

Littérature française contemporaine

ENQUÊTE DE L'HISTOIRE FAMILIALE
DANS ÇA NE SE FAIT PAS D'ISABELLE SPAAK:
FRAGMENTS, PORTRAITS, ET (DÉ)CONSTRUCTION

SUSAN BAINBRIGGE

EN BREF | *Ça ne se fait pas*, publié en 2004 (prix Rossel), fut le premier livre intitulé *roman* et d'inspiration autobiographique de la journaliste Isabelle Spaak. Dans ce livre, il s'agit d'une tragédie familiale racontée par la fille (la narratrice), soit l'histoire d'un couple dont la mère tue le père puis se suicide. Cet épisode se déroule en 1981. La famille Spaak était (et reste encore) une famille bien connue en Belgique, et cette affaire faisait partie de « ce qui ne se fait pas ». Cette analyse a pour but d'examiner ce que la narratrice appelle son « enquête », considérée ici dans le contexte de la transmission générationnelle du traumatisme : la transmission, d'une génération à la suivante, d'expériences traumatiques, ainsi que celle de la transmission des connaissances et des enjeux qui y sont associés. Par la construction de son récit, la narratrice reconnaîtra les complexités de sa propre histoire familiale, et en même temps, en viendra aussi à une appréciation plus globale, universelle, de la vie familiale, de l'amour en couple (et de sa propre place non seulement en tant que fille du père et de la mère, mais en tant que mère elle-même et conjointe). On analysera comment ces perspectives sur la vie familiale seront moins idéalisées, « déconstruites » pour être « reconstruites », voire intégrées dans la réalité (ce

SUSAN BAINBRIGGE

que Freud avait compris comme passage au « principe de la réalité »). La narratrice trouvera ses « mots pour le dire » par l'emploi des souvenirs, des histoires, des images et références intertextuelles, de l'Histoire, et par la création littéraire et artistique (des ressources qui font également partie de son héritage, une autre expérience de « transmission transgénérationnelle »). Il s'agit d'une représentation complexe de l'idée des relations de pouvoir dans la famille : pouvoir de l'expression, face au poids de l'héritage. Un héritage qui appartient à la narratrice : à elle de confronter les possibilités, les limites... et, finalement, le pouvoir de sa parole.

L'idée de relations de pouvoir dans la famille en Europe invite des regards croisés : nous voilà entre observations, explorations, législations, constructions, et projections. Je m'intéresse ici à l'idée de la transmission dans le texte littéraire, et en particulier à ce que le texte peut nous apporter dans cette exploration de la famille. Pour penser cette problématique de l'héritage, considérons le roman, d'inspiration autobiographique, d'Isabelle Spaak, *Ça ne se fait pas*, publié en 2004¹. Son premier livre (prix Rossel, vendu à plus de 10 000 exemplaires) a connu une certaine notoriété en Belgique, notamment en raison de son dévoilement, dans la sphère publique, d'une histoire familiale. On peut constater une coïncidence entre la narratrice qui se présente et l'auteure en ce qui concerne les faits et les références biographiques. Si nous sommes consciente du statut fortement autobiographique du texte, nous allons l'analyser en tant que création littéraire sans perdre de vue la présence de la narratrice nommée « Isabelle Spaak ». Il s'agit d'un texte intimiste qui va au-delà du personnel pour examiner les expériences universelles (vie familiale, violence, conflit, séparation, ambivalence, perte,

deuil). Ce texte offre notamment une multitude de perspectives sur l'idée d'héritage: de l'intimité des rapports personnels aux grandes lignées du projet politique de la construction européenne.

Dans ce livre, il s'agit de l'histoire d'une tragédie familiale – un crime passionnel – racontée par la fille (la narratrice) d'un couple dont la mère tue le père puis se suicide (elle le tue d'un fusil de chasse avant de s'électrocuter dans son bain). Nous sommes en 1981. La narratrice brise le tabou qui interdit de «laver son linge sale» en public. Pour une famille bien connue en Belgique: «ça ne se fait pas». Comme elle nous l'indique: «Il n'y avait ni criminel ni enquête. Seulement un meurtre, le parfum d'un scandale qui pouvait éclabousser une famille au nom trop connu dans un pays trop petit. Et cette famille, c'était la mienne²» (9). Dans ce texte, la narratrice explore, voire exorcise, son héritage familial. Dans son exploration de l'histoire familiale, elle présente les obstacles qui entravent ses recherches, les résistances (conscientes et inconscientes) d'elle-même et des autres. Cet engagement familial est accompagné d'une tentative de briser le tabou, d'oser fouiller dans les archives, de parler aux autres, et de voir ce qu'elle n'a jusqu'alors pas pu ou pas voulu confronter. La narratrice présente son expérience sous l'appellation d'un «roman», composé de soixante-quinze courts chapitres, qui ressemblent à des fragments, ou bien à des morceaux d'un puzzle, ne serait-ce que pour tâcher de comprendre et de reconstituer «l'événement qui a mis en pièces [sa] jeunesse» (10).

Le père s'appelle Fernand Spaak. Homme politique belge d'importance, il fait partie d'une famille bien célèbre en Belgique, non seulement dans le monde de la politique (son père, Paul-Henri Spaak, étant l'un des «bâtisseurs de l'Europe», «l'un des six 'pères de l'Europe'» (28)), mais aussi dans le monde de la culture et des beaux-arts: Charles

est scénariste et réalisateur; Claude, dramaturge, essayiste et collectionneur d'art, notamment de Magritte. La famille Spaak, d'origine suédoise, s'était établie à Bruxelles à la fin du XVIII^e siècle³. Ce pouvoir du nom de famille, pouvoir symbolique masculin («cette prestance masculine familiale» (45)), apparaît de manière significative dans le récit; pouvoir qui rappellerait aussi le concept du *Nom-du-père* de Lacan dans le contexte du stade de développement psychique de l'enfant⁴, un processus qui sera mis en question par la narratrice pendant ce qu'elle appelle son «enquête». Elle aura donc affaire à des conflits familiaux triangulaires dans la description de son développement vers la subjectivité. Le récit passe ainsi par un trajet intérieur aussi bien que concret, par les ombres qui la hantent et par une angoisse devant le poids d'un héritage traumatique qu'elle qualifie de «fardeau⁵». L'exploration des relations de pouvoir dans cette famille est focalisée dans la narration sur cet «héritage».

Dans ce contexte d'héritage, voire de fardeau, Marianne Hirsch (dans ses études sur la littérature de la Shoah surtout) parle de transmission transgénérationnelle du traumatisme et de «postmemory»: il s'agit de la transmission d'une génération à la suivante d'expériences traumatiques, de la transmission des connaissances également et des enjeux qui y sont associés⁶. Le drame dans *Ça ne se fait pas* est décrit comme un traumatisme vécu, viscéral, qui contamine les enfants et déchire l'union familiale. La narratrice nous transmet l'horreur physique et métaphorique de cette expérience, par les mots et les images:

On puait la mort. On transpirait le drame antique. On suait son crime. On expiait sa faute sans s'en rendre compte. Tant de recul, de fausses politesses. Nous, les filles de notre mère, n'étions plus celles de notre père. (142)

L'acte de prendre la parole, d'entamer ce récit de l'histoire familiale, permettra à la narratrice de faire face non seulement à sa propre situation complexe, mais aussi aux défis communs de la vie en famille, de la vie en couple, du point de vue de la mère, de l'épouse et de la fille. Lors du processus, les attentes affectives idéalisées se confronteront à la réalité concrète, « déconstruites » pour être « reconstruites » (ce que Freud avait compris comme passage au « principe de réalité »). Comme elle le constate vers la fin du récit :

Il n'y a ni coupable ni victime dans cette histoire. Il n'y a pas d'explications pour les histoires qui se terminent mal. J'ai assisté *impuissante* à la fin d'un amour qui m'avait servi de modèle, puis de repoussoir. Il n'y a que l'absence si longue, cette difficulté à dire et cette incapacité à se taire. (140, *nous soulignons*)

Par ce fait, la narratrice examine certaines vérités subjectives qu'elle n'aurait pas pu aborder avant, une intégration qui reconnaît, paradoxalement, l'impossibilité de tout comprendre, de tout contrôler : les limites, justement, du pouvoir. Ce drame – le meurtre d'un homme par sa femme, suivi de son suicide – fut un événement assez singulier dans l'histoire de la société belge contemporaine. On voit s'entremêler l'Histoire (publique) d'une famille bien connue et les histoires personnelles. On constate que « ce qui ne se fait pas » s'est bien passé dans une famille bourgeoise où la discrétion a toute sa place. Elle affirme, à propos de son projet, des angoisses – ce lapsus du temps –, et la peur de franchir le tabou :

Il m'aura fallu vingt-deux ans pour oser consulter les archives du *Soir*. J'avais peur de transgresser un silence auquel je m'étais trop bien habituée. Il valait mieux ne pas poser de questions, ne pas connaître tous les détails ; [...] l'événement qui a *mis en pièces* ma jeunesse a été entouré d'une

SUSAN BAINBRIGGE

«prudence verbale extrême puis d'un mutisme complet⁷». (10, *nous soulignons*)

Notons l'image du pouvoir du silence, et la référence à une mise en pièces, à une fragmentation. La narratrice raconte ses recherches dans les archives (dans des journaux, comme *Le Soir*; par la lecture de la correspondance entre son père et sa mère, et entre son père et son grand-père pendant la Seconde Guerre mondiale, par exemple). En osant en parler, en assumant le pouvoir de la parole, la narratrice tentera de compléter le tableau. L'acte créatif lui permettra de saisir la parole pour explorer d'une façon active sa propre place vis-à-vis de son héritage, de cette transmission familiale. On insiste sur le mot «tableau» ici, puisque l'image joue un rôle central dans le texte.

L'exploration généalogique passe non seulement par la description des faits du passé, des souvenirs, dans la description de scènes familiales mais aussi par la présentation de ses rapports à la littérature, à la peinture et aux beaux-arts plus généralement. Les références intertextuelles jouent un rôle important dans la présentation des relations de pouvoir dans la famille: la narratrice cite les peintres Bruegel, Knopff, Magritte, Delvaux, le poète surréaliste Desnos – un héritage bien belge élargi néanmoins par des références à Hugo, Rimbaud, Hemingway, Poe et Christina Rossetti, à l'opéra (Mozart, Verdi, Rossini, Wagner...), et à la mythologie grecque. Ainsi la narratrice établit des liens avec d'autres histoires, d'autres relations familiales. Julia Kristeva nous rappelle le potentiel «révolutionnaire» de l'intertexte – sa capacité de déstabiliser le texte, d'introduire des «pulsions» plutôt transgressives –, et l'on voit ce processus jouer pleinement son rôle ici, notamment un rôle cathartique lié aux expériences de perte et de deuil⁸. À partir d'une analyse de certains intertextes, on pourra considérer la représentation des relations de pouvoir dans

L'HISTOIRE FAMILIALE DANS *ÇA NE SE FAIT PAS*

le texte, vis-à-vis des rapports avec le père, voire le paternel, et avec la mère, et le maternel, et dans l'intimité du couple.

LE PÈRE, LA CHUTE DU PIÉDESTAL
ET LA VIE FAMILIALE :
ILLUSIONS ET DÉSILLUSIONS

Le pouvoir symbolique mâle est mis en avant au début de l'histoire par la présentation des portraits des hommes célèbres de la famille : Paul-Henri, Claude et Charles, appelés « les trois taureaux sacrés » (44). La narratrice parle de son désir de savoir qui était vraiment son père : « Je voulais essayer de connaître les derniers jours de mon père ou plutôt ses dernières amours [...] J'avais besoin de comprendre, de savoir comment il aimait et qui il avait aimé » (13) ; « ce besoin d'approcher l'homme dont je savais si peu⁹ » (25). Après une longue période de ce qu'elle appelle le « mutisme », ce silence sur les faits du passé, elle témoigne du choc de la découverte des infidélités du père tant aimé. Par l'emploi de certains intertextes et images, elle nous présente le passage d'une idéalisation du père et de la famille à une reconsidération des relations familiales, en passant par une certaine dénégation de ce père adoré lui-même, qui s'identifie au héros du poème de Victor Hugo : « Après la bataille¹⁰ » (poème qui commence par « mon père ce héros » en hommage au père du poète, combattant dans les guerres napoléoniennes), et qui tombe de son piédestal (22). La narratrice se souvient de ses efforts de comprendre, par le passé, et sans doute au moment d'écrire, « ce que la littérature exprimait de la vie » (22).

Avec son père, elle constate avoir partagé un amour de l'art et de la littérature : « Nous avons grandi dans le doux sentiment que l'existence est un roman peuplé de personnages dramatiques, tragiques ou gais, toujours irréels, nimbés *d'une aura*

*que mon père leur conférait*¹¹ » (22, *nous soulignons*). Notons ici la référence aux mots « irréels » et « aura », et à l'idée de la création d'un monde, fortement influencé par le père, où la littérature joue un rôle important. Dans le récit, la narratrice répète son refus, ou bien son incapacité, de voir la réalité de la vie familiale dans toute son ambivalence. La vie se confond avec la fantaisie, avec une existence idéalisée. Elle affirme également son aveuglement à propos de sa famille à cette période : « J'ai cru que je pouvais faire semblant – comme tout le monde – de ne pas voir leurs déchirements » (59); « je ne veux rien savoir » (65, *à propos des infidélités du père*). Elle revient donc sur le passé pour signaler à quel point elle s'était aveuglée à la réalité pour garder un idéal, et garder intacte l'histoire « officielle » :

Prise par *le désir de reconstruire* ce qui m'avait été arraché. Une famille, des enfants et le leurre du bonheur. [...] Je voulais rester dans l'illusion. Mon père m'avait élevée, sans jugement ni certitude. Il m'avait appris à regarder au-delà de ce qu'il fallait voir. La porte restait ouverte sur les questions, l'inconnu. La seule vérité de notre enfance était une idée : l'Europe. Pour le reste, les sentiments, le mal, le bien, ce qu'il fallait faire et ne pas faire, ni l'un ni l'autre de mes parents ne se sont jamais prononcés. (91-92, *nous soulignons*)

La narratrice se rend compte du manque de soutien des parents au développement de compétences émotionnelles, enfouies derrière la façade de la réussite. Cette idée d'union familiale forte (à l'instar de la construction européenne) est contestée dans le portrait de la famille : « Une famille unie, la mienne? Comme je suis naïve. Il est temps pour moi d'ouvrir les yeux. De la bouche de cette inconnue, j'apprends que mon père aurait collectionné les maîtresses dès le début de son mariage¹² » (64). Elle avoue que l'image publique et la réalité privée ne coïncident pas¹³.

L'HISTOIRE FAMILIALE DANS *ÇA NE SE FAIT PAS*

Dans le texte, les images de construction et de déconstruction reviennent pour souligner le clivage entre vie publique et privée, illusion et désillusion. Les hommes politiques de la famille Spaak travaillent pour la construction de l'Europe, et en même temps la vie familiale a l'air de se désintégrer. Au moment où la famille quitte la Belgique pour les États-Unis, pendant l'adolescence de la narratrice, le rôle officiel du père est de maintenir de bonnes relations entre l'Europe et les États-Unis, tandis que dans sa propre famille règnent conflit et collusion. Il y a dans le texte un va-et-vient entre l'idée de bâtir quelque chose, de suivre un idéal, et la constatation de désintégration et de vide (également dans la forme fragmentaire¹⁴ et dans le choix des références intertextuelles).

La narratrice renforce cette thématique de la déception dans son choix du tableau présenté dans le cinquième chapitre : *La Chute d'Icare* de Bruegel. Ici, l'orgueil et le narcissisme de Fernand pourraient



P. BRUEGEL, *La Chute d'Icare*, Musées royaux des Beaux-arts, Bruxelles, 1558.

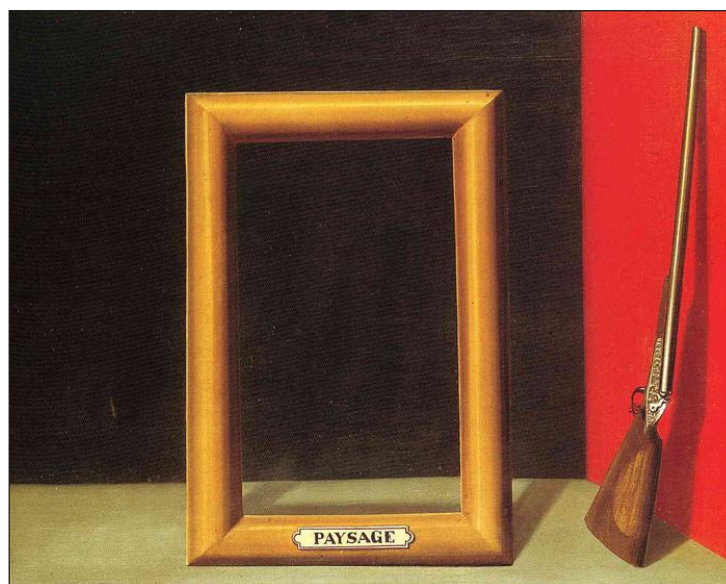
être visés. La narratrice l'explique par un souvenir concret : la famille aimait contempler le tableau pendant leurs visites au musée à Bruxelles. Le père aimait parler à ses enfants de ce qu'il voyait dans la chute, surtout l'orgueil et l'imprudence du jeune Icare qui n'écoutait pas son père : « Mon père nous avait raconté l'énergie orgueilleuse du jeune Icare s'enfuyant du Labyrinthe et les conseils de prudence de Dédale qui l'avait prévenu du risque à voler trop haut et trop près du soleil. Icare ne l'a pas écouté, emporté par l'envie de se frotter à la chaleur des cimes. Il s'est tué » (16). Néanmoins, plusieurs pistes d'interprétation se présentent. De quel père s'agit-il, par exemple ? Il y a Dédale, le père d'Icare, qui essaie en vain de protéger son fils (tous les deux venant d'échapper au roi qui les a emprisonnés), et qui échoue dans son rôle de père protecteur. Il y a le fils, Icare, trop orgueilleux pour écouter son père, trop ambitieux pour lui-même pour voir ou accepter ses propres limites. Son narcissisme et son pouvoir fantasmé l'empêchent de voir la réalité, en l'occurrence les dangers du soleil (et, pourrait-on dire pour élargir la métaphore, de tout ce qui brille).

La narratrice préfère insister sur la manière dont la société reste indifférente devant la « chute » des autres. En se souvenant des visites au musée, elle écrit qu'elle était surtout touchée par cette indifférence à autrui : « Je retourne souvent voir ce tableau à Bruxelles. Déjà à l'époque, l'indifférence, plus que l'imprudence, m'avait fascinée dans cette scène. Trop occupé par leurs tâches quotidiennes, aucun des acteurs ne regarde autour de lui. Personne n'aperçoit la tragédie qui se joue sous ses yeux » (16). Si l'image reflète des aspects de sa propre expérience, on voit qu'elle parle explicitement de l'idée d'une société qui ignore la tragédie des autres. On peut tracer à partir de ce tableau une thématique de la vision et de l'aveuglement. De fait, partout dans le texte on trouve les préoccupations

L'HISTOIRE FAMILIALE DANS *ÇA NE SE FAIT PAS*

parallèles du pouvoir des mots, qui s'enchevêtrent avec la force du silence et du non-dit.

Citons d'autres exemples ekphrastiques : à partir d'une référence à une encre de Delvaux que la narratrice remarque chez son oncle Claude, elle compare un processus observé dans le tableau à une stratégie personnelle de protection et de défense. Le tableau présente l'image d'une femme qui tient un miroir dont la surface a été remplacée par un vrai miroir, « permettant au spectateur de voir son propre reflet » (46). La narratrice établit des liens entre l'image et sa propre expérience : « Comme si cette icône renvoyait chacun à sa propre histoire en effaçant la sienne. Je me suis aussi servie de cette tactique habile pour éviter longtemps toute intrusion » (46-47). Voit-on ici une image qui parle de la volonté de se cacher lors des circonstances extrêmes, et même de la difficulté d'assumer sa propre subjectivité ? Plus loin, vers la fin du texte, la narratrice se réfère à un tableau de Magritte intitulé *Les Charms du paysage*. Après une brève description



R. Magritte, *Les Charms du paysage*, 1928, Collection privée.

de la composition, elle considère les circonstances de sa création en citant quelques hypothèses : obsession du suicide de la mère du peintre, peur de l'absence et du néant, rappelé par des mots d'Edgar Poe dans son livre *Le Puits et la Pendule*, cité par la narratrice : « À la vérité, je ne craignais pas de poser les yeux sur des choses horribles, mais j'avais terriblement peur qu'il n'y ait rien à voir » (145). On ne pourrait ignorer la présence d'une carabine dans ce tableau, objet qui nous rappelle brutalement aussi le meurtre de la mère dans l'histoire familiale de la narratrice. Selon elle, le tableau est d'une 'composition parfaite' : l'encadrement vide, intitulé « paysage » et la carabine ; les murs rouge et noir à l'arrière-fond. On pourrait se demander à quel point l'image se sert de métaphores pour communiquer des expériences disparates et qui résistent à l'expression verbale ou imaginaire : le paysage frappe par l'expression du vide plutôt que par des « monstruosités ». Absence et vide remplacent les illusions qui se brisent.

Par d'autres références intertextuelles, à Hemingway et à Rimbaud, la mort et le conflit se trouvent au premier plan. Hemingway, écrivain célèbre et connu pour la notoriété de sa vie personnelle, nous rappelle la thématique du conflit familial et du suicide¹⁵. Rimbaud, et son poème « Le dormeur du val¹⁶ » (1870), écrit du jeune poète inspiré par la guerre franco-prussienne de 1870, et touché par la mort prématurée de jeunes soldats, nous présente un portrait ambigu et complexe d'un héros et de sa chute. Le jeune soldat atteint d'une balle (qui nous rappelle le meurtre du père), a l'air calme et somnolent : l'image propose une vision romantique de la douleur (« l'artiste héroïsé par la souffrance », selon la présentation du Musée d'Orsay¹⁷). S'agit-il alors d'une comparaison entre le père et l'artiste, et/ou la narratrice elle-même, à propos de son propre projet et du trouble qui accompagne cette « enquête » ?

L'HISTOIRE FAMILIALE DANS *ÇA NE SE FAIT PAS*

Il existe un va-et-vient aussi dans les chapitres entre une focalisation sur les rapports avec le père et la mère : une confrontation à une réalité autre que celle « connue » par la narratrice jusque-là. Dans cette partie nous nous sommes penchés sur le père, la désillusion, et les relations entre le père et la narratrice. Tournons-nous à présent vers les relations non moins complexes entre la narratrice, la mère, et ce que représente le maternel, afin de mieux comprendre les relations de pouvoir triangulaires qui se présentent tout au long du texte.

VERS UN POUVOIR SYMBOLIQUE FÉMININ ? LA PEUR DE LA TRANSMISSION

J'ai eu tellement peur que leur histoire ne me rattrape. Cherchant tous les prétextes pour ne pas être comme ma mère, je me suis gardée longtemps des sentiments extrêmes. Avant qu'ils ne m'envahissent et que je la comprenne enfin. (60, nous soulignons)

Cette citation englobe de manière révélatrice la situation conflictuelle dans laquelle la narratrice se trouve. Elle témoigne d'une peur de contamination de ce legs dont elle a hérité. On peut constater au début une confusion en ce qui concerne les rapports à la mère, accompagnée d'une peur d'identification. Le rapport ambivalent mère-fille se trouve au centre du récit, et implique à la fois la narratrice en tant que fille et en tant que mère elle-même. Par la narration de sa propre histoire, la narratrice semble accéder à un certain pouvoir symbolique dans le sens où elle deviendra la participante active dans la construction de ce tableau familial (en transgressant la règle de « ce qui ne se fait pas »), plutôt que la destinataire passive de ce qui lui fut infligé. Mais ce sera un projet qui la confrontera aussi aux *limites* du pouvoir et à ce qui échappe au savoir et à la maîtrise. Au fur et à mesure, le portrait se révèle

plus nuancé pour aller au-delà d'une présentation binaire de victime/coupable (voire de bourreau).

En effet, dans le texte on nous dresse plus généralement le bilan des femmes de la famille Spaak – un tableau impressionnant en termes de service public et de prestige. C'est l'oncle Louis qui insiste sur le pouvoir des femmes dans la famille, ce qui anticipe dans le récit une série de portraits: «Malgré les apparences, affirme-t-il, ce sont les femmes et non les hommes de la famille qui ont le plus d'importance» (52). Suzanne, la première femme de Claude, fut une résistante pendant l'Occupation, arrêtée par la Gestapo et morte en 1944; Madeleine, décrite comme «la sœur aînée de la fratrie envahissante», originale mais rarement mentionnée (52), est présentée comme une femme qui défiait les conventions de l'époque – le début des années cinquante – «où cela ne se faisait pas» (53). Son portrait est suivi de celui de Marie, la mère des trois frères célèbres, sénatrice et la «première femme parlementaire belge» (54). Cette lignée féminine impressionnante précède le portrait de la mère de la narratrice, qui a un passé dit «moins tranquille», et qui est décrite comme «une enfant naturelle, reconnue tardivement par son père»; une histoire d'abandon et de précarité se dévoile dans ce portrait, présenté un peu à l'écart des autres (56-57). La narratrice parle de la difficulté de parler de la mère, et là encore, l'angoisse face à cette question d'héritage et d'identification se met en évidence: «D'elle je ne parle pas, de peur qu'on ne la juge. Et que l'on ne me juge aussi. Le meurtre est forcément héréditaire. [...] Mais je sais que leur histoire n'est pas la mienne» (58).

Revenant sur son adolescence, Isabelle ne comprend pas le comportement apparemment masochiste de sa mère dans ses relations avec son père (la manière dont elle protège l'image du couple heureux en sachant qu'il la trahit par ses infidélités,

la manière dont elle s'y habitue, le silence et le déni (79)). En faisant face à des difficultés d'identification, la narratrice explore plus en profondeur les traits de sa mère et d'elle-même : « Je marche sur ses traces » (127); « elle m'a laissé ses colères. Sa solitude aussi » (136). Elle décrit un processus personnel et en vient à accepter certains traits communs sans redouter cet héritage, pour aborder dans le dernier chapitre ses propres difficultés et de la vie en couple¹⁸.

Son évolution se marque également par les tableaux qu'elle mentionne vers la fin du récit et le poème qu'elle cite en épigraphe. La narratrice avoue un changement d'esprit en ce qui concerne l'appréhension de son identité en se souvenant d'une visite récente au musée à Bruxelles. Elle se rend compte d'un sentiment d'aliénation des images de femmes figées dans leur détachement de la vie :

Je suis venue – naïve – respirer l'air de mon enfance. Je me prends à détester les femmes distantes de Khnopff¹⁹ accrochées aux cimaises d'une rétrospective consacrée au peintre belge de l'évanescence. Il me fascinait autrefois par sa retenue et l'emprisonnement glacé de ses modèles. Silhouettes aériennes et regards absents, toutes semblent murmurer : « I lock the door upon myself ». Ce vers de la poétesse Christina Rossetti²⁰, titre d'une des toiles, m'a longtemps servi d'excuse et d'idéal. Aujourd'hui, seuls les seins trop lourds, les hanches épaisses et la nudité provocante d'un sombre pastel intitulé *Déchéance* parviennent encore à me toucher. (146-147)

Elle s'identifie cette fois-ci au corps de la femme, un corps moins éphémère et distant qu'« ordinaire » et « incarné ». Elle se détache d'une image plus « romantique » et idéalisée de la femme dont elle reconnaît une absence à elle-même, une négation de soi. Vers la fin du texte, la narratrice avouera, reconnaissant l'impact du drame familial, et les limites de son pouvoir, une certaine acceptation, non seulement de son histoire personnelle, mais des difficultés et

SUSAN BAINBRIGGE

de l'existence du conflit au sein même du couple. Comme si sa capacité de mettre ses propres expériences (en tant que fille et mère) en mots l'avait libérée d'une position figée vis-à-vis de sa mère et, plus généralement, d'une imago féminine. À la fin du texte, en épigraphe, elle cite le poème de Robert Desnos, intitulé « Conte de fées²¹ », pour exprimer alors la réalité des difficultés en couple, à savoir que la vie amoureuse n'est pas forcément évidente²². Par l'image et la poésie (Bruegel, Magritte, Delvaux, Khnopff, Hugo, Rimbaud, Rossetti et Desnos, entre autres), la narratrice fait face à ce qu'elle ne peut pas voir ou exprimer autrement, en ce qui concerne les relations familiales, la compréhension d'elle-même et des autres.

CONCLUSION: CRÉATION ET RÉPARATION

Peut-on évaluer à quel point le texte représente un processus cathartique ou bien une sublimation en tant que « scriptothérapie » par la création de l'œuvre d'art, pour retourner aux théories de transmission générationnelle de traumatismes? On sait depuis les contes grecs, en passant par Freud, l'importance des histoires (*stories*) employées pour vivre de manière indirecte une situation de crise émotionnelle, pour trouver le moyen d'exprimer les désirs et les conflits. D'une idéalisation de la vie familiale, surtout avant les événements dramatiques, par l'analyse des histoires « tabou », la narratrice arrive à articuler ses propres réactions sur les relations familiales²³. Il s'agit d'un travail de deuil et de créativité – dans la psychanalyse, la création se trouve intimement liée à la perte, au désir et à la réparation. Comme l'explique la psychanalyste Nicole Carels dans un article sur la créativité :

Le désir de créer est la conséquence d'un mouvement agressif que le sujet dirige vers ses objets d'amour. C'est ainsi que Hanna Segal par exemple,

L'HISTOIRE FAMILIALE DANS *ÇA NE SE FAIT PAS*

considère comme central dans l'activité créatrice un élément perlaboratif²⁴ de la position dépressive qui permet la restauration des objets endommagés. Par ailleurs, Hanna Segal pointe comme fantasme commun à l'artiste et au sujet pris dans un délire psychotique le fantasme de destruction du couple parental et le besoin consécutif de le recréer²⁵.

Le texte va au-delà d'une quête personnelle de libération d'un héritage traumatique pour présenter d'une manière plus universelle une exploration des vicissitudes de la vie familiale par ce processus créateur, par l'expression d'une voix jusqu'alors silencieuse.

La narratrice parlera des aspects de cette vie familiale qui ne sont pas facilement accessibles, et qui restent souvent dans l'oubli. Ainsi aura-t-elle la peine de devoir constater que l'on ne peut pas *tout* savoir – stade développemental important aussi, en termes psychologiques, où la fantaisie de l'enfant d'une certaine omnipotence sera réglée par une réalité, souvent plus ordinaire et moins « idéalisée²⁶ ». On nous présente des souvenirs qui reviennent avec un certain recul, et aussi des événements qu'elle aurait sus mais dont elle ne se souvient pas (ce que le psychanalyste Christopher Bollas appelle « the unthought known », « le connu non pensé²⁷ »). Dans le texte de Spaak, est-ce que l'on voit également sa confrontation avec un « connu non pensé », avec ce qu'elle aurait vécu sans avoir eu, jusqu'alors, l'occasion de reconnaître ou d'en comprendre le sens, par les souvenirs, la narration des faits, les références à l'art et à la littérature. Le « cadre familial » est exploré par le cadre du tableau – et ces tableaux eux-mêmes encadrent le récit. Par le projet littéraire, construction, déconstruction et reconstruction trouvent leur place.

Hantée par le texte de Marie Cardinal, Spaak trouve ses « mots pour le dire ». Ceci par les sou-

SUSAN BAINBRIGGE

venirs, les histoires et l'Histoire, par la création littéraire et artistique. Ces ressources font partie de son héritage et mettent en lumière une autre expérience de «transmission transgénérationnelle». Le texte, hommage à la littérature, aux beaux-arts, à la musique (et ce legs, dans ce texte, particulièrement belge – de Bruegel – au symbolisme et au surréalisme), serait aussi la célébration de l'œuvre d'art et de sa capacité de nous aider à vivre, ou bien même à survivre. Le texte fait preuve d'une représentation complexe de l'idée des relations de pouvoir dans la famille : pouvoir de l'expression, et du poids (voire du potentiel) de l'héritage. Un héritage qui appartient à la narratrice : à elle de confronter les possibilités, les limites... et finalement le pouvoir de sa parole.

NOTES

1. I. SPAAK, *Ça ne se fait pas*, Paris, Éditions des équateurs, 2004 (réédition Presses Pocket, 2006). Toutes les citations dans le texte se réfèrent à l'édition Presses Pocket. Voir aussi *Pas du tout mon genre*, Paris, Éditions des équateurs, 2006.
Pour une considération du genre de l'autobiographie, du texte d'inspiration autobiographique, de l'autofiction, etc., et des analyses qui explorent et problématisent les rapports entre l'écriture et l'expérience plus généralement, voir:
 - B. BLANCKEMAN, « De l'autobiographie aux récits de soi », *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, II, « Après 1940 », M. TOURET (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 480-491 ;
 - C. BURGELIN, I., GRELL, R.-Y. ROCHE (éds), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010 ;
 - C. DELAUME, *La Règle du je. Autofiction: un essai*, Paris, PUF, 2010 ;
 - S. DOUBROVSKY, *Autobiographiques: De Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988 ;
 - P. GASPARINI, *Autofiction, une Aventure du Langage*, Paris, Seuil, 2008 ; *Est-il Je? Roman Autobiographique et Autofiction*, Paris, Seuil, 2004 ;
 - S. JORDAN, « Autofiction in the Feminine », *French Studies*, 67 (1), 2012, p. 76-84 ;
 - P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, A. Colin, 1998 ; *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 ;
 - R. ROBIN, « L'Autofiction: le sujet toujours en défaut », *Autofictions et cie*, S. DOUBROVSKY, J. LECARME, P. LEJEUNE (éds), *Cahiers du RITM*, 6. Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 1993, p. 73-86 ;
 - D. VIART, B. VERCIER, « Variations autobiographiques », *La Littérature française au présent :*

NOTES

héritage, modernité, mutations, Paris, Bordas, 2008, p. 29-64.

2. Voir aussi le livre d'inspiration autobiographique de Chloé DELAUME (*Le Cri du sablier*, Paris, Farrago, 2001) où la narratrice raconte une histoire familiale tragique dans laquelle le père tue la mère puis se suicide.
3. Voir arbre généalogique (https://fr.wikipedia.org/wiki/Famille_Spaak).
4. J. LACAN, *Des noms-du-père*, Paris, Seuil, 2005.
5. « Affublée d'un fardeau dont je ne mesurais pas le poids. Un mélange de peur et de honte dont je ne voulais pas sentir le souffle et dont je ne parlais pas » (47).
Voir aussi la référence à l'idée du fardeau dans la citation suivante : « Quel étrange fardeau que de porter les actes de sa mère ! D'avoir partagé – non, écouté – sa jalousie et ses douleurs. D'en avoir trop su et pas encore assez » (140).
6. Voir par exemple M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory: Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia UP, 2012.
7. Voir aussi : « Il valait mieux ne pas poser de questions, ne pas connaître tous les détails » (10).
8. Selon Kristeva, il s'agit du va-et-vient entre les modes sémiotique et symbolique, des stades qui coexistent et se complètent, le dernier étant représentatif de l'entrée dans le langage. Voir J. KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
9. La narratrice se met en question aussi et se demande justement, à propos de son père, ce qu'elle cherche : « Je me demande ce que je cherchais alors. » (13)
10. Victor HUGO, « Après la bataille », 1859 :
Mon père, ce héros au sourire si doux,
Suivi d'un seul housard qu'il aimait entre tous
Pour sa grande bravoure et pour sa haute taille,
Parcourait à cheval, le soir d'une bataille,
Le champ couvert de morts sur qui tombait la nuit.

L'HISTOIRE FAMILIALE DANS *ÇA NE SE FAIT PAS*

Il lui sembla dans l'ombre entendre un faible bruit.
C'était un Espagnol de l'armée en déroute
Qui se traînait sanglant sur le bord de la route,
Râlant, brisé, livide, et mort plus qu'à moitié.
Et qui disait : « A boire! à boire par pitié! »
Mon père, ému, tendit à son housard fidèle
Une gourde de rhum qui pendait à sa selle,
Et dit : « Tiens, donne à boire à ce pauvre blessé. »
Tout à coup, au moment où le housard baissé
Se penchait vers lui, l'homme, une espèce de maure,
Saisit un pistolet qu'il étreignait encore,
Et vise au front mon père en criant : « Caramba! »
Le coup passa si près que le chapeau tomba
Et que le cheval fit un écart en arrière.
« Donne-lui tout de même à boire », dit mon père.

11. « [...] je partageais avec lui des fragments d'une vie commune *imaginaire*. » (14, *nous soulignons*)
12. Voir aussi, à propos de ses découvertes plus ancrées dans la réalité de leur histoire : « Décidément, ces histoires ne finiront jamais » (120); « le portrait d'un jeune homme orgueilleux » (121); « aimé, adulé, envié certainement. Trop sans doute. » (121)
13. « Nous assistions, sans comprendre, à un naufrage sordide dans une atmosphère d'échanges internationaux » (64). Sur le grand oncle Claude, et sa deuxième femme, Ruth, elle conclut qu'elle s'était trompée à propos de leur relation : « Encore une fois, je ne voyais pas ce que j'aurais peut-être dû déceler. Leur vie n'était pas si belle. » (49)
14. Avec l'oncle Louis (le fils de Claude Spaak), la narratrice parle d'une « enfance brisée », et des « morceaux » de cette histoire qu'elle collectionne (51).
15. Voir le documentaire récent de Barbara KOPPLE sur la famille Hemingway intitulé *Running from Crazy* (2013).
16. Arthur RIMBAUD, « Le Dormeur du val », *Cahier de Douai*, 1870 :
C'est un trou de verdure où chante une rivière,
Accrochant follement aux herbes des haillons

NOTES

D'argent; où le soleil, de la montagne fière,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine,
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

17. Voir aussi cet autoportrait de Gustave Courbet, *L'homme blessé* (1844-1854) sur le même sujet.



G. COURBET, *L'homme blessé*, Paris, Musée d'Orsay, 1844-1854). Pour plus d'information sur ce tableau, voir [en ligne] http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=925.

L'HISTOIRE FAMILIALE DANS *ÇA NE SE FAIT PAS*

18. Voir aussi les moments où elle se met en cause, peut-être une internalisation de la colère contre l'autre, et souvent source d'une dépression (78).
19. Fernand KHNOPFF, *I lock the door upon myself*, 1891, Neue Piakothek, Munich.



20. Christina Georgina ROSSETTI, «Who Shall Deliver Me?», *Poems*, 1830-1894:

God strengthen me to bear myself;
That heaviest weight of all to bear,
Inalienable weight of care.
All others are outside myself;
I lock my door and bar them out
The turmoil, tedium, gad-about.
I lock my door upon myself,
And bar them out; but who shall wall
Self from myself, most loathed of all?
If I could once lay down myself,
And start self-purged upon the race
That all must run! Death runs apace.
If I could set aside myself,
And start with lightened heart upon
The road by all men overgone!
God harden me against myself,
This coward with pathetic voice
Who craves for ease and rest and joys
Myself, arch-traitor to myself;
My hollowest friend, my deadliest foe,

NOTES

My clog whatever road I go.
Yet One there is can curb myself,
Can roll the strangling load from me
Break off the yoke and set me free.

21. Robert DESNOS, « Conte de fées », *Destinées arbitraires*, 1939-1945 :

Il était un grand nombre de fois
Un homme qui aimait une femme
Il était un grand nombre de fois
Une femme qui aimait un homme
Il était un grand nombre de fois
Une femme et un homme
Qui n'aimaient pas celui et
celle qui les aimaient

Il était une fois
Une seule fois peut-être
Une femme et un homme
qui s'aimaient

22. Voir le compte rendu de Jacques DE DECKER, « Crime passionnel rue Emile Claus, à Ixelles: Isabelle investigue », *Le Soir*, 27 août 2004, p. 6. Il cite des mots d'Oscar Wilde sur ce point: « Mais il [le texte] conte aussi une tentative d'élucidation de ce mystère qui conduit l'être humain, comme disait Wilde, à tuer ce qu'il aime, à déchirer ce qu'il désire, à vivre la passion dans toutes les ambiguïtés que le terme comporte ».

Voir aussi le compte rendu de Claire DEVARRIEUX, « Les deux orphelines: Filles aimantes et bien élevées, Isabelle Spaak et Clémence de Biéville exorcisent leur héritage familial », *Libération*, 7 octobre 2004: « Jamais on aura si élégamment montré à quel point il est des héritages mortifères » [en ligne] .

23. Voir par exemple, p. 80 et 136.
24. Terme associé au travail psychique impliqué dans les interventions psychanalytiques.
25. N. CARELS, « Regards sur la dynamique créative », *Revue Belge de Psychanalyse*, 23, 1993, p. 33-

L'HISTOIRE FAMILIALE DANS ÇA NE SE FAIT PAS

43. Elle cite Hanna SEGAL (*Délire et créativité : Essais de psychanalyse clinique et théorique*, Paris, Editions des femmes, 1986).

Voir aussi le commentaire de Carels sur le processus créateur, qui rappelle la place du manque et de l'absence dans l'acte réparateur : « Au cours de ce parcours, j'ai tenté de cerner certains éléments probablement à l'œuvre dans le processus créateur, tels que le manque, la réparation, de l'objet et de Soi, suivant les différentes topiques, en essayant de prendre en compte l'affect et le mouvement, de même que la temporalité. Au bout du compte, n'y a-t-il pas lieu de dégager en filigrane de ce cheminement des mouvements fondamentaux de vie et de mort? Dans cette optique, on pourrait concevoir la création dans son acception profonde, comme une tentative, jamais aboutie puisque toujours recommencée et à recommencer, de donner un sens à la vie et à la mort, les deux étant inextricablement liées. » (p. 41-42)

26. Voir, depuis Freud, les études de D. W. WINNICOTT, par exemple, *L'Enfant et sa famille*, Paris, Payot, 1975.
27. Voir C. BOLLAS, *The Shadow of the Object*, Free Association Books, 1987; Columbia University Press, 1989.