

## L'écriture de soi : écriture du moi et écriture de l'écriture

Ana-María Pérez-Lacarta\*

EN 1996, Marie-Claire Kerbrat<sup>1</sup> attribuait deux significations différentes à l'expression écriture de soi. D'une part, elle considérait –comme la plupart des critiques littéraires– que cette locution renvoie à l'écriture du moi, c'est-à-dire d'un moi ; mais, d'autre part, elle voulait nous faire réfléchir sur l'écriture d'elle-même : celle qui se révèle comme son propre objet. Chez Margerit, on trouve les deux acceptions : le moi et l'acte d'écrire sont comme deux grands fleuves qui souvent confondent leurs eaux ; cependant, il ne faut pas confondre l'homme qui crée avec l'homme qu'il crée.

Aux alentours de 1908-1909, Proust réfutait la méthode critique qui, pour mieux comprendre une œuvre, s'intéresse démesurément à la vie de son auteur : il reprochait à Sainte-Beuve d'ignorer qu'un livre est le produit d'un moi plus profond. Une trentaine d'années plus tard, Margerit admettait : « Il n'est pas fatal que la vie d'un poète ait un rapport étroit avec son œuvre. Les événements d'une vie, et la manière dont ils influent sur l'homme, ne sont pas dépourvus d'action sur l'inspiration du poète », néanmoins, il ajoutait : « mais la connaissance de ces événements n'est pas toujours indispensable à la compréhension profonde de cette œuvre ». Tout en reconnaissant que l'interprète de la production littéraire d'un écrivain doit souvent plonger dans « les indiscretions de la petite histoire » pour trouver une explication à ses textes, il désapprouvait les méthodes de la critique

\* Universitaire espagnole, Ana-María Pérez-Lacarta est professeur de langue et littérature française à l'université de Valladolid.

1. *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, Paris: P.U.F., 1996, p. 5.

moderne qui « s'est faite quelquefois à tort l'esclave de recherches qui relèvent de l'histoire anecdotique plutôt que de la critique littéraire »<sup>2</sup>.

Proust et Margerit lui-même nous préviennent contre le risque de confondre l'auteur avec les protagonistes des histoires qu'il raconte. Les personnages de Robert Margerit ne sont pas Robert Margerit. Son travail n'est pas égocentrique. Un roman exprime celui qui l'a conçu, mais seulement dans une certaine mesure. Dormond, Bruno, Claude, Antoine, etc. ne sont qu'en partie Robert Margerit. Dans *Cortège des ombres*<sup>3</sup>, il déclarait : « Notre avidité, nos rêves, notre désir, notre amitié, notre amour – et notre antipathie aussi, bien sûr – exigent des êtres d'élection » ; mais la personnalité de ces créatures diffère de celle de l'homme qui leur a donné la vie.

L'adéquation des faits racontés à la vérité réelle continue d'éveiller la curiosité du public, notamment lorsqu'il s'agit d'un document autobiographique. Toutefois, le lecteur averti se rend compte que, comme dit Albert Thibaudet<sup>4</sup> : « Dans toute confession, il y a du roman » et que « [...] tout roman est plus ou moins confession ». Devons-nous nous méfier un peu des textes margeritiens qualifiés d'autobiographiques ? En nuancant notre réponse, il faudrait dire oui. D'abord, parce que *Frédéric-Charles Messonier : sa vie, son œuvre* et *Singulier-pluriel* ont leur place dans le champ de la littérature : à l'encontre des critiques qui ont dit que les considérations formelles n'ont que peu d'importance dans le domaine des écritures du moi<sup>5</sup>, nous voulons affirmer que Robert Margerit n'a pas négligé la qualité de son style dans ces deux livres, bien au contraire : il s'est servi du mélange de personnalités et de documents supposés authentiques pour confondre le

2. Voir *Beauté, mon beau souci*, Limoges : Imprimerie Nouvelle, 1938, p. 3

3. In Madeleine Berry : *Robert Margerit*, Limoges : Rougerie, 1956, p. 73.

4. *Gustave Flaubert*, Paris : Gallimard, 1993, pp. 82-88.

5. Par exemple Georges Gusdorf : *Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob, 1991.

lecteur, pour exprimer l'incapacité de se concevoir et pour, d'une manière très originale, ironiser sur le genre autobiographique.

D'autre part, il ne faut pas oublier que l'écrivain observe son propre itinéraire, le voit de son point de vue : c'est un regard subjectif où le moi peut se dérober à soi. Même s'il fait un exercice d'autocritique, dans ces transpositions de son existence Margerit n'est pas impartial. La mémoire lui restitue un relevé significatif de ses sentiments et de ses pensées, mais il existe des obstacles psychologiques et stylistiques qui s'opposent à ce qu'il reproduise la réalité. Des réticences liées au souci de ne pas être pour d'autres un objet d'observation le poussent à taire ou à oublier certaines émotions ou certains épisodes de sa vie. Conscientes ou non, ces réserves sont assez significatives : elles nous découvrent l'essence margeritienne. Margerit était un homme discret, un intellectuel sensible, désireux de tout comprendre et de se comprendre par les sens et par l'esprit. Dans un interview de Laurence Paton<sup>6</sup> il déclarait : « l'instinct et des motivations obscures meuvent le romancier beaucoup plus profondément que les élémentaires volitions dont il a conscience. Comment reconnaîtrait-il ensuite dans un de ses ouvrages la part de l'inconscient et celle de la volonté ? ». Et le protagoniste de *Singulier pluriel* précise :

« Mais il y a tant de choses que je n'ai jamais dites ou laissées soupçonner à personne. Excepté F. (et encore ! qui me connaît ?... D'ailleurs, qui connaît-on ?... Je voudrais regarder, comme on regarde sur l'écran d'une petite télévision en couleur, les images, nettes ou confuses, apparaissant dans l'esprit de F., de mes amis. Ce serait l'unique moyen de connaître. Tout le reste est traduction, trahison »<sup>7</sup>.

6. Voir l'interview de Laurence Paton qui précède *Par un été torride*, Rombaldi, 1978, (Bibliothèque du temps présent), p. 4.

7. *Op. cit.*, p. 87.

Toujours en quête de sa propre identité, l'auteur insiste aussi sur la difficulté de traduire la pensée : « C'est vrai dans l'essence, mais faussé par le récit ». Et, un peu plus loin, l'écrivain insatisfait ajoute : « Ah, plus j'écris, plus je me sens passer à côté de ce que je pensais écrire »<sup>9</sup>.

En se cachant, en laissant dans l'ombre tout ce qui est trop intime, Margerit se fait connaître. De temps en temps, il laisse échapper une confidence, mais il se déguise le plus souvent. Le choix de ses thèmes le révèle et nous découvrons ses pensées dans tous ses textes. La vérité que nous cherchons se trouve dans ses articles et entre les lignes de ses livres : il s'agit non d'une vérité historique, mais d'une vérité symbolique. En parlant de soi, il parle de l'Homme avec un grand H : il enrichit le fonds commun de la connaissance de l'espèce humaine. En parcourant son univers littéraire et artistique, on s'aperçoit qu'il essaie de trouver une réponse, aux problèmes qui préoccupent tous les êtres humains. La recherche permanente du temps passé exprime le regret des moments heureux et le désir de faire la lumière sur son cheminement existentiel et sur ses origines. En remontant aux époques lointaines de l'histoire, en analysant psychologiquement ses personnages, en donnant son avis sur les productions de l'esprit, il lutte contre l'usure du temps et contre la condition mortelle de l'homme. Dans *Cortège des ombres*<sup>10</sup>, Margerit nous explique pourquoi il écrit des romans : « Ainsi donc, après quelques années de métier, je suis arrivé à concevoir que j'écris à seule fin de créer des personnages ». La littérature lui rend plus compréhensibles ses semblables et, en même temps, elle lui permet de dépasser le réel. En s'éloignant du présent, il peut vivre ce qu'il raconte, mais il va également s'observer et recomposer les différentes étapes de son parcours vital.

8. *Ibid.*, p. 121.

9. *Ibid.*, p. 131.

10. *Op. cit.*, p. 73.

Pour rassembler la pluralité de son moi, il ne choisit pas trop souvent le théâtre, et la poésie fait partie de son intimité. Le roman et la nouvelle sont les genres où il se projette le mieux. Les gens qui l'ont connu pourraient nous donner certaines clefs de ses livres, mais nous en distinguons quelques-unes. En allant des plus simples aux plus complexes, nous reconnaissons d'abord les espaces où il a passé la plupart de sa vie. À côté des paysages sur lesquels il a dû se documenter, la campagne limousine apparaît dans toute sa splendeur : l'eau des rivières qui traversent la région et la végétation exubérante qui l'a souvent enveloppé sont presque toujours présentes dans ses œuvres. Quant aux évocations urbaines, nous le suivons à travers les rues de Limoges et de Paris et nous rentrons dans les endroits – archives, cafés, journal, etc. – qu'il a fréquentés. Et, en ce qui concerne le refuge par excellence, qu'il s'appelle la petite maison Montégut, Le Breuilh, Thias ou qu'il ne ressemble qu'en partie au foyer familial, nous découvrons explicitement et implicitement la maison de Suzanne et de Robert Margerit. Tous ces décors extériorisent, d'une part, la nostalgie de la grotte fœtale et, d'autre part, l'incessant combat qui mène son moi « chrétien » contre son moi « païen ».

Ce dernier joue un rôle capital dans tous ses livres : il y met en valeur la beauté du corps féminin et souligne l'importance de la passion et des instincts. En 1932<sup>11</sup>, il disait que tout roman doit apporter des éclaircissements sur la vie et que, puisqu'elle gravite autour de trois tendances : l'instinct de conservation, la libido et l'inclination à l'évasion, ce genre de récits littéraires doit procéder d'elles. Plus tard, il soutenait :

« L'amour est romanesque. Cependant un mariage n'a aux yeux du monde qu'une valeur romanesque banale, encore que touchante. [...] Le romanesque

11. Voir « Où va le roman ? », *Le Populaire du Centre*, 1<sup>er</sup> février 1932.

croît au fur et à mesure que l'on avance dans l'anti-social. Il est incontestablement antisocial, il répond en effet aux instincts les plus difficilement incontrôlables »<sup>12</sup>.

Les relations incestueuses, les tendances homosexuelles, l'infidélité, le voyeurisme, le sadisme et autres perversions sexuelles, telles que le masochisme ou le fétichisme, sont donc romanesques. Margerit leur accorde une place fondamentale dans ses romans, non seulement pour distraire et émouvoir ses lecteurs, mais surtout pour les aider à mieux comprendre le comportement humain et pour lutter contre la mort. À ce propos, il déclarait dans un interview<sup>13</sup> : « [...] le désir c'est la négation de la mort, l'affirmation de la vie, de sa puissance créatrice et inspiratrice, la longue lutte de l'instinct vital contre l'usure, la dégradation physique et l'inévitable fin ». Esprit large, Margerit désavoue les préjugés bourgeois : *La vie publique et privée* et *La salamandre Ernestine* raillent cette morale, ses autres nouvelles la désapprouvent pour la plupart et tous ses romans la rejettent plus ou moins ouvertement. En parlant avec Roger Kenette, il affirmait :

« Il faut un antidote à la morale qui se conduirait, si l'on n'y prenait garde, en mère abusive. Si les situations singulières m'intéressent, c'est qu'elles sont plus riches, plus captivantes que les banales aventures amoureuses. Ma volonté de protester contre les interdits sociaux s'en régale d'autant plus. Le roman est, par ailleurs, le seul art où la liberté d'expression soit complète. On peut tout dire »<sup>14</sup>.

Et il précisait que ce problème n'intéressait que l'écrivain : « C'est le romancier et non l'homme qui parle ». Il sépare le plan professionnel du plan personnel.

12. Voir « Le romanesque », causerie littéraire diffusée par *Radio-Limoges* le 28 mars 1947.

13. Celui de Laurence Paton. Voir *Par un été torride*, Rombaldi, 1978, p. 9.

14. Voir « Robert Margerit, le révolté tranquille... », *Le Populaire du Centre*, 29 octobre 1963, p. 10.

Ce non-conformisme affleure également lorsqu'il analyse ou fait tout simplement allusion à des événements historiques qu'il vécut soit dans la réalité, soit dans la fiction. Son antimilitarisme et son opposition aux régimes totalitaires transparaissent lorsqu'il évoque les deux conflits mondiaux, le fascisme, le stalinisme et quand il traite de la période révolutionnaire et de la bataille de Waterloo. Les sombres souvenirs qu'il garde de la Grande Guerre le poussent à écrire : « [...] elle m'a empreint de sa marque funèbre, ineffaçable. [...] j'ai reçu pour révélations l'angoisse, la tristesse, l'inquiétude, la défiance, le sentiment de la cruauté humaine, le germe de la notion que le monde et la vie sont de monstrueuses absurdités »<sup>15</sup>.

En ce qui concerne la Deuxième Guerre mondiale, dans *Mont-Dragon*<sup>16</sup> il mentionne seulement : « [...] les drapeaux à croix gammée et les uniformes verts qui grouillent de l'Étoile aux Tuileries », mais l'intrigue est liée à l'atmosphère de l'époque et l'apathie dont il parle dans la lettre qu'il écrit à Jean Blanzat, le 29 janvier 1944, reproduit l'état d'esprit des gens qui, troublés « [...] par trop d'événements bouleversants et par tant de propagandes et de mots d'ordre contradictoires [...] », finirent « par ne plus croire à rien, par ne plus espérer rien, par ne plus souhaiter que la léthargie [...] ».

*L'amour et le temps*<sup>17</sup> se situe en octobre 1940, après l'armistice, et le protagoniste de *Le Dieu nu* médite sur la civilisation à son retour de la guerre. Ces deux livres analysent les conséquences que ce conflit armé entraîna : en particulier, les dommages affectifs, néanmoins, le roman qui obtint le prix Renaudot en 1951 va plus loin. Les réflexions pessimistes de Bruno sont assez expressives : « Le pire des guerres n'est pas seulement qu'elles martyrisent des corps ; c'est qu'elles empoisonnent les âmes »<sup>18</sup>.

15. Voir Frédéric-Charles Messonier : *sa vie, son œuvre*, p. 52.

16. *Op. cit.*, Paris : Gallimard, 1952, p. 22.

17. *Op. cit.*, Limoges : À la Pyramide, 1941.

18. *Op. cit.*, Paris : Gallimard, 1951, p. 292.

Et il conclut à la dernière page : « Je ne crois plus à la société et j'espère qu'elle se détruira d'elle-même sous les coups de ses bombes qui représentent la pointe du progrès. Serons-nous parmi les anéantis ou du petit nombre des survivants rendus à l'état de nature, à notre vérité, à la pureté première ? ».

Contre les violences de l'Occupation et de la Libération, il rédige certains passages de *Le bal des voleurs*<sup>19</sup>. Ces références sont implicites, mais Margerit lui-même confirme notre supposition : « La mitraillade finale doit s'entendre comme l'écho des exécutions sommaires qui précéderent ou accompagnèrent la Libération »<sup>20</sup>. Les « terreurs » nazie et communiste y sont représentées. *Nue et nu* nous avait déjà montré le visage du fascisme et *La vie publique et privée* satirise les méfaits de la politique pratiquée de l'autre côté du rideau de fer.

En remontant jusqu'aux dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, il découvre que « La Révolution Française a fait reculer la civilisation de plusieurs centaines d'années » et qu'« [...] elle a inventé le nationalisme, et un nationalisme exacerbé »<sup>21</sup>. En écrivant sa tétralogie du point de vue des gens qui la vécurent, il nous invite à réfléchir sur les différentes formes de gouvernement et il dénonce les aberrations de la politique. Il nous montre les excès commis par les révolutionnaires et en souligne les conséquences : la vanité, l'ambition, le fanatisme et la soif de vengeance qui les incitent à immoler des innocents par milliers et à exercer une tyrannie infernale ; à la fin Saturne finit par dévorer ses propres enfants.

D'autres scènes saisissantes complètent cette vision négative de la politique : les tableaux des champs semés de morts dans la première partie de *La terre aux loups* sont assez révélateurs. Quelques années plus tard, Margerit

19. In *Ambigu*, Paris : Gallimard, 1956, pp. 7-47.

20. Voir *Singulier pluriel*, p. 162.

21. Voir l'interrogatoire de Roger Kenette : « Robert Margerit, le révolté tranquille », *Le Populaire du Centre*, 29 octobre 1963, p. 10.



insiste sur le bilan désastreux de la bataille de Waterloo, sur l'incompétence des cadres des régiments français et sur l'absurdité de déclarer la guerre pour maintenir l'ordre<sup>22</sup>.

Dans son roman tout simplement dit d'aventures, il nous présente d'autres images également intéressantes du pouvoir exécutif : celle du roi qui traverse à toute vitesse le bourg où Brice vivait avec ses parents et dont les soldats « [...] laissèrent les poulaillers vides, les foin gâtés, des filles en larmes et en tous lieux de beaux tas de crottin jaune »<sup>23</sup> et le *portrait* du vice-roi des Antilles espagnoles : « [...] créature prestigieuse ; les simples mortels ne l'aperçoivent qu'à l'occasion des grandes fêtes, passant loin dans un carrosse au milieu d'une pompe orientale »<sup>24</sup>. Cependant, c'est la justice qui s'en tire le plus mal : capable d'infliger les tortures les plus atroces afin d'obtenir l'aveu d'un innocent ou d'allumer des bûchers pour brûler les hérétiques<sup>25</sup>.

*La Révolution* nous offre plusieurs pages où les prévenus sont condamnés à l'avance<sup>26</sup> et la description physique et morale de M. Louignac dans *Une tragédie bourgeoise* ne dit rien en faveur des avocats :

« [...] un garçon de trente ans tout juste, [...], grand, brun, sec –mais avec un visage plutôt d'acier tranchant que de pierre– moins brillant que le jeune Salard mais beaucoup plus rusé. [...]. Arriviste effréné, beaucoup trop ambitieux –sans but précis, d'ailleurs– pour sacrifier à autre chose que la passion de parvenir et de s'imposer, totalement dénué de scrupules [...] »<sup>27</sup>.

22. Voir *Waterloo : 18 juin 1815*, Paris : Gallimard, 1964, (Les trente journées qui ont fait la France).

23. Voir *L'île des perroquets*, Paris : Phébus, 1984, p. 91.

24. *Ibid.*, p. 212.

25. *Ibid.*, pp. 31-33 et 283-284.

26. Voir les procès des Girondins, des Dantonistes et, dans le même cadre, celui de Fouquier-Tinville dans *Un vent d'acier*, Paris : Phébus, 1989, pp. 119-126 et 354-367 et dans *Les hommes perdus*, Paris : Phébus, 1989, pp. 58-62.

27. *Op. cit.*, p. 150.

Néanmoins le visage de la justice qui apparaît dans *Le château des Bois-Noirs* n'est pas du tout inhumain<sup>28</sup>.

Quant à la critique sociale, Margerit combat principalement l'hypocrisie bourgeoise et les inégalités. En général, il a de la commisération pour les prostituées et il traite avec bien plus de rigueur les personnes qui les exploitent et les gens très bien qui se disputent leurs faveurs<sup>29</sup>. Pour mettre en relief les différences qui séparent les états ou les classes qui constituent la société, il oppose les rues animées et bien illuminées aux quartiers sombres et écartés<sup>30</sup>, le *château* des maîtres au logement misérable des métayers<sup>31</sup>, les « usines flottantes » aux « petits navires »<sup>32</sup>, le luxe et l'opulence de ceux qui s'amuse dans des beaux hôtels à l'extrême pauvreté des hommes et des femmes qui n'ont rien à manger<sup>33</sup>, etc.

Pour ce qui est de l'écriture, nous devons rappeler que le romancier, l'auteur de pièces de théâtre, le critique d'art et de littérature, l'historien, le chroniqueur, l'écrivain d'un journal intime et celui qui note ses hésitations dans ses cahiers de travail apparaissent plus ou moins fréquemment dans ses romans. Dans l'article que nous avons intitulé « Réflexions sur le roman »<sup>34</sup>, nous commentons seulement quatre livres où le problème de la création romanesque est fondamental, mais nous pourrions mentionner d'autres textes où Margerit se regarde en passant. M. Bléhault et Fabien<sup>35</sup> représentent l'érudit qui ne cesse de s'instruire, Antoine et Bruno<sup>36</sup> trouvent refuge dans l'écriture et *La femme forte* témoigne qu'il connaissait bien le métier de journaliste.

28. *Op. cit.*, Paris : Phébus, 1987, p. 222.

29. Voir, par exemple, *Le Dieu nu*, pp. 146-147, *Les amants*, Paris : Phébus, 1990, pp. 154-158 ou *Une tragédie bourgeoise*, p. 58.

30. Voir, par exemple, les trois premières nouvelles d'*Ambigu*, *Les amants*, pp. 56-57 et 85 ou « Un soir à Paris », *Cahiers Robert Margerit*, (Isle), n° III, (1999), pp. 18-20.

31. Voir *Le château des Bois-Noirs*, pp. 37-39 et 58.

32. Voir *Quand on est matelot : la vie des Terre-Neuvas*, Limoges : Imprimerie Nouvelle, 1934, p. 6.

33. On pourrait citer de nombreux passages de *La Révolution*. Voir, par exemple, *Les autels de la peur*, Paris : Phébus, 1989, pp. 567-569.

34. Voir *Cahiers Robert Margerit*, (Isle), n° III (1999), pp. 31-36.

35. Voir respectivement *Par un été torride*, pp. 39-42 et *Le château des Bois-Noirs*, p. 113.

36. Voir *L'île des perroquets* et *Le Dieu nu*.

D'autre part, en tant qu'écriture du moi et comme écriture de l'écriture, *Singulier pluriel* rassemble les préoccupations esthétiques que Margerit avait plus ou moins explicitement formulées : Quelle personne et quel genre littéraire choisir pour s'exprimer ? À qui s'adresser ? Dans quelle mesure peut-on se raconter ? Dans quel but ? La mise en abyme nous rapproche un peu plus de l'homme qui travaillait jour après jour consciencieusement et l'intertextualité nous aide à interpréter le reste de l'œuvre margeritienne d'un point de vue différent.

Dans un autre domaine, ses causeries de *Radio-Limoges*, ses essais et ses articles de critique littéraire, publiés par *Le Populaire du Centre* et par d'autres périodiques pendant de nombreuses années, lui permettent d'exprimer petit à petit ses idées sur la littérature. Ses réflexions portent sur de multiples questions et mettent en évidence l'étendue des connaissances de Margerit sur ce terrain. Des pages et des pages sont remplies de références à des auteurs, des œuvres et des personnages de toutes les époques : Homère, Stendhal, Proust, Baudelaire, Dostoïevsky, Stevenson et tous les grands classiques se partagent l'attention des lecteurs avec les écrivains modernes.

Finalement, ses critiques d'art, ses études historiques, sa traduction de *Le Cantique des Cantiques de Salomon* et d'autres textes moins connus nous rappellent que son appétit de savoir était insatiable, ce dont nous nous réjouissons en tant que lecteurs.