Université de Neuchâtel

FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

INSTITUT DE LITTÉRATURE FRANÇAISE

Documents et photographies en littérature : effet de réel ou volonté de déstructuration dans *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo

Mémoire de Master
Sous la direction de la Prof. Nathalie Vuillemin

Laurence Beck
Chemin des Perrières 10
2072 Saint-Blaise
077 413 66 53
Octobre 2022

Table des matières

Introduction 2

1. Autour des écrits de soi 7

1.1 Présentation de l'œuvre 7

1.2 Sur les traces autobiographiques 10

1.3 L'autofiction, un autre rapport à la réalité 15

1.4 Le glissement biographique 18

2. Le rapport au document 21

2.1 Le trouble du rapport à la photographie 26

2.2 La relation de Thésée aux archives familiales 31

2.3 La photographie comme révélateur 39

3. Le document comme indice du déplacement 42

3.1 Le voyage, métonymie du déplacement vers la légende 42

3.2 Le texte de Talmaï, ouverture sur une autre voix 46

4. La construction d'une légende ou d'une identité ? 50

4.1 Le suicide – un point fixe dans le glissement 50

4.2 Choisir ses valeurs 54

4.3 L'invention de soi 57

Conclusion 60

Bibliographie 63

Annexe 1 – Liste des photographies 68

Annexe 2 – Le texte perdu 69

Annexe 3 – pages 23-26 70

Introduction

Camille de Toledo, nom de plume d'Alexis Mital, est un écrivain, essayiste, vidéaste et plasticien français né en 1975, vivant actuellement à Berlin. L'écriture de son livre *Thésée, sa vie nouvelle*[1] a été initiée lors d'une résidence à la Maison Max Ernst à Huismes au cours de laquelle il s'agissait d'explorer les rapports entre littérature, photographie et histoire familiale, sur le thème : « Écrire la légende » [2].

À cette occasion, Camille de Toledo a travaillé à partir de clichés personnels qui ont servi de point de départ à une recherche en lien avec sa perception de son histoire familiale. Son travail a été publié en ligne et on y retrouve des photographies figurant également dans le texte publié, qui relate la recherche généalogique de Thésée, le personnage et narrateur. Thésée fait face à l'histoire de sa famille dans le but de donner un sens au suicide de son frère aîné à l'âge de trente-trois ans, décès suivi rapidement par la disparition de ses parents. Deux choix formels caractérisent ce texte. Il se présente tout d'abord sous la forme d'un récit de filiation, genre[3] issu de l'autofiction, qui s'est libérée du pacte autobiographique[4]. Mais, de manière quelque peu antinomique, les éléments non littéraires – photographies et documents – viennent ajouter un effet de réel au récit. Notre analyse portera donc sur l'utilisation de ces éléments issus du réel dans le cadre de l'élaboration d'un certain type de récit de soi autorisant le recours à la fiction.

En effet, dans le cadre de l'autofiction, le document, photographique ou non, est ambivalent. Son rapport à la réalité est remis en question par l'absence de pacte de vérité au niveau du récit. Dans *Thésée*, une partie des documents photographiques est présentée comme issue des archives familiales du narrateur. Cependant, grâce aux informations en ligne relatives au travail en résidence, il est possible de les rattacher aux archives personnelles de l'auteur. La question de la légende, thème de la résidence Max Ernst, apparaît alors de deux façons différentes liées à sa polysémie. Tout d'abord par la manière

---

[1] de Toledo, Camille, *Thésée, sa vie nouvelle,* Lagrasse, Verdier, 2020. À partir d'ici, l'ouvrage pourra être indiqué uniquement par le nom de *Thésée*, en italique.

[2] Ciclic Centre Val de Loire, « À l'écoute, Écrire la légende », [en ligne] : https://livre.ciclic.fr/actualites/l-ecoute-ecrire-la-legende-1-de-camille-de-toledo, publié le 16.04.2020 (consulté la dernière fois le 18.02.2021). Cette page permet d'accéder aux textes et aux diverses rencontres avec le public.

[3] Larroux, Guy, *Et moi avec eux. Le récit de filiation contemporain*, Genève, La Baconnière, « Nouvelle collection langages », 2020, p. 9.

[4] Nous nous référons ici à LEJEUNE, Philippe, *Écrire sa vie, du pacte au patrimoine autobiographique*, Paris, Éd. du Mauconduit, 2017.

dont l'auteur choisit de légender – et donc d'interpréter – les divers types de documents insérés dans le récit. Ensuite par la rédaction d'une histoire « qui doit être lue » conformément à la signification étymologique de la légende. Dans le cas de *Thésée* le devoir de lecture est justifié par le besoin de pouvoir reconsidérer le passé afin d'être à même d'envisager l'avenir. Le travail effectué dans le cadre du livre fait écho à une autre création réalisée simultanément. En lien avec l'enquête généalogique, Camille de Toledo a créé une installation intitulée « La Chambre d'enquête »[5], dans laquelle il expose de très nombreux documents, présentés sur trois panneaux de contreplaqué reprenant l'esthétique des enquêtes policières. Il tisse des liens entre les documents, pose des mots clefs et expose des questionnements brefs sur de petites notes ajoutées aux panneaux. Au côté de documents évoquant les problématiques spécifiques au XXe siècle et au futur de l'humanité, nous retrouvons des images qui figurent dans *Thésée*. Le questionnement de l'héritage du XXe siècle dans la vie européenne actuelle s'inscrit profondément dans l'œuvre littéraire de Camille de Toledo qui, par ses essais, mène une réflexion plus politique[6]. « La Chambre d'enquête » souligne l'intérêt de l'auteur pour les documents d'archives, officiels ou non, mais surtout pour les questionnements qu'ils suscitent à notre époque.

Dans le domaine littéraire, l'archive familiale est une adaptation libre de l'archive historique et l'utilisation qui en est faite implique la subjectivité de celui qui y recourt. L'hypothèse de base de ce travail est que la reproduction de documents questionne l'effet de réel en lien avec le texte et donne ainsi des indices sur le glissement de celui-ci vers la fiction, et dans notre cas, vers la légende. Petit à petit, l'écho d'un récit secondaire se crée par le contact entre le texte et l'image introduisant un effet d'incertitude. Nous avons choisi d'analyser cet élément de *Thésée* en ayant recours aux différents documents disponibles en ligne. Cette lecture ouvre sur des analyses et des interprétations que le lecteur est libre d'ignorer lors de la découverte du texte. Mais il nous a semblé pertinent de prendre en considération un média actuel pouvant se révéler être également un outil de communication en lien avec la création artistique et, plus précisément ici, littéraire. Ce texte se situe au point de rencontre de deux problématiques. Il joue de manière très fine avec la présence de la fiction dans les écrits de soi et met en lumière le lien ambigu qui

[5] De Toledo, Camille, « La chambre d'enquête », *Anthropocène 2050*, École Urbaine de Lyon, Université de Lyon, [en ligne] (consulté la dernière fois le 15.06.2022).
[6] Vous trouverez la liste des œuvres littéraires de Camille de Toledo sur le site de la BnF, [en ligne] : https://data.bnf.fr/fr/documents-by-rdt/14437405/te/page1 (consulté la dernière fois le 20.09.2022).

unit particulièrement la photographie – mais également les autres types de documents issus du réel – à la réalité. Ces deux éléments seront le fil rouge de notre analyse.

Nous retracerons les éléments essentiels des divers types de récits de soi pour comprendre ce que *Thésée* propose de particulier dans son approche de soi par la mémoire familiale. Sa réinterprétation des documents interrogera notre rapport à la mémoire qui occupe une place devenue essentielle dans le cadre de la compréhension de notre passé[7]. Nous prendrons donc en compte les significations dont sont chargés archives et documents personnels, afin de définir la manière dont Camille de Toledo manipule à la fois ses documents et nos attentes vis-à-vis du matériel mémoriel.

Dans l'approfondissement de l'étude de l'intention qui sous-tend le choix et la présentation des documents, nous chercherons à mettre en évidence l'ouverture sur une histoire plus globale. Camille de Toledo, par un tissage entre recherche d'ascendance et éléments historiques, mène une enquête familiale qui le conduit jusqu'au début du XXe siècle. Grâce à cette approche, c'est finalement ce siècle tout entier qu'il remet en question, et particulièrement la légende des Trente Glorieuses, dont la fin brutale a mis l'humain devant un héritage tragique.

Au sein de ce que nous aurons regroupé sous le thème d'archives, nous dégagerons un élément particulier : les photographies. En effet, la photographie, médium relativement nouveau, a subi une évolution rapide qui assure maintenant son omniprésence. Elle nous intéresse dans son lien à la littérature par l'effet de réel qu'elle peut sembler apporter, ou au contraire, le trouble qu'elle peut semer. L'effet de réel peut entrer en conflit avec la distance qu'induit l'écriture dans la restitution des souvenirs dans tous les types de récits de soi, qu'il s'agisse de biographie, d'autofiction ou de récits de filiation. L'article de Maryse Fauvel[8] et l'étude d'Antonella Lipscomb[9] qui se penchent, entre autres, sur le travail biographique de Roland Barthes intégrant des photographies personnelles commentées, nous ont permis d'appréhender la construction d'une identité réfléchie que l'auteur souhaite présenter au monde. Dans *Thésée*, l'utilisation de reproductions de photographies et de documents pourrait être vue comme une volonté d'apporter des

[7] Pour plus d'information, voir l'article de Rioux, Jean-Pierre, « Mémoire des guerres du XXe siècle, questions du XXIe », *Inflexions*, vol. 25, no. 1, 2014, p. 79-90.
[8] Fauvel, Maryse, « Photographie et autobiographie "Roland Barthes" par Roland Barthes et "L'amant" de Marguerite Duras », dans *Romance Notes*, University of North Carolina, 1993, Vol. 34, n°2, p. 193-202, [en ligne] : https://www.jstor.org/stable/43802237 (consulté le 15.06.2022).
[9] Pour plus d'information, voir Lipscomb, Antonella, « L'imaginaire d'images : ne réflexion sur la photographie chez Barthes, Duras et Guibert », dans *Cédille revista de estudios franceses*, n°18, automne 2020, [en ligne] : https://doi.org/10.25145/j.cedille.2020.18.23 (consulté le 15.06.2022).

preuves ou, au contraire, comme un essai de réappropriation d'une réalité qui échappe au survivant, dont la fonction – narrateur ou auteur – reste floue.

Ce rapport entre la photographie et la littérature est au cœur de plusieurs réflexions, dont celle de Frédéric Marteau. Le critique souligne que « l'étrangeté de [la] rencontre »[10] entre la photographie et le texte a donné naissance à des ouvrages littéraires réfléchissant sur « la relation de l'image et du texte en privilégiant l'image photographique »[11]. Il mentionne *La chambre claire* de Roland Barthes, dont la parution a préludé à de multiples réflexions sur la réception de la photographie, puis il approfondit le travail de Sebald, dont l'œuvre a proposé une approche nouvelle du rapport entre texte littéraire et documents. Nous reviendrons sur le travail de ces deux auteurs dans notre analyse de l'utilisation des documents dans *Thésée, sa vie nouvelle,* Camille de Toledo y faisant référence dans ses interviews et conférences. Mentionnons également que Sebald fait partie du corpus par lequel de Toledo aborde la problématique du vertige dans sa thèse[12] et si ce mot n'apparaît pas dans *Thésée*, le thème de la chute y est récurrent.

Nous mettrons en évidence la forme du récit de filiation et la volonté qui l'habite de rétablir un lien brisé en nous appuyant sur les écrits du critique et essayiste Dominique Viart, à qui nous devons la théorisation du récit de filiation dans les années quatre-vingt, ainsi que sur ceux de Laurent Demanze et Guy Larroux qui ont poursuivi son analyse jusqu'à ce jour. Au sein de cette nouvelle forme littéraire, la question de l'ascendance devient une préoccupation importante, dans le cadre d'une « investigation inquiète »[13], propre à l'individu postmoderne.

En contrepoint du récit de filiation, nous reprendrons l'analyse de Marthe Robert qui se base sur la théorie de Freud concernant le roman familial. En psychanalyse, le roman familial serait une création du patient ayant pour but de se créer une famille imaginaire. Ce processus permettrait une construction identitaire du soi établie en brisant le lien généalogique. Marthe Robert fonde sa théorie littéraire sur cette vision, chaque roman étant à ses yeux le résultat d'un rapport spécifique à sa famille[14]. Ses considérations

---

[10] MARTEAU, Frédéric, « L'écrit et la photographie : mélancolie du livre. Autour de l'œuvre de W. G. Sebald », dans *L'Esthétique du livre*, Alain Milon et Marc Perelman (dir.) Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, [en ligne] (consulté la dernière fois le 15.06.2022). (Consulté la dernière fois le 15.06.2022).
[11] *Ibid*.
[12] MITAL, Alexis¸ *Histoire du vertige - de Cervantes à Sebald¸* thèse soutenue le 04.07.2019.
[13] Demanze, Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Corti, 2008, p. 9.
[14] Marthe Robert*, Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972

interviennent alors qu'après la parenthèse du Nouveau roman, récit et sujet font leur retour dans l'incertitude propre à la postmodernité.

Le récit de Camille de Toledo s'inscrit dans une période riche en récits en lien avec les documents – de la petite ou de la grande histoire – et la mémoire. Soulignons cependant qu'il s'agit ici de donner un aperçu des possibilités exploitées par un auteur contemporain et non pas d'une généralisation, car, ainsi que le souligne Dominique Viart « étudier les œuvres contemporaines à l'aide des instruments dont nous disposons permet très certainement d'en comprendre la poétique et l'agencement, mais ne nous offre que très marginalement la possibilité de mesurer les enjeux communs à une époque donnée, la nôtre »[15].

[15] Viart, Dominique, « Historicité de la littérature contemporaine » dans *Fins de la littérature, Historicité de la littérature contemporaine,* Tome 2, Viart, Dominique, Demanze, Laurent (dir.), Paris, Armand Colin, 2012, p. 86.

1. Autour des écrits de soi

1.1 Présentation de l'œuvre

Si l'on se réfère à la biographie de Camille de Toledo[16] ainsi qu'à diverses interviews[17], on peut considérer le narrateur éponyme de *Thésée, sa vie nouvelle*, comme un alter ego de l'auteur. Alexis Mital, nom de naissance de Camille de Toledo, voit le jour le 25 juin 1976 dans une famille de la grande bourgeoisie lyonnaise. Jérôme, son frère, se suicide le premier mars 2005. Sa mère, Christine Mital-Riboud, meurt d'une crise cardiaque le 26 janvier 2006 à Paris alors que son père, Gérard Mital, décède de maladie quelques années plus tard. Ces événements sont repris dans la première partie de *Thésée sa vie nouvelle,* qui relate une (en)quête par laquelle le personnage cherche à comprendre « qui commet le meurtre d'un homme qui se tue ? »[18].

<u>*Résumé de l'œuvre*</u>

Dans *Thésée*, l'homme qui se tue, c'est le frère du narrateur. Il se nomme aussi Jérôme et se suicide également le premier mars 2005. Ce premier deuil est suivi de ceux des parents. Les dates des différents événements concordent. Ayant perdu son frère et ses parents, Thésée quitte la « ville de l'Ouest » (Paris), pour la « ville de l'Est » (Berlin). Il emmène ses enfants et espère prendre un nouveau départ, loin de son passé qui pourtant l'accompagne dans « trois cartons remplis du souvenir des siens : des lettres, des courriels, des manuscrits, des photographies de son enfance » (p. 22). Les cartons resteront fermés jusqu'au jour où son corps l'abandonne. Le narrateur « chute » : il s'effondre psychologiquement et physiquement. C'est alors qu'il ouvre les cartons et cherche une explication aux événements des dernières années. Il conduit une enquête qui le mène, à travers documents textuels et photographiques, sur les traces des hommes de sa famille – « la lignée des hommes qui meurent » (p. 29) – ces hommes dont la fragilité est devenue un secret de famille au moment où les Trente Glorieuses appellent à l'oubli

[16] « Camille de Toledo », Wikipedia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Camille_de_Toledo, dernière consultation le 18.07.2022. Cet article comporte des liens avec les articles relatifs aux membres de sa famille.

[17] Pour plus d'informations : interview de Camille de Toledo par Nathalie Cohen, « *Thésée, sa vie nouvelle.* Une famille traversée par l'histoire juive », *akadem, un campus numérique juif*, [en ligne], publié le 02.10.2020 (consulté la dernière fois le 18.07.2022).

[18] De Toledo Camille, *Thésée, sa vie nouvelle,* Lagrasse, Verdier, 2020, p. 9. Dès à présent, les citations de cette œuvre seront indiquées dans le texte par leur emplacement dans l'ouvrage sous la forme : (p. n° page).

du passé pour mieux croire au progrès. Jérôme est né en 1973, au moment de la crise pétrolière qui symbolise la fin du rêve de la modernité. Mais le silence a subsisté et les enfants de la fin du rêve de croissance ne savent plus rien de leurs ascendants. Thésée n'a que ses archives familiales pour tenter de renouer les liens. Il remontera jusqu'à son arrière-grand-père Talmaï et son arrière-grand-oncle Nissim, juifs d'Andrinos qui ont quitté la Turquie pour s'établir en France au début du XXe siècle. Nissim, avide de s'intégrer à son nouveau pays, part se battre durant la Première Guerre mondiale. Il est tué à la fin du conflit. Son frère Talmaï, confronté à la répétition des événements lors de la Deuxième Guerre mondiale, est incapable de supporter le départ de ses fils au combat. Il se suicide en 1939. Il laisse un texte racontant un drame survenu juste avant le début des hostilités : la mort de son fils Oved, en 1937, à l'âge de onze ans. Le suicide de l'arrière-grand-père entre en résonnance avec celui de Jérôme et les traces d'une judaïté oubliée ou volontairement effacée sous-tendent les drames familiaux.

Le narrateur rend compte de ses souffrances et de son enquête, qu'il entrecoupe de photographies et de documents. Il cite également certains écrits de son arrière-grand-père Talmaï et de son arrière-grand-oncle Nissim. Le texte de Talmaï, rédigé à la suite de la mort d'Oved, se situe au début du récit, quand le personnage de Thésée prend le train pour Berlin. Le narrateur partage la connaissance de ce texte avec le lecteur alors que le personnage refuse encore de le lire : « [I]l se dit qu'il pourra s'éviter de lire ce que le vieux a souhaité léguer à ses descendants ; il a trouvé le manuscrit […] dans le grenier de la maison de sa grand-mère, mais il a toujours refusé de l'ouvrir » (p. 31). À l'autre bout du récit, nous trouvons des extraits du journal de Nissim et des lettres qu'il a écrites à son frère Talmaï durant son engagement dans l'armée française. Thésée, après un voyage en train en direction de la France, les lira sur la tombe de son frère. Il s'adressera à ce dernier au-delà de la mort, dans un dialogue renoué, afin de donner une lumière nouvelle à l'histoire familiale. Ces deux textes sont restitués sous forme de fragments interrompus par des commentaires du narrateur, que nous percevons comme un « Thésée pensant et écrivant » en opposition au personnage qui subit les événements[19]. Ils forment des bornes symboliques de cette investigation généalogique menée par un homme brisé en quête de sens.

[19] Le personnage est souvent désigné par « il » (p. 20), « le frère qui reste » (p. 20), « le frère vivant » (p. 15) ou « survivant » (p. 20) et « Thésée » (p. 31). Les pages indiquées correspondent aux premières mentions dans le texte.

Écriture

L'écriture traduit cette perte de sens et le ressassement de celui qui perd pied. La lecture bute sur divers types de répétitions. Certaines phrases, mises en évidence, reviennent à plusieurs reprises, comme « maintenant tout tombe et la vie est maudite »[20]. Le verbe tomber se répète au long du texte[21] introduisant le champ lexical de la chute. La question « qui commet le meurtre d'un homme qui se tue ? » revient à sept reprises[22]. Ces répétitions, parmi d'autres, viennent rythmer un texte qui semble tourner sur lui-même, faisant ressentir au lecteur la sensation d'impuissance qui terrasse le personnage, pris dans une recherche éperdue de sens. Cette absence de points de repère est également reflétée par la ponctuation. Le point, qui marque une sorte de conclusion, est pratiquement absent, remplacé par le point-virgule, qui, suivi de minuscules, donne l'impression d'un texte qui s'écoule sans permettre de véritable arrêt. Seul le terme de l'enquête, survenant avant l'adresse finale et le post-scriptum, permettra à Thésée de retrouver son équilibre et au lecteur de rencontrer un point final.

Christine Marcandier, dans un article publié dans la revue *Diacritik,* introduit le texte de Camille de Toledo en soulignant des éléments pertinents pour notre analyse :

> La forme du livre est inouïe, toute de strates et tensions entre la prose, la poésie et les images (photographies et documents), articulation de l'Histoire collective et de l'histoire d'une famille, deuil d'un siècle comme des siens ; elle est *arkhè*, soit enquête sur une origine pour (dé)construire un (re)commencement, sans réparation factice.[23]

Tout d'abord, elle mentionne la présence de diverses strates temporelles et géographiques, ensuite les différents niveaux narratifs et finalement l'exploration de la langue qui fournit une forme nouvelle, synecdoque stylistique de l'homme en souffrance. Celui-ci est lui-même métaphore d'une période héritière de la folie du XXe siècle. Tous ces éléments se conjuguent et sont mis au service d'une recherche des origines que l'auteur semble vouloir cristalliser – ou au contraire disperser – dans les documents et les archives. Christine Marcandier souligne également l'inquiétude de la langue par le biais de la problématique de la traduction, chère à l'auteur : « Jérôme [le frère du narrateur] est mort de n'avoir pu traduire ce qu'il savait obscurément »[24]. On meurt de ne pas

[20] P. 15, 16, 18 et 77.
[21] « tout se mettra à tomber » (p. 48), « son corps tombe » (p. 70).
[22] P. 7, 9, 11, 17, 19, 78 et 102.
[23] Christine Marcandier, « Ce kaddish de l'espoir », *Diacritik*, publié le 2.11.2020, [en ligne] (consulté la dernière fois 10.07.2022).
[24] *Ibid.*

comprendre, de ne pas traduire le message obscur et secret de son ascendance qui s'inscrit ici dans le courant historique de la vieille Europe. Thésée entreprend une traduction des éléments en sa possession pour offrir une nouvelle vie à ses enfants, ce qui implique de « nettoyer les eaux noires du temps » (p. 75). Pour ce dernier point, il s'appuie principalement sur les textes de Talmaï et Nissim, ainsi que sur des photographies.

Fictionnalité

Quand il parle de son texte, Camille de Toledo insiste sur la présence d'une part de fictionnalité que nous pourrions à première vue définir comme l'écart qui le sépare du narrateur. Cependant, Claire Paulian, dans son article « La fabrique d'une légende », questionne certaines libertés prises par l'auteur avec sa véritable ascendance, mettant ainsi en lumière des problèmes pouvant surgir lors de la réception de l'autofiction[25]. Car le cas de Camille de Toledo est particulier, puisqu'il installe autour de son récit des informations référentielles, des traces aisées à trouver, de manière que le lecteur qui le désirerait puisse relativement facilement procéder à des recoupements, voire remettre certains points en question. Dans le cadre de ce mémoire, il ne s'agit pas de déterminer si ces libertés sont justifiables, mais de voir comment Camille de Toledo, en s'appuyant sur l'insertion de photographies et de documents, orchestre le glissement vers ce que nous pourrions définir comme « sa » légende. Afin de pouvoir déterminer l'ampleur et les modalités de ce glissement, nous allons tout d'abord situer le récit pour le confronter ensuite aux différents types d'écritures de soi.

1.2 Sur les traces autobiographiques

Le récit de *Thésée* débute avec des éléments rappelant de manière précise des événements tragiques de la vie de son auteur. Néanmoins, celui-ci souligne dans ses interviews la présence de la fiction. Nous allons à présent analyser les éléments qui pointent vers un rapport différent à la voix narrative et la difficulté à cerner celle-ci. Le mélange des registres brouille les indices. La décision de faire du narrateur une personne différente de l'auteur en le renommant n'est peut-être pas un signal parfaitement clair.

[25] PAULIAN, Claire, « La fabrique d'une légende », *En attendant Nadeau*, n° 116, 18.11.2020, p. 21-25.

L'approche lyrique

Le lien auteur-narrateur-personnage dans *Thésée, sa vie nouvelle* est complexe. La première intervention du « je » se fait sous la forme d'un poème liminaire qui s'adresse au frère mort. Dans ce poème et dans le premier chapitre, ni le narrateur ni les personnages ne sont nommés. Le lecteur qui choisirait de se renseigner constaterait que les dates des drames correspondent aux événements tragiques vécus par l'auteur, ce qui suggérerait le témoignage d'un traumatisme personnel. Le choix de débuter *Thésée* par un poème en vers libres met l'accent sur une approche lyrique, qui privilégie la subjectivité et le questionnement existentiel de l'auteur. Le thème place le récit dans la dynamique de la rupture du lien fraternel.

> quand nous perdons nos liens, mon frère,
> nous tombons
> et moi, après ta mort, je suis tombé (p. 10)

Cependant, après le poème liminaire, l'auteur opère un changement de genre qui modifie la forme et le sens du texte. Le chapitre « premier mars 2005, Paris » s'ouvre par :

> un père dénoue seul la corde à laquelle son fils s'est pendu, je suis dans un taxi qui traverse le fleuve, j'ignore tout de ce qui est en cours, mais le message sur mon répondeur dit de me dépêcher, et c'est une voix de terreur, celle du père ; (p. 15)

Trois éléments créent une rupture avec le texte qui précède et instaurent ainsi une distance avec la voix du poème : la disposition du texte, l'emploi de l'article indéfini « un », ainsi que la manière dont le message du répondeur est rapporté, avec le recul nécessaire pour qualifier de manière très littéraire l'émotion perçue dans la voix du père. Dans le premier chapitre, qui rapporte la disparition des membres de la famille, il est impossible de discerner l'auteur du narrateur. Il pourrait s'agir d'une autobiographie, le nom de Thésée n'apparaissant que dans les premières lignes du chapitre suivant[26]. Pourtant, dès la première phrase de ce premier chapitre, l'utilisation des pronoms installe un déséquilibre qui ouvre un questionnement sur le statut du sujet énonciatif.

Les pronoms

Le narrateur mentionne son répondeur en utilisant le déterminant possessif : « mon répondeur » (p. 15), mais le père est précédé de l'article indéfini : « un père » (p. 15). Le texte n'établit pas de lien entre le père et le narrateur, qui découvre « le père assis ; dans

[26] « le texte sera une clef pour aider le frère qui reste, Thésée, à éclaircir l'énigme de ses morts » (p. 31)

l'angle, le frère allongé » (p. 15). L'espace entre le narrateur et les membres de sa famille est indiqué par l'absence de déterminants possessifs. Il apparaît aussi dans la phrase : « c'est une ligne qui coupe entre le frère mort et le père, la mère, le frère vivants » (p. 15). La ligne matérialise la coupure sous la forme d'une frontière.

La panique du narrateur qui mentionne « ce cri qui sort de moi » (p. 15) ainsi que l'indication « rien n'est réparable » (p. 15) permettent enfin au lecteur de comprendre le lien entre le narrateur et sa famille. Mais la subjectivité du « je » se trouble avec la mention de « ce frère vivant », qui sera aussi « le frère qui reste » (p. 17) et dont le narrateur parle à la troisième personne. Ce procédé aménage une distance temporelle – parfois ténue – entre le narrateur et le personnage. Le narrateur dit « je comprends que l'existence *à partir de là* [le suicide du frère] sera coupée en deux » (p. 16). Ce n'est pas uniquement l'existence qui sera coupée en deux, mais le narrateur lui-même, qui tend à se dissocier du traumatisme vécu, le « je » ménageant une place au « il » : « ce sont les pensées du frère vivant quand il voit que ses forces et ses joies servent à tenir les autres » (p. 18). Le discours direct devient du discours rapporté. Les voix continuent à se mêler et l'utilisation des pronoms « je » ou « il » définit des strates temporelles soulignant d'abord le piétinement du récit puis le lent retour d'une conscience à même de créer un récit permettant la reprise de la vie[27].

Dans un premier temps, la double temporalité de l'autobiographie est utilisée de manière classique. Le narrateur porte rétrospectivement un regard plus critique sur sa propre vie. Ensuite, l'emploi du pronom « il » pour le personnage instaure une rupture entre celui-ci et le narrateur, sorte de schizophrénie littéraire que confirmerait la phrase « Thésée et moi, c'est égal, nous deux, nous écoutons le discours du jeune Roi qui dirige la France ; et nous sommes blessés » (p. 221). L'identité du « moi » n'est pas clairement définissable. Nous pourrions y voir le narrateur, dans une volonté d'affirmer l'existence en parallèle de deux subjectivités distinctes pour la même personne. Le suicide du frère a coupé en deux l'existence et la personnalité du « frère survivant » et ce dernier aurait une subjectivité différente de celle du narrateur, qui a pu accepter le passé grâce à son enquête. Pourtant, nous ne pouvons pas exclure totalement la présence de l'auteur qui confirmerait ainsi une part d'autobiographie. La voix de l'auteur n'est pas donnée à entendre directement, mais il existe suffisamment d'éléments disponibles pour confirmer que Camille de Toledo s'est fortement inspiré de sa vie et de celles des membres de sa

[27] Camille de Toledo emploie le mot « revivance » (première mention p. 22).

famille pour donner naissance à *Thésée* et que, partiellement du moins, il parle de lui et de sa souffrance.

Une réalité aux accents de mythe

La relation à l'autobiographie, impliquant une confiance due au pacte qui garantirait un lien clair à la réalité, doit ici être affinée et pour ce faire, nous allons nous appuyer sur une affirmation de Philippe Lejeune : « Une autobiographie, ce n'est pas un texte dans lequel quelqu'un dit la vérité sur soi, mais un texte dans lequel quelqu'un de réel dit qu'il la dit[28] ». À ce stade de notre analyse, nous avons mis en lumière le flou entre les identités narratives. Mais l'intérêt de la définition de Lejeune repose ici sur le fait qu'elle remet en question la notion de vérité. Le pacte autobiographique[29] pouvait laisser penser que le lecteur s'installait dans une relation de confiance, mais cette reformulation met l'accent sur la responsabilité qui réside dans l'acte de lecture. La lecture doit rester active et engagée, quel que soit le genre littéraire concerné.

Thésée, sa vie nouvelle ne porte aucune mention générique qui pourrait confirmer ou infirmer l'hypothèse de l'autobiographie et la correspondance du nom de l'auteur avec celui du narrateur et du personnage[30], propre à ce genre, n'est pas respectée. Le choix de Thésée comme nom du narrateur-personnage ne peut pas être anodin puisqu'il déplace le récit à un niveau mythologique. Thésée est lié au labyrinthe et au danger représenté par le Minotaure. L'idée d'un enfermement à vaincre, de la présence d'un danger, d'un chemin à retrouver est très présente dans le texte : « Thésée cherche une issue hors du labyrinthe, il voudrait éviter le monstre » (p. 67), « sortir du labyrinthe / restaurer le nom manquant et la prière absente » (p. 75). Le mot « labyrinthe » est utilisé à dix reprises pour parler de la peur de celui qui doit faire face à son passé[31].

Le personnage de Thésée est chargé par les siens « de colères…/ de devoirs…/ de secrets… » (p. 24), mais il est également poursuivi par « les peurs de plusieurs générations » (p. 25). Le prénom donné au personnage fait tout d'abord référence à cette problématique générationnelle qui sous-tend les récits de la mythologie grecque et ensuite au labyrinthe au cœur duquel se trouve le monstre à vaincre. En Crète, Thésée trouve et

[28] Lejeune, Philippe, *Écrire sa vie, op. cit.*, p. 17.
[29] Pour plus d'informations, voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.
[30] Pour plus de détails sur la signification des noms, voir l'article de Sabine Huynh, « Camille de Toledo : vertige de la fuite et régénération dans la traduction (*Thésése, sa vie nouvelle*) », *Diacritik*, 20.08.2020, [en ligne], (consulté la dernière fois le 05.05.2021).
[31] P. 32, 39, 67, 71, 74, 75, 81, 173, 176, 239.

tue le monstre, mais en oubliant de hisser les voiles blanches du succès alors qu'il est en vue d'Athènes, il provoque la mort de son père qui préfère se suicider plutôt que de faire face à la douleur de la perte de son fils. Cet oubli évoque la problématique de la responsabilité et résonne avec la question : « qui commet le meurtre d'un homme qui se tue ? » posée par la mère du narrateur. De plus, le choix d'Égée évoque le suicide de Talmaï qui ne peut se résoudre à souffrir du possible décès de son fils au combat. La question du suicide est au cœur du labyrinthe familial.

L'onomastique

Nous constatons l'importance que nous pouvons attribuer à l'interprétation du nom du narrateur. Dans un récit qui glisse vers le mythe, nous pouvons partir du principe que l'onomastique joue un rôle notable sur lequel nous allons à présent nous arrêter.

Jérôme, le frère suicidé, est le seul dont le prénom est conservé. Il est mis en lien avec celui de Jérôme de Stridon – saint patron des traductrices et traducteurs – qui se vit confier la tâche d'effectuer une nouvelle traduction de la Bible en latin. Nous avons déjà mentionné l'importance de la notion de traduction chez l'auteur. Ce prénom symbolise à la fois la nécessité et la difficulté de la traduction, que ce soit au niveau littéral ou à un niveau plus métaphysique. La traduction est une métalepse de l'enquête menée par l'auteur qui cherche à faire une lecture cohérente des éléments en sa possession.

Les autres membres de la famille sont renommés. Leur nouvelle identité est d'origine hébraïque, à l'exception de celle du père, surnommé Gatsby, que l'on peut rapprocher de *Gatsby le magnifique* de F. Scott Fitzgerald. En effet, les parents de Thésée mènent une vie mondaine qui rappelle celle du personnage de F. Scott Fitzgerald. Thésée cite son père : « c'était la grande vie ! », « ah, nous menions grand train ! », affirmations remises en question par le narrateur : « vous meniez "grand train", mais je me demande si tous les wagons étaient bien attachés » (p. 92), laissant ainsi augurer la fin de leur monde. Le nom du père met l'accent sur l'importance que cette génération apporte au paraître et à la vie sociale, alors que les prénoms juifs instaurent une tension entre le succès de la famille et le secret de ses origines, reliées à une spiritualité oubliée. Les prénoms hébraïques forment un canevas sur lequel se déroule le récit qui, tout en restant silencieux sur la Shoah, pose la question de l'effacement des origines. Dans diverses interviews, Camille de Toledo souligne que *Thésée* parle de sa famille, qu'il a lui-même

souffert et souffre encore des maux attribués au narrateur[32], mais en revendiquant une part de fiction qui permet une certaine universalité du propos. Si nous avons conclu à l'inspiration autobiographique, nous voyons que l'utilisation des voix narratives, l'emploi des différents pronoms et la symbolique des noms cherchent à souligner que le brouillage entre la réalité et la fiction fait fondamentalement partie de la volonté de l'auteur.

1.3 L'autofiction, un autre rapport à la réalité

Camille de Toledo, par diverses méthodes, place le vertige, le flou et l'incertitude au cœur de son œuvre. Ces éléments nous font nous tourner vers d'autres types de récits de soi : l'autofiction et le récit de filiation.

La réinvention

Le repérage des infléchissements de genre littéraire est un outil primordial dans la recherche du rôle joué par les reproductions de photographies et de documents au sein de *Thésée*. Dans son article « L'autofiction : une réception problématique », Laouyen Mounir, s'appuyant sur *Le miroir qui revient*[33] de Robbe-Grillet, cherche à expliquer le glissement qui survient par le passage de l'autobiographie à l'autofiction, cette dernière conscientisant la part inévitable et variable de fiction qui se glisse dans chaque type d'écrit de soi :

> L'enjeu de l'autofiction serait donc d'instaurer un état intermédiaire entre le vrai et le faux, de nous faire « accepter la supposition, le doute, l'ambiguïté, la coupure, comme relation normale avec le monde réel. […] le réel commence là où le sens vacille »[34].

L'autofiction est un écrit s'inspirant d'une expérience vécue par l'auteur, sans pour autant offrir un pacte de vérité. Mounir Laouyen reprend les trois propositions modales de Kant pour démontrer que « l'autofiction met en panne l'*assertorique* (vrai ou faux) en tant que modalité judicative, brise avec le régime *apodictique* (nécessairement vrai) sur lequel repose l'autobiographie traditionnelle pour instaurer une réception *problématique* (qui

[32] Médiathèques Municipales, Saint-Etienne, rencontre virtuelle avec Camille de Toledo, « La Chambre d'enquête », 23 mars 2021, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=2MDDIQl3pGU (consulté la dernière fois le 20.09.2022).
[33] Robbe-Grillet, Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Éd. De Minuit, 1984, p. 146 et 212.
[34] Laouyen, Mounir, « L'autofiction : une réception problématique » dans : *Frontières de la fiction*, Audet, René (dir.) ; Alexandre, Gefen (dir.), Québec, Éd. Nota bene, 2001, p. 352. Les citations entre guillemets sont empruntées à Alain Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient, Paris, Minuit, 1985, p. 212.

peut être vraie) »[35]. Malgré cette distance prise avec le *vrai*, Serge Doubrovsky, relève qu'il ne s'agit pas d'une solution de facilité qui permettrait de ne pas se positionner face aux événements. Il s'agit d'un véritable travail littéraire :

> L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie… C'est littéralement et littérairement une réinvention[36].

La notion de « réinvention » est cruciale pour cerner le travail réalisé par Camille de Toledo. *Thésée* repose sur des événements dont la trace existe, mais la suite du récit, tout en tenant compte du contexte historique et de documents existants, explore des mondes possibles dans le sens entendu par Thomas Pavel :

> Nous dirons qu'un monde appartenant à l'ensemble K représente une alternative possible à un autre monde du même ensemble si, et seulement si, les deux mondes contiennent le même inventaire d'individus, quand bien même les propriétés de certains de ces individus subiraient des changements d'un monde à l'autre[37].

La famille de Thésée comporte les mêmes membres que celle de Camille de Toledo. Seules certaines propriétés ont changé et ces changements permettent d'explorer ce qu'aurait été le monde dans ces conditions-là. Le monde de Thésée est une alternative au monde réel. Il est le récit de celui qui a besoin d'une autre explication des événements qui ont construit son monde pour pouvoir avancer.

Le récit de filiation

Dans le cas du récit de filiation, déclinaison de l'autofiction, le narrateur partage la recherche de son ascendance. Le récit, souvent rapporté sous la forme d'enquête, est né d'une rupture généalogique. La rupture est une caractéristique du récit de filiation. Elle peut découler de situations très diverses[38] : pères disparus à la guerre, folie de l'histoire, fractures familiales dues à des changements sociétaux par exemple. Jusqu'à la fin du XXe siècle, les motivations de ces récits sont nombreuses et suivent les chocs que subissent la société et ses représentations. Les modèles disparaissent ou deviennent caducs, les

[35] *Ibid*, p. 352
[36] Doubrovsky, Serge, « Les points sur les "i" », dans *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes », n° 6, 2007
[37] Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 76-77.
[38] Pour plus d'informations sur la rupture : Demanze, Laurent, *Encres orphelines*, *op. cit.,* p. 29.

opportunités se multiplient et l'individu se retrouve seul avec la responsabilité de réussir sa vie. Le poids de cette injonction souligne sa solitude. Le récit de filiation apporte donc, grâce au détour par l'ascendance, une réponse à « une modernité *désorientée,* en peine de références identitaires, pour avoir porté à son comble l'exigence du soupçon »[39]. Ce rapport à la rupture propre au XXe siècle a permis de cerner le récit de filiation, qui finalement doit la pérennité de son succès au fait qu'il offre un cadre que chaque auteur adapte aux besoins de sa recherche personnelle.

Dans le cas de *Thésée*, le suicide du frère et le décès des parents sont à l'origine de la rupture, puis l'enquête mène à une césure plus ancienne avec le judaïsme. Il n'est jamais fait mention des autres membres de la famille après le départ de Thésée pour Berlin, comme s'il n'était rien resté d'eux. Les éventuels survivants sont ignorés, niés par le changement de lieu. Seuls les trois enfants et leur mère semblent avoir échappé à une extinction totale : « ses enfants habitent le plus souvent chez leur mère, d'ailleurs dans son état, comment pourrait-il s'en occuper ? » (p. 69). Il s'agit de l'unique mention de la mère et, si les enfants sont parfois évoqués et qu'ils apparaissent sur les photographies du voyage, leur voix n'est jamais présente.

De manière générale, la voix des vivants est absente. Souvent, le récit de filiation cherche à faire entendre la voix des disparus, parfois en faisant parler ceux qui restent. Dans *Thésée,* ce n'est pas le récit que les autres pourraient faire des événements qui intéresse le narrateur, ainsi que ce dernier le mentionne lors d'un des enterrements : « il ne peut s'opposer à celles et ceux qui fixent le récit pour la mort de la mère » (p. 20). L'importance de la création d'un récit pour s'approprier et supporter les événements de la vie est ici implicitement reconnue, mais le travail d'enquête dans le récit de filiation peut aller au-delà de l'écoute et de la reconstitution fidèle. Cette nouvelle approche est définie par Demanze :

> Le narrateur n'est dès lors plus un continuateur fidèle de la mémoire familiale, il en est plutôt l'herméneute critique qui traque les mensonges, dévoile les hontes et exorcise les fantômes qui hantaient le cercle familial[40].

C'est le cas du narrateur de *Thésée*, qui cherche à déconstruire une légende familiale pour construire son propre récit afin de se retrouver au-delà de la rupture.

---

[39] Demanze, Laurent, *Encres orphelines op. cit.*, p. 37

[40] Demanze, Laurent, « Le récit de filiation aujourd'hui », dans *Écritures contemporaines, atelier de recherche sur la littérature actuelle*, [en ligne] : http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39 (consulté la dernière fois le 15.07.2022).

> Le récit de l'autre – le père, la mère ou tel aïeul – est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage : le récit de filiation est un substitut de l'autobiographie […][41]

Non seulement le narrateur de *Thésée* poursuit ce but en remettant en question le récit transmis par les traces laissées par ses parents, mais nous verrons qu'il en fait de même avec les croyances et les fonctionnements propres à son pays : « cette légende française / qui s'accordait avec le roman de la Reconstruction » (p. 220).

1.4 Le glissement biographique

Pour ces remises en question, Camille de Toledo développe une synergie entre son texte et les reproductions de documents. Son style, mêlant divers types d'écriture, illustre le vertige de l'homme post-moderne et le principe d'incertitude. Ce principe sous-tend tout le récit et nous postulons qu'il est au cœur de la recherche littéraire de Camille de Toledo qui effectue une translation d'un genre d'écrit de soi à un autre au sein de son récit. Nous allons mettre en évidence les indices de ce passage en mettant le texte de *Thésée* en lien avec les informations découvertes au cours de nos recherches et dont font partie les éléments épitextuels.

La famille proche

Dès que l'on quitte la période liée à la disparition de la famille proche du narrateur – frère, mère et père – les événements deviennent plus difficiles à vérifier. Les relations familiales se brouillent, par exemple au niveau de la judéité de la famille. La mère de Camille de Toledo, Christine Mital-Riboud, est la fille d'Antoine Riboud, homme d'affaires français, fondateur et président de la compagnie Danone. Le père d'Antoine Riboud, prénommé Camille, était un banquier lyonnais. La mise en lumière la personnalité de Camille Riboud, le grand-père de Christine, rend l'existence de Talmaï peu crédible.

Toutefois, les origines juives de l'auteur existent. Elles se trouvent du côté paternel. Dans la famille de l'auteur, deux frères ont quitté Andrinople pour la France au début du XXe siècle. Il s'agit des fils et neveux d'Élie de Toledo. Après avoir vécu brièvement à

[41] Vercier Bruno et Viart, Dominique, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation,* Paris, Bordas, 2005, p. 77-78.

Paris, ils se sont établis à Genève pour y devenir une famille influente[42]. La situation est inversée et brouillée dans *Thésée,* puisque c'est la famille de la mère qui est juive. Pourtant, nous retrouvons le même aïeul, puisqu'Esther est fille de Nathaniel, petite-fille de Talmaï, lui-même fils d'Élie de Toledo. La photographie de l'aïeul dans *Thésée* (p. 247) est un cadrage plus serré de celle présente dans le livre des de Toledo de Genève[43]. Dans un entretien pour le site *akadem*, Camille de Toledo explique qu'il a réalisé dans son livre des « *opérations de translation* » pour « *sourcer le judaïsme* [qui vient de sa famille paternelle – ndlr] *du côté de la mère* »[44]. Au cours de plusieurs interviews, Camille de Toledo met l'accent sur cet héritage juif[45], et plus précisément marrane[46], mais ne donne jamais de détails sur les événements qui ont coupé cette filiation. Dans *Thésée* en revanche, il est spécifié que la religion juive est effacée par l'effort d'assimilation fourni par la famille maternelle.

La signification du pseudonyme

L'explication de nom de plume d'Alexis Mital est une première indication des glissements que nous cherchons à mettre en lumière dans ce qui se présente dans un premier temps comme un récit de filiation très proche de la biographie. Quand Alexis Mital cherche un pseudonyme, il choisit Camille, prénom de l'arrière-grand-père maternel qui se suicide en 1939, et de Toledo, nom de famille de la grand-mère paternelle. L'auteur prend ainsi sur lui des secrets de famille – particulièrement un suicide et l'histoire juive de la famille – ainsi qu'il le mentionne dans une interview : « [en changeant de nom] j'ai fait rentrer dans mon corps un certain nombre de fantômes »[47]. Ces fantômes se retrouvent dans les thèmes essentiels abordés dans *Thésée*.

---

[42] Pour plus d'informations sur la famille de Toledo à Genève, voir : Lescaze Bernard et de Toledo Liliane, *1912-2012, un siècle de la Pharmacie Principale de Genève*, Genève, Imprimerie Genevoise, 2012.
[43] *Ibid.* p. 6.
[44] Wajeman, Lise, « Où est la vérité de la littérature ? Débats autour du livre de Camille de Toledo », *Mediapart*, [en ligne] : https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/271120/ou-est-la-verite-de-la-litterature-debats-autour-du-livre-de-camille-de-toledo, publié le 27.11.2020 (consulté la dernière fois le 20.09.2022).
[45] Médiathèques Municipales, Saint-Etienne, rencontre virtuelle avec Camille de Toledo, « La Chambre d'enquête », cit.
[46] « Marrane : Juif ou descendant de juif d'Espagne ou du Portugal, converti au christianisme, mais resté secrètement fidèle aux croyances et aux pratiques juives ancestrales ». Dictionnaire CNRTL [en ligne] (consulté le 16.03.2022).
[47] Pour plus de détails : Thomine, Camille, « Camille de Toledo : les fantômes de l'histoire », *Les Rendez-vous d'Effractions. Réel/fiction*, Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou [en ligne] : https://youtu.be/yuCdZ0BV0yo, min. 21 :37 à 21 :55 (consulté le 03.07.2022).

Les flous qui entourent le récit de Camille de Toledo pourraient nous mettre sur la voie d'une opposition à la réalité, celle-ci se manifestant par le passage de la judéité de la famille paternelle à la famille maternelle. Le judaïsme obéissant à une filiation matrilinéaire, cette transposition effectuée dans le cadre littéraire n'est pas anodine, puisque c'est sur elle que repose toute l'interprétation fournie par le narrateur. Il ne s'agirait donc plus d'un récit de filiation, ni d'une autofiction à proprement parler, mais plutôt d'un roman familial. L'auteur modifie l'histoire familiale à un niveau plus éloigné que celui de ses parents, mais finalement son récit met le narrateur – et peut-être indirectement l'auteur – dans une situation qui lui semble plus acceptable pour appréhender le monde. Mêlant ses origines de manière subtile, il – narrateur aussi bien qu'auteur – remonte jusqu'à une génération qui lui donne la possibilité de fixer le début de son histoire familiale dans une religion mêlée de façon dramatique aux événements du XXe siècle. Le secret autour de cette origine juive lui permet d'ordonner les événements liés aux drames familiaux.

La recherche du sens

Thésée est à la recherche d'un sens : « je ne sais pas, *dit Thésée*, je me dis juste qu'il faut / qu'il y ait un sens ; » (p. 193) et pour cela, il est prêt à changer, ou à réinterpréter la réalité, ce qui nous amènerait à voir en lui un écrivain que Marthe Robert place dans la catégorie des « Bâtards » selon la définition qu'elle en propose en s'appuyant sur un texte de Freud. Dans son article « Le roman familial des névrosés », Freud expose la remise en question des parents par l'enfant. Ce dernier, après avoir pris conscience que ses parents ne sont pas à même de remplir le rôle idéalisé qu'il leur assignait, se crée une famille imaginaire répondant à ses attentes et lui permettant de se réaliser. Marthe Robert s'appuie sur cette théorie pour analyser les romans, chaque écrivain s'approchant soit du « Bâtard », c'est-à-dire de l'enfant à un stade post-œdipien capable de s'opposer à la réalité en la modifiant, soit de l'« Enfant trouvé », qui demeure au stade préœdipien et donne naissance à des écrits imaginaires sans liens directs avec son expérience[48]. Pour Laurent Demanze « [l]e roman familial est un récit de compensation qui vient combler un vide ou une défaillance dans l'univers de l'enfant, et lui servir de béquille dans la constitution de son identité »[49]. Camille de Toledo modifierait la réalité, se reconstruisant par l'élaboration d'un récit plus acceptable, sur lequel asseoir son affirmation de soi.

[48] Pour plus de détails, se référer à : Robert, Marthe, *op. cit.*, p. 42-78.
[49] Demanze, Laurent, *Encres orphelines, op. cit.*, p. 15.

2. Le rapport au document

Avant de nous pencher davantage sur le côté littéraire de l'évocation photographique, nous allons analyser les documents insérés dans l'œuvre. Pour ce faire, nous étudierons d'abord leur rapport à l'archive, puis nous nous arrêterons sur les reproductions de photos présentées comme faisant partie des archives familiales.

Archives et documents

Nous avons déjà mentionné le rapport des documents – officiels ou non – et de la photographie au réel. Il en est de même pour des manuscrits dans lesquels nous pensons retrouver un témoignage digne de foi. Nous allons définir à présent la différence entre le traitement des archives dans une approche historique ou littéraire.

Les divers types de documents que nous venons de mentionner sont réunis dans ce que nous nommerons « archives ». Le mot « archives » est utilisé à de nombreuses reprises par Camille de Toledo pour évoquer les documents familiaux emportés par Thésée. Le narrateur « plonge dans le vrac des archives [qu'il a] emportées » (p. 105). Selon la définition de l'archive d'Alain Rey, celle-ci est liée à un « *lieu d'autorité* », l'arkheîon, demeure des archontes[50]. Sa matérialité implique en effet un lieu de conservation. Dans *Thésée, l*es archives du narrateur sont transportées dans trois cartons : « j'oublie de préciser qu'en montant dans le train [Thésée] emporte des archives, trois cartons remplis du souvenir des siens : des lettres, des courriels, des manuscrits, des photographies de son enfance » (*Thésée,* p. 22). Anny Duperey, dans *Le voile noir,* décrit le cheminement des négatifs des photos réalisées par son père. Ces archives s'imposent par leur présence : « le tout tenait dans un sac, pas très grand, mais lourd à cause des plaques en verre et de leurs boîtes en bois. […] petit objet d'une terrible densité pour nous seules »[51]. Les documents familiaux prennent de la place physiquement et sont lourds de signification pour les survivants. Chez Camille de Toledo, les archives sont nomades, elles le suivent dans sa fuite. Pourtant, elles sont déposées dans un lieu dédié, même si ce lieu prend la forme de cartons.

[50] « Archives est un emprunt médiéval au bas latin *archivum*, emprunt au grec tardif *arkheia*, pluriel neutre qui avait pris le sens de " lieu où l'on conserve des documents officiels", la valeur initiale du singulier *arkheion* étant "résidence des hauts magistrats de la cité ", de *arkhê* "autorité" ». Rey, Alain, « Archives », *Dictionnaire historique de la langue française : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine* ... Nouv. éd. Paris: Le Robert, 2012, p. 180.
[51] Duperey, Annie, *Le voile noir,* Paris, Seuil, 1992, p. 15.

C'est également par une explication étymologique que Jacques Derrida débute la conférence donnée en 1994 et retranscrite dans son ouvrage *Mal d'Archive*[52]. Il insiste sur l'importance de l'étude et de l'interprétation des archives. « On […] accorde aussi [aux archontes] le droit et la compétence herméneutique. Ils ont le pourvoir d'interpréter les archives »[53]. L'archive est donc conservée afin d'être interprétée par une personne à laquelle ce pouvoir est confié. Si Ariette Farge condamne toute tentative d'identification de l'historien à l'objet de sa recherche en rappelant l'impératif de la distance[54], l'écrivain n'est pas tenu à cette éthique rigoureuse. Pour *Thésée*, nous avons vu que le récit de filiation est un récit personnel, qui tient de l'autofiction la particularité de briser le régime apodictique[55]. La littérature, même dans le cas où elle fait référence à certains éléments tirés du réel, n'est pas tenue à la rigueur de l'écrit scientifique. De plus, le rapport au document a évolué au cours du XXe siècle, ainsi que le mentionne Marie-Jeanne Zenetti, dans son article sur l'effet du document. Elle souligne le passage de « l'effet de réel », cher à l'esthétique réaliste du XIXe siècle, à « l'effet de document » que l'on peut rattacher à une esthétique documentaire contemporaine. Le document devient un élément sur lequel on réfléchit, que l'on considère comme « dispositif d'intellection […] en tant qu'il conditionne un certain nombre de manières de voir et de construire le réel »[56].

L'approche du document photographique peut aussi être remise en question. La remarque du photographe et théoricien Paul Almazy positionne la photographie comme un élément dont la réception est modifiée par la subjectivité du spectateur. De document témoin, elle peut ouvrir sur une perception qui n'implique plus seulement les éléments photographiés, mais un espace révélé par la présence du regardeur et la narration qu'il peut en faire :

> Chaque photo, bien qu'elle ne puisse représenter que des réalités, éveille des réactions émotives, suggère des idées, fait penser, conduit l'esprit à des commentaires et à des réflexions. Par association d'idées et par des opérations mentales, l'image devient l'expression visuelle de quelque chose qui n'appartient pas à la réalité visuellement perceptible. La personne qui lit une photo ne se limite jamais à une lecture d'identification, mais dans ses pensées

[52] Derrida, Jacques, *Mal d'Archives,* Paris, Galilée, 1995.
[53] *Ibid.*, p. 13.
[54] Farge, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 88-89.
[55] Voir dans ce document « La réinvention », p. 14 *sq*.
[56] Zenetti, Marie-Jeanne, « L'effet de document : diffractions d'un réalisme contemporain. Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques », 2017, p. 3, [en ligne] : https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02008416/document, (consulté le 28.05.2022).

> elle va plus loin et, au-delà du contenu descriptif de l'image, son esprit s'engage irrésistiblement dans le domaine des abstractions.[57]

L'espace ouvert par la relation du spectateur au document reprend le thème de la résidence : « Construire la légende ». Dans *Thésée, sa vie nouvelle*, c'est en effet la liberté de l'écrivain par rapport aux documents qu'il présente qui lui permet de construire une légende. Partant de documents existants, l'auteur propose une interprétation herméneutique qui ne débouche pas forcément sur la réalité. Une citation de Camille de Toledo, empruntée à l'écrit préparatoire de *Thésée*, permet de mieux comprendre cette démarche :

> On dit écrire la légende d'une photographie. Et l'on entend par là que le texte en légende vient attester de ce qui est là, sous nos yeux. […] Écrire la légende, c'est à la fois confirmer la véracité de ce qui est montré, mais aussi ajouter un élément textuel qui se lie à l'image pour la rendre lisible dans le temps, quand l'oubli aura fait son œuvre […]. Dans un tout autre sens, nous connaissons ce mot légende. Celle qui n'atteste de rien, ne complète pas, mais qui fait, elle aussi une liaison entre le passé lointain et l'avenir. […] Dans ce sens-là, on se moque de connaître la vérité de la légende, pourvu qu'elle aille puiser dans le puits noir du temps, là où la mémoire défaille.[58]

Dans ce passage, Camille de Toledo met en évidence un paradoxe dû à la polysémie du mot : écrire la légende d'un document, c'est en confirmer la véracité, alors qu'une légende – au sens d'histoire – pallierait selon lui la mémoire défaillante sans se soucier de la vérité. De manière intéressante, selon l'auteur, les deux types de légendes visent à rendre les événements « lisibles » dans une fonctionnalité de lien au passé qui crée du sens. Le premier type permet une certaine lecture d'un document *a postériori*, alors que le second permet d'énoncer un lien au passé, même si celui-ci n'est pas fidèle à la réalité ni à la mémoire.

Philippe Joutard, dans son livre *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, explore la notion de mémoire et rappelle ce qui la différencie de l'histoire :

> À côté [de l'histoire], il y a la mémoire qui, comme l'histoire, représente ce qui a été, n'est plus, fait référence à des événements et se développe selon un temps linéaire. Mais son lien au passé est différent de celui de l'histoire. Elle a un rapport direct, affectif avec le passé, puisqu'elle est d'abord mémoire individuelle, souvenir personnel d'événements vécus.[59]

---

[57] Almasy, Paul, « La photographie et les notions abstraites », dans : *Communication et langages*, n°27, 1975. p. 68-77, [en ligne] : https://www.persee.fr/docAsPDF/colan_0336-1500_1975_num_27_1_4229.pdf, consulté le 03.07.2022.

[58] Ciclic Centre Val de Loire, « À l'écoute, Écrire la légende #1», [en ligne] : https://livre.ciclic.fr/actualites/l-ecoute-ecrire-la-legende-1-de-camille-de-toledo, publié le 16.04.2020, p. 2 (consulté la dernière fois le 18.02.202).

[59] Joutard, Philippe, *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, Paris, La Découverte, 2015, p. 13.

L'histoire « cherche modestement et obstinément une parcelle de vérité »[60]. Au cours du XXe siècle et plus particulièrement à partir des années quatre-vingt, la science historique semble être détrônée par la notion de mémoire et ce phénomène coïncide avec l'émergence des récits de filiation. L'écrivain qui travaille sur la base de documents dans le but de mener une enquête sur son ascendance n'est pas à la recherche d'une parcelle de vérité dans l'Histoire, mais bien à la recherche d'une interprétation – qui implique effectivement un rapport affectif et donc subjectif – d'un passé qui conduit à une écriture de soi. Cette approche se retrouve, du moins dans une certaine mesure, dans *Thésée, sa vie nouvelle.*

Le rapport à la mémoire

Dans *Thésée*, le rapport aux documents s'impose au personnage, mais nous verrons que le retour de la mémoire, loin de tout clarifier, brouille l'instance énonciatrice.

Le choix de Thésée de fuir le passé, aussi bien par l'émigration que par le refus d'ouvrir les cartons qui contiennent la mémoire familiale, ne lui permet plus d'aller de l'avant. Il se retrouve physiquement réduit à l'immobilité. « [L]e frère qui reste refuse, mais il sent désormais qu'il n'a plus le choix ; il devra *faire face aux preuves*, ouvrir les cartons qu'il a emportés avec lui » (p. 66). Le personnage *constate*, au moment où il n'a plus d'autre solution que d'ouvrir les cartons : « je n'ai plus d'appui dans l'avenir et rien dans le passé à quoi me retenir ; et je devine qu'il faudra traverser cette nuit, tenter de voir clair dans l'obscur du temps, relier les mémoires entre elles » (p. 64). Le narrateur confirme : « … et le frère qui reste se décide donc à ouvrir ses cartons ; il se dit que, peut-être, le temps est venu de se retourner, il n'a pas le choix, d'ailleurs » (p. 64). Il aimerait « laisser tout en vrac » (p. 65), mais sa santé exige qu'il renoue les liens avec son passé, ce qu'il décide de faire grâce aux documents en sa possession. Le terme d'*archive(s)* revient à plusieurs reprises[61]. Le processus de reconstruction ne peut commencer que par l'ouverture des cartons, l'observation des photographies et l'étude des écrits. « Il renverse tout par terre : le manuscrit de Talmaï, les photographies, les albums de son enfance, toute la vie juive occultée sur un sol allemand… » (p. 66). « Il ramasse les photos une à une, il y en a des centaines » (p. 67-68). C'est ainsi que commence l'enquête, au milieu des

[60] *Ibid.*
[61] « des archives » (p. 22) ; « cette archive », p. 65 et 67.

archives renversées à même le sol, sorties des cartons qui, tout en protégeant les documents, en empêchaient l'interprétation.

Néanmoins, tout en s'appuyant sur les archives familiales, ce n'est qu'en faisant appel à sa mémoire personnelle, aux rapports qui le liaient aux siens, que le narrateur pense pouvoir faire avancer son enquête. Dans sa fuite, il a effacé son passé : « en voulant effacer le souvenir de mon frère mort, toutes les autres scènes de ma vie ont été emportées » (p. 72). Devant les documents, sa mémoire apparaît par touches :

> *quand nous faisions brûler des carrés de sucre sur les braises avant de les verser dans un bol de lait…* […] quand ils allaient ramasser les châtaignes et l'infatigable mère, Esther, avait le temps de cueillir des fleurs, mais tout cela est si loin / *et je l'ai oublié* (p. 71).

Dans le passage en italique, le personnage s'exprime à la première personne du pluriel pour parler d'un souvenir de son frère et de lui-même. Le « *nous* » les réunit dans un moment de douceur lié à l'enfance. Dans la suite, en caractères romains, c'est le narrateur qui rapporte un souvenir. Il installe à nouveau une distance avec le temps de l'enfance en utilisant la troisième personne du pluriel pour regrouper son frère, sa mère et lui-même dans un groupe qu'il observe depuis le temps de l'écriture. Le passage tisse si bien les souvenirs que dans l'indication « et je l'ai oublié », le « je » est à la fois celui du personnage et celui du narrateur. Dans la phrase suivante « … face aux images, je commence à noter mécaniquement », le narrateur ne fait plus qu'un avec le personnage puisqu'il parle d'une action effectuée au moment de l'ouverture des cartons. Alors que depuis le début du chapitre, le narrateur observe le personnage et parle de lui à la troisième personne du singulier, nous constatons que le rapport aux images introduit une réflexion qui est rapportée sans distanciation avec le passé. L'instance énonciative se brouille – ou au contraire s'unifie – et la distance temporelle entre l'action et l'écriture tend à disparaître.

Le rôle du document dans l'enquête

Dans son mouvement de reconstruction de la mémoire, le narrateur revient sur le moment où le personnage entreprend une enquête sur la base des archives familiales conservées dans des cartons. Jamais décrites, ces boîtes deviennent anonymes, comme celles d'un dossier judiciaire. L'auteur convoque le champ lexical de l'investigation

policière en insistant sur l'enquête[62] et les preuves[63]. Rappelons qu'il cherche à savoir : « qui commet le meurtre d'un homme qui se tue »[64]. Nous avons vu que Thésée doit faire face aux preuves. Le narrateur insiste et approfondit la signification de ce terme :

> dans la langue anglaise, les preuves se disent *evidence* ; au singulier, on dit, *a piece of evidence*, comme si la preuve était d'un bloc ; les cartons contiennent cette « évidence » (p. 72)

Cette évidence, ce n'est pas seulement l'histoire de la famille, mais bien le lien entre celle-ci et le narrateur. Il comprend que sans sa famille « c'est [s]on existence qui est sans preuve » (p. 76). Pourtant c'est Thésée et non l'auteur qui conduit l'enquête et, à la lumière du mythe, les preuves pourraient servir à élaborer un nouveau récit, plus universel. Dans ce cas, il n'y aurait pas de volonté historiographique. Le but avoué du personnage est d'enquêter sur tout ce qu'il maudit et que nous pouvons définir comme tout ce qui a trait aux divers drames familiaux, ainsi qu'aux mensonges et aux non-dits :

> son corps tombe et l'oblige à se retourner, à enquêter sur tout ce qui est maudit : *la généalogie, la lignée, le mensonge de l'enfance, les rêves de la mère, les illusions du père, les mythes et les récits entretenus par les descendants de l'aïeul […], puis la glorieuse histoire de la réussite et des Trente Glorieuses qui auraient permis de tout reconstruire…* (p. 70-71).

Pour mener cette enquête, le narrateur, que son état oblige à rester chez lui, n'a que le contenu des cartons : « Il ne peut plus rien porter, pas même son propre poids ; allongé il contemple les preuves déversées » (p. 69). Nous avons vu que ce sont les images qui génèrent l'écriture et le processus de réinvention. Nous allons donc à présent approfondir ce que le document photographique contient comme informations et attentes de la part du regardeur afin de mieux comprendre le rôle qu'elles jouent dans le récit.

2.1 Le trouble du rapport à la photographie

Nous voyons qu'en littérature, le lien aux archives peut s'éloigner de la conception d'une utilisation historiographique. Dans le cadre d'écrits de soi, l'auteur retrouve la liberté d'explorer sa subjectivité.

---

[62] P. 77. 81 82, 96, 169, 195, 197.
[63] P. 26, 27, 66, 69, 72 (2x), 75, 76, 79, 82, 93, 95, 117, 180
[64] P. 7, 9, 11, 17,19, 78, 102.

Cependant, photographies et documents restent porteurs d'un lien avec le réel qui influe sur leur réception. Camille de Toledo n'a pas un rapport naïf à l'image et à son utilisation. Tout d'abord, il explore d'autres moyens d'expression que la littérature dans le cadre d'activités artistiques liées à l'art plastique, mieux connues en Allemagne où il vit. De plus, il est issu d'une famille dans laquelle la photographie et l'image tiennent une grande place : sa mère, Christine Mital (- Riboud) était journaliste, son père, Gérard Mital, réalisateur et son grand-oncle, Marc Riboud, un photographe célèbre.

La place réservée aux documents, sous forme de reproduction ou d'évocation littéraire, est essentielle à l'œuvre dont nous parlons, et il importe d'analyser leur lien au récit et leur influence sur sa réception. La façon dont photographies et documents sont présentés par le texte donne une indication précieuse sur le rôle qui leur est attribué.

Afin de mieux comprendre l'utilisation des photographies dans *Thésée*, nous allons tout d'abord évoquer les travaux de Roland Barthes et de W.G. Sebald, auteurs auxquels Camille de Toledo fait souvent référence dans les interventions et conférences disponibles en ligne[65] et dont nous retrouvons la trace de certains ouvrages dans *Thésée.*

Sur les traces de Roland Barthes

La photographie, premier élément non textuel qui apparaît dans le récit de Camille de Toledo, fait l'objet de nombreuses théories et questions dans son rapport à la littérature. Antonella Lipscomb questionne « L'imaginaire d'images »[66] et engage une réflexion sur la relation entre autobiographie, photographie et autofiction dans des œuvres qui recoupent les thématiques de l'écriture de soi et de la photographie. Elle a recours à deux œuvres de Barthes, *La Chambre claire* et *Roland Barthes par Roland Barthes.*

Son analyse du rapport de Barthes à la photographie nous intéresse dans la mesure où nous pouvons affirmer que la pensée de de Toledo est influencée par les théories barthiennes. Lors de rencontres à la maison Max Ernst, Camille de Toledo procède à la lecture de son travail qu'il articule avec des textes de Roland Barthes, principalement *La chambre claire*. Dans un extrait au sujet de sa mère, l'auteur utilise un concept élaboré par le sémiologue : le *punctum.* En effet, Roland Barthes, dans *La Chambre claire*, classe

[65] Pour plus d'information, voir : Faerber, Johan, « Camille de Toledo, "Compléter la carte de nos blessures" », dans *Diacritk*, publié le 20.08.2020, [en ligne] (consulté la dernière fois le 18.09.2022) et de Toledo, Camille, « Histoire du vertige #8 », Maison de la poésie, Paris, [en ligne] (consulté la dernière fois le 18.09.2022).

[66] Pour plus d'information, voir Lipscomb, Antonella, art. cit., (consulté le 15.06.2022).

les photos qui retiennent l'attention du spectateur en deux « thèmes »[67] : le *studium* et le *punctum*.

Sous la première dénomination, il classe les images pour lesquelles il éprouve « une sorte d'intérêt général, parfois ému, mais dont l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et politique »[68]. Le sentiment éprouvé est désigné par le mot latin *studium,* qui résume une sorte « d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière »[69]. Dans un deuxième temps, il définit le *punctum*, qui viendrait parfois « casser (ou scander) le *studium* »[70], par un élément issu de la photo et qui le percerait, sans passer par sa raison. Il s'agit souvent d'un détail et ce n'est pas la volonté du spectateur qui pourrait créer le *punctum* : « le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »[71]. Pour Barthes, le frémissement qui le saisit à la vue de la photo de sa mère, encore enfant, est provoqué par le *punctum*. Il la revoit telle qu'elle existe dans sa mémoire et, au moment où il la retrouve, il réalise que cette photo contient déjà l'annonce de sa mort. Il reconnait dans l'enfant celle qui subsiste dans sa mémoire tout en réalisant que cette photo contient déjà l'annonce de sa mort.

Nous trouvons la mention de ce concept dans la version préparatoire de *Thésée* : « Elle se tient à la drisse d'un voilier et aucune date ne précise où nous sommes. Je m'arrête sur cette image à cause de ce *punctum* des mains de la mère autour du câble tendu »[72].

L'image subsiste dans la version finale, mais le texte n'est plus le même. Le concept du *punctum* n'est plus énoncé, mais si nous en avons connaissance, il nous aide à percevoir ce qui a pu toucher l'auteur tout en nous faisant réaliser que le lecteur ne peut pas être

[67] Barthes, Roland, *La Chambre claire,* Paris, Seuil, 1980, 1980, p. 49
[68] *Ibid*, p. 48.
[69] *Ibid*.
[70] *Ibid.* p. 49.
[71] *Ibid*.
[72]Ciclic Centre-Val de Loire, « À l'écoute, Écrire la légende #5 », [en ligne] : https://livre.ciclic.fr/actualites/l-ecoute-ecrire-la-legende-5-de-camille-de-toledo (consulté le 18.02.2021).

concerné de la même manière par cette photo qui ne lui est rien. Seul le texte peut guider sa compréhension.

Nous retrouvons cette idée de choc provoqué par une image dans la photo du mariage de ses parents :

> il y a sous ses yeux des photos de son père, de sa mère ; mais tout cela n'a aucun sens ; et soudain, ça apparaît : *je dois partir de là*, il pense, de cette image qu'il tient entre ses doigts où un jeune homme et une jeune femme se marient
>
> *là, il pense, tout était encore possible*
> *y compris cela qui semble si dément depuis l'avenir*
> *que je ne sois jamais né, et mon frère non plus* (p. 83)

Cette photo se trouve parmi d'autres qui n'ont « aucun sens », mais, « soudain, ça apparaît ». Le narrateur perçoit dans cette photographie un élément que personne d'autre ne pourrait voir. C'est la photo qui vient le chercher, qui le « point » parce que pour lui elle restitue le moment fatidique, celui du « oui » qui unit le couple. Ce *oui* est performatif[73], et par conséquent le cliché qui le restitue le devient également. Il contient la suite de l'histoire et, en germe, la naissance du frère et donc sa mort et celle des parents. « [D]epuis la ruine, depuis l'effondrement / où je vous vois » (p. 91) dit Thésée, il peut, comme Barthes, percevoir que cette photo contient déjà ce drame qui le frappera.

Ce point de vue s'appuie sur l'idée que ce qui est représenté sur une photographie émane du réel, ainsi que Barthes le définit dans *La chambre claire* :

> La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile [74].

Camille de Toledo revient sur cette acceptation de la photographie dans laquelle le réel est toujours là – ce que Barthes voyait comme l'adhérence du sujet photographié, notion qui sera utilisée de manière plus large par Derrida[75]. La personne que nous voyons sur la photo a existé. Elle a été un instant devant l'objectif et c'est sa présence à ce moment-là qui nous permet de la voir sur la photo. « La Photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus,* mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été* »[76]. Pour Barthes, nous regardons

---

[73] Pour plus d'information à ce sujet : Monjour Servanne, « Du représentatif au performatif », dans *Mythologies postphotographiques* (édition augmentée), Presses de l'Université de Montréal, Montréal, version 01, 01.08.2018, [en ligne] (consulté la dernière fois le 25.09.2022).
[74] Barthes, Roland, *La Chambre claire, op.cit.*, 1980, p. 126.
[75] « Lire Derrida, l'œuvre à venir », *Idixa*, [en ligne] : https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1610181039.html, (consulté le 15.06.2022).
[76] Barthes, Roland, *op. cit.*, 1980, p. 133.

un élément du réel qui est restitué, mais qui, dans un même temps, a disparu à tout jamais. Il y a disparition de l'être que nous voyons tel qu'il était au moment de la prise de vue, mais, de manière plus dramatique, chaque cliché annonce la mort de la personne photographiée. Après la mort de sa mère, Barthes retrouve une photo d'elle enfant :

> Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis […], d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photo est cette catastrophe. [77]

L'auteur est touché par cette photo au point de renoncer à la faire figurer dans *La Chambre claire,* alors qu'elle est l'élément clef de sa théorie. Camille de Toledo, au contraire, nous convie à découvrir par l'expérience que le *punctum* est une perception totalement subjective et que seule la présence du texte nous permet de comprendre l'importance de ce cliché, sujet que nous approfondirons plus loin dans notre analyse. Cette constatation nous permettra de comprendre comment l'auteur passe du « ça a été » à une histoire qui aurait pu être.

L'influence de Sebald

Nous pouvons mettre en lumière l'influence des théories barthiennes sur le travail de Camille de Toledo, mais le traitement graphique que ce dernier réserve aux documents reproduits dans le récit est différent. Il porte l'empreinte d'un autre écrivain : l'auteur allemand W.G. Sebald. Si Barthes semble fournir un support théorique utile à la réflexion sur le rapport à la photographie, la référence à W.G. Sebald intervient dans la mise en page et le rapport entre texte et images, même si le genre littéraire est différent. Des liens existent entre ces deux auteurs, certains critiques ayant souligné l'influence de Barthes dans le travail de Sebald[78]. L'utilisation de photographies comme éléments disruptifs dans la création littéraire chez ce dernier concerne l'ensemble de son œuvre et nous verrons dans la suite de ce travail que certains clichés utilisés par Camille de Toledo font écho à ceux utilisés par l'écrivain allemand. Sebald recourt au montage. « [I]l découvre, grâce à l'insertion de fragments du passé dans le flux d'un nouveau contexte, des voies inédites d'exploration de l'histoire »[79]. Son œuvre est construite autour de la mémoire et de ses

[77] Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 150.
[78] In his introduction to the tenth anniversary English-language edition of Austerlitz, James Wood writes that Austerlitz is in 'deep dialogue' with Camera Lucida ». Pour plus d'informations, voir Brazil, Kevin, « W. G. Sebald's revisions of Roland Barthes » dans *Textual Practice*, 2019, Vol. 33, n°4, 567-584, DOI: 10.1080/0950236X.2017.1308961
[79] Pic, Muriel, *W.G Sebald – L'image papillon suivi de W. G. Sebald : l'art de voler*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 13.

manquements. Muriel Pic précise que dans l'œuvre de Sebald : « Sans cesse, un passé irrésolu fait retour, hante le présent et stigmatise l'avenir »[80]. Cette constatation trouve un écho dans démarche de Thésée :

> il pense que c'est pour ses petits qu'il doit absorber la peur, pour qu'ils n'aient pas eux, à nettoyer le temps, il espère que s'il travaille bien, ils profiteront d'une vie plus claire, sans les envoûtements du passé, sans les cartons pleins de vieilles omissions (p. 136).

Sebald s'inscrit dans la lignée du critique littéraire et historien de l'art Walter Benjamin qui déclare que « [l]e montage véritable part du document »[81]. Il utilise des documents découverts dans des archives, voire dans certains cas produits pour les besoins de ses textes et les place dans un texte bloc dont le rythme est ainsi interrompu.

> [Les images] produisent un arrêt, le déroulement du récit est suspendu. Dans son recours aux images, Sebald chercher à rompre le déroulement successif des mots, à ralentir la vitesse de lecture – du passé, des pages.[82]

Pour Muriel Pic, une des fonctions de la photographie chez Sebald est rythmique. Il s'agit « d'arrêter le temps »[83], Sebald considérant que « c'est quelque chose de positif de ralentir la lecture »[84] et « [d'] inviter à la méditation »[85]. Chez Camille de Toledo, l'image endosse également cette fonction, par son positionnement dans le texte et le temps nécessaire au lecteur pour en prendre connaissance. Nous verrons cependant que c'est surtout la possibilité d'explorer une histoire personnelle par des voies inédites qui est retenue par l'auteur.

2.2 La relation de Thésée aux archives familiales

Le travail de Camille de Toledo porte l'empreinte de Barthes et de Sebald et nous verrons qu'il est intéressant de garder cela à l'esprit pour comprendre l'approche que l'auteur propose de son histoire personnelle au travers du personnage de Thésée.

---

[80] *Ibid.* p. 9.
[81] Benjamin, Walter, « Crise du roman », dans *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch, dir. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2001, p. 192.
[82] Pic, Muriel, *op.cit.*, p. 62.
[83] Wachtel, Eleanor « Chasseur de fantômes », dans *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald,* Lynne Sharon Schwartz et al., Paris, Actes Sud, 2009, p. 44.
[84] *Ibid*.
[85] Pic, Muriel, *Op. cit.,* p. 62.

S'étant détourné de l'histoire familiale, le personnage de Thésée constate que sa fuite débouche sur une débâcle de son corps :

> je suis cerné par l'Histoire alors que je voulais la fuir ; il y a de vastes étendues de peurs qui se réveillent en moi ; le côté gauche de mon corps – mon frère était gaucher – se fige ; mes dents s'infectent, le dos ne tient plus ; tout chute (p. 64).

Nous avons vu que le narrateur indique que le personnage : « se décide à ouvrir ses cartons » (p. 64). Nous regrouperons les différents types de documents reproduits dans le récit afin d'en souligner les particularités et de déterminer leur rôle. Dans le texte, nous verrons que l'évocation des archives de Thésée prend une place qui reproduit le poids physique et mental que ces documents peuvent avoir dans la réalité. L'écriture de Camille de Toledo met l'accent sur la matérialité de l'archive au point d'en faire une présence envahissante et menaçante. Le personnage, qui enquête sur son passé, engage parallèlement une véritable lutte contre ce que l'image pourrait vouloir dire de lui, au même titre qu'il s'oppose aux récits familiaux. Il lutte contre ce qui le définit afin de pouvoir se construire un récit personnel. Pris dans ce combat contre la reproduction du réel, le personnage se retrouve incapable de voir véritablement. La signification de l'image, finalement très peu présente pour le lecteur – rendu à son tour incapable de voir vraiment – est remise en question.

Des cartons pleins d'images

Quand Thésée quitte Paris pour Berlin, le narrateur indique :

> j'oublie de préciser qu'en montant dans le train il emporte des archives, trois cartons remplis du souvenir des siens : des lettres, des courriels, des manuscrits, des photographies de son enfance (p. 22).

Mentionner ces archives comme quelque chose qui aurait pu être oublié lors de la narration met l'accent sur l'importance de cette information. Si nous considérons cet extrait, les trois cartons sont « remplis » et les types de documents sont énumérés par le narrateur. Nous avons déjà mentionné la matérialité de l'archive. Le narrateur insiste sur la masse de documents que cela représente : « il ramasse les photos une à une, il y en a des centaines » (p. 67), confirmant le titre du troisième chapitre : « hier, j'ai rouvert des cartons pleins d'images, *Berlin, 2017* » (p. 61). La notion d'encombrement et d'excès est soulignée à de nombreuses reprises, par Thésée en tant que personnage s'exprimant à la première personne : « je vis au milieu d'un tas de vieilles lettres et de photographies »

(p. 135) et par le narrateur : « les images en vrac l'encerclent » (p. 136) ; « il s'allonge parmi les images » (p.81). Les images ont été « déversées » (p. 149), comme une matière trop abondante pour être rangée, classée, ce qu'évoque également la locution adverbiale « en vrac ». Si nous considérons les documents reproduits dans le livre, nous répertorions quarante-et-une insertions, ce qui pourrait nous donner l'impression que Camille de Toledo partage avec nous un nombre important de pièces retrouvées dans les archives familiales. Pourtant, en analysant les éléments insérés dans le texte, force est de constater l'extrême diversité de leur origine et le peu de documents que nous pouvons véritablement relier à la famille. Afin de donner une idée générale de la répartition des types de documents sur lesquels se base notre analyse, nous allons mentionner les catégories les plus importantes[86].

Dans un premier temps, nous pouvons regrouper des photographies qui se rattachent à la famille et qui représentent le couple des parents, les deux frères – Jérôme et le narrateur – et des photographies d'ascendants, comme la photo d'une femme qui pourrait être la femme de Talmaï (p. 239) et la photographie finale sur laquelle est représenté Élie, le père de Talmaï et Nissim (p. 247). Deux regards d'hommes peuvent être rattachés à ce groupe si l'on admet qu'il s'agit de ceux d'Oved et de Talmaï (p. 33 et 58). Nous trouvons également deux reproductions de documents officiels : un document californien avec une photo d'identité que nous rattachons à Gatsby, le père (p. 114) bien qu'aucun nom ne soit visible, et le document confirmant le décès de Nissim (p. 233). Deux photographies en lien avec la guerre sont imputées à Nissim (p. 209 et 213).

Un deuxième groupe réunissant neuf photographies peut être attribué au voyage en train de Paris à Berlin. Elles ont les caractéristiques de clichés pris sur le vif, peut-être même par un enfant. Nous verrons que ce groupe joue un rôle important dans le passage à la légende, c'est-à-dire à un autre niveau de compréhension du récit. Ces photographies, insérées dans le chapitre « la lignée des hommes qui meurent, *1937 - 1939* » entourent les extraits du manuscrit secret de Talmaï, au nombre de cinq[87]. Le contenu entre les fragments est rapporté par le narrateur. Nous reviendrons sur l'importance de ce procédé. Deux regards qui, en nous référant au contexte pourraient être ceux d'Oved et de Talmaï, sont insérés dans le même chapitre.

À partir du chapitre « hier, j'ai rouvert des cartons pleins d'images, *Berlin, 2017* » (p. 61), nous découvrons une dizaine de documents qui ne font pas partie des archives

[86] La liste complète des documents se trouve en Annexe 1.
[87] La retranscription des extraits manuscrits se trouve en Annexe 2.

familiales et qui ont un rôle plus documentaire ou illustratif, rôle qui existe également chez Sebald :

> La première fonction de l'image chez Sebald est […] documentaire. Les citations comme les images sont des traces, fragments de livres, de lieux, de passé. Elles ont pour fonction de prouver l'enracinement historique et autobiographique des récits.[88]

Chez de Toledo, la fonction d'enracinement existe, mais à plusieurs occasions le document semble véritablement illustrer un élément du récit dont le lecteur pourrait ne pas avoir de représentation mentale. Nous y reviendrons de manière plus approfondie pour le cas du rituel de suspension (p. 160), mais c'est le cas également pour l'effet du bruit sur les cellules de notre corps (p. 153), le vers C elegans (p. 227) et la fontaine *Märchenbrunnen* à Berlin (p. 174). *A contrario*, la reproduction d'une gravure de femme qui fait suite à l'évocation de Käthe Kollowitz (p. 174) suspend la lecture de celui qui ignore qui était cette femme et qu'elle est l'auteur de cette œuvre[89].

Ce décompte nous permet de conclure qu'environ vingt-cinq photographies pourraient provenir des archives familiales du narrateur, sans que rien ne prouve qu'elles appartiennent toutes à celle de l'auteur. Pourtant, ce n'est pas l'incertitude sur leur origine qui doit nous pousser à nous interroger, mais bien leur emploi dans un cadre littéraire. Le format, la reproduction en noir et blanc et le rendu évoquent clairement Sebald, certains clichés allant même jusqu'à constituer une sorte d'écho à son œuvre. Nous pensons ici aux yeux que nous venons d'identifier comme pouvant être ceux d'Oved et Talmaï. Ils sont précédés d'un autre regard qui pourrait être celui de Thésée. Ces trois images reprennent le format et la présentation de clichés reproduits dans *Austerlitz*[90]. Dans ce

[88] Pour plus de détails, voir : Pic, Muriel, *Op. cit.,* p. 61
[89] Käthe Kollwitz « La Veuve I» planche 4 de la série « Guerre » 1921/22, Käthe Kollwitz Museum Cologne, [en ligne] : https://www.kollwitz.de/fr/planche-4-la-veuve-i
[90] W. G. Sebald, *Austerlitz,* Actes Sud, 2002, Babel n° 1187, p. 8-9.

roman, sur deux pages, deux regards d'animaux font face à deux regards humains qui suivent l'évocation de peintres et de philosophes sans que l'on puisse savoir à qui ils appartiennent. Ils évoquent eux-mêmes une œuvre photographique d'André Breton dans *Nadja.* Il s'agit d'un cliché formé par la juxtaposition du regard d'une femme reproduit à quatre reprises, suggérant un fragment de film[91]. Ces reprises inscrivent ces écrits dans une filiation revendiquée de la réflexion sur l'utilisation de la photographie en littérature. Pour Breton, elle devait remplacer la description[92] – alors que chez Sebald elle interrompt le texte de manière à remettre en question notre conception habituelle de la lecture. Si nous inscrivons *Thésée* dans cette filiation, il faut à présent définir l'utilisation que l'auteur fait des photographies.

Le combat dans le labyrinthe

Pour comprendre la subjectivité du choix et du traitement des images, celles-ci doivent être envisagées en regard du temps qui s'est écoulé entre les événements racontés – suicide du frère, mort des parents – et le moment de l'écriture. L'emploi des documents relève d'une réflexion appartenant à l'auteur lors de la rédaction du texte et nous allons constater que son rapport à l'image est particulièrement complexe. Sa subjectivité se sert d'éléments existants – photos, lettres, carte d'identité, documents extrafamiliaux – pour tracer le contour d'une interprétation d'événements traumatisants. Il crée rétrospectivement une interprétation personnelle d'événements antérieurs au drame, voire à sa naissance, sans tenir compte des récits déjà existants. Le choix des photographies relève vraisemblablement d'une longue réflexion, car ce sont elles qui vont permettre au narrateur de créer un récit qui lui corresponde.

La possibilité de récits annexes est pourtant mentionnée dès le début du texte. Nous avons vu que le narrateur manifeste son impuissance à s'opposer aux récits élaborés par ceux qui restent et qui veulent « fixer le récit pour la mort de [sa] mère » (p. 20). Ce procédé est tout d'abord évoqué à la mort du frère : « Déjà des paroles, loin du père et de la mère, tentent de fixer un récit pour éviter que le corps dérange ; […] la famille cherche un récit pour éviter que le suicidé contamine la vie » (p. 16). « On ne veut pas que la mort éclabousse, alors on fixe un récit » (p. 17). La mise en récit permet de trouver une explication acceptable, de mettre la souffrance à distance et de continuer à vivre. Le narrateur condamne ce procédé qui reposerait sur un refus de parler du passé : « car la

[91] Breton, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963, p. 111 (illustration entre les p. 142 et 143)
[92] *Ibid*, p. 6.

corde qui lie les âges et les mémoires, le passé et l'avenir, nul ne veut la laisser remonter jusqu'à soi ; le récit […] est ce par quoi on tranche entre soi et ça » (p. 17). Cependant, *Thésée* est aussi un récit : celui créé par le survivant pour répondre à la question « *celui qui survit, / c'est pour raconter quelle histoire ?* » (p. 79). Dans le texte, il se construit au moment de l'ouverture des cartons d'archives :

> Il n'a plus le choix ; il devra *faire face aux preuves,* ouvrir les cartons […] ; car il faut quelque chose à quoi tenir […] peut-être que la mémoire est cette attache qui lui manque ? c'est ce qu'il espère quand il renverse tout par terre : le manuscrit de Talmaï, les photographies, les albums de son enfance, toute la vie juive occultée sur un sol allemand (p. 66).

Il fait face, mais dans le chapitre qui évoque l'ouverture des cartons (p. 63 à 83), les images se dérobent : « j'arrive difficilement à reconnaître mon frère » (p. 72). Le texte souligne la difficulté de l'approche : « tout est en vrac et je ne vois rien, ne comprends pas » (p.74). Les images, qui sont évoquées et non pas montrées, sont présentées comme un reflet du réel : « telle a été ta vie », « *ceci est ton enfance* » (p. 72) semblent affirmer les images. Elles ont la valeur du « ça a été » de Barthes, mais le texte, sans remettre en question l'effet de réel, souligne que ce réel ne correspond pas forcément à la mémoire que le personnage a des événements : « *ceci est ton enfance* / semble me dire chacune des images, comme si elles entamaient un bras de fer avec mon propre esprit » (p. 72). Nous avons déjà mentionné le trouble que le retour de la mémoire induit dans l'instance narrative et nous voyons ici que les extraits cités traduisent une véritable lutte. La réalité restituée par les archives ne correspond pas aux souvenirs conservés. Le personnage ne se reconnaît pas et ne peut donc accepter cette enfance comme la sienne :

> Tout n'est qu'un désordre de visages oubliés ; je me vois sur les photos, mais ce n'est pas moi ; je vois des bouts d'une enfance, mais ce n'est pas mon enfance ; je vois mon frère, mais il n'est plus mon frère ; cette archive déversée pourrait être celle d'un étranger (p. 67)

Sa conception de la photographie diverge ici du « ça a été » barthien qui affirmait l'idée d'une réalité passée. Considérer les photographies et les documents ne le met pas en lien avec son histoire et les siens. Il aimerait trouver une photo qui aille le chercher, le toucher pour « ressentir comment ces scènes se relient ou ne se relient pas à des émotions » (p. 71- 72), mais la distance qui s'est creusée entre ce dont témoignent les photographies et son ressenti fait de lui un étranger à sa propre vie. Il est prisonnier de l'absence de sens, prison symbolisée par son corps qui refuse de le servir : « ce sont des jours […], des

semaines, où tout s'obstine ; la matière en lui cède, les os, les tissus du dos, ça s'effondre » (p. 81).

Le personnage mène une lutte physique contre les images, qu'il ressent comme une menace indéterminée. « [C]es cartons […] sont pleins […] de ces poids inquiétants, de ces ombres du temps » (p. 75). Les images l'*encerclent* (p. 136) comme dans un combat. À ce moment, Thésée est couché, terrassé par les douleurs. « [S]a mémoire […] est une zone bombardée où il peine à revenir » (p. 82), « il se soulève de son lit pour fouiller les images » (p. 82) comme on revient sur la zone d'un combat ou d'une catastrophe à la recherche de ce qu'on avait connu. Il « engouffre » (p. 161) sa main dans le vrac des images qui recèle un espace inquiétant à même d'engloutir la main du personnage et peut-être le personnage lui-même. Il le fait pour voir s'il a « moins peur de l'archive déversée sur le sol allemand » (p. 161). La peur est présente tout au long du récit et le rapport à la masse oppressante des archives symbolise l'angoisse de ne pas se retrouver dans le récit familial.

La perte de la vision

Face à la quantité de documents dont le narrateur semble attendre une révélation sur son passé et son rôle dans l'histoire familiale, le personnage est incapable de comprendre ce qu'il voit. Si les photos sont bien là, il n'arrive pas à les traduire, à les interpréter. Les photographies ayant été essentiellement prises par le père, elles font partie de la légende du bonheur familial auquel le narrateur n'a plus accès puisqu'il connaît la tragédie finale. C'est finalement dans le hors-cadre qu'il pourra construire son récit.

Les images matérialisent à la fois le poids du passé et le labyrinthe dans lequel le personnage cherche son chemin : « il guette un carré de ciel entre les murs de son labyrinthe ; les images sur le tapis à ses pieds sont les murs entre lesquels il lui faut réapprendre à marcher » (p. 71). Mais ce n'est qu'en se frayant un chemin au travers d'elles, qu'il pourra « retrouver, il l'espère, la joie, les souvenirs avec son frère » (p. 71).

Alors que le personnage « devine qu'il faudra traverser cette nuit » (p. 64), le verbe *voir* devient récurrent. Par sa négation, il évoque une cécité angoissante : « *je ne vois rien pour l'heure, tout n'est qu'une brume de colères et de regrets* » (p. 66), « *ce flot mémoriel qui traverse les corps entre les vies est si opaque, si inaperçu* […] *je ne vois rien, ne comprends rien* » (p. 67). Les termes « brume », « opaque » évoquent la perte de repères alors que « colères », « regrets » et « flots » font partie du champ lexical de l'émotion, également source de désorientation. Le personnage est incapable de voir, de trouver des

références, alors que le texte parle d'une photographie envahissante : « ces images qui sont répandues là », « il ramasse les photos une à une » (p. 67), « ce chaos de papier jauni » (p. 76), « il retrouve les photographies autour de son lit » (p. 79). Dans ce chapitre, le mot *image(s)* apparaît à quinze reprises, *photo(s)* à neuf. Nous pourrions aussi considérer le mot *preuve(s),* cité à sept reprises, ainsi que « traces du temps » (p. 72) et « ombres du temps » (p. 75). L'excès de documents visuels submerge un personnage qui ne peut rien voir.

Simultanément, très peu de documents sont donnés à voir au lecteur. Seules quelques reproductions sans lien avec les archives familiales illustrent des réflexions qui accompagnent l'enquête généalogique. Le tableau du Caravage, « Saint Jérôme écrivant » (p. 73), représentant le saint traduisant la Bible, illustre l'interrogation autour du prénom du frère et l'importance de la traduction. Un schéma explicatif du méridien de la taille (p. 78) évoque la problématique de l'équilibre et du lien. Sur la seule photographie de ce chapitre, un adulte – non identifiable – est penché sur un enfant. Cette photo, floue, n'est que le reflet d'un moment partagé en famille. À partir des années cinquante « [la] volonté de saisir "sur le vif" s'inscrit dans un contexte familial où désormais une importance essentielle est accordée aux sentiments »[93]. Témoigner d'un moment, d'une atmosphère, du bonheur vécu, c'est le rôle de l'album photo à partir du moment où la technique permet de montrer non plus seulement les événements marquants de la vie comme les baptêmes et les mariages, mais aussi les vacances et l'intimité familiale.

Selon Irène Jonas, l'acte photographique résulte des inclinations subjectives et intimes du photographe, souvent un membre de la famille, mais aussi de l'attente de ceux qui regarderont les photos : « on ne demande plus à la photo de témoigner de la bonne santé morale de la famille, mais d'en attester la bonne santé affective […] Un sourire sans pose témoigne d'une envie naturelle de sourire et donc d'un bien-être. Ainsi le tour est joué »[94]. L'image partagée par l'auteur ressemble finalement à celles des autres albums de famille de l'époque. Elle apporte le témoignage d'un instant de bonheur, alors que le narrateur est confronté à l'échec de la légende familiale, à l'élaboration de laquelle la photographie a servi de base. Le texte du récit met en lumière une forme d'ambivalence du document photographique, à la fois porteur d'un témoignage et, en germe, de la suite des événements. C'est la légende du succès, construite par ses parents, mais aussi par un

[93] Jonas, Irène, « Mensonge et Vérité de l'album de Photos de Famille », *Ethnologie Française*, vol. 21, no. 2, 1991, pp. 189–95. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/40989258 (consulté le 28.05.2022).
[94] *Ibid,* p. 193

pays, qui risque d'engloutir le narrateur. Il se souvient de son père prenant des photos : « il y a tant d'images […], la plupart prises par le père » (p. 76) « [L]a photo prise par le père – presque toutes le sont, signe que c'était lui qui écrivait la légende » (p. 163). Le père a créé le cadre visuel et la mère a assuré la transmission orale de leur réussite :

> et toi, la mère, je peux seulement te dire que tu ne m'as pas aidé ; tu as tant omis, tant arrangé les choses pour entretenir la légende de ta belle famille, de tes beaux enfants ; mais entends-moi, je ne te reproche rien ; je sais que telle était la loi et que seule la légende pouvait être contée… (p. 104).

La photographie a été utilisée conformément à sa fonction dans le cadre intime, pour ne retenir que les moments heureux. Elle n'est donc pas représentative de la réalité qui se tient hors champs, là où seul le texte peut aller la chercher.

À la suite du délitement de la cellule familiale, le narrateur cherche des indices de l'annonce du malheur afin d'écrire un récit en opposition à celui de ses parents. En repartant des photographies, Thésée scrute ces moments qui « ont été » et qui, isolés, ont participé à construire la légende de la réussite et du bonheur, mais dans chacun d'eux il cherche ce qui est dans l'angle mort, ce qui annonçait le drame auquel il a assisté. Les photos se dérobent ou menacent de l'engloutir, jusqu'à la découverte de celle sur laquelle « un jeune homme et une jeune femme se marient » (p. 83) et qui devient le point de départ de la réflexion du personnage. Il est enfin touché par le punctum : « *je dois partir de là* […] *là* […] *tout était encore possible* » (p. 83).

2.3 La photographie comme révélateur

La photographie du mariage de ses parents, sans remettre directement le personnage en lien avec ses souvenirs, ouvre sur la possibilité d'une autre histoire, sur la base des possibles encore existants à ce moment-là. Cela passe par la déstructuration de la photo et du sens dont elle pouvait être porteuse pour proposer ensuite une interprétation qui apporte un ajout de sens. De Toledo propose sa lecture de l'histoire familiale, tout en ouvrant sur une vision plus globale de la période envisagée, le XXe siècle.

Revenons tout d'abord à l'image du mariage. Elle semble légendée par la phrase qui la précède :

je dois partir de là, il pense, de cette image qu'il tient entre ses doigts où un jeune homme et une jeune femme se marient. (p. 83)

Le narrateur nous indique que le personnage s'est arrêté sur une photographie du mariage de ses parents. Sur le cliché qui suit cette indication, nous apercevons sur la gauche de l'image deux jeunes gens de profil et sur la droite, en arrière-plan, un buste de femme flou, vraisemblablement épaules nues. Or, sur ce cliché, rien ne nous permet de reconnaître une cérémonie de mariage, si ce n'est la confiance que nous plaçons dans le récit qui nous en est fait. Une photographie de mariage serait incontestablement une photographie de mariage si celui qui la regarde perçoit des éléments qu'il sait appartenir à cet événement : robe blanche, fleurs ou église par exemple. En présentant deux visages coupés du contexte de la prise de vue, l'auteur déconstruit l'événement et retire toute force évocatrice au cliché. Le spectateur ne voit plus qu'un homme et une femme regardant dans la même direction. Il est impossible de dire s'ils sont proches, côte à côte par hasard, isolés ou dans une foule, dans une église ou au théâtre. Seul le texte construit le contexte.

L'auteur empêche la photo de se livrer en isolant les sujets, réalisant par là une sorte de « décapitation » symbolique du couple parental, et reconstitue la partie manquante par un discours. Il instaure ainsi une tension entre un média sensé délivrer une information objective – la photographie d'un couple dont on célèbre l'union – et un texte qui nous affirme qu'il s'agit bien d'une cérémonie de mariage. Ce type de clichés appartiendrait à la photographie comme « expression du souvenir social »[95]. Pourtant, elle ne fournit aucune information permettant de transmettre « le souvenir des éléments qui méritent d'être conservés, respectés et incorporés à la mémoire familiale »[96], comme étaient supposées le faire les photos des éléments forts de la vie des familles. Il ne s'agit pas d'idéaliser un couple ou un cérémonial, mais d'isoler deux personnes en affirmant qu'il s'agit là d'un moment clef, celui du véritable début de l'enquête.

La photo a isolé un événement qui a existé, un « ça a été ». Dans le cadre d'une (auto)biographie, le commentaire associé à cette photo ne serait pas remis en doute : il

[95] Jonas, Irène, art. cit., p. 189
[96] *Ibid..,* 189

s'agirait de la cérémonie de mariage des parents de l'auteur. Mais, ainsi que nous l'avons déjà vu dans le cadre du récit de filiation, et plus particulièrement encore dans le récit de Camille de Toledo, la frontière entre auteur, narrateur et personnage est brouillée et ce flou nous autorise à nous demander qui sont les personnes sur la photo. Cette photo devient le fil d'Ariane de Thésée prisonnier de son labyrinthe et sa présentation en fait non pas une prise de vue représentative, mais un cliché performatif qui se pose comme un supplément de réel. La photographie invite à un processus interprétatif qui implique un ajout de sens[97]. Elle ne représente plus simplement la cérémonie du mariage, mais devient, à travers la subjectivité du narrateur, porteuse des drames à venir. Le texte nous indique ce que cette photographie contient, sans que cela puisse se vérifier. Dans un roman, l'auteur ferait appel à la suspension d'incrédulité, mais *Thésée* ne se présente pas totalement comme un roman.

Ce procédé conduit le narrateur à remettre en question l'histoire de sa famille, mais également le regard que nous portons sur les Trente Glorieuses, période faste dans la mémoire populaire et qui prend fin l'année de la naissance de Jérôme, en 1973. Dans une interview accordée au magazine en ligne *Diakritik*, il précise :

> Après 1945 s'est imposé un récit de Reconstruction pour couvrir l'effroi, la peine, l'impossible parole ; un récit qui a culminé avec la fiction hors sol des Trente Glorieuses. Pour la période de la guerre, l'historien Paxton a percé ce *mythe de la France Triomphante,* cette endurante *french fiction*. Mais personne n'a encore intégralement révisé l'histoire de ces capricieux et narcissiques *boomers*.[98]

Cette période historique est pour lui une fiction qu'il cherche à déconstruire par le biais de son approche herméneutique du récit familial. Il passe du particulier au général, mais dans son mouvement d'ouverture, nous percevons un processus de translation qui déplace également le niveau d'interprétation et de réécriture du récit familial.

[97] Monjour Servanne, « Du représentatif au performatif », dans *Mythologies postphotographiques* (édition augmentée), Presses de l'Université de Montréal, Montréal, version 01, 01.08.2018, [en ligne] (consulté la dernière fois le 25.09.2022).
[98] Faerber, Johan, « Les mains dans les poches : Camille de Toledo, *Thésée, sa vie nouvelle* », dans *Diacritk*, [en ligne] (consulté la dernière fois le 18.09.2022).

3. Le document comme indice du déplacement

Dans sa quête, Thésée choisit un premier axe analytique quand il découvre une des photos de mariage de ses parents. C'est une approche de l'histoire de sa famille qui se concentre sur les Trente Glorieuses au terme desquelles son frère et lui-même voient le jour. Nous avons cependant pu mettre en évidence que cette photographie ne donne finalement aucune information au lecteur. Le regard du lecteur en passant du texte à la photo et réciproquement n'apprend rien de leur juxtaposition. Le texte en dit davantage que l'image. Nous avons analysé la problématique de l'onomastique et souligné l'incompatibilité entre Camille Riboud et Talmaï. Tout pointe vers les glissements que l'auteur effectue dans son récit, entre autobiographie et autofiction, entre réalité et mythologie. Sur cette base, nous postulons que la photographie, spécialement dans le premier passage où elle apparaît, joue un rôle clef dans la construction de cette translation. Seranne Monjour, s'appuyant sur le travail de l'historienne de l'art et critique Rosalind Krauss, reconsidère le « ça a été » de Roland Barthes. En acceptant le principe de supplémentarité du photographique, on admet que l'interprétation de la photographie « implique un ajout de sens » : le « ça a été » peut « se décliner à tous les modes, touchant à ce qui "pourra être", "pourrait être" ou même "aurait pu être" » [99]. Ce dernier point sera essentiel à notre approche qui aura pour but de cerner le moment où le récit bascule vers ce qui aurait pu être et non plus vers ce qui a été.

3.1 Le voyage, métonymie du déplacement vers la légende

Nous allons voir comment Camille de Toledo passe d'un récit ancré dans la réalité à un texte qui, s'appuyant sur des références liées aux mythes et aux tragédies, ouvre sur une autre interprétation. Les thèmes du destin et de la souffrance sont incarnés par le personnage. Pourtant, les références à la culture antique les rendent plus universels.

[99] Monjour Servanne, « Du représentatif au performatif », dans *Mythologies postphotographiques* (édition augmentée), Presses de l'Université de Montréal, Montréal, version 01, 01.08.2018, [en ligne] (consulté la dernière fois le 25.09.2022).

Le regard du fugitif

Cette translation se met en place par la disposition et le texte de quatre pages qui coupent le récit[100] et mettent en lumière des liens avec le tragique de la condition humaine. Ces feuillets se distinguent par l'apparition des trois premières photographies, chacune disposée seule dans la moitié supérieure d'une page et accompagnée d'un texte très bref s'apparentant aussi bien à un poème en vers libres qu'à une légende.

La première photographie est un regard d'homme. Elle a été recadrée dans un format oblong, d'une largeur proche de celle du texte, pour ne conserver que les yeux du sujet. Il s'agissait vraisemblablement d'un agrandissement à en juger par sa faible qualité. Insérée sur la page de droite, en regard d'un texte bloc, elle n'est suivie que de trois lignes qui instaurent une rupture graphique avec le texte de la page précédente :

et la ville de l'Ouest, à cet instant, n'est plus habitable
il quitte son pays avec ses trois enfants
derrière lui, Paris est une nécropole (p. 23)

Le texte en prose se termine au bas de la page de gauche et les trois lignes sous le cliché de la page de droite épousent la forme de la poésie libre. Chaque ligne s'éloigne davantage de la marge de gauche, ce qui pourrait être vu comme une représentation symbolique du mouvement qui éloigne Thésée de la ville de l'Ouest. Le déplacement du train et sa direction évoquent l'acte d'écriture, comme si l'évocation du voyage devait permettre de commencer véritablement le récit. Le texte, haché par les retours à la ligne et les blancs, annonce la fin de la linéarité du récit tel qu'il avait été présenté jusque-là. À partir de là, écrits et documents jouent avec la place offerte sur chaque page.

Le statut du texte sous la photographie est remis en question par la rupture graphique. Le lecteur peut tout d'abord le lire comme l'épilogue du texte en prose qui précède, la fuite symbolisée par le décalage progressif du texte tenant lieu de conclusion. Il peut aussi le percevoir comme une légende de la photographie. Le regard devient alors celui d'un fugitif, d'un réfugié. La ville « n'est plus habitable », elle est « une nécropole », une ville des morts que Thésée fuit. Le regard, en lien avec le texte, est à la fois surpris et

[100] Voir Annexe 3. De Toledo, Camille, *Thésée, sa vie nouvelle*, Lagrasse, Verdier, 2020, p. 23 à 26.

inquiet. Le fugitif se retourne peut-être sur ce qu'il abandonne ou sur ce qui le poursuit. Le personnage part pour survivre : « il pense pour l'heure à sa fuite ; […] ce qu'il veut […] c'est l'oubli et une table rase pour relancer la vie » (p. 22). Il ne parle pas de relancer *sa* vie, mais *la* vie, ce qui n'est plus possible dans une nécropole. Un réfugié fuit souvent la guerre, la faim ; Thésée fuit une menace plus métaphysique, celle de la perte de sens. L'angoisse du regard et les mots qui légendent indirectement le cliché font glisser la peur du monde réel à celui du mythe. La dénomination de la ville participe à ce glissement. Thésée ne quitte pas *sa* ville, celle dans laquelle il vit depuis de nombreuses années. Il fuit « la ville de l'Ouest », qui perd ainsi son ancrage dans la réalité. Paris n'existe plus, elle est devenue « une nécropole ». En trois lignes le narrateur efface Paris au profit d'une ville mythique.

Le regard de l'homme nous communique une angoisse qui peut être interprétée de plusieurs manières. Il s'agit à la fois de la peur de l'homme confronté à une situation qui menace sa vie et de celle de l'humain, ontologique, face à son destin de mortel en quête de sens. Ce regard est sur le point de croiser celui du lecteur qui partage le même destin. Un troisième sens surgit peut être évoqué : nous sommes invités à regarder, à être sur nos gardes. Thésée remet la légende familiale et nationale en question. Peut-être devons-nous faire de même avec le récit qui nous est conté.

Le poids du passé

Nous avons mis en évidence trois interprétations. Puis, en tournant la page, notre réception évolue à nouveau. Nous constatons que ce qui était isolé par la mise en page – la photographie et le texte étant situés en haut de la page de droite, au-dessus d'un blanc qui occupe pratiquement les deux tiers de l'espace – forme en fait un ensemble avec les trois pages qui suivent.

Sur chacun des deux feuillets que le lecteur découvre se trouve une photographie (p. 24 et 25). La première est totalement floue et les stries horizontales évoquent des lumières déformées par la vitesse. Cette référence à la vitesse peut simplement suggérer la vision à travers la fenêtre d'un train. Néanmoins, elle peut être interprétée différemment en lien avec la phrase qui suit directement :

> il aimerait échapper – c'est son espoir – à ce cycle des morts (p. 24).

Le cycle évoque un perpétuel retour et la vitesse devient une évocation du vertige de l'homme prisonnier de ses angoisses. Le premier titre de *Thésée* était *Le livre des morts.* Le personnage est prisonnier d'un éternel retour de la mort tragique. Nous avons déjà analysé le phénomène de la répétition dans *Thésée.* Le lien avec la mythologie et la tragédie est présent dès le titre de l'ouvrage et le texte met en scène un personnage qui ne peut échapper à une fatalité imposée par l'histoire de sa famille. La suite du poème va dans ce sens :

> il sent que les siens l'ont chargé
> de colères…
> de devoirs…
> de secrets…

Son destin n'est plus seulement celui d'un homme, il est celui d'un personnage de tragédie Il est condamné par l'histoire familiale et non par son comportement ou ses choix. « Colère », « devoirs » et « secrets » sont les éléments des grandes tragédies qui emprisonnent leurs personnages dans un destin funeste. En lien avec le deuil, nous pouvons penser à Antigone, qui est le symbole du besoin d'enterrer les siens en dépit du danger encouru. Le récit de filiation reprend cette notion d'inhumation, parfois de manière très explicite[101]. Il faut se souvenir des disparus et dans un même élan leur offrir une sépulture. La mythologie grecque est habitée de familles déchirées et de drames sanglants qui remettent en question les liens familiaux et les généalogies. Le personnage de Thésée, dont le nom, dans le texte, n'apparaît qu'après le passage que nous sommes en train d'analyser, n'est pas seulement chargé par les siens de colères, de devoirs et de secrets, il est également poursuivi par « les peurs de plusieurs générations » (p. 25). Il devient ainsi l'homme tragique, à la fois porteur d'une angoisse universelle et d'une inquiétude liée à la postmodernité, fuyant devant l'absence de sens.

Une dernière page, sans image[102], referme cette parenthèse sous forme de poème en vers libres qui évoque, sur un rythme haletant, la fuite de la nécropole, l'angoisse provoquée par le cycle des morts et le poids dont est chargé le personnage qui pense encore pouvoir distancer ce qu'il porte en lui :

[101] « Sans doute avais-je envie de faire un hommage à Lucile, de lui offrir un cercueil de papier ». de Vigan, Delphine, *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2011, p. 77-78.
[102] P. 26.

il pense qu'il ira, lui, plus vite
que ses peurs…
plus vite
que tout le passé
qui le hante (p. 26)

Au travers de ces quatre pages, nous avons évoqué le glissement vers le mythe, le rapport à la tragédie et l'angoisse de l'homme prisonnier de son destin. Dans ce passage, le voyage se fait métonymie d'un déplacement qui est au centre de ce récit : le glissement de la réalité à la fiction qui revendique une forme mythologique. Le trajet à bord du train qui quitte la ville de l'Ouest pour la ville de l'Est permet de passer du drame familial raconté dans les premières pages au récit mythique. Le personnage est dans « le dernier train vers l'Est » (p. 25). Ce dernier train « qui l'emporte » (p. 25) résonne comme la fin de tout espoir de retour. La transformation de Paris, la ville de la vie possible, en *ville de l'Ouest*, ville « maudite » (p. 16), est définitive. La fuite ouvre sur une nouvelle interprétation, une traduction qui se joue à un niveau différent. La tragédie personnelle débouche sur une tragédie plus universelle liée à l'histoire du XXe siècle. Le personnage est saisi du vertige de la fuite, alors que le lecteur se voit suggérer le vertige du passage d'un genre à un autre. Cette translation effectuée, nous allons en chercher les effets dans le texte.

3.2 Le texte de Talmaï, ouverture sur une autre voix

En reprenant l'analyse du glissement de la réalité à la mythologie suggéré par l'utilisation des images, voyons maintenant comment interpréter la transmission du texte de Talmaï. Dans ce but, nous allons nous interroger sur l'importance des passages manuscrits reproduits et nous analyserons leur articulation aux passages retranscrits par le narrateur. Dans ceux-ci, par de nombreuses incises, le narrateur insiste sur la présence de Talmaï, à qui il attribue ainsi la fonction de point d'origine. Nous allons voir que plusieurs éléments nous permettent cependant de remettre en question l'auctorialité de ces passages. Ces observations nous permettront de mettre en lumière l'utilisation d'éléments du réel dans un moment de bascule vers une réalité fictionnalisée.

La dualité du texte de Talmaï

Le texte secret nous est tout d'abord présenté sous la forme d'un extrait manuscrit – également porteur de réel – immédiatement repris et complété par le narrateur, qui poursuit en caractères d'imprimerie et entre guillemets, ce qui souligne l'effet de citation. Une des photographies du compartiment du train vient interrompre le récit, laissant place aux considérations du narrateur. Ce schéma est répété à cinq reprises. Dans sa retranscription du texte de Talmaï, le narrateur insère certaines précisions en italique – « *le nom du fils perdu de l'arrière-grand-père* » (p. 33) – ou des incises – « Oved, *écrit le vieux* » (p. 33), « Mais il change, *note l'aïeul* » (p. 34), « comme il me parut grand, *note l'ancien* » (p. 34). Ces précisions donnent le sentiment que le texte nous est lu et commenté : « *ainsi commence le texte de son ancêtre* » (p. 33) ; « *poursuit l'aïeul, sauvant dans son texte tout ce qui était singulier, différent dans le tempérament de son fils* » (p. 45).

Les incises retiennent notre attention. À vingt-trois reprises, le narrateur utilise les verbes : écrire, noter, préciser, commenter, poursuivre, ajouter, citer, souligner, dire, confier. Plus le récit avance, plus le narrateur semble insister sur le fait que ce n'est pas sa voix qu'il nous fait entendre, mais bien celle de Talmaï, dont l'identité propre s'efface derrière le fait d'être un ancien, celui qui a précédé. Le narrateur n'utilise presque jamais le prénom de Talmaï dans les incises. Il dit « le vieux », « l'aïeul », « l'ancêtre », « l'arrière-grand-père de Thésée », « l'arrière-grand-père »[103]. Si le prénom est utilisé, parfois dans des considérations plus longues de la part du narrateur, l'accent est mis sur le fait qu'il s'agit de la personne à l'origine de la famille. Le narrateur rapporte les paroles de celui qui bénéficie du statut d'*ancêtre*. Il est le point d'origine généalogique, celui dont on écoute la parole comme une parole de sagesse, même si elle transmet la faiblesse des hommes de la famille. En effet, Talmaï, dans son texte, promettait à ses enfants de ne pas s'enfermer avec Oved dans son tombeau, car il voulait les voir grandir (p. 56). Il ne tiendra pas ce serment puisqu'il se donnera la mort en 1939. « [I]l arriva, en 1937, que l'un [de ses enfants] mourut et ce fut Oved, celui qui avait le mieux assimilé *la légende de la France* ; et à partir de là […] Talmaï se mit à trembler » (p. 240). Il se suicide quand un autre de ses fils part au combat en 1939.

Ce rappel constant de la fonction de l'auteur du texte retranscrit survient après les pages dans lesquelles nous avons discerné les traces du glissement du récit

[103] « le vieux » (p. 33, 54), « l'aïeul » (p. 34, 37, 45, 48, 50, 52), « l'ancêtre » (p.34, 37, 2 x p. 41, 44, 2 x p. 45, 3 x p. 49, 3 x p. 50, 55), « l'arrière-grand-père de Thésée » (p. 52), « l'arrière-grand-père » (p. 53).

autobiographique vers la fiction. Nous savons que l'auteur a effectué une translation dans l'espace européen, mais également dans le genre de son écrit. Le personnage a passé de la ville de l'Ouest à celle de l'Est en même temps que nous avons glissé avec lui de la réalité à la fiction. C'est à la lumière de ces considérations que nous allons réexaminer les différentes façons de transmettre ce texte au lecteur.

Une auctorialité partagée

Nous allons voir que ce que nous pouvons dégager de cette analyse se rapproche des conclusions auxquelles nous étions arrivés avec les photographies : il n'y a pas d'indication capitale à tirer des extraits manuscrits reproduits dans le livre et ce sont les passages restitués par le narrateur qui fournissent les indications importantes pour la construction du récit.

Si nous revenons aux extraits manuscrits, nous constatons que le prénom d'Oved n'y figure pas. L'auteur du « texte errant » (p. 32) annonce ce qui motive la rédaction de celui-ci : « recueillir, rassembler, conserver les traits d'une courte existence » (p. 32). Dans le deuxième extrait, le pronom « il » indique qu'on parle d'un garçon, mais il n'est fait mention d'aucun prénom. Le trait souligné dans ce bref portrait porte sur le don de l'enfant pour l'histoire et les personnages historiques français, ainsi que pour les tableaux synoptiques. Un voyage à Paris, prévu en 1937 est mentionné et, sans qu'un décès ne soit évoqué, la phrase « Que de regrets aujourd'hui de ne pas lui avoir donné cette joie ! » (p. 48) laisse présager un décès. Nous constatons qu'il n'y a aucune information particulière qui pourrait être liée à l'histoire générale de la famille. Comme c'était le cas avec la photographie de la cérémonie de mariage, il n'y avait pas d'information décisive à tirer des reproductions du manuscrit.

Ce qui concerne Oved et son rapport à sa famille se trouve dans les passages retranscrits par le narrateur. Or, nous n'avons aucun moyen de vérifier que ce qui nous est rapporté soit issu d'une archive. Sans remettre en question l'existence d'un manuscrit, quelle que soit son origine, nous pouvons envisager que les passages retranscrits soient, au moins partiellement, fictionnels. En effet, la lecture des extraits manuscrits révèle un témoignage mesuré, qui se rapproche d'un éloge funèbre, alors que les parties retranscrites semblent vouloir tout révéler des particularités de l'enfant, son physique, son amour de l'histoire, ses activités sportives et ses traits de caractère dans une volonté d'énumération frénétique. Les connaissances historiques de l'enfant sont exaltées et lui-

même devient une sorte de petit savant qui se rêve roi de France, « un roi juif en France ! » (p. 49).

Plus le lecteur avance dans le texte et plus l'angoisse et les préoccupations profondes du scripteur apparaissent. Dans son agonie, l'enfant devient le révélateur de la rupture avec la religion des ancêtres : « il voulait prier, mais les mots manquaient. Les mots de la prière avaient disparu » (p. 49), ce qui pousse Talmaï à s'interroger sur l'assimilation à la vie française (p. 49). Ce mouvement de balancier, entre le texte manuscrit aux propos mesurés et la retranscription au ton plus enflammé, tend à confirmer l'hypothèse d'un texte rédigé par l'auteur. Cela concerne la partie rapportée puisqu'elle joue un rôle essentiel dans le récit que ce dernier fait de son ascendance, tout en s'éloignant des références biographiques disponibles.

Ainsi que nous l'avons vu, la photographie est porteuse de mondes possibles, de « ça aurait pu être ». Dans le cas du manuscrit, le procédé pourrait être le même. À partir d'un texte qui a existé, ou qui semble avoir existé, l'auteur choisit de jouer avec les frontières de la fiction pour influencer les événements et orienter son récit.

Nous avons mis en lumière un passage bien précis du récit qui représente le point de bascule entre un texte restituant la réalité relativement factuelle d'événements connus de la vie de l'auteur et un récit qui joue sur le principe d'interprétation en choisissant de brouiller les pistes. Des images évoquant un voyage suggèrent le déplacement géographique. Le tissage d'extraits manuscrits d'un texte présenté comme celui de Talmaï avec des passages retranscrits par le narrateur indique le glissement du tangible au subjectif, du factuel à l'interprétation. Sans que nous puissions définir la part et l'ampleur du glissement, nous pouvons constater qu'il nous est suggéré par la forme et que c'est la juxtaposition du texte et des reproductions qui produit un sens supplémentaire.

Nous allons analyser ce qui se passe au niveau de l'image de soi chez le narrateur dans ce mouvement de translation au niveau d'un récit de soi. Nous envisagerons également que cela puisse concerner l'image de l'auteur.

4. La construction d'une légende ou d'une identité ?

L'analyse de divers types de documents va dans le sens d'un glissement vers la fiction. Une fois le glissement établi, l'auteur développe un monde possible dans le hors-cadre des documents disponibles. Dans ce monde, nous allons nous demander ce qu'il advient de l'image de soi qui, elle aussi, se situe entre réalité et fiction.

La théorie de Servanne Monjour concernant le « ça aurait pu être » confirme que le document photographique peut être réinterprété par la subjectivité du regardeur, constituant ainsi le point de départ d'un nouveau récit. Nous analyserons comment les documents permettent la création d'une légende de soi puisque c'est en légendant les documents que l'auteur crée un autre récit, qui garde la forme d'une recherche personnelle. Cette réalité fictionnalisée est réalisée par l'évolution du rapport entre le texte et les documents. Cependant, il subsiste un point fixe qui sert d'ancrage dans ce nouveau récit. Il s'agit du suicide du frère, événement que le narrateur doit affronter avant de pouvoir terminer ce récit par lequel il développe les éléments qui construisent son identité. Nous ferons l'hypothèse que ce récit n'est peut-être pas uniquement le récit de la vie de Thésée, mais peut-être celui de la personnalité que l'auteur a commencé à se construire au moment du choix de son pseudonyme.

4.1 Le suicide – un point fixe dans le glissement

Dans la création d'un récit qui s'éloigne du réel subsiste un événement qui n'est pas remis en question : le suicide de Jérôme. Le narrateur mentionne à plusieurs reprises qu'il manque la photographie du frère pendu, puisqu'il est arrivé après que le père ait déposé le corps sur le sol. La multitude des photos retrouvées dans les archives familiales ne suffit pas à remplir ce vide. Pourtant, ce n'est qu'en affrontant cette disparition que le narrateur peut interrompre le cercle vicieux qui le tient prisonnier. Nous allons analyser deux documents qui mettent Thésée face à la réalité de la mort de son frère et allons voir comment, dans cette situation, une image d'illustration devient un élément de reconstruction. Les deux clichés qui nous intéressent se suivent à quelques pages d'intervalle. Il s'agit de la photo de Jérôme enfant, précédée de la représentation d'un

rituel de suspension. Chacun de ces clichés, en rapport avec le texte qui l'accompagne, donne une vision différente de l'accès mémoriel au frère disparu.

Premièrement, considérons la photographie manquante : « celle du frère pendu » (p. 15). Le narrateur revient à plusieurs reprises sur cette absence. Nous allons voir que l'auteur convoque un autre type de documents pour faire surgir l'image absente et nous confronter à la violence du suicide. Il s'agit de la reproduction d'un rituel de suspension (p. 160). Par un nouveau glissement sémantique, la représentation du corps soumis à un rituel se substitue à celui du suicidé.

Le rituel de suspension appartient à la catégorie d'images que nous avons qualifiées de documentaires. Le cliché a un caractère très informatif, puisqu'il fait référence à une pratique qui pourrait être inconnue du lecteur. Mais il est inséré dans un texte présenté sous la forme d'un poème en vers libres, qui se fait l'écho du questionnement du personnage face à la réalité physique du suicide par pendaison :

que sentent les pieds lorsqu'ils pèsent dans le vide ?

la production d'endorphine à cet instant permet-elle de se
déconnecter du corps

comme le racontent celles et ceux qui pratiquent
les rituels de suspension ?

est-ce que l'endorphine produite permet de sortir de soi

[…]
est-ce que l'endorphine permet
de trouver tout au bout de la nuit qui vient

un éclat de lumière ?

toi, mon frère, dans les derniers instants
as-tu eu la surprise de retrouver les mots
oubliés de la prière ?(p. 160)

Le texte questionne très directement et de manière répétitive le processus qui survient dans les derniers moments d'un pendu. Sa forme ainsi que la suite de questions – le point d'interrogation étant le seul signe de ponctuation – imposent une lecture torturée, qui bute sur les retours à la ligne et la mise en évidence de chaque question par des blancs. La présence du mort nous est imposée par la vision d'un corps réduit à l'état d'un morceau de viande suspendu par des crochets, comme à l'abattoir.

Grâce au contexte créé par le texte, un cliché sans rapport direct avec l'histoire du narrateur nous fait entrer de façon plus intime dans le drame de Thésée que ne le font les photos de famille et le portrait de Jérôme. Le « ça a été » de la pendaison s'impose par une image anonyme qui prend ainsi sa place dans les archives familiales.

Cette image précède la découverte d'un portrait de Jérôme enfant (p. 164). Il s'agit à la fois du personnage du livre et du frère de l'auteur. Grâce à ce portrait, Thésée renoue par-delà la mort le lien qui s'était brisé entre son frère et lui et qui était au cœur de sa souffrance.

Le portrait du frère est placé en haut d'une page. Sur ce feuillet, il est uniquement précédé par les mots : « ceci est mon frère » (p. 164). Le positionnement de cette phrase lui donne une valeur différente si on la lie au texte qui précède ou à la photo qui suit. La mise en page isole la phrase de ce qui précède et ce qui avait la forme d'une constatation en lien avec le texte de la page précédente est transformé en légende par le passage à une nouvelle page :

> Thésée est saisi par une tristesse soudaine quand, face à cette image, il constate qu'il arrive à dire
>
> [page suivante]
> *ceci est mon frère* (p. 162-163).

La tristesse de Thésée indique qu'au moment où le lien se recrée, le narrateur réalise la perte. Il ne reste rien du frère. La photo incarne le frère enfant désormais inaccessible. La

connaissance des événements dramatiques qui se sont produits ne permet plus de lire la photographie au premier degré. Le personnage peut dire que : « ceci est mon frère », tout en notant « une distance, une étrangeté ; c'est le voile qu'il a posé entre lui et son passé ; […] tout reste tristement sur la photo » (p. 164). Cette distance est indiquée par la réification du sujet : « ceci est ». Sur la photo « il reconnaît Jérôme » (p. 164), mais en réalité « il voit Jérôme dans les derniers jours » (p. 165), ce qui signifie que le portrait de Jérôme à huit ans est déjà porteur de sa mort. Ainsi que l'écrit Barthes dans *La Chambre claire* : « toute photographie est une catastrophe »[104]. Dans ce cas-là, le *punctum* est « *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été ;* j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu »[105]. Nous pouvons encore souligner que cette photo étant bien celle du frère de l'auteur, un trouble naît au moment de l'énonciation du « ceci est mon frère », puisque cela est vrai à la fois dans la fiction du récit et dans la réalité de la vie de Camille de Toledo. Les voix se superposent.

Nous ne savons pas quand a eu lieu le choix des images. Il est possible qu'elles aient été sélectionnées avant de débuter l'écriture du texte, comme cela semble être le cas des photos de famille, ou qu'elles soient venues illustrer le propos, ainsi que nous pourrions l'imaginer pour le rituel de suspension. Mais dans les deux cas, les photographies sont comme les pierres d'achoppement à Berlin, les Stolpersteine dont parle Thésée (p. 63). Sans les mots, le pavé doré n'est qu'un pavé. C'est le texte qui crée une ouverture vers la mémoire et nous donne accès à la subjectivité du regardeur. Nous ne savons pas si l'auteur a été touché par l'image du rituel, mais il est certain que mise en lien avec le texte, l'image prend pour nous une autre dimension. Le texte conjugué à l'image amène un supplément de réel, c'est-à-dire une autre approche à la fois de ce que nous voyons et de ce que nous lisons.

Grâce à ces deux exemples, nous pouvons constater qu'après l'effet de déstructuration suggéré par l'emploi des documents, ces derniers peuvent participer à un mouvement de reconstruction. Ce passage peut être vu comme un point de contact avec le réel qui ne peut pas être effacé, à l'instar de ce qui se passe dans le premier chapitre. Les morts ne peuvent pas être reconsidérées, elles ont eu lieu. Ce n'est qu'au niveau des raisons qui ont conduit à cette situation que des arrangements avec la réalité peuvent être trouvés.

---

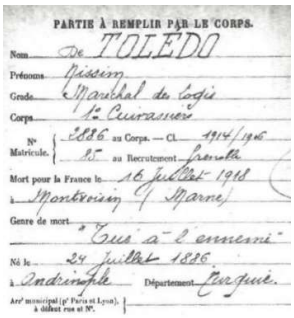
[104] Barthes, Roland, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 150.
[105] *Ibid.*

4.2 Choisir ses valeurs

La mort du frère constitue l'élément fixe autour duquel le narrateur réexamine son histoire et celle du XXe siècle. Autour de cette absence, tout peut être remis en question, y compris l'identité du narrateur. Pour tenter de cerner celle-ci, nous passerons par l'analyse du personnage de Nissim, l'arrière-grand-oncle de Thésée. La restitution d'extrait de ses lettres et de son journal durant la Première Guerre mondiale permet à l'auteur une réflexion sur la problématique de l'intégration. Nissim, qui parle arabe, est nommé à la tête d'un régiment de soldats marocains, des goumiers, qui tous semblent idéaliser la France. Cette situation, mêlant origines et critique de la politique d'intégration, donne l'occasion de croiser des représentations imaginaires de l'autre. Bien qu'intéressant dans l'optique de l'élaboration d'une identité, nous ne nous arrêterons pas sur cet aspect, mais envisagerons l'éventualité d'un mensonge littéraire et de l'impact qu'il peut avoir sur le récit. En effet, le personnage de Nissim, dont l'existence est avérée, ne semble pas faire partie de la même famille de Toledo. Cette approche ouvrira sur les conditions de la construction de l'identité individuelle.

L'identité de Nissim

Dans le livre, les documents relatifs à l'identité sont rares. Le seul sur lequel nous pouvons lire le nom d'un personnage est l'avis de décès de Nissim (p. 233).


PARTIE À REMPLIR PAR LE CORPS.

Nom De TOLEDO
Prénoms Nissim
Grade Maréchal des Logis
Corps 1er Cuirassiers
N° Matricule. 1886 au Corps. — Cl. 1914/1916
N° au Recrutement Paris
Mort pour la France le 16 Juillet 1918
à Montvoisin (Marne)
Genre de mort "Tué à l'ennemi"
Né le 24 Juillet 1886
à Indreinfle Département Eure-et-Loir.
Arr^t municipal (p^r Paris et Lyon). à défaut rue et N°.

Nous avons sous les yeux son grade, son corps, son matricule et surtout ses dates de naissance et de mort : le 24 juillet 1886 et le 16 juillet 1918. Nous avons pourtant démontré que la famille dont parle le narrateur ne correspond pas à la famille de Toledo. Nous ne pouvons pas exclure qu'il s'agisse d'un membre de la famille du père de l'auteur,

même s'il n'en est pas fait mention dans le livre édité par la famille de Toledo[106]. Cependant, si ce personnage a existé, ainsi que le prouve son avis de décès[107], il est également purement fictionnel dans le rôle qui lui est attribué. Dans la réalité, Camille Riboud – qui comme Talmaï s'est suicidé – avait un frère, Jules Riboud, mort durant la Première Guerre mondiale[108]. De son côté, la famille de Toledo est venue s'installer en Suisse, à Genève, avant même le début de ce conflit. L'avis de décès n'a vraisemblablement aucun lien avec Camille de Toledo. En nous appuyant sur l'étude du professeur Jochen Mecke[109] sur le mensonge littéraire, nous pourrions nous demander, sans que cela relève du jugement moral, si le texte de *Thésée* ne relève pas de ce procédé. Jochen Mecke, s'interrogeant sur la capacité de la littérature à mentir, fournit une liste d'éléments qui permettent d'appréhender la réception d'un texte de ce point de vue :

> 1. Tout mensonge consiste en une divergence entre un sentiment ou une opinion d'une part et une énonciation d'autre part. 2. Cette divergence est dissimulée. 3. Elle sert à des objectifs qui restent en général également dissimulés[110].

Ces points soulignent la difficulté de déceler le mensonge littéraire, puisque la dissimulation est au centre du processus. Mecke mentionne l'existence de textes jouant à la fois sur le registre de la fiction et sur celui d'un discours référentiel qui peut mettre le lecteur sur une fausse piste. « Ce qui se passe ici est clair : c'est grâce au code des genres que l'auteur est parvenu à tromper le lecteur »[111]. Nous serions en présence d'un mensonge consistant « en une divergence entre, d'une part, ce qui peut être considéré comme la position ou la tendance générale de l'œuvre, et d'autre part ses manifestations esthétiques concrètes, entre prétention et réalisation esthétique »[112]. Notre analyse nous permet de mettre en évidence cette tension, entre un texte qui déstructure le réel et offre au narrateur – peut-être même à l'auteur – un récit fondateur acceptable, plus proche de

---

[106] Lescaze Bernard et de Toledo Liliane, *1912-2012, un siècle de la Pharmacie Principale de Genève*, Genève, Imprimerie Genevoise, 2012.
[107] Acte de décès de Nissim de Toledo (1898-1918) © Ministère des Armées – Mémoire des Hommes, [en ligne] (consulté la dernière fois le 15.04.2022).
[108] Les écrits de Jules Riboud ont été publiés à titre posthume en 1920 (actuellement introuvables) : Riboud, Jules, *Lettres et notes (1920), Jules Riboud (1881-1915)*, Lyon, Imprimerie A. Rey, 1920. Il ne nous est pas possible de savoir s'ils ont servi de base aux écrits de Nissim.
[109] Mecke, Jochen, « Esthétique du mensonge », *Cahiers d'Études Germaniques* n°68, 2015, [en ligne] : http://journals.openedition.org/ceg/1436, publié le 15.06.2015 (consulté le 01.12.2020).
[110] Cf. Simone Dietz, *Die Kunst des Lügens. Eine sprachliche Fähigkeit und ihr moralischer Wert,* Hambour, Rowohlt, 2003, p. 25, cité dans Mecke, Jochen, «Esthétique du mensonge», *Cahiers d'Études Germaniques* n°68, 2015, p. 77 [en ligne] http://journals.openedition.org/ceg/1436 (consulté le 20.12.2021).
[111] Mecke Jochen, art. cit., p. 83.
[112] *Ibid.*

la légende que du récit de filiation. Pourtant, nous avons mis en lumière les éléments fournis par l'auteur pour nous signaler la fictionnalisation de son récit et si nous nous référons à l'article de Mounir Laouyen, le soupçon du mensonge perd de sa pertinence :

> Robbe-Grillet réalise la formule de Lacan "la parole est la vérité", en montrant que la vérité de l'être est dans son expression. Notre imagination n'est plus source d'erreur puisqu'elle permet d'accéder à la vérité profonde du sujet. En effet, la vérité d'un homme ne se résume pas uniquement à des événements réellement vécus, elle s'ouvre au contraire à tout son univers psychique et mental[113].

L'inclusion de l'avis de décès de Nissim se trouve sur la frontière étroite entre l'interprétation mensongère d'un document et la liberté d'imagination de l'auteur et, dans l'optique de Laouyen, la vérité de Thésée fait peut-être partie de la vérité de son auteur. Sa conclusion ouvre de manière très large sur les possibles constructions de soi, qui autorisent l'invention et donc n'excluent pas la création d'une légende. L'adresse finale de *Thésée* ponctue le récit par un dernier effet d'incertitude :

> À Élie de Toledo :
> Ce père qui, il y a longtemps, vit ses enfants
> Quitter la Turquie pour l'Europe
> [photo]
> À ces hommes que la guerre, que la maladie, que le chagrin
> ont emportés
> Nissim, Oved, Talmaï et leurs doubles (p. 247).

Chaque personnage est à la fois lui-même et un double, dont les visages et les origines se superposent et se troublent. La photographie de l'ancêtre renoue avec les véritables origines, puisqu'il s'agit bien de l'ancêtre des Toledo, Élie, à Andrinople. Sous le cliché original, on peut lire :

> Famille de Toledo à Andrinople à la fin du XIXe siècle
> debout de gauche à droite, Albert, Victor et Henri, les futurs fondateurs
> de la pharmacie principale, autour de leur père Élie et de leur tante.[114]

Dans son œuvre littéraire, Camille de Toledo semble ne prendre que les éléments qu'il désire et abandonner les autres, ce qui débouche sur un tissage entre réalité et fiction, rien n'étant ni tout à fait vrai, ni tout à fait faux. Le suicide du frère détermine la recherche, mais le récit final est davantage le résultat d'un choix que celui d'une véritable enquête.

---

[113] Laouyen, Mounir, *op. cit.,* p. 346.
[114] Lescaze Bernard et de Toledo Liliane, *op. cit.*, p. 7.

4.3 L'invention de soi

Au travers de son récit, Camille de Toledo interroge la fiction des Trente Glorieuses et une partie de l'histoire de la France du XXe siècle. L'utilisation qu'il fait des documents en rapport au texte lui permet à la fois de déconstruire certains mythes et de présenter d'autres visions. Mais plus que les événements, il évoque le destin des individus aux prises avec une Histoire qui les dépasse et les anéantit. Le narrateur enquête sur ce qui a provoqué le drame des siens au cours du XXe siècle et plus particulièrement la mort de son frère. Pour y parvenir, il déconstruit sa famille qu'il recompose après avoir fait glisser certaines caractéristiques du côté paternel au côté maternel. Même si l'auteur insiste sur le côté universel qu'il désire atteindre avec son récit[115], nous arrivons à la conclusion qu'il est l'auteur d'un écrit présentant un personnage qui lui est proche. Néanmoins, le passage d'éléments fondamentaux d'une branche de la famille à l'autre nous interpelle. En tenant compte de cela, nous allons nous demander si ce livre, qui finalement s'éloigne du récit de filiation classique, ne pourrait pas être considéré comme le récit de filiation de Camille de Toledo. Pour cela, nous allons proposer de faire l'hypothèse que ce dernier peut être considéré comme une strate supplémentaire qu'Alexis Mital souhaite ajouter à son identité.

La maîtrise du récit

Nous postulons que la recherche de Camille de Toledo va dans ce sens : Thésée contient une réflexion sur l'identité et constitue une strate ajoutée à une autobiographie atypique, choisie et construite par l'intermédiaire de l'œuvre.

D'autres auteurs ont utilisé leur rapport à la photographie – présente ou absente de leur œuvre – pour construire l'image qu'ils souhaitaient présenter[116]. Nous avons vu l'importance de la réflexion barthienne dans *Thésée.* Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, ce dernier partage des images de sa vie qu'il légende. Le texte interprète l'image. Il impose la vision de l'auteur. Barthes légende deux portraits de lui-même par un dialogue imaginaire qui remet en question la perception que l'on a de soi :

> Mais je n'ai jamais ressemblé à cela ! – Comment le savez-vous ? […] Où est votre corps de vérité ? Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en

[115] « J'utilise une matière biographique pour parler de nous, de nos histoires, d'une histoire plus vaste, qui nous emporte d'une matière plus vaste », à écouter dans l'entretien animé par Karaki, Élodie, « Entretien avec Camille de Toledo », enregistré le 31 mai 2022 à la Médiathèque Les Carmes à Pertuis, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=OvQD-bdnP4o. 17 :10-17 :17.

[116] Pour plus d'informations sur ce sujet, voir : Fauvel, Maryse, *op. cit.*, (consulté le 15.06.2022).

> image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif […] : même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire.[117]

Par l'écrit, l'auteur ne se fait pas seulement herméneute de sa propre histoire : il la crée. Il contrôle ce qu'il souhaite transmettre, mais comme pour la perception qu'il a de lui-même, il est condamné à l'imaginaire. Maryse Fauvel le confirme :

> Les commentaires de photos sont bien des « légendes » : le double sens du mot légende est ici exploité. Barthes en effet souligne le caractère mythique, fictif de ces textes et de ces photos et le confirme – "ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire".[118]

Dans Thésée, le récit pourrait se passer des documents, cependant le questionnement qui en résulterait serait totalement différent. Le lien à la réalité disparaîtrait puisque dans *Thésée,* il est essentiellement assuré par les photographies qui initient une réception différente. Le lecteur est invité à croire qu'on lui raconte une histoire vraie, jusqu'au moment où les images – sensées renforcer l'effet de réel – suggèrent au contraire un glissement vers l'imaginaire. Le choix du nom de Thésée étaye ce glissement par son évocation de la mythologie. Camille de Toledo revendique cette référence :

> Le récit s'ancre autour de la mort d'un frère. Mais je n'ai pu écrire ce livre qu'à partir du moment où je pouvais aller vers de l'impersonnel, du mythe, de l'archaïque, du presque générique.[119]

Ce récit aurait pu prendre la forme d'un roman, qui aurait permis l'exploration des mêmes thèmes en autorisant également le recours au mythe. En choisissant la forme de l'autofiction, ou plus spécifiquement du récit de filiation, il y a chez de Toledo une volonté de signifier un lien autobiographique. Laouyen Mounir, parlant de Robbe-Grillet, introduit l'idée d'un besoin de fictionnalisation de l'authenticité qui apparaît extrêmement pertinent en ce qui concerne *Thésée* dans l'œuvre de Camille de Toledo :

> L'intérêt de l'autofiction robbe-grilletienne est d'avoir inversé le point de départ : il ne s'agit pas simplement de s'appréhender par le biais de la fiction, mais de se fictionnaliser dans l'autobiographie, ce n'est plus le roman qui est en quête d'authenticité, c'est l'authenticité qui est en quête de fiction. [120]

Dans une interview à Mediapart, Camille de Toledo esquisse sa vision de la construction d'une personnalité. Sa réponse va dans le sens de la construction d'une identité totalement assumée :

---

[117] Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p. 45.
[118] Fauvel, Maryse, *op. cit.*, p. 195
[119] Wajeman, Lise, *op. art.*, (consulté la dernière fois le 20.09.2022).
[120] Laouyen, Mounir, *op. cit.*

> Il y a un déplacement, mais c'est ce que je prends d'un vécu, écartant d'autres choses. Je refuse l'assignation au réel comme état civil. Derrière l'État il y a le pouvoir. Si le réel c'est l'état civil, cela signifie que le réel est ce qui est défini par l'État, ce qui serait très problématique, c'est un euphémisme de le dire.[121]

Camille de Toledo refuse que le réel soit le résultat d'une décision étatique. Il assume ne prendre que ce qu'il veut d'un vécu. À la lumière de cette citation, le choix de son pseudonyme peut encore s'interpréter comme une volonté d'opposition à un ordre donné, à la présence d'un État qui est à l'origine de la mort des siens. L'auteur n'est pas, ou pas seulement, celui que l'état civil désigne sous le nom d'Alexis Mital, il est (aussi) Camille de Toledo et dans la remise en question du nom se trouve celle de son histoire. Au-delà de la réalité, il peut devenir Thésée et toucher ainsi à une dimension mythique qui autorise les réécritures du réel, car dans la mythologie, différents récits de filiation se côtoient. Thésée n'est-il pas fils d'Égée ou de Poséidon ? Dans un article sur « Le cycle de Thésée dans le théâtre perdu de Sophocle »[122], Françoise Guérin analyse la construction progressive du mythe. Avec le temps et les besoins des différentes époques naissent de nouveaux récits, sans que les versions précédentes et parfois divergentes disparaissent.

> Les traces de cette construction du personnage de Thésée se manifestent dans le caractère composite des biographies que nous avons conservées, celle du philosophe Plutarque et celle, plus strictement mythologique, d'Apollodore. Malgré la cohérence que ces auteurs – à la suite des historiens du -5e siècle – tentent de lui donner, la vie de Thésée apparaît formée, comme celle d'Héraclès quoique dans une moindre mesure, d'éléments plus ou moins disparates, d'origines et d'époques différentes.[123]

Comme souvent dans la mythologie, des récits du même événement se côtoient sans pour autant empêcher que le personnage existe dans nos imaginaires. Les récits qui le mentionnent lui ont forgé une identité. Nous trouvons ici un élément qui va dans le sens de notre hypothèse de départ : Alexis Mital, en choisissant son pseudonyme, aurait ajouté une strate à son identité et *Thésée* constituerait le récit de cette nouvelle identité. Il a retenu les éléments qu'il considère comme fondateurs du mythe familial : la judaïté et le suicide qui sont à la base du récit de *Thésée.*

---

[121] Wajeman, Lise, *op. art.*, (consulté la dernière fois le 20.09.2022).
[122] Guérin, Françoise « Le cycle de Thésée dans le théâtre perdu de Sophocle », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2015. p. 89-127, [en ligne] www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2015_num_1_1_7114 (consulté le 28.09.2022)
[123] *Ibid.*

Conclusion

Le texte que nous avons étudié a la particularité que son auteur, Camille de Toledo, a travaillé sur des archives familiales et qu'il a partagé en ligne les premières versions de son texte avec certaines photographies. Cela nous a permis de déterminer l'évolution de son rapport aux images et aux documents. Son récit glisse d'événements issus de son expérience personnelle à leur interprétation fictionnalisée. Le phénomène de déconstruction né du rapport entre le texte et les documents entraîne le lecteur dans un vaste mouvement de chute. Ce dernier, en constatant la remise en question des codes, tente de trouver une nouvelle logique, mais chaque élément, aussi bien textuel qu'iconographique, offre plusieurs niveaux d'interprétation. L'abandon de la ponctuation, le tissage des différentes voix, la liberté d'utilisation et d'interprétation des documents permettent à l'auteur de créer une version littéraire de la perte de repères. L'acte de lecture s'apparente à la chute du personnage.

Les morts, l'effondrement du narrateur et sa lutte appartiennent au côté autobiographique du récit ; l'enquête, l'analyse des documents et la recherche de sens adoptent la forme du récit de filiation. La construction littéraire et le dialogue avec les documents proposent un travail de montage à la fois du point de vue temporel, graphique et langagier. Ce montage entraîne le lecteur dans le ressenti d'une vie qui se dérobe. Brouillant les indications fournies, il crée une nouvelle approche qui l'éloigne des écrits de soi habituels.

La photographie, à laquelle nous avons l'habitude de faire confiance et qui est perçue comme un supplément de réel, se dérobe. Camille de Toledo la détourne et la met au service du principe d'incertitude. Le récit devient une sorte de composition labyrinthique, mêlant images, documents et interprétations personnelles. Le résultat évoque une œuvre d'art contemporain qui englobe le récepteur, provoquant le malaise et la remise en question. Le lecteur peut rester à la surface du récit avec le choix de l'accepter comme un véritable récit de filiation ou comme un roman. Mais s'il accepte de faire face au malaise qui naît du principe d'incertitude, il découvre une lecture qui se présente comme une remise en question de l'approche généalogique. Ce n'est plus la vérité de l'ascendance qui est au cœur de la réflexion, mais le questionnement de ce qui construit une individualité.

Le récit remet en question l'approche du document. Il n'est pas considéré comme une archive ayant pour but de nous prouver que quelque chose a existé, que « ça a été »,

mais il devient le révélateur de ce qui aurait pu être, d'un monde possible qui ne se montre qu'à celui qui envisage le « hors-cadre ». Il est le résultat de ce que l'auteur a vu dans ses photos, ce qu'il a perçu à travers sa subjectivité et de ce qu'il a imaginé qui « aurait pu être ». Il expose ce que ses images pouvaient lui offrir comme ajout de sens après tous ces drames et toutes ces années. Il ne s'agit pas d'un sens dans la logique historique, mais d'un sens acceptable. La photo a le potentiel de suggérer un autre récit. Sa fonction est inversée : la représentation photographique devient indice de fiction et base pour l'imaginaire. Le rapport à la réalité modifié, l'auteur joue également avec le réel des documents non photographiques. Nous sommes en présence d'une biographie qui s'invente, d'un récit de filiation qui choisit son ascendance. Mounir Laouyen, en s'appuyant sur le théoricien Robert Jauss, donne une explication de la difficulté de la réception de l'autofiction. À la suite de notre analyse, nous voyons que Camille de Toledo a joué aux limites de ce type de récit :

> Robert Jauss a bien montré que la lecture d'une œuvre convoque un « ensemble de règles » qui oriente la perception du lecteur. Or l'autofiction n'a pas d' « horizon d'attente » ; elle est, par conséquent, en rupture d'homologation générique. Avec son dispositif schizophrène, le lecteur se trouve face à une assertion dont la véracité reste indécidable. Devant cette catégorie textuelle, on doit prendre en compte deux injonctions antinomiques : lire le texte comme une fiction et comme une autobiographie[124].

Dans cette lecture déstabilisante, nous pourrions reprocher à Camille de Toledo d'abandonner son lecteur au creux de la vague. La langue l'entraîne dans un cercle vicieux. La lecture avance pour retourner sur ses pas. Mais c'est vraisemblablement parce que la forme de l'autofiction permettait cette approche qu'elle a été retenue par l'auteur. À l'image de Thésée, le lecteur se perd. Il se retrouve cassé, souffrant de ces mots, et peut-être de ces maux, qui ne le guident pas. L'exercice d'écriture le happe dans un vortex de détresse, sans esquisser de réponse. De Toledo l'affirme : l'écriture n'est pas une psychothérapie, elle n'aide pas. Il est possible qu'elle n'aide pas l'auteur, mais au-delà de la réalisation littéraire, il semble qu'elle devrait permettre une ouverture.

Notre analyse met en lumière l'existence d'une ouverture, qui se situe au niveau de la remise en question de l'effet de réel que l'auteur explore dans le but d'une (re)construction de soi. Celle-ci passe par la réinterprétation de ce qui nous est laissé en héritage, que ce soit par sa famille ou par la société. La photographie se révèle un outil au service de cette approche, puisqu'elle permet d'appréhender le passé auquel nous

[124] Mounir Laouyen, *op. cit.*, p. 347-348.

pouvons sentir le besoin de nous relier, tout en offrant un hors-cadre qui permet une appropriation du récit. Dans *Thésée,* le document suggère le glissement vers la fictionnalisation du réel. Dans ce cadre, il est outil de déconstruction tout en devenant outil de construction de la légende. Le texte interroge finalement le droit de l'individu à se créer une identité, non pas en cherchant une vérité absolue, mais en créant une histoire qui lui permet d'exister grâce à de nouveaux liens.

Nous pourrions envisager une étude transdisciplinaire de ce phénomène du rapport au récit de soi. Ce travail évoque en effet celui de Christian Boltanski, artiste autodidacte très marqué par son ascendance juive. Son travail se présente souvent comme autobiographique tout en intégrant des éléments imaginaires. Le portrait photographique a été au centre de son œuvre. Nous mentionnerons ici les « 10 portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964 »[125], livre dans lequel se succèdent dix portraits légendés « Christian Boltanski » suivis de l'année, alors que les neuf premières images ne sont pas des portraits de lui. Nous y retrouvons la construction de soi en lien avec l'existence des autres et l'absence de possibilité de se percevoir réellement.

Nous terminerons en soulignant l'intérêt du procédé littéraire que nous avons mis en lumière et qui autorise l'imaginaire à combler des vides ou à construire des mondes possibles. Nous mentionnerons cependant la dérive que peut représenter un passé reconditionné selon nos besoins quand le lien à la fiction n'est plus clairement signifié.

[125] Messager, Anette, *10 portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*, Paris, Multiplicata, 1972.

Bibliographie

Corpus

De Toledo Camille, *Thésée, sa vie nouvelle,* Lagrasse, Verdier, 2020.

Sources secondaires

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

BRETON, André, Nadja, Paris, Gallimard, 1963.

DUPEREY, Annie, *Le voile noir,* Paris, Seuil, 1992.

DE VIGAN, Delphine, *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2011.

SEBALD W. G., *Austerlitz,* Actes Sud, coll. Babel n° 1187, 2002.

Littérature secondaire

ALMASY, Paul, « La photographie et les notions abstraites », dans *Communication et langages*, n°27, 1975. p. 68-77, [en ligne] : https://www.persee.fr/docAsPDF/colan_0336-1500_1975_num_27_1_4229.pdf (consulté le 03.07.2022).

BARTHES, Roland, *La chambre claire,* Paris, Seuil, 1980.

BENJAMIN, Walter, « Crise du roman », dans *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch, dir. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2001

BRAZIL, Kevin, « W. G. Sebald's revisions of Roland Barthes » dans *Textual Practice*, 2019, Vol. 33, n°4, 567-584, DOI: 10.1080/0950236X.2017.1308961 (consulté la dernière fois le 16.09.2022)

Demanze, Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Corti, 2008.

Demanze, Laurent, « Le récit de filiation aujourd'hui », dans *Écritures contemporaines, atelier de recherche sur la littérature actuelle*, [en ligne] : http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39

DERRIDA, Jacques, *Mal d'Archives,* Paris, Galilée, 1995.

DIETZ, Simone, *Die Kunst des Lügens. Eine sprachliche Fähigkeit und ihr moralischer Wert*, Hambour, Rowohlt, 2003, p. 25, cité dans Mecke, Jochen, «Esthétique du mensonge», *Cahiers d'Études Germaniques* n°68, 2015, p. 77 [en ligne] http://journals.openedition.org/ceg/1436 (consulté le 20.12.2021).

DOUBROVSKY, Serge, « Les points sur les “i” », dans *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes », n° 6, 2007.

FAERBER, Johan, « Camille de Toledo, "Compléter la carte de nos blessures" », dans *Diacritk*, publié le 20.08.2020, [en ligne] https://diacritik.com/2020/08/20/camille-de-toledo-completer-la-carte-de-nos-blessures-thesee-sa-vie-nouvelle/ (consulté la dernière fois le 18.09.2022)

FAERBER, Johan, « Les mains dans les poches : Camille de Toledo, Thésée, sa vie nouvelle », dans *Diacritk*, publié le 16.09.2022, [en ligne] : https://diacritik.com/2022/09/16/les-mains-dans-les-poches-camille-de-toledo-thesee-sa-vie-nouvelle/, (consulté la dernière fois le 18.09.2022).

FARGE, Arlette, *Le goût de l’archive*, Paris, Seuil, 1989.

Fauvel, Maryse, « Photographie et autobiographie : "Roland Barthes" par Roland Barthes et "L’amant" de Marguerite Duras », dans *Romance Notes, University of North Carolina*, 1993, Vol. 34, n°2, p. 193-202, [en ligne] : https://www.jstor.org/stable/43802237 (consulté le 15.06.2022).

GUÉRIN, Françoise « Le cycle de Thésée dans le théâtre perdu de Sophocle », dans Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°1, 2015. p. 89-127, [en ligne] www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2015_num_1_1_7114 (consulté le 28.09.2022).

HUYNH, Sabine, « Camille de Toledo : vertige de la fuite et régénération dans la traduction (Thésése, sa vie nouvelle) », *Diacritik*, 20.08.2020, [en ligne], (consulté la dernière fois le 05.05.2021).

JONAS, Irène, « Mensonge et Vérité de l’album de Photos de Famille », *Ethnologie Française*, vol. 21, no. 2, 1991, pp. 189–95. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/40989258 (consulté le 28.05.2022).

JOUTARD, Philippe, *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, Paris, La Découverte, 2015.

LAOUYEN, Mounir, « L’autofiction : une réception problématique » dans : *Frontières de la fiction*, Audet, René (dir.) ; Alexandre, Gefen (dir.), Québec, Éd. Nota bene, 2001.

LARROUX, Guy, *Et moi avec eux, le récit de filiation contemporain,* Genève, La Baconnière, « Nouvelle collection langages, 2020.

MESSAGER, Anette, *10 portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964* , Paris, Multiplicata, 1972.

LESCAZE Bernard et DE TOLEDO Liliane, 1912-2012, un siècle de la Pharmacie Principale de Genève, Genève, Imprimerie Genevoise, 2012.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

LEJEUNE, Philippe, *Écrire sa vie, du pacte au patrimoine autobiographique*, Paris, Éd. du Mauconduit, 2017.

LIPSCOMB, Antonella. « L'imaginaire d'images : une réflexion sur la photographie chez Barthes, Duras et Guibert », *Çédille revista de estudios franceses* n°18, automne 2020, p. 565–591, [en ligne] : https://doi.org/10.25145/j.cedille.2020.18.23 (consulté la dernière fois le 15.06.2022)

MARCANDIER, Christine, « Ce kaddish de l'espoir », *Diacritik*, publié le 2.11.2020, [en ligne] : https://diacritik.com/2020/11/02/camille-de-toledo-thesee-sa-vie-nouvelle-ce-kaddish-de-lespoir-et-du-chagrin/

L, Frédéric, « L'écrit et la photographie : mélancolie du livre. Autour de l'œuvre de W. G. Sebald », dans *L'Esthétique du livre*, Alain Milon et Marc Perelman (dir.) Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, [en ligne] : https://books.openedition.org/pupo/1896?lang=fr (consulté la dernière fois le 15.06.2022).

MECKE, Jochen, « Esthétique du mensonge », *Cahiers d'Études Germaniques* n°68, 2015, [en ligne] : http://journals.openedition.org/ceg/1436, publié le 15.06.2015 (consulté le 01.12.2020).

MITAL, Alexis, *Histoire du vertige - de Cervantes à Sebald¸* thèse soutenue le 04.07.2019.

MONJOUR Servanne, *Mythologies postphotographiques* (édition augmentée), Presses de l'Université de Montréal, Montréal, version 01, 01.08.2018, [en ligne] : https://www.parcoursnumeriques-pum.ca/10-mythologies/introduction.html (consulté la dernière fois le 23.06.2022).

PAULIAN, Claire, « La fabrique d'une légende », *En attendant Nadeau,* n° 116, 18.11.2020, p. 21-25.

PAVEL, Thomas, Univers de la fiction, Paris, Seuil, 1988, p. 76-77.

PIC, Muriel, *W.G Sebald – L'image papillon suivi de W. G. Sebald : l'art de voler*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.

REY, Alain, « Archives », *Dictionnaire historique de la langue française : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine …* Nouv. éd., Paris, Le Robert, 2012.

ROBERT, Marthe*, Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Éd. De Minuit, 1984.

VERCIER Bruno et VIART, Dominique, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation,* Paris, Bordas, 2005.

VIART, Dominique, « Historicité de la littérature contemporaine », dans *Fins de la littérature, Historicité de la littérature contemporaine,*Tome 2, Demanze L. et Viart D. (dir.), Paris, Armand Colin, 2012.

WACHTEL Eleanor, « Chasseur de fantômes », dans *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, Lynne Sharon Schwartz et al., Paris, Actes Sud, 2009.

WAJEMAN, Lise, « Où est la vérité de la littérature ? Débats autour du livre de Camille de Toledo », *Mediapart.fr*, [en ligne] : https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/271120/ou-est-la-verite-de-la-litterature-debats-autour-du-livre-de-camille-de-toledo, publié le 27.11.2020, consulté la dernière fois le 20.09.2022

ZENETTI, Marie-Jeanne, « L'effet de document : diffractions d'un réalisme contemporain. Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques », 2017, dans *Hal open science* [en ligne] : https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02008416/document (consulté le 28.05.2022).

Littérature secondaire en ligne

Ciclic Centre Val de Loire, « À l'écoute, Écrire la légende, Camille de Toledo partie 1 », [en ligne] : https://livre.ciclic.fr/actualites/l-ecoute-ecrire-la-legende-1-de-camille-de-toledo, publié le 16.04.2020 (consulté la dernière fois le 18.02.2021).

Ciclic Centre-Val de Loire, « À l'écoute, Écrire la légende partie 5 », [en ligne] : https://livre.ciclic.fr/actualites/l-ecoute-ecrire-la-legende-5-de-camille-de-toledo, (consulté le 18.02.2021).

de Toledo, Camille, « La chambre d'enquête », *Anthropocène 2050*, École Urbaine de Lyon, Université de Lyon, [en ligne] (consulté la dernière fois le 23.09.2022).

École Urbaine de Lyon « ENQUÊTER, ENQUÊTER, MAIS POUR ÉLUCIDER QUEL CRIME ? - résidence de Camille De Toledo », https://ecoleurbainedelyon.universite-lyon.fr/site-francais/enqueter-enqueter-mais-pour-elucider-quel-crime-residence-de-camille-de-toledo-138144.kjsp (consulté la dernière fois 10.09.2022).

« Lire Derrida, l'œuvre à venir », *Idixa*, [en ligne] : https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1610181039.html, (consulté le 15.06.2022).

« Camille de Toledo », dans : *Wikipedia* [en ligne] : https://fr.wikipedia.org/wiki/Camille_de_Toledo, (dernière consultation le 18.07.2022). Cet article comporte des liens avec les articles relatifs aux membres de sa famille.

Camille de Toledo, œuvres, dans : Site de la BnF, [en ligne] : https://data.bnf.fr/fr/documents-by-rdt/14437405/te/page1 (consulté la dernière fois le 11.03.2022)

« Riboud Camille », dans BnF Data, [en ligne] : https://data.bnf.fr/fr/13172644/camille_riboud/ (consulté le 20.05.2022).

Entretiens en ligne

COHEN, Nathalie, interview de Camille de Toledo, « *Thésée, sa vie nouvelle.* Une famille traversée par l'histoire juive », *akadem, un campus numérique juif* [en ligne], publié le 02.10.2020 (consulté la dernière fois le 18.07.2022).

KARAKI, Élodie, « Entretien avec Camille de Toledo », enregistré le 31 mai 2022 à la Médiathèque Les Carmes à Pertuis, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=OvQD-bdnP4o. 17 :10-17 :17.

Médiathèques Municipales, Saint-Etienne, rencontre virtuelle avec Camille de Toledo, « La Chambre d'enquête », enregistré le 23 mars 2021, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=2MDDIQl3pGU (consulté la dernière fois le 20.09.2022).

Thomine, Camille, « Camille de Toledo : les fantômes de l'histoire », *Les Rendez-vous d'Effractions. Réel/fiction*, Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou [en ligne] : https://youtu.be/yuCdZ0BV0yo (consulté le 03.07.2022).

Illustration

KOLLWITZ, Käthe, « La Veuve I » planche 4 de la série « Guerre » 1921/22, Käthe Kollwitz Museum Cologne, [en ligne] : https://www.kollwitz.de/fr/planche-4-la-veuve-i

Illustration de la page de titre : LESCAZE Bernard et DE TOLEDO Liliane, *1912-2012, un siècle de la Pharmacie Principale de Genève*, Genève, Imprimerie Genevoise, 2012.

Toutes les autres illustrations sont tirées de *Thésée, sa vie nouvelle.*

Annexe 1 – Liste des photographies

Photos de famille
photographies du couple formé par les parents (p. 82, 93,106)
la photographie d'un adulte avec un enfant, probablement à la plage (p. 71)
un portrait de femme présentée dans le texte comme la mère (p. 138)
Jérôme enfant (p. 164)
Jérôme adulte ? (p. 190)
deux enfants sur une plage (p. 192)
une photographie d'une femme (épouse de Talmaï ?) (p. 239)
un portrait d'homme présenté comme le père de Talmaï (p. 247)

Regards
Le narrateur ? (p. 23)
Oved ? (p. 33)
Talmaï (p. 58)

Le train
Ces photographies sont attribuées au voyage en train, même si ce n'est pas toujours formellement défini.
Vitesse (p. 24)
Portrait (p. 25)
Compartiment avec homme, fenêtre et échelle (p. 31)
Echelle et fenêtre (p. 34)
Compartiment avec homme et enfant, bord de lits à étage (p. 38)
Enfant tenant une échelle (p. 42)
Homme assis, fenêtre et échelle (p. 46)
Reprise de la photographie de la page 34, dimension et cadrage différent (p. 56)

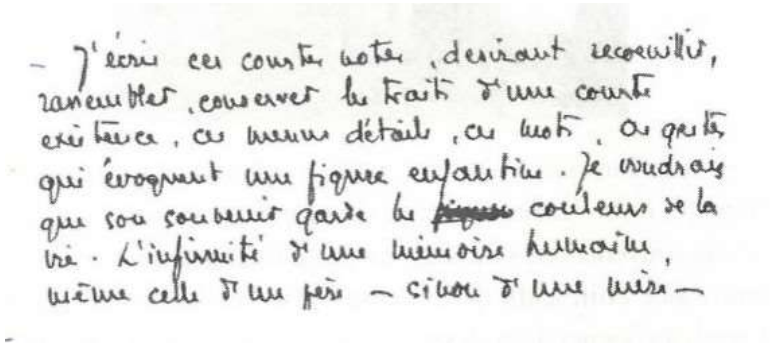
Documents officiels
un document californien avec photo d'identité du père (p. 114)
un document confirmant le décès de Nissim (p. 233)

Photos attribuées à Nissim
une photo de combattants à cheval (p. 209)
un homme à cheval (p. 213)

Documents divers
une reproduction du tableau du Caravage, « Saint Jérôme écrivant » (p. 73)
un schéma du *daï maï*, le méridien de la taille (p. 78)
une photo d'un panneau « no petrol » devant une station-service (p. 121)
une radiographie dorsale (p. 151)
de deux agrandissements de cellules (p. 153)
une photo d'un rituel de suspension (p. 160)
la reproduction d'une gravure de Käthe Kollwitz, « La Veuve » (p. 174)
une carte postale représentant la fontaine *Märchenbrunnen* à Berlin (p. 176)
un charnier (p. 224)
une prise de vue d'un vers nommé *C elegans* (p. 227)

Documents
Extraits du texte de Talmaï (p. 32, 37, 40, 44, 48)

Annexe 2 – Le texte perdu


– J'écris ces courtes notes, désirant recueillir, rassembler, conserver les traits d'une courte existence, ces menus détails, ces mots, ces gestes qui évoquent une figure enfantine. Je voudrais que son souvenir garde les couleurs de la vie. L'infinité d'une mémoire humaine, même celle d'un père – sinon d'une mère –

(p. 32)

J'écris ces courtes notes, désirant recueillir, rassembler, conserver les traits d'une courte existence ; ces menus détails, ces mots, ces gestes qui évoquent une figure enfantine. Je voudrais que son souvenir garde les couleurs de la vie. L'infinité d'une mémoire humaine, même celle d'un père – sinon d'une mère – (p. 32).

Sa curiosité était tournée d'une façon très particulière du côté de l'histoire ; il avait pour cette tranche de connaissance un don singulier que Mlle Rézard sut exploiter et développer (p. 37).

Il connaissait tous ces personnages comme on connaît des vivants : il savait comment ils étaient faits, comment ils s'habillaient, quelles étaient leurs relations de famille. Feuilletant un jour avec moi un livre qui reproduit des œuvres de primitifs français, il identifia sans erreur et sans hésitation – bien qu'il n'y eût aucun texte visible – les portraits royaux, que ce fusse celui de François I, de Charles VII ou de Jean le Bon (p. 40).

J'ai déjà dit son goût pour les tableaux synoptiques, avec force colonnes et accolades. Il en confectionnait de toutes sortes, pour son travail et pour son plaisir. Il classait ses papiers avec la satisfaction du précoce archiviste. Le rangement de son bureau était une grande joie (p. 44).

Nous avions souvent parlé de le mener à Paris. Ce projet avait été remis à l'été prochain à l'occasion de l'exposition de 1937. Que de regrets aujourd'hui de ne pas lui avoir donné cette joie ! Car il s'était déjà préparé à ce voyage. Il savait tout ce qu'il voulait voir à Paris, les grands monuments de notre histoire : Notre Dame, le Louvre, la Conciergerie, le Tombeau des Invalides, celui de l'Arc de Triomphe (p. 48).

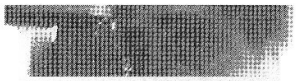
Annexe 3 – pages 23-26

taisent, qu'ils s'en tiennent au récit que les gens élaborent; mais ils ne peuvent faire autrement; ils vivent, leur présence inquiète; que vont-ils dire? le frère qui reste pour l'heure cherche surtout à s'évader parce qu'il redoute, s'il demeure dans cette ville, d'être emporté; il veut quitter le pays de sa mère et, s'il y parvient, le pays de sa langue; il y a cette phrase en lui

ne plus entendre parler de… ne plus entendre parler d'eux…

et comment ces trois corps, celui du frère, de la mère, du père, se sont liés en mourant? il ne veut pas le savoir; il croit – c'est son espoir – qu'il va réussir à relancer une existence libérée du passé, qu'à partir de ces ruines, en récompense des jours qu'il a donnés aux siens, il va pouvoir reprendre possession de sa vie; il faut des mois, une année, puis une autre; le nœud de colère, de secrets, il croit qu'il va pouvoir le laisser comme une valise en partant; sa foi en une vie nouvelle est entière; il veut croire au départ, à la ville de l'Est vers laquelle il embarque; le frère qui reste se dit qu'il est désormais orphelin et c'est à partir de cet *orphelignage* qu'il espère inventer ce qu'il nomme sa *revivance*; mais j'oublie de préciser qu'en montant dans le train il emporte des archives, trois cartons remplis du souvenir des siens: des lettres, des courriels, des manuscrits, des photographies de son enfance; et ces cartons pleins, il les fourre dans le wagon où il prend place; le fugueur, il pense pour l'heure à sa fuite; un peu à la colère aussi qu'il ressent contre eux, ses morts; mais ce qu'il veut, ce qu'il cherche à tout prix, c'est l'oubli et une table rase pour relancer la vie…

22

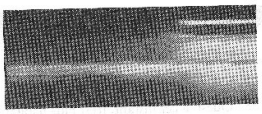


et la ville de l'Ouest, à cet instant, n'est plus habitable

il quitte son pays avec ses trois enfants

derrière lui, Paris est une nécropole

23



il aimerait échapper – c'est son espoir – à ce cycle des morts

il sent que les siens l'ont chargé

de colères…

de devoirs…

de secrets…

24

dans le train qui l'emporte…

le dernier train de nuit vers l'Est

il sent que les peurs de plusieurs générations

le poursuivent…

25

il pense qu'il ira, lui, plus vite

que ses peurs…

plus vite

que tout le passé

qui le hante

il enferme sa tristesse comme les preuves de son enfance *dans trois cartons*, un pour chacun des siens, et le train va, croit-il, vers la joie retrouvée ; un temps pionnier et libre dans une ville sans mémoire ; il y a, en lui – il l'ignore, l'innocent – un corps brûlé qu'il enfonce dans les profondeurs de sa peau ; il y met presque sans le savoir sa rage, sa culpabilité de survivant, les voix et gestes de ses fantômes, la masse amère et triste de la mère, la foi, l'espoir de rédemption déçus du père, les procès du frère ; et l'enfance est détruite, il ne se souviendra de rien puisqu'il sait comment tout s'achève ; il va vers l'Est qui est, croit-il, une nouvelle frontière, celle qui dans son enfance était interdite, au-delà de laquelle un monde commençait…

frères, vers le soleil, vers la liberté
frères vers la lumière

le train l'emporte vers ce qu'il perçoit comme une aventure, là où il trouvera, pour ses enfants et pour lui, une autre naissance ; ce qu'il quitte, ce sont d'anciens gouvernements, celui de la mère, du père, du frère, de la famille, de ses loyautés, de ses peurs, de leurs accusations ; car il est accusé, puisqu'il a survécu, puisque chacun sent qu'il est celui qui brisera, un jour, l'ordre du secret ; et ce départ est une tentative d'évasion ; il est jeune encore, trente-cinq ans quand il fuit, trois enfants, et même s'il sent bien que ces morts pèsent sur lui, il s'en affranchira ; il enfonce tout dans les profondeurs du corps ; c'est un feu qu'il cherche à éteindre en délaissant des pans de sa vie intérieure ; il fuit ce qui est en lui, une terre brûlée où l'attendront plus tard les foyers délaissés de ses peines ; des feux qui – il le découvrira en tombant – auront eu le temps de gagner du terrain ; alors, de ce qu'il a été aux yeux des autres, un jeune homme moderne, il ne restera rien ; à force de courir,