

QUAND L'ÉCRITURE DEVIENT CATHARSIS: LA TRILOGIE DE NEEL DOFF, LE RÉCIT D'UNE FEMME EN QUÊTE DU MOI

Virginia Iglesias Pruvost
Universidad de Granada

RÉSUMÉ: Neel Doff (de son vrai nom, Cornelia-Hubertina Doff) est une écrivaine hollandaise d'expression française, qui témoigne de la misère de la classe ouvrière. Dans sa trilogie d'inspiration autobiographique qui représente une quête mémorielle, l'auteure relate le combat de Keetje, une jeune femme courageuse, qui lutte inlassablement pour sortir de la pauvreté. Cet émouvant récit représente non seulement un témoignage historique de grande valeur, mais également un moyen pour l'auteure d'enterrer les fantômes du passé qui l'ont hantée pendant si longtemps.

MOTS CLÉS: autobiographie, mémoire, introspection, anamnèse, pseudonyme, catharsis.

CUANDO LA ESCRITURA SE HACE CATARSIS: LA TRILOGÍA DE NEEL DOFF, EL RELATO DE UNA MUJER EN BUSCA DEL YO

RESUMEN: En su trilogía de inspiración autobiográfica, Neel Doff (pseudónimo de Cornelia-Hubertina Doff), una escritora holandesa de expresión francesa, trata de la miseria de la clase obrera. En busca de su identidad, la autora nos relata la lucha incansable de Keetje, una joven valiente que se desvive por salir de la pobreza. Este conmovedor relato no sólo representa un valioso testimonio histórico, sino también, una manera para la autora de enterrar los fantasmas del pasado que la hostigaron durante tantos años.

PALABRAS CLAVE: autobiografía, memoria, introspección, anamnesis, pseudónimo, catarsis.

Introduction

Déterminer le genre littéraire auquel appartient un texte quelconque n'est pas une tâche facile. C'est pourquoi nous nous posons d'entrée la question suivante :

suffit-il qu'il existe des parallèles évidents entre la vie d'un écrivain et son œuvre, pour parler d'autobiographie? Comme dans tout récit autobiographique, il est particulièrement difficile de distinguer la part d'expérience personnelle de Neel Doff et la fiction littéraire (qui est, somme toute infime, si nous comparons sa vie et son récit).

Afin de nous éclairer sur cet épineux sujet, nous devons bien entendu faire référence à la définition proposée par Ph. Lejeune : « Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹ (1998 : 10). Cette explication met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories : la forme du langage (récit en prose, dans notre cas) ; le sujet traité (vie individuelle, histoire d'une personnalité) ; la situation de l'auteur (identité de l'auteur et du narrateur, ce qui n'est pas le cas pour Neel Doff car l'héroïne de son triptyque s'appelle Keetje et non pas Neel) ; la position du narrateur (identité du narrateur et du personnage principal, perspective rétrospective du récit). Cette forme d'écriture devrait respecter les constantes que nous venons d'énumérer, et qui forment le « pacte autobiographique »² ; or, la théorie voit la pratique bouleverser parfois l'ordre établi. En effet, le fonctionnement du souvenir et de la mémoire ne permet pas de garantir l'authenticité. De même, la pudeur face au lecteur peut obliger à des choix qui éloignent d'autant plus de la sincérité que l'auteur n'est pas toujours clair sur lui-même³.

Pour ce faire, Ph. Lejeune distingue trois sortes de pactes que l'auteur peut établir avec le lecteur : le pacte « autobiographique », que nous venons d'aborder, le pacte « romanesque », et une variante qui se situe dans l'interstice des deux cas de figure précédents, qu'il nomme le pacte « semi-autobiographique ». D'après lui, l'auteur peut donc présenter son texte comme étant respectivement, une

1. Pour examiner la différence entre « autobiographie » et « journal intime », voir aussi : GIRARD, A. (1963). *Le journal intime*. Paris : PUF.

2. Le « pacte autobiographique », possède une fonction littéraire : en établissant l'identité auteur-narrateur-personnage, ce pacte pose l'intention du récit et définit d'emblée l'« horizon d'attente » de l'œuvre : ce que le lecteur va lire est un récit retraçant l'histoire d'un personnage réel et non un texte imaginaire mettant en scène des personnages de fiction.

3. À partir de 1950, certains auteurs ont remis en question ce sous-genre, en raison des problèmes de distorsion entre le pacte et la réalité. Ils ont pourtant sacrifié au genre mais en ne respectant plus les règles canoniques. C'est le cas de N. Sarraute, M. Yourcenar, ou A. Robbe-Grillet, qui ont proposé non plus une reconstitution chronologique linéaire du passé, mais des séquences juxtaposées de leur vie, des épisodes marquants sans lien forcément apparent.

autobiographie, une fiction, ou un « roman autobiographique », dans lequel il mêle des expériences vécues et des événements inventés⁴.

A. Ayguesparse raconte, à ce sujet, que Neel Doff ne supportait pas qu'on la confonde avec son héroïne : elle soulignait qu'en tant qu'écrivaine, elle s'était bien évidemment inspirée de son vécu, mais aussi de sa connaissance des êtres⁵. Selon elle, le triptyque correspondrait donc à un « roman autobiographique » ou à une « autofiction » avant la lettre, (puisque le concept n'était pas inventé)⁶, ce qui lui permet d'établir une distance pudique entre la narratrice-protagoniste de sa fiction et elle-même.

1. L'autobiographie : un genre décrié mais riche d'une longue tradition

Apparu en Angleterre et en Allemagne vers 1800, le mot « autobiographie » se compose à partir de trois racines grecques (*auto* : par soi-même ; *bios* : la vie ; *graphein* : écrire). Remarquons que ce néologisme, d'origine savante, est entré assez tardivement dans la langue française : ses premières apparitions remontent au début du XIX^{ème} siècle, vers 1830, dans des textes théoriques où il concurrence le terme plus ancien de « Mémoires », pour désigner un récit dépourvu d'intérêt historique, centré sur la vie privée d'un individu. La création relativement « récente » du mot, reflète le préjugé dont la littérature personnelle a été longtemps victime : parler de soi, en effet, n'a pas toujours été chose facile... L'usage du « je » a souvent été réprouvé, pour ne pas dire proscrit, en littérature : au XVII^{ème} siècle, le philosophe B. Pascal (1623-1662) affirmait, dans ses *Pensées*, que « le moi est haïssable » (1897 : 104) et critiquait ainsi « le sot projet que Montaigne a [eu] de se peindre » (1897 : 13). Deux siècles plus tard, Stendhal renouvelle à son tour les préventions pesant sur ce genre, en redoutant, dans le préambule de *Vie de Henry Brulard*, que les « je et les moi [n'] assomment trop les lecteurs » (1973 : 11).

4. Cf. Lejeune, 1975 : 27.

5. Cf. De la Torre Giménez, 1997 : 498.

6. S. Doubrovsky a créé le terme d'« autofiction » afin de désigner la fictionnalisation de soi en littérature : c'est sur la quatrième de couverture de *Fils*, paru en 1977, qu'il emploie pour la première fois ce néologisme, dont il propose la définition suivante : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même ; en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte » (1980 : 96).

En effet, l'autobiographe n'est-il pas coupable de tomber dans un certain nombre de travers, qui vont de l'individualisme au narcissisme, en passant par l'exhibitionnisme et l'égoïsme ? Si la littérature autobiographique a dû lutter férocement contre ces préjugés tenaces (comment peut-on intéresser autrui en ne parlant que de soi ?), l'écriture du moi s'inscrit toutefois dans une longue tradition. On a coutume de dire que l'autobiographie a vu le jour en Europe à la fin du XVIII^{ème} siècle, avec la parution des *Confessions*⁷ de J.-J. Rousseau (rédigées de 1764 à 1770, mais publiées à titre posthume en 1782, puis en 1789) : c'est oublier, toutefois, que *Les Confessions* marquent moins le point de départ⁸ que l'aboutissement d'une tradition située au carrefour de la culture antique et de la pensée religieuse. En effet, la démarche qui pousse un individu à se pencher sur sa vie intérieure et réaliser son introspection, remonte à la nuit des temps.

Dès l'Antiquité, le mouvement de retour sur soi était considéré comme l'une des voies menant à la sagesse : chez les Grecs, par exemple, l'adage « Connais-toi toi-même » inscrit sur l'un des temples de sanctuaire de Delphes, invite l'être humain à connaître la place qu'il occupe dans l'ordre de la création. Ni animal, ni dieu tout-puissant, l'homme doit garder le sens de la juste mesure et se prémunir contre les dangers d'un orgueil démesuré. Par ailleurs, la doctrine philosophique du stoïcisme, répandue notamment par les *Pensées* de l'empereur Marc Aurèle (121-180 apr. J.-C.), incitait l'homme à se couper du monde extérieur en le poussant à faire retraite sur lui-même, jusqu'à son âme, pour se libérer des passions corporelles.

Cependant, l'écriture de soi ne s'enracine pas seulement dans une culture profane ; parallèlement à l'héritage antique, le christianisme ne cesse d'inviter le croyant à faire retour sur lui-même, en même temps qu'il le pousse à découvrir le chemin intérieur le menant jusqu'à Dieu. À ce titre, les *Confessions* de Saint Augustin (354-430) représentent un livre fondateur : l'auteur y relate son existence de manière chronologique, depuis son enfance dans le bourg de Madaure, puis dans la ville de Carthage, jusqu'à l'époque de la maturité. Néanmoins, l'essentiel de son œuvre ne réside pas dans la présentation de son vécu : récit de vocation

7. Dans son acception religieuse, le terme de « confession » désigne l'aveu des péchés, l'exposé de ses fautes ou de ses erreurs. Le titre de l'autobiographie place donc le lecteur en position de confesseur, voire de juge.

8. *Intus, et in cute* (intérieurement et sous la peau : épigraphe tirée du poète latin Perse) : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi » (Rousseau, 1998 : 33).

plus que récit de vie, il s'attarde surtout à décrire son itinéraire spirituel marqué par son renoncement au paganisme et sa conversion au christianisme. Il en résulte que la peinture du Moi, constante dans les récits autobiographiques, est totalement absente de l'ouvrage de Saint Augustin : le Moi qui s'y exprime n'est pas un individu ordinaire retraçant son histoire personnelle, mais un futur Saint qui ne cesse de faire l'éloge de Dieu. Œuvre majeure, ce livre a donné naissance à un genre à part entière, qui a connu un profond succès en Europe, du Moyen Âge au XVIII^{ème} siècle. Mais son plus grand mérite est peut-être d'avoir ouvert la voie qui conduit tout droit aux autobiographies modernes.

À la manière de Saint Augustin et, par la suite, de J.-J. Rousseau dont l'œuvre s'inscrit dans le droit fil de la tradition chrétienne, tout autobiographe n'écrit-il pas, au demeurant, ses « confessions » ? N'avoue-t-il pas ses erreurs de jeunesse pour décrire le parcours semé d'embûches qui le conduit non plus vers Dieu, mais vers lui-même ? C'est ce que semble dire Ph. Lejeune, lorsqu'il affirme que « les différentes formes de l'autobiographie moderne sont sans doute nées de la laïcisation du genre des confessions religieuses, l'individu prenant la place centrale accordée auparavant à Dieu pour raconter le long chemin de son trajet vers lui-même [...] » (2001 : 50).

2. *L'écriture de soi* : l'image de presse de Sergeï

Le dessin de Sergeï (paru dans le journal *Le Monde* du 24 janvier 1997), montre un personnage qui tricote un livre : comme nous allons le voir, cette image illustre parfaitement le travail ardu, inhérent à l'élaboration de toute autobiographie.



“*L'écriture de soi*”, par Sergeï, *Le Monde* du 24 janvier 1997.

2.1. *La structure du dessin*

Sur ce dessin, certaines zones attirent plus particulièrement le regard : ce sont les pôles d'attraction, les points forts. Ces passages obligés de l'œil aident à l'interprétation de l'image, en créant une hiérarchie dans la lecture. Le regard se focalise premièrement sur la tête ovale du personnage, constituée de fils entremêlés, superposés, qui décrivent subtilement sa physionomie : nous voyons clairement les yeux, le nez et la bouche (même les lèvres) ; cet enchevêtrement de fils nous fait aussi penser aux muscles faciaux. Ce dessin reste très épuré : le personnage est réduit à la partie supérieure du corps : la tête, les épaules, les bras et les mains.

L'œil repère facilement les lignes de force du dessin : il s'agit des aiguilles à tricoter qui, placées en diagonale, forment une croix dont l'intersection est le point de fuite. Ce point stratégique sépare, en outre, les deux espaces du dessin, à savoir : la tête du personnage représentée par une pelote de laine et les pages du livre qui s'élaborent au fur et à mesure du tricotage. Aux antipodes de la tête, représentée par un imbroglio de fils, le livre présente une structure homogène, constituée de lignes perpendiculaires, et dont la dernière page est reliée à la tête du personnage par l'intermédiaire du fil de laine.

2.2. *Interprétation du dessin*

Ce dessin représente l'écrivain dans son travail de remémoration. Ici, la plume est remplacée, de façon symbolique, par les aiguilles à tricoter : celles-ci évoquent la tâche laborieuse de l'auteur. Le centre névralgique du dessin montre la transformation des souvenirs et leur matérialisation livresque. Le fil, qui symbolise métaphoriquement le fil de la vie, assure la liaison entre le cerveau et le livre. En effet, l'autobiographe doit ordonner ses souvenirs pour reconstituer son passé et le matérialiser sur papier. La plume-aiguille permet la concrétisation de ses souvenirs : ici, la main transforme ses idées. Après les avoir organisées et constitué un fil conducteur, il élabore la trame de son livre, représenté sur cette image, par le tricot. Cette illustration propose une double lecture, axée sur le fil conducteur. Nous pouvons soit le suivre du haut vers le bas : il s'agit, dans ce cas, de suivre la matérialisation progressive du livre ; soit, du bas vers le haut : nous remontons alors du livre à l'auteur, et à la genèse de son œuvre, qui est tout aussi importante que sa concrétisation livresque.

3. **L'anamnèse comme nécessité existentielle**

Revisiter le passé grâce aux souvenirs est une tâche indispensable, car les réminiscences permettent de remonter aux origines : au cours de son entretien avec

F. Lefèvre en 1929, Neel Doff évoquait en ces termes, les circonstances à l'origine de l'incipit du triptyque :

Un jour d'hiver – j'habitais alors Anvers –, j'assistais de ma fenêtre au spectacle que j'ai dépeint sous le titre *Vision* aux premières pages de *Jours de famine*. [...] En voyant ce gamin battu parce qu'il était misérable, j'eus une réminiscence très violente de mon enfance, je me souvins de scènes analogues dont mes frères avaient été les héros, les victimes. (De la Torre Giménez, 1997 : 498).

Cette scène est le catalyseur qui amène l'écrivaine à prendre la plume pour témoigner ; tyrannisée par les événements traumatiques de son enfance, c'est à cinquante et un ans qu'elle décide de mettre ses souvenirs sur papier. Elle rédige alors son premier roman *Jours de famine* (1911), dans lequel elle narre l'histoire de Keetje, une fillette en butte à la misère et aux humiliations, forcée de se prostituer pour nourrir sa fratrie.

L'ordre qu'utilise l'auteure pour relater sa vie, la manière dont elle organise les références temporelles dans le récit, l'ensemble de ces données constituent une forme d'interprétation que nous ne devons pas sous-estimer. De manière générale, dans une narration d'inspiration autobiographique, la structure privilégiée est la suivante : commencer par l'enfance, puis continuer à relater dans un ordre plus ou moins linéaire. Dans ce type de récit, la chronologie semble donc occuper une position privilégiée ; nous pouvons même nous demander, à l'instar de Ph. Lejeune, s'il serait possible de raconter une vie autrement que dans son déroulement⁹. Sur ce point, G. May porte un jugement plus ferme et affirme que l'ordre thématique, logique ou didactique, est beaucoup plus important que l'ordre chronologique, qu'elle qualifie même de « trompeur » :

L'un des motifs les plus profonds – et parfois secrets les mieux cachés – de l'autobiographie, est de mettre sa vie en ordre et d'en dégager les principes organisateurs. Il en résulte évidemment qu'il faut, en écrivant une autobiographie, dépasser le point de vue du simple déroulement de l'existence, qu'il ne faut donc pas raconter sa vie comme on l'a vécue. (1984 : 71).

9. Cf. LEJEUNE, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

Rappelons brièvement que Ph. Lejeune distingue le « roman autobiographique » et l'« autobiographie », selon le type de contrat de lecture. Nous pouvons parler de « pacte autobiographique » lorsqu'auteur, narrateur et personnage correspondent au *je* : nous percevons alors une claire intention de dire la vérité, aussi discutable soit-elle, car le texte est parsemé de références au réel. Nous parlerons de « pacte romanesque » lorsqu'il s'agit d'une fiction.

Dans *Jours de famine* et *Keetje trottin*, l'écrivaine respecte religieusement l'ordre chronologique et mentionne régulièrement l'âge qu'elle avait lorsqu'elle raconte ses aventures¹⁰. Dans *Keetje*, l'ordre est beaucoup plus aléatoire : les souvenirs affluent pêle-mêle et la narratrice raconte au gré des réminiscences, selon le critère de la mémoire :

[...] la narratrice ne va pas suivre pas à pas une vie, elle l'attrape dans les moments qui ont laissé des traces dans sa mémoire. Les souvenirs s'organisent d'après un ordre préétabli, mais ils nous prennent par surprise, ils sautent les années pour nous renseigner à propos des expériences qui sont restées garées dans un coin de la mémoire jusqu'au moment de les mettre par écrit. (De la Torre Giménez, 1997 : 501).

Dans ce cas, les altérations de l'ordre chronologique rendent compte du fonctionnement même du souvenir ; le récit y gagne en naturel, car « la mémoire nous livre tout en désordre, à tout moment du jour. [...] Il n'y a pas d'itinéraire précis dans l'exploration de notre passé » (Green, 1963 : 9) Notons que le récit d'enfance occupe une place centrale dans le texte autobiographique. Pour la personne qui aspire à se reconstruire, qui tente de retrouver dans un parcours semé d'embûches l'unité perdue, ce retour vers l'aube de la vie s'avère incontournable :

L'autobiographe cherche, au moment même où il a l'air de raconter une histoire et de suivre une genèse, à se construire une identité trans-historique. Pour tous les éléments de son moi actuel, il trouve une « origine ». [...] Quand la mémoire croit chercher une source, en fait elle travaille à repérer des échos. (Lejeune, 1986 : 317).

En effet, revivre l'enfance est une nécessité impérieuse pour l'autobiographe : ce besoin renvoie à un « principe généalogique » qui détermine que pour bien connaître un adulte, il faut nécessairement avoir connaissance de ce qu'il fut étant enfant, des événements et des sentiments de son premier âge. Chez Neel Doff, l'enfance revisitée se base sur un rapport antagoniste de sublimation/rejet : si, d'un côté, elle exalte l'authenticité et la candeur de l'enfance, de l'autre, elle fait ressortir la fragilité et le désarroi d'une petite fille asservie et dénigrée par sa famille.

Par ailleurs, bien des auteurs conviennent que l'objet de leur récit n'est pas tant l'événement passé en lui-même, que le souvenir probablement déformé et lacunaire

10. Pour la majorité des autobiographies, le choix de l'ordre des séquences ne se pose pas parce qu'il va de soi : « Quel ordre suivre, pour raconter sa vie ? Cette question est presque toujours éludée, résolue d'avance, comme si elle ne se posait pas. Sur dix autobiographies, neuf commenceront fatalement au récit d'enfance, et suivront ensuite ce qu'on appelle "l'ordre chronologique". » (Lejeune, 1975 : 197).

qu'en a gardé leur mémoire. En règle générale, les autobiographes ne cherchent pas à relater leur vie *in extenso*, mais plutôt à cerner leur existence dans ce qu'elle a de plus profond : la genèse. Passage obligé du texte autobiographique, le récit d'enfance s'articule souvent autour de plusieurs moments forts de l'existence : la naissance, le premier souvenir, la relation aux parents, l'apprentissage de la parole, l'école, etc. Parmi ces éléments invariants, la découverte de la vocation littéraire occupe une place centrale. Après J.-J. Rousseau qui décrit, au début de ses *Confessions*, l'intérêt passionné qu'il porta, enfant, aux livres, Neel Doff, N. Sarraute et J.-P. Sartre (pour ne citer que trois exemples) racontent respectivement dans *Keetje trottin* (1921), *Enfance* (1983) et *Les Mots* (1964), comment s'est éveillée leur vocation littéraire. En ce qui nous concerne, la narratrice se souvient précisément de ses premières lectures qui remontent à l'héritage de sa grand-mère paternelle : « [...] j'ai commencé à lire ainsi, à neuf ans, les *Mille et une Nuits* et les *Contes* de Perrault » (Doff, 1921 : 24).

Dans cette quête des origines qui anime l'autobiographe, la recherche des premiers souvenirs revêt donc une dimension considérable : elle permet à l'écrivain de marquer d'une pierre blanche le début de son histoire individuelle et de cerner la naissance de sa personnalité, autant de questions existentielles qui se trouvent au cœur de la problématique du récit d'enfance. Tout individu relatant l'histoire de son existence ne manque pas, en effet, d'évoquer son « roman familial », autrement dit, de décrire les relations complexes qu'il entretint, enfant, avec certains membres de son entourage, notamment, avec le monde des adultes. Cela est essentiel en ce qui concerne l'identité, car seul celui qui sait d'où il vient, peut savoir ce qu'il est : une confrontation avec le passé est par conséquent indispensable pour la personne en quête du Moi.

Refuser de s'y confronter transforme les souvenirs en hantises risquant d'écraser, sous leur poids, celui qui les retient dans sa mémoire : cette transformation est connue sous le nom de refoulement. Celui-ci désigne le processus par lequel certaines représentations (souvenirs, désirs, etc.) sont expulsées de la conscience et maintenues hors d'elle, parce qu'elles sont incompatibles avec les données et les tendances qui y prédominent, et constituent par conséquent une menace pour sa cohérence. Il en résulte que ce qui est inconscient n'a pas cessé d'exister pour autant, c'est-à-dire qu'il peut se manifester à nouveau dans la vie consciente, sous la forme de perturbations. Ainsi, chez Neel Doff, la confrontation du passé refoulé, à travers l'écriture, représente une nécessité existentielle indispensable, pour chasser définitivement les fantômes qui la hantent.

4. Les limites de la sincérité

Écrire est un acte qui engage l'écrivain car ce qui a été dit et avoué est fixé dans la matière et ne peut, *a posteriori*, se nier : « Si l'oralité est le vecteur d'un message éphémère et fugace, l'écriture, au contraire, représente la perfection du verbe puisqu'il grave le contenu dans une dimension espace-temps illimitée. » (Audo Gianotti, 2009 : 129) Neel Doff a risqué de perdre sa nouvelle condition sociale, en se livrant à autrui : il lui a fallu énormément de courage pour mener à bien un tel projet. Dans ce contexte, remarquons que vérité et sincérité ne se rejoignent pas totalement¹¹ : face à la difficulté à atteindre la vérité et à en assumer les conséquences (à l'instar de Neel Doff, certains écrivains choisissent, pour ce faire, un pseudonyme), on se contente parfois de la simple sincérité qui peut remplacer le vrai et servir de circonstance atténuante. Dans cette optique, A. Comte-Sponville emploie l'expression « bonne foi » et nous propose une distinction intéressante : « Être sincère, c'est ne pas mentir à autrui ; être de bonne foi, c'est ne mentir ni à autrui ni à soi » (1995 : 257).

D'après ce raisonnement, nous déduisons que la sincérité doit nécessairement s'envisager dans un rapport d'altérité. Cette exigence de sincérité, qui est l'un des éléments constitutifs du « pacte autobiographique », est-elle toutefois tenable ? Ne se heurte-t-elle pas à deux difficultés essentielles : les défaillances naturelles de la mémoire, d'une part, et le manque d'objectivité de l'autobiographe, d'autre part ?

4.1. *L'oubli : carence ou nécessité ?*

Selon H. Bergson, la conscience est mémoire et, par conséquent, notre passé nous accompagne intégralement : dans ces conditions, le problème n'est pas d'expliquer la conservation du passé, mais d'expliquer l'oubli. Car, si la conscience est mémoire, si le passé se conserve automatiquement en nous, pourquoi l'oublions-nous ? La raison est simple : l'oubli est une condition de l'action, car si l'homme avait constamment présent tout son passé, il se perdrait dans une rêverie sans fin et

11. Le problème de la sincérité se pose car le souvenir met en jeu un phénomène complexe d'influences réciproques entre le passé et le présent.

Dans son enfance hongroise, A. Novac a été internée à Auschwitz. Des années après, elle a retrouvé sept cents pages, griffonnées sur des morceaux d'affiches, sur lesquelles elle notait les événements quotidiens du camp. Quelle n'a pas été sa surprise lorsqu'elle a constaté à quel point ses récits, faits *a posteriori*, sont différents de ses anciens brouillons, et prennent en compte des contextes rajoutés au fil du temps. (Cf. NOVAC, A. 1992 (1968). *Les Beaux Jours de ma jeunesse*. Paris : Balland).

sans prise sur le réel. C'est l'attention qui doit choisir et sélectionner, dans l'effervescence de souvenirs. L'oubli ne se réduit pas à une déficience de la mémoire : il existe un oubli sélectif qui choisit les souvenirs nécessaires à l'action. Nous pouvons alors nous demander si cette fonction se limite à favoriser l'action ou si elle représente une fonction vitale, dont dépend le bonheur même de l'Homme.

En ce sens, F. Nietzsche observe que l'être humain jalouse le bonheur de l'animal : il voit dans « le troupeau au pâturage » l'image d'un bonheur perdu, celui de l'Éden. Or, si l'animal goûte un tel bonheur, c'est parce qu'il n'a précisément pas de mémoire : en effet, seul l'Homme dit « Je me souviens », et c'est à cause de cela qu'il lui est impossible de vivre heureux, de vivre pleinement. C'est par la mémoire, conscience du passé, que l'homme acquiert la conscience du temps et, par conséquent, celle de la fugitivité des choses, notamment de sa vie. Cette présence du passé l'empêche donc de goûter l'instant pur et d'accéder au bonheur : « l'homme qui est incapable de s'asseoir au seuil de l'instant en oubliant tous les événements passés, celui qui ne peut pas, sans vertige et sans peur, se dresser un instant debout, comme une victoire, ne saura jamais ce qu'est le bonheur » (Nietzsche, 1970 : 205). C'est la raison pour laquelle l'homme « envie l'animal qui oublie aussitôt et qui voit vraiment mourir l'instant dès qu'il retombe dans la brume et la nuit et s'éteint à jamais. L'animal vit une vie non historique, car il s'absorbe entièrement dans le moment présent » (Nietzsche, 1970 : 205).

Vivre avec la conscience du passé, c'est vivre avec la conscience du devenir, de cet écoulement constant de la réalité, de ce règne du non-être. L'instant présent, ouvert sur l'avenir, est le lieu du possible où l'on peut agir. Le passé apparaît, au contraire, comme le règne de l'irréversible et de l'irréparable : il fige la contingence du présent ; dès lors, la volonté ne peut que se briser sur cette pétrification du passé. Sans l'oubli, l'Homme ne pourrait pleinement vouloir et agir : il serait un être malade, il serait l'Homme du ressentiment. La santé psychique dépendrait donc nécessairement de la faculté d'oublier : son rôle est d'empêcher l'envahissement de la conscience par les traces mnésiques, car l'Homme réagit à celles-ci, ce qui entrave l'action. À cause de ces traces, l'être humain « re-sent », et tant qu'elles sont présentes dans sa conscience, il n'en finit pas de « re-sentir ».

Nous pouvons également nous demander si l'oubli ne s'inscrit pas au plus profond du psychisme humain, c'est-à-dire, dans l'inconscient ; et si cette forme d'oubli (ou refoulement) ne peut avoir des conséquences pathogènes. Ainsi, selon S. Freud, il convient de distinguer entre deux types d'oubli : il existerait, d'une part, un oubli passif (ou effacement du souvenir) qui peut être considéré comme une défaillance sans signification de la mémoire ; et, d'autre part, un oubli actif

(ou refoulement du souvenir) qui rejette dans l'inconscient des souvenirs liés à des événements traumatisants du passé et insupportables pour le Moi. L'oubli est donc un mécanisme de défense inconscient. Ainsi, dans le refoulement, il n'y a pas de perte de souvenir à proprement parler : le passé traumatisant continue de peser sur nous et d'avoir des effets pathologiques. Afin d'y mettre fin, la psychanalyse nous invite à remonter vers ce passé traumatisant : paradoxalement, c'est en nous souvenant que nous pouvons goûter à la paix de l'oubli¹².

La mémoire est la matière première de l'autobiographe, ce matériau à partir duquel il transforme ses souvenirs en littérature. Dans ses *Confessions*, Saint Augustin lui rendait déjà hommage :

Me voici dans la mémoire, en ses terrains, en ses vastes entrepôts. Il y a, déversé là, un trésor d'images sans nombre, issues de n'importe quel objet de sensation. [...] Grande énergie que la mémoire, grande à l'excès, ô mon Dieu ! Un renforcement à perte de vue : l'on n'en saurait toucher le bout. Cette énergie, au surplus, elle est de mon âme, elle appartient à ma substance, sans que je puisse moi-même saisir en moi ce que je suis... (Saint-Augustin, 1947 : 230-233).

La personne qui fait œuvre de vérité affronte nombre de difficultés : dans une telle entreprise, la mémoire défaillante et souvent infidèle ne peut restituer le passé dans son intégralité, et quiconque en use peut être soumis à ses caprices. Une personne quinquagénaire, qui se penche sur son passé, ne peut reproduire ou ressentir avec exactitude les événements, les pensées, les sentiments qui ont constitué son enfance et sa jeunesse. Au début de ses *Confessions*, J.-J. Rousseau avoue avoir été parfois obligé d'« employer quelque ornement indifférent », autrement dit, de romancer des parties de sa vie tombées dans l'oubli, « pour remplir un vide occasionné par son défaut de mémoire » (1998 : 33).

Dans la même lignée, Neel Doff n'est pas sans reconnaître quelque déficience de sa mémoire : alors qu'elle se remémore son enfance, elle avoue au lecteur qu'elle ne se souvient plus du chemin qu'elle avait emprunté pour arriver à la kermesse : « Je ne me rappelle plus comment nous arrivâmes au Nieuwe Markt, qui était très loin de chez nous » (1921 : 16). Le fait que la mémoire soit défaillante et qu'elle puisse transformer, voire passer sous silence des moments importants d'une vie, est un élément qui contredit ouvertement l'idéal de sincérité de l'autobiographie.

12. Cf. FREUD, S. 1988 (1916). *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot.

4.2. *L'utopie de la sincérité*

L'écriture représente le moyen choisi par Neel Doff pour méditer sur son identité. S. Doubrovsky affirme que « l'autobiographie classique croit à la parthénogénèse scripturale : le sujet y naît d'un seul regard de soi sur soi, récit de soi par soi : le même y naît toujours du même » (1980 : 92). Aussi, certains auteurs estiment-ils que la connaissance de soi n'est qu'une ambition vouée à l'échec : « On peut connaître tout, excepté soi-même »¹³, affirme Stendhal : au début de ses mémoires, il énonce un constat qui invalide toute prétention à la possible lucidité de soi sur soi : « Quel œil peut se voir soi-même ? » (1835 : 535). Dans cette même lignée, M. Proust a la certitude qu'« un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » (1954 : 127).

Tout écrit a donc besoin d'un lecteur, soit d'un Autre, pour se réaliser en tant que tel : « C'est l'oreille de l'autre qui me dit, moi, et qui constitue l'autos de mon autobiographie. » (Derrida, 1982 : 72). Si l'on veut parvenir à une vérité quelconque sur soi, il faut nécessairement passer par l'Autre¹⁴ car « l'autre est indispensable à mon existence aussi bien qu'à la connaissance que j'ai de moi » (Sartre, 1970 : 67). Il est la condition sine qua non pour que le Moi puisse atteindre sa vérité : « Autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même » (Sartre, 1943 : 276). Le Moi n'est donc pas accessible au travail d'introspection, il est d'abord révélé par autrui. Autrement dit, la rencontre avec l'Autre entraîne la découverte de notre propre altérité : il s'agit d'un face-à-face nécessaire à la quête du Moi, puisqu'il nous confronte à des morceaux identitaires qui nous étaient jusqu'alors inconnus.

Pour Neel Doff, « l'acte d'écriture est la manifestation d'un retour au dialogue intérieur qui permet que le "Je" se dise et se réconcilie avec l'Autre, et une manière de diriger le regard des autres vers une réalité » (Aragón Ronsano, 2000 : 49). Signalons à ce propos que J.-P. Sartre a été très mal compris en son temps lorsque, dans *Huis Clos*, il écrit : « L'enfer, c'est les autres ». Sans doute est-il vrai qu'autrui, par sa seule présence, restreint ma liberté. Sans doute est-il vrai, également, que ma relation à autrui est à l'origine conflictuelle ; mais, sans autrui, je ne peux accéder à mon humanité.

13. Il est vrai que s'il y a des miroirs pour le visage il n'y en a point pour l'esprit ; d'où l'intervention nécessaire de l'entourage pour révéler la vérité que chacun possède en soi.

14. Le mot « autre », qui vient étymologiquement du latin *alter*, exprime l'idée que quelque chose n'est pas le même, donc distinct, différent ou étranger.

S. Doubrovski considère, de son côté, que l'écrivain ne peut guère se départir de ses talents d'écriture et que toute autobiographie se transformerait donc en imaginaire : de là, le concept d'autofiction¹⁵. Cette idée nous fait penser de nouveau à J.-J. Rousseau qui s'interroge sur la manière que l'on a de connaître l'Homme ; il constate que « chacun ne connaît guère que soi, s'il est vrai que quelqu'un se connaisse »¹⁶. S'il est vrai que seul l'homme concerné peut écrire son autobiographie, il ne peut éviter pour autant de se déguiser par l'écriture. Cet idéal de sincérité et de vérité se heurte donc à un manque flagrant d'objectivité.

Si l'autobiographe s'engage, par contrat, à faire lumière sur sa vie, il ne peut néanmoins pas être entièrement sincère pour la simple et bonne raison qu'il ne peut tout dire, et choisit parfois délibérément de passer sous silence certains moments troubles de son histoire personnelle. C'est ce que fait l'écrivaine romantique G. Sand dans son autobiographie, *Histoire de ma vie* (1855), où elle occulte volontairement des pans entiers de sa vie sentimentale (en particulier ses liaisons avec F. Chopin et A. de Musset) pour se consacrer à sa seule carrière intellectuelle. De même, le musicien Berlioz affirme, au début de ses *Mémoires* : « Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire », (1865 : 2) signifiant par là qu'il laissera délibérément dans l'ombre une partie de sa vie intime. Il apparaît donc que l'exigence de vérité proclamée par celui qui écrit son autobiographie relève de la gageure, du parti impossible. Il est d'ailleurs piquant d'observer que le *Dictionnaire de l'Académie française* précise que « les autobiographies sont souvent mensongères »¹⁷.

Cet aveu d'impuissance, qui souligne la vanité de l'entreprise autobiographique, aurait pu porter un coup fatal au genre. Puisqu'avec la meilleure mémoire et la meilleure bonne foi du monde, un auteur est par nature impuissant à recréer par

15. Néologisme inventé en 1977, par S. Doubrovski, l'autofiction est un genre littéraire qui englobe deux types de narrations antagonistes : à l'instar de l'autobiographie, c'est un récit qui se base sur le principe de la triple identité narrative (auteur = narrateur = personnage), tout en relevant de la fiction. Ce genre se place donc à l'intersection entre un récit de vie authentique et un récit proche de la vie de l'auteur, qui s'affranchit du pacte autobiographique.

Dans cet article, nous avons opté pour le terme d'autobiographie, car le récit de Neel Doff n'est pas proche de sa vie : c'est Sa vie, même si l'écrivaine prétendait qu'elle n'aimait pas être assimilée à l'héroïne de sa trilogie. Ayant accédé à la bourgeoisie, nous pensons qu'elle ne voulait sans doute pas être jugée et dépréciée par ses pairs.

16. *Préambule de Neuchâtel* (1764) : Un premier manuscrit des *Confessions*, confié par J.-J. Rousseau à son ami Du Peyrou en 1767, comportait un préambule très développé (qu'il n'a pas gardé dans l'édition définitive) ainsi qu'une première rédaction des Livres I à IV. Ce manuscrit est actuellement conservé à la Bibliothèque de Neuchâtel, en Suisse.

17. Huitième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1932-1935).

la plume une réalité disparue, à quoi bon écrire une autobiographie ? Puisque les récits de vie travestissent souvent la réalité passée, à quoi bon lire une autobiographie ? Fort heureusement, ce constat d'échec n'a pas fondamentalement remis en cause l'existence du genre, bien au contraire. Il suffit de regarder les devantures des librairies et de tomber sur le dernier récit de vie de telle personnalité publique, pour constater que le genre est plus que jamais à la mode.

Qu'est-ce qui pousse, en définitive, un lecteur à se plonger dans une autobiographie ? Quel usage en fait-il ? Nous pouvons avancer qu'il s'agit là d'un outil d'auto-connaissance : cette possibilité de s'observer dans autrui, d'assouvir une certaine forme de curiosité en pénétrant, sans effraction, dans la vie intime d'une personne ordinaire ou exceptionnelle, explique le succès du genre. L'Autre, cet étranger, mérite bien le détour, puisqu'il est une part de moi-même : l'Autre est mon semblable, tout en m'étant étranger. Altérité et identité fondent l'observation et le processus de connaissance de soi. Toutefois, si nous réduisons la finalité du genre à l'étalage de petits secrets, il serait dès lors tentant de soupçonner le lecteur d'autobiographies de curiosité malsaine ou de voyeurisme... La motivation est généralement différente : une autobiographie est l'instrument de la connaissance de soi, non seulement pour l'auteur lui-même, mais également pour ses lecteurs qui peuvent s'identifier dans certains aspects de son vécu ou de sa personnalité :

L'intérêt des mémoires, des confessions, des autobiographies, des voyages mêmes, tient à ce que la vie de chaque homme devient ainsi un miroir où chacun peut s'étudier, dans une partie du moins de ses qualités ou de ses défauts. C'est pourquoi, dans ce cas, la personnalité n'a rien de choquant, pourvu que l'écrivain ne se draper pas plus qu'il ne convient dans le manteau de la gloire ou dans les haillons du vice (Nerval, 1852 : 195).

Il s'agit donc de découvrir, à travers le témoignage singulier d'un individu, une vérité sur la condition humaine tout entière. Car, comme le souligne à juste titre M. de Montaigne dans le Livre III de ses *Essais*, « chaque homme porte en lui la force entière de l'humaine condition » (1965 : 805). L'analyse du Moi rejoint donc l'analyse du genre humain et l'on balance du singulier au pluriel. En ce sens, la trilogie doffienne représente le miroir dans lequel peuvent se reconnaître tous les miséreux qui ont vécu une existence similaire à celle de l'écrivaine.

4.3. Une identité voilée à travers le choix d'un pseudonyme

Dans ce désir de réalisation, Neel Doff choisit d'utiliser un pseudonyme issu de son vrai nom, Cornelia-Hubertina Doff. Quelles sont les raisons de ce

camouflage ? Selon I. Garcia : « La femme qui écrit sent le besoin de prendre un nom comme on prend un mari, même si ainsi son identité est en suspens » (1981 : 65). En effet, le nom de famille représente la tradition patriarcale, alors que le prénom renvoie au domaine de l'intime : Neel Doff renoncerait-elle, par conséquent, à cette part d'intimité en ne conservant que son nom de famille ? Difficile à dire...

Toutefois, nous pouvons remarquer, à ce sujet, que dans la trilogie Keetje emploie rarement son nom : « Isolée du patronyme qui reflèterait une généalogie patriarcale totalisante, cette appellation, en raison de son ambiguïté, voire de son manque, laisse place à la diversité identitaire » (Lagrandeur, 1995 : 62). Keetje se rend compte de l'importance du nom de famille, lors de son étape au Conservatoire de Bruxelles : là-bas, elle n'est plus Keetje, la va-nu-pieds, mais Mademoiselle Oldéma (son nom est même francisé avec l'ajout de l'accent aigu), une jeune bourgeoise (c'est ce que pense en tout cas son entourage) car, remarque-t-elle :

Encore un sale tour que la misère m'a joué : c'est de m'avoir montré les gens sous leur vrai jour : leurs égards ne s'adressent qu'à la position sociale et non à l'individu, et, quand un mâle est poli avec Mlle Oldéma, je voudrais pouvoir lui mettre sous les yeux la petite Keetje en guenilles, pour voir la volte-face de son respect (Doff, 1919 : 46).

Nous pouvons aussi penser que l'écrivaine a choisi ce pseudonyme pour établir une certaine distance entre son texte et elle : s'étant laborieusement extraite de la misère, elle ne tient sûrement pas à mettre en péril son nouveau statut social, pour lequel elle a tant lutté¹⁸. L'héroïne de sa trilogie, Keetje Oldema, lui permet d'éviter la damnation sociale, à travers la mise à distance de la narration. Ceci lui sert également à compromettre le pacte autobiographique dont nous avons parlé auparavant ; toutefois, Neel Doff ne cherche pas à cacher son passé, mais tout simplement à dissimuler les épisodes qui relèvent du tabou.

18. « Keetje-Neel Doff évolue [...] dans la « marge » [...] ; en plus d'être une femme-artiste, – cet hybride émancipée –, elle est une femme en ascension sociale. Doublement marginalisée par son choix de vie et par son origine sociale, elle s'élève effectivement dans la société sans toutefois parvenir à s'intégrer complètement dans la bourgeoisie, à cause d'un passé jugé « douteux » par le nouveau milieu conquis. Il y a là comme une « morale » à l'histoire : la femme émancipée paie, d'une certaine manière, sa libération et reste confinée dans un statut douteux. » (Van Den Dungen, 1996 : 113). Ce qui amène M. Frédéric à parler « d'autobiographie normalisatrice d'une marginale » (1991 : 68).

5. Une écriture cathartique

Étroitement liée à la liberté d'expression, la littérature n'est-elle pas toujours une expression de la liberté ? Car nous pouvons dire que toute création artistique renvoie à un désir de transcender la condition humaine. Dans ses *Entretiens sur le cinématographe*, J. Cocteau déclare : « Je ne crois pas à ce terme à la mode : évasion. Je crois à l'invasion. Je crois qu'au lieu de s'évader par une œuvre, on est envahi par elle [...]. Ce qui est beau, c'est d'être envahi, habité, inquiet, obsédé, dérangé par une œuvre » (2003 : 127). Selon lui, la littérature fait donc violence au lecteur.

À l'instar de la tragédie antique, Neel Doff montre une héroïne aux prises avec un destin qui l'écrase et contre lequel elle est impuissante : tout comme les héros des tragédies grecques, elle est soumise à la prédestination qui a fixé son sort dès sa naissance. Selon Aristote, ce combat poignant doit inspirer terreur et pitié, mais doit aussi permettre au spectateur de se purifier et de se purger des mauvaises pulsions. Ainsi, nous pouvons appliquer la *catharsis*, théorie aristotélicienne, au lecteur de la trilogie doffienne : l'histoire de Neel est tellement saisissante, que le lecteur ne peut que compatir à sa douleur. Après une telle lecture, nous admirons la longanimité de cette femme battante qui a eu le courage de raconter l'épopée de sa vie.

Conclusion

À l'instar de M. de Montaigne, qui fait figure d'ancêtre, puisqu'il s'agit bien dans ses *Essais* de se mettre à nu dans ses actes les plus ordinaires, Neel Doff pourrait, elle aussi, affirmer : « Je suis moi-même la matière de mon livre » ou « Quiconque écrit s'engage »¹⁹. Elle suit la longue tradition de la confession et de l'examen de conscience, inaugurée par J.-J. Rousseau : il s'agit d'un retour sur soi grâce auquel tout homme saura débusquer en lui le pêcheur en poussant l'investigation au plus profond de lui-même, dans les recoins les plus obscurs de son être. Dans le cas de Neel Doff, il ne s'agit pas autant d'expier les péchés que de donner à voir les circonstances dans lesquelles elle a dû, par nécessité, agir contre sa volonté et contre la morale.

En effet, à travers le récit de sa vie, l'écrivaine dénonce une identité culturelle étouffée, une dignité humaine bafouée par de longues années de sacrifices et

19. Un vers très connu de Thomas Corneille (*L'Amour à la mode*, I, 2, 1651) que l'on conserve comme une expression déjà faite.

d'humiliations. Il s'agit d'un retour sur le passé, accompagné d'une analyse *a posteriori* des faits. Pour la prosatrice, le voyage par les mots est celui qui transporte la quinquagénaire qu'elle est devenue, dans le paysage de l'enfance, ressuscité par l'écriture. Sa trilogie possède donc une fonction de témoignage et d'auto-connaissance : il s'agit d'une écriture en quête du Moi. Cependant, l'auteure ne cherche à convaincre personne : elle désire tout simplement témoigner d'une réalité vécue, malheureusement, à la première personne. « Elle ne se veut ni une idéologue, ni une doctrinaire, mais le peintre d'une réalité misérable » (De la Torre Giménez, 1997 : 499) d'une couche sociale marginale trop souvent oubliée. Parler des fantômes du passé revient à les exorciser : en ce sens, l'écriture assume une fonction essentiellement cathartique, car Neel Doff prend la plume pour combler des vides, pour refermer les plaies qui ont, hélas, trop longtemps suppuré...

Références

- ARAGÓN RONSANO, F. (2000). « La trilogie de Neel Doff : regard sur l'autre ». *Francofonía* 9 : 33-50.
- AUDO GIANOTTI, S. (2009). « Agota Kristof. L'écriture ou l'émergence de l'indicible ». *Synergies* 6 : 125-133.
- BERLIOZ, H. 1878 (1865). *Mémoires*. Paris : Calmann-Lévy.
- COCTEAU, J. 2003 (1951). *Entretiens sur le cinématographe*. Monaco : Éditions du Rocher.
- COMTE-SPONVILLE, A. (1995). *Petit Traité des grandes vertus*. Paris : PUF.
- DE LA TORRE GIMÉNEZ, E. (1997). « La trilogie de la faim de Neel Doff, une vie traversée de littérature ». *Thélème* 12 : 497-505.
- DERRIDA, J. (1982). *L'oreille de l'autre : otobiographies, transferts, traductions*. Montréal : VLB Éditeur.
- DOFF, N. 1974 (1911). *Jours de famine et de détresse*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.
- DOFF, N. 1974 (1919). *Keetje*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.
- DOFF, N. 1999 (1921). *Keetje trottin*. Bruxelles : Labor.
- DOUBROVSKY, S. (1980). « Autobiographie/vérité/psychanalyse ». *L'Esprit Créateur* 20 (3) : 87-97.
- FRÉDÉRIC, M. (1991). « La résurgence de la norme chez les femmes en rupture. Pour une relecture de Neel Doff » en *Norme et marginalités. Comportements féminins aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*. Bruxelles : Centre d'Études canadiennes de l'ULB.

- GARCÍA, I. (1981). *Promenade femmilière. Recherches sur l'écriture féminine*. Paris : Éditions des femmes.
- GREEN, J. (1963). *Partir avant le jour*. Paris : Grasset.
- LAGRANDEUR, K.A. (1995). *L'Autre-biographie : Jours de famine et de détresse de Neel Doff*. Canada : Université d'Ottawa.
- LEJEUNE, Ph. 2001 (1970). *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel.
- LEJEUNE, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- LEJEUNE, Ph. (1986). *Moi aussi*. Paris : Seuil.
- LEJEUNE, Ph. (1998). *L'autobiographie en France*. Paris : Armand Colin.
- MAY, G. 1984 (1979). *L'autobiographie*. Paris : PUF.
- MONTAIGNE, M. (de) 1965 (1595). *Essais*. Paris : PUF-Villey.
- NERVAL, G. (de) (1852). *Les Illuminés : récits et portraits*. Paris : Victor Lecou.
- NIETZSCHE, F. (1970). *Considérations inactuelles I et II*. Paris : Aubier-Montaigne.
- PASCAL, B. (1897). *Pensées*. Paris : Léon Brunschvicg.
- PROUST, M. (1954). *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard.
- ROUSSEAU, J.-J. 1998 (1781). *Les Confessions*. Paris : Gallimard.
- SAINT-AUGUSTIN 1947 (397-401). *Confessions*. (Trad. Louis de Mondalon). Paris : Éditions de Flore.
- SARTRE, J.-P. (1943). *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard.
- SARTRE, J.-P. 1970 (1945). *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris : Nagel.
- STENDHAL, 1973 (1890). *Vie de Henry Brulard*. Paris : Folio.
- STENDHAL, 1950 (1892). *Souvenirs d'égotisme*. Paris : Le Divan.
- VAN DEN DUNGEN, P. (1996). « L'écriture et les femmes en Belgique au tournant du siècle », *Sextant* 6 : 81-114.