



## AS NARRATIVAS DE FILIAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

### ***L'Infini chez soi*, de Dominique Rolin : un récit de filiation**

*Dominique Rolin's L'Infini chez soi: a filiation narrative*

*L'Infini chez soi, de Dominique Rolin: una narrativa de filiación*

*L'Infini chez soi, de Dominique Rolin: uma narrativa de filiação*

**Maria Francesca**

**Ruggiero<sup>1</sup>**

[orcid.org/0009-0000-7025-9403](https://orcid.org/0009-0000-7025-9403)  
[mariafrancesca.ruggiero@unibo.it](mailto:mariafrancesca.ruggiero@unibo.it)

**Received on:** 14 maio 2025.

**Approved on:** 09 set. 2025.

**Published on:** 04 dez. 2025.

**Résumé:** Le présent article se propose de lire *L'Infini chez soi* (1980), de l'écrivaine franco-belge Dominique Rolin, en tant que récit de filiation. Élaboré entre 1975 et 1980, ce récit propose un retour au «pays natal» de l'autrice, la Belgique, à travers la reconstruction du déménagement de sa mère en ce pays au début des années 1910. Après avoir reconstruit la genèse du livre à travers les notes des *Cahiers* de Rolin, conservés auprès de la Bibliothèque Royale de Belgique (KBR), je focaliserai mon analyse autour du motif du silence de l'ascendance ; en deuxième lieu, seront explorées les modalités d'utilisation de l'archive familiale de la part de l'écrivaine ; finalement, il sera question des nombreux intertextes et allusions littéraires qui parsèment le texte.

**Mots-clé:** récit de filiation; archive; intertextualité; Dominique Rolin; littératures francophones.

**Abstract:** This article examines *L'Infini chez soi* (1980), by the Franco-Belgian writer Dominique Rolin, as a filiation narrative. Developed between 1975 and 1980, this book proposes a return to the author's «native country», Belgium, through the reconstruction of her mother's move to this country in the early 1910s. After reconstructing the genesis of the book through the notes in Rolin's *Cahiers*, preserved at the Royal Library of Belgium (KBR), I will focus my analysis on the motif of the silence of ancestry; secondly, I will explore the ways in which the writer makes use of the family archive; finally, I will discuss the many intertexts and literary allusions scattered throughout the text.

**Keywords:** filiation narrative; archive; intertextuality; Dominique Rolin; Franco-phone literatures.

**Resumen:** Este artículo analiza *L'Infini chez soi* (1980), de la escritora franco-belga Dominique Rolin, como narrativa de filiación. Escrita entre 1975 y 1980, esta narración propone un retorno al «país natal» de la autora, Bélgica, a través de la reconstrucción de la mudanza de su madre a principios de la década de 1910. Tras reconstruir la génesis del libro a través de las notas de los *Cahiers* de Rolin, conservados en la Bibliothèque Royale de Belgique (KBR), centraré mi análisis en el motivo del silencio de la ascendencia; en segundo lugar, exploraré las formas en que la escritora hace uso del archivo familiar; por último, discutiré los numerosos intertextos y alusiones literarias diseminados por el texto.

**Palabras clave:** narrativa de filiación; archivo; intertextualidade; Dominique Rolin; literatura francófona.

**Resumo:** Este artigo analisa *L'Infini chez soi* (1980), da escritora franco-belga Dominique Rolin, como uma narrativa de filiação. Escrita entre 1975 e 1980, a narrativa oferece um regresso ao «país natal» da autora, a Bélgica, através da reconstrução da mudança da sua mãe para lá, no início da década de 1910. Depois de reconstruir a gênese do livro através das notas dos *Cahiers* de Rolin, conservados na Biblioteca Real da Bélgica (KBR), centrarei a minha análise no motivo do silêncio da ancestralidade; em segundo lugar, explorarei as formas



<sup>1</sup> University of Bologna, Bologna, Italy.

como a escritora utiliza o arquivo familiar; por último, discutirei os muitos intertextos e alusões literárias que se encontram dispersos pelo texto.

**Palavras-chave:** narrativa de filiação; arquivo; intertextualidade; Dominique Rolin; literaturas francófonas.

## Introduction

À la fin des années 1990, Dominique Viart commence à décrire certaines tendances de la littérature française contemporaine : en prenant appui sur les thèses de György Lukács selon lesquelles « le roman thématise volontiers dans les fictions quelque chose de la situation dans laquelle il se trouve ou croit se trouver dans le champ culturel » (Viart, 1999, p. 119), le critique fait le lien entre le manque de repères de la littérature contemporaine et l'émergence d'une nouvelle forme d'écriture de soi, appelée « récit de filiation ». Développé à partir des années 1980, et redevable des secousses que le concept d'autofiction et ses nombreuses interprétations (cf. Burgelin *et al.*, 2010 ; Gasparini, 2016) ont infligées à l'autobiographie classiquement conçue (cf. Lejeune, 1996), ce récit s'élabore à la croisée de la fiction, de l'écriture de soi et de l'intertextualité. Tout se passe comme si, ayant pris conscience de l'impossibilité d'élaborer un discours légitime à propos de soi, les écrivains essayaient de remédier à cette condition typique de la postmodernité en faisant de leur propre ascendance l'objet de la narration. Le discours autobiographique se fait désormais en oblique, par l'exploration de leur propre antériorité familiale et des héritages qu'elle a (ou n'a pas) transmis. À cette enquête à propos du passé familial s'ajoute en parallèle une interrogation concernant la filiation littéraire (Viart, 1999) de chaque écrivain, dont le travail se déroule en questionnant sans cesse les œuvres littéraires qui l'ont nourri. La notion d'héritage, tant biologique que symbolique, est donc un des enjeux principaux des récits de filiation : la connaissance de soi n'étant plus à la portée im-

médiate du sujet – à savoir, sans médiation – après la diffusion de la pratique psychanalytique, les écrivains commencent à explorer leurs propres origines pour parvenir à se dire. Néanmoins, il est important de souligner que ce savoir demeure toujours lacunaire : toute narration pleine et assurée à propos du passé étant a priori fallacieuse, les récits de filiation affichent dans le corps même du texte les doutes et les hésitations à travers lesquels ils se déploient sur la page. De là naît une prolifération de narrations de soi qui adoptent la démarche de l'enquête (cf. Demanze, 2019) et qui tirent profit du dépouillement des archives familiales, ainsi que d'une lecture critique des œuvres du passé.

Dans cet article, je me propose de repérer dans *L'Infini chez soi* (1980)<sup>2</sup>, de l'écrivaine franco-belge Dominique Rolin, quelques traits typiques du récit de filiation. Élaboré entre 1975 et 1980, ce récit propose un retour au « pays natal »<sup>3</sup> de l'autrice, la Belgique, à travers la reconstruction du déménagement de sa mère en ce pays au début des années 1910.

C'est l'occasion, pour Rolin, de revenir sur ses doubles origines : fille d'une Parisienne et d'un Belge, l'écrivaine naît à Bruxelles en 1913 et se déplace à Paris en 1946 pour réussir sa carrière littéraire (cf. De Haes, 2006, p. 14-31). Elle y publiera une quarantaine d'œuvres avec plusieurs maisons d'édition, dont Denoël et Gallimard, au sein desquelles elle travaillera également en tant que lectrice et conseillère littéraire (cf. Ducas, 2001, p. 383)<sup>4</sup>. Après la mort de son deuxième mari, le sculpteur Bernard Milleret, Rolin écrit un premier récit autobiographique, *Le Lit* (1960) ; ce n'est que le premier jalon d'une entreprise d'écriture de soi d'une plus grande envergure. En effet, à partir des années 1960, l'écrivaine brasse de plus en plus dans sa biographie, en la remaniant sans cesse : dans ses œuvres successives, les événements vécus font leur apparition sur la page en suivant

<sup>2</sup> Toutes les références à ce livre seront dorénavant signalées par le sigle *JCS* suivi du numéro de page.

<sup>3</sup> Dans ses écrits, Rolin ne mentionne jamais la Belgique par son nom ; l'autrice emploie toujours des périphrases comme « le pays natal » ou « l'autre pays ».

<sup>4</sup> On remarquera également que, parallèlement à l'activité littéraire, Dominique Rolin poursuit une riche production de pièces théâtrales et radiophoniques, ainsi que de scénarios pour la télévision. L'ensemble de cette production, qui n'a pas encore été l'objet d'une étude, est conservé auprès des Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles.

le libre cours de la pensée de la narratrice, qui est souvent une écrivaine, et en rejoignant ainsi les « tropismes » du Nouveau Roman<sup>5</sup>.

Malgré la forte imprégnation autobiographique dont les livres d'après 1960 témoignent, ce n'est qu'en 1980, avec la publication de *L'Infini chez soi*, que Rolin se résout à donner son nom à la narratrice autodiégétique du livre (De Haes, 2006, p. 167). *L'Infini chez soi* satisfait donc la première condition du pacte autobiographique lejeunien, à savoir l'identité entre auteur, narrateur et personnage. Il n'en est pas de même pour une des autres conditions : en effet, Rolin renverse les codes de l'autobiographie classique en rédigeant un récit non pas rétrospectif mais « rétro-projectif » (De Haes, 2006, p. 170), voué à restituer les événements de l'« avant-vie » (*ICS*, p. 7) de l'écrivaine par l'enchevêtrement de sa propre voix avec celle de sa mère, Esther Cladel. L'intervention de ce deuxième personnage, auquel la narration est parfois confiée, vise à explorer la branche maternelle de l'écrivaine, ce « serpent vaginé » (*ICS*, p. 247) qui n'est pas sans lien avec la tentation biblique d'Ève (De Haes, 2006, p. 178). La connaissance de soi devient ainsi l'objet d'un interdit à creuser *en disant*, à travers l'écriture, la vie de ses ancêtres. « [L]'Histoire en son entier » (*ICS*, p. 247), avec sa grande hache, est donc délaissée au profit d'une reconstruction de la microhistoire de sa propre généalogie féminine.

Après avoir reconstruit la genèse du livre à travers les notes des *Cahiers* de Rolin, conservés auprès de la Bibliothèque Royale de Belgique (KBR), je focaliserai mon analyse autour du motif du silence de l'ascendance (Viart, 2009) ; en deuxième lieu, seront explorées les modalités d'utilisation de l'archive familiale de la part de l'écrivaine ; finalement, il sera question des nombreux intertextes et allusions littéraires qui parsèment le texte.

## 1 La genèse de *L'Infini chez soi*

Les *Cahiers* de Dominique Rolin, conservés auprès de la Bibliothèque Royale de Bruxelles (KBR), nous aident à reparcourir la genèse de *L'Infini chez soi*. Trois notes du *Cahier n° 8*, prises entre octobre 1975 et octobre 1976, nous éclairent à propos du titre :

Lundi 20 octobre 1975.

Titre : L'Infini chez soi. Ce serait pour un prochain livre. Je disais à Ph. [Sollers] que je n'avais pas besoin du monde extérieur puisque j'avais réussi à avoir l'infini chez moi. Tout de suite il a dit : ce serait un beau titre, à double sens. L'infini (où ?) chez soi – ou bien : L'infini « chez soi » (Rolin, 1973-1976, note du 20 octobre 1975).

Vendredi 28 mai 1976.

[...] Futur livre (dont Ph. m'a donné l'idée à cause de mon attirance des visages) et il me propose le titre suivant qui est une expression de Hegel : Portrait de la mort dans sa vie humaine. Prendre des notes dès maintenant tout en achevant Dulle Griet. Chaque chapitre serait nommé : le front, les sourcils, les yeux, le nez, la bouche, les dents, les oreilles, les tempes, les pommettes, la mâchoire, le cou (Rolin, 1973-1976, note du 28 mai 1976).

Jeudi 30 septembre au Mardi 5 octobre 1976.

[...] (Titre du futur livre, en définitive : L'Infini chez soi. Mieux que Portrait de la mort dans sa vie humaine (prétentieux). Les visages. Reprendre ma note du 28 mai dernier comme projet de construction.) (Rolin, 1973-1976, note du 30 septembre au 5 octobre 1976).

On peut repérer dans ces lignes une première ébauche de la structure de *L'Infini chez soi*, qui est effectivement divisé en douze chapitres intitulés d'après les heures de la journée – de sept à dix-huit heures – et un organe du corps humain<sup>6</sup>. La rédaction du plan de ce « roman d'anticipation d'un corps » (*ICS*, p. 38) précède donc de quatre ans la date de sa publication.

Cependant, l'idée d'un récit à propos du clan Cladel est beaucoup plus ancienne : elle remonte à l'année 1950, comme le témoigne une note du *Cahier n° 1*.

Le 11 mai 1950.

Le Roman des quatre sœurs :

(Vovote, Rachel, Esther, Judith).

<sup>5</sup> Le renouvellement du style de Rolin se fera également grâce à la rencontre et à la collaboration avec Philippe Sollers, écrivain et compagnon de l'autrice depuis 1958.

<sup>6</sup> Dans l'ordre : les yeux, le nez, la bouche, les oreilles, la cervelle, le cœur, les poumons, l'estomac, le foie, l'intestin, les reins, le sexe.

Leur destinée est écrite sur leur visage, prédit une vieille amie de la famille. Et leur destinée à chacune se réalise, donc réussite de leur chacune. Elles meurent les unes après les autres. Celle qui reste assumant une la part des mortes (Rolin, 1948-1958, note du 11 mai 1950)<sup>7</sup>.

Le projet de ce *Roman des quatre sœurs* subira une réélaboration et débouchera dans la rédaction du roman *Le Souffle* (Prix Femina 1952), dont l'intrigue ne conserve aucun lien manifeste avec les vies des sœurs Cladel (cf. Rolin, 1948-1958, notes du 7 et 12 août 1950). Cependant, l'idée de traiter sous forme romanesque la matière biographique d'Esther Cladel demeure intacte dans l'esprit de Rolin, ainsi qu'elle l'écrit dans une note du 22 avril 1953 :

Nouvelle idée de roman : « La Mère ». Prendre maman comme personnage central, depuis son enfance jusqu'à sa vieillesse. Décortiquer la psychologie de cette femme toute entière tournée vers le bien, vers l'abnégation, et de l'homme qu'elle a moralement castré sans s'en rendre compte. L'amour, le mariage, les enfants, le foyer détruit.

Je pourrais commencer le roman par l'adolescence : elle a 15 ans. Elle s'occupe maternellement d'un petit garçon de son entourage âgé de 8 à 10 ans (Rolin, 1948-1958, note du 22 avril 1953)<sup>8</sup>.

Ce projet romanesque reste inachevé jusqu'à la moitié des années 1970. Une note du 23 septembre 1974 garde la trace d'une conversation entre Rolin et son compagnon, l'écrivain Philippe Sollers, lors du séjour habituel de fin d'été des deux à Venise. Sollers interroge Rolin à propos de son ascendance maternelle, ce qui fait réémerger le souvenir des « paons du parc Josaphat de notre enfance qui criaient "Lé-ooon !" » (Rolin, 1973-1976, note du 23 septembre 1974)<sup>9</sup>. Ce prénom renvoie clairement à Léon Cladel, écrivain naturaliste et grand-père maternel de Dominique Rolin, qui figurera conjointement à son épouse, Julia Mullem, dans *L'Infini chez soi* :

Toutes les femmes Cladel conditionnées par Léon, mort en 1892 à 56 ans. Jean Rolin : annulé face au souvenir sacro-saint de [Léon] Cladel.] Philippe me dit ma dépendance psychanalytique de mon grand-père. Ma vocation en est une preuve. Mes dessins que je signais : D. Rolin-Cladel [...]. Nos commentaires aussi sur le prénom Julia. Ma grand-mère Cladel, nom que je me suis donné dans l'*Épouvantail* (Rolin, 1973-1976, note du 23 septembre 1974)<sup>10</sup>.

L'année suivante, Rolin projette d'« écrire un commentaire romanesque » « à partir des lettres de maman, classées par date » (Rolin, 1973-1976, note du 16 juin 1975). Or, le rapport avec la mère avait déjà fait l'objet d'un récit, *Maintenant*, publié en 1967, après le décès d'Esther Cladel (Rolin, 1967). Huit ans après ce livre de deuil, Rolin pense d'aborder à nouveau ce sujet à travers une sorte d'enquête documentaire, c'est-à-dire en fouillant dans son archive familiale. L'accès au fonds Dominique Rolin des Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles permet de découvrir une partie de ces lettres auxquelles l'écrivaine fait référence, et dont le contenu sera implicitement repris dans *L'Infini chez soi*.

Ce qui émerge de ces lettres est d'abord le reproche d'Esther vis-à-vis des figures maternelles construites par Rolin au fil des années :

[...] tout au long de ton œuvre, je ne rencontre jamais un sentiment juste et tendre au sujet de la Mère. Même ta petite Flore, dans sa détresse de fillette vivant loin de sa maman, sanglote : « et moi, je vis ici avec grand' maman qui crie contre moi... etc » !!! J'ai lu, il y a longtemps une pièce de Mauriac « Les mal aimés » à ce moment le sujet me blessait, mais maintenant, je comprends, et je saisis l'amertume irréparable du titre – je suis aussi une mal aimée, et cette constatation qui arrive à la fin de ma vie, me touche si cruellement, que la mort approchant n'est qu'une promesse de repos du cœur (Cladel, 1960)<sup>11</sup>.

Ce genre de reproches reviennent en 1965, lors de la publication de *La Maison, la Forêt*, roman qui voit s'alterner deux voix distinctes, Lui et Elle,

<sup>7</sup> Vovote (Ève), Rachel, Esther et Judith sont les sœurs Cladel.

<sup>8</sup> Cf. aussi la note du 22 juillet 1951 à propos de l'écriture d'un « roman de la vieillesse » à travers lequel « flouiller à fond la psychologie de trois sœurs qui se retrouvent à la fin de leur vie. (Vovote, maman, Petit Plouche) » (Rolin, 1948-1958, note du 22 juillet 1951).

<sup>9</sup> Le parc Josaphat est un des nombreux jardins publics de Bruxelles, la ville natale de Rolin. Cet épisode sera repris dans le récit autofictionnel *Dulle Griet* (Rolin, 2001, p. 240-242), publié en 1977.

<sup>10</sup> *L'Épouvantail* est une pièce de théâtre de Dominique Rolin écrite en 1957.

<sup>11</sup> Esther Cladel fait ici référence au personnage de Flore du *Lit*, récit autobiographique écrit par Rolin après la mort de son deuxième mari, le sculpteur Bernard Milleret (Rolin, 1960). Flore est l'*alter-ego* de la fille de Dominique Rolin, que l'écrivaine avait laissée aux soins d'Esther, à Bruxelles, lors de son déménagement à Paris en 1946.

correspondant aux parents de Rolin. Esther se dit troublée par le portrait que sa fille fait d'Elle, un personnage dans lequel la mère ne se reconnaît pas. Aussi, Esther reproche à Rolin d'avoir volontairement négligé le rôle qu'elle a joué dans sa découverte des œuvres littéraires françaises, qu'elle lui avait fait lire pendant son enfance :

« La Maison, la Forêt » je me reposais sur ce titre charmant, et m'attendais à une chaleur de cœur que je n'ai pas trouvée. Un peu comme si, assise sur l'herbe dorée par une fin d'été, je promenais mes mains sur les mousses tièdes ; en déplaçant un caillou une couleuvre se glissait entre mes doigts, alors je me sentais étreinte par une angoisse, une peur répulsive. Pourquoi ai-je vécu, pourquoi vivre encore, si « Elle » est l'effigie qui restera la mienne !

Œuvre authentique, dis-Tu ; bien incomplète à mon sens, puisque ton personnage, tes personnages ne gardent de la vérité, que l'écume de leurs faits et gestes ; pourquoi ne conservent-ils rien de leur véritable valeur humaine, valeur morale, intellectuelle ? car tes modèles n'en sont pas démunis, et qui peut s'en douter d'après la lecture de de [sic] La maison, la Forêt ?

Ne me gronde pas, chérie, ne crois pas que ma peine repose sur une impression mesquine, incompréhensive ; non, ce n'est pas cela ; je ne réussis pas à dépouiller mon « For intérieur » du souvenir des heures délicieuses au cours desquelles je m'efforçais de répandre dans ton esprit un peu de mon enthousiasme pour les œuvres littéraires, que, dès ma toute petite enfance j'entendais glorifier par mon Père, par Pochi.

Rien de cela ne survit dans ton livre et pourtant ce fut aussi ; et compte dans la vie de « Elle » moi comme valeur fondamentale, d'autant plus que Tu ne fus pas seule à en acquérir le profit ; des élèves que j'initiai quand elles n'étaient que des fillettes, il y a vingt cinq [sic] ans, se souviennent de mon effort, m'écrivent me disant que j'eus une grande influence pour leur développement, alors qu'elles ne recevaient pas cette direction au milieu de leur famille.

[...] Enfin, voilà... je ne comprends pas le portrait de « Elle » surchargé de détails malheureux, péjoratifs toujours, et combien déprimants... (Cladel, 1965a)<sup>12</sup>.

En tant qu'ancienne professeure de diction, Esther réclame le rôle qu'elle a joué dans la diffusion de la littérature française, autant auprès de ses élèves, que auprès de sa fille. Elle reviendra sur ce point dans une lettre successive :

[...] je le lis lentement ce livre [*La Maison, la Forêt*], chaque tranche me fait l'effet d'un corsif grignotant ma confiance, mon cœur. Je m'interroge pour comprendre pourquoi ayant fait choix de nos deux personnages comme inspiration, tu t'es contrainte à ne saisir que le côté ombre ; je pense à l'évocation que Colette a créée de sa Mère ; suis-je aussi nulle que Elle ? Je ne m'en doutais pas et j'en souffre par ce que c'est Toi dont j'ai suivi le développement intellectuel avec passion qui me l'apprends (Cladel, 1965b).

On remarquera que les reproches d'Esther sont souvent accompagnés d'une référence littéraire : *Les Mal-aimés* de Mauriac dans la lettre du 19 mai 1960 et l'œuvre de Colette dans celle du 3 mars 1965. Dans ce dernier cas, l'allusion d'Esther au portrait affectueux de Sido que Colette livre dans *Sido* et dans *La Naissance du jour* pourrait éclairer le projet romanesque formulé par Rolin en 1975 : suivant l'indication de sa mère, l'écrivaine aurait projeté d'imiter la démarche adoptée par Colette dans *La Naissance du jour*, écrit précisément à partir du remaniement de quelques lettres de Sido à sa fille (cf. Colette, 1984).

Cette idée ne se concrétisera pas, du moins sous cette forme ; en effet, il faut remarquer que *L'Infini chez soi* reprend et réélabore le contenu des lettres d'Esther Cladel, même si elles ne sont pas intégrées au corps du texte. Notamment, c'est la question de la véridicité de l'histoire familiale qui fera l'objet de la narration de Rolin. À ce propos, il est significatif d'évoquer le récit de la mort d'Esther livré dans *L'Infini chez soi*, où la vieille femme, désormais lasse de chercher à renouer la relation avec sa fille, déclare sa « volonté de silence » (ICS, p. 179) :

« Va, ma grande fille, tu ratas ton train sinon » sont les derniers mots qu'elle m'adresse et qui signifient : « Puisque tu vis au loin, puisque tu ne m'as rien donné de toi sauf des lettres, des coups de téléphone et de rares visites, puisque tu feins d'oublier la part de *ton* enfance qui était *ma* jeunesse, puisque tu m'as rejetée de ton ailleurs, puisque dans ce sens-là tu m'as sous-estimée, puisque tu es toujours ma domi, puisqu'un considérable passif de défiance a grossi entre nous, puisque jamais je n'ai su être le centre de qui que ce soit ou de quoi que ce

<sup>12</sup> Le « For intérieur » auquel Esther fait allusion est le titre d'un roman de Dominique Rolin publié en 1962. « Pochi » est le sobriquet d'une des sœurs d'Esther, Judith Cladel, qui dès sa jeunesse a participé activement à la vie littéraire et artistique parisienne (Aron ; Vanderpelen-Diagre, 2015 ; Irvine, 2015).

soit, puisque personne au monde n'a cru bon de me rendre le millionième de ce que j'ai sacrifié sans calcul, puisque je suis seule, absolument seule et que je vais mourir dans la détresse, eh bien ma grande fille nous n'avons plus rien à faire ensemble... » [...] Ainsi parvient-elle à emporter génialement un réel dont ni son mari ni ses trois enfants n'ont rien voulu savoir. Réel souverain, incorrigible, qui me fait pousser aujourd'hui encore des cris de honte pour l'avoir si grossièrement négligé. Je n'ai qu'un seul recours : inventer rageusement livre après livre un réel décalé peut-être vrai, peut-être faux – aucune importance, c'est un règlement de comptes entre moi et moi. Et d'ailleurs, les bords du mensonge invariablement adhérent à ceux de la vérité. Qui dit mensonge ne peut échapper à la vérité... (ICS, p. 179-180).

Ainsi, le reproche maternel quant à la véridicité des événements racontés est thématiqué dans *L'Infini chez soi*, dont un des motifs centraux est précisément la tension entre la réalité vécue et sa réélaboration à travers l'écriture.

## 2 Un entretien échoué

Dans *L'Infini chez soi*, Dominique Rolin met en scène le dédoublement que le geste d'écrire comporte en développant deux récits parallèles : en effet, la narration de la rencontre entre les parents de la narratrice est doublée par celle de l'écriture du livre, qui se retrouve ainsi insérée dans le texte en mise en abyme. Deux temporalités se trouvent donc confrontées : d'un côté, les années 1911-12, lorsque la jeune Esther Cladel rencontre Jean Rolin ; de l'autre, l'année 1978, correspondant au moment de la rédaction de *L'Infini chez soi*. Dominique Rolin questionne de cette manière le geste même de son écriture, et notamment sa légitimité en tant qu'outil de restitution du passé. La tension entre mensonge et vérité propre du discours autobiographique est d'emblée évoquée, ce qui comporte une interrogation sur le rôle joué par le mensonge dans tout discours identitaire.

Des bruits étranges m'environnent. On déchire de vieilles étoffes tendues depuis toujours entre haut et bas pour m'empêcher d'écrire. Étoffes du mensonge universel. Je parle et je mens. J'écoute et je mens. Je rencontre mes semblables et je mens. Pas un entretien aussi intime soit-il, pas un repas, pas un bonjour, un au revoir que n'étouffe le velours du mensonge. Affreux tissu. On s'y endort en clignant

des yeux. On s'habitue à ses draperies poussiéreuses, tellement rassurantes puisqu'elles cachent un univers engrossé patiemment par chacun de nous (ICS, p. 38-39).

Rolin semble faire allusion au caractère artificiel de tout discours social transmis à la postérité, dont le texte-tissu de l'histoire d'une famille est l'exemple. D'ici la nécessité de revenir sur les « vrais mensonges » composant l'histoire familiale et de construire « un roman falsifié, c'est-à-dire plus vrai que la réalité » (ICS, p. 36). La fiction se pose d'ores et déjà comme un outil heuristique (cf. Demanze, 2019), censé combler les lacunes affectant l'histoire de la vie des ancêtres.

Dans ce cadre, la figure d'Esther se transforme en dépositaire d'un réel désormais perdu, asymptotique, que la narratrice-autrice essaie d'atteindre par l'effort d'écriture sans jamais y parvenir. La narration des événements appartenant à l'« avant-vie » (ICS, p. 7) de Rolin se déploie donc à travers de multiples incertitudes et hésitations ; la difficulté à saisir le passé et à l'assumer entièrement, une fois pour toutes, est affichée dans le corps même du texte, qui rend ainsi manifestes « les hésitations de forme comme de contenu qui l'envahissent » (Viar, 1999, p. 116). *L'Infini chez soi* rejoint en cela les doutes propres des récits de filiation, où la fragilisation du discours à propos de l'ascendance est la conséquence directe d'un « défaut de transmission » (Viar, 2009) dans le canal communicatif reliant les parents au fils. Alors que, dans la plupart des cas, ce manque touche la relation père-fils ou père-fille, dans *L'Infini chez soi* il est question du silence entre une mère, Esther Cladel, et sa fille. Notamment, le défaut de transmission semble s'incarner dans l'entretien échoué que la narratrice Dominique Rolin adresse à sa mère :

Ce n'est pas ainsi que les choses se sont passées en 1911. Tu fabules et noircis. Tu es une mauvaise nature. Tu trahis la jeune Esther. À mon tour de réagir. Ah je trahis ? alors pourquoi ne m'as-tu pas dit la vérité de ton passé avant de mourir, hein ? une vérité que je cherche et veux depuis 1934, date à laquelle j'ai commencé d'écrire ? Parce que tu ne m'as jamais rien demandé, répond-elle sans répondre.

Elle a raison, la petite mère. Qui m'empêchait de m'installer devant elle, lorsqu'il était encore

temps, pour entreprendre une interview quasi professionnelle, sérieuse, aiguë, susceptible de débusquer ses secrets les moins avouables ? Qui, qui m'empêchait de poursuivre ce travail ? Rien ni personne. Le questionnaire aurait donné ceci : Esther Rolin-Cladel, quels étaient vos rapports exacts avec votre mère Julia née Mullem ? avec vos sœurs et votre frère ? aviez-vous envie ou non de fuir le cercle familial ? ce voyage à Genck était-il pour vous un moyen d'évasion inespéré ? rêviez-vous d'un corps d'homme ? souhaitez-vous accomplir une brillante carrière théâtrale ? regrettiez-vous vos fiançailles rompues avec le jeune ingénieur liégeois ? est-ce vous qui avez rompu, ou bien aviez-vous cessé de lui plaire ? étiez-vous consciente ou non d'attirer l'homosexuelle Juliette Labruyère dans les salons de Mme P. ? étiez-vous consciente ou non que son invitation à Genck pouvait cacher un piège un peu grossier dans le but de vous séduire ? connaissiez-vous oui ou non les penchants de votre sœur Ève pour la lesbianité ? et dans l'affirmative, l'approuviez-vous ou bien détestiez-vous son comportement ? des discussions ouvertes avaient-elles lieu dans l'appartement de la rue de Tournon sur un tel problème ? ou bien taisiez-vous avec soin ce que Mamine considérait comme un vice répugnant ? échangeiez-vous parfois des propos orduriers, des gifles ? et quelle était alors la réaction de Julia née Mullem ? ne vous demandiez-vous pas comment une telle tendance à l'inversion avait pu se développer dans un foyer si puritain, si orgueilleusement asservi à la mémoire de Léon Cladel ? avez-vous par ailleurs pensé à creuser la psychologie du dit Léon infligeant à son épouse un nombre impressionnant de grossesses ? et parlait-on chez vous à voix haute de vos origines juives ? (ICS, p. 65-66).

Rolin interroge ainsi sa mère à propos de nombreux tabous tâchant l'image idyllique du clan Cladel donnée par Esther. L'homosexualité d'une de sœurs Cladel, Ève – avec laquelle Esther avait entrepris des années auparavant une tournée théâtrale –, celle de Juliette Labruyère, la femme qui s'éprend d'Esther et l'attire en Belgique, et les origines juives de la grand-mère maternelle, Julia Mullem-Cladel<sup>13</sup>, jettent des ombres sur le récit de l'histoire familiale, des ombres que l'écrivaine entreprend d'éclaircir. Cependant, son questionnaire demeure sans réponse :

C'en est trop. Maman se lève avec brusquerie, les bras écartés, les mains gracieusement ouvertes comme pour saisir le jupon de brocart d'un costume Louis XV, des larmes coulent sur ses vieilles joues, sa bouche tremble. Non, ma petite fille, rien ne s'est passé comme ton enquête tendancieuse le laisserait supposer. La vie auprès de Mamine était belle et digne, nous l'aimions, elle nous a magnifiquement élevés après la mort de papa, nous la respectons pour son courage et sa fermeté, nous parlions d'art à la maison ainsi que des plus hautes valeurs morales (ICS, p. 66).

Dans ces deux morceaux résonnent clairement les reproches d'Esther vis-à-vis du caractère incomplet de l'œuvre littéraire de sa fille (Cladel, 1965a). La recherche de l'autrice-narratrice se cogne avec la version de l'histoire familiale transmise par Esther. Pour dépasser cette impasse, mère et fille essaient de parvenir à un compromis :

Un silence passe, ange merveilleux dont l'aile en battant rétablit notre quiétude. Maman et moi échangeons un sourire mutilant mais souverainement doux. Nous nous absolvons réciproquement. Oui, fait la vieille Esther en se retirant dans les coulisses de mon théâtre mental, vas-y, invente, ma chérie, c'est ton problème et pas le mien. Toute invention, dis-je à mon tour non sans une certaine lâcheté retorse dont j'ai parfaitement conscience, toute invention est sanctifiée, rectifiée, justifiée vaille que vaille par le feu d'une réalité folle. À travers un océan brasseur de mensonges il suffit d'un seul mot juste, une couleur, un parfum, un arbre, le grincement d'une lame de parquet, le volant soulevé d'une robe, l'ombre d'un certain nuage, un frisson, un accès de colère, une crise de larmes, un échange de lettres, etc., pour attester le génial *suspens* de l'authenticité (ICS, p. 68).

La narratrice Dominique Rolin semble recevoir de sa mère le droit à la « figuration », à savoir à l'élaboration d'un « texte qui entreprend de dire comment l'écrivain (le narrateur) se figure que les choses ont pu se passer, en fonction des éléments tangibles dont il dispose » (Viart, 2009). C'est là une manière de dépasser les reproches maternels à propos de la falsification du réel dont la fiction relève et, en même temps, de poursuivre l'enquête sur le noyau familial en

<sup>13</sup> La question des origines juives de la grand-mère Mullem devient sans doute un tabou à l'époque de la Seconde Guerre Mondiale. À ce propos, cf. la « [Note à remettre à Vichy au statut des personnes en instance de délivrance du certificat de non appartenance à la race juive](#) » rédigée par « Madame Lebsohn », à savoir Ève Cladel. Une note manuscrite du 9 juin 1942 accompagnant ce document, sans doute rédigée par Judith Cladel, spécifie : « Quant à nos grands-parents maternels, je ne puis me procurer de certificats équivalents, car, appartenant à une famille de libres-penseurs, mon grand-père s'est marié civilement, en Hollande » (AA, VV., 19- ?). Cf. aussi à ce propos De Haes (2006, p. 14-15).

brisant le silence, qui est un des motifs typiques du récit de filiation.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que dans *L'Infini chez soi* ce motif se trouve doublé et partiellement expliqué par la surdité de plus en plus grave affectant Esther, une surdité qui n'est pas sans lien avec le refus d'écouter. Enfant, Esther rejoint Léon Cladel qui est en train de mourir :

Je m'approche du lit, papa soulève ses paupières, il ne regarde plus avec le centre de ses prunelles mais avec le pourtour déteint, jauni comme l'écorce d'un vieux fruit. Bien que je sois si petite, je pressens qu'il veut me dire une chose importante. Dans son effort pour communiquer, il entrouvre un peu la bouche et sa langue apparaît, terriblement inerte et blanche, et « Esther », finit-il par murmurer. Je ne veux rien savoir, un enfant a droit à l'ignorance. Pourquoi me choisit-il, moi la plus jeune ? Je gagne en courant la salle à manger (*ICS*, p. 33).

La fuite devant les derniers mots du père se convertit le long du récit en surdité physiologique, ce qui provoque le malentendu – et qui est donc également un *mal entendu* – entre Jean Rolin et Esther. Malgré les tentatives de la narratrice d'avertir ses futurs parents du malheur auxquels ils vont à l'encontre, les deux décident de se marier.

Halte ! Halte au révolu. À mon tour d'intervenir, moi, Dominique 1978, comme si mon cri pouvait donner un coup d'arrêt à l'histoire... J'espère que l'homme et la femme 1911 l'ont entendu. Attendez, tant qu'il est temps encore ! Pesez le pour et le contre de ce que vous vous préparez à faire en toute innocence et sans penser au futur. Soyez extra-lucides ! Géniaux ! Ne bougez plus d'un millimètre ! Coupez la séquence ! Il y va de ma vie. Et puis reculez, reculez avec prudence en détournant les yeux. Trouvez un prétexte fou de séparation avant qu'il soit trop tard. Je n'ai pas envie d'être flanquée dans ce bas monde à la façon d'un problème en tas résolu d'avance, avarié, annulé ! Ils ne m'écoutent pas, ou bien ils font semblant de n'avoir pas perçu mon cri.

At-ten-dez ! Je hurle encore, la main en porte-voix. Cependant ils recommencent à marcher sourdement, on les croirait liés déjà par de vieilles existences communes. C'est elle, se dit Jean Rolin. C'est lui, fait Esther Cladel en écho pensé (*ICS*, p. 105-106).

L'emploi d'un lexique appartenant au champ sémantique de l'ouï (« cri », « entendre », « écouter », « hurler », « sourdement », « écho ») fait en sorte que le silence de l'ascendance soit décliné en surdité. Cette infirmité empêche également la communication entre mère et fille :

Un jour je m'arrête pile sur le seuil de la pièce au fond de laquelle Esther Rolin, ma mère, que j'aperçois de dos, est en train d'écrire une lettre. Je l'appelle. Elle n'entend pas. Je l'appelle de nouveau sur un ton de rage qui n'a plus rien d'enfantin. Observer le dos d'une mère sourde est une épreuve, une torture (*ICS*, p. 264).

La communication entre Esther et sa fille, symbolisée encore une fois par la forme épistolaire, devient ainsi source de rage et d'un malentendu que l'écrivaine interroge sans cesse.

### 3 L'archive familiale

L'autrice n'hésite pas à pétrir le récit de son « avant-vie » (*ICS*, p. 7) d'éléments fictionnels. Il est curieux de relever que l'invention de la part de l'autrice-narratrice tient non seulement à la narration des événements, mais également à la transcription ou à la description des documents sur lesquels le récit s'appuie. Il s'agit là d'un des traits typiques du récit de filiation, dont « les archives [...] ne sont pas toutes attestées » (Viar, 2009). Tout se passe comme si, face à une lacune de l'archive, l'écriture inventait des pièces documentaires pour entériner la véridicité de ce qu'elle raconte, en imitant la démarche d'une prétendue enquête historique<sup>14</sup>. C'est donc l'« insavoir », comme le remarque Dominique Viart, qui « met l'écriture en branle [et] stimule [...] l'invention » (Viar, 2009).

Le statut de l'archive bascule dès lors entre deux pôles antinomiques, la vérité documentaire et le mensonge fictionnel. Un exemple de cette oscillation est repérable dans le réseau épistolaire dont le récit est tissé. En effet, en voyageant entre France et Belgique, Esther est contrainte

<sup>14</sup> Déjà Arlette Farge remarquait le fait que la lecture de l'archive, « trace brute de vies qui ne demandaient aucunement à se raconter ainsi », « provoque d'emblée un effet de réel qu'aucun imprimé [...] ne peut susciter » (Farge, 1989, p. 12). En effet, tandis que l'imprimé adopte manifestement une stratégie rhétorique pour convaincre son lecteur et modifier l'état des choses, dans le cas de l'archive le lecteur a l'impression d'avoir affaire à une sorte d'objectivité du texte, qui lui permettrait d'accéder au réel à travers une parole non-médiée par un savoir spécifique.

à se maintenir en contact avec ses proches et avec le nouvel fiancé Jean Rolin par le biais de la poste. Le récit incorpore donc plusieurs lettres, rapportées en italiques, qui sont autant de traces des échanges entre Esther et Jean (*ICS*, p. 151-152, 153, 154, 156, 185, 186, 193, 194) et entre Esther et sa mère Julia Mullem (*ICS*, p. 70-71, 118-119, 217, 232, 241-242, 251-252). Le texte laisse le lecteur dans l'incertitude quant au statut de ces lettres : sont-elles de pures inventions de l'autrice ? Ou bien de fidèles transcriptions de la correspondance d'Esther Cladel ? Dominique Rolin est loin de trancher à ce propos ; au contraire, l'autrice semble creuser au fil des pages le doute suscité dans le lecteur. D'un côté, elle décrit la démarche d'écriture d'Esther en suggérant que les lettres destinées à Jean Rolin ne sont composées que de « phrases imaginaires » tracées en l'air, ce qui paraît suggérer le caractère purement fictif des missives d'Esther :

Esther s'installe devant son bureau près de la fenêtre, dispose avec soin le papier à lettres, trempe sa plume dans l'encrier violet puis la tient suspendue en l'air un bon moment tout en lui imprimant un mouvement de va-et-vient précis : des mots, des phrases imaginaires en sortent à mesure. Avant de donner à son écriture son corps réel d'encre avec ses pleins et ses déliés, la jeune fille a besoin de l'essayer de cette manière enrichissante, ornée parce que mentale : ornementale pour tout dire. Jusqu'à la fin de sa vie en 1965, la petite mère gardera une telle habitude qui lui est absolument particulière : je n'ai jamais vu personne agir de même. Je la vois donc en ce jour de 1911 exactement comme si j'avais été son témoin direct : la main gauche maintient le papier buvard et le feuillet, la main droite, serrée sur le porte-plume trace d'abord à distance du papier son premier message d'amour à celui qui deviendra mon père [...] (*ICS*, p. 151-152).

De l'autre côté, l'interpolation de la mention en rond « (passage illisible) » (*ICS*, p. 232) dans une des lettres qu'Esther adresse à Julia Mullem produit un effet d'authenticité, en poussant le lecteur à croire qu'il se trouve face à la transcription d'un document d'archive. De cette manière, le statut de l'archive est sans cesse questionné par le récit qu'elle produit.

Il en est de même pour ce qui concerne le répertoire d'images photographiques mis en

scène par Rolin. Faute de pouvoir questionner directement les chers disparus, les documents photographiques vont acquérir de l'importance au cours de la narration, puisqu'ils constituent le seul témoignage visuel d'un passé à jamais révolu. Toujours est-il que les photographies convoquées par Rolin ne se posent pas comme des épreuves pouvant attester la vie de l'ascendance ; au contraire, elles semblent corroborer le doute ressenti par l'écrivaine vis-à-vis de l'« avant-vie ». En effet, ces photos semblent être elles-mêmes le produit d'un procédé de figuration, puisque l'écrivaine se limite à les décrire en déclarant qu'elles ne sont pas en sa possession. C'est le cas de la photo de la petite Esther et de Léon Cladel dans le jardin de Sèvres, dont Esther livre la description malgré le fait qu'elle ne sait plus la retrouver :

Et cela suffit pour que la couleur d'un ancien jour vienne brusquement réchauffer la nuit. Une photo a fixé ce moment-là d'ailleurs. Il faudrait la retrouver, fourrée depuis l'année 1890 dans un tiroir de commode à moins qu'elle n'ait été perdue, ou détruite entre-temps. Tant pis. Tant mieux. L'image qui demeure accrochée dans la tête est autrement plus profonde (*ICS*, p. 12).

La preuve documentaire est délaissée en faveur de la figuration et du travail mémoriel, ce qui se passe également au moment de la première rencontre entre Esther Cladel et Jean Rolin :

Si j'ai l'occasion de fouiller un jour les tiroirs de notre maison de Boitsfort, je retrouverai sans doute la photo prise à ce moment-là. Avec sa tonalité sépia sombre et ses contours à peu près effacés sous les taches de rousseur dont l'a marquée le temps, une telle image me restituera en filigrane d'une façon beaucoup plus réaliste la scène en question. Pourtant je ne lui ferai pas confiance. Je ne fais confiance qu'à moi, c'est-à-dire à ma cruauté d'investigation naturelle : tôt ou tard et par voie détournée, elle atteint la vérité (*ICS*, p. 86).

L'existence des photographies, oubliées au fond d'un tiroir, appartient au domaine de l'hypothèse ; leur capacité d'offrir un témoignage fiable de la réalité est ainsi mise en doute. Pierre Piret parle à ce propos d'une « tentation anti-photographique » (Piret, 2013) des œuvres de Dominique Rolin : la photographie se donne en effet comme « contre-modèle » (Piret, 2013) de

l'écriture, puisque tandis que la première fige le sujet dans une pose déterminée en empêchant le changement, au contraire la deuxième permet à l'écrivaine de circuler librement dans le temps et dans l'espace, rendant ainsi manifeste la non-finitude – ou *l'in-fini*, pour reprendre le titre du livre – du Je qui s'écrit.

Il faut cependant ajouter une deuxième raison expliquant la non-fiabilité des documents photographiques, une raison qui tient entièrement de la biographie de l'écrivaine. Dans une communication de 1997 livrée à l'Académie royale de Langue et Littérature françaises de Belgique<sup>15</sup>, Rolin raconte d'une photographie de la famille Cladel qu'elle gardait accrochée à une des parois de son appartement. La particularité de cette photo prise en 1893 tient du fait que Léon Cladel, qui figure au milieu de ses filles et de son épouse, était pourtant mort l'année précédente, en 1892. Rolin explique ce fait ainsi :

Nous voici donc en face d'un mensonge, résultat d'un travail truqué de montage. Il est si parfait que personne ne peut s'en apercevoir. C'est Julia Cladel elle-même qui l'a voulu. Pour mieux défier la disparition prématurée du chef de famille, elle s'est arrangée tout simplement pour en imposer la présence virtuelle, ce n'est pas plus difficile que ça. Il a suffi qu'un photographe astucieux découpe la silhouette d'un ancien portrait du romancier pour l'adapter au milieu des siens, ni vu ni connu, comme s'il s'agissait de la pièce manquante d'un jeu de puzzle (Rolin, 1997, p. 2)<sup>16</sup>.

Voilà alors que le support photographique, loin de transmettre fidèlement l'image du passé familial, se fait véhicule d'un mensonge, notamment d'un récit idyllique de la vie du clan Cladel, où l'écrivain est présent même après sa mort<sup>17</sup>. Le défi de l'écriture sera alors de remettre en cause l'archive et d'en démonter les truquages par l'élaboration d'un contre-récit de l'histoire familiale.

#### 4 La poésie française : entre héritage et silence

Le motif de la filiation biologique se trouve doublé par celui de la filiation littéraire (Viart, 1999) : *L'Infini chez soi* est en effet parsemé d'intertextes poétiques et d'allusions qui signifient le lien étroit entre la famille Cladel et le milieu littéraire de la fin du XIXe siècle. Au-delà des œuvres de Léon Cladel<sup>18</sup>, le récit rétablit au fil des pages le cercle des amitiés littéraires de l'écrivain et des sœurs Cladel, dont faisaient partie Stéphane Mallarmé, Edmond Rostand, Alphonse Daudet et José Maria de Hérédia, mais également les Belges Émile Verhaeren et Charles Van Lerberghe (*ICS*, p. 34, 128, 74, 15). Des allusions aux romans de Zola et de Tolstoï sont également présentes (*ICS*, p. 218, 72), ainsi qu'aux poèmes de Jean Moréas, Jules Laforgue et Maurice Rollinat et à l'atelier du sculpteur Auguste Rodin, où Marius, le seul fils de Léon Cladel, étudie comme apprenti (*ICS*, p. 14)<sup>19</sup>.

Issue de ce milieu artistique et cultivé, Esther voue un véritable culte à la mémoire de son père décédé et à la poésie française, qui dans le milieu laïque des Cladel semble se substituer à la religion. Le récit est ponctué d'extraits de poèmes intégrés directement au texte, sans guillemets : *Les petites vieilles* de Baudelaire (*ICS*, p. 35), *La Forêt* d'Henri De Regnier (*ICS*, p. 35), *Le Chat, la belette et le petit lapin* de Jean de La Fontaine (*ICS*, p. 91), *Inès de las Sierras* de Théophile Gautier (*ICS*, p. 41), *Oceano Nox* de Victor Hugo (*ICS*, p. 63-64), *Midi* de Charles-Marie René Leconte de Lisle (*ICS*, p. 80-81) sont tour à tour évoqués par Esther et fonctionnent comme autant des philtres entre la jeune femme et l'expérience vécue. Au corpus français s'ajoutera, lors de son déménagement définitif en Belgique, Dédié au sud-ouest d'Émile Verhaeren, une ajoute en quelque sorte légitimée

<sup>15</sup> Rolin a été élue membre étranger de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises de Belgique en 1989. Elle succéda à Marguerite Yourcenar au fauteuil 36.

<sup>16</sup> La photographie est répertoriée dans le Fonds Dominique Rolin des AML sous la côte CabR 149.

<sup>17</sup> À propos du média photographique, Rolin confie à Didier Jacob dans un entretien : « Je dois vous dire que je déteste la photographie. Pour moi, il n'y a que la peinture » (Jacob, [200-?]).

<sup>18</sup> Notamment, sont mentionnées *Ompdrailles, le tombeau des lutteurs* (*ICS*, p. 156) et *Mi-Diable* (*ICS*, p. 217).

<sup>19</sup> On remarquera également que Rodin a été lié affectivement et professionnellement avec Judith Cladel (Irvine, 2023 ; 2024). Cependant, ce rapport n'est pas mentionné dans *L'Infini chez soi*.

par le fait que « Léon Cladel admirait tant » (*ICS*, p. 234) ce poème<sup>20</sup>. L'écrivain naturaliste est donc indiqué comme celui qui a façonné les goûts d'Esther et qui continue, même après la mort, à guider les choix des membres de sa famille.

En ce sens, la poésie est perçue comme une forme d'héritage. Elle établit un lien presque physique entre père et fille : lors des funérailles de Léon Cladel, le poème *Les petites vieilles* est évoqué lorsqu'Esther est obligée par sa mère à se congédier du cadavre de son père.

La bouche de Léon Cladel est à la fois crispée et pendante. Sous le creux des joues creuses doivent sans aucun doute couvrir des vers, enfin quand je dis vers il s'agit évidemment de poésie et non de larves. Car la poésie est également une matière rongee. Ces monstres disloqués furent jadis des femmes – Éponine ou Laïs – Monstres brisés, bossus ou tordus, aimons-les – Ce sont encor des âmes (*ICS*, p. 35).

La vue du cadavre provoque l'association avec le poème de Baudelaire, où les motifs de la laideur et de la décomposition du corps jouent un rôle capital. En outre, comme dans *Les petites vieilles*, un glissement sémantique s'opère pour ce qui concerne la corporéité : si dans le poème les corps des vieilles femmes deviennent le symbole de l'ancien Paris, ravagé par les travaux de modernisation du baron Haussmann (Finch-Race, 2015), dans le texte de Rolin le travail des larves sur le cadavre de l'écrivain est assimilé à l'élaboration poétique par la polysémie du mot « vers ». L'expérience traumatique d'Esther est donc vécue à l'aune des vers de Baudelaire, qui atténuent l'impression de morbidité liée à la décomposition et, en même temps, contribuent à détacher l'écrivain de la matérialité éphémère de son corps, en en perpétuant la gloire<sup>21</sup>.

On remarquera également que la citation baudelairienne ne reproduit pas la scansion originelle

du poème<sup>22</sup> ; la position des tirets intercalés dans les vers semble au contraire suivre les pauses imposées par la ponctuation, ce qui rappelle la nature d'abord orale ou déclamée de la forme poétique. Ce fait n'est pas sans lien avec le métier de professeure de diction qu'Esther exerçait à Bruxelles, et qui est un des arguments sur lequel se fondaient les reproches de la vieille femme vis-à-vis de l'authenticité de l'œuvre de Rolin (Cladel, 1965a). *Les petites vieilles* est en effet un des poèmes qu'Esther Cladel apprit à Rolin pendant l'adolescence pour améliorer sa diction ; à la fin de sa vie l'écrivaine reviendra dans un entretien sur le poème baudelairien, qu'elle savait par cœur et qui suscita en elle de fortes impressions :

J'ai su ce poème à douze ans. À dix-huit ans, je l'ai étudié à fond et il ne m'a jamais quittée. [...] ce poème m'a laissée [*sic*] des marques violentes et inscrites à vif dans ma mémoire pour toujours.

[...] Je suis très sensible aux voix, elles disent tout. Ma mère avait une très jolie voix. Elle avait connu Sarah Bernhardt, dont la voix nous paraît aujourd'hui très datée, et elle gardait des souvenirs très précis de cette intrusion heureuse par le génie de la voix, ce génie de la compréhension cachée d'un poème, parce qu'on ne sait pas toujours ce qu'on lit quand on lit. Baudelaire est un très grand poète qui vit dans son époque, avec ses joies et ses horreurs. Il voit tout, il sent tout. Quand je le redécouvre à voix haute, je retrouve mes sensations intactes et violentes, et c'est déchirant (Boyer de Latour ; Rolin, 2019, p. 275-277).

Le souvenir des poèmes se perpétue donc pour Rolin éminemment par voie orale, par la musicalité cachée dans la composition poétique, qui réémerge lors de la lecture à voix haute. L'intertexte baudelairien, dont le remaniement vise à mettre en valeur sa nature orale et déclamée, représente donc une forme d'héritage littéraire transmis par Esther à sa fille par le biais de la

<sup>20</sup> Il est intéressant de souligner que la Belgique est toujours vue par Esther au prisme de la féconde relation que Léon Cladel entretenait avec les écrivains belges. Au début du récit, Julia Mullem définit le pays comme « proche, donc sans danger » et les Belges comme « l'cultivés. Souvent fins » parce que son mari « avait des amis là-bas » (*ICS*, p. 15) ; dans les dernières pages, Esther écrit à sa mère qu'elle se promène par l'avenue Louise et « [s]e recueille devant le monument qui honore la mémoire de Léon Cladel : Ompdrailles ou le tombeau des lutteurs domine le charmant jardin du Roi » (*ICS*, p. 251), donnant ainsi une image de Bruxelles comme ville vouée au souvenir de son père.

<sup>21</sup> À ce propos, il est important de rappeler que Baudelaire avait véritablement contribué à la reconnaissance de Léon Cladel par la préface qu'il avait écrit à son premier roman, *Les Martyres ridicules* (cf. Rolin ; Tannette, 2003 ; Cladel, 1862).

<sup>22</sup> La scansion originelle est : « Ces monstres disloqués furent jadis des femmes, / Éponine ou Laïs ! Monstres brisés, bossus / Ou tordus, aimons-les ! ce sont encor des âmes » (Baudelaire, 1868-1870, p. 264).

voix<sup>23</sup>. Le souffle humain et le rythme poétique deviennent ainsi les instruments à travers lesquels la jeune Esther parvient à briser le silence dû à la mort de son père et à en transmettre l'héritage symbolique.

Dans *L'Infini chez soi*, la narratrice revient sur ce procédé redevable de l'oralité lorsqu'elle décrit les tentatives d'Esther d'apprendre le français à la domestique Joséphine, qui ne parle que le flamand :

[...] elle est seule la plupart du temps, sauf quand elle communique avec Joséphine à qui elle enseigne le français : elle fait asseoir la petite paysanne flamande à côté d'elle chaque après-midi pour lire à haute voix un poème de Victor Hugo, scandant chaque vers et demandant à son élève de répéter. Alors la convexité un peu primaire du visage de Joséphine se couvre d'une espèce d'ahurissement lumineux lorsqu'elle articule les mots superbes de « nostalgie », « sépulcre », « ardeur », « gouffre », etc., la bouche soulignée par un trait de bave brillante. Elle ressemble à une génisse, une madone joyeuse, elle est si avide de se cultiver... Au cours de ces leçons Esther échappe au silence comme on sort dans le monde (*ICS*, p. 243-244).

Par cette sorte de communication-communion, Esther s'engage à maintenir et à transmettre le culte de la langue française dans son nouveau pays ; le renchéatement de la transmission de son propre héritage culturel permet à la nouvelle mariée de rompre le silence dans lequel elle est plongée après son déménagement en Belgique. La déclamation des vers poétiques est donc à lire également comme le contrepoids du silence provoqué par la mort de Léon Cladel, qui rejoint ainsi la « galerie de pères "taiseurs" » (Viart, 2009) des récits de filiation.

Il faut enfin remarquer que la déclamation des poèmes à voix haute n'est pas sans lien avec le motif de la surdité de l'ascendance, le cas échéant d'Esther. Rolin évoque cette apparente contradiction dans « Les Perles de la poésie française », dont le titre est inspiré par un livre utilisé par Esther pour enseigner la diction aux élèves des écoles publiques et privées de Bruxelles, y compris à sa fille Dominique.

Brûlant de curiosité, les jeunes filles l'observent. L'une d'elles est appelée sur l'estrade. Son travail consiste à réciter par cœur, lentement et posément, tel ou tel poème que le professeur a choisi. Peu importe si l'œuvre est grandiose, moyenne ou médiocre. Ce qui compte avant tout, c'est sa rythmique, son volume, chaque vers étant chargé de transmettre son image, une image que je peux qualifier d'*inouïe*. Inouïe, vraiment, puisque Esther n'entend rien. Son rôle est de suivre du regard le jeu des lèvres dans leur effort d'articulation. Les oreilles mortes du professeur et la bouche mobile de l'enfant se donnent mutuellement vie, c'est là que se concentrent les énergies. Et les yeux d'or vert de maman, comme aimantés, approuvent ou contestent, ils jouent le rôle d'oreilles magnétiques interprétant les vers au mot à mot : césure, enjambement, pause (Rolin, 1997, p. 7).

Voilà alors que la surdité d'Esther entraînant le défaut de communication entre mère et fille parvient à être partiellement guérie par cette pratique visuelle de la déclamation poétique. Ainsi, les intertextes poétiques intercalés dans *L'Infini chez soi* sous forme de vers prononcés plutôt que lus signifient une tentative de renchâîner la transmission de mère en fille d'un héritage symbolique, celui du grand-père Cladel.

## Conclusion

En 2003, Dominique Rolin affirmait dans un entretien qu'« on peut très difficilement parler de filiation » (Rolin ; Tannette, 2003) par rapport à son grand-père Léon Cladel. L'écrivaine faisait ici référence à une filiation concernant le style littéraire – « ce n'est pas tout à fait ma tasse de thé, du point de vue de l'écriture » (Rolin ; Tannette, 2003), avouait-elle en se référant aux œuvres de Léon Cladel ; néanmoins, comme on l'a montré, la question de la filiation et de l'héritage culturel est centrale dans *L'Infini chez soi*.

Les motifs du défaut de transmission et du silence, traits typiques du récit de filiation, sont également repérables dans l'œuvre de Rolin. Faute de pouvoir interroger directement son ascendance, l'écrivaine lui donne voix à travers un procédé de figuration, assumant pleinement et même tirant profit des lacunes de l'archive familiale, qui se transforment en espaces où Rolin

<sup>23</sup> Il est significatif de rappeler que l'œuvre de Baudelaire a été rangée par Rolin parmi ses « racines » littéraires (Frey, 1996).

peut donner libre cours à son imagination. En effet, si d'un côté l'autrice intègre dans sa narration les reproches réels que sa mère lui avait adressés, exploitant ainsi les lettres de son archive familiale, de l'autre le statut de nombreux documents – la correspondance entre Esther et son mari et entre Esther et sa mère, ainsi que les photos évoquées dans le récit – demeure objet de doute. Tout se passe comme si, face aux mensonges dont l'histoire familiale est tissée, il était impossible de dire la vérité en faisant recours aux traces laissées par les ancêtres, à savoir l'archive. De cette manière, l'authenticité du récit est délaissée en faveur de son ambiguïté : ce que l'écrivaine vise n'est pas la fidélité de l'histoire de son « avant-vie », mais la possibilité d'en explorer sans cesse les replis et les non-dits par le biais de l'écriture, le cas échéant de l'écriture littéraire. Cette dernière est donc conçue à la fois comme outil heuristique et comme héritage symbolique, dans une curieuse superposition de la filiation biologique et de la filiation littéraire.

## Références

AA. VV. *Papiers officiels et généalogiques des familles Cladel et Mullem*. [19--?]. ML 7746, Fonds Dominique Rolin, AML.

ARON, Paul ; VANDERPELEN-DIAGRE, Cécile. « Notre grande aînée » : Dominique Rolin et Judith Cladel. *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, Bologne, n. 68, printemps 2015, p. 15-37. Disponible à : <https://www.jstor.org/stable/24808525>. Accès à : 18 octobre 2025.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Tome 1. Paris : Michel Lévy frères, 1868-1870. Disponible à : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71501c>. Accès à : 18 octobre 2025.

BOYER DE LATOUR, Patricia ; ROLIN, Dominique. « Les petites vieilles » de Charles Baudelaire. *Plaisirs suivis de Messages secrets*. Paris : Gallimard, 2019.

BURGELIN, Claude ; GRELL, Isabelle ; ROCHE, Roger-Yves (éd.). *Autofiction(s)*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2010. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/books.pul.3546>. Accès à : 18 octobre 2025.

CLADEL, Esther. *Lettre à Dominique Rolin*. 19 mai 1960. ML 6741/2/41, Fonds Dominique Rolin, AML.

CLADEL, Esther. *Lettre à Dominique Rolin*. 16 février 1965a. ML 6742/2/35, Fonds Dominique Rolin, AML.

CLADEL, Esther. *Lettre à Dominique Rolin*. 3 mars 1965b. ML 6742/2/36, Fonds Dominique Rolin, AML.

CLADEL, Léon. *Les Martyres ridicules*. Avec une préface de Charles Baudelaire. Paris : Poulet-Malassis, 1862. Disponible à : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30245646q>. Accès à : 18 octobre 2025.

COLETTE, Sidonie-Gabrielle. *La Naissance du jour*. Éd. Claude Pichois. Paris : Flammarion, 1984. Initialement publié dans 1928.

DE HAES, Frans. *Les Pas de la Voyageuse* : Dominique Rolin. Bruxelles : A. M. L., 2006.

DEMANZE, Laurent. *Un Nouvel âge de l'enquête*. Paris : Corti, 2019.

DUCAS, Sylvie. La place marginale des écrivains dans le palmarès des grands prix d'automne. *Outre-Mers. Revue d'histoire*, ls. I., v. 88, n. 332-333, p. 347-388, 2001. Disponible à : <https://doi.org/10.3406/outre.2001.3900>. Accès à : 18 octobre 2025.

FARGE, Arlette. *Le Goût de l'archive*. Paris : Seuil, 1989.

FINCH-RACE, Daniel A. Placelessness in Baudelaire's 'Les sept vieillards' and 'Les petites vieilles'. *The Modern Language Review*, Cambridge, v. 110, n. 4, p. 1011-26, 2015. Disponible à : <https://doi.org/10.5699/modelangrevi.110.4.1011>. Accès à : 18 octobre 2025.

FREY, Pascale. Racines d'un écrivain. *Lire*, Paris, n. 244, p. 40, avril 1996. MLR 3000/1996/244/01, Fonds Dominique Rolin, AML.

GASPARINI, Philippe. *Poétiques du je*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2016. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/books.pul.32197>. Accès à : 18 octobre 2025.

IRVINE, Margot. Une génération de transition : Judith Cladel, femme de lettres. In : BERGERON, Patrick (éd.). *Passées sous silence : Onze femmes écrivains à relire*. « Pratiques et représentations ». Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 2015, p. 63-76.

IRVINE, Margot. Amitiés actives : deux lettres à Auguste Rodin. *Épistolaire*, Paris, n. 49, p. 43-54, 2023.

IRVINE, Margot. Auguste Rodin, « Pygmalion et Galatée » et Judith Cladel (1873-1958). In : FIX, Florence ; FRANÇOIS-DENEVE, Corinne (éd.). *La Revanche de Galatée, Publications numériques du CÉRÉdl*, « Les Carnets comparatistes du CÉRÉdl », Rouen, n. 2, 2024. Disponible à : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=1854>. Accès à : 18 octobre 2025.

JACOB, Didier. Portraits de femmes par Dominique Rolin. *Le Nouvel Observateur*, [200-?]. ML 8686/2, Fonds Dominique Rolin, AML.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996.

PIRET, Pierre. Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes. *Textyles*, Héவில், n. 43, p. 13-25, 2013. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/textyles.2348>. Accès à : 18 octobre 2025.

ROLIN, Dominique. *Cahier n° 1. Notes du 20 février 1948 au 16 février 1958*. 1948-1958. FS XCII C1, Fonds Sollers-Rolin, KBR.

ROLIN, Dominique. *Le Lit*. Paris : Denoël, 1960.

ROLIN, Dominique. *Maintenant*. Paris : Denoël, 1967.

ROLIN, Dominique. *Cahier n° 8. Notes du 25 mai 1973 au 21 novembre 1976*. 1973-1976. FS XCII C8, Fonds Sollers-Rolin, KBR.

ROLIN, Dominique. *Dulle Griet*. Bruxelles : Labor, 2001. Initialement publié dans 1977.

ROLIN, Dominique. *L'Infini chez soi*. Bruxelles : Espace Nord, 2023. Initialement publié dans 1980.

ROLIN, Dominique. *Les Perles de la poésie française*. Communication livrée à l'Académie de Langue et Littérature françaises de Belgique. 12 avril 1997. Disponible à : <https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/rolin120497.pdf>. Accès à : 18 octobre 2025.

ROLIN, Dominique ; TANNETTE, Sylvie. À nos aïeux. 2003. CabR 125, Fonds Dominique Rolin, AML.

VIART, Dominique. Filiations littéraires. In : BAETENS, Jan ; VIART, Dominique (éd.). *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*. Paris/Caen : Lettres modernes Minard, 1999. p. 115-139.

VIART, Dominique. Le silence des pères au principe du « récit de filiation ». *Études françaises*, Montréal, v. 45, n. 3, p. 95-112. 2009. Disponible à : <https://doi.org/10.7202/038860ar>. Accès à : 18 octobre 2025.

## Remerciements

Je souhaite remercier les employées et les archivistes des Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles et de la section Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique pour leur soutien constant pendant mon travail de recherche.

---

## Maria Francesca Ruggiero

Graduated in 2022 in French literature from the University of Bologna and the University of Nanterre, receiving a double degree (Master Littératures modernes, comparées et postcoloniales and Master Langues, Littératures et Civilisations étrangères et régionales). She is a PhD student at the University of Bologna (<https://www.unibo.it/sitoweb/mariafrancesca.ruggiero/>). Her thesis project is entitled « 'L'espace est mon complice'. Pour une analyse géocritique des oeuvres de Dominique Rolin ».

## Adresse postale

### MARIA FRANCESCA RUGGIERO

Via Cartoleria, 5, 40124

Bologna (BO), Italie

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