



AS NARRATIVAS DE FILIAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

Villa Zamir et Archipels d'Hélène Gaudy : tisser des liens, établir des dialogues. Le récit de filiation à l'aune de la contemporanéité

Villa Zamir e Archipels de Hélène Gaudy: construindo conexões, estabelecendo diálogos. A narrativa da filiação à luz da contemporaneidade

Villa Zamir and Archipels by Hélène Gaudy: building connections, establishing dialogues. The filiation narrative in the light of contemporaneity

Delphine Delga¹

orcid.org/0009-0008-7794-3994
delphine.leleu@ac-reims.fr

Received on: 09 maio 2025.

Approved on: 18 ago. 2025.

Published on: 02 dez. 2025.

Résumé: Avec *Villa Zamir et Archipels*, Hélène Gaudy propose deux récits de filiation qui, s'ils reprennent les caractéristiques du genre notamment définies par les travaux de Dominique Viart, n'en sont pas moins atypiques. En effet, *Villa Zamir* est un récit de filiation quelque peu dissimulé derrière la biographie du banquier Albert Kahn et la mise en dialogue entre l'image de sa villa et les lieux de l'enfance de l'autrice et *Archipels* est une enquête sur le père menée avec lui dans un souci de collaboration et de dialogue. Cet article propose de voir comment Hélène Gaudy opère un renouvellement du récit de filiation. Selon Dominique Viart le récit de filiation est « un substitut de l'autobiographie » (Viart ; Vercier, 2009, p. 77) : on y parle de l'autre pour parler de soi. Si cette dimension n'est pas absente des deux textes d'Hélène Gaudy, elle est loin d'être prédominante puisqu'il s'agit pour l'autrice de partir de l'intime pour s'ouvrir au monde. Ce faisant, elle inscrit le récit de filiation dans les enjeux de la littérature contemporaine, dont l'orientation majeure est la nécessité du dialogue, l'importance du maillage et la prise en compte de la parole d'autrui.

Mots-clés: littérature contemporaine ; récits de filiation ; Hélène Gaudy.

Resumo: Com *Villa Zamir e Archipels*, Hélène Gaudy oferece duas narrativas de filiação que, embora retomem as características do gênero notavelmente definido pela obra de Dominique Viart, são, no entanto, atípicas. De fato, *Villa Zamir* é uma narrativa de filiação um tanto escondida por trás da biografia do banqueiro Albert Kahn e do diálogo entre a imagem de sua vila e os lugares da infância do autor. De uma forma muito original, *Archipels* é uma investigação sobre o pai realizada com ele num espírito de colaboração e diálogo. Este artigo propõe ver como Hélène Gaudy opera uma renovação da narrativa da filiação. Segundo Dominique Viart, a narrativa da filiação é "um substituto da autobiografia" (Viart; Vercier, 2009, p. 77): falamos do outro para falar de nós mesmos. Embora tal dimensão não esteja ausente nos dois textos de Hélène Gaudy, ela está longe de ser predominante, já que o objetivo da autora é partir do íntimo para se abrir ao mundo. Ao fazê-lo, ela insere a narrativa da filiação nos desafios da literatura contemporânea, cuja orientação principal é a necessidade de diálogo, de *networking* e de levar em conta as palavras dos outros.

Palavras-chave: literatura contemporânea; narrativa de filiação; Hélène Gaudy.

Abstract: With *Villa Zamir and Archipels*, Hélène Gaudy offers two filiation narratives which, while they reflect the characteristics of the genre, notably defined by the work of Dominique Viart, are nonetheless atypical. Indeed, *Villa Zamir* is a filiation narrative somewhat hidden behind the biography of the banker Albert Kahn and the dialogue between the image of his villa and the places of the au-



¹ Université Paris Nanterre, Nanterre, France.

thor's childhood. In a very original way, *Archipels* is an investigation into the father conducted with him in a spirit of collaboration and dialogue. This article aims to see how Hélène Gaudy renews the filiation narrative. According to Dominique Viart, the filiation narrative is "a substitute for autobiography" (Viart; Vercier, 2009, p. 77): we speak of the other in order to speak of ourselves. Although this dimension is not absent from Hélène Gaudy's two texts, it is far from being predominant since the author's aim is to start from the intimate in order to open up to the world. In doing so, she places the filiation narrative within the challenges of contemporary literature, the major orientation of which is the need for dialogue, networking and taking into account the words of others.

Keywords: contemporary literature; filiation narrative; Hélène Gaudy.

Introduction

« Ton père fut un sphinx »² écrit Apollinaire dans « Le Larron » pour mettre des mots sur la bâtardise qui le hante. Si Hélène Gaudy n'est pas confrontée aux difficultés éprouvées par le poète, il n'en reste pas moins qu'elle ressent cette même impression de mystère face à un père secret qui rejoint la longue cohorte des pères silencieux, discrets et énigmatiques de la littérature et plus particulièrement des récits de filiation, ainsi que le fait remarquer Dominique Viart (2009). Il fait d'ailleurs de ce silence, qui génère une absence de transmission, l'un des traits majeurs de ce type de récit, un moteur de l'investigation pour les auteurs et autrices confrontés à un manque qui s'apparente à une rupture dans leur histoire voire dans leur généalogie. Dans *Villa Zamir* (2022) et dans *Archipels* (2024), Hélène Gaudy, avant que la mort du père ne vienne définitivement recouvrir les dernières traces du passé, entreprend de saisir ce qui se dérobe à sa compréhension. Ce faisant, l'autrice inscrit ses textes dans le récit de filiation, genre à part entière, avec ses caractéristiques, ainsi que l'ont montré les travaux de Dominique Viart³, tout en s'autorisant des libertés.

En effet, ces deux textes sont des récits de filiation atypiques. C'est d'ailleurs ce que souligne Laurent Demanze à propos d'*Archipels* où le père offre à l'autrice un accès à son atelier, à ses

journaux intimes, commente le travail en cours : « si *Archipels* d'Hélène Gaudy constitue bien un récit de filiation, composant par éclats et facettes le portrait d'un père, il s'élabore à rebours de *La place* d'Annie Ernaux ou de *Vies minuscules* de Pierre Michon, dans le dialogue vivant avec son père » (Demanze, 2024). Le dialogue occupe également une place importante dans *Villa Zamir*. L'autrice marche sur les traces de sa famille en brouillant quelque peu les pistes puisque l'histoire personnelle est enchâssée dans la vie du banquier Albert Kahn et dans la description de sa villa du Cap-Martin. Ce texte fait partie de la collection Fléchette des éditions sun/sun qui propose à une autrice ou à un auteur de dialoguer avec une image des Archives de la Planète, immense entreprise de documentation photographique dirigée par Kahn⁴. C'est dans ce cadre qu'Hélène Gaudy choisit de tisser des liens entre l'autochrome qui représente la villa et les images de sa propre enfance. En faisant apparaître les connections entre les époques, les lieux et leurs habitants dans un dialogue inattendu entre la vie de son grand-père et celle d'Albert Kahn, elle livre un récit de filiation quelque peu dissimulé.

Il s'agira alors de voir comment Hélène Gaudy, à travers ses deux textes, opère un renouvellement du récit de filiation en l'inscrivant dans les enjeux de la littérature contemporaine, dont l'orientation majeure est la nécessité du dialogue, du maillage (Viart, 2019).

Pour ce faire, il faudra commencer par examiner la façon dont le silence personnel, qui se double d'un silence hérité des aléas de l'Histoire, est le point de départ du récit de filiation, la façon dont ce déficit de paroles déclenche le désir de l'autrice de comprendre l'histoire familiale, ainsi que ce qui lui a été transmis. La deuxième partie sera consacrée à l'utilisation des références géographiques qui, en plus d'être un support matériel à l'enquête, servent à souligner la tension entre la disparition et la trace et à faire apparaître les connexions entre le passé et le présent. Enfin, la

² Ce vers est extrait du poème « Le Larron ».

³ À ce propos, voir notamment l'article de Dominique Viart « Le Récit de filiation. 'Éthique de la restitution' contre 'devoir de mémoire' » : « Il importe de préciser d'abord qu'il s'agit bien d'une *forme* et non seulement d'un *thème* ».

⁴ Entre 1908 et 1931.

dernière partie interrogera la réflexion engagée par l'autrice sur son écriture et sur le bienfondé de sa démarche qui cherche à éviter le surplomb auctorial.

1 Le silence familial : point de départ du récit de filiation

Les deux textes d'Hélène Gaudy, comme tant de récits de filiation, s'écrivent « à partir du manque » (Viart ; Vercier, 2009, p. 91), d'une histoire familiale incomplète, dont la transmission ne s'est pas ou peu faite. C'est le silence du père qui rend inaccessible tout un pan du passé et qui, en suscitant les interrogations de l'autrice, est le point de départ de l'investigation. La nature de ce silence ne se laisse pas saisir facilement, elle est complexe et multifactorielle. Ainsi, elle semble être due au caractère rêveur du père, mais aussi à ses problèmes d'audition qui l'enferment dans son monde :

J'étais petite encore quand nous l'avons progressivement exclu de nos blagues, de nos confidences. Il fallait toujours répéter, expliquer, on ne pouvait se parler du tac au tac, alors il a fini par s'extraire de nos conversations, s'installant de bonne grâce dans un silence épais par nos soins (Gaudy, 2024, p. 16-17).

Le père a fini par être exilé au sein même de sa famille, ce que regrette à présent l'autrice qui essaie de rattraper le temps perdu et de ressouder les liens distendus. Le récit de filiation est aussi le récit d'une « *déliaison* » (Viart, 2009), d'un fil qui s'est dénoué au cours des années. Il est d'ailleurs beaucoup question de fils et de ficelles dans *Archipels*, – comme autant de symboles de ce qui attache et de ce qui peut se défaire –, par exemple celles que collecte le père et qui se comptent par centaines dans son atelier, ou comme dans le poème de Reverdy que choisit de citer l'autrice : « *Le fil qui soutient l'univers vient de casser/ Le fil qui soutenait la Terre a été brûlé/ L'étoile filante en passant l'a brûlé* » (Gaudy, 2024, p. 233). En outre, le texte insiste à de nombreuses reprises sur la nécessité de ressouder les liens et la peur de les voir se rompre, peur exacerbée par l'expérience du Covid et du confinement : « Il

faut recoller, recréer, les contours, les familles » (Gaudy, 2024, p. 266).

Le silence apparaît comme un refuge pour le père. Il semble s'y complaire, notamment pour éviter de parler de lui. Aux interrogations de sa fille sur son passé, sur son enfance, il oppose des phrases définitives : « Je n'ai rien de très intéressant à dire » (Gaudy, 2024, p. 18), « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » (Gaudy, 2024, p. 56). Il est en revanche doué d'une très grande éloquence, qui fascine ses étudiants de l'école d'art où il enseigne. Cette ambivalence ajoute au mystère de la figure paternelle, dont la boîte chinoise est un peu l'emblème. Il s'agit d'une boîte ancienne en céramique que repère l'autrice dans l'atelier de son père parmi tous les objets qu'il accumule, certainement parce qu'à ses yeux elle « semble contenir à elle seule tous ses secrets » (Gaudy, 2024, p. 223). La boîte, à la symbolique évidente, renvoie à tout ce qui se dérobe, à ce qui est enfoui, enfermé bien à l'abri des regards. Elle est une métaphore des secrets du père, mais aussi de sa personnalité même. Les caractères qui sont gravés à l'intérieur deviennent la représentation du travail de décryptage à effectuer. Ce travail est d'autant plus fastidieux que le mystère concerne non seulement le passé du père, mais aussi celui des grands-parents paternels qui vivent dans le bien nommé boulevard Brouillard : « Ils étaient loin dans le temps comme dans l'espace, murés dans un passé dont je ne savais rien » (Gaudy, 2022, p. 23). C'est aussi un passé qu'elle a ignoré pendant longtemps, préférant, notamment à l'adolescence, des préoccupations plus immédiates : « sans doute, le peu de choses qu'on m'a dites, les quelques bribes survivantes, sont-elles passées à travers moi, se sont-elles perdues. Quand mon grand-père parlait, je n'écoutais pas. Walkman sur les oreilles, j'étais une gamine qui s'ennuyait » (Gaudy, 2024, p. 94). Pour l'autrice, sa grand-mère n'était qu'une personne âgée, sans histoire dont elle n'imaginait absolument pas quelle avait pu être la vie :

Il y a plusieurs sortes de mystères. Ceux qui en ont les atours, qui annoncent la couleur, et ceux qu'on ne soupçonne même pas – ma grand-mère, son visage large, ses bonnes

joues surmontées d'une permanente blanche, ses grands yeux bruns un peu éteints, son éternel trench-coat beige, ses pâles gilets d'Irlande, son cake industriel, ses petites tasses chinoises, ses chaussures orthopédiques, son courage (Gaudy, 2024, p. 118).

Ce qu'elle présente ici, c'est une sorte de caricature de la bonne vieille qui mène une existence sans relief ainsi que le montrent les yeux « un peu éteints », l'« éternel trench-coat beige » et les « pâles gilets », termes qui, tous, traduisent la fadeur. Le défaut de transmission dans l'histoire familiale a occulté notamment les différents engagements de la grand-mère qui, loin de n'être qu'une figure effacée vivant dans l'ombre de son mari, « était féministe, communiste, résistante » (Gaudy, 2024, p. 118). Quant au grand-père, toute sa vie, jusqu'à la fin, il a conservé le goût du mystère, – « S'enfermant dans le silence. Le secret » (Gaudy, 2022, p. 61) –, allant jusqu'à sceller ses carnets et à sombrer dans la paranoïa qui gangrène sa vie et engendre des délires de persécution.

Ces comportements dans la famille de l'autrice, le déficit de paroles relatif au passé, prennent leur source dans un cadre bien plus large qui excède la simple histoire individuelle et les particularités psychologiques, ainsi que l'a exposé Dominique Viart : « le silence n'est pas simplement personnel ni familial, [...] il est plus vaste : social, historique » (Viart, 2009). Ces deux aspects sont représentés dans les deux textes d'Hélène Gaudy puisque ses grands-parents maternels, ont toujours pensé que leur existence banale de modestes directeurs d'école, n'était pas digne d'intérêt : « Chez nous, rien ou presque n'est jamais narré, ou de manière très allusive, comme si nos vies ne comportaient rien de notable, rien qui mérite d'être transmis » (Gaudy, 2024, p. 93). Le silence familial doit aussi énormément au contexte historique de la première moitié du XX^{ème} siècle et surtout à celui de la Seconde Guerre mondiale qui a façonné la vie du père de l'autrice et a contribué à jeter un voile sur son enfance. Le récit de filiation participe d'une « réhistoricisation du sujet narratif » (Viart, 2021) et si nombres d'auteurs y ont recours, c'est qu'il est un moyen pour saisir la façon dont les ascendants ont vécu les événements tragiques de l'histoire et

comprendre les traces qu'ils ont laissées. Hélène Gaudy tente alors de percer cette opacité en faisant le récit d'un silence qui commence pour le père avec l'engagement de ses parents dans la Résistance. Très jeune, il a appris à se taire, car la survie de la famille dépendait de son silence. Il lui était interdit de mentionner le nom de l'endroit où il vivait caché avec sa mère pendant que son père, recherché activement par les Allemands, était dans le maquis. À la place, un nom de lieu avait été inventé pour donner une apparence de normalité qui n'éveillerait pas les soupçons et pour combler un vide : « Tout ce qu'on ne pouvait pas dire et tout ce qui manquait, le foyer stable, les repas en famille, l'enfance parfaite et interdite, tout cela avait lieu, quelque part, dans un monde parallèle qu'on nommait Muzainville » (Gaudy, 2024, p. 130). La personnalité du père s'est donc construite pendant l'enfance sous le signe de la dissimulation toujours visible dans ses petits poèmes « fourrés dans les poches de ses chemises à carreaux, ces poèmes griffonnés n'importe où, au risque de se faire prendre pour un espion » (Gaudy, 2024, p. 12), dans les livres leurres qui, sous leur couverture de toile ornée de gravures, cachent en fait ses carnets intimes. Une fois devenu adulte, il a continué à pratiquer la dissimulation, notamment lors d'une autre guerre, celle d'Algérie. Pour braver l'interdiction d'une relation amoureuse qu'il entretient avec une algérienne, il communique avec elle par messages cryptés dont la signification s'est perdue. Au fil du temps, le secret a laissé la place à l'oubli. Il est l'œuvre du passage des ans, mais aussi d'une volonté de laisser derrière soi ce qui a trait au passé. Ainsi, dans les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale, le père s'est débarrassé sciemment de ses souvenirs d'enfance en procédant à une liquidation :

Un jour, il décide de se défaire de tout ce qui l'encombre. Jouets, illustrés : sur un coup de tête, il jette tout par la fenêtre.

J'ai fait le vide, m'a-t-il raconté.

J'ai dû convoquer quatre ou cinq copains, et je leur balançais des choses qui ne m'intéressaient plus.

Une période de métamorphose, peut-être (Gaudy, 2024, p. 138).

Si la métamorphose en question correspond au passage de l'enfance à l'adolescence, elle est aussi à envisager comme une manière de commencer sa vie sans être chargé par le poids des souvenirs de la guerre. À la même période, le père convoite un classeur découvert au grenier. Il en ôte les feuillets qui ne l'intéressent pas et les dissimule entre les tuiles, mais le vent qui s'engouffre sous le toit vient disperser ce qui s'avère être des documents relatifs à la Résistance et « ce sont les secrets de son père qu'il vient d'éparpiller » (Gaudy, 2024, p. 139), une façon de liquider l'héritage paternel afin d'être libre d'écrire sa propre histoire. Le père fait partie d'une génération qui s'empresse d'oublier l'époque troublée dans laquelle elle a grandi, rendant difficile l'émergence du souvenir : « Il a fallu les recherches, les photos, la cousine, pour qu'enfin il raconte. Qu'enfin il se souvienne » (Gaudy, 2024, p. 125). Pourtant, cette période a laissé des marques durables puisque le grand-père n'a jamais cessé, dans les villes reconstruites, « de voir, dans les murs érigés, le redoublement des barreaux et des planques » (Gaudy, 2024, p. 108) ni de ressentir le poids de l'expérience de la clandestinité : « mon grand-père traversant la Seconde Guerre mondiale, la traversant dans l'ombre, chef de réseau dans la Résistance, et puis gardant cette ombre, toujours, autour de lui. S'enfermant dans le silence. Le secret » (Gaudy, 2022, p. 61). Le passé réapparaît jusque dans les rêves de l'autrice, « rêves de fuite, rêves de traque, rêves où l'on se cache » (Gaudy, 2024, p. 127), et lorsque l'écriture de *Villa Zamir* la conduit à rêver d'Albert Kahn, il est là aussi question de « documents cachés [...], de lettres qui semblaient soigneusement dissimulées dans l'espoir qu'un jour, quelqu'un parvienne à les déchiffrer » (Gaudy, 2022, p. 53). La guerre, terminée depuis longtemps, s'est immiscée dans les relations intrafamiliales et n'a jamais cessée d'être présente, de manière plus ou moins consciente, comme en témoigne ce nom inventé de « Muzainville à glisser sous nos vies comme une cale sous la

table » (Gaudy, 2024, p. 135). Ses parents sont d'ailleurs « les enfants de deux hommes cachés » (Gaudy, 2024, p. 126), alors passer sous les radars, une habitude de survie pendant la guerre, devient une seconde nature de la famille de l'autrice qui cultive la discrétion et le désir de ne pas se faire remarquer. Peut-être est-il possible de voir dans le discret récit de filiation contenu dans *Villa Zamir* une marque de cette transmission de la dissimulation. Ce qui passe d'une génération à l'autre, malgré le silence et les secrets, c'est ce que Laurent Demanze nomme la « transmission paradoxale » (Demanze, 2009) qui vient hanter l'écriture des récits de filiation, une écriture qui, chez Hélène Gaudy, explore les tensions entre la trace et la disparition.

2 Une géographie du fragment : lieux et liens

La disparition est au cœur de *Villa Zamir* et d'*Archipels* où elle se déploie dans le langage même quand l'autrice joue avec le sens des mots afin de révéler leur signification profonde. Il en est ainsi des évanouissements auxquels son père et elle-même sont sujets – « S'évanouir : *disparaître sans laisser de traces* » (Gaudy, 2024, p. 196) –, du vocabulaire de la brume étiré et déplié jusqu'à révéler le vide :

Ses yeux bleus grossis par les verres, toujours un peu brumeux, eux aussi.

Prendre le brouillard avant de s'établir dans la rue du même nom.

S'employer à se dissoudre.

Déjà, à disparaître (Gaudy, 2024, p. 101).

Un nombre important de choses s'évaporent dans les deux textes, comme le monde d'Albert Kahn, le pull de la grand-mère égaré et impossible à retrouver, ses « cendres qui fuient, tout au fond du carton » (Gaudy, 2024, p. 91), car l'urne funéraire n'est pas étanche. Les vivants aussi sont concernés ainsi que le montre l'évocation du jeu qu'adorait l'autrice enfant et qui consistait à enterrer son père sous le sable de la plage et à recouvrir d'un chapeau la tête qui dépasse afin de donner l'illusion parfaite de son absence : « D'un

coup il n'était plus là, à moins qu'il soit devenu le paysage tout entier » (Gaudy, 2024, p. 274).

L'imbrication du père et du paysage est le point de départ d'*Archipels* et de la démarche de ce récit de filiation. La géographie par sa matérialité est ici un moyen de se saisir de ce qui s'échappe, ce qui n'est plus visible. Ainsi, l'étonnement de l'autrice quand elle apprend que les vagues aussi disparaissent lui fait percevoir que rien n'est immuable et surtout pas son père qui devient alors comme un paysage à découvrir, à préserver. Les métaphores géographiques, pour dire le mystère du père qui s'est muré dans le silence, abondent comme dans cette énumération :

Si j'avais dû imaginer un lieu pour mon père, donner un tour géographique à son visage, à sa présence la forme d'une île, j'aurais choisi un paysage d'un vert plus printanier, moins sourd, des falaises imprenables et des vallons aimables, des forêts semées d'essences simples et rustiques, d'arbres de peintures naïves (Gaudy, 2024, p. 12).

Mais c'est surtout dans le motif de l'île – « une île fermée comme un poing, secrète comme les poèmes qu'il a toujours écrits sur de minuscules feuillets » (Gaudy, 2024, p. 12), une île « avec du relief, des vallées, des plages » (Gaudy, 2024, p. 13), « une île d'enfance » (Gaudy, 2024, p. 13) – et de sa submersion que la figure paternelle trouve à s'exprimer pleinement. En effet, c'est à travers la disparition inéluctable d'une île située en Louisiane noyée un peu plus chaque jour sous les eaux par l'action conjuguée de l'érosion, du réchauffement climatique, et des forages pétroliers, L'Isle de Jean-Charles qui porte le prénom du père, que l'autrice prend conscience qu'il est temps de partir à la découverte de celui qu'elle connaît si peu au fond : « L'île a ouvert une brèche, réveillé une urgence » (Gaudy, 2024, p. 18). Les îles décrites sont envisagées dans leur vulnérabilité, toujours sous la menace de l'eau qui risque de les recouvrir. Même les marais normands découverts par la vitre d'un train prennent des allures d'un monde insulaire fragmenté et la pluie qui s'infiltré dans la maison de l'autrice renvoie

à l'association que fait Bachelard entre l'eau, la mélancolie et la mort (Bachelard, 1945, p. 111). Ce rapprochement⁵ est souligné par l'autrice qui cite le poème de Reverdy envoyé par une amie de la famille lors du décès du grand-père : « *L'eau monte par-dessus/Les pierres disparaissent* » (Gaudy, 2024, p. 245). L'image finale du père qui s'éloigne dans la mer rappelle les rites anciens où le mort « était donné à l'eau, [...] était abandonné aux flots » (Bachelard, 1945, p. 91). Cependant, le père est bien vivant et nage la tête hors de l'eau. Les récits de filiation d'Hélène Gaudy sont alors moins une déploration de ce qui n'est plus qu'une célébration de ce qui demeure et de l'écriture qui offre un abri aux souvenirs, à ce qui est fragilisé par le passage du temps dont le temple d'Abou Simbel « déplacé pierre par pierre pour échapper à l'engloutissement » (Gaudy, 2024, p. 248) pourrait être le symbole.

Ce qui est à l'œuvre dans ces récits, c'est le désir de créer des liens, notamment à travers les lieux comme le souligne la métaphore de l'archipel, cet ensemble d'îles proches les unes des autres et reliées par une même origine géologique. « Chaque famille est une île » (Gaudy, 2024, p. 144) écrit Hélène Gaudy éclairant ainsi le pluriel d'*Archipels* qui donne alors au récit de filiation une portée universelle. Certes, les lieux « sont hantés [...] [mais] parfois ils sont des rocs, des amarres, des talismans » (Gaudy, 2024, p. 149). C'est précisément ce rôle d'ancrage que jouent les lieux chez Hélène Gaudy, une façon de rassembler ce qui est éparé en rendant une certaine matérialité au souvenir, comme dans l'exercice de description des lieux gardés en mémoire que propose l'autrice à son père qui s'avère prolifique et qui rappelle, par la démarche, par les détails retrouvés tels que les tableaux de salles d'attente, des chambres d'hôtel, l'inventaire des *Lieux où j'ai dormi* de Perec (1974, p. 43-49) – un autre enfant caché pendant la guerre. Dans *Villa Zamir*, où la guerre tient un rôle important dans l'élaboration des souvenirs et dans la façon d'habiter le monde, ce sont les lieux qui font

⁵ Le motif de l'île et son rapprochement avec la disparition et la mort est déjà présent dans *Une île, une forteresse* : « L'île, déjà, signifie la mort » (Gaudy, 2017, p. 140).

le lien entre l'histoire d'Albert Kahn et celle du grand-père d'Hélène Gaudy. Ils tissent tout un réseau de correspondances, imperceptibles à première vue, entre le banquier et le militant communiste expliquant alors le pouvoir d'attraction de la photographie de la villa Zamir sur l'autrice. En explorant ses souvenirs d'enfance, elle trouve le « trait d'union » (Gaudy, 2022, p. 21) entre ces deux mondes qui réside dans les volumes de la villa et de l'ancien hôtel qui abritait l'appartement des grands parents, les deux bâtiments ayant le même architecte : « Peut-être restait-il, alors, dans les lignes pures et blanches où se logeaient mes explorations de l'été quelque chose de la demeure d'A.K., et même de sa présence. Une note commune » (Gaudy, 2022, p. 22). D'autres liens viennent s'ajouter comme le goût des voyages ou encore celui pour les jardins. Évidemment, celui du grand-père ne peut rivaliser avec les essences rares, les forêts qu'Albert Kahn fait disposer dans le sien, mais on y reconnaît la même obsession pour réunir « tous les paysages, tous les souvenirs en un seul lieu » (Gaudy, 2022, p. 64). Les deux hommes, malgré leurs différences de classe sociale et de génération, ont adopté la même démarche puisque dans cette pratique tous deux cherchent un moyen de lutter contre la disparition. En tentant de cerner la personnalité du puissant banquier, c'est aussi celle de son grand-père qu'elle approche et c'est son enfance qu'elle retrace quand elle suit le chemin qui mène à la villa. Ainsi, les lieux permettent de faire coïncider les époques, de maintenir une certaine continuité entre elles, bien que pas toujours accessible ni clairement visible, comme une « apparition de l'inapparent » (Derrida, 1993, p. 201). Les lieux de l'enfance semblent déborder sur les autres lieux au point de tout recouvrir comme la forêt vosgienne d'Albert Kahn, celle de ses jeunes années, perdue pendant la première Guerre mondiale qu'il n'aura de cesse de replanter dans son jardin, comme une enfance à portée de main, de regard. Ils offrent une clé de lecture permettant de saisir la démarche d'Hélène Gaudy qui, dans *Villa Zamir*, livre un récit de filiation quelque peu dissimulé dans la

biographie d'Albert Kahn et dans la réflexion sur l'autochrome de la villa et de son jardin.

L'intérêt de l'autrice pour les lieux trouvent leur origine dans « une faculté à voir chaque fragment de ville, chaque morceau de campagne comme un îlot coupé des autres, et de cette focale rétrécie découle un rapport aveugle mais sensible aux lieux qu'on arpente et le désir, justement, d'apprendre à les relier » (Gaudy, 2014, p. 196-197). Les lieux dans ces deux textes, composent ainsi une géographie du fragment qui, à la manière d'un puzzle (autre motif cher à Perec), propose une image, celle de l'enfance, à reconstituer. D'ailleurs, l'image de la villa Zamir est aussi une image de l'enfance de l'autrice puisqu'elle permet aux souvenirs d'émerger et de sauver quelque chose des étés passés chez ses grands-parents. C'est aussi par les photographies et son projet d'Archives de la Planète qu'Albert Kahn cherche à lutter contre l'engloutissement d'un monde en pleine mutation et en proie aux destructions de la Première Guerre Mondiale. Pour lui, « regarder c'est déjà commencer à sauver » (Gaudy, 2022, p. 16). Ce projet conçu comme « un herbier de formes vivantes » (p. 13) fait écho à la figure du père de l'autrice qui collecte des objets : « Depuis toujours, il glane, il entasse. Avec ses trouvailles, il se construit des murs, des montagnes, pieds de nez à l'arasement, à la dissolution, à l'oubli » (Gaudy, 2024, p. 15) qui évoquent les « digues illusives » (Gaudy, 2022, p. 13) créées par Albert Kahn à l'aide des autochromes. Parmi les différentes vues de la villa Zamir prises au début du XXème siècle, dont un grand nombre la représente dans la pleine lumière de la Côte-d'Azur, le choix d'Hélène Gaudy se porte sur une image de crépuscule, donnant à voir un instant entre deux mondes, le jour et la nuit, un moment au bord de l'effacement :

L'image vient juste avant la nuit. Bientôt, les ombres des palmiers vont gagner tout le ciel. [...] L'image arrête le temps, comme toutes les images, mais celle-ci semble échouer à le figer tout à fait. Déjà, on sait que le temps va gagner. Les teintes vont s'assombrir et la mer disparaître (Gaudy, 2022, p. 7).

La plupart des photos que prend l'autrice dans

les deux textes expriment cette tension entre le désir de permanence et la disparition inéluctable. Ainsi, à Caen, elle photographie une porte condamnée, au Cap-Martin elle échoue à saisir une scène de baignade, car « dans l'objectif, on ne voit que de l'eau » (Gaudy, 2022, p. 35) et alors qu'elle se trouve devant la porte de l'appartement qu'habitaient ses grands-parents et qu'elle colle son téléphone contre la serrure qui laisse filtrer de la lumière et apercevoir l'angle d'une pièce, la photo ne parvient pas à restituer la scène : « Bien sûr, on n'y voit rien, rien que du noir, brisé par la découpe claire de la serrure » (Gaudy, 2022, p. 62). La photo est certes opaque, mais la faible lueur perçue génère une image qui devient, ainsi que le dit Georges Didi-Huberman, « une relation, et plus précisément (...) une relation temporelle. C'est une mémoire du passé tendue vers un futur » (Didi-Huberman, 1998, p. 144). L'échec de la photo prise à travers le trou de la serrure n'est alors pas nécessairement décevant, car malgré cela l'autrice y a vu, intacte, « la lumière de l'enfance [...] plus fidèle, plus facile à reconnaître que les meubles ou la disposition des pièces » (Gaudy, 2022, p. 63), avec laquelle elle repart consciente que « de ce point incandescent à garder au fond de l'œil, c'est la villa Zamir qui [lui] a donné la clé » (Gaudy, 2022, p. 63). L'appartement des grands-parents ainsi vu est une *camera lucida* au sens que Barthes lui donne, capable d'une « présence-absence » (Barthes, 1980, p. 165) qui vient éclairer – élucider – la démarche de l'autrice. Derrière la villa, une autre image se superpose ou se glisse – « le contre-champ de l'enfance » (p. 9) –, une image fantôme qui fait revenir avec elle les souvenirs d'enfance dans une temporalité disjointe permettant le surgissement inattendu du lien, un moment spectral tel que le définit Derrida :

Maintenir ensemble ce qui ne tient pas ensemble, et le disparate même, le même disparate, cela ne peut se penser [...] que dans un temps du présent disloqué, à la jointure d'un temps radicalement dis-joint, sans conjonction assurée. Non pas d'un temps aux jointures niées, brisées, maltraitées, dysfonctionnantes, désajustées, selon un *dys* d'opposition négative et

de disjonction dialectique, mais un temps sans jointure *assurée* ni conjonction *déterminables* (Derrida, 1993, p. 41-42).

C'est ce qu'éprouve, jusqu'au vertige – et la référence au film *Vertigo* vient renforcer cette impression –, Hélène Gaudy lorsqu'elle marche dans les rues de Caen où son père a vécu : « je me promène dans ta jeunesse » (Gaudy, 2024, p. 176). Dans l'expérience que vit l'autrice, le temps est alors disjoint et l'interstice du désajustement laisse apparaître ce qui était jusque là invisible, à savoir une partie du passé du père qui se superpose au présent vécu. La spectralité n'est pas le désir d'arrêter le temps, mais une entreprise pour penser le rapport à la mémoire et à sa transmission. Tout écrivain, tout créateur sait qu'il est traversé par les spectres, qu'il est le point de contact entre deux mondes⁶ et le père d'Hélène Gaudy le sait aussi, lui qui a intitulé l'un de ses autoportraits « *Entrée des spectres* » (Gaudy, 2024, p. 240). Dans le récit de filiation, l'enquête, qui est particulièrement mise en lumière, n'est pas qu'un moyen de remplir les blancs, de tenter de donner des réponses, elle est aussi une possible trouée par laquelle peut se manifester l'invisible.

3 Une écriture entre autoréflexion et coopération

Le récit de filiation, s'il procède d'une enquête suscitée par le manque d'informations, par le besoin de connaître le passé et de comprendre son influence sur ce qui a été transmis, n'en est pas la simple restitution ni même le simple récit de vie des ascendants, car « plutôt que de livrer le produit de l'enquête, c'est l'enquête elle-même qu'il raconte » (Viart, 2009). Certes, dans *Archipels*, Hélène Gaudy livre le récit de la vie de son père de manière chronologique, de son enfance jusqu'à sa propre naissance à elle, mais elle dévoile aussi les étapes de ses recherches, le déroulé de l'enquête qui la *conduit d'abord à explorer les documents familiaux tels que les carnets et journaux intimes de son père, la valise et le*

⁶ Voir à ce propos Marie Darrieussecq, *Naissance des spectres*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999 (quatrième de couverture) : « Écrire c'est être entre deux mondes, là où rien n'est certain mais où tout est possible, où circulent les fluides, les sensations ».

coffret en bois de son grand-père dans lesquels s'entassent actes notariés, carnets et photographies – les photos de familles abondent⁷ d'ailleurs dans *Archipels*. L'autrice expose aussi ce qu'elle a trouvé sur Internet, ses conversations avec le « secrétaire mémoire » du comité du souvenir du camp de Voves dont l'on grand-père contribua, dans la fameuse nuit du 5 au 6 mai 1944, à organiser l'évasion » (Gaudy, 2024, p. 99). Cependant, les photographies, les témoignages, tout « cela ne suffit pas. Car les récits que l'on échafaude à partir de documents demeurent lacunaires : il faut construire des hypothèses, imaginer. La plupart de ces textes font la part de l'incertain, déploient des conjectures [...]. Ils affichent leurs hésitations » (Viart ; Vercier, 2009, p. 92). Dans les deux textes, Hélène Gaudy expose les manques, révèle les indéterminations auxquelles elle se heurte parce qu'elles font précisément partie de l'enquête. Ainsi, dans un passage d'*Archipels*, par une succession de faits évoquant l'invisible – *La Collection invisible* de Stefan Zweig offert à son père, les lieux qui pendant le confinement furent dérobés au regard des humains, le vol du tableau de Van Gogh qui représente le printemps, « tout ce qui, cette année, a été subtilisé » (Gaudy, 2024, p. 222) –, elle s'attache à la représentation de ces blancs. De même, dans *Villa Zamir*, l'impossibilité pour l'autrice d'entrer dans l'ancien appartement de ses grands-parents ou dans la villa d'Albert Kahn dont elle ne perçoit qu'une serpillère et un balai par le trou de la serrure pour l'un et des bribes – un toit, une fenêtre, une rambarde – pour l'autre, n'est pas un frein à la narration. Au contraire, elle est le cœur même d'une écriture qui, en acceptant le manque cherche à échapper à la tentation démiurgique de restituer le monde dans une cohérence narrative qui nécessiterait de remplir les blancs. En restant sur le seuil, l'autrice ouvre les possibles, rappelle que le travail de l'écrivain consiste à relier des fragments, à faire apparaître l'invisible ainsi que le souligne Modiano

dans son discours de réception du prix Nobel : « Son imagination, loin de déformer la réalité, doit la pénétrer en profondeur et révéler cette réalité à elle-même, avec la force des infrarouges et des ultraviolets pour détecter ce qui se cache derrière les apparences » (Modiano, 2014, p. 20-21).

Ainsi, l'enquête, avec ses vides, avec l'hétérogénéité de ses sources qui composent du sujet une mosaïque imprécise ou un puzzle dont les pièces ne s'emboîtent pas toujours parfaitement, vient souligner « la nécessité de la lacune, pour faire pièce aux illusions réalistes et rappeler les angles morts de la représentation » (Demanze, 2019, p. 23), donnant aussi l'occasion à l'autrice de faire part de ses doutes sur son entreprise : « j'ai l'impression parfois de faire fausse route » (Gaudy, 2024, p. 154), « Je me dis que ça suffit, les lectures, les recherches. Essayer toujours d'en savoir davantage. Quand on écrit sur ses parents, peut-être qu'on ne souhaite pas tant que cela en savoir davantage » (Gaudy, 2024, p. 285). Elle dit ici les réticences à creuser plus loin, la pudeur qui notamment la retient de lire entièrement les lettres que s'échangeaient ses parents dans ce que Dominique Viart nomme « une écriture du *scrupule* » (Viart ; Vercier, 2009, p. 93). D'ailleurs, les stylos que l'autrice achète – image transparente de son travail d'écrivain – et qu'elle ne cesse de perdre expriment l'idée que « quelque chose résiste » (Gaudy, 2024, p. 276). Dans *Archipels* comme dans *Villa Zamir*, ainsi que dans tous les récits de filiation⁸, l'enquête se double alors d'une réflexion sur l'écriture : « je m'étais donné un an pour écrire : cela fait déjà plusieurs années » (Gaudy, 2024, p. 241), « je ne sais plus si je dois écrire au présent ou au passé » (Gaudy, 2024, p. 284), « Gratter, fouiller, contourner les zones interdites. Écrire – entrer par effraction » (Gaudy, 2022, p. 53). Cette réflexion est amplifiée lorsque qu'Hélène Gaudy fait référence à un autre de ses ouvrages, *Un monde sans rivage*, où elle enquête sur l'échec d'une expédition polaire : « Il

⁷ Il faut souligner ici qu'Hélène Gaudy est fascinée par les images et les discours qui s'y rapportent, ainsi qu'en témoigne sa formation en école d'art. Cette passion lui a été transmise par son père comme elle le fait remarquer : « Il m'a donné le goût de l'image et la vigilance qui l'accompagne » (Gaudy, 2024, p. 67).

⁸ Voir notamment à ce propos Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du 'récit de filiation' » : « tous ces textes font place à une interrogation du geste d'écrire ».

n'est pas plus facile de décrire mon propre père que des explorateurs suédois du XIX^{ème} siècle. J'ai tenté, pour le faire, de me servir des mêmes outils, l'observation, la déduction, les mots et les images, une enquête de proximité pour mieux le découvrir, le rencontrer » (Gaudy, 2024, p. 275). À travers ce parallèle, elle révèle les difficultés de l'enquête dans le récit de filiation qui s'expriment de manière paradoxale. En effet, plus le sujet est proche, plus il est difficilement atteignable, peu importe le nombre d'archives à disposition et leur accessibilité. Les explorateurs suédois du XIX^{ème} siècle se laissent plus facilement cerner non seulement grâce à la distance temporelle et géographique, mais surtout, et davantage, par la distance émotionnelle, par l'implication personnelle moins importante.

Cette difficulté est d'autant plus marquée ici qu'*Archipels* présente la particularité d'être écrit du vivant du père de l'autrice – « J'enquête sur quelqu'un qui est là, en face de moi, avec qui je bois le café en parlant de tout et de rien » (Gaudy, 2024, p. 61) – et d'être, plus surprenant encore, une enquête collaborative. En effet, Hélène Gaudy choisit de ne pas faire de son père un pur sujet, mais de le faire participer activement à son projet d'écriture. Elle lui demande de relire son manuscrit, il annote, lui confie ses documents les plus intimes, carnets, lettres, ainsi que les clés de son atelier de peinture. Il rectifie des anecdotes, en ajoute certaines, c'est lui qui lui raconte, pour la première fois, l'épisode des feuillets contenant les secrets de la Résistance qu'il a laissés s'envoler. C'est par son intermédiaire, lorsqu'il signale qu'il n'est jamais allé en Espagne contrairement à ce que laissent entendre ses carnets, que l'autrice s'interroge sur son propre manque d'esprit critique et questionne par-là même, de manière plus générale, la prise en compte des témoignages et des diverses ressources dans les récits de filiation : « j'ai pris ses récits pour argent comptant, oubliant qu'il pouvait aussi déformer, inventer [...]. Je n'y ai vu que du feu » (Gaudy, 2024, p. 248). La posture de l'autrice peut sembler inconfortable ainsi qu'en témoignent la permission demandée pour lire

certaines lettres et les différentes références à la dissociation qui se manifeste fréquemment lui rappelant son double statut d'autrice et de fille confrontée au « père de papier » (Gaudy, 2024, p. 19), celui qu'elle découvre dans les carnets et l'autre, celui du temps présent, de la vie de tous les jours. Une curieuse expérience qu'elle résume ainsi : « lire, seule, ses carnets, et puis manger ensemble, écosser les haricots, trinquer » (Gaudy, 2024, p. 272). Outre son originalité, cette enquête en duo intrigue tant l'implication du sujet de l'investigation peut faire apparaître cette entreprise comme hasardeuse. Est-elle un moyen sûr d'approcher la figure paternelle ? Ne risque-t-elle pas de dévoyer le récit de filiation, de le réduire aux seuls souvenirs du père et, par conséquent, de produire un point de vue étriqué ? Le but que poursuit Hélène Gaudy, dans *Archipels*, à travers cette coopération, c'est d'offrir à son père un hommage – plutôt qu'un tombeau – notamment en reproduisant ses poèmes. En l'impliquant, l'autrice propose autant un récit de saisissement du passé familial, que de ressaisissement en donnant à ce père qui déclare, comme Perec, « je n'ai pas de souvenirs d'enfance » (Gaudy, 2024, p. 56), l'occasion de reprendre possession de sa propre histoire : « pour que les images de sa vie, les mille morceaux qui en font le *bonhomme* qu'il a toujours été, lui soient quelque part rendus » (Gaudy, 2024, p. 220). Hélène Gaudy inscrit ainsi le récit de filiation au sein même des préoccupations de la littérature contemporaine attachée à donner une voix à tout le monde, en multipliant les points de vue, en laissant la parole aux personnes concernées, ainsi que les travaux d'Alexandre Gefen l'ont mis en évidence : « la littérature française contemporaine a l'ambition de prendre soin de la vie originaire, des individus fragiles, des oubliés de la grande histoire, des communautés ravagées » (Gefen, 2017, p. 10). La démarche du père, qui est un artiste et un poète, participe, avec sa collection d'objets récupérés sans souci de hiérarchie ni de valeur, de la même attention au monde, aux traces de vies minuscules auxquelles il fait une place dans son atelier et dans ses œuvres. La collaboration

de l'autrice avec son père permet d'éviter de parler à la place de l'autre et de l'objectifier. Cette précaution relève d'une orientation majeure de la littérature contemporaine qui cherche à échapper au surplomb auctorial en rappelant que l'écrivain est « relié à ses contemporains, comme autant de micro-maillages d'une seule et même texture sociale » (Blanckeman, 2015, p. 163).

Conclusion

L'image du réseau ou encore du rhizome, notion empruntée à Deleuze et Guattari, irriguent la pensée contemporaine et disent ce besoin de l'échange. Dominique Viart propose d'ailleurs de nommer la littérature contemporaine française et d'expression française la « littérature relationnelle » (Viart, 2019) tant elle éprouve la nécessité du dialogue⁹ qu'elle met en œuvre aussi bien dans les choix des thèmes que dans les formes narratives. C'est le cas dans les deux récits de filiation d'Hélène Gaudy : le principe narratif d'*Archipels* repose principalement sur le dialogue avec le père et celui de *Villa Zamir*, qui s'inscrit dans le principe même de la collection Fléchette¹⁰, sur le dialogue avec une image et la mise en relation de la vie d'Albert Kahn et de l'enfance de l'autrice. Hélène Gaudy n'occulte pas la dimension personnelle du récit de filiation, qui est « un substitut de l'autobiographie » (Viart ; Vercier, 2009, p. 77), mais elle n'en fait pas uniquement un « *détour nécessaire pour parvenir à soi* » (Viart ; Vercier, 2009, p. 77) pour comprendre ce qui lui a été légué par ses ascendants et la façon dont cet héritage l'a construite, même si la transmission est centrale dans ses textes. Elle livre en effet une vision élargie du récit de filiation qui, non seulement tisse un lien entre le père et sa fille, mais peut se lire également comme un récit de filiation littéraire placé sous le signe de l'œuvre de Perec dont les références sont omniprésentes. Un récit élargi également en ce qu'il témoigne d'une sortie de l'intime, ainsi qu'en

atteste l'effacement du père qui, en s'éloignant à la nage du rivage, fait en sorte de sortir du cadre, du récit et de la vision de l'autrice comme pour lui « laisser le monde autour à regarder » (Gaudy, 2024, p. 286).

RÉFÉRENCES

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1945.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. Note sur la photographie. Paris : Cahiers du cinéma, 1980.

BLANCKEMAN, Bruno Blanckeman. De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle. In: BRUN, Catherine ; SCHAFFNER, Alain. *Des écritures engagées aux écritures impliquées*. Littérature française (XX^e-XXI^e siècle). Dijon : EUD, 2015. p. 161-169.

DEMANZE, Laurent, « L'accumulation des preuves – sur *Archipels* d'Hélène Gaudy ». *AOC*, [s. l.], 4 novembre 2024. En ligne : <https://aoc.media/critique/2024/11/03/laccumulation-des-preuves-sur-archipels-dhelene-gaudy/>. Consulté le 15 mars 2025.

DEMANZE, Laurent. La fabrique des fantômes : hantises de l'héritage dans la littérature contemporaine. *Interlignes*, L'Héritage en question(s), ICT, [s. l.], p. 79-88, 2009. En ligne : https://www.academia.edu/33932029/La_fabrique_des_fant%C3%B4mes_hantises_du_contemporain. Consulté le 26 mars 2025.

DEMANZE, Laurent. *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris : Éditions Corti, 2019.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes*. Essais sur l'apparition. Paris : Minuit, 1998.

GAUDY, Hélène. *Archipels*. Paris : Éditions de l'Olivier, 2024.

GAUDY, Hélène. Sur les lieux : construire, fabriquer, se repérer, arpenter ». *Devenirs du roman 2*, Paris, p. 196-197, 2014.

GAUDY, Hélène. *Une île, une forteresse*. Sur Terezin. *Arles : Actes sud*, 2017. Initialement publié dans 2015.

GAUDY, Hélène. *Villa Zamir*. Montpellier : Sun/sun éditions, 2022.

GEFEN, Alexandre. *Réparer le monde : La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : José Corti, 2017.

MODIANO, Patrick. *Discours de l'Académie suédoise*. Paris : Gallimard, 2014.

⁹ Le dialogue est de nature diverse : on peut citer, par exemple, le dialogue que la littérature contemporaine engage avec les sciences humaines, les arts, les auteurs du passé, les ascendants, mais aussi le vivant qu'il soit humain ou non humain, avec le collectif.

¹⁰ Voir la ligne éditoriale de la collection : « Fléchette est une collection de livres où dialoguent les images des Archives de la Planète (1908-1361) avec des textes d'autrices et d'auteurs contemporain.e.s » (Viart ; Vercier, 2009, p. 77).

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 1974.

VIART, Dominique. Comment nommer la littérature contemporaine ? *Fabula*, « L'atelier de théorie littéraire », [s. l.], décembre 2019. En ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine. Consulté le 31 mars 2025.

VIART, Dominique. Le Récit de filiation. 'Éthique de la restitution' contre 'devoir de mémoire' dans la littérature contemporaine. In: CHELEBOURG, Christian ; MARTENS David ; WATTHEE-DELMOTTE Myriam. *Héritage, filiation, transmission* : Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles). Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, 2021. p. 199-212. En ligne : <https://books.openedition.org/pucl/4197>. Consulté le 27 mars 2025.

VIART, Dominique. Le silence des pères au principe du « récit de filiation ». *Études françaises*, [s. l.], v. 45, n. 3, p. 95-112. 2009. En ligne: <https://doi.org/10.7202/038860ar>. Consulté le 17 mars 2025.

VIART, Dominique ; VERCIER, Bruno. *La Littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, 2009.

Delphine Delga

Docteure en littérature française, a soutenu une thèse portant sur l'œuvre de Maylis de Kerangal, sous la direction de Dominique Viart, à l'université Paris-Nanterre, publiée en 2024. Membre de l'Observatoire des écritures contemporaines françaises et francophones de l'Université Paris Nanterre. Domaine de recherche : les écritures contemporaines vues notamment sous l'angle de leurs rapports avec le politique ainsi qu'avec les sciences humaines et sociales.

Mailing address

DELPHINE DELGA

delphine.leleu@ac-reims.fr

Os textos deste artigo foram normatizados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.