

L'adoption dans *Bubelè l'enfant à l'ombre* et *Mère de guerre*

Adolphe Nysenholc¹

This article examines the theme of adoption in the novel, *Bubelè l'enfant à l'ombre*. An infant, hidden in a host family during WWII, in order to avoid deportation, is too young to understand what happens, and feels bad, rejected, punished by dad and mom. After the war, he feels guilty to leave those Righteous among the nations and refuses to sail for two Promised lands : America or Israel. It would be unjust to abandon his saviours who were « better » than his parents. So he becomes a parentified child, adopts himself his foster parents. And when they died, he writes the book, in a style that hooks in a way to be adopted by the reader. And arrives to the conclusion that for a son, an adoption aspires to recreate the first one which occurred in the womb as well as in the heart of the mother.

Le texte propose une variation sur la notion d'adoption, à travers, principalement, un roman, *Bubelè l'enfant à l'ombre*. Un jeune enfant, caché dans une famille d'accueil, pour échapper à la déportation, y est trop petit pour comprendre, et s'est senti rejeté, voire puni par les siens. Et, après la guerre, s'éprouvant coupable d'abandonner injustement ses sauveurs qui ont été « meilleurs » que ses parents, il refuse de partir dans deux Terres Promises : l'Amérique et Israël. Il s'est parentifié, a « adopté » lui ses parrains. Et à leur mort, écrivant ce livre, il se forge une écriture qui accroche, pour essayer de se faire adopter, cette fois, par le lecteur. Il découvre que la figure de style qu'il affectionne, la métaphore, en identifiant des éléments sans parenté, fonctionne selon un même mécanisme que l'adoption. Et estime finalement que toute adoption aspire à renouveler la première, celle qui s'opéra au sein même de la mère.

1. L'abandon

C'est quand demain ?

J'ai regardé longtemps par la fenêtre.

J'étais tenu de taire qui j'étais et d'où je venais. Enfant caché, je cachais quelqu'un en moi. Je ne pouvais pas me vivre moi-même, car je ne pouvais pas vivre tout court. Être moi était mortel. Si petit, j'étais dangereux à ma propre personne, et aux autres.

Je distinguais tout dehors par la baie, mais de l'extérieur on ne devait pas m'apercevoir à travers le rideau. J'espérais ne pas être transparent comme la vitre, on n'avait pas à voir en moi !

¹ Université libre de Bruxelles. Faculté de Philosophie et Lettres. Écrivain.

Dans la course de relais contre la mort, on m'avait remis au passage, hors d'haleine, comme un témoin à porter jusqu'à la victoire. Je commençai moi-même à parcourir un long marathon sur place, qu'était mon attente.

Jeune, j'étais seul, comme un vieux. Sans parents. Pour être son petit homme, à ma mère.

Je n'étais pas autorisé à mettre le nez dehors. Dans la rue, en pleine lumière, je n'arrivais pas à empêcher mon ombre de sortir de moi.

Le temps n'avancait pas derrière la croisée. J'aurais dû comprendre ma mère comme un grand. Pourquoi y avait-il la guerre pour mes parents et non pour les gens d'ici ? C'est de moi que les miens ne voulaient plus.

Tanke, ma mère de guerre, était douce, et fort inquiète, comme une personne scrupuleuse. Son nom était en assonance avec l'allemand *Angst*. Quant à Nunkel, son mari, voûté, mais aussi solide qu'un roc, il m'apprit à prononcer le -un- du sien, 'oung', comme dans bunker.

Je ne pouvais même plus jeter mes cubes dans le carreau. L'esprit frondeur du *shietl* fut jugulé.

Ma mère m'adorait en paroles, mais en actes paraissait me détester. Ces gens, les Van Helden, qui ne m'étaient rien, ne me faisaient pas sentir qu'il y avait danger, urgence à se défaire de moi².

Mon roman d'inspiration autobiographique, *Bubelè l'enfant à l'ombre*, illustre une adoption sauvage (hors-la-loi, durant la guerre), mais qui n'a pas pu s'officialiser dans la paix (vu l'opposition d'un oncle survivant aux camps), et montre aussi, en revanche, comment l'enfant, en restant en Belgique (alors qu'il aurait pu partir aux Etats-Unis avec son seul parent rescapé), a, lui, 'adopté' ses parents de guerre, en demeurant dans leur pays, pas trop loin d'eux, comme s'il n'avait pas pu les abandonner, leur infliger ce qu'il avait subi au début de son existence.

Dans ce récit, c'est par les yeux du jeune enfant de 3 ans qu'on vit³ comment il se retrouve dans une famille d'accueil, comme puni pense-t-il, car il ne sait pas qu'il est relégué dans cette cache pour lui éviter la déportation, et puis on voit comment ses parrains occasionnels qui s'attachent à lui seront mal récompensés, le jour où il leur sera cruellement arraché.

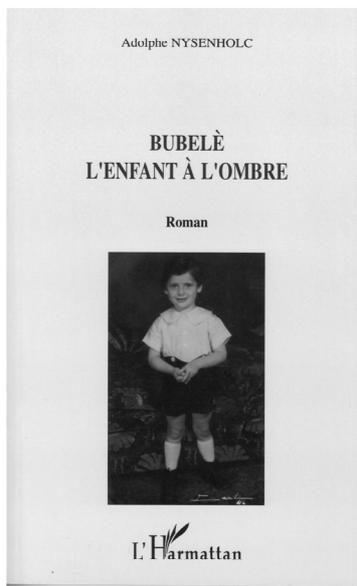
Dans la pièce de théâtre *Mère de guerre*⁴, on se trouve, avec les mêmes, plus d'un demi-siècle plus tard. L' 'enfant', à présent en fin de vie, voit ses deux mères mortes à son chevet, celle qui

²Adolphe NYSENHOLC, *Bubelè l'enfant à l'ombre*, Paris, L'Harmattan, 2007, réédition Bruxelles, Espace Nord (Collection du patrimoine littéraire belge francophone), 2013, première page.

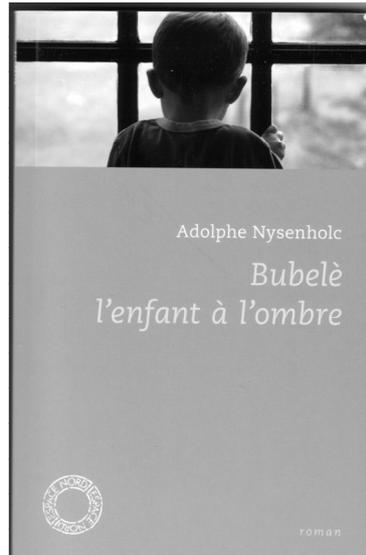
³ Cf. : la focalisation interne selon Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁴A. NYSENHOLC, *Mère de guerre*, Paradoxe, Paris, 2003 ; Carnières (Hainaut-Belgique, Lansman Editeur, 2006.

l'a mis au monde et celle qui l'a adopté dans son cœur. Elles sont venues séparément de l'au-delà pour l'aider à passer, pour le chercher. Mais elles ne s'entendent pas. Elles n'ont pas connu la même mort. L'une stigmatisée, 'sélectionnée', fut vilement assassinée à peine sortie de l'adolescence, anéantie pour ce qu'elle était, quand l'autre est partie paisiblement en aïeule, dûment inhumée et louée pour ce qu'elle avait fait. Leurs fins à jamais les séparent. C'est un miracle de les voir réunies. Mais le fils ne peut se décider avec laquelle partir. S'en aller avec l'une serait trahir l'autre. Pas moyen de se faire adopter⁵.



⁵ Le choix est d'autant plus cornélien qu'il est insoluble.



2. The Kid

Le roman autant que la pièce est une reconstruction de l'imaginaire de l'enfant⁶, l'un dans la souvenance des premières années, l'autre dans le cauchemar pressenti de son dernier jour.

Mais, de quelle manière ces textes se sont-ils construits ? Au bout de mon écriture, j'ai découvert que j'avais eu une existence dont la forme ressemblait au script du *Gosse* de Chaplin⁷. On se souvient que le film s'ouvre sur Edna, fille-mère, comme on disait, qui abandonne son enfant qu'elle ne peut élever, et qu'il est recueilli par un pauvre vagabond, Charlot, dont il est arraché par l'assistance publique, sur avis du docteur de quartier. En route vers l'orphelinat, l'enfant est

⁶ A. NYSENHOLC, « Ecrire : vrai ou faux ? » in *L'Enfant terrible de la littérature* (études d'autobiographies d'enfants cachés), Bruxelles, Institut d'Etudes du Judaïsme - Didier Devillez Editeur, 2011 ; chapitre présenté à la Bibliothèque Montjoie-Uccle 'Le Phare', dans le cycle *Autobiographie : Mensonges blancs, mensonges noirs* sous la direction de Beatrice Barbalato, 25 février 2010.

⁷ Charles CHAPLIN, *The Kid*, First National, USA, 1921.

repris par Charlie, son père 'adoptif'. Mais, il est de nouveau kidnappé, cette fois par le patron de l'asile de nuit où ils se sont réfugiés, lequel l'apporte au commissariat pour obtenir la récompense annoncée à qui retrouverait le petit. Moi, c'est par un autre cas de force majeure, la guerre, que je serai délaissé, et élevé par des parrains, aussi pauvres, de l'affection desquels je serai tout autant enlevé, là, par un oncle jaloux, avec la complicité de l'Aide aux israélites victimes de la guerre (AIVG), pour être placé dans une institution. Et puis, me retrouvant expédié à l'étranger, je serai de même intercepté et récupéré par mes sauveurs, pour une nuit que je passe aussi ailleurs que dans leur domicile, planqué, avant de devoir réintégrer la maison d'enfants, par décision du juge, étant donné que mes Justes n'étaient pas des tuteurs officiels. Mais si le scénario du film se termine par les retrouvailles du petit avec sa mère, mon histoire ne connut pas ce happy end hollywoodien.

N'empêche, la réalité avait le schéma d'une fiction, avec ses rebondissements et retournements de situation⁸. La vie était déjà un roman.

C'est peut-être pourquoi, j'ai toujours vécu persuadé qu'un jour je me raconterais. Jeune adolescent, j'avais un journal intime. Et déjà très tôt, je vivais dans l'imaginaire : un matin, Tanke, ma marraine de guerre, me voit rêver à table et, passant la main devant mes yeux comme si elle attrapait une mouche, me ramène à la réalité. Elle interdisait au petit garçon d'être en lui-même, d'être soi. J'aurai à briser pas mal de résistances pour sortir de moi, pour passer à l'acte de l'écriture, pour me dire.

D'ailleurs, à l'époque, un enfant avait à se taire. Et, comment raconter un âge dont on n'a quasi aucun souvenir ? De plus, par rapport à un adulte revenu des camps, nul, même orphelin, n'avait rien à raconter⁹. Alors y a-t-il moyen de parler quand on a toutes les raisons de garder le silence ? Comment se montrer quand on a dû vivre caché, car afficher qu'on existe est se mettre en danger de mort¹⁰. Par quelle parole se faire comprendre, comment se faire adopter ?

⁸ Le chiasme est une figure de rhétorique qui donne de la solidité à une forme littéraire, comme le X dans la construction, élément de base de la Tour Eiffel, par exemple.

⁹ « De quoi tu te plains, dit une mère survivante à sa fille. Tu étais à la campagne ». Cf. : Marcel FRYDMAN, *Le traumatisme de l'enfant caché*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 171, « Tu as eu de la chance », disait le déporté à son enfant retrouvé.

¹⁰ Louis BEGLEY, *War Time Lies* (1989), *Une éducation polonaise*, Paris, Grasset, 1992 : rapporte qu'il traverse la Pologne de la guerre avec sa tante. Or en réalité, c'était avec sa mère qu'il accomplit cette incroyable odyssée. Lui, qui a dû mentir sur son identité durant toute cette période, n'a pas pu dire la vérité, toute la vérité ; quand il a raconté son histoire, il a dû se préserver, tant c'était risqué de se dévoiler entièrement.

Le temps en précipita la nécessité. Les témoins des camps commençaient à disparaître. Et l'enfant caché¹¹ a senti que lui revenait de prendre le relai de la mémoire. Ont commencé à témoigner les enfants les plus âgés qui avaient le plus de souvenirs¹². Et les plus jeunes, doublement frustrés, de leur parents, mais aussi de leur mémoire, car avant trois ans on ne se souvient plus guère de rien, même pas des mots qui ont dû être prononcés pour expliquer pourquoi il allait y avoir séparation. Le jeune enfant, devant le fait accompli, a dû débrouiller tout seul le rébus de son cauchemar.

J'ai griffonné les premières lignes de mon récit, en 1980, quand ont disparu mes sauveurs. Leur mort a réactivé la disparition de mes parents. Je trouvais intolérable qu'ils ne soient plus là, eux, les derniers à avoir vu mes père et mère, surtout elle, Tanke¹³, ma 'tante', qui me racontait tout le temps notre histoire, tout ce qui nous était arrivé. Ils m'avaient sauvé la vie, eux, c'était à mon tour de les sauver, de leur donner vie, de les adopter. Aussi quel désespoir quand j'ai relu, peu après, les pages de cette première version, qui se révélait plate et sans âme.

Alors comment les rendre vivants ? Et qu'ils puissent intéresser d'autres, qu'on veuille d'eux. Comment rendre mes morts 'immortels' ?

3. Une adoption fictive

Le projet demeura à l'abandon durant des années. J'ai organisé entre temps une semaine du cinéma autobiographique, avec un colloque sur le sujet en littérature et au cinéma, pour dire, dans mon intervention, l'impossibilité de l'autobiographie¹⁴, car personne ne peut se mettre à la place d'un autre, - dans son corps. Le *je* restera extérieur à chacun, on ne peut vivre autrui¹⁵.

J'ai écrit un monologue dans ce sens, intitulé *À la vie comme à la mort* (1984). Un homme sur scène demande au public qu'on soit lui. Il fait le prestidigitateur, des passes, personne ne passe en lui. Il fait le contorsionniste pour essayer de montrer ce qu'il a en lui : nul ne voit rien. Personne n'arrive à endosser son être.

¹¹ A. NYSENHOLC, « Secrets de famille », in *Tenou'a*, Paris, mai 2013.

¹² Saül FRIEDLANDER, *Quand revient le souvenir*, Paris, Seuil, 1978.

¹³ Ce terme hypocoristique signifie 'petite tante', en patois flamand de Bruxelles.

¹⁴ A. NYSENHOLC, « L'impossible autobiographie », in Id. dir., *L'écriture du je au cinéma, Revue belge du cinéma*, Bruxelles, n°19, 1987.

¹⁵ A. NYSENHOLC, « Vivre l'autre ? », in *Revue générale*, Bruxelles, avril 2013, pp. 25-32.

Puis, j'ai réécrit un *Amphitryon*, où Zeus, amoureux d'une femme, pour la convaincre, doit se faire homme, pas en apparence¹⁶, mais en réalité ; seulement, du coup, il devient mortel, meurt comme dieu, disparaît dans l'homme. C'était une adoption mystique !

Cette aspiration à la communion s'est poursuivie dans d'autres pièces de théâtre avec un thème qui m'est plus proche, celui du *dibbouk* : dans la tradition juive, ce mot désigne une âme tourmentée qui vient, pour trouver le repos, se réincarner dans un vivant¹⁷. C'est ainsi qu'est né d'abord *Survivre ou la mémoire blanche*¹⁸, où une jeune mère morte en déportation vient hanter un demi-siècle plus tard son fils, et vivre avec lui, l'habiter, le vampiriser. Puis il y eut *Mère de guerre*, où ce sont les deux mères qui viennent auprès de lui, elles qu'il a toujours portées en lui, pour demeurer *in fine* partagé, voire crucifié entre celle qui lui a donné la vie et celle qui la lui a sauvée. Car, elles se le disputent, chacune voulant qu'il parte avec elle seule dans l'au-delà.

Il s'agit d'un jugement de Salomon moderne, sans roi, où c'est l'enfant qui doit décider du choix, faire la loi. Alors, doit-il s'en aller avec la jeune maman, dont il semble le père, ayant trois fois son âge, ou avec la vieille marraine, dont il n'a jamais été que le fils d'une autre ? Mais refuser de suivre en fils celle qu'on a assassinée comme femme, c'est en outre la tuer lui-même en tant que mère, comme la punir d'une faute qu'elle n'a pas commise. Car, il serait injuste de l'accuser elle, l'abandon de l'enfant ayant été un don, dans l'urgence, un don de vie qui l'a sauvé. Seulement, la Juste, qui l'a recueilli si petit, a risqué pour lui sa vie, et récuser son offre d'adoption *in extremis* serait de la plus grande ingratitude. Et pourtant, c'est la mère qui devrait être privilégiée. On n'a pas seulement voulu éliminer en elle une personne mais tout un peuple. Et ne pas l'accompagner et la laisser mourir seule et ignorée, c'est comme accomplir lui-même le génocide.

Survivre ou la mémoire blanche a une structure ouverte, rhapsodique, en tableaux, 'épique' dans l'acception de Brecht. On assiste à des scènes de la vie quotidienne que mène la mère qui s'est installée chez son fils. Elle se mêle de ses affaires, voudrait le marier à une Juive, et, vu l'impossibilité de cette existence commune, repart dans la diaspora éternelle. J'ai pu ajouter des scènes, à différentes occasions, sans nuire à l'équilibre de l'ensemble (de 1988 à ce jour). C'était vivre un quart de siècle dans une adoption fictive avec cette mère imaginaire.

¹⁶ Comme chez Plaute, Molière, Giraudoux.

¹⁷ Cf. : Shalom ANSKI, *Le Dibbouk*, Paris, L'Arche, 1957, le chef-d'œuvre du théâtre yiddish.

¹⁸ A. NYSENHOLC, *Survivre ou la mémoire blanche* - *Sopravvivere o la memoria in bianco*, édition bilingue français-italien, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2007 (trad. et intr. de Fabio REGATTIN).

Quant à *Mère de guerre*, la forme est plus proche du théâtre antique ou classique¹⁹, avec ses quatre personnages : le fils, la mère, le couple des parrains. Dès le départ, j'ai eu l'intuition de la forme générale : ils seraient confrontés deux à deux. Et de fait toutes les possibilités de combinaison ont été envisagées en 6 tableaux. La structure est fermée, symétrique, comme dans certains quatuors, avec des mouvements de même longueur. Chaque scène s'est développée par des variations sur de mêmes thèmes (chacun des personnages raconte la scène de l'abandon, d'après son propre point de vue ; il y a la récurrence de reproches : pourquoi tu m'as abandonné, pourquoi vous n'avez pas gardé ma mère, pourquoi, vous, vous avez pu vivre, ou cette question lancinante : pourquoi vous n'avez pas eu vous-mêmes d'enfant ?)

Le problème était de trouver comment faire se rencontrer les protagonistes. Et là j'ai trouvé la solution dans mon récit (qui s'élaborait en même temps), en la personne de mon sauveur, lequel était réellement employé communal aux funérailles. Maître de cérémonie, qui précédait le corbillard durant sa vie, il continue son travail, dans la pièce, mais en sens inverse. C'est donc lui qui ramène, au fils, ses mortes. J'évitais ainsi le cliché de l'apparition soudaine, à l'occasion d'un rêve ou d'une hallucination. Cet homme aux allures de patriarche est comme un avatar de l'Hermès psychopompe. C'est naturellement lui qui se présente au chevet du fils agonisant, qu'il faut conduire dans la mort. Mais le vieux est venu avec sa femme, la marraine de guerre, pour accueillir leur pupille dans l'après-vie, comme ils firent naguère pour le sauver de la mort enfant. Et le fils profite de la situation, pour réclamer à son cher Caron de lui ramener celle qu'il a attendue toute sa vie, l'éternelle absente, sa mère. Le vieux s'exécute. Et c'est la catastrophe. La présence de la mère compromet le départ avec le vieux couple.

Le guide des âmes, en tant que figure archétypique, confère à la pièce une dimension mythique, et même poétique. L'écriture se développe néanmoins sans pathos. Les répliques sont courtes, découpées comme au laser, appropriées à la dispute, à l'agressivité du fils frustré, et dont la violence verbale joue comme une catharsis. En conflit avec ses deux mères, il vit l'impossibilité de l'adoption. Et demeure seul. *Noir*.

Mais, comme j'ai dû constater, lors de leurs représentations, que mes pièces pouvaient émouvoir, que mes personnages arrivaient à être réincarnés, du moins à donner, par la magie de l'art, l'illusion d'être revécus, voire intimement adoptés par des acteurs, - mon rejet de l'autobiographie m'est apparu comme trop absolu (le *one man show*, avec personne ne répon-

¹⁹ Cf. : Jean RACINE, *Andromaque* (1668), Paris, Pléiade, Gallimard, 1950.

dant à l'appel de l'artiste de music-hall, était certes un vrai seul en scène, où s'exprime l'abandon, vécu comme un rappel du 'rejet' de la mère, et attestant une déréliction infinie).

L'expérience prouvait néanmoins qu'il y avait la possibilité de toucher profondément son semblable, d'impliquer autrui.

4. L'adoption par l'écriture

Encouragé, j'ai donc repris le manuscrit qui, dans son premier état, n'était que lettres mortes. Et l'ai retravaillé selon les lois de la poétique. Il fallait intriguer accrocher le lecteur, l'amuser, le faire rêver ; de fait : faire une demande d'adoption, ne pas craindre de séduire, de se faire aimer, ne plus jouer au délaissé. Faire de l'anti-Nouveau roman. Renoncer à l'écriture blanche de Perec²⁰, si bien distanciée qu'elle ne dérange plus le lecteur qui pourrait ressentir de la tristesse, le pauvre, voire de la culpabilité.

Et il y eut un moment déclencheur dans la reprise du processus d'écriture. J'étais en Israël, invité par une collègue de l'Université de Tel-Aviv pour un colloque, et je dis à mon hôtesse, qui me fait visiter le pays : « C'est *ici* que j'aurais dû me trouver ». C'était une énigme pour elle. Et en m'expliquant, je compris que je pourrais raconter toute mon histoire en répondant à cette question : comment se fait-il qu'en route pour la Palestine, comme on disait alors en 1949, je n'y suis pas arrivé. C'est tout le passage du roman où mes parrains de guerre, qui ne m'avaient plus car j'avais été placé contre leur gré dans une maison d'enfants, m'ont soustrait au convoi en partance, agissant comme s'ils étaient mes parents. Du coup, au lieu d'avoir une relation de faits qui s'enfilaient à la manière aléatoire des récits de vie, j'avais un fil rouge tendu, comme dans un suspense, qui donnait du sens à la narration. Allais-je partir ou pas ? Le voulais-je ? Avais-je commencé à écrire pour arriver à prendre conscience de ce moment dramatique qui décida de toute ma vie ? Dans cette perspective, le tout prenait une *forme* romanesque, d'autant plus que le questionnement, qui sous-tendait l'action, ne fut pas énoncé. « L'essentiel ne doit pas être dit », disait Bresson. Implicite, la motivation est plus forte, car plutôt que de la faire comprendre, on la fait vivre, moment après moment, par le lecteur. Celui-ci se trouve quasi dans le personnage, - on peut dire : adopté.

Mais, j'ai dû attendre les vacances. L'été 1994. Je suis parti avec une valise pleine de notes consignées au fil du temps dans des carnets, dont certaines remontant aux années soixante. Je les

²⁰ Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

ai classées chronologiquement, par thèmes, et nourri ainsi la première esquisse, en privilégiant la drôlerie, inspirée par Thyl Ulenspiegel et mon autre héros de dilection, Charlie, comme disent les anglo-saxons (Charlot, comme il est appelé dans le monde roman). Je souriais dans mes mots pour me faire accepter, ne pas culpabiliser, ne pas être rejeté.

De fait, mon premier livre publié, *L'âge d'or du comique* (1979), avait porté sur le thème de l'enfance dans l'œuvre de Chaplin, dont les gags exploitent même, comme je le démontre, la petite enfance. Autrement dit, je n'ai pas osé écrire directement sur mon enfance (elle devait rester cachée), je n'ai pu l'évoquer qu'à travers un homme adopté au grand jour quasi par tout le monde. C'était sans risque. *L'âge d'or du comique* fut un galop d'essai avant de me lancer dans mon propre roman, *Bubelè l'enfant à l'ombre*. Mon préfacier²¹ avait écrit combien avec les mots je savais mimer l'image de Charlot et souhaitait à mon ouvrage de « passer la rampe ». Le succès du livre me poussa à ce que moi-même je me livre.

En tout cas, parallèlement à la composition de cet essai chaplinien, qui dura dix ans, j'allais rendre visite à M. et Mme Verleyen, ma famille d'accueil de guerre. Et, au retour, je me disais que j'aurais dû noter aussitôt tout ce que la femme, dite Tanke, me disait. Elle racontait si bien. Mais je ne le faisais pas. Et c'est peut-être pourquoi mon livre est poétique. Car, ne disposant pas d'un procès-verbal, auquel je me serais senti lié par respect, j'ai dû réinventer. J'ai donc puisé dans ma mémoire, dans mon oubli, et reconstitué les faits. Du coup, ceux-ci sont sortis réduits à leurs traits essentiels, épurés, retravaillés par l'imaginaire, selon le processus décrit par Proust dans la *Recherche du temps perdu*. Je privilégiais les phrases, les passages, nés d'une figure de style, comme la métonymie, dont la litote qui suggère plus qu'elle ne dit, ou la métaphore, laquelle condense les éléments, comme quand on rêve²².

Ainsi, la première phrase est une des dernières trouvées, comme si elle venait de plus loin que les autres : « C'est quand demain ? » Je me suis réveillé avec cette parole d'enfant un jour. Et j'ai senti qu'elle était authentique, qu'elle était peut-être proche de l'origine fondatrice de ma conscience. Je ne me souvenais pas l'avoir dite au lendemain de la séparation, où ma mère m'a sans doute chuchoté : « À demain ». Mais cette interrogation, proférée en trois mots simples, était tellement vraisemblable : elle reflétait la logique d'un enfant qui ne peut pas encore se repérer dans le temps, elle était grosse de l'attente. Appel au secours, formule quasi magique d'où al-

²¹ Maurice-Jean LEFEBVE, Préface à A. NYSENHOLC, *L'âge d'or du comique*, Bruxelles, Ed. UB, 1979.

²² A. NYSENHOLC, « Métonymie, synecdoque, métaphore : analyse du corpus chaplinien et théorie », in *Semiotica*, Journal of the International Association for Semiotic Studies, A. Thomas SEBEOK, dir., The Hague, Paris, New York, Mouton Publishers, vol. 34, nr 3/4, 1981, pp. 311-341.

lait sortir tout un monde, elle était une invitation au lecteur à attendre et à espérer avec l'enfant. Je m'étais retrouvé, je m'étais accepté, je pouvais me faire accepter par les autres tel qu'en moi-même. De fait, il y avait du jeu entre mes moi (jeune et âgé). C'est un adulte qui écrit cette parole, caché derrière l'enfant, avec l'ironie de jouer au petit qu'il était. J'opérais un transfert de l'un à l'autre. L'enfant devenait ma métaphore. Et l'humour discret, induit par cette distanciation ludique, renforce la connivence avec le lecteur.

Les autobiographies d'enfants cachés commencent souvent par le bonheur en famille que la guerre fait voler en éclat. Mais ici, on est directement dans la cache. Par une économie de moyen radicale est exprimée la coupure, mais aussi la naissance d'une conscience, le début d'une longue fidélité frustrée. Et cet incipit oblige les phrases qui vont suivre à être cohérente avec lui, jusqu'à la fin du livre qui se clôt sur la clause : « Demain, ça ira mieux ». Le dernier mot semble être plein d'espoir. Mais ce serait trop simple. En réalité, rien n'est résolu : l'enfant a 13 ans, c'est la fin de son enfance, ses parents ne sont toujours pas là. Il n'est pas au bout de son impatience, demeurant inadopté. C'est une recherche du temps perdu, laquelle, chez Proust, commençait, on s'en souvient, par le mot « Longtemps » et finissait avec le mot « Temps ».

Mais si le petit Marcel, au début, ne pouvait pas s'endormir sans sa mère, quel drame, à la fin il n'en semble pas très orphelin, où il n'est plus beaucoup question d'elle dans la dernière page.

5. La séduction

« Après avoir lu deux fois et demi, a dit Françoise Nice²³, je me suis rendu compte de la construction littéraire ».

Effectivement, longtemps, le manuscrit débutait avec : « J'étais là dans le tram avec ma mère... ». C'était l'adulte qui se ressouvenait du jour où on l'a conduit dans le lieu de sa cache. La formulation était classique.

Or, je voulais privilégier le point de vue de l'enfant²⁴. Je devais recréer l'esprit d'un tout jeune être, dont la parole est naissante. Et c'est après bien des années, que je me suis aperçu que le chapitre suivant commençait par : « C'est quand demain », qui d'emblée pouvait installer le récit avec le regard de l'enfant. J'ai donc permuté les deux premiers chapitres. Et pour rester dans la

²³ Françoise NICE, *Points critiques*, Bruxelles, n° 294, mars 2009, pp.10.

²⁴ Cf. : Shalom ALEICHEM, *Motl, le fils du chantré*, ou Jules RENARD, *Poils de Carotte*, ces héros enfants qui sont ses aînés.

cohérence de la perspective enfantine, j'ai noté, en guise de raccord entre les deux parties, qu'on était, - non un demi-siècle plus tard quand le 'je' rédigeait ses souvenirs, - mais à la Libération, quand il ne savait pas encore écrire et que, petit bonhomme de cinq ans, il s'endort en se rappelant qu'il était « là dans le tram avec sa mère ».

Le fait de tout faire voir, entendre, par l'enfant, est le moyen de créer une empathie, voire l'affection, d'être en lui, de rejoindre au fond l'auteur.

Seulement, j'avais fait lire une des premières versions de mon manuscrit par une connaissance, qui me dit que ce qui y était raconté c'était comme toute enfance. Je remarquai que j'avais trop mis en avant le côté ludique du petit drôle et masqué son angoisse, qu'il restait caché. Je repris donc le travail.

Et, le livre paru suscita les réactions escomptées : « J'étais étonnée de voir comment vous saviez faire passer l'émotion », dit Françoise Nice, « une émotion réelle »²⁵. « Bouleversant », renchérit Philippe Lejeune²⁶. De fait, le pathos naît du fait que le petit est souvent 'drôle' (selon *l'Arche*)²⁷, quasi 'chaplinesque' (d'après Rosi). Le petit bonhomme touche d'autant plus qu'il est résilient. J'avais apparemment réussi à résoudre mon problème de communion. Je pouvais être tant soit peu revêcu, compris. Je pouvais être un rien aimé.

Grâce au thème de l'adoption, que me proposa de traiter Beatrice Barbalato, je me comprends moi-même mieux. Car qu'est cette recherche désespérée du comédien en scène qui demande qu'on soit lui, qu'on le prenne en charge, sinon une demande d'adoption par le public. Qu'est cette altercation des deux mères qui veulent l'avoir chacune pour elle, sinon la projection du désir du fils d'être adopté par sa propre mère, dont il s'est senti rejeté (alors que c'était indépendant de sa volonté à elle). Tout se passe finalement comme si, pour lui, être adopté enfin dans la mort serait le paradis !

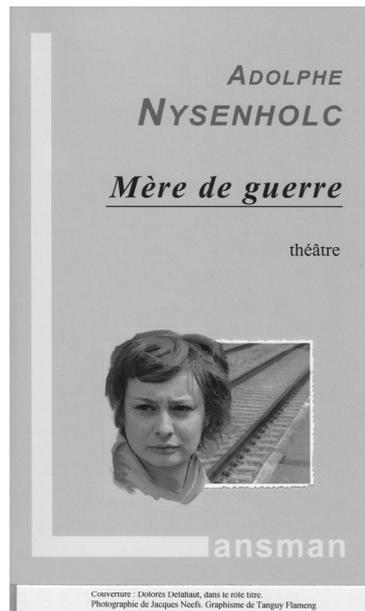
Et quelle fin poursuit ce long effort de réécritures de *Bubelè* (1980-2007), - où je tenais compte des réactions de ceux qui voulaient bien lire les versions successives, - sinon de réussir à établir un contact avec le lecteur, de faire mouche, avec ma plume, grâce au mot juste, bien trouvé (ainsi que faisait le trouvère, le poète, le trouveur de mot, un peu comme Cyrano, dans son duel, qui proclame qu'à la fin de l'envoi, il touche), et se faire adopter par des inconnus, si possible à chaque lecture.

²⁵ Rossano ROSI, Postface, *Bubelè l'enfant à l'ombre*, Bruxelles, Espace Nord, 2013.

²⁶ Philippe LEJEUNE, sur <http://www.sitapa.org>, dans la rubrique « Nous avons lu, vu, surfé... », octobre 2007.

²⁷ Shirley RUSINIAC, *L'Arche*, Paris, n°600, mai 2008.

I - Adolphe Nysenholc : L'adoption dans *Bubelè l'enfant à l'ombre* et *Mère de guerre*



6. La communion

J'installe l'enfant dès le début devant une fenêtre, celle d'où il espère voir revenir sa mère. On ne peut pas voir en lui, dit-il, car il doit demeurer caché, on ne peut pas savoir qui il est. Mais qui est devant la fenêtre ? C'est le lecteur. Il est devant une vitre. Elle est le symbole de la transparence. Car lui peut tout voir (il regarde à travers l'enfant). Et du coup, grâce à ce dispositif, il est mis dans la confiance. L'enfant parle en lui, en l'autre, comme s'il était dans son corps, dans son esprit.

Selon Proust, le style abouti serait dans les phrases « où s'est accompli le miracle suprême, la *transsubstantiation* des qualités irrationnelles de la matière, et de la vie, dans des mots humains »²⁸.

Peut-être ai-je pu faire passer quelque chose de mon vécu, voire de mes sensations, dans mes images.

Toujours est-il que l'opération de transsubstantiation se trouve, en quelque sorte, au cœur du fonctionnement de l'adoption autant que du mécanisme de la métaphore. Dans les deux cas, il y a apparemment, attraction d'une entité par une autre et surimpression entre elles, avec une focalisation en net sur peu de similitudes (un trait commun suffit pour créer l'illusion de l'identité, un air de famille) et avec une mise au point en flou sur les différences restantes²⁹ (pour faire oublier qu'il n'y a au départ aucune véritable parenté entre les choses ou les êtres rapprochés). Et ce transfert de l'un sur l'autre va être fantasmé en terme de fusion, comme dans l'amour où l'on se fond en l'autre – tout aussi bien que dans la poésie lyrique (où l'on parle, notamment, par amalgame, de terre-mère ou de jeunes filles en fleur), jusqu'au jour où commencent à apparaître les premières fissures et à ne plus être évidentes que les dissimilarités.

Et alors, soit on peut en rire, on voit la disparité dans l'analogie (un gag casse la figure : Charlot offre à la fleuriste aveugle un chou-fleur³⁰, mais ce geste inapproprié, cette gaffe, est sans conséquence, c'est le mal sans mal, et on s'esclaffe). Et un pupille, comme le fils dans *Mère de guerre*, peut découvrir que le couple qui l'élève n'est pas ses père et mère, et s'exclamer « C'est pas grave, je vous aime tout comme ».

Soit on peut en pleurer : le tragique est la découverte de l'altérité des êtres, de leur étrangeté foncière, de l'impossibilité de la communauté. La jeune fleuriste des *Les Lumières de la Ville*, handicapée (comme le fut la mère de Chaplin, aliénée), en recouvrant la vue grâce à Charlot, son 'père' nourricier, rit cruellement de ce vagabond quand elle le voit pour la première fois sans reconnaître en lui son bienfaiteur, qu'elle imaginait riche, dans un amour aveugle. C'est la fin de *City Lights*, où, contrairement à la finale du *Kid*, Charlot semble perdre l'être qu'il aime au moment où il le retrouve. Et dans *Mère de guerre*, pour cause d'incompatibilité entre les deux

²⁸ In G. GENETTE, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 42.

²⁹ Albert HENRY, *Métaphore et Métonymie*, Paris, Klincksieck, 1971, édition revue, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1984, p. 99.

³⁰ A. NYSENHOLC, « Métonymie, synecdoque, métaphore : analyse du corpus chaplinien et théorie », in *Semiotica*, *op. cit.*

femmes dont l'une ne peut plus être le fantasme de l'autre, le fils perd sa mère à l'instant où il voudrait être avec elle pour toujours.

Mère de guerre, c'est en effet la marraine qui sauve l'enfant durant les hostilités, et c'est aussi la jeune mère jalouse qui vient lui faire la guerre. Mais, *in fine*, celle-ci s'efface, laissant son fils avec les vieux, pour le sauver d'une mort de Shoah, car partir avec elle c'est s'en aller dans le néant, rejoindre l'extermination, dont ils l'avaient déjà préservé. Elle a le courage encore une fois de l'abandonner. Par son acte, elle signifie que l'adoption reste la meilleure solution pour son fils.

Mais le fils ne suit pas ses vieux. Il n'arrive plus, malgré son affection pour eux, à les appeler du doux nom de parrains. Avec un parrain, on vit. Mais voilà que le sien vient pour l'amener dans la mort et l'enlever des bras de sa mère. Venu de l'autre monde, il a quelque chose d'inférieur, il n'apparaît plus aux yeux de son 'filleul' que comme deuxième père, un 'parâtre', et sa femme, si bonne fût-elle, est perçue conséquemment comme 'marâtre'. Il se sait ingrat de les appeler de cette manière. Mais, il défend par là aussi obscurément les droits de la mère, qu'il ne veut pas abandonner. L'adoption, pour lui, serait damner son âme.

Si *Bubelè l'enfant à l'ombre* continue à recueillir de l'empathie à travers un courrier de lecteurs, *Mère de guerre*, devenu un opéra sur une musique de Robert Janssens, a suscité un accueil aussi enthousiaste lors de sa création en oratorio, au Musée Juif de Belgique, le dimanche 28 septembre 2014.

La soprano, Marie-Noëlle de Callataÿ, qui fut lauréate du Concours international Reine Elisabeth, a été une jeune mère véhémement, aux cris déchirants, dans sa révolte. Cette Antigone des camps est reconnaissante, mais aussi indignée. On lui a pris la vie, sa jeunesse, et on veut encore une fois lui enlever son fils ? Kris Belligh, la basse, dans le rôle du parâtre, maître de cérémonie des enterrements, est apparu comme la statue du Commandeur, une incarnation du Destin, avec une voix d'outre-tombe incomparable. « C'est l'heure ! » dit-il. Le fils (Joris Bosman), à l'agonie, s'est débattu comme un beau diable dans un dernier baroud d'honneur, clamant, d'une voix puissante qui aurait fait tomber les murs même de Jéricho, son amour pour ses deux mères. Et, Sophie de Tillesse, la marâtre jaloussée, a rayonné d'une généreuse tendresse, en mezzo accomplie, incarnant une Gentille idéale qui pensait néanmoins avoir à elle toute seule le fils pour l'éternité.

La séance a fonctionné, pour ces 'possédés', comme un exorcisme. Les chanteurs ont fait sentir qu'on peut vivre avec la Shoah. Et être plus fort que la mort. C'est le pouvoir de la poésie et de la musique. Ils ont été fidèles aux origines du spectacle vivant, qui est de donner vie aux

morts. « Je vous remercie pour eux, leur ai-je dit. Soyez sûrs qu'ils vous en sont profondément reconnaissants. Et de les avoir aimés avec tant de cœur ». *Mère de guerre* opéra comporte 5 actes. Mais le plus bel acte était l'art même avec lequel les artistes les ont incarnés, adoptés. En une sublime incantation.

Certes, à la limite, toute amitié, toute affection, tout amour est une adoption, et toute adoption réussie renouvelle l'amour de l'être premier, - dans lequel on a vécu, avant de vivre, dans une communion unique, le comble de l'adoption, - l'amour maternel.