

Freyermuth, Sylvie

L'eau rouge de Pascale Roze : Laurence Bertilleux et la honte du colon

Études romanes de Brno. 2012, vol. 33, iss. 1, pp. [135]-150

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125795>

Access Date: 04. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

SYLVIE FREYERMUTH

L'EAU ROUGE DE PASCALE ROZE : LAURENCE BERTILLEUX ET LA HONTE DU COLON

Parfois ce n'est pas si grave de faire du tort.
Quand on est dans le camp des faibles, ce n'est pas si grave.
Dans celui des forts, il n'y a pas de pardon.
L'Eau rouge, p. 134

Peut-on encore parler de roman historique ?

Le rapport envisagé entre la littérature et l'histoire nous aiguille vers le roman historique, genre dans lequel je distingue deux ensembles. D'une part, un groupe qui rassemble les œuvres volontiers tournées vers un passé suffisamment éloigné et romancé pour lui valoir d'honnêtes succès de librairie : je pense notamment à la saga *Fortune de France* de Robert Merle, rigoureuse d'un point de vue historique, mais qui met en scène les personnages fictifs d'une famille et raconte en 13 tomes couvrant les XVI^e et XVII^e siècles français, l'histoire du huguenot Jean de Siorac, de son fils Pierre, médecin, et de son petit-fils Pierre-Emmanuel. D'autre part, on peut envisager une deuxième catégorie de romans ayant un lien avec l'histoire et traitant de sujets beaucoup plus proches de nous. Ainsi, pour conserver l'exemple de l'œuvre éclectique de l'auteur de *Fortune de France*, on citera, entre autres exemples, le très connu *Weekend à Zuydcoote* récompensé par le Prix Goncourt en 1949 et adapté au cinéma en 1964 par Verneuil, *La mort est mon métier* (1952) qui démonte le mécanisme par lequel un homme devient un barbare Nazi commandant un camp de concentration, ou encore *Derrière la vitre* (1970), sorte de chronique de la révolution de mai 68 vue de l'Université de Nanterre. Plusieurs critères permettent d'appréhender ces deux catégories romanesques dont le plus marquant me semble être la distance temporelle. Dans le deuxième type de roman, un court laps de temps sépare le récit de l'événement historique fictionnalisé, ce qui constitue l'indice d'une approche différente de l'histoire, à tout le moins d'un souci d'éclaircissement ou d'une tentative d'interprétation de ce qui s'est produit naguère, laissant par là peu de recul au processus d'historicisation¹. Il apparaît

¹ On fait référence à l'article d'Éric Bordas et à sa définition du processus : « Par historicisa-

alors que l'auteur du roman met en scène un narrateur et des personnages qui n'ont pas de prise sur les événements, contrairement aux héros des romans historiques « traditionnels » relatant des faits avérés et reconnus par le champ de la discipline. Cela revient à mettre en évidence deux postures dont chacune engendre un type spécifique d'écrit : une fiction qui se construit dans une vision maîtrisée et légitimée de l'histoire, et une autre s'efforçant d'interpréter le sens des événements récents à travers la conscience de personnages romanesques qu'aucun acte remarquable voire héroïque ne distingue de la masse des individus banals. Il est intéressant de noter à ce sujet que Marc Angenot² propose une hypothèse tout à fait séduisante quant aux conditions d'émergence de la fiction romanesque. Selon lui, la justification du roman réside dans la lutte entreprise contre l'oubli dont sont frappés tous les hommes du fait qu'ils sont mortels :

C'est par rapport à une économie occidentale de l'oubli qu'il faut à mon avis inscrire la genèse du roman et peut-être plus généralement de toutes les formes modernes de ce qui se nommera 'littérature'. Ce que conserve la mémoire canonique des sociétés est un mince film de souvenirs légitimés et formalisés qui dissimule l'immense abîme de l'oubli, – ainsi que dit le vers fameux de Virgile, *Rari nantes in gurgite vasto*.³ [...] Pour repréciser ma thèse à ce point, je dirais : le roman est l'inscription dans l'imaginaire de l'impossible *trace* des humains sans illustration. Dans le gouffre sans fond de la mémoire historique pour un 'nom' qui surnage dans la tradition officielle, canonique des nations et des 'races', des millions de noms s'effacent à jamais. (*op. cit.*, pp. 143–144)

Le roman serait, en quelque sorte, un monument à la mémoire des humbles, des sans-grade, des inconnus, un anti-*De viris illustribus* – l'œuvre d'un « Plutarque des gueux » comme le dit Angenot (*ibid.*, p. 148) – ce qui cadrerait très bien avec un roman tel que *Les Champs d'Honneur* de Jean Rouaud⁴ et auquel pourrait s'appliquer cette autre affirmation d'Angenot :

Les efforts de la 'nouvelle histoire', – son utopie dirait-on, – ont été de chercher à transcender l'historiographie traditionnelle, loin de l'histoire-traité et de l'histoire-bataille, pour dire le 'quotidien' et les vécus obscurs ordinaires, les 'récits de vie'. (*op. cit.*, p. 148)

Cette nouvelle façon qu'a le roman d'envisager l'individu dans son rapport à l'histoire correspond, selon Bourdieu, à « l'abandon de la structure du roman

tion, on entend ici énonciation de l'histoire dans le discours narratif par la prise en charge configurative de la fiction construite. C'est dire que l'on étudie les phénomènes d'inscription textuelle de l'histoire événementielle dans le discours du récit romanesque. Ainsi, l'historicisation, définie comme mode d'énonciation, est l'invention-révélation d'un sujet sensible – sujet ou objet de discours configuratifs : configurés ou configurants –, à partir duquel se découvre un ensemble de valeurs, plus ou moins normatives, que l'on appellera l'idéologie» BORDAS, Éric. De l'historicisation des discours romanesques [online]. *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2002, 25. In : <http://rh19.revues.org/index420.html>. (consulté le 24 février 2011.)

² ANGENOT, Marc. La fiction, l'oubli et la trace : la généalogie du roman entre l'épigraphie funéraire et la parodie de Plutarque. *Discours social*, 1989, 2, 1/2, pp. 143–150.

³ « De rares naufragés nageant sur le vaste abîme », traduction de l'auteur de l'article.

⁴ ROUAUD, Jean. *Les Champs d'Honneur*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.

comme récit linéaire», ce qui coïncide «avec la mise en question de la vision de la vie comme existence dotée de sens, au double sens de signification et de direction.»⁵ L'idée de la trajectoire dominée s'accorde bien à mon sens avec la manière dont le roman réaliste du XIX^e siècle représente des personnages aux prises avec les mécanismes sociaux et historiques de leur époque.

On peut dès lors s'interroger sur l'origine de la rupture qui sépare le roman historique «traditionnel» de celui qui fictionnalise l'histoire. Jean Rouaud propose son interprétation du phénomène dans le manifeste *Pour une littérature-monde*⁶; il établit une relation entre l'effondrement du roman référant au réel et la barbarie du XX^e siècle : la shoah, l'explosion atomique, la collaboration sont autant de tragédies qui précipitent le monde dans les ténèbres et la ruine de ses fondements. Pour illustrer son propos, l'écrivain choisit *La route des Flandres* de Claude Simon et voit en la personne du Capitaine Reixach – particulièrement dans la scène perpétuellement réitérée de la chute du soldat dressé sur son cheval, sabre au clair – la métaphore de la faillite des valeurs du roman de chevalerie, genèse du genre, et de ce fait, la mort du roman lui-même. De là la disparition du désir de raconter et l'obsession du silence sur les événements du monde, nouvelle conjoncture que les formalistes surent mettre à profit pour confondre littérature et métadiscours, pour préférer parler «à propos de» plutôt que créer, et par là porter l'estocade au genre romanesque et à son auteur : «Comme si le roman faisait fi des convulsions de l'histoire», poursuit Rouaud, «[c]omme s'il était un produit hors sol, déconnecté du réel, ne rendant des comptes qu'à la seule mécanique textuelle» (*ibid.*, pp. 17–18). On pense alors établir une relation entre ce qu'asserte Bourdieu sur la perte du sens (signification et direction) historique de l'existence et ce que Jean Rouaud dit du naufrage du roman : «Coupé de ses fondamentaux, le récit, l'intrigue, l'imaginaire, les personnages, l'émotion, le roman n'est plus qu'un os de seiche. [...] Le romancier qui avait été un arpenteur d'espace, un inventeur d'imaginaire, un découvreur de mondes enfouis, était ramené à un rôle de syndic.» (*ibid.*, p. 19) Or les années quatre-vingts ont vu frémir les prémices du retour en grâce de l'auteur romancier, à nouveau autorisé à raconter *des* histoires et, pourquoi pas, à interroger *l'*histoire. Est-ce à la faveur du «spatial turn» des années soixante-dix, qui introduisait dans les sciences humaines – et plus spécifiquement dans des champs disciplinaires peu enclins au lyrisme (comme la géographie, par exemple⁷) – l'effet de la prise en compte de l'émotion, donc de l'humain? Quoi qu'il en soit, il semble à présent indiscutable qu'à partir de cette borne temporelle, la littérature redevient, par l'intermédiaire du roman, un moyen de saisir et d'interroger les événements sociétaux et historiques. Reste

⁵ BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 62–63, pp. 69–72.

⁶ ROUAUD, Jean. Mort d'une certaine idée. In *Pour une littérature-monde*. Ed. Michel LE BRIS; Jean ROUAUD. Paris : Gallimard, 2007, pp. 7–22.

⁷ Pour cette question voir l'ouvrage électronique : NOLD, Christian (éd.). *Emotional Cartography. Technologies of the Self* [online]. In: www.emotionalcartography.net.

à savoir sur quels nouveaux modes. Je me propose de donner un exemple de cette nouvelle analyse de l'histoire à travers Laurence Bertilleux, personnage principal du roman *L'eau rouge* de Pascale Roze.

Histoire et réel

Pascale Roze ne manque jamais de dire son attachement au réel et la place importante qu'occupe l'Histoire⁸ dans son œuvre. Ses romans en témoignent : *Le chasseur Zéro*⁹, *L'eau rouge*¹⁰, *Itsik*¹¹ ou le très récent *Aujourd'hui les cœurs se desserrent*¹² s'enracinent profondément dans un réel chargé d'Histoire : la Seconde Guerre mondiale, la crise économique des années soixante-dix en France, la colonisation. À l'automne 2008, lors des rencontres de Shanghai¹³, dans une communication au titre limpide, « La passion du réel », Pascale Roze s'expliquait sur le rapport que son écriture entretient avec l'Histoire.

L'Histoire : un outil au service du roman

Selon Pascale Roze, l'Histoire tient une place très importante dans ses premiers textes, même si à ce moment-là, elle fonctionne comme un outil pour dire autre chose qu'elle-même. Pour rendre compte au moins partiellement de l'Histoire, il faut évidemment un minimum de documentation, afin de ne pas faire de contresens ou d'anachronisme grossiers qui nuiraient à la vraisemblance de l'intrigue romanesque. Par exemple, ce qui importait à Pascale Roze dans son premier roman (qui reçut le Prix Goncourt), c'est que l'hallucination auditive ressentie par la fillette (le vrombissement du chasseur zéro) est en fait la matérialisation de son monde intérieur et de ses terreurs d'enfant. L'histoire événementielle est en l'occurrence un prétexte pour déployer une histoire fantasmatique, interne au personnage et aussi probablement en relation avec l'auteur même.

⁸ Je distinguerai désormais l'Histoire (historiographie) de l'histoire (diégèse) par la majuscule.

⁹ ROZE, Pascale. *Le chasseur Zéro*. Paris : Albin Michel, 1996 ; et Le livre de Poche n° 14420, 1998.

¹⁰ ROZE, Pascale. *L'eau rouge*. Paris : Stock, 2006 ; et Paris : Gallimard, Folio n° 4591, 2007.

¹¹ ROZE, Pascale. *Itsik*. Paris : Stock, 2008 ; et Paris : Gallimard, Folio n° 4994, 2009.

¹² ROZE, Pascale. *Aujourd'hui les cœurs se desserrent*. Paris : Stock, 2011.

¹³ Dans le cadre du colloque « Les représentations du passé et de l'avenir ». Pour le texte, site de Pascale Roze en ligne : <http://www.pascaleroze.fr> (consulté le 23 mars 2010).

Le roman : un outil au service de l'histoire

Avec *L'eau rouge*, paru en 2006, le processus s'est inversé. C'est le réel qui intéresse l'auteur dans sa dimension historique, et c'est le roman qui devient un outil apte à éclairer sa signification¹⁴. Le roman raconte un épisode de la colonisation en Indochine dans laquelle Pascale Roze se sentait impliquée en fonction de sa propre vie, parce que ses ascendants avaient été des colons dans l'actuel Vietnam. La vision interne qu'elle avait de sa parenté ne correspondait évidemment en rien à la vision externe véhiculée par les anticolonialistes. *L'eau rouge* devenait alors pour Pascale Roze un moyen de rechercher une forme de vérité à ce sujet, ou tout au moins une tentative de comprendre la situation coloniale de la Cochinchine. Pour ce faire, elle s'est métamorphosée, comme elle le dit, en « historienne amateur », mais dans une posture bien différente de celle de l'historien : là où ce dernier s'absente de son analyse tout en cherchant à trouver une cohérence à des éléments parfois épars, la romancière se sert de sa création comme d'un moyen d'investigation et de compréhension du monde.

Elle a tout d'abord enquêté minutieusement par tous les moyens possibles. Deux anecdotes s'étaient dégagées de ses investigations dont elle n'a conservé qu'une seule : une Européenne, chargée du « Cinéma aux armées » pendant la guerre, se fait agresser par un prisonnier khmer qui, en représailles, est sommairement exécuté. Comme c'est une histoire vraie qu'un témoin lui avait racontée, une histoire « de première main », il était plus déontologique pour Pascale Roze de préférer celle-ci à l'autre. Ayant repéré que le cadre de l'affaire avait eu lieu à Chaudoc, la romancière a pu faire ses recherches¹⁵ et dit être « tombée sur une mine d'or, autant pour l'historien que pour le romancier. » Voici ce que Pascale Roze éprouvait en découvrant cette mine de renseignements : « J'étais fascinée par la sensation de toucher du doigt *un réel* dont il allait bien falloir que je fasse quelque chose mais *que je devais avant tout respecter comme un trésor*¹⁶. » L'écriture n'est venue qu'après la prise de notes minutieuse (les recherches duraient depuis un an) : « Il faut du temps, il faut que la mémoire fasse un travail sur ce qu'on a appris. Il faut se souvenir de ce qu'on a appris comme de ce qu'on a vécu. C'est ce souvenir qui permet d'écrire le roman, et non la consultation des notes », affirme Pascale Roze. On peut citer à ce propos la manière dont Paul Ricœur¹⁷ analysait le travail historiographique :

¹⁴ FREYERMUTH, Sylvie. *Ferraille* de Pascale Roze : le corps comme lieu de rencontre de l'histoire individuelle et de l'histoire collective. In *Pascale Roze : entre réalité et fiction*. Ed. Yvonne GOGA ; Simona JIȘA. Cluj-Napoca : Éditions Casa Cărții de Știință, coll. « Le roman français actuel », 2010, pp. 86–104.

¹⁵ Elle les a menées aux archives du *Service historique de l'Armée de Terre* (SHAT).

¹⁶ Je souligne.

¹⁷ RICŒUR, Paul. L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 2000, 55^e année, n° 4, pp. 731–747.

Les difficultés de la connaissance historique commencent avec la coupure que représente l'écriture. À cet égard, l'historiographie est bien nommée : le mot ne désigne pas seulement la phase scripturaire, ni non plus la posture réflexive, épistémologique de second degré, mais la totalité de ce que Michel de Certeau¹⁸ a heureusement dénommé l'opération historiographique, que je répartis à mon tour entre trois phases qui ne sont pas des étapes successives, mais des niveaux de langage et des problématiques enchevêtrées : phase documentaire aux archives, phase explicative/compréhensive, selon les usages variés de la clause parce que..., phase proprement littéraire ou scripturaire, au terme de laquelle la question de la représentation atteint son point ultime d'acuité. (*op. cit.*, pp. 736–737)

Ce qui différencie le romancier de l'historien

Selon l'auteur de *L'eau rouge*, « l'historien va emmagasiner ses trouvailles et à partir d'elles, tenir un discours sur l'époque étudiée pour tenter d'en extraire un sens, et forcément généraliser, interpréter. » Autrement dit, il procède à un travail de rationalisation à partir des éléments épars de la vie dont il dispose pour une époque circonscrite, et dans les rapports de cause à effet qu'il en infère, s'efforce de dégager une trajectoire en prenant soin de n'évincer aucun élément afin d'éviter les biais. Le romancier se distingue en revanche de l'historien, car, dit Pascale Roze, « lui [le romancier] s'intéresse à un événement singulier, qu'il écrit d'une voix singulière. Et s'il atteint à l'universalité (et non à la généralité) c'est en restant vigoureusement ancré dans le singulier. » On voit ici peser le poids de l'individuel et du subjectif que l'historien doit en principe bannir. Pour la romancière, il n'y a pas identité entre le personnage de la fiction et l'être réel qui l'a inspiré, pas plus qu'il n'y a identité entre lui et l'auteur, mais le personnage est « le relais » de la personne au monde, « sa réverbération » dans Pascale Roze. En fait, tout se passe comme si elle était une caisse de résonance : « Il se trouve donc que le romancier en tant que sujet est tout entier répandu dans son roman, alors que le « je » de l'historien en est forcément absent. [...] Les discours les plus forts sont ceux qui partent du contact entre sujet et objet, dedans et dehors. » Ainsi conçue, l'interprétation des événements historiques ne perd pas son intérêt, car Pascale Roze attribue un rôle crucial à la « rigueur » et à la « sincérité » de son travail de documentation. Elle estime qu'en agissant de cette manière, elle dit la vérité, dans le sens que Michel Foucault¹⁹ donnait à la vérité historique en affirmant : « Je crois qu'il est possible de faire fonctionner des fictions à l'intérieur de la vérité. »

Enfin, pour Pascale Roze, « l'histoire est un récit », alors que la forme du roman « a sa propre force pour rendre compte du réel, que le récit [historique] n'a pas ». Elle poursuit : « Je vois deux aspects à cette force : la force métaphorique, et la force musicale. » Cette dernière étant « la force mélodique et rythmique du matériau que sont les mots, unique et singulière à chaque auteur bien sûr, mais aussi à chacun de ses livres. » Pascale Roze conçoit donc le roman comme une espèce

¹⁸ CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.

¹⁹ Cf. Pascale Roze cite le philosophe dans sa conférence de Shanghai.

de contre-pouvoir par rapport à la science historique : parce que celle-ci veut tout globaliser, trouver une macro-logique, elle «rate le réel» qui est «contradictoire et énigmatique». De la sorte, l'œuvre romanesque est paradoxalement une interprétation à la fois fidèle au réel et imprégnée de la subjectivité du romancier, dont le travail d'écriture consiste à absorber «le dehors» pour le transfigurer avec ses émotions du «dedans».

Je me propose de montrer à présent de quelle manière le personnage de Laurence Bertilleux, héroïne ordinaire de *L'eau rouge*, est à elle seule non seulement un révélateur et un amplificateur des relations de domination que les colons d'Indochine entretenaient avec les habitants autochtones, mais la réplique charnelle de l'humiliation vécue par les dominés.

Un personnage inscrit dans l'Histoire

Les romans de Pascale Roze se développent souvent à partir d'une borne temporelle qui marque le moment où le héros doit faire un choix de vie, délibéré ou contraint par les événements extérieurs. *L'eau rouge* et *Itsik* partagent en cela un point commun : l'*incipit* du roman laisse entendre la voix d'un narrateur qui jette un regard rétrospectif sur une existence entièrement infléchie par une décision : «Elle ne regretta jamais, ne se permit jamais de regretter. Quelles décisions prend-on réellement dans sa vie ? Combien ? Se peut-il qu'il y ait des gens qui ne disent jamais : c'est fini, ou : ça commence ?» (Roze, 2006 : 19). Décision d'un personnage sans éclat qui ne se distingue par aucun haut fait. Dans *L'eau rouge*, la voix du narrateur fait entrer le lecteur dans la fiction par la fin de la vie de Laurence Bertilleux, puis par un retour en arrière, revient à la genèse qui entraînera le personnage sur sa trajectoire jusqu'à sa fin : mouvement cyclique de la narration.

Laurence n'est pas une femme d'exception, mais au regard des valeurs défendues par sa famille, c'est une insoumise. Refusant le rôle de mère au foyer assigné par la tradition, elle revendique la liberté de faire des études supérieures et de travailler comme un homme. Elle obtient donc sa licence en psychologie du travail en 1947. En dépit de cette conquête, à chaque étape de son entrée dans la vie, elle fait un choix guidé par la sous-estimation de soi, comme par manque d'amour-propre : par deux fois, elle opte pour la solution la moins prestigieuse parmi celles qui s'offrent à elles ; c'est ainsi qu'elle refuse tout d'abord de poursuivre un travail de recherche au sein du laboratoire universitaire d'un de ses professeurs de psychologie et ensuite, plutôt qu'accepter un poste à Air-France, elle se dirige vers l'armée : «Air France et l'armée française voulurent d'elle. Peut-être Air France était-ce trop beau, trop moderne, trop provocant, réservé à des êtres plus vraiment humains. Laurence choisit l'armée» (Roze, 2006 : 16). On peut deviner ici une sorte d'attitude de soumission à un ordre social supérieur qui la dépasse et qui s'accompagne de l'acceptation tacite de la hiérarchie homme / femme. Et elle s'y adapte, comme par devoir, jugeant son accession à un métier (d'homme) comme une chance inouïe.

Alors qu'elle refusait d'intégrer les règles familiales conservatrices, elle se coule dès lors avec une facilité déconcertante dans la discipline de l'armée :

Elle se levait avec entrain au son du clairon, se rendait à l'exercice du matin, à la marche en ordre serré. Elle aimait les déjeuners au mess, la chambre spartiate, cet univers d'hommes où elle était admise au grade de sous-lieutenant.

Elle était vierge.

Le dimanche, les jeeps les emmenaient à la messe à Soissons, avec des gants et des chapeaux. Les jeeps ! Le mot claquait comme la liberté. (*ibid.*, p. 17)

Ce carcan d'obéissance librement consentie est contrebalancé par le prestige que cela lui confère : le grade, l'univers masculin, et enfin la séduction exercée par l'uniforme, ce dont ne jouissait pas la majeure partie des jeunes filles de son époque. De la même manière, elle a absorbé, semble-t-il avec docilité, les peurs du temps : les Allemands et le communisme.

Alors que Laurence recrute du personnel féminin pour l'Extrême-Orient, la nécessité de partir en Indochine la frappe soudainement, comme malgré elle. Sa décision brutale est présentée comme une révélation, comme si elle avait été touchée par la Grâce dans un moment de conversion :

Un jour qu'elle était en train d'expliquer le mécanisme des moussons aux recrues, le renversement des vents entre le continent et la mer, elle se mit à trembler. Sans qu'elle sût pourquoi ni comment, sa décision était prise. Il était onze heures quarante-cinq. Elle attendit que douze heures sonnent au beffroi, ce fut un long quart d'heure, et se rendit le cœur cognant dans le bureau du colonel. (*ibid.*, pp. 18–19)

A la question portant sur sa motivation, elle donne de fausses réponses – celles attendues par la hiérarchie – sachant que ce n'est pas conforme à sa vérité. Mais Laurence est présentée comme une personne inscrite dans une trajectoire dont rien ne peut la détourner :

L'université, la caserne et maintenant l'Indochine. Elle avait poussé une porte, elle voulait aller au bout, elle s'en irait jusqu'au bout. Elle avait raison. [...] Les grandes décisions de sa vie, elle les prit toujours ainsi, brutalement, se fiant à son instinct, animée d'une certitude presque aveugle. (*ibid.*, p. 19)

Comme le suggère le début de cette citation, la narration biographique emprunte une forme chronologique, de telle sorte que la vie de Laurence est jalonnée par des dates. L'évocation de son voyage vers l'Indochine renforce cette représentation linéaire. En d'autres termes, la jeune fille entre dans cet enchaînement causal qui la mènera à la pierre d'achoppement de son existence. Au cours de son engagement en Extrême-Orient, elle est nommée responsable de l'équipe de cinéma mobile qui sillonne la campagne pour projeter des films – véhicules de la culture française –, et responsable de la popote de la base de Chaudoc. Sa vie s'écoule entre l'exécution de ses tâches et les rares distractions de la vie militaire, dans une sorte de monotonie rassurante : «Après le repas, on allait dans le petit salon boire du cognac. Le soir, on jouait aux cartes, ou à la roulette. Puis chacun partait, Lau-

rence montait à l'étage. Seule» (*ibid.*, p. 49). Il lui arrivait aussi de sortir danser avec Colette et les officiers.

Avec sa décision d'entrer dans l'armée, Laurence acceptait d'absorber progressivement les schémas de pensée des colons dont la puissance était notamment représentée par les militaires. Sanglée dans la rigidité de tels cadres, elle n'éprouvait pas la nécessité de réfléchir au bien-fondé de tel ou tel choix existentiel. La guerre, bien présente, ne semblait pas affecter outre mesure la jeune femme – hormis quelques épisodes où les attaques de camarades soldats se faisaient plus menaçantes –, et Laurence aurait pu continuer son existence sur ce chemin tout tracé, comme si tout cela s'offrait spontanément à elle : « Elle était la Blanche et ce théâtre lui était offert » (*ibid.*, p. 26).

Or cette liberté apparemment conquise depuis le début de ses études de psychologie et l'obtention de ses diplômes, confirmée par l'accession au véritable métier que lui offre l'armée, se révèle n'être qu'un simulacre. Car, au milieu du roman, comme s'il s'agissait de matérialiser un avant et un après de l'histoire, se produit *l'événement*, borne monumentale dans la vie de Laurence qui révèle qu'au fond d'elle-même un sentiment mystérieux la tient à sa merci.

L'histoire inscrite dans le personnage

A l'occasion d'une procédure de routine chez le commandant (elle lui avait apporté la feuille de menus et lui demandait de choisir entre les tomates farcies et le bœuf en daube), en parcourant des yeux l'agenda de celui-ci, Laurence découvre le nom d'une personne dont elle ignorait l'existence : « BGL ». Se perdant d'abord en conjectures, bâtissant plusieurs hypothèses, elle finit par obtenir la réponse de son amie Colette :

Oh, c'est rien, lui dit-elle en riant pendant qu'elle se déshabillait, un boy qui n'arrivait pas à se souvenir de ton nom t'a décrite une fois en disant : c'est madame 'beaucoup gros là'. La chose a fait le tour des officiers, tu imagines, et le surnom t'est resté, sous forme d'initiales, c'était plus simple.

Laurence demeura interdite, Colette ajouta un geste. Alors le jour se fit dans son esprit, déchirant. Ses seins. Elle parvint à rire. (*ibid.*, pp. 71–72)

Aussitôt, la mémoire fait son œuvre²⁰, mais une mémoire gravée en lettres de souffrance dans sa chair. Laurence n'était donc pas libre ! Elle ne pouvait s'émanciper de cette enveloppe corporelle et de la honte que ses parents – surtout sa

²⁰ Concernant la question de la mémoire, je renvoie à un ouvrage qui, bien qu'appartenant au domaine des sciences cognitives, donne des informations tout à fait utiles pour comprendre le processus propre à la mémoire autobiographique (celle activée par Laurence dans la fiction *L'eau rouge*, par exemple) : « Memory Representation » (p. 58 *et sq.*), section du chapitre 4 « Accessing Autobiographical Memories » (pp. 56–70) de Martin A. Conway et Catherine Loveday (In *The Act of Remembering, Toward an Understanding of How We Recall the Past*. Ed. John H. MACE. Oxford-Chichester : Wiley-Blackwell, 2010).

mère – lui en avaient donnée. Alors qu’elle se croyait affranchie – peut-être était-elle partie si loin pour fuir le reflet de ce corps détesté dans les yeux de ses familiers –, son moi tout entier était englué dans le dégoût d’elle-même :

Une fois dans sa chambre, l’humiliation lui arracha des pleurs. Beaucoup gros là. Madame Beaucoup Gros Là! Comme ils avaient dû rire ! Il y a un télex pour Beaucoup Gros Là. Si on emmenait Beaucoup Gros Là au Bungalow ce soir. [...] Et quand ils l’écrivent, ce doit être Bocougrola, comme Bamboula. Mes hommages, madame Bocougrola! (*ibid.*, p. 72)

Il avait suffi de trois lettres pour que remontent à la gorge les années d’humiliation, trois lettres pour anéantir les efforts de Laurence, entièrement tendus vers l’espérance d’une autre vie. Aharon Appelfeld²¹, rescapé des camps de la mort dans lesquels il avait été enfermé avec ses parents, analyse ainsi sa mémoire des faits :

Plus de cinquante ans ont passé depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le cœur a beaucoup oublié, principalement des lieux, des dates, des noms de gens, et pourtant je ressens ces jours-là *dans tout mon corps*²². Chaque fois qu’il pleut, qu’il fait froid ou que souffle un vent violent, je suis de nouveau dans le ghetto, dans le camp [...]. *La mémoire, s’avère-t-il, a des racines profondément ancrées dans le corps.* (*op. cit.*, p. 66)

De nombreux passages de *L’eau rouge* apparaissent *a posteriori* comme des indices désignant des failles dans la destinée apparemment si clairement tracée de Laurence. Tout d’abord, son enthousiasme presque naïf qui lui fait prendre les choses communes de la vie pour des attentions qui lui sont particulièrement destinées :

Sa gratitude, elle l’offrit aux flots, aux vents, aux oiseaux qui annonçaient la terre. [...] Quand le bateau croisa le Stromboli, le volcan fut en éruption pour elle. Quand il s’engagea sur le canal de Suez, fendant la terre en deux, les voitures, les chameaux, les marchands ambulants le long de ses flancs lui faisaient une escorte personnelle. (*ibid.*, p. 22)

Les accents de cette description du voyage vers l’Indochine transforment la jeune femme en une espèce de Bovary. Cette propension à voir dans les événements du quotidien un hommage personnel ne rappelle-t-elle pas les transports d’Emma à la représentation de *Lucia Di Lamermoor* donnée à l’Opéra de Rouen, soirée durant laquelle elle crut que le célèbre ténor Lagardy ne chantait que pour elle, si bien qu’elle se persuadait qu’ensuite ils s’enfuiraient ensemble et vivraient loin de la médiocrité de sa vie normande? Ne peut-on y lire le même funeste présage d’une catastrophe intime imminente, une même ironie du sort?

²¹ APPELFELD, Aharon. *Histoire d’une vie*. Paris : Éditions de l’Olivier / Le Seuil, 1999–2004. Sur l’intimation de son père, l’écrivain s’est échappé des camps de concentration à huit ans, et s’est réfugié pendant cinq ans dans la forêt.

²² Je souligne dans la citation par l’italique.

Ce corps, son pire ennemi

Un autre indice réside dans les rappels récurrents que lui signifie son corps : « elle [Laurence] raccourcissait la boutonnière d'un ou deux points de couture supplémentaires », afin d'éviter qu'« un bouton lâchât entre ses seins comprimés par sa chemise [d'uniforme]. » (*ibid.*, p. 26) Elle a une position équivoque sur sa libido, partagée entre la crainte de l'amour et le désir qui la taraude : « L'activité du sexe était si mystérieuse à Laurence. Son corps à elle n'était pas en porcelaine. Il était lourd et inconnu. Et ses seins lui faisaient honte. » (*ibid.*, p. 29) Le roman est émaillé d'occasions où Laurence refuse une invite ou un baiser, quoique tellement convoités. Quelle que soit la situation à laquelle elle est confrontée, elle est prisonnière de ce corps honni, et cette sujétion lui rend les autres détestables : « Colette²³ avait de petits seins, un petit cul. Colette plaisait à Colvert. Il l'invitait d'ailleurs plus souvent à danser qu'elle. Colette était haïssable » (*ibid.*, p. 73).

C'est dans ce contexte que se produit l'irréparable, exactement comme si Laurence ne pouvait échapper, en s'inscrivant dans l'Histoire, à l'histoire de sa vie en elle tracée depuis son adolescence. Alors qu'elle prend sa douche dans sa chambre, le PIM²⁴ Lân, en proie à un désir fulgurant pour son corps plantureux si différent de la finesse des morphologies graciles des femmes autochtones, se précipite sur elle et jouit contre son dos :

Il resta aux aguets un instant, ouvrit doucement la porte. [...] Il vit Laurence, son dos et ses fesses grasses et nues, sa peau blanche et luisante d'eau savonneuse. [...] Il n'avait jamais contemplé une telle blancheur, une surface aussi lisse, aussi ronde et vierge. Un violent désir masculin, un désir qu'il n'avait jamais connu dans cette brutalité, le porta en avant. Il avança vers la blancheur, comme hypnotisé, ses pieds nus ne faisant aucun bruit sur les carreaux de ciment coloré, et il se colla en grognant sur ce dos offert, sur ces fesses offertes, agrippant à pleines mains les seins qu'il ne voyait pas. Laurence hurla de frayeur, se débattit. L'étreinte dura une seconde, peut-être deux ou trois, peut-être cinq avant que Lân se reprenne et s'enfuit en sautant par-dessus la galerie. Elle le reconnut tandis qu'il sautait. [...] Elle avait eu très peur. Elle avait cru sa dernière heure arrivée. [...] Mais maintenant elle comprenait ce qui s'était réellement passé, ce que l'homme avait voulu. Cette sangsue collée à ses fesses, ces mains crispées sur ses seins, ce râle. (*ibid.*, pp. 95–96)

Laurence trouve la force d'aller se confier à l'infirmière Colette, sa collègue et amie, qui lui conseille de porter plainte. Et tout s'enchaîne comme sous l'effet d'un engrenage qui va mener le PIM Lân à la mort – et que Laurence est incapable d'enrayer. Elle est animée d'un sentiment ambivalent, car elle se dit « *que ce n'était pas si grave et qu'elle le savait*²⁵ » (*ibid.*, p. 99). Pourtant elle porte plainte, Lân est retrouvé dans son village, jugé, et aussitôt exécuté. En agissant de la sorte, Laurence fait l'expérience de son pouvoir :

²³ Sa collègue et amie.

²⁴ Prisonnier et Interné Militaire. Lân, d'origine khmère, travaille comme « boy », garçon de ménage.

²⁵ En italique dans le texte.

Pourtant elle suivit Colette, comme hypnotisée par le mécanisme qui se mettait en marche. Comme regardant avec curiosité ce qu'allaient déclencher ses paroles. Elle voulait assister à ce qui allait se passer. Elle voulait voir, seulement voir. On peut faire ça, non ? Seulement faire pour voir. (*ibid.*, p. 99)

Or parler, en l'occurrence, ne revient pas à être témoin, mais à agir. Et elle agit comme un colon, imbu de sa supériorité et de son autorité arbitraires. Elle avait la possibilité de retirer sa plainte, mais elle ne le fait pas. Sa vie est une succession de choix qui n'en sont pas, de résolutions dont elle s'imagine être la maîtresse, sans avoir de prise sur elles :

Lân était fautif, cette vérité suffisait à lui faire mettre un pas devant l'autre, et encore un pas, et frapper à la porte du commandant qui aurait pu ne pas être là mais qui était là, qui aurait pu dire : revenez plus tard mais qui ne le dit pas, ce chef d'escadron sympathique, qui aimait les céleris en boîte, qui levait son verre avec ses hommes aux mots de : À nos chevaux, à nos femmes et à ceux qui les montent. (*ibid.*, p. 100)

Laurence agit toujours malgré elle, par défaut, en équilibre sur le fil du rasoir, susceptible de basculer d'un côté ou de l'autre au gré des contingences ; il eût suffi de bien peu de choses pour que Lân ne fût pas envoyé à la mort. Elle porte en elle une ambiguïté : à la fois insoumise par son désir de s'affranchir de l'infériorité féminine propre à son époque, et soumise par son incapacité à se libérer de son histoire personnelle. Certes, elle a conscience de se trouver dans le camp du pouvoir : « [...] son uniforme au milieu de la foule lui donnait de l'allure, de l'allant, de la confiance en elle » (*ibid.*, p. 26). Mais elle s'en sert à des fins de vengeance personnelle, car Lân devenait par son geste le révélateur de ce qu'elle détestait le plus en elle, ce qui rendait ses parents – du moins sa mère – honteux de leur fille : ses seins opulents. Pourquoi ? Parce qu'ils étaient dotés d'une charge sexuelle provocante. Or la mère de Laurence s'évertuait à neutraliser tout ce qui, à ses yeux, semblait inconvenant pour la morale : « sa mère [...] ne pouvait retenir des remarques humiliantes quand elle l'emmenait acheter un soutien-gorge » (*ibid.*, p. 14) ; « [elle] ne se fardait pas. Laurence respectait cette interdiction » (*ibid.*, p. 30). En somme, tout revenait à nier le vivant dans cette famille « sans joie, sans passion, sans amour, sans corps » (*ibid.*, p. 14).

Laurence se comporte comme un homme, comme un colon, mais ses actes sont gouvernés par un sentiment d'humiliation, exactement celui que ressent le colonisé. En cela, la jeune femme apparaît comme un personnage équivoque et double, car tout en étant dans le camp du pouvoir, elle est plus proche du PMI Lân que du lieutenant Colvert ou de l'infirmière Colette. Son histoire individuelle rencontre l'Histoire de la colonisation au moment exact où elle est entièrement assimilée à son tour de poitrine par ces trois lettres capitales : « BGL ». Une synecdoque incarnée, en somme. Elle n'est pas Laurence Bertilleux avec ses qualités de combativité, d'intelligence, de courage, de finesse, elle est une paire de seins prodigieux qui la réduit à un symbole sexuel, un objet de convoitise. Or les colonisateurs ne procèdent-ils pas ainsi avec les colonisés ? Ne les assimilent-ils pas à des traits grossiers, caricaturaux qui se veulent prototypiques de l'indigène ?

Les jaunes – les *nha qué* – sont sournois et cruels. Qu'importe si Lân s'enquiert toujours de la satisfaction de Laurence avec son sempiternel «Madame c'est content?».

Laurence voulait peut-être punir le colonisé de lui avoir écrasé le nez sur l'attirance que pouvait susciter ce corps qu'elle exéçrait, d'autant plus qu'il était celui de l'opresseur :

Mais que pouvait-il faire d'autre que convoiter la Blanche, sauter par effraction sur la Blanche, qui jamais n'avait regardé ni un Annamite ni un Khmer comme quelqu'un avec qui il eût été possible d'avoir une histoire d'amour ? Une histoire de désir; désirer ce corps inconnu, le découvrir; le déshabiller avec des gestes d'attention et un regard doucement curieux. Est-ce ainsi que tu es fait, toi qui n'es pas moi ?

Et comment pourrait-elle désirer le corps de Lân, elle qui ne désire pas le sien, et qui ne sait pas non plus ce dont elle a besoin, qu'on le prenne, ce corps, qu'on le serre, qu'on le lui fasse découvrir; aimer; accepter; qu'on l'apaise, mon Dieu, qu'on l'apaise. La honte de soi est si fatigante, il faut tant d'énergie pour supporter d'être regardé.

Nos yeux ne voient pas.

*Et notre désir ne nous grandit pas.*²⁶ (*ibid.*, pp. 103–104)

Mémoire et culpabilité

Après la guerre d'Indochine, Laurence Bertilleux rentra en France, accepta sans discuter un poste de psychologue d'entreprise aux raffineries du Havre et épousa le premier homme qui ne réveilla pas sa honte d'elle-même, comme le révèle cette parataxe : «Un cadre du pétrole admira ses seins. Elle l'épousa» (*ibid.*, p. 115).

Longtemps Laurence emmura au fond d'elle-même le souvenir des circonstances de la mort de Lân, jusqu'au jour où, en 2000 (elle avait alors 75 ans), la rubrique nécrologique lui annonça la mort de Pham, le second du lieutenant Colvert qui avait épousé Colette. Et ce fut la porte ouverte aux souvenirs. Et donc à la culpabilité :

[...] elle est bonne gardienne, la mémoire, elle ne laisse rien échapper. Elle attend son heure pour lâcher ses petits qu'elle n'a cessé de nourrir, de laver et de peigner afin qu'ils soient tout à fait présentables et comme neufs le jour de leur sortie. [...] Au jour dit, elle ouvre la porte et elle les lâche.

Et c'était le jour dit. Sans qu'elle sût pourquoi. Les petits, lâchés, lançaient des volées de flèches, répandaient leur poison. Et la voilà qui suffoque sous la bouffée du souvenir [...]. (*ibid.*, p. 125)

Laurence, toujours personnage ambivalent, lutte désormais entre le désir de résister à l'effet de la mémoire et celui d'y succomber. Mais il est trop fort, ce sentiment de culpabilité, car «la Mémoire lui prend le menton et la regarde au fond des yeux» (*ibid.*, p. 128). Elle voit réapparaître la silhouette du petit balayeur avec sa question «Madame c'est content?». Le balayeur qu'elle croise à ce moment dans la rue accélère la réaction de rappel de la Mémoire :

²⁶ En italique dans le texte.

Où est le corps du balayeur dont le nom lui revient comme si la piqûre était allée maintenant au bout de son effet (mais non, elle n'est pas encore allée, tu n'as pas fini) : Lân. Lân.

Lân.

Fusillé. (*ibid.*, p. 130)

Ce n'est qu'au moment où elle prend conscience de la signification de son attitude sans compassion, qu'elle perçoit celle-ci comme une faute haïssable, impardonnable. C'est à ce moment seulement qu'elle se demande comment Lân a vécu ses derniers instants :

L'ont-ils attaché à un poteau ? [...] Mais peut-être l'ont-ils agenouillé, et lui ont tiré une balle dans la nuque. Oh oui, ce serait mieux ainsi, pourvu qu'on l'ait agenouillé [...], qu'il ait eu le contact avec la terre, la terre sous ses mains. Non, il a sûrement les mains liées derrière le dos. C'est ainsi qu'on fait. [...] (*ibid.*, p. 130)

Sa culpabilité la submerge au point de confondre en elle le moment présent et les dernières heures du condamné : « Il n'y a pas d'amour. Comment supporter de s'enfermer entre les quatre murs de son appartement avec la nuit devant soi et le liquide dans le corps ? Comment supporter l'idée d'attendre d'être fusillé ? » (*ibid.*, pp. 130–131). Sa conscience ramène à un degré d'équipollence les appétits que son corps éveillait chez les proches et les étrangers :

Et puis son mari, elle avait supporté qu'il la regarde, qu'il touche ses seins, il disait qu'il aimait ses seins, mais pourquoi les aimait-il ? Son père, comme tous les pères, rôdait dans le couloir pendant qu'elle se lavait. Et lui, Lân, aussi pendant qu'elle se lavait. (*ibid.*, p. 131)

Parvenue à la nuit de sa vie, elle comprend son aveuglement, sa surdité à la voix qui, un demi-siècle plus tôt, lui soufflait l'alternative, celle du pardon. Deux actes pesaient chacun dans un plateau de la balance. Et elle, par son simple statut de militaire colonial, avait eu le pouvoir de faire pencher le fléau du côté de la vie ou de celui de la mort :

Maintenant, elle le voyait clairement qu'elle avait agi comme ça, pour se venger d'un minable surnom. Si au moins elle avait parlé sous la contrainte, si on l'avait forcée, si on l'avait torturée ! Mais non, elle était allée d'elle-même dénoncer Lân. (*ibid.*, p. 133)

Une fois de plus, Pascale Roze emprunte la voie de l'incarnation par un personnage romanesque de l'interprétation qu'elle donne des événements historiques et par cette métaphore, montre qu'il est possible de prendre le détour de la fiction pour dire le quotidien d'individus que l'Histoire sort rarement des coulisses. Cependant, Pascale Roze fait davantage. A travers l'ambiguïté savamment construite du personnage de Laurence Bertilleux, elle braque le faisceau lumineux sur les processus d'interférence entre histoire collective et histoire individuelle, qui sont autant de moyens de demander à la conscience du lecteur, quel que soit son ancrage historique, de rendre des comptes sur son attitude et son engagement face à l'universalité de l'humain.

Bibliographie

- ANGENOT, Marc. La fiction, l'oubli et la trace : la généalogie du roman entre l'épigraphie funéraire et la parodie de Plutarque. *Discours social*, 1989, 2, 1/2, pp. 143–150.
- APPELFELD, Aharon. *Histoire d'une vie*. Paris: Éditions de l'Olivier / Le Seuil, 1999-2004.
- BORDAS, Éric. De l'historicisation des discours romanesques [online]. *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2002, 25. In: <http://rh19.revues.org/index420.html>.
- BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 62-63, pp. 69-72.
- CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- CONWAY, Martin A.; LOVEDAY, Catherine. Accessing Autobiographical Memories. In *The Act of Remembering, Toward an Understanding of How We Recall the Past*. Ed. John H. MACE. Oxford-Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 56-70.
- FREYERMUTH, Sylvie. Ferraille de Pascale Roze : le corps comme lieu de rencontre de l'histoire individuelle et de l'histoire collective. In *Pascale Roze : entre réalité et fiction*. Ed. Yvonne GOGA; Simona JIȘA. Cluj-Napoca: Éditions Casa Cărții de Știință, coll. «Le roman français actuel», 2010, pp. 86-104.
- NOLD, Christian (éd.). *Emotional Cartography. Technologies of the Self* [online]. In: www.emotionalcartography.net.
- RICŒUR, Paul. L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 2000, 55^e année, n° 4, pp. 731–747.
- ROUAUD, Jean. Mort d'une certaine idée. In *Pour une littérature-monde*. Ed. Michel LE BRIS; Jean ROUAUD. Paris: Gallimard, 2007, pp. 7–22.
- ROUAUD, Jean. *Les Champs d'Honneur*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- ROZE, Pascale. *Aujourd'hui les cœurs se desserrent*. Paris: Stock, 2011.
- ROZE, Pascale. *Itsik*. Paris: Stock, 2008.
- . *Itsik*. Paris: Gallimard, Folio n° 4994, 2009.
- ROZE, Pascale. *L'eau rouge*. Paris: Stock, 2006.
- . *L'eau rouge*. Paris: Gallimard, Folio n° 4591, 2007.
- ROZE, Pascale. *Le chasseur Zéro*. Paris: Albin Michel, 1996.
- . *Le chasseur Zéro*. Paris: Albin Michel, Le livre de Poche, n° 14420, 1998.

Abstract and key words

During the *Rencontres de Shangai* in autumn 2008, Pascale Roze gave some explanation about the relations her writing keeps with History. First, she considered History as a tool to display the uniqueness of a character; in 2006, with the publication of *L'eau rouge*, the process was reversed. Henceforth, the author felt that she had to give precedence to the historical events, but in a very different position of historian's one: while this one stays away from his own analysis as trying however to give a coherence to sometimes scattered events, the novelist uses her creation as a way to investigate and to understand the world. *L'eau rouge* is the novel which illustrates excellently this way of proceeding: first, by holding a very meticulous inquiry, then by letting her memory work, because Pascale Roze says pertinently, "it's this memory which allows to write the novel, but not the consultation of the notes." By this way, the work of fiction is paradoxically an interpretation both faithful to the real and heavily influenced by the novelist's subjectivity, whose writing work consists in an absorption of "the outside" to transfigure it with her "inside" emotions. I intend to show how Laurence Bertilleux character is by herself a pointer to dominating relations that colonists kept with the natives in Indochina.

Connection novel – history; historicization process in literature; Pascale Roze – literature as investigation of the real; the novel character as metaphor of dominating relation;