

Le vampirisme de la mémoire dans *Dulle Griet* (1977) de Dominique Rolin¹

Julia Łukasiak²

In the auto-fiction *Dulle Griet* (1977), Rolin relates the death of his father and the period of mourning. During a family meal, she suddenly sees in her mind's eye Pieter Brueghel the Elder's painting *Dull Gret* (1562). From this moment, she identifies with the painting's eponymous character: Dulle Griet becomes a medium between herself and her late father. Art historians remark on many similarities between this artwork and Brueghel's engraving *Gula* (ca. 1556) from the series *The Seven Deadly Sins*. In her "organic writing" (Lahache B. 1996), Rolin uses many food metaphors: memory becomes "a digestive funnel" (Rolin D. 2001: 164). On the one hand, Rolin constantly "chews her memories" by re-evoking them in different configurations; on the other hand, she wants to vomit them and, in that way, kill her past. Can we speak of a vampirism of memory?

Dominique Rolin dans l'autofiction *Dulle Griet* (1977) relate la mort de son père et la période de deuil qui la suit. Au milieu d'un repas familial, elle voit dans son imagination le tableau *Dulle Griet* (1562) de Pieter Breughel l'Ancien. C'est à partir de ce moment-là qu'elle s'identifie au personnage éponyme de cette toile: Dulle Griet devient un médium entre elle et son père mort. Des historiens d'art voient dans le tableau breughélien des références à sa gravure *Gula* (c. 1556) de la série *Sept péchés capitaux*. Rolin, dans son « écriture organique » (Lahache B. 1996) se sert de maintes métaphores alimentaires, ainsi sa mémoire devient un « entonnoir digestif » (Rolin D., 2001: 164). D'un côté, Rolin « mâche ses souvenirs » en les réévoquant sans cesse dans différentes configurations, de l'autre – elle veut les vomir et ainsi tuer son passé. Peut-on parler du vampirisme de la mémoire?

Key words : Vampirism, Belgian literature, Memory, Autobiography, Flemish painting

Mots-clé : Vampirisme, Littérature belge, Mémoire, Autobiographie, Peinture flamande

¹ Pour mentionner cet article : Julia Łukasiak, « Le vampirisme de la mémoire dans *Dulle Griet* (1977) de Dominique Rolin », in Beatrice Barbalato (dir.), *Autobiographie, convivium, nourriture-Frankenstein, vampirisme*, in *Mnemosyne o la costruzione del senso*, n. 13, PUL-Presses universitaires de Louvain, 2020.

² Docteur à l'Université de Varsovie. Actuellement enseignante au Lycée de Paweł Jasienica à Varsovie.

1. Les vampires et la mémoire

La foi aux vampires pourrait être perçue comme une pratique sociale qui se trouve en marge des rites funéraires et complète la vision de l'au-delà. Selon Elisabeth Bronfen les histoires vampiriques constituent une sorte de narration sociale palliant le traumatisme de la mort (Bronfen E. 1992 : 314). Ainsi ces textes de la culture créent ensemble « une histoire alternative du monde dans laquelle la mort et la résurrection gagnent un sens particulier » (Janion M. 2008 : 35). L'image du vampire, aux origines folkloriques, a été successivement modifiée par la littérature et la culture visuelle et ce terme a gagné un sens plus large. Comme nous le lisons dans le *Larousse*, vampire est un « mort qui, suivant la superstition populaire, sort la nuit de sa tombe pour sucer le sang des vivants » (Dictionnaire Larousse. 2003 : 1521), mais on peut aussi utiliser ce terme pour nommer une « personne qui s'enrichit du travail et du bien d'autrui » (*ibidem*). Au croisement de deux sens du mot, Pérel Wilgowitz, psychanalyste française, propose le terme de l'identification vampirique pour décrire « une identification antenarcissique, sur un mode foeto-placentaire de non-séparation, de nidation à l'intérieur d'une matrice où les échanges, la circulation, semblables à ceux des lacs sanguins foeto-maternels, sont en deçà du langage, en prise continuée sur le corps » (Wilgowitz. P. 2001 : 127). Ainsi cette identification entraîne une ambiguïté entre le sujet et l'objet et peut largement limiter ou même falsifier le travail de deuil. En prenant pour point de départ le concept de Wilgowitz, nous voudrions proposer le terme de 'mémoire vampirique' pour définir le processus d'évocation des souvenirs du passé propulsé par deux mouvements contradictoires : créatif et destructif. Nous appliquons ce terme à l'analyse du roman *Dulle Griet* de Dominique Rolin (1913-2012).

La mémoire constitue le noyau de l'écriture rolinienne. L'auteur évoque son enfance déjà dans sa première œuvre *Les Marais*, publié en 1942. Les souvenirs de la maison familiale reviennent, à chaque fois un peu changés, dans les romans tels que *Anne la bien-aimée* (1944), *Les Deux Sœurs* (1946), *Moi qui ne suis qu'amour* (1948), *Le Souffle* (1952) et dans les livres ultérieurs tels que *Le Corps* (1969), *Lettre au vieil homme* (1973), *Dulle Griet* (1977), *L'Infini chez soi* (1980) et beaucoup d'autres. Soulignons que Rolin est une romancière très féconde qui publie un livre tous les deux ans ; il semble que la mémoire soit pour elle une source inépuisable. Ses livres ainsi que sa biographie sont profondément marqués par une relation difficile avec son père, Jean Rolin. Le roman *Lettre au vieil homme* (1973), entièrement composé de lettres,

pleines de reproches et de ressentiments, envoyées par la romancière à son père³, constitue une sorte de prologue à *Dulle Griet* publié quatre années plus tard. L'auteur commence à écrire ce texte juste avant le décès de Jean Rolin et l'achève trois années après, encore dans la période de deuil. Le roman contient maints passages décrivant l'enfance de l'auteur, sa maison familiale, mais aussi la mort: celle de son père et de sa mère. Enthousiaste de la théorie freudienne⁴, Rolin insère aussi dans son oeuvre des descriptions détaillées de ses rêves, notés sur le vif, ce qui parfois donne au lecteur l'impression d'assister à une séance de psychanalyse. Contrairement à une célèbre formule *de mortuis nihil nisi bene*, elle ne mentionne que des incidents traumatisants de son enfance tels que la trahison et les conflits perpétuels entre ses parents. Soulignons que l'auteur revient dans les romans ultérieurs aux situations déjà évoquées, mais elle les analyse de différents points de vue et les présente dans différentes configurations. De cette manière, la mémoire constitue la source nourricière de son écriture : le moteur principal de la création artistique.

2. Les morts vivants et les vivants morts

La particularité de *Dulle Griet* dans le vaste panorama de l'écriture rolinienne réside dans l'omniprésence du sujet de la mort : l'achèvement du roman semble être pour Rolin une manière de dire adieu à ses parents récemment décédés, ainsi elle complète son travail de deuil. Dans le roman les souvenirs des proches reviennent constamment : Esther et Jean Rolin y apparaissent, tantôt vivants, tantôt morts, semblables à des fantômes ressuscités grâce au pouvoir de la mémoire. Tous les deux habitent dans l'espace intérieur de la narratrice : « À la même période papa est venu pratiquement, pensivement s'installer dans mon intérieur. Il était encore tout à fait semblable à sa figure d'avant sa maladie. Voici comment cela se passait : il se trouvait toujours dans la salle à manger de notre maison de l'autre pays, et c'était cette salle à manger qui réduisait ses dimensions pour venir s'encaster avec une précision arithmétique entre mes murs » (Rolin D. 2001 : 37). Les scènes des parents vivants se mélangent avec les scènes de la « toilette des morts » et des obsèques. Dans son imagination Rolin fait une 'copie', un double de leur corps, elle répète le processus de leur mort qui se prolonge sur presque trois cents pages du

³ Jean et Dominique Rolin ont été en conflit permanent pendant plusieurs années ; ils ne se parlaient pas et les lettres constituaient l'unique moyen de leur communication.

⁴ Rolin applique certaines théories de *L'interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*, 1899) de Sigmund Freud en inscrivant ses rêves au sein des romans (Rolin D. 2001 : 147).

roman. Elle s’imagine que son père est couvert « d’une impalpable poudre verte rappelant certaines moisissures végétales » (*ibid.* : 35). Ainsi chez Rolin la vie après la mort se concrétise, prend des dimensions tout à fait palpables.

La romancière crée un univers demi-fantastique dans lequel les morts deviennent vivants et les vivants sont morts. La Belgique, le pays natal de l’auteur, appelé par elle « l’autre pays »⁵ devient une terre où le dépassement de ces frontières est tout à fait possible : « L’autre pays m’apparaissait pour un moment encore à la façon d’un immense quadrillage étincelant de l’espace nocturne, quand s’amorcent la descente et l’atterrissage. Noeud dans la gorge. Deviner. Cerner. Graver. Morts et vivants verraient enfin ce donc j’étais capable. Dans le programme forcené qui s’organisait, il faudrait sauter par-dessus les obstacles dits humains. Au-delà étaient la jouissance, le repos, et peut-être pourquoi pas ma propre fin » (*ibid.* : 228). Ainsi la création du monde dans lequel la frontière entre la vie et la mort est fine et facilement franchissable, permet à Rolin de retravailler le deuil après la perte des parents et, en même temps, d’apprivoiser sa propre fin. Elle la voit comme un « plat somptueusement cuisiné. Matière épicée, ni sèche ni grasse, croustillante, chaude et fraîche à la fois, fondante, battue de crèmes fines » (*ibid.* : 189). L’auteur poursuit ce jeu avec sa propre mort dans *Le Gâteau des morts* (Rolin D. 1982, soulignons le titre culinaire) et dans *La Voyageuse* (Rolin D. 1984) où elle s’imagine son existence après son décès, son après-vie.

3. ***Dulle Griet* de Pieter Brueghel l’Ancien**

La vision de l’au-delà que Dominique Rolin décrit dans *Dulle Griet*, est formée par l’univers pictural de Pieter Brueghel l’Ancien. Son tableau, peint en 1562, gagne un sens très personnel, voire intime. En même temps la romancière découvre de nouveaux aspects de la peinture breughélienne. Comme elle le souligne dans l’un des interviews, elle se sent « imprégnée par des univers oniriques » (Rolin D. 2002 : 115) des peintres flamands. Selon Rolin « Breughel, qu’on associe toujours à la gourmandise et à la paillardise, doit aussi être envisagé dans sa manière de

⁵ Dans la totalité du roman et plus généralement dans les textes des années ‘70, Dominique Rolin appelle la Belgique « l’autre pays » et sa ville natale Bruxelles « B ». Elle utilise aussi des abréviations telles que Ma-Ta (pour parler de sa fille) et M. (pour parler de son mari, Bernard Millet), ce qui crée une sorte de distance par rapport à des lieux et personnes proches d’elle. Cependant, une exception y apparaît : quand elle mentionne ses parents, elle parle de la « maman », et du « papa » ce qui constitue une preuve d’un attachement fort aux géniteurs.

tirer l'être humain vers l'horreur » (*ibidem*). Ce triple aspect de l'art breughelien – onirique, gourmand et terrifiant – trouve son plein épanouissement dans le roman *Dulle Griet*. Le personnage éponyme de la toile et du livre, Margot l'Enragée est une femme dotée de pouvoirs hors-humains et qui a même vaincu le diable. Comme le remarque Rolin « dans la dévotion populaire, [elle] est devenue d'un côté la reine des femmes enceintes et des accouchées, de l'autre [...] le symbole de la mégère en révolte qui tue, pille et brûle tout sur son passage » (Rolin D. 2001 : 291). Dulle Griet joue ainsi le rôle d'intermédiaire entre le père mort et la fille vivante. Soudainement, pendant le repas familial, le tableau gagne un pouvoir magique dans les yeux de la narratrice et reste lié à la figure du père : « Au moment où nous quittions la table s'est produit l'événement. Avec une éblouissante netteté de couleur et de dessin, j'ai vu se dresser entre papa qui se mourait à l'écart et moi-même la *Dulle Griet* de Breughel » (*ibid.* : 22). Ce besoin de l'image, image de Pieter Brueghel l'Ancien apparaît au moment de la mort de son père : « Car cela veut une image [...] j'en ai découvert la volonté sordide en deux circonstances : primo lors de la fin de M. ; secundo lors de la fin de maman » (Rolin D. 1973 : 110-111). Ce postulat rejoint la théorie d'Hans Belting selon laquelle la mort engendre le besoin d'une image constituant le double d'un défunt: les membres des cultures primitives construisaient les figurines des ancêtres morts à partir des crânes (pensons au célèbre crâne de Jéricho), des masques ou des os (Belting H. 2004 : 185-194) tandis que Rolin voit le double de son père dans la peinture breughélienne (Łukasiak J. 2016 : 147-158). Ce qui est étonnant c'est le fait que Dulle Griet devient en même temps un double du père et un *alter ego* de l'auteur. Comme le remarque la narratrice : « Le rapport entre mon père et le tableau prenait une évidence surnaturelle. Le vieil homme voulait, lui aussi, à la façon d'une vieille femme. Il tournait le dos au monde, se dirigeait vers la porte de l'enfer [...] Il se confondait dès lors avec moi » (Rolin D. 2001 : 23). De cette manière ce personnage joue le rôle de médium et participe à une relation vampirique. Comme nous l'avons dit, Rolin écrit ce roman dans la période de deuil, mais le but de l'auteur, contrairement à l'objectif des membres des sociétés primitives, n'est pas de commémorer une personne morte. Elle essaye plutôt de l'oublier et elle n'hésite pas à se servir de l'épée tranchante de Dulle Griet pour réussir son projet.

Tout au long du roman l'auteur reconstruit la marche vers l'enfer de Margot l'Enragée : « j'aimais marcher, j'étais née pour cela, mes pas imprimaient à mesure leur bas-relief mouillé sur le sol, les bancs de coquillages craquaient-luisaient, des gens parfois s'arrêtaient, [...] je riais, dix ans, vingt ans, trente et quarante et cinquante ans et je continuais à progresser » (*ibid.* : 145). La métaphore de la marche est à l'origine à la structure du roman : le livre est divisé en douze chapitres, douze pas pleins de rage de Dulle Griet. Ainsi ce personnage légendaire devient un

agent de la mémoire, mémoire vampirique se caractérisant pas un double mouvement : créatrice est destructrice.

Les souvenirs de la maison constituent une matrice pour Rolin à partir de laquelle elle se construit. Néanmoins, en même temps elle dévalorise son milieu familial en n'évoquant que des moments difficiles. Elle veut chasser les fantômes du passé, accéder au sentiment du vide intérieur, « [s]on vide à [elle] » (*ibidem*). L'expression, « se vider », prend ici aussi l'aspect concret et physiologique. L'écrivain a l'intention de « [t]out vomir. Retourner le dedans pour en faire le dehors » (*ibid.* : 259). Comme dans sa prose elle reconstruit minutieusement les personnages de ses parents, elle doit les tuer d'une manière cruelle, ce qui fait penser aux poupées de vaudou. Cependant, c'est Dulle Griet qui accomplit cette boucherie, ce massacre « au présent, au passé, au futur » (*ibidem*). L'objectif de cet acte est simple : « pas d'êtres humains. Uniquement des millions et des millions de mots saisis hors d'un gigantesque dictionnaire débroché » (*ibid.* : 185). De cette manière, le travail sur les morts de la romancière devient un travail sur les mots (Chikhi B. 2001 : 306-310). La destruction des souvenirs familiaux donne naissance aux nouvelles pages du roman.

4. **Dulle Griet et la scène du repas dans le roman**

Nous voudrions souligner le fait que le tableau *Dulle Griet* apparaît pour la première fois dans le roman pendant la scène du repas. Dans différentes cultures, la mort et le repas restent strictement liés. L'acte de manger devient ainsi un acte de passage entre le monde des vivants et celui des morts, ce qui est particulièrement visible dans la tradition de *dziady* déjà oubliée en Pologne, bien décrite par Adam Mickiewicz (Mickiewicz A. 1823), dans le culte des morts au Mexique et le repas des obsèques. La nourriture joue ainsi un rôle important dans la peinture brueghélienne. Le peintre est auteur de nombreuses oeuvres représentant les fêtes : rappelons ses gravures *La grasse cuisine* (1563), *Gula* (1568) et les tableaux tels que *le Pays de Cocagne* (1567), *les Noces villageoises* (1566-7). Dans ces œuvres, la nourriture, représentée en une abondance excessive, est une source du plaisir pour les banqueteurs réunis autour de la table. Cependant, dans le tableau *Dulle Griet*, l'acte de manger devient un acte de torture : les saucissons, les oeufs et d'autres aliments sont expulsés pas les monstres. Un personnage fantastique porte sur sa tête un pâté inaccessible pour lui, l'autre créature essaye de manger une soupe au lait avec une cuillère, mais sa bouche est en même temps son anus. De cette manière nous pourrions lire ce tableau comme un enfer pour les gourmands.

L'acte de manger est aussi bien présent dans l'univers rolinien et devra être compris métaphoriquement, car selon la narratrice : « les aliments ne sont pas seulement de la nourriture pour le corps, ils sont de la pensée, du cœur enraciné, de l'âme » (Rolin D. 2001 : 197). Cependant, chez Rolin, tous les processus psychiques trouvent leur prolongement dans les mécanismes physiologiques, ce qui rejoint la logique de « l'écriture organique » (Lahache B. 1996 : 80-86). De cette manière Rolin mâche réellement ses souvenirs de la maison familiale : « Le divin entonnoir digestif contenait ceux que j'avais aimés, ceux que j'aimais, chimiquement condensés en bouillie sentimentale. [...] Je mangeais: je faisais la chasse aux monstres. Je mangeais: j'arrachais Dulle Griet à la toile peinte, lui donnais relief et mouvement, forçais l'Enragée à prendre son essor » (Rolin D. 2001 : 164). Ainsi l'acte de manger permet à Dulle Griet, son double, de gagner de la force et de progresser dans son travail de mémoire et d'oubli.

Une métaphore, tout à fait vampirique, à savoir se nourrir du sang d'autrui est bien présente chez Rolin. La narratrice, en observant dans un rêve sa famille pendant le repas, dit : « ils s'étaient nourris de mon sang depuis ma naissance. Mon tour venait de me nourrir d'eux » (*ibid.*: 75). Le roman tisse une relation complexe entre la nourriture et les liens du sang. Cette « bouillie sentimentale » mentionnée quelques paragraphes auparavant se mélange avec des images du pays natal et ces éléments prennent ensemble la forme de grossesse métaphorique. La narratrice avoue : « j'étais une fois de plus enceinte de mon pays natal. J'atteignais enfin, semblait-il, le terme de ma grossesse. Pour la première fois grossesse prenait un sens magique: j'étais le père et la mère du fruit mûr dont la chair grevait la mienne » (*ibid.* : 259). Ainsi les images brughéliennes et les souvenirs de la maison natale fécondent l'auteure : ils lui permettent de poursuivre son œuvre et son existence. Soulignons que le roman commence par la phrase « Je t'écris donc je vis » (*ibid.* : 7) et se termine par la re-naissance : « Ultime incident de parcours, imprévu au programme, une série de cinq visages venait de surgir entre mes cuisses écartées » (*ibid.* : 260). Un bref calcul permet de découvrir qu'à part accoucher de son père, de sa mère et probablement de son frère et de sa sœur, évoqués dans le roman par leurs initiales, Dominique Rolin se met au monde elle-même : elle est, en effet, ce cinquième visage.

Le procédé, forgé par Rolin, de projeter son 'Je' sur d'autres personnages et de renaître en eux peut être vu, selon Jeaninne Paque comme une forme de l'écriture multiple (Paque J. 1992 : 211-220). Il semble que nous pourrions aussi dire que la romancière « vampirise » les identités de ses parents et les histoires personnelles. Dans le roman *La Maison, La Forêt* (1965), elle a déjà épousé la voix de sa mère et de son père. Il ne s'agissait point de construire un monument posthume pour les parents (à l'époque encore vivants) ou bien d'essayer de les comprendre, mais plutôt de voler leur identité, de devenir Esther et Jean Rolin. Dans *Dulle Griet* c'est elle, la ro-

mancière qui décide de leur vie et de leur mort. Par la bouche de son *alter ego*, Margot l'Enragée, elle dit: « Nous sommes les matrices célibataires [...], nous concevons, nous engendrons, donc nous assassinons » (Rolin D. 2001 : 23). Enfin, l'auteur belge leur permet de mourir, comme des personnes réelles et de naître, comme des personnages littéraires.

5. Une mémoire vampirique

Dans la prose de Dominique Rolin la mémoire est comme un vampire qui renaît tout le temps, les souvenirs reviennent malgré la volonté contraire et la mémoire a le don de ressusciter les morts et de tuer, métaphoriquement, les vivants. Dulle Griet semble être l'une des multiples réincarnations de Lady Mémoire imaginée par Rolin « comme une femme habillée avec des vêtements 1900, comme maman, en fait, avec de grands chapeaux, belle et puis dure, méchante et transportant avec elle tous les souvenirs » (Rolin D. 2002 : 128). Lady Mémoire permet, une rencontre entre la fille et ses parents, elle construit un pont entre le monde des vivants et celui des morts.

6. Bibliographie

- Hans BELTING (2004), *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean TORRENT, Paris, Gallimard.
- Elisabeth BRONFEN (1992), *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.
- Beida CHICKI (2001), « Lecture », pp. 271-312, in D. ROLIN, *Dulle Griet*, Bruxelles, Labor.
- Maria JANION (2008), *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, słowo/obraz/terytoria.
- Benjamin LAHACHE (1996) « L'écriture organique », pp. 80-86, in *L'infini*, n. 56
- Julia ŁUKASIAK, « L'image de la mort : Dulle Griet de Dominique Rolin », pp. 147-158, in (dir.) Agata SOBCZYK WIESLAW KROKER, *L'écriture entre mémoire et oubli. Hommage à Krystyna Kasprzyk*, WUW, 2016.
- Adam MICKIEWICZ (1823), *Dziady II*, Vilnius, imprimeur Józef Zawadzki.
- Jannine PAQUE (1992) « Le geste autobiographique dans la littérature féminine : une esthétique », pp. 211-220, in (dir.) Ginette MICHAUX, *Textyles. Romancières*, n. 9.
- Perel WILGOWICZ (2001) « Vampirisme, séparation, création », pp. 123-138 in *Pardès* n. 2, In Press.
- Dominique ROLIN (1973), *Lettre au vieil homme*, Paris, Gallimard,

Julia Łukasiak : Le vampirisme de la mémoire dans *Dulle Griet* (1977)

– (2001 [1977]), *Dulle Griet*, Bruxelles, Labor,

– (2002), *Plaisirs*. Entretiens avec Patricia BOYER DE LATOUR.

Dictionnaires :

Larousse pratique (2003), Chantal LAMBRECHTS (dir.), Paris, VUEF.

