



**HAL**  
open science

## Postface

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Postface . Revue des Sciences Humaines, 2011, Transmissions et filiations, 301, p. 271-278. hal-01344676

**HAL Id: hal-01344676**

**<https://amu.hal.science/hal-01344676>**

Submitted on 12 Jul 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *Postface*

### *Liaisons létales*

Comme le montre Georges Benrekassa dans son article<sup>1</sup> en ajoutant le terme « procréation » au couple « filiation et transmission » – obtenant ainsi ce qu’il nomme « la séquence idéale » –, penser ensemble filiation et transmission tend d’emblée à découper un champ qui envisage l’héritage et son processus à partir du modèle biologique. Pour autant la chaîne généalogique n’est pas qu’une affaire de sang, d’échange de flux qui se dévideraient du corps de l’un dans celui de l’autre, loin s’en faut. Dans la plupart des cas, l’assignation d’une place au sein de la chaîne va de pair avec un récit, un roman familial au sein duquel – comme le veut la formule citée dans plusieurs articles – soit *le mort saisit le vif*, soit – à l’inverse – le vif saisit le mort. Impossible, semble-t-il, d’échapper à cette relation d’emprise prospective ou rétrospective. Même si le fils ne connaît pas le père, comme c’est le cas dans le « fragment d’autoanalyse » donné par Richard Figuiet<sup>2</sup>, il ne peut toutefois échapper à la figure paternelle, au discours du « ton père » déversé par les autres. Bien que ce « papa en photographie » ne soit nullement convertible en souvenir, en « morceau de passé commun », l’enfant est pris dans la narration conduite par son entourage qui fait de lui un fils endeuillé. Le lien à soi est toujours retissé pour en faire un objet perdu, malgré soi.

Guère de dilatation exaltante du désir ici, rien de la figure du père comme d’un bon génie, auquel il suffirait d’exprimer quelques vœux : « ces diverses choses que je voudrais de

---

<sup>1</sup> Georges Benrekassa, « Procréation, filiation, transmission, de Sade à Diderot : différence des sexes, leurs du savoir, errances discriminantes », *Transmissions et filiations*, n° 301, janv.-mars 2011, p. 235-259.

<sup>2</sup> Cf. Richard Figuiet, « Un papa en photographie ou la photo témoin. Fragment d’autoanalyse », *Transmissions et filiations*, *ibid.*, p. 81-86.

toi ». L'héritage est une véritable peau de chagrin. A la multiplicité des possibles, aux effets de négociations et de transactions propre à la structure duelle, s'oppose une opération gloutonne qui consiste à phagocyter l'autre. Avant même l'expression de tout souhait, la peau de chagrin s'est dramatiquement rétrécie : le mort s'empare du vivant ou le vivant du mort, comme si – et le verbe « saisir » est ici explicite – un combat s'engageait entre les deux parties pour l'emporter. Un combat à mort ? Oui, en un sens. Tantôt, c'est « comme s'il fallait qu'une première génération soit sacrifiée pour nourrir le terreau dont se nourrira l'autre »<sup>3</sup>. Tantôt, c'est l'inverse, comme dans *Sir Walter Finch et son fils William* d'Isabelle de Charrière. Dans ce roman, non seulement sir Walter ne voit « nulle justice » à ce qu'une génération « ne vive que pour la génération future »<sup>4</sup>, mais encore programme-t-il de façon on ne peut plus retorse le devenir du fils. Par sa lettre, il l'enferme, l'immobilise moins dans une injonction mortifère (« sois-moi »), que dans l'émerveillement du vœu accompli : « Voici comment – alors que je ne le voulais pas –, tu es finalement tout ce que j'ai voulu »<sup>5</sup>. En faisant le récit de sa paternité, le père dicte au fils son avenir, lui interdit tout mouvement, soit la dynamique propre au vivant. Serait-ce cela être père : donner la vie et la mort en même temps ? Et être fils, qu'est-ce donc ? Se construire une identité qui nécessite la mort du père comme chez Saint-Simon<sup>6</sup> ? S'emparer du titre, devenir duc et pour ce faire, non pas seulement tuer le père, mais l'ensevelir – lui et les rumeurs qui avaient accompagné l'acquisition de la noble distinction – sous des pages et des pages d'écriture, édifice à la gloire

---

<sup>3</sup> Pierre Pachet, « Deux générations pour faire un individu », *Transmissions et filiations*, *ibid.*, p. 45-51.

<sup>4</sup> Isabelle de Charrière, *Œuvres complètes*, éd. Patrice Thomson et Dennis M. Wood, t. IX, Amsterdam, G. A. Van Oorschot, 1981, p. 528.

<sup>5</sup> Je renvoie à l'article d'Henri Lafon : « Les Ravages du “bon père” : les Finch d'Isabelle de Charrière » (*Transmissions et filiations*, *op. cit.*, p. 15-28, p. 25 et *sq.*).

<sup>6</sup> Cf. Marc Hersant, « Saint-Simon, père et fils : une insoutenable légitimité » (*Transmissions et filiations*, *ibid.*, p. 29-43, p. 41 et *sq.*).

d'un titre non pas hérité mais conquis à la force du poignet, et destiné à rayonner à jamais dans les mémoires ?

Si l'on conçoit ainsi la patrification, comment penser la matrifiliation, faut-il concevoir qu'elle inverse le processus, la première donnant la mort et la seconde la vie ? Faudrait-il en cela généraliser le processus d'engendrement décrit par Pierre-Louis Fort dans son analyse d'*Une femme*, récit par lequel Annie Ernaux (re)donne naissance à sa mère morte ? Toutes ces questions montrent combien la transmission, associée à la filiation, s'empêtre dans le magma des vivants et des morts, que le vivant extraie le mort de son non-être ou, à l'inverse, qu'il l'enfouisse pour régner en maître. S'en suit un jeu de chaises musicales macabre qui veut que l'on se tienne « comme à la place du mort », qu'il « s'ôte de là pour qu'[on] s'y mette »<sup>7</sup>. Par le biais d'une hallucination, Shakespeare actualise le scénario dans la scène du banquet de *Macbeth*. A table, le spectre de Banquo refuse de céder sa place au commanditaire de son meurtre. Vision sanglante qui saisit Macbeth d'effroi, il occupe le siège réservé à son hôte, sans plus lui laisser d'endroit où s'asseoir parmi ses convives :

Macbeth : *The table's full.*

Lennox : *Here is a place reserv'd, Sir.*

Macbeth : *Where ?*

Lennox : *Here, my good lord. What is't that moves your Highness ?*

Macbeth : *Which of you have done this ? [...]  
If charnel-houses and our graves must send  
Those that we bury, back, our monuments  
Shall be the maws of kites.*<sup>8</sup>

Ici tombes et charniers dégorge leur trop-plein indigeste, à l'image des « entrailles de vautour » qui recrachent les restes de leurs funestes repas. C'est bien cet imaginaire du renvoi

---

<sup>7</sup> Cf. Patrick Hochart, « Héritiers en déshérence », *Transmissions et filiations*, *ibid*, p. 199-200.

<sup>8</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, III, 4, Londres/New York, Methuen ; trad. fr. de Pierre Jean Jouve (GF-Flammarion, 1993) : « La table est pleine. / Ici la place est réservée, seigneur./ Où ? / Mais ici, cher seigneur... / Qu'est-ce qui trouble votre Altesse ? / Lequel de vous a fait ça ? [...] Si les charniers et nos tombes renvoient/ Ceux que nous avons enterrés, nos monuments / Qu'ils soient entrailles de vautour ! »

et, plus souvent, du retour des morts qui intervient dans de nombreux textes. Les fantômes ne restent pas à leur place et viennent hanter les vivants, les habiter. Traitée de façon fantastique, la scène peut devenir inquiétante. Romain Gary, quant à lui, l'aborde de façon burlesque en faisant rentrer dans la danse Gengis Cohn, un *dibbouk* « hébergé » par l'ancien SS, Schatz<sup>9</sup>. « Locataire clandestin », incarnation drolatique du parasite, Cohn est tenace et doit devancer les tentatives de suicide de son hôte, qui cherche à se débarrasser de lui...

A chaque fois, on le voit, c'est la question de la domination de l'un sur l'autre qui est relancée. Dans la plupart des textes, elle se joue dans la maîtrise du discours, soit ce par quoi le sujet maître assure son contrôle sur l'autre. Par sa parole – ou son écriture dans bien des cas –, il produit une « intextuation »<sup>10</sup> de l'autre, sa « mise en texte », façon pour lui de se l'approprier, de l'incorporer. Tantôt il lui (re)donne ainsi corps, tantôt, à l'inverse, il l'enterre, l'enfouit, sans que d'autres voies ne se dessinent, sans même non plus qu'il puisse se rétracter, se soustraire au cercle de la ronde. Cette obligation à assumer son rôle semble illustrer le proverbe arabe selon lequel « celui qui n'engendre pas n'a pas été engendré ». S'abstenir de rentrer dans la danse, ce serait en somme se nier soi, demeurer dans cette douleur de ne pas hériter, de rester là, expulsé du cercle, sans amarre, à la dérive<sup>11</sup>. A suivre ce raisonnement, on aboutit à la conclusion paradoxale selon laquelle considérer le processus de la filiation et de la transmission par le biais de textes, ce serait – en somme – se condamner à indéfiniment observer comment opère le travail de deuil : assister à l'incorporation/intextuation de l'objet considéré comme perdu, assimilé dans la version que j'ai moi-même fabriquée de cet objet pour pouvoir – ainsi figé dans son devenir – le chérir à jamais, sans les aléas du vivant.

---

<sup>9</sup> Pour un approfondissement de l'analyse, je renvoie à l'article d'Anny Dayan Rosenman : « Romain Gary : au nom du père », *Transmissions et filiations*, op. cit., p. 53-68.

<sup>10</sup> Cf. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Arts de faire [1980], t. I, Gallimard, 1990, p. 206.

<sup>11</sup> Cf. Patrick Hochart, « Héritiers en déshérence », *Transmissions et filiations*, art. cité.

## *L'art de faire*

Cependant Gengis Cohn, lui, bouge, résiste. Pas moyen de l'annihiler. Le surgissement intempestif de ses répliques rend les catégories poreuses, brouille les frontières entre contenu et contenant, enveloppe et noyau (« je ne sais plus, parfois, si je suis en lui ou s'il est en moi »<sup>12</sup>, déclare-t-il). La figure du *dibbouk* permet à Gary de mettre en scène un sujet bivocal, qui mêle sa langue à celle de l'autre. Littéralement incontrôlable, ses contorsions produisent du jeu entre l'un et l'autre, interdisant un scénario de stricte possession. Dès lors une « dramaturgie de l'intériorité »<sup>13</sup> peut être déployée qui délie les liens de dépendance mortifères. Sur un tout autre plan, c'est un mécanisme similaire que décrypte Régine Waintrater dans « Héritage de la violence, violence de l'héritage ». Bien qu'Yaakov et Yehuda, enfants de rescapés, aient été élevés dans la mémoire du génocide (l'un gavé « d'une bouillie de mots et d'histoires » par sa mère, l'autre immergé dans un bain musical grec, évoquant la disparition du monde paternel), tous deux sont parvenus à se défaire de l'emprise pathogène exercée par ces bulles de sons, véritables matrices à la fois enveloppantes et toxiques. En devenant auteurs-compositeurs, en écrivant des chansons qui leur permettaient de manipuler la matière narrative et sonore dont ils ont hérité, Yaakov et Yehuda se sont réappropriés les récits et mélodies qui les avaient auparavant étouffés et tenus enfermés. Ils ont ainsi cessé d'être les otages passifs d'une origine catastrophique, pour participer à la circulation d'une mémoire qu'ils sont désormais aptes à « mettre en morceaux, décomposer, recomposer »<sup>14</sup>. C'est également à cet art de la *dispositio* que s'intéresse Laurent Demanze en évoquant l'histoire de cette jeune femme rapportée par Gérard Macé qui s'invente un paysage généalogique aléatoire qu'elle compose au gré des photographies chinées dans les puces et brocantes, « le contraire de ce que donne la manie de la généalogie,

---

<sup>12</sup> Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Gallimard, 1967, p. 68.

<sup>13</sup> Je reprends la formule à Georges Benrekassa.

<sup>14</sup> Daniel Sibony, *Entre-deux. L'Origine en partage*, Seuil, 1991, p. 65.

la fierté du lignage »<sup>15</sup>. En ce sens, on peut opposer deux types de démarches antithétiques. D'un côté, les « fictions génétiques du XIX<sup>e</sup> siècle » d'inspiration naturaliste lesquelles déclinent massivement des généalogies corrompues et fixent la figure du « père pourri »<sup>16</sup> qui contamine la lignée, voire condamne ses descendants à n'être que des revenants, comme dans la pièce éponyme d'Ibsen. De l'autre, des projets grâce auxquels le sujet se libère de l'emprise généalogique. On songe, par exemple, à la démarche d'autofondation de Sartre et de Beauvoir qui, « soucieux de se distinguer aussi bien de l'enfant du roman familial que du descendant de quelque prestigieuse lignée », choisissent non seulement de se « construire de toutes pièces une identité qui ne doive rien à [leurs] géniteurs de hasard »<sup>17</sup>, mais s'inventent aussi – hors procréation – une succession. Dans une version certes moins ambitieuse, Hélène Cixous souhaite, quant à elle, rejoindre la « race des jeunes orphelins » et se donner, comme eux, « source, orient, avenir, sans aucun rapport, d'emblée, avec la généalogie »<sup>18</sup>. Aux vastes arborescences familiales déployées par des romanciers comme Zola, répondent des pratiques plus modestes, qui se détachent du modèle biologique pour lui substituer des modes de création esthétiques. Certaines démarches évoquent, par exemple, la pratique des *combine-paintings* initiée par Robert Rauschenberg. Là où l'artiste, grâce à ses arrangements, ouvre son œuvre au monde et au temps, en organisant ensemble sur la surface de la toile divers rebuts culturels récoltés ici et là, suscitant du même coup le cheminement du spectateur. De la même façon, le sujet devrait pouvoir accueillir ce qu'il reçoit ou plus exactement ce qu'il sélectionne et qu'il fait sien, pour l'arranger à sa guise, en faire son suc, pratiquer, en cela,

---

<sup>15</sup> Gérard Macé, *Colportage III, Images*, Le Promeneur, 2001, p. 122.

<sup>16</sup> Cf. François Noudelmann, « Comment ne pas transmettre ? », *Transmissions et filiations*, op. cit., p. 261-270.

<sup>17</sup> Cf. Raymonde Coudert, « Sartre, Beauvoir et les filles de la tribu », *Transmissions et filiations*, *ibid.*, p. 201-223.

<sup>18</sup> Hélène Cixous, *Souffles*, Des femmes, 1975, p. 18 ; cf. l'article de Catherine Brun, « Hélène Cixous, l'«avorton entêté» », *Transmissions et filiations*, *ibid.*, p. 155-165.

non pas l'art de la restauration<sup>19</sup> – il n'y a en effet plus rien à conserver ou à réparer –, mais l'art de la combinaison des fragments de soi.

### ***Pour en finir avec la transmission***

Les descendants des filiations migrantes offrent-ils un modèle plus adéquat pour penser cette pratique, au sens où ils constituent par excellence des figures d'« héritiers problématiques », qui héritent le plus souvent « moins d'un bien que d'un manque »<sup>20</sup> ? « *No stories. No past. No China.* »<sup>21</sup> Tel est, par exemple, le legs négatif que la narratrice de *China Men*, roman de Maxine Hong Kingston, reçoit de son père, un héritage fait d'interdits, de silences et de violences<sup>22</sup>. Quelles que soient les formes d'exil concernées (génocide, expulsion ou émigration), leurs légataires doivent en ce sens développer un art de faire qui intègre le silence des leurs, enregistre l'effacement d'un monde qui fut leur.

Dans la partie intitulée « Filiations migrantes », seul un article prend acte d'une autre pratique : « La Maison de mémoire. De la transmission dans les récits de Français d'Algérie (1962-2002) » de Catherine Milkovitch-Rioux. On comprend toutefois qu'à travers la célébration du pays perdu que développent les rapatriés, la tâche qu'ils se donnent est tout autre que celle qui échoit aux héritiers de parents exilés. Il s'agit en effet moins pour eux de transmettre un héritage à leurs descendants, que de se proclamer fils et filles d'un lieu d'origine dont ils ont été arrachés et qu'ils tentent à toute force de se réapproprier en inventant des mythes d'autochtonie, qui font d'eux les descendants directs de cette terre où sont enterrés leurs aïeux. Pour les autres, rien ne subsiste de la figure bachelardienne de la maison, pas

---

<sup>19</sup> Je reprends ici l'analyse menée par Pierre Pachet dans « Deux générations pour faire un individu », art. cité.

<sup>20</sup> Cf. Carine Trevisan, « Préface », *Transmissions et filiations*, op. cit., p. 7-12.

<sup>21</sup> Maxine Hong Kingston, *China Men*, Londres, Picador, 1981, p. 18 ; trad. : « Pas d'histoires. Pas de passé. Pas de Chine. »

<sup>22</sup> Cf. Crystel Pinçonat, « Émigration et rupture de filiation. Le silence des pères », *Transmissions et filiations*, op. cit., p. 135-153.



même une « maison de mémoire ». Tout accès à la mémoire d'antan est systématiquement barré. « Le vide d'un désert occupe sa place, comme si le passé était effacé ou censuré »<sup>23</sup>. Pour « habiter » – comme le souligne le titre de l'article de Janine Altounian, « Ecrire pour habiter et transmettre une lettre morte » –, les héritiers de deuxième ou troisième génération doivent s'adosser sur des jeux d'alliances exogamiques, transmettre par exemple dans la langue du pays d'accueil, traduction-transfert qui permet d'inscrire les traces d'un monde disparu, désormais inaccessible. C'est bien à l'inscription de cet effacement que se livre Marlène Amar dans *La Femme sans tête*, récit où la narratrice relate la disparition de sa sœur aînée, qui ne meurt pas, mais s'efface, éliminant systématiquement en elle toutes les marques de la femme orientale qu'elle fut jadis<sup>24</sup>. La métamorphose achevée, plus rien ne reste d'elle pour les siens, sa trace est à jamais perdue.

Sans doute n'est-ce pas un hasard, si l'effacement de soi se dit bien souvent par le biais d'une métamorphose dans les « littératures mineures ». On songe bien sûr à la figure de Grégoire Samsa dans le récit de Kafka, et à l'effacement paradoxal que subit son être, isolé à jamais de toute communauté humaine. Peut-être est-ce dans ce devenir-animal – qui caractérise aussi la narratrice de *Princesse, ma chienne* de Marlène Amar – qu'est signifié la volonté d'interrompre définitivement tout processus de transmission. Coupure d'avec l'origine, figure non pas tant « étêtée » qu'arrachée à tout ancrage, chez ces romanciers, l'invention de soi est beaucoup plus radicale que chez des écrivains comme Sartre ou Beauvoir. Au sein des « littératures mineures », il ne suffit plus de se combiner un autre être à partir de morceaux choisis – comme le font les écrivains « dotés » (d'un héritage culturel national, par exemple. Ne songeons qu'à toutes les « hétérobiographies » produites par Sartre). Pour rompre la lignée, pour couper court à toute transmission et empêcher toute

---

<sup>23</sup> Krikor Beledian, *Cinquante ans de littérature arménienne en France. Du même à l'autre*, CNRS Éditions, 2001, p. 146.

<sup>24</sup> Cf. Catherine Dana, « Marlène Amar, *vox clamans in deserto* », *Transmissions et filiations*, op. cit., p. 167-182.

possibilité de retour à soi et aux siens, il leur faut s'inventer un devenir non-humain que, seule, peut leur assurer une enveloppe animale, objet transitionnel inédit qui leur désigne une nouvelle communauté d'appartenance. En un certain sens, c'est aussi ce que relate le texte de Nartouni, « Nostalgie de la langue arménienne », évoqué par Janine Altounian. Dans ce récit, le narrateur – qui ne s'est pas exprimé dans sa langue maternelle depuis fort longtemps – fait un rêve où il parle dans sa langue avec un chat. Plus tard, il s'en va poursuivre son monologue dans les champs, « afin que personne n'entende [s]on délire et ne [l]e prenne pour un fou ». Devenir animal ou se faire passer pour fou, telles sont les deux alternatives qui restent à l'exilé sans terre, – sans plus d'autres communautés de rattachement à imaginer – pour faire entendre sa voix. Rien d'étonnant dès lors à ce que l'Amérindien Bromden, aussi appelé « Chef Balai », figure hyperbolique du « *Vanishing American* » dans *One flew over the Cuckoo's Nest (Vol au-dessus d'un nid de coucou)* de Ken Kesey, fasse figure d'« homme bestial à la parole escamotée »<sup>25</sup>. Sourd, muet, sauvage et dévirilisé, Bromden – en jouant la « comédie de la surdité » – a embrassé, jusqu'à la négation de soi, l'être qu'on lui a assigné (« *I remembered one thing : it wasn't me that started acting deaf : it was the people that first started acting like I was too dumb to hear or see or say anything at all* »<sup>26</sup>). Il a choisi l'invisibilité optimale et la voie du silence, quand ceux qui optent pour le devenir-animal font entendre une voix inouïe qu'ils nous assènt depuis leur visibilité monstrueuse.

Crystel Pinçonat,  
Université Denis Diderot (Paris 7)

---

<sup>25</sup> Sander L. Gilman, *Disease and Representation : Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p. 239.

<sup>26</sup> Ken Kesey, *One flew over the Cuckoo's Nest* [1962], Londres, Picador, Pan Books, 1973, p. 162-163, trad. fr. de Michel Deutsch : « Je me rappelais une chose : ce n'est pas moi qui avais commencé à me conduire, comme si j'étais sourd – c'étaient les gens qui, les premiers, se sont mis à agir comme si j'étais trop bouché pour entendre, voir ou dire quoi que ce fût. » (*Vol au dessus d'un nid de coucou*, Stock, 1976, p. 265-266).