Document generated on 04/16/2024 8:31 a.m.

Voix plurielles
Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

L' usage de l’objet dans la pratique autobiographique de Colette Fellous

Tara Collington

Volume 17, Number 1, 2020

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1069216ar
DOI: https://doi.org/10.26522/vp.v17i1.2477

See table of contents

Publisher(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Collington, T. (2020). L' usage de l’objet dans la pratique autobiographique de Colette Fellous. *Voix plurielles*, *17*(1), 141–158. https://doi.org/10.26522/vp.v17i1.2477

Article abstract

La présente étude examinera la présence des objets dans deux textes de Collette Fellous, Avenue de France (2001) et Un Amour de frère (2011), afin d’étudier leur rôle dans la pratique autobiographique de l’auteure. Fellous inclut souvent des matériaux extralittéraires dans ses textes. Le lecteur y trouve non seulement des photos de famille, mais aussi des lettres et des documents, ainsi que des images d’objets quotidiens aussi variés que des allumettes, des jouets d’enfant ou des chaussures. Il s’agit donc d’objets rendus visibles, car présents dans le texte sous forme de reproduction photographique. En même temps, son œuvre déborde d’objets invisibles qui sont décrits par le texte, mais qui n’y figurent que sous forme scripturale. Notre étude examinera donc les deux types d’objets, visibles et invisibles, afin de cerner le lien entre la mémoire et ce que Fellous appelle les « accessoires » du passé.

© Tara Collington, 2020

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'usage de l'objet dans la pratique autobiographique de Colette Fellous

Tara COLLINGTON, University of Waterloo

> La Littérature pour moi sera toujours l'infini, doublé de ses objets. La bibliothèque… est une sorte de très grand magasin. 'On trouve tout à la Samaritaine', disait une publicité d'autrefois ; mais il n'y a plus de Samaritaine. Heureusement, il reste les livres, qui contiennent le tout du monde… – Thomas Clerc
>
> Avant de quitter ce magasin général qu'est le monde, j'ai envie de préparer un dernier café, de croquer des draguées de pistaches et de regarder très attentivement tout ce qui pourrait m'apparaître – Collette Fellous

Dans *La préparation de la vie* (2014), Collette Fellous décrit une rencontre cruciale qu'elle a eue avec Roland Barthes en 1975. Selon l'auteure, c'est Barthes qui l'a lancée dans l'écriture autobiographique en lui disant : « 'Vous avez le droit de dire je, vous savez. On sent que vous avez besoin d'être tranquille avec votre texte, alors allez-y, dites je, écrivez, lancez-vous' » (37). Ces mots de son professeur ont complètement bouleversé Fellous qui était alors en train de rédiger une thèse de doctorat sur Georges Bataille. Elle note que Barthes « avait dit ces phrases nonchalamment », puis précise : « mais je l'avais pris au mot : j'ai laissé tomber ma thèse et j'ai commencé à romancer ma vie » (37). Avant de se mettre à écrire, Fellous s'entrainait d'abord tout simplement à se rappeler divers épisodes de son passé comme une observatrice externe : « je regardais les visages, les lieux et les objets comme si tout le temps que j'avais traversé n'avait été qu'un film dans lequel j'avais été engagée pour jouer un rôle de figurant » (38). Elle essayait donc de se remémorer les personnages, « la mise en scène » et « les accessoires » de son passé dans le but de nourrir son écriture autobiographique (38). Dans *Plein été* (2007), Fellous explique que son processus d'écriture exige un double jeu : faire « le tour du temps » (117), c'est-à-dire permettre à son imagination de vagabonder librement dans sa mémoire, sans souci de chronologie ; et faire « le tour des choses comme un petit inspecteur » (118), c'est-à-dire observer minutieusement tout ce qui se trouve autour d'elle afin de permettre la libre association d'idées.

La présente étude s'intéressera à la présence des « choses » dans l'œuvre de Fellous et à la façon dont elles contribuent à alimenter son écriture. Auteure d'une vingtaine de récits dont la

plupart sont de nature autobiographique, Fellous emploie néanmoins le terme de « roman » pour décrire ses œuvres. Elle définit ce genre en notant qu'il

> contient en lui le livre impossible qui voudrait tout recueillir : un geste, une arabesque, un crime, un port de tête, une révolution, une conversation, un parfum, un amour, une chambre. Des objets perdus qui seraient rassemblés à nouveau, de façon magique. Les êtres perdus, les gestes perdus […] Dans le livre, tout serait là, tout réapparaîtrait dans une géométrie nouvelle, inédite, unique. Plus rien de manquerait. Sinon, pourquoi écrire ? Les absents, les disparus, les introuvables. Ils seraient tous là, conjugués au présent, dans la chambre du livre, tous retrouvés. (*Préparation*, 154-55)

Je chercherai précisément à explorer cette « chambre du livre » afin d'aborder la question des « objets perdus » qui s'y trouvent. En étudiant le rôle des accessoires de son passé dans son écriture, je souhaite ainsi conjuguer « le tour du temps » et « le tour des choses » afin de cerner le lien entre la mémoire et les objets tel qu'il s'exprime dans la pratique autobiographique de Fellous.

La production littéraire de Fellous se situe à la croisée de plusieurs genres : le roman, le récit de filiation, l'autobiographie personnelle et l'autobiographie collective. Depuis la publication d'*Avenue de France* en 2001, Fellous inclut des matériaux extralittéraires dans tous ses textes. Il s'agit d'un vaste échantillon d'images qui incluent également des reproductions de lettres et de documents, ainsi que des images d'objets quotidiens. Une précision s'impose ici : mon analyse cherche à étudier à la fois le rôle de ces objets *visibles* (ceux qui figurent dans le texte sous forme de reproduction photographique) et celui des objets *invisibles* (ceux qui sont décrits par le texte, mais qui n'y figurent pas en image). Les récits de Fellous débordent d'objets qui n'existent que sous forme scripturale : l'auteure les évoque ou les décrit sans les montrer. Il ne s'agit pas nécessairement d'objets véritablement perdus, car la narration laisse souvent entendre que l'auteure possède toujours certains d'entre eux. Pourtant, Fellous a choisi de ne pas les inclure sous forme d'image ; autrement dit, elle ne les partage pas avec le lecteur. La présente étude abordera donc les deux types d'objets, visibles et invisibles, et c'est pour cette raison que je parlerai de l'usage de l'*objet* et non de la *photo* dans l'œuvre de Fellous.

Pour les fins de cette analyse, je considèrerai deux textes publiés à dix ans d'écart : *Avenue de France* (2001) et *Un amour de frère* (2011). Dans les deux cas, la narratrice juxtapose plusieurs cadres temporels : le présent de la narration et divers moments du passé. *Avenue de France* se situe pleinement dans la tradition du roman de filiation, car Fellous essaie de reconstruire la vie de plusieurs générations de sa famille, une famille juive qui vivait à Tunis au tournant du vingtième

siècle et qui a adopté la langue française durant le protectorat. Dans ce texte, la narratrice se promène à Paris quand elle entend un cri qui la fait voyager dans le temps. De cette manière, elle arrive à espionner la première rencontre entre son père et sa mère dans un café. Parfois, elle remonte encore plus loin dans le temps pour observer ses grands-parents. En imaginant les conversations hypothétiques entre ses aïeux, Fellous injecte une part de fiction dans un récit qui fait le tour du temps passé de sa famille. *Un amour de frère* est un texte plus intime et plus circonscrit dans le temps. La narratrice, en voyage en Tunisie à l'incipit du récit, a failli mourir quand elle est tombée en traversant une voie ferrée alors qu'un train s'approchait. Cette expérience terrifiante déclenche la rédaction de ce récit dans lequel elle se souvient de son arrivée à Paris en 1967. Elle raconte sa vie d'étudiante et ses découvertes intellectuelles, mais le texte est hanté par son frère préféré, Georgy, mort du diabète juvénile en 1970 à l'âge de vingt-sept ans. Dans les scènes rétrospectives, la narratrice décrit sa relation avec son frère, leurs sorties ensemble à Paris et puis sa mort. Le récit est donc marqué à la fois par la présence et l'absence de ce frère.

Dans sa préface à l'ouvrage collectif intitulé *Petit musée d'histoire littéraire 1900-50*, Thomas Clerc soutient que la littérature « est une discipline matérielle » parce que les mots « sont d'abord une matière qui renvoie à d'autres matières » (6). Cet ouvrage trace en fait l'histoire littéraire de la première moitié du vingtième siècle en étudiant des objets aussi divers que le vélo, les ciseaux et la radio dans une variété de textes littéraires. Nous retrouverons certains de ces objets, tels le manuel scolaire et le menu, chez Fellous – une présence qui témoigne de la portée culturelle de ces choses. S'il est donc évident que la littérature est souvent imprégnée de choses qui décrivent le monde, il faut cependant se demander si ces objets ne servent qu'une fin utilitaire : concrétiser une certaine réalité, celle de l'univers fictif du texte. Pour sa part, dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Usages de l'objet : littérature, histoire, arts et techniques XIX^{e}-XX^{e} siècles*, Marta Caraion affirme que lorsque l'objet apparaît dans un texte littéraire, il « bouleverse l'ordre utilitaire car il reproduit rarement la seule valeur d'usage de son référent dans le réel » (10). S'il est vrai que les nombreux objets décrits par Fellous servent à matérialiser le monde réel qu'elle évoque dans ses textes, nous verrons que, comme le soutient Caraion, ils dépassent de loin leur simple fonction référentielle. C'est ainsi que plusieurs autres aspects de l'usage de l'objet retiendront notre attention : l'importance de l'objet pour l'écriture autobiographique, l'objet qui sert à faciliter le passage entre différents cadres temporels, l'objet qui sert à évoquer un personnage

ou les valeurs d'une époque, les liens entre l'objet matériel, la mort et la mémoire, ainsi que la disposition physique des images dans les textes et son impact sur la lecture.

Avenue de France

Dans un entretien au sujet de la rédaction d'*Avenue de France*, Fellous souligne l'importance des objets concrets dans son processus d'écriture, expliquant qu'ils l'ont aidée à effectuer les déplacements spatio-temporels dont dépend le récit : « pendant que j'écrivais, je m'entourais de documents, de cartes postales, de photos, de publicités de l'époque, d'images de cinéma aussi, qui m'inspiraient beaucoup pour passer d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre, dans la même phrase parfois » (Ferrato-Combe 58-59). Elle installait ce décor autour d'elle pour travailler et, chaque fois qu'elle se déplaçait pour travailler ailleurs, il fallait tout emporter et tout reconstruire afin de pouvoir écrire. Un jour, Fellous a eu une révélation : « À un moment », dit-elle, « j'ai compris que tous ces documents n'étaient pas extra-littéraires mais qu'ils devaient faire partie du texte, qu'ils n'étaient plus un décor, mais une partie du texte lui-même. Ils n'étaient ni illustratifs ni complémentaires du récit, ils avaient leur propre voix, ils étaient le récit » (59). Elle a donc convaincu ses éditeurs chez Gallimard de la nécessité de reproduire ces images dans le texte publié. Cette expérience l'a tant marquée que Fellous a fondé, en 2004, la collection « Traits et portraits » chez Mercure de France, une collection qui propose des textes ponctués d'illustrations.

Dans le *Petit musée d'histoire littéraire 1900-50*, Laurie-Anne Laget et Anne Reverseau consacrent un article au « mur d'images » – le collage d'images qu'un auteur pourrait créer pour nourrir son écriture. Selon elles, le mur d'images promeut la libre association d'idées et transforme « un lieu quelconque en un lieu unique, un refuge propice à la création » (262). De plus, elles affirment que ce mur peut exister sous plusieurs formes, « mais toutes ont en commun de faire des images une extension de soi » (263). Cette dernière constatation est importante dans le contexte de l'écriture autobiographique de Fellous. Or, en plus de permettre au lecteur d'assister à la naissance du projet d'écriture, les images reproduites dans le texte servent d'« extension » non seulement de l'auteure, mais des autres membres de sa famille et aussi, plus globalement, de toute une société. C'est ainsi que Fellous déclare que l'inclusion des images lui permettait de jongler « avec une mémoire plus ancienne », en lui donnant accès à un vaste contexte culturel : « je pouvais raconter pour tous, au-delà de ma propre histoire », explique-t-elle (Ferrato-Combe 59).

Selon Véronique Montémont, l'inclusion des documents extratextuels dans un récit autobiographique permet de « camper le sujet à la croisée d'une vie familiale, privée, et d'une vie sociale, scolaire ou professionnelle, ouvrant l'autobiographie – qui n'est pas nécessairement un genre nombriliste – vers un dehors avec lequel elle contribue à tisser des liens » (45). De cette façon, les photos, documents et images d'objets quotidiens que Fellous inclut dans le texte sont non seulement nécessaires pour capter son autobiographie personnelle, mais l'aident aussi à reconstruire un récit familial et à écrire une autobiographie collective de la société tunisienne en transition.

Avenue de France contient une quarantaine d'images au total, dont plusieurs cartes postales de Tunis et d'autres villes que son grand-père maternel a visitées alors qu'il traversait l'Europe pour son emploi, à la recherche d'objets convoités en Tunisie. Ces images servent à transporter le lecteur dans un temps révolu. Une seule photo de famille figure dans ce texte, alors que nous y retrouvons quatre reproductions de tableaux, plusieurs images tirées de films et sept images d'objets quotidiens, tels que la page d'un livre de grammaire et le menu du dîner de la fête annuelle donnée par son grand-père. La page de crédits photographiques à la fin du livre fournit les droits d'auteur pour diverses images et indique : « Tous les autres documents sont de la collection personnelle de l'auteur » (209). Il s'agit donc de documents dont Fellous a hérité de divers membres de sa famille ou qu'elle a gardés de son enfance. Elle les a soigneusement préservés, car ces objets représentent un lien concret avec le passé. Les reproduire dans le texte rend ce lien visible pour le lecteur. Dans d'autres cas, l'inclusion de certaines images comporte une dimension presque ludique. Or, comme le note Montémont, « il semblerait qu'avant d'être le serviteur transparent d'une vérité biographique, le document soit surtout un élément au sein d'un dispositif stratégique, d'où l'intention subversive n'est pas toujours absente » (41).

Considérons, par exemple, la façon dont l'inclusion d'une image pourrait déstabiliser la narration et pointer, de façon subversive, d'autres interprétations possibles d'une quelconque scène. Vers le début du récit, quand la narratrice décrit la première rencontre entre ses parents, le texte reproduit un tableau de Henry Holliday intitulé « Rencontre de Dante avec Béatrice » (32). La disposition de l'image, qui précède le récit de la rencontre des parents, laisse croire que le tableau représente le coup de foudre qui fait tomber amoureux un nouveau Dante (son père) d'une nouvelle Béatrice (sa mère, justement nommée Béatrice), mais cette toile ne dépeint pas la première rencontre des amants célèbres. Dans ce tableau, Béatrice refuse de saluer son amant, car

elle le soupçonne de l'avoir trahie. Plus tard dans *Avenue de France*, le lecteur apprend que le père de Fellous trompait véritablement sa mère : chaque dimanche, alors qu'il insistait qu'il assistait aux matchs de foot, il rendait visite à sa maîtresse (157-158). L'inclusion de ce tableau au début du texte présage donc la perfidie et les soupçons qui allaient marquer l'union de ses parents. Elle ajoute une autre dimension, plus sinistre, à la description textuelle de la rencontre des parents.

Tout comme dans le cas de ce tableau, où la reproduction de l'image précède d'une page le passage textuel auquel elle est liée, la disposition des traces matérielles du passé dans *Avenue de France* est loin d'être évidente, car les images n'accompagnent pas toujours leur *ekphrasis*. Par exemple, la reproduction du menu de la fête (Figure 1) apparaît juste au-dessous d'une phrase au sujet de la mort de son aïeul : « mon grand-père mourait d'un arrêt de cœur à la terrasse du Café du Casino, dans l'avenue de France » (167).

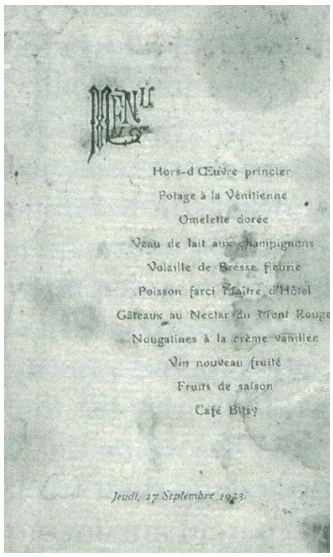

Figure 1. Menu de la collection personnelle de Colette Fellous. Image reproduite dans *Avenue de France*, p. 167.

La disposition de la photo suggère que le menu en question est celui du café, mais une dizaine de pages plus tard le lecteur apprend qu'il s'agit en fait d'un menu composé par le grand-père de la narratrice, qui a appelé le dernier service « Café Bitsy » en honneur de sa fille Béatrice, « Bitsy pour les intimes » (178). C'est un exemple parmi plusieurs d'un écart entre l'image d'un objet et sa description textuelle qui produit un impact considérable sur les procédés de lecture. Arrivée à la description du menu, le lecteur pourrait se souvenir d'avoir déjà vu un menu auparavant et pourrait commencer à feuilleter le texte afin de le retrouver. Le lecteur est ainsi poussé à faire ses propres voyages à travers le récit pour associer texte et images. Le menu est un des objets à l'étude

dans le *Petit musée d'histoire littéraire 1900-50,* où Bart Van den Bossche soutient que cet objet renvoie « de façon implicite à des valeurs symboliques » (169). Il affirme que la « matrice formalisée et même ritualisée du menu renvoie aux conventions et aux rites qui caractérisent la dimension sociale d'un repas gastronomique. Le menu de ce point de vue est aussi le scénario d'un événement à venir qui peut ensuite se transformer en trace mnésique de ce qui s'est passé » (168). Dans *Avenue de France*, ce menu devient donc un objet privilégié à haute valeur symbolique. Il sert de trace des dîners donnés par le grand-père, soulignant ainsi son statut social, son goût et son savoir-faire. Mais il cache aussi un sens plus personnel, car la narratrice explique : « Ma mère a gardé le menu. Régulièrement, elle le lisait comme on lit un poème, une lettre d'amour, ou une prière. Quand elle arrivait à 'Café Bitsy', elle pleurait. C'est pour ses larmes que j'ai gardé ce papier sable. C'est pour ses larmes aussi que j'essaie de retrouver, en quelques scènes, le fil de cette avenue de France (182). Ce menu illustre parfaitement l'importance des objets chez Fellous : en plus de servir de référent matériel, ils captent aussi des valeurs symboliques. Les objets aident l'auteure non seulement à reconstruire le passé, mais la motivent à écrire.

Alors qu'il y a une quarantaine d'objets reproduits en images dans *Avenue de France,* des centaines d'objets évoqués par la narratrice demeurent *invisibles* : ils n'existent que sous forme scripturale. Parfois, tout comme les objets visibles, ces objets servent à signaler la transition entre diverses époques. Par exemple, au début du récit, la narratrice annonce qu'elle fait ses courses quand elle entend un cri qui semble avoir la capacité de la transporter dans le passé. Sa première réaction est de faire la sourde oreille ; elle se concentre sur les objets autour d'elle qui la rattachent à l'ici-maintenant en récitant la liste de ses courses : « n'oublie pas le porto blanc, les pêches, la salade romaine, le fenouil… » (18). Mais elle ne peut pas résister à ce cri qui l'interpelle. À partir de ce moment, la narratrice effectuera des voyages dans le temps afin de reconstruire l'histoire de sa famille à Tunis. Quand elle souhaite mettre fin à un voyage dans le temps, la récitation de cette liste d'objets tout à fait banals – « du pain, des ampoules, des bougies, un rouge à lèvres, des enveloppes et des allumettes… » (77) – l'ancre au présent.

Les objets qui n'existent que sous forme scripturale servent aussi à évoquer des personnes. Fellous fournit beaucoup de détails concernant les vêtements que portent ses personnages, les objets qui se trouvent dans leur chambre, voire même dans leur placard (85-86). Le texte se caractérise ainsi par une richesse d'accessoires ou d'objets décrits. Deux de ces objets vont attirer notre attention particulière : la boîte à ouvrage qui appartenait à la mère de la narratrice et les

lunettes de son grand-père. Pour son douzième anniversaire, la mère de Fellous a reçu de son père une boîte à ouvrage en métal argenté, ornée d'une gravure de la cathédrale de Rouen. D'après la narratrice, en Tunisie, tout objet venant de l'Hexagone avait un air presque sacré :

> Une boîte qui vient de France, on la regarde autrement. Une poupée, pareil. Des chaussures, un sac, un verre de cristal, une chemise, des crayons de couleur, un stylo, tout a une autre allure, une espèce de maintien indéfinissable. On regarde, on attrape un drôle de sourire admiratif, on ne trouve pas de mots, on hoche la tête, on bouge légèrement les lèvres et on pense : c'est chic. On ne peut pas expliquer ce regard, mais il est essentiel dans la compréhension du pays. (189-190).

La narratrice renforce cette importance accordée aux objets français en poursuivant : « ce cadeau-là vient de France directement et il sent la France… C'est une odeur qui dit la discrétion, la politesse, la pudeur, la beauté, le tact … En France, il n'y a que des choses de valeur. La liberté, l'égalité, la fraternité sont inscrites dans le moindre objet » (190). La narratrice souligne ainsi les modes de consommation d'une classe bourgeoise cherchant à s'identifier avec le pouvoir colonial. Elle insiste aussi sur la valeur symbolique de tels objets, à la fois pour toute une société et puis plus particulièrement pour sa famille. Lorsqu'elle prend le navire pour se rendre en France, elle « n'emporte rien » avec elle (52), se disant que rien en Tunisie n'est comparable à ce qui existe en France. Mais elle commence à avoir froid et regarde un vieux monsieur qui « s'enroule dans une couverture de Gabès », pensant : « J'aurais dû en acheter une avant de partir. Elle me manque déjà » (53). Cette couverture ne représente pas uniquement un abri contre le froid ; elle représente aussi la trace matérielle du pays que la narratrice cherche si désespérément à quitter et qui risque de lui manquer à son tour : « Je comprends que je n'aurais plus jamais le même regard sur les choses. Le monde serait désormais toujours déplacé. Tous les objets les plus familiers m'apparaîtront pour la première fois » (53).

La narratrice indique qu'elle possède toujours la boîte à ouvrage qui réside sur sa table de travail, précisant : « Je ne l'ouvre presque jamais, mais je ne la quitte pas des yeux » (122). Cette boîte contient des objets hétéroclites, y compris une paire de lunettes cassée, celles que son grand-père portait lorsqu'il est mort à la terrasse du café, quelques jours après le quatorzième anniversaire de sa fille. La narratrice ajoute : « C'est la seule chose de lui que je connaisse, ces lunettes » (122). Caraion explique que nous ressentons tous « un souci d'isoler, dans la masse des objets indistincts qui ne resteront dans la mémoire de personne, ceux qu'il faudra conserver, matériellement et affectivement » (19). De cette façon, la conservation d'objets est étroitement liée à la mémoire et au désir d'utiliser les choses pour garantir la postérité ; par exemple, pour préserver l'histoire d'une

famille. Dans cette même veine, dans leur étude *Death, Memory and Material Culture,* Elizabeth Hallam et Jenny Hockey observent le pouvoir de l'objet : « The capacity of material objects to bind the living and the dead, to hold a fragile connection across temporal distance and to preserve material presence in the face of an embodied absence » (18). L'objet matériel sert donc à incarner les morts et à maintenir les liens entre les générations passées et celles à venir. Montémont aborde plus directement l'inclusion de tels objets dans l'écriture du soi en affirmant qu'on pourrait « lire la présence du document dans l'autobiographie comme le résultat d'une volonté de conservation : restituer l'archive au cœur du texte est aussi une manière de rendre à la vie celui qui en était le propriétaire ou l'auteur » (48). Elle poursuit en notant qu'à « la fonction conservatoire se superpose l'attestation historique, lorsque la pièce produite permet de croiser ses souvenirs avec ceux d'autrui, ou d'annexer à sa propre mémoire ceux dont on n'est pas le protagoniste direct » (48).

Cette annexion de la mémoire d'autrui est très marquée dans une scène où la narratrice nous raconte un événement crucial dans l'histoire de sa famille. En 1879, son jeune grand-père rencontre par hasard un Français lorsqu'ils se promènent tous les deux sur l'avenue de France. Le garçon ramasse une pomme que l'homme a laissé tomber, mais ne peut que le regarder dans l'incompréhension quand ce dernier lui chuchote quelque chose. Frustré par le fait qu'il ne sait pas si l'homme l'a remercié ou l'a plutôt accusé d'être voleur, le grand-père se décide à apprendre le français et finit par adopter la culture française : « il apprendra le français dès ce soir […] il se tournera vers l'Europe » (Fellous 92-93). La boîte à ouvrage et les lunettes cassées incarnent le grand-père de Fellous et permettent à la narratrice d'avoir accès aux scènes qui figurent dans la mythologie familiale, comme celle de la pomme perdue qui a déterminé l'avenir de toute une famille. Dans un passage autoréférentiel, la narratrice réfléchit à l'acte créateur et déclare que le roman qu'elle est en train d'écrire « entre dans la conversation d'objets posés sur les étagères, ceux qu'on ne regarde plus, mais qui font partie de notre sang » (200). C'est exactement ce que nous observons dans le cas de ces deux objets liés à son grand-père, premier membre de sa famille à adopter la langue française et à inculquer chez ses enfants des valeurs françaises. Des objets aussi divers qu'une boîte à ouvrage et des lunettes cassées captent donc l'histoire de sa famille et renforcent les rapports entre l'auteure et divers membres de sa famille. Ce sont des objets qui l'ont poussée à écrire non seulement sa propre histoire, mais aussi celle de sa famille. Notons que l'auteure a choisi de ne pas photographier ces objets afin de les reproduire dans son récit. S'agit-il

d'objets trop intimes ? Ou voudrait-elle impliquer le lecteur dans le travail de la reconstruction du passé en l'obligeant à les imaginer, à les inventer pour lui-même ?

Un amour de frère

Comme je l'ai déjà noté, le cadre temporel d'*Un amour de frère* est beaucoup plus restreint que celui d'*Avenue de France,* et cela se reflète dans un nombre plus modeste d'images reproduites dans le texte (une vingtaine). Aucune carte postale n'y figure, mais on y trouve quatre images du cinéma, quatre photos de famille, une reproduction de tableau et une dizaine de photos d'objets quotidiens y compris des livres, des disques de musique, des lettres, des jouets d'enfant et une chaussure. En général, la disposition d'images dans ce texte est plus évidente que dans *Avenue de France,* car les images accompagnent leur description scripturale. À la même page où la narratrice évoque un film qu'elle a vu en 1967 se trouve une image tirée de ce film (*Un amour,* 166). De même, en bas de la page où elle décrit la cour de la Sorbonne, le lecteur trouve une photo de cet endroit (87). Comme le note Montémont, « [le] document est donc ce que les autobiographes opposent, en guise de socle référentiel, à l'oubli ; ce qu'ils brandissent contre la récupération, le soupçon d'exagération, et ce dont ils se servent, aussi, pour rendre hommage » (49). On pourrait donc croire que les photos, objets et endroits reproduits dans ce texte ne servent qu'à concrétiser certains lieux ou l'atmosphère des années soixante. Je souhaite cependant m'arrêter sur quelques photos et images d'objets qui dépassent de loin leur fonction référentielle ou nostalgique.

Considérons premièrement une photo d'époque d'un petit garçon en costume marin :

Figure 2. Photo de Willy Ronis de la collection personnelle de Colette Fellous. Image reproduite dans *Un amour de frère,* p. 21.

Les paragraphes qui la précèdent et qui la suivent expliquent comment la narratrice a failli mourir lorsqu'elle était en vacances en Tunisie. Elle se rendait chez un menuisier pour faire faire un petit

animal en bois, un mouton, pour remplacer une pièce perdue d'un puzzle d'enfant. En traversant une voie ferrée, le talon de sa sandale s'est coincé dans les rails et elle est tombée à genoux quand, soudainement, elle a vu un train s'approcher. Figée de terreur, pendant quelques secondes elle n'arrivait pas à se redresser. Elle s'est blottie presque instinctivement et ce petit mouvement lui a donné l'élan pour se lever et ramper au-delà des rails. Quel est donc le rapport entre cette photo d'enfant et la scène que la narratrice vient de décrire ? Le lecteur curieux pense tout de suite jeter un coup d'œil à la liste d'illustrations à la fin du texte, où on lit : « (p. 21 : cette photo de Willy Ronis enfant était sur son bureau. La dernière fois que je l'ai vu, au mois d'août 2009, un mois avant sa mort, il m'a autorisée à le photographier puis à photographier cette photo. En riant, il m'a dit : 'Comme ça, tu auras d'un coup les deux bouts de ma vie…') » (179). Le photographe Willy Ronis a en fait publié un récit autobiographique intitulé *Ce jour-là* (2006) dans la série Traits et Portraits, et Fellous a écrit la préface à son ouvrage *Les chats* (2007). Ronis est mort en août 2009 et cette scène de mort potentielle en Tunisie se déroule aussi un mois d'août.

Cela nous amène au deuxième objet visible que je souhaite commenter. Deux pages plus tard, la narratrice explique en plus de détail ses sentiments qui font écho aux paroles de Ronis : « C'EST FINI, C'EST FINI. Je n'aurais jamais pensé que ma mort aurait cette forme, c'est maintenant le bout de ma vie, ça alors » (23). Cette description est accompagnée d'une photo d'objet : un jouet d'enfant en forme de train, objet qui fait donc écho au jouet d'enfant qui a déclenché cet épisode. Après avoir frôlé la mort, la narratrice sent que quelque chose a changé dans sa manière d'être au monde : « Je connais les couleurs, les formes, les maisons, la route, le ciel, les arbres, mais ça ne m'appartient plus, je regarde comme si je n'étais plus au milieu des choses, mais en dehors. Vivre, regarder, c'est être dans les choses, faire partie des choses, se fondre dans les choses, maintenant je suis ailleurs » (25). Cette phrase capte bien l'écriture imprégnée d'objets de Fellous. Ses textes abondent en choses, et cette scène brise le rapport entre l'auteure et les objets qui l'entourent.

Ce chapitre se clôt avec une photo de sandale. S'agit-il de la sandale qui a failli causer la mort de l'auteure ? C'est la seule instance que nous avons pu trouver dans l'œuvre de Fellous où une photo s'insère directement dans un paragraphe :

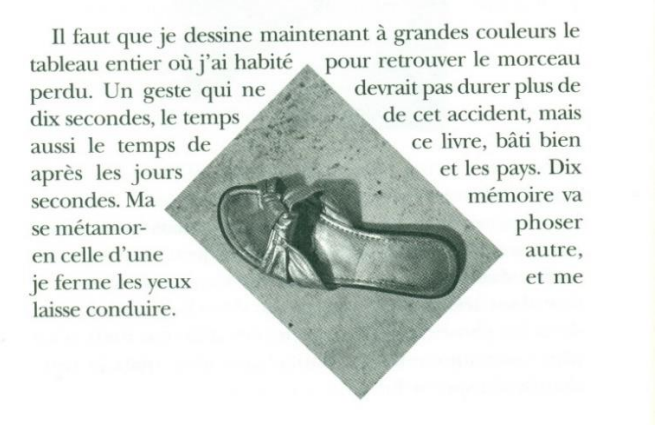

Figure 3. Photo de la collection personnelle de Colette Fellous. Image reproduite dans *Un amour de frère*, p. 26.

Normalement, les images incorporées aux récits de Fellous se situent avant, après ou à côté du texte. Mais dans le récit de cet événement, l'objet arrive à briser la cohérence du paragraphe. Dans le paragraphe qui précède cette image, la narratrice explique que, même si elle a pu se sauver, elle a perdu quelque chose ce jour-là, sa façon d'être au monde : « Un morceau de la ma vie est passé sous le train ce mardi-là », explique-t-elle, « mais comment le cerner, le dessiner, le reconstruire ? » (26). Dans le paragraphe clivé en deux par la sandale, elle précise qu'elle doit « retrouver ce morceau perdu » et que c'est à travers l'écriture qu'elle le fera, les « dix secondes » de la scène du train trouvant sa contrepartie dans « le temps de ce livre » (26). Elle se donne ainsi à la libre association d'idées : « Ma mémoire va se métamorphoser en celle d'une autre, je ferme les yeux et me laisse conduire » (26). L'image de cet objet brise non seulement la cohérence du paragraphe, mais divise carrément le mot clé de la citation en deux : « métamor - » et puis « phoser ». La narratrice est, elle aussi, clivée en deux : avant et après l'épisode du train, et pour se reconstruire elle va remonter encore plus loin dans le passé, pour raconter la formation de son identité adulte au cours des années tumultueuses de ses études universitaires à Paris à la fin des années soixante. Pour ce faire, elle aura besoin non seulement des mots, mais aussi des objets. Comme dans le cas de l'image de la sandale insérée au milieu d'un paragraphe, texte et images ensemble créeront un portrait plus complet et complexe de sa vie. En fait, la narratrice racontera une double métamorphose : non seulement sa propre transformation, mais aussi celle de toute une société sur le seuil de mai 68, une période liée pour elle à la perte de son frère Georgy, mort le 1er mai 1970. Fellous appelle cette libre association d'images qui ne connaît pas de frontières temporelles « la mémoire aimantée » : « ça peut sauter n'importe où, sans prévenir, ça agit sur les

choses du présent, ça discute avec elles, ça les perturbe et les transforme, ça leur invente un lien avec le passé » (40). Il s'agit d'une sorte de lâcher-prise, un geste où elle s'abandonne à suivre une séquence de souvenirs qui ne semblent pas avoir de logique, mais qui s'enchaînent de façon naturelle et inéluctable.

En effet, l'épisode du train a d'abord fait penser la narratrice à une perte plus récente, celle d'un autre frère, André, mort subitement en novembre 2006. Lorsqu'elle pensait mourir, elle a chuchoté « mon frère, mon frère, où es-tu maintenant » (40). À sa très grande surprise, au lieu de la rapprocher de ce frère récemment disparu, cette expérience la fait plutôt revivre les trois années qu'elle a passées à Paris avec son frère Georgy, celui qui est mort jeune. De retour dans sa chambre d'hôtel après avoir frôlé la mort, elle croit entendre sa voix et elle explique au lecteur : « Je me suis piégée moi-même à ce jeu de la mémoire aimantée et suis obligée d'accueillir les jours et les saisons qui se présenteront ici » (43). C'est ainsi qu'un récit qui commence en décrivant un voyage actuel en Tunisie prend un détour soudain pour plonger à la fois la narratrice et le lecteur dans le passé afin d'explorer le rapport entre Fellous et ce frère disparu.

Dès que Georgy fait irruption dans le récit, la narratrice décrit une photo de lui qui ne figure pas parmi les objets reproduits en image dans le texte : « Sur une photo, son visage me regarde, en gros plan, presque déformé. Les yeux tristes. C'est un grand tirage sur papier brillant, mais je ne sais plus où j'ai rangé cette photo. […] La photo est d'un beau noir et blanc. Il a un petit air d'*Accatone*. Je n'ai pas besoin de l'avoir sous les yeux, elle est en moi, ineffaçable » (44). L'*ekphrasis* de cette photo capte le jeu entre présence et absence qui marque ce récit. La photo est décrite en détail et le lecteur peut imaginer l'air tragique de Georgy grâce au champ lexical que la narratrice associe à lui (triste, noir et blanc, déformé, une référence au film *Accatone*[1]). Mais cette photo n'apparaît pas dans le texte à côté d'autres photos de famille, car elle est apparemment perdue. Le lecteur rencontre Georgy donc pour la première fois *in absentia* : c'est son absence que la narratrice souligne. Comme nous le verrons bientôt, tout comme le suggère Montémont, « une description in absentia est d'abord une recréation par l'écriture ; les légendes, voire l'enchâssement dans le texte, sont le prisme d'une lecture de l'image dont l'utilisation se veut […] parfois plus subversive que documentaire » (44).

Plusieurs autres images et objets reproduits sont directement liés à Georgy. Parti en France avant sa sœur, il lui écrivait des lettres qui décrivaient la vie à Paris et les découvertes qu'elle allait pouvoir faire en le rejoignant. Il les signait avec un grand G et incluait toujours une phrase en

marge : « ‘Nesli oisel s’en isront fort, ne l’oublie pas, fillette’ […] Même les oiseaux s’en iront un jour. Je la lisais comme un phare qui illuminait la date de mon prochain départ pour Paris » (115). La narratrice a perdu ses premières lettres, mais le récit inclut la reproduction d’une autre lettre de son frère. Le lecteur y voit la signature en forme de grand G, mais cette phrase phare n’y figure pas (60). Ce n’est que plus tard que la narratrice a compris le véritable sens de ces mots en ancien français : « cette phrase était un signal qu’il me donnait : fais attention, fillette, je vais bientôt mourir, mais ce ne sera pas très grave parce que même les oiseaux s’en iront un jour » (116). Le récit inclut aussi l’image d’un disque de Bach qu’ils aimaient bien écouter ensemble. Il s’agit d’une composition au titre porteur d’« Actus tragicus » (175), qui semble signaler la tragédie à venir, la disparition de ce frère bien aimé. Tous les objets associés à Georgy soulignent la tension entre présence et absence qui caractérise le récit. C’est par l’acte d’écrire que la narratrice reconstruit son passé et retrouve Georgy. Ce faisant, elle sera amenée à réinterpréter son rapport avec ce frère disparu.

Un dernier objet visible reproduit dans le texte qui mérite notre attention est la page couverture d’une édition d’*Albertine disparue* de Proust (120). La description de cet objet déclenche le récit d’une tentative de suicide par la narratrice et le rôle que Georgy y a joué. Cette scène clé se déroule dans la chambre de la narratrice, numéro trois, rue de Grenelle. Ce n’est que des années plus tard, après avoir acheté cette édition d’*Albertine disparue*, que la narratrice a appris que « c’était l’adresse de la librairie Gallimard et des Éditions de la Nouvelle Revue française en 1925 » (119). Le titre du roman de Proust semble être prophétique, car la narratrice a justement décidé de mettre fin à sa vie en 1970, à l’âge de vingt ans (119). En plus de ressentir un terrible ennui devant la longueur de la vie, elle ne pensait plus pouvoir résister à son frère, qui cherchait à la prostituer : « Il savait qu’il m’avait rendue prisonnière. Il savait que bientôt je ne pourrais plus refuser son pacte avec la prostitution. Puisque lui le faisait du côté du Drugstore certains soirs, pourquoi je ne le ferais pas moi aussi ? » (121). Le lecteur comprend alors mieux la référence au film *Accatone* dans la description de la photo de Georgy *in absentia*. Ce film raconte en effet l’histoire et la mort d’un proxénète qui essaie de corrompre une jeune femme et de la faire travailler pour lui. Il est clair que la narratrice se trouve elle aussi en danger de subir le même sort : « J’aurais accepté de me vendre pour lui plaire et s’il avait vécu plus longtemps, il m’aurait poussée à le faire, il avait déjà essayé plusieurs fois, je n’aurais plus pu refuser » (55). Ce n’est que lors de la

rédaction du récit, grâce à la mémoire aimantée qui lui fait revisiter le passé et le réinterpréter, que la narratrice arrive à attribuer un nouveau sens à son rapport avec son frère :

> Je sais aujourd'hui que cet amour m'a fait du mal, qu'il aurait pu même me détruire, et cette découverte me stupéfie. Je viens de le comprendre tout de suite, en écrivant cette phrase. En quelques secondes, je crois que mes yeux sont ouverts sur notre histoire, comme il dit. Il fallait ce livre pour comprendre. Je l'ai aimé comme une aveugle, c'est vrai, je n'ai rien vu, j'ai tout pris en vrac, Paris et lui. Je me suis noyée en eux, mais il fallait que je le fasse. Il voulait être moi, je voulais être lui. Il aura été mon initiateur diabolique. (47)

En plus de quelques lettres et des photos, la narratrice a gardé maints objets qui lui rappellent son frère et les années qu'ils ont passées ensemble à Paris. Tout comme dans le cas d'*Avenue de France*, certains objets, même si Fellous les possède toujours, sont trop intimes pour être montrés. Par exemple, elle avoue « [j'ai] gardé nos cartes d'étudiants et nos cartes de bibliothèque, ce sont mes talismans » (47), mais ces objets ne sont pas reproduits en image dans le récit. Il se peut que le caractère presque sacré qu'elle attribue à ces traces matérielles de son frère et de cette époque l'empêche de les partager avec le lecteur. Parmi ces objets invisibles, soulignons la sacoche dans laquelle son frère gardait son insuline : « Cette sacoche, je l'ai rangée dans l'armoire de ma chambre, près des boîtes à bijoux et des parfums, je la croise presque tous les jours. L'insuline, la seringue, le carnet sont toujours à l'intérieur. Régulièrement, j'ouvre la sacoche, je regarde, je sens, j'attends, je n'oublie rien, ça sent mon amour perdu (46). Hallam et Hockey nous rappellent le potentiel latent des objets de notre passé : « Objects themselves may suffer a social death, being discarded or passing into storage in archives or attics – although, while they may lie dormant, they are still potentially available for reactivation » (8). L'acte d'ouvrir la sacoche, de sentir l'odeur qui l'imprègne, fait réactiver la mémoire de la narratrice et nourrit son écriture.

Je terminerai mon analyse d'*Un amour de frère* en considérant un dernier objet invisible, qui n'existe dans le texte que sous forme scripturale. Il s'agit du petit mouton en bois qui a déclenché la scène avec le train. Si le train l'avait écrasée, la narratrice note que « personne n'aurait pu comprendre que c'était pour un minuscule mouton » (26). Autrement dit, la raison pour sa mort serait restée aussi obscure, aussi invisible que le mouton en bois qu'elle ne nous montre pas. La narratrice revient au petit mouton à la toute fin du récit. Elle imagine la joie de l'enfant à qui le puzzle appartient quand elle le lui présente : « regarde, c'est magique, le mouton avait disparu et il est revenu, il n'était pas mort tu vois, je l'ai retrouvé en Tunisie » (176). En fait, en décrivant cet

objet, la narratrice décrit aussi son frère. Georgy était mort, mais grâce à la mémoire aimantée, elle l'a retrouvé en Tunisie lorsqu'elle était à la recherche d'un mouton de bois. C'est sa relation avec son frère qui donne à ce texte tout son contenu et c'est l'acte d'écrire ce récit qui permet à la narratrice de la réinterpréter et de finalement raconter et partager le côté destructif de ce rapport.

Les objets-mémoire

Dans leur étude des rapports entre la mort, la mémoire et la culture matérielle, Hallam et Hockey insistent sur le fait que les objets sont imprégnés d'expériences passées ; ils deviennent en fait des « objets-mémoire » et sont intimement liés à notre façon de construire notre identité : « material forms are fashioned into memory objects – objects that retain and hold traces of previous experiences – and become enmeshed in subjective processes » (13). Notons aussi qu'elles soulignent que nous pouvons choisir de partager les souvenirs comme on partagerait les photos : « 'memories' are often conceived as possessions : we 'keep' and 'preserve' our memories almost as though they are objects in a personal museum. We choose when to disclose or display our memories to others, either in the form of personal narratives or photographs » (3). Dans le cas de l'écriture autobiographique de Fellous, nous apercevons ces deux processus à l'œuvre. Des objets aussi divers que des photos de famille, un menu, une boîte à ouvrage ou une sacoche sont imprégnés de souvenirs à la fois personnels et collectifs et deviennent ainsi des objets-mémoire. Fellous est une collectionneuse : elle garde soigneusement ces objets-mémoire et à travers son œuvre elle les partage avec son lectorat, à la fois sous forme visible (objets reproduits en image dans texte) et invisible (objets qui n'existent que sous forme scripturale).

Comme nous venons de le voir, les objets concrets jouent un rôle important dans la démarche créatrice de Fellous, l'aidant à aménager un espace de travail propice à l'écriture. Grâce à la mémoire aimantée, la présence des objets permet à Fellous de reconstruire le passé et de faire le va-et-vient entre les divers cadres temporels qu'elle décrit dans son œuvre. Ces objets servent donc à matérialiser le passé. Ils captent la culture matérielle domestique et la culture visuelle dominante d'une époque, que ce soit de Tunis au tournant du vingtième siècle ou de Paris lors des bouleversements de mai 68. Mais ils dépassent leur fonction purement référentielle en communiquant aussi les modes de consommation de diverses sociétés et les valeurs symboliques attachées aux objets.

De plus, les objets forcent le lecteur à faire son propre travail de reconstruction, soit en essayant de trouver la description textuelle d'un objet visible reproduit dans le récit, soit en le poussant à imaginer, à concrétiser pour lui-même, les objets que l'auteure refuse de partager sous forme d'image. Comme l'explique Montémont,

> la coprésence du texte et du document, fût-il reproduction d'imprimé ou longue citation textuelle, impose deux modes de lecture distincts, surtout lorsque les pièces appartiennent à des ordres sémiologiques ou des registres différents, et que le soin est laissé au lecteur de recréer leur conjointure. Un rapport nécessaire, un jeu, au sens propre, s'installe alors entre le texte et ses pièces rapportées, qui grincent parfois au contact l'un de l'autre. De nombreux auteurs ont compris tout l'intérêt qu'il peut y avoir à exploiter cet intervalle : décalage, dissonance, ambiguïté, contestation, contradiction. (54)

Les deux types d'objets (visibles et invisibles) servent aussi à évoquer les personnages, à exprimer le rapport entre la narratrice et divers membres de sa famille et à maintenir les liens familiaux au-delà de la mort. Ces objets-mémoire peuvent aussi aider la narratrice à réévaluer les relations familiales, à les remettre en question afin de les réinterpréter.

Chez Fellous, les objets-mémoire donnent naissance à une œuvre qui repose sur des histoires entrecroisées. Dans ses récits, elle rassemble les accessoires du passé et les organise pour écrire la version romancée de sa propre histoire et de l'histoire collective de sa famille ou bien de toute une génération marquée par les événements de mai 68. Loin d'être exhaustive, cette étude n'a cerné que quelques objets qui m'ont semblé représentatifs d'un procédé littéraire qui se sert des « choses » afin d'aboutir à une perception renouvelée du monde. Il s'agit des objets-mémoire qui ont la capacité de faire revivre le passé ou de pousser l'auteure à réinterpréter certains aspects de sa vie. Dans son œuvre, Fellous aménage habillement texte, images et objets-mémoire, créant de nouvelles formes de récits autobiographiques à la croisée de plusieurs genres. Pour reprendre ses propres mots, en lisant ses textes, nous retrouvons des « objets perdus… rassemblés à nouveau, de façon magique. […] dans une géométrie nouvelle, inédite, unique » (*Préparation*, 155).

Bibliographie

Caraion, Martan, dir. *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques XIX^e^- XX^e^ siècles*. Seyssel : Champ Vallon, 2014.

Clerc, Thomas. « Musée de la Littérature ». Cohen et Reverseau. 5-8.

Cohen, Nadja et Anne Reverseau, dir. *Petit musée d'histoire littéraire 1900-1950*. Bruxelles : Impressions Nouvelles, 2015.

Fellous, Collette. *Avenue de France*. Paris : Gallimard, 2001.

---. *Plein été*. Paris : Gallimard, 2007.

---. *La préparation de la vie*. Paris : Gallimard, 2014.

---. *Un amour de frère*. Paris : Gallimard, 2011.

Ferrato-Combe, Brigitte. « Entretien avec Colette Fellous au sujet de la collection 'Traits et portraits' ». *Recherches et travaux* 75 (2009). 57-66.

Hallam, Elizabeth et Jenny Hockey. *Death, Memory and Material Culture*. Oxford : Berg, 2001.

Laget, Laurie-Anne et Anne Reverseau. « Le mur d'images ». Cohen et Reverseau. 260-265.

Montémont, Véronique. « Vous et moi : usages autobiographiques du matériau documentaire ». *Littérature* 166 (2012). 40-54.

Van den Bossche, Bart. « Le menu ». Cohen et Reverseau. 165-170.

Note

[1] Un film en noir et blanc du réalisateur italien Pier Paolo Pasolini sorti en 1961.