SG, p. 149). Dans l'un des monologues d'Alexia, le trait oblique est utilisé pour décrire un déplacement de Hyacinthe qui illustre particulièrement bien le motif : « Hyacinthe était entrée sans le moindre bruit, elle avait traversé la chambre en oblique puis s'était immobilisée près de la fenêtre, le regard tourné vers l'extérieur » (RV, p. 47). L'oblique permet de sortir du cercle, de quitter la maison de famille pour se tourner vers l'extérieur tout en assumant son héritage, puisqu'il permet aux personnages de s'approprier ce qui leur a été transmis par leurs parents. Dans *La chambre voisine*, les corps de Maud et Cyril, qui sont les deux personnages qui tentent de quitter la maison de famille – Maud par sa fugue, Cyril par son suicide –, sont décrits par Ignace comme couchés en oblique : « La chambre de Maud était entrouverte, elle était étendue en oblique sur le lit, nue, son corps barré par la silhouette de ma mère » (CV, P. 28), « j'aperçois le corps de mon oncle couché en oblique sur le plancher » (CV, p. 92). Enfin, si *La Passion Savinsen* est le roman comportant le moins d'occurrences différentes du trait oblique, il est aussi celui dans lequel l'expression est employée de la manière la plus marquante. En effet, alors que Jeanne cherche à reproduire le suicide de sa mère, elle « oblique » vers l'ardoisière. C'est ce mouvement qui lui permet enfin de quitter le cercle, de se détacher de l'imitation aliénante de sa mère, puisque la jeune fille sera repêchée à temps, contrairement à Millie.

Elle se laisse soigner par Louise, mange le pain, boit le lait tiède, se lève de sa table, va chercher aux écuries une botte de cordes à sac, contourne le château, se dirige vers le petit pont, s'enfonce dans la boue de la forêt, du chemin, bordé de congères, marche dans un coupe-feu entre les deux lignes parallèles de neige tassée qu'a laissées le passage des tombereaux, oblique au sentier qui mène à la hêtraie, ensuite vers la grotte, ensuite vers l'ardoisière. (PS, p. 143)

Conclusion

À partir de notre constat du partage d'un dispositif spatial particulier, la maison de famille, et d'un impossible à dire au cœur des familles romanesques dans les quatre romans de François Emmanuel constituant notre corpus, nous avons voulu étudier le rapport entre ces deux éléments dans ces quatre œuvres. Ce faisant, nous avons émis l'hypothèse de l'influence du motif de la maison de famille sur le déroulement de la transmission intergénérationnelle.

Au terme de notre analyse, nous pouvons effectivement affirmer que la manière dont les protagonistes de ces romans reçoivent leur héritage est intimement liée à la façon dont ils occupent l'espace, dont ils habitent la maison familiale. Dans *La Passion Savinsen*, Norhogne est inhabitée parce que ses occupants sont incapables de s'approprier l'espace par leurs gestes et habitudes et, si la réquisition de la maison par l'armée allemande empêche l'habiter des membres de la famille Savinsen de s'y déployer, elle n'est pas à l'origine de l'inhabitation du château familial. La cause de cette occupation inhabitée des lieux provient du poids de la figure maternelle qui hante les lieux, Millie Savinsen étant le seul personnage capable d'habiter Norhogne malgré sa mort. Sa fille, Jeanne, ne pourra s'approprier la maison familiale que lorsque son héritage cessera d'être problématique, que lorsqu'elle acceptera de devenir l'héritière de sa mère et non sa copie. Le rapport contrarié au lieu de la jeune fille témoigne donc bien du caractère problématique de la transmission intergénérationnelle. Dans *La chambre voisine*, les habitants de Seignes se sentent emprisonnés dans la maison parce que la structure familiale imposée par la grand-mère maternelle d'Ignace les enferme. Les lieux sont étouffants et aliénants à l'image de l'héritage de la famille Autissier qui prive Ignace et ses sœurs de la transmission patrilinéaire. Ce n'est que lorsque l'héritage du père rejoint celui de la mère, quand Else revient à Seignes alors qu'elle vit désormais en Pologne, dans le pays du père, et qu'Anne-Apolline se distancie enfin de son propre héritage pour parler de leur père à ses enfants, que les habitants de Seignes cessent de s'y sentir enfermés. Le retour d'Else permet de déterritorialiser et de reterritorialiser le territoire familial, ce dernier englobant et l'espace physique dans lequel vit la famille, et la structure selon laquelle le groupe familial s'organise. Enfin, les protagonistes du diptyque ont besoin de revenir dans la maison familiale, dans la maison de leur enfance, parce qu'ils sont incapables de faire le deuil de leur père. En effet, la dépouille de Georges Fougeray ayant disparu en mer, la maison de famille est le seul corps autour duquel ses enfants peuvent se réunir afin d'essayer d'accepter sa mort. Le lieu, hanté par le spectre du père, est impossible à quitter pour les enfants tant qu'ils n'ont

pas achevé leur travail de deuil. Si ce dernier progresse dans *Le sommeil de Grâce*, il ne s'achève pas pour autant et il pourrait encore se poursuivre dans un troisième roman.

Si le lien entre dispositif spatial et structure familiale nous semble indéniable, il nous est toutefois impossible d'établir si ce sont les lieux qui ont façonné les structures familiales par leur disposition ou si ce sont les structures familiales qui ont modelé l'espace afin de le faire correspondre à leurs besoins. Nous ne nous essayerons pas à apporter notre réponse personnelle à cette question qui déborde de notre sujet d'étude. Cependant, il nous semblait primordial de souligner que les romans que nous avons analysés invitent à formuler une question qui les dépasse et dont il serait possible de discuter longuement en convoquant d'autres disciplines des sciences humaines. De plus, s'il est impossible d'établir le lien de causalité entre ces deux composantes du territoire familial, la démonstration de leur intrication s'est révélée enrichissante pour notre analyse. En effet, en plus de conduire à l'étude de la problématique de la transmission et de l'héritage familial, l'analyse de l'espace romanesque nous a permis d'approcher l'indicible qui hante les quatre romans et qui parasite les liens interpersonnels au sein de la famille. Entrer dans l'étude de ces romans par le dispositif de la maison de famille nous a permis d'appréhender le caractère indicible de la transmission familiale – et donc de l'héritage et de ce qui unit les membres de chacune des familles les uns aux autres – de manière oblique. Comme ne cesse de le montrer l'écriture de François Emmanuel dans les quatre romans que nous avons analysés, le non-dit ne se laisse approcher que de manière oblique. Il n'est pas possible d'affronter l'indicible de manière directe, au risque de ne rien pouvoir en dire. Ainsi, souligner le caractère aliénant de l'espace romanesque nous a permis d'annoncer celui de la structure familiale sans heurter frontalement cette dernière. Le chemin emprunté par notre analyse nous a donc permis de prendre conscience de l'ampleur de l'indicible dans les romans de notre corpus. En effet, grâce à cette trajectoire, nous avons pu mettre en évidence de nombreux traits, singuliers dans chacun des romans, liés à la transmission familiale et à la question de l'héritage, tout en faisant droit au non-dit, en n'oubliant jamais de souligner la place occupée par ce qui est impossible à dire.

Bibliographie

Œuvres littéraires

Corpus d'étude :

EMMANUEL François, *La passion Savinsen*, Paris, Stock, 1998.

EMMANUEL François, *La chambre voisine*, Paris, Stock, 2001.

EMMANUEL François, *Regarde la vague*, Paris, Seuil, 2007 (Collection points n°2306).

EMMANUEL François, *Le sommeil de Grâce*, Paris, Seuil, 2015.

Œuvre mentionnée :

EMMANUEL François, *Portement de ma mère*, Paris, Stock, 2001 (Collection Espace Nord n°289).

Ouvrages et articles théoriques et critiques

Consacrés à et de François Emmanuel :

BOLOGNE Jean-Claude, *Lecture de La leçon de chant*, dans EMMANUEL François, *La leçon de chant*, Bruxelles, Labor, 2000 (Collection Espace Nord), pp. 147-157.

DEMILLEQUAND Martine, « Interview de François Emmanuel en novembre 2015 », dans *La Passion Savinsen de François Emmanuel : dossier pédagogique*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2016 (Collection espace nord), <http://www.espacenord.com/dossiers/345-dp/LaPassionSavinsen-DossierPedagogique-EspaceNord.pdf> (page consultée le 26 mai 2018), pp. 35-38.

EMMANUEL François, *Les voix et les ombres*, Lansman, 2007.

MATHEY Estelle, *Postface : déchiffrer les silences*, dans EMMANUEL François, *La passion Savinsen*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2016 (Collection Espace Nord), pp. 161-182.

MEURÉE Christophe, « L'instrument qui rompt. Musique et identité dans *La Passion Savinsen* de François Emmanuel », dans BROGNIEZ Laurence et PIRET Pierre (éd.), « Musique et littérature », *Textyles*, 26-27, 2005, pp. 107-115.

MEURÉE Christophe, *Lecture de Portement de ma mère*, dans EMMANUEL François, *Portement de ma mère*, Paris, Stock, 2001 (Collection Espace Nord n°289), pp. 75-101.

Sur le thème de la maison et de l'habiter :

ARENDT Hannah, « Walter Benjamin », *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1986 (Collection Tel) dans GOETZ Benoît, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011 (Collection « Art et architecture »).

BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et séminaires au Collège de France (1976-1977). Les cours et séminaires au Collège de France de Roland Barthes*, sous la direction de MARTY Éric, texte établi, annoté et présenté par COSTE Claude, Paris, Seuil, 2002.

BENJAMIN Walter, *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois, 1990, GOETZ Benoît, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011 (Collection « Art et architecture »).

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

GOETZ Benoît, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011 (Collection « Art et architecture »).

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « Habiter », dans CHAPUT Thierry et LYOTARD Jean-François, *Les immatériaux. Épreuves d'écriture*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, GOETZ Benoit, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011 (Collection « Art et architecture »).

PATOČKA Jan, « L'espace et sa problématique », *Qu'est-ce que la phénoménologie*, Grenoble, Jérôme Million, 1988.

WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004 (Collection « Philia »).

Sur le thème de l'héritage et de la transmission :

DEMANZE Laurent, *Récits de filiation*, https://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bcits_de_filiation (page consultée le 9 avril 2018).

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, dans RUFFEL Lionel, *Le dénouement*, Paris, Verdier, 2005 (Collection « Chaoïd »).

LACAN Jacques, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologie », dans LACAN Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001 (Collection Le champ freudien), pp. 23-84.

RABATÉ Dominique, « Singulier pluriel », *Modernités, « Écritures du ressassement »*, Presses Universitaires de Bordeaux, n°15, 2001, p. 17, dans DEMANZE Laurent, *Récits de filiation*, https://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bcits_de_filiation (page consultée le 9 avril 2018).

RUFFEL Lionel, *Le dénouement*, Paris, Verdier, 2005 (Collection « Chaoïd »).

Table des matières

REMERCIEMENTS	1
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION	5
1. LA MAISON DE FAMILLE	8
1.1. HABITER LA MAISON	8
1.1.1. Entrer dans la maison	8
1.1.2. Définir la maison	15
1.1.3. La question de l'habiter	19
1.2. HABITER LES MAISONS ROMANESQUES	23
1.2.1. Norhogne l'inhabitée	24
1.2.2. Seignes : du territoire ancestral à la déterritorialisation	28
1.2.3. La nostalgie de Chavy	32
2. LA TRANSMISSION FAMILIALE	37
2.1. LE TERRITOIRE FAMILIAL	37
2.1.1. L' <i>ici</i> et le <i>là-bas</i>	38
2.1.2. L'arbre généalogique comme calque	42
2.2. LA QUESTION DE L'HÉRITAGE	49
2.2.1. De l'identification aliénante au devenir femme : la transmission de la passion ...	50
2.2.2. La privation de la transmission paternelle	55
2.2.3. La transmission du deuil et de la colère des Fougeray	60
3. MAISONS DE L'INDICIBLE	66
3.1. RACONTER LA TRANSMISSION	66
3.2. L'IMPOSSIBILITÉ À DIRE	68
3.3. UNE ÉCRITURE DE L'INDICIBLE	73
CONCLUSION	80
BIBLIOGRAPHIE	83
ŒUVRES LITTÉRAIRES	83
Corpus d'étude	83
Œuvre mentionnée	83
OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES ET CRITIQUES	83
Consacrés à et de François Emmanuel	83

Sur le thème de la maison et de l'habiter	84
Sur le thème de l'héritage et de la transmission	85
TABLE DES MATIÈRES	87

