

dc_141_10

Gabriella Tegyey

**TREIZE RÉCITS DE FEMMES
(1917-1997)
DE COLETTE À CIXOUS**

Voix multiples, voix croisées



L'Harmattan

dc_141_10

2

Gabriella Tegye
Treize récits de femmes (1917-1997) de Colette à Cixous

Gabriella Tegyey

**Treize récits de femmes (1917-1997)
de Colette à Cixous**

Voix multiples, voix croisées

L'Harmattan

dc_141_10

dc_141_10

ISBN : 978-2-296-06790-5

dc_141_10

6

À mes parents

dc_141_10

Table des matières

Avant-propos	9
I. Scripteurs	15
« Comment l'esprit vient aux filles. » <i>Mitsou</i> de Colette	17
Faux écrits : <i>Le Képi</i>	29
Anne, scripteur des <i>Mandarins</i>	41
« Faire parler le silence. » Beauvoir : <i>La Femme rompue</i>	81
II. Brisures	99
(En)jeux. Sallenave : <i>Le Voyage d'Amsterdam ou les Règles de la conversation</i>	101
Du journal à la transcription : <i>Les Portes de Gubbio</i>	115
Mises en abyme : <i>Les Fous de Bassan</i> d'Anne Hébert	139
Énigmes et contes. <i>Est-ce que je te dérange ?</i> et <i>Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais</i>	151
III. Constructeurs	163
« Je m'appelle Chauvin » : les amants de <i>Moderato cantabile</i>	165
Je est un autre : <i>L'Amant</i>	187
Parodies : <i>Souffles</i> de Cixous	199
Les « fugues » dans <i>OR, les lettres de mon père</i>	221
Postface	233
Bibliographie	251

Avant-propos

Dans cette étude qui se veut avant tout descriptive, nous proposons d'examiner, à travers treize récits de femmes du XX^e siècle, la nature et les principales caractéristiques de la voix féminine. Il convient, d'emblée, de préciser que le terme « voix » est pris ici dans une acception technique : il renvoie aux différentes instances narratives qui participent à l'organisation des récits, textes écrits – à une exception près – par des romancières françaises.

Si ce travail s'appuie essentiellement sur la narratologie, il ne reste pas pour autant prisonnier d'une analyse proprement textuelle. Au-delà des constantes formelles qui orientent la structuration des récits, nous essayons d'adopter une méthode d'analyse suffisamment complexe, pour saisir le sens même de ces formes¹. Sans prétendre à l'exhaustivité de nos principes d'analyse, nous souhaitons, d'une part, mettre en relief les rapports qui définissent la construction des textes, d'autre part, pour éviter que ceux-ci ne restent des structures abstraites, dégager leur signification spécifique à l'aide de l'étude des relations, fort variées, qu'ils entretiennent entre eux. L'examen des techniques narratives donnera également lieu à une tentative d'analyse d'esprit psychanalytique², susceptible, croyons-nous, de dévoiler le réseau thématique des œuvres et de révéler la vision du monde, par définition « féminine », des romancières.

Il nous semble utile, avant de commencer, de définir le corpus étudié et la façon dont celui-ci est structuré. Notre choix a porté sur treize récits, écrits par six romancières : Colette, Simone de Beauvoir, Danièle Sallenave, Anne Hébert, Marguerite Duras et Hélène Cixous. L'étude que nous proposons dans la suite est divisée en trois parties, chacune d'elles comprenant quatre sous-chapitres ; autrement dit, nous consacrons deux sous-parties à chaque auteur. La première partie, intitulée « Scripteurs », aura pour objectif d'examiner *Mitsou* et *Le Képi* de Colette, ainsi que *Les Mandarins* et *La Femme rompue*

¹ Par forme, nous entendons ces liaisons internes, ce « réseau simultané de relations réciproques » dont parle Jean Rousset, le récit lui-même étant conçu comme l'« épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires. » Cf. Rousset, 1962, p. XIII et p. X. Les mots « constante », « forme » et « structure » seront pris dans une même acception.

² Nous résistons cependant à la tentation d'une lecture proprement psychanalytique, domaine que nous ne maîtrisons pas. Pour une analyse psychanalytique du texte littéraire, cf. en particulier – dans la Bibliographie de cette étude – les travaux de Jean Bellemin-Noël et de Max Milner.

de Beauvoir. Dans la deuxième partie, qui a pour titre « Brisures », nous tâcherons d'analyser, d'une part, *Le Voyage d'Amsterdam ou les Règles de la conversation* et *Les Portes de Gubbio* de Sallenave, d'autre part, *Les Fous de Bassan*, *Est-ce que je te dérange ?* et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* de Hébert³. Enfin, la troisième partie – « Constructeurs » –, consacrée à Duras et à Cixous, s'appuiera sur les œuvres suivantes : *Moderato cantabile*, *L'Amant*, *Souffles* et *OR, les lettres de mon père*.

Les douze parties qui composent cette étude ont ceci de particulier qu'elles offrent, plutôt qu'un raisonnement continu, douze examens ponctuels qui peuvent se lire à volonté, séparément et/ou conjointement. En constituant en elles-mêmes un ensemble autonome, elles créent de la sorte un tout assez cohérent. La division en trois parties principales, si arbitraire qu'elle puisse paraître, s'est faite en fonction des structures narratives, inhérentes aux textes choisis, récits personnels pour la plupart⁴. Ce qui a retenu plus particulièrement notre attention, c'est l'évolution des formes d'écriture, processus allant du respect (apparent) de la tradition romanesque jusqu'à l'éclatement du genre.

Au sujet du choix de ce corpus, qui peut paraître, à première vue, bien hétérogène, quelques explications s'imposent. Notre but principal consiste à découvrir un certain nombre de traits pertinents, propres à l'écriture-femme. Pour mener à bien cette entreprise, la première démarche a été de trouver une limite temporelle capable d'offrir à nos interrogations un cadre précis. Aussi les douze chapitres obéissent-ils à une chronologie bien déterminée : la première version du premier récit que nous analyserons (*Mitsou*) date de 1917, le dernier (*OR, les lettres de mon père*) a été publié en 1997⁵. Autrement dit, notre corpus embrasse une période qui s'étend sur quatre-vingts années du siècle dernier.

La deuxième démarche a consisté logiquement dans le choix de romancières représentatives de cette époque et dans la sélection de leurs œuvres. Si ce choix a largement été guidé par l'influence de nos travaux antérieurs et, en conséquence, par nos goûts personnels, il est également le fruit d'une longue réflexion, menée sur la nature de l'écriture au féminin. Aussi avons-nous tenté de soumettre à l'analyse les textes des écrivains qui semblent montrer le mieux les constantes de cette écriture, ainsi que les variations infinies qui s'en dégagent. De cet effort résulte la diversité des auteurs et des récits à examiner, diversité qui se garde cependant de tomber dans le piège d'un éclectisme troublant.

³ *Est-ce que je te dérange ?* et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* seront traités ensemble, constituant ainsi un seul et même chapitre.

⁴ Le terme de récit personnel est utilisé comme synonyme de récit homodiégétique, fait à la première personne.

⁵ Il convient de noter que *Est-ce que je te dérange ?* d'Anne Hébert (1998), qui sera examiné dans la deuxième partie, est ultérieur à ce récit de Cixous. Il ressort que notre chronologie n'est pas absolument rigoureuse.

En effet, chacune des romancières contribue, à sa manière, à renouveler le discours romanesque en vigueur, par le bouleversement de quelques-unes de ses formes canoniques et par l'exposition d'une série de problèmes, susceptibles de relever du féminin, telle la question de l'identité, qui joue un rôle de premier ordre. La place, par exemple, que Colette occupe dans son époque, doit être considérée comme tout à fait exceptionnelle : elle s'efforce de briser le discours masculin en procédant à la réécriture du corps et de la sexualité ; « phénomène de lettres » hors pair, elle échappe « aux normes de l'humaine condition », car elle refuse, dérange « l'ordre établi dans la hiérarchie des sexes⁶ ». Simone de Beauvoir passe pour une des figures les plus importantes du néo-féminisme français, sans que l'étiquette « féministe » puisse être intégralement appliquée à son œuvre, dont l'intérêt réside dans son caractère à la fois varié et synthétique. Danièle Sallenave, loin d'appartenir aux féministes militantes, cherche à percer les énigmes de la conscience, tout en livrant une réflexion sur les possibles de l'écriture ; les mêmes aspirations marquent les récits d'Anne Hébert.

L'implication, dans le corpus bien français, de cette romancière québécoise – qui peut certes étonner – s'explique par l'approche double que nous en faisons : d'une part, ce travail insistant avant tout sur l'analyse approfondie du texte, nous avons négligé, si important soit-il, l'examen de l'arrière-plan socioculturel dans lequel les récits de Hébert prennent place. Considérés sous l'angle des structures narratives, ils s'inscrivent parfaitement dans la lignée de nos interrogations, et montrent notamment une parenté étroite avec les textes de Sallenave. D'autre part, pour mieux discerner ce que les écrits de ces femmes ont en commun, indépendamment de la culture qui leur est propre, nous avons souhaité franchir, ne serait-ce que ponctuellement, non seulement les frontières de la France, mais aussi celles de l'Europe.

Pour ce qui est de Marguerite Duras, elle est considérée par certains comme l'un des représentants du « nouveau roman ». Loin de vouloir affirmer ou contester ce statut, nous apprécierons chez cette romancière l'effort qu'elle fait pour dilater les frontières des genres et donner une unité à sa construction, par l'inscription et l'expression d'un désir avant tout féminin. Hélène Cixous, enfin, si elle est un personnage marquant de la critique féministe contemporaine, elle est aussi un auteur renommé, soucieux de créer, dans ses « fictions », un univers de femme *par excellence* et de mettre en question, par ce moyen, le fragile rapport établi entre les sexes.

Il nous reste à faire deux remarques sur les objectifs de cette étude. D'une part, nous tenons à souligner qu'il n'est pas dans notre intention d'élaborer une quelconque théorie, convaincues que nous sommes avec Béatrice Didier qu'il est « peut-être difficile, sinon impossible, de traiter de façon théorique de

⁶ Cf. Claude Dauphiné, 1989, p. 204 et p. 206. Dauphiné estime que l'œuvre de Rachilde fait ressortir ce même processus de renversement.

l'écriture féminine⁷ ». D'autre part, nous nous garderons bien de toute approche proprement féministe : parler dans cet esprit de l'écriture-femme nous paraît une entreprise assez hasardeuse. Il suffit pour s'en convaincre de penser à la fameuse querelle de l'« écriture féminine » des années soixante-dix, qui divisa les groupes féministes français en deux camps. En effet, « les féministes politiques » et « les féministes de la différence »⁸ s'engagent alors dans un débat sans issue : « D'un côté, [se trouvent] les féministes radicales qui se réclament du matérialisme marxiste et reprennent les thèses de Beauvoir ; de l'autre, les tenants du féminin qui veulent s'attaquer radicalement à l'ordre symbolique qui fonde les sociétés sur l'appropriation et l'exclusion du maternel et du féminin⁹. »

Cixous elle-même, s'inscrivant dans la lignée de Derrida, réclame dans son manifeste *Le rire de la Méduse*, l'avènement d'une « écriture *neuve, insurgée* », « bisexuelle », apte à dépasser le discours phallocentrique dominant : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps [...]. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire, – de son propre mouvement¹⁰. »

Loin de vouloir nous ériger en juge dans ce débat sur l'écriture féminine, nous avons néanmoins l'impression que certaines féministes actuelles, en affirmant une différence absolue chez la femme, tombent dans des exagérations inconsidérées et exposent des façons destructrices dans leur volonté d'opposer à la « parole d'homme » une « parole de femme ». Il s'ensuit que ce travail vise à découvrir – nous le répétons – non la spécificité foncière de cette littérature, mais ses traits pertinents : nous cherchons notamment à savoir dans quelle mesure les techniques d'écriture reflètent un imaginaire spécialement (mais non exclusivement) féminin ; nous nous interrogeons également sur l'existence d'une ligne de continuité qui relierait, d'une manière ou d'une autre, ces récits de femmes au XX^e siècle.

En dépit des quelques réserves que nous portons à l'égard du féminisme et des féministes, il nous serait pourtant difficile (sinon impossible) de parler de littérature sans tenir compte du paramètre de l'identité sexuelle : déterminer les caractéristiques du discours féminin revient, en effet, à établir les rapports entre l'identité féminine et l'identité poétique. Force nous est de constater

⁷ Didier, 1981, p. 10. De même, Cixous n'hésite pas à affirmer qu'il est « impossible de définir une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. » Cf. *Le rire de la Méduse*, 1975, p. 45 (c'est Cixous qui souligne).

⁸ Cf. Marcelle Marini, 1992, p. 296.

⁹ *Ibid.*, p. 293. Sur cette querelle, cf. encore l'introduction par Gelfand et Thorndike Hules, 1985, et l'étude richement annotée de Picq, 1997.

¹⁰ *Loc. cit.*, p. 39, p. 43 et p. 46 (le texte est souligné par Cixous). Il est question d'une bisexualité qui tient hautement compte des différences des sexes.

d'emblée que l'écriture-femme est le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire et une société qui manifeste à cet égard une hostilité : le désir d'écrire apparaît comme marginal, inutile. D'une façon générale, l'homme reconnaît à la création féminine une place inférieure, voire paralittéraire – aussi la femme éprouve-t-elle un complexe de culpabilité.

L'écriture est ressentie comme du temps volé à l'homme : elle est une transgression des lois implicites de la société.

Une chambre à soi de Virginia Woolf (1929), qui est tenu pour un ouvrage-clé de la littérature féministe, illustre à merveille ce paradoxe, tout en cherchant une solution au problème déchirant de l'identité. Selon l'auteur, l'infériorité de la femme vient de la situation qu'elle occupe dans la société masculine. Toutefois, *Une chambre à soi* est beaucoup plus qu'une analyse sociologique de la condition féminine : pendant exact de ses écrits autobiographiques, il est un long effort vers la libération. Woolf évoque l'incapacité des femmes à écrire, ce qui va de pair avec la réflexion sur l'écriture et aboutit à une méditation sur l'identité féminine : « [Le] pouvoir créateur des femmes est très différent du pouvoir créateur des hommes. Et l'on est obligé de conclure qu'il serait infiniment regrettable qu'il se trouvât entravé ou gaspillé, car il a été gagné par des siècles de la discipline la plus rigoureuse et rien n'existe qui puisse prendre sa place. Il serait infiniment regrettable que les femmes écrivissent comme des hommes [...]. L'éducation ne devrait-elle pas faire ressortir et fortifier les différences plutôt que les ressemblances ? (p. 131-132)¹¹ »

Woolf fait l'éloge de l'artiste androgyne¹² : *Une chambre à soi* annonce de la sorte la réconciliation des sexes par la création et la réconciliation de la femme avec elle-même : « La première chose que j'aimerais écrire ici [...] c'est qu'il est néfaste pour celui qui veut écrire de penser à son sexe. Il est néfaste d'être purement un homme ou une femme ; il faut être femme-masculin ou homme-féminin [...]. L'art de la création demande pour s'accomplir qu'ait lieu dans l'esprit une certaine collaboration entre la femme et l'homme. Un certain mariage des contraires doit être consommé (p. 156). » L'art devient un lieu de sublimation du conflit des sexes et, par là même, l'affirmation d'une identité : celle de la force créatrice du sexe « faible ».

Dans cette étude, c'est précisément cette force créatrice – son inscription, ses manifestations, ses particularités – que nous souhaitons examiner, traits qu'il serait peut-être plus difficile de discerner dans les écrits d'hommes.

¹¹ Woolf, *Une chambre à soi*, 1992.

¹² Dont l'incarnation la plus nette est sans doute Proust.

dc_141_10

I. Scripteurs

Dans les quatre récits qui seront analysés dans la première partie de cette étude, les personnages sont préoccupés, d'une manière ou d'une autre, par les problèmes que pose l'écriture ; celle-ci constitue ainsi l'un des enjeux de leur histoire. Gage de la découverte de soi et de l'autre, l'acte d'écriture revêt différentes formes, parmi lesquelles les lettres et les journaux jouent un rôle privilégié.

dc_141_10

« COMMENT L'ESPRIT VIENT AUX FILLES. »
MITSOU DE COLETTE

Dès le début, Colette a trouvé un accueil enthousiaste parmi ses lecteurs : ses premiers écrits, la série des *Claudine*, ont connu un succès presque immédiat et foudroyant. Le ton simple, naturel, « pudiquement amoral » de ces récits¹³, la figure de l'héroïne, adolescente hardie, libre de costume et de mœurs, ont conquis un vaste public. La critique contemporaine louait le style original et savoureux, la franche spontanéité de l'écrivain, et surtout « le caractère neuf et novateur de l'ouvrage¹⁴ » : « *Claudine à l'école* n'est ni un roman, ni une thèse, ni un manuscrit, ni quoi que ce soit de convenu ou d'attendu, c'est une personne vivante et debout, *terrible* », écrit Rachilde en 1900¹⁵.

Si l'accueil des œuvres suivantes a également été chaleureux, il n'y a pas eu, à proprement parler, d'ouvrages critiques sur Colette avant les années vingt : personne jusque-là ne s'était véritablement interrogé sur son œuvre. Jusqu'aux années trente environ, la critique ne semblait pas unanime dans l'évaluation de ses romans : certains saluaient en Colette la libératrice de l'esprit féminin, d'autres au contraire la prenaient pour un écrivain superficiel. En revanche, à partir des années quarante et, surtout, après la mort de la romancière, de nombreuses études ont enfin apprécié l'œuvre colettienne à sa juste valeur. Quant aux ouvrages d'ensemble consacrés à l'histoire de la littérature française ou plus spécialement, à la littérature du XX^e siècle, ils ont volontiers classé Colette parmi les grands créateurs, voyant dans sa production romanesque, comme l'a fait René Lalou, l'« une des plus originales œuvres de l'époque¹⁶ ». Pour Pierre-Henri Simon, elle représente, à l'instar de Proust, « la perfection de la littérature d'analyse et de connaissance du cœur¹⁷ », d'autres célèbrent, pour leur part, l'harmonieuse fermeté de sa prose et son art étonnamment « viril ».

Les études publiées depuis la mort de la romancière sont avant tout d'excellentes biographies s'appuyant sur l'analyse thématique ou l'interprétation

¹³ Le terme est de Claude Pichois, cf. sa Préface in Colette, *Œuvres*, 1984, p. CXIX.

¹⁴ Notice de Paul D'Hollander, *ibid.*, p. 1249.

¹⁵ *Mercure de France*, mai 1900, « Revue du mois », le soulignement est de Rachilde.

¹⁶ *Histoire de la littérature française contemporaine de 1870 à nos jours*, Les éds. G. Crès et Cie, Paris, 1928, p. 640.

¹⁷ *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, 1900-1950, Armand Colin, 1965, p. 204.

psychologique de ses romans¹⁸ ; néanmoins rares sont les ouvrages qui parviennent à rattacher l'écrivain à une tradition bien précise ou qui se soucient de définir quelles sont ses vraies sources littéraires. En effet, la critique procède à une sorte de « non-classification » de l'œuvre, ce qui n'est pas un hasard : *Mitsou* et *Le Képi*, qui constituent le corpus de ce chapitre, illustrent fort bien cette incertitude générique.

Cette infraction aux poncifs traditionnels n'étonne point, si l'on prend en considération l'ensemble de l'œuvre colettienne : l'auteur concourt, en son temps, à la métamorphose du genre romanesque, en quête de renouvellement dès la fin du siècle. Ses ouvrages se divisent aisément en deux grands courants, reliés entre eux par une série d'échos et de contrepoints : les fictions proprement dites (dont *Mitsou*), d'une part, et les écrits de caractère autobiographique, d'autre part (auxquels appartient – du moins en partie – *Le Képi*), ces derniers mettant en lumière la quête de l'enfance et celle, aussi et surtout, de l'image maternelle. Les récits de Colette sont caractérisés par la persistance de quelques thèmes ; ainsi, le thème répétitif des fictions est l'échec amoureux du couple, l'amour étant associé à la souffrance, et s'interprétant dans la majorité des cas comme un obstacle, une menace pour l'autonomie des personnages.

Ce phénomène est d'autant plus frappant que l'œuvre de Colette est constamment traversée par les propres expériences de la romancière. Tout le monde sait qu'elle « n'est ni d'instinct, ni de goût écrivain d'imagination » : « même dans ses romans qui doivent le plus à l'imagination, le rapport à la réalité sera toujours discernable¹⁹. » Force nous est donc de constater que les conflits présentés dans les romans sont propres à Colette : la conception antagonique de la relation amoureuse, la conviction que seul le premier amour a quelque chance d'échapper à l'échec, remontent de toute évidence à l'expérience douloureuse de son mariage avec Willy²⁰, d'où aussi sa perpétuelle nostalgie du paradis perdu de l'enfance.

Parmi les éléments autobiographiques dont fourmillent ces textes, il convient encore de souligner, dans *Mitsou*, la présence de la scène théâtrale, qui remplit dans le récit plusieurs fonctions : d'une part, elle lui sert de décor, d'autre part, elle commande la structuration même du texte. Pour la meilleure

¹⁸ À partir des années soixante-dix, quelques études d'un esprit nouveau voient le jour, qui cherchent à examiner le texte colettien sous l'angle de la narratologie ou de la sémiotique.

¹⁹ D'Hollander, in *Œuvres*, 1984, p. 1376 et p. 1290.

²⁰ Pseudonyme d'Henry Gauthier-Villars. Né en 1859, Willy est une personnalité marquante de la fin du siècle : journaliste prolifique et rusé, critique musical, il entretient une véritable « industrie littéraire », faisant travailler les autres, ses « nègres », dont fait partie la jeune Colette qu'il épouse en 1893. Marqué par la manie de paraître, la « névrose » d'être auteur, il signe de nombreux volumes, sans en avoir écrit aucun. En effet, la série des *Claudine* paraît sous la seule signature de Willy qui va jusqu'à vendre tout droit d'auteur à deux éditeurs.

intelligence de ce processus, il nous semble important d'examiner les rapports – nombreux – que Colette entretient avec le théâtre.

Colette et la scène

En 1906, Colette se sépare de Willy et commence à prendre des leçons de pantomime. La même année, elle débute au théâtre des Mathurins, où elle se produit dans les mimodrames *Le Désir* et *L'Amour et la Chimère*. Pendant six ans (jusqu'en 1912), elle ne cesse de se mettre en scène ; parmi les pièces dans lesquelles elle a joué, il importe de noter la représentation du *Rêve d'Égypte* en 1907, mimodrame qui provoque un véritable scandale au Moulin-Rouge. À côté des pantomimes, Colette s'essaye aussi aux pièces de théâtre, en interprétant, entre autres rôles, celui de Claudine, dans une série de représentations de *Claudine à Paris*.

Son deuxième mariage, avec Henry de Jouvenel (1912), s'il ne met pas fin à son activité au music-hall, la diminue considérablement : le théâtre ne semble plus être alors un besoin vital pour la romancière, qui est de plus en plus connue. De 1912 à 1926, elle joue à plusieurs reprises les rôles de Léa (dans *Chéri*) et de Renée Néré (dans *La Vagabonde*) ; parallèlement à ce travail, elle collabore au *Matin*, dont elle obtient, en 1919, la direction littéraire²¹. À partir de 1924, elle met fin à sa collaboration au *Matin*²², pour écrire régulièrement – entre autres revues – dans *Le Figaro*, *Le Quotidien* et *L'Éclair* – c'est donc à cette époque-là essentiellement par le biais du journalisme que Colette maintient un contact avec le music-hall.

Dans la période suivante de sa carrière (de 1927 à 1938) – marquée par un troisième mariage, avec Maurice Goudekot –, la romancière, devenue célèbre, déploie une importante activité de critique dramatique (notamment dans *La Revue de Paris* et *Le Journal*).

Le théâtre et la scène, qu'elle ne quitta jamais totalement, sont donc pour Colette des domaines familiers : ce n'est sans doute pas un hasard si le music-hall constitue, dans plusieurs de ses romans, un élément important du texte²³. En revanche, sa production dramatique proprement dite se limite à une seule pièce, d'une valeur littéraire discutable au demeurant : il s'agit d'*En camara-des*, pièce en deux actes représentée en 1909 au théâtre des Arts, puis à la Comédie Royale ; le texte en est publié en volume avec *Mitsou* en 1919. En collaboration avec Léopold Marchand, elle écrit également deux comédies, pièces tirées respectivement de *Chéri* (1921) et de *La Vagabonde* (1923).

²¹ Le rédacteur en chef du *Matin* est alors Henry de Jouvenel.

²² Colette et Jouvenel se séparent un an plus tôt, en 1923.

²³ Ainsi dans *La Vagabonde* (1910), *L'Envers du music-hall* (1913) et *Mitsou*, dont il est question ici.

Durant sa carrière, plus d'un de ses récits a été porté à la scène (adaptations auxquelles elle ne participe pas) ; ainsi *Claudine à Paris*, adaptée en 1902 par Willy, Lugné-Poe et Charles Vayre au théâtre des Bouffes-Parisiens ; *Duo* créé par Paul Géraudy au théâtre Saint-Georges à Paris en 1938 ; enfin *Gigi* qui connut plusieurs mises en scène²⁴.

Tout compte fait, aux yeux de la postérité, la valeur artistique de l'activité de Colette, actrice et auteur de pièces, peut paraître à bien des égards assez douteuse : le théâtre fut essentiellement pour elle un moyen de se (re)trouver et non une manière d'expression propre. En revanche, une place privilégiée revient à ses critiques dramatiques, publiées en volume dans les quatre tomes de *La Jumelle noire*²⁵ qui recueille – pour la plus grande partie – ses principales chroniques dramatiques parues dans *Le Journal* entre 1933 et 1938. Maurice Goudekot estime que sa femme, usant de l'attitude active du créateur qui connaît le théâtre de l'intérieur, avait trouvé pour la critique un ton nouveau ; selon Louis Forestier, le genre de la critique dramatique offre une excellente occasion à Colette de « revivre son œuvre »²⁶ : « En parlant des autres, elle ne cesse de répéter la grande ligne mélodique de son œuvre : ce concerto mal tempéré que jouent l'homme et la femme²⁷. »

Ces écrits au style brillant occupent ainsi une place éminente dans son œuvre : ils sont le reflet des principales caractéristiques – sa sensibilité, sa sensualité, les thèmes de l'amour et de la féminité –, voire de la « manière » même de la romancière.

Dans *La Jumelle noire*, Colette parle des pièces à la mode à son époque, tout en témoignant d'une extrême variété quant au choix des spectacles. Dans ses chroniques figurent aussi bien les adaptations de Shakespeare et de Molière que les pièces contemporaines, parmi les auteurs desquelles il convient de citer – entre autres – Henry Bernstein, Léopold Marchand, Henry Becque, Courteline, Édouard Bourdet, Drieu La Rochelle, Jacques Deval, Cocteau, Sacha Guitry, Claudel, Salacrou et Ibsen – de ce répertoire ressort l'intérêt que Colette porta aux novateurs. En effet, elle est particulièrement sensible à la puissance rénovatrice de la mise en scène, et salue avec enthousiasme les jeunes talents, tels Baty, Jouvet, Dullin ou Pitoëff. Elle éprouve une admiration sans retenue pour Cocteau, elle s'émeut pour Claudel et pour Guitry. De plus, elle est de ceux qui prennent la défense de la première pièce d'Anouilh (*Y'avait un prisonnier*) – fort malmenée par la critique –, et qui prononcent un jugement favorable lors de la représentation des *Cenci* d'Antonin Artaud en

²⁴ Ajoutons encore la représentation de *La Seconde* en 1951, au Théâtre de la Madeleine. Il est également à remarquer que Colette a créé, pour Ravel, le livret de l'opéra-ballet *L'Enfant et les sortilèges* (1925).

²⁵ Volumes publiés respectivement en 1934-1935 et en 1937-1938.

²⁶ Colette a soixante ans au moment où elle commence à collaborer au *Journal*.

²⁷ Forestier, 1979, p. 125.

1935 (le spectacle fut, du reste, un ratage absolu). L'un des mérites de Colette consiste à avoir donné naissance à une nouvelle forme de journalisme : sans s'écarter radicalement des poncifs du genre, elle crée un journalisme lyrique et littéraire, s'opposant à l'écriture analytique et professionnelle²⁸.

Les « genres » de *Mitsou*

Il ressort de nos propos que la structuration fort subtile de *Mitsou* doit s'expliquer par cette relation intime qu'entretient Colette avec le théâtre. Pour une meilleure intelligence de ce récit – simple en apparence – il nous semble utile d'en donner un résumé. *Mitsou* paraît en volume à la fin de la première période de Colette²⁹, en février 1919 ; le récit a pour sous-titre le titre d'un conte grivois de La Fontaine : « Comment l'esprit vient aux filles »³⁰. La fable de La Fontaine raconte l'histoire de Lise, devenue sage pour avoir connu les jeux de l'amour – dans ce qui suit, nous reviendrons sur l'importance de ce sous-titre significatif.

L'histoire commence comme une comédie de boulevard « doublement articulée » : d'une part, l'intrigue se joue au music-hall Empyrée-Montmartre, où Mitsou, l'héroïne, passe pour une vedette ; d'autre part, la romancière se sert des procédés habituels dans le théâtre de boulevard (portraits satiriques, silhouettes pleines d'humour, situation triangulaire)³¹. En quelques mots, le narrateur réussit à camper l'époque (« un mois de mai de la guerre »), le décor (la loge de Mitsou au music-hall) et met en scène, presque immédiatement, tous les personnages (Mitsou, Petite-Chose, le Lieutenant Kaki et le Lieutenant Bleu, l'Homme Bien), entre lesquels s'établit un dialogue délibérément comique. L'origine de cette situation réside dans le fait que Petite-Chose – en dépit des protestations de l'héroïne – cache dans le placard de Mitsou les deux lieutenants, ce qui aboutit à la réprobation de l'Homme Bien par qui Mitsou est entretenue.

Le deuxième chapitre s'ouvre sur la lettre du Lieutenant Bleu, qui remercie l'héroïne de l'avoir caché et lui envoie quelques cadeaux. En Mitsou, jusqu'alors indifférente, s'éveille la curiosité ; aussi invite-t-elle chez elle,

²⁸ Ses critiques musicales, écrites pour le *Gil Blas* au début de sa carrière (1903), témoignent d'un effort identique. Il convient de signaler que Debussy collabora, la même année, dans le même journal.

²⁹ Pour les périodes de la romancière, cf. *infra*, LK, p. 37-38.

³⁰ Notons que la première version de *Mitsou* paraît en cinq livraisons consécutives dans *La Vie parisienne*, en 1917 – le récit ne contient alors que deux parties. En dépit des imperfections de cette première ébauche, les deux états du texte ne diffèrent pas pour autant par leur signification. Pour une analyse des deux versions de *Mitsou*, cf. Bernard Bray, 1986, p. 85-93.

³¹ Il est cependant peu question de la pièce dans laquelle joue Mitsou.

dans le chapitre suivant, Petite-Chose, qui lui indique l'adresse du lieutenant. La dernière partie présente de nouveau la correspondance des héros, par le biais de laquelle ils voient bientôt naître en eux un amour sincère et réciproque. Mitsou et le Lieutenant Bleu décident de se voir à l'occasion de la permission suivante du jeune soldat. Or, au moment de la rencontre, l'équilibre de leurs rapports est rompu d'un coup : le Lieutenant se rend compte qu'il n'aime plus son amie, alors que celle-ci, profondément éprise, ignore la déception qu'éprouve le héros. Le lendemain, alors qu'elle attend la visite de son Lieutenant, Mitsou reçoit une lettre de celui-ci, dans laquelle il lui apprend son retour imprévu au front, en la plongeant ainsi dans un espoir désespéré. L'héroïne, tout en saisissant le véritable message de la lettre de son amant, préfère l'espoir à l'angoisse.

Mitsou – écrit fort banal quant à son intrigue proprement dite – occupe pourtant une place exceptionnelle dans la production colettienne. D'une part, il appartient aux rares récits où l'échec amoureux n'est pas explicite ; d'autre part, Colette, en s'éloignant de la tonalité confidentielle de ses premiers ouvrages, fait alterner dans *Mitsou* trois couches textuelles : scénique, narrative et épistolaire. Il est notoire que la lecture du récit a fait pleurer Proust – celui-ci, dans une lettre datée de 1919 et adressée à la romancière, ne manque pas de lui révéler son émotion :

« Madame, J'ai un peu pleuré ce soir, pour la 1^{ère} fois depuis longtemps, et pourtant depuis q[uel]q[ue] temps je suis accablé de chagrins, de souffrances et d'ennuis. Mais si j'ai pleuré, ce n'est pas de tout cela, c'est en lisant la lettre de Mitsou. Les deux lettres finales, c'est le chef-d'œuvre du livre³². »

Si cette lettre de Mitsou – et d'une façon générale la correspondance des héros – peut émouvoir le lecteur, la magie du récit ne réside pas uniquement dans l'adoption de la forme épistolaire. L'attrait de *Mitsou* consiste dans la présence simultanée des trois couches textuelles, qui montrent, chacune, un faisceau d'oppositions binaires. Le récit se compose typographiquement parlant de quatre parties, parmi lesquelles la dernière est nettement plus longue que les précédentes. Le premier chapitre, qui se termine par un dialogue amusé entre Mitsou et Petite-Chose, est dominé par la forme scénique, fondée sur la mimésis. Nous avons affaire, nous l'avons dit, à une véritable comédie de boulevard, avec les accessoires et les procédés propres au genre. L'un des registres de la couche mimétique est constitué à l'évidence des répliques des personnages, dont la principale fonction est de susciter le rire chez le lecteur. Les deux premières parties offrent de fait de nombreux effets comiques. Un bon exemple en est l'épisode où l'Homme Bien découvre, étonné, dans le logis de Mitsou les cadeaux offerts par le Lieutenant Bleu ; il interroge à ce sujet

³² Lettre citée par Bray, in Notice pour *Mitsou*, *Œuvres*, 1986, p. 1513.

son amie, dont la curiosité à l'égard du héros commence à se préciser :

« L'Homme Bien. – Je ne vous connaissais pas ces cristalleries. Mitsou. – Moi non plus. L'Homme Bien. – Vous les avez achetées vous-même ? Mitsou. – Faut-il aussi que je fasse le marché ? L'Homme Bien. – Mais alors... d'où viennent... Que signifient... Mitsou, *qui a l'air, dans la vaseline, d'une rose en train de fondre*. – C'est l'hommage d'un admirateur. L'Homme Bien. – D'un quoi ? Mitsou. – Admirateur. L'Homme Bien. – J'avais entendu : aviateur. Mitsou, *suspendant son délayage*. – Un aviateur, c'est en bleu ? (p. 1345)³³ »

Ce passage révèle que les dialogues sont accompagnés de didascalies, destinées à montrer – entre autres précisions – les gestes, les attitudes, les allées et venues des personnages ; or, le rôle des didascalies ne s'épuise pas dans cette simple fonction indicative. Au contraire, suite à leur développement disproportionné, les didascalies envahissent les dialogues, jusqu'à créer un « contexte » à la fois « descriptif et narratif³⁴ » susceptible, à certains moments, de faire oublier le caractère théâtral du texte. La visée de ce contexte, qui constitue à son tour le second registre de la couche scénique, est double : à côté de son évidente fonction explicative, le contexte est censé renforcer la drôlerie des dialogues³⁵.

Il est difficile de discerner la frontière qui sépare le contexte du texte narratif proprement dit ; dans ce dernier, qui apparaît dès le début de la troisième partie, la présence du narrateur est nettement plus sensible. La preuve en est qu'aux phrases nominales et neutres qui caractérisaient jusqu'alors le discours du narrateur, succède un discours auctorial évaluatif³⁶, par lequel le narrateur souhaite faire partager au lecteur son attitude narquoise. En effet, désireux de rapprocher le lecteur de ses personnages, il va jusqu'à adopter, par moments, la première personne, afin de prononcer un jugement sur ses héros :

« Chez Mitsou. Un rez-de-chaussée “avec tout le confort” – tout le confort qu'on peut acheter pour trois mille francs de loyer aux environs de Trocadéro. Deux pièces assez grandes sur la rue, deux autres plus petites sur la cour. [...] L'ameublement de Mitsou est extraordinaire, et pourtant ses intentions étaient pures. Dès que ses moyens le lui ont permis, elle a rassemblé chez elle, avec une avidité déférente, tout ce qu'a envié son enfance pauvre (p. 1347) » ; « Quant au salon... Non, je ne dirai rien du salon. Je vous ai déjà fait assez de peine (p. 1348). »

Dans la troisième partie – chapitre le plus court – alternent ainsi texte scénique et texte narratif. Bien que la fonction principale des dialogues consiste à maintenir le comique, ils sont également propices au jaillissement

³³ MI, 1989.

³⁴ Cf. Bray, in *Œuvres*, 1986, p. 1511.

³⁵ L'usage excessif du contexte dans la première moitié de *Mitsou* prouve que l'ouvrage n'a pas été conçu, par l'auteur, pour la représentation.

³⁶ Pour une définition des types de discours auctorial, cf. Jaap Lintvelt, 1981, p. 61-66.

de l'émotion, ce qui prépare à merveille le texte épistolaire de la quatrième partie. La naissance de l'amour est bien illustrée par la réplique qui clôt le troisième chapitre, dialogue entre Mitsou et Petite-Chose qui, en transmettant l'adresse du lieutenant, devient son adjuvant :

« Mitsou, *relevant la tête, s'appuie au flanc de Petite-Chose*. – Alors, tu comprends, je sais que tu as l'adresse, je n'ai pas osé te la demander tout de suite, Petite-Chose, mais donne-la-moi, Petite-Chose, donne-moi l'adresse, l'adresse... (*Elle pleure*). Petite-Chose, *comme si Mitsou venait de mériter le prix d'excellence*. – A la bonne heure ! A la bonne heure ! Ça, c'est bien ! Ça, c'est chic ! Tu vas l'avoir, mais oui, tu vas l'avoir, l'adresse... A la bonne heure !... Elle la berce contre elle maternellement. Baisers, chuchotements, conspirations... (p. 1354) »³⁷.

Il importe également d'attirer l'attention sur la diminution sensible du contexte dans la couche scénique, diminution qui s'explique par la place prédominante accordée désormais au texte narratif, susceptible d'assumer les rôles du contexte. La quatrième partie de *Mitsou* est le seul chapitre où les trois couches textuelles apparaissent simultanément³⁸. Là non plus, le texte scénique qui succède à la mise en relief de la correspondance des héros ne sert pas uniquement à amuser le lecteur : il a pour fonction de mettre l'accent sur le caractère contraire des sentiments des héros – en train de s'éloigner l'un de l'autre –, sans pour autant être privé de son rôle de divertissement :

« Mitsou. – Elle est originale, n'est-ce pas ? Robert³⁹. – Qui, Mitsou ? Mitsou. – Ma coiffeuse. C'est un jeune artiste qui l'a exécutée, il n'en a fait qu'une comme ça, et il est mort. Robert. – Bien tard... Mitsou. – Pourquoi, bien tard ? Il paraît qu'il n'avait pas trente ans. Robert. – Non, je me suis trompé. J'ai voulu dire : trop tard. Mitsou, *toute pureté*. – Mais puisque, au contraire, je vous explique... Robert. – N'expliquez rien, mon amour. Mitsou, *avec élan*. – Oh ! je suis si contente de vous voir chez moi ! Vous savez, c'est *chez moi*, ici ! Vous avez vu ma vitrine ? [...] Et les gravures, c'est ancien, mais ancien !... Il n'y a pas plus ancien ! Vous voyez ? Robert, *à lui-même, avec une grande douceur*. – Oui, je vois. Évidemment il faudra tout brûler. Mitsou. – Tout brûler ? (p. 1366) »

Après la nuit d'amour des protagonistes, la présence du texte scénique devient fragmentaire, ce qui est en parfait contrepoint avec le début du récit, dominé – nous l'avons vu – par le dialogue. Le texte mimétique se caractérise de fait par la diminution du poids comique d'abord, par celle du « genre » lui-même ensuite. Parallèlement à ce processus, les héros sortent de leur neutralité pour devenir des figures individualisées.

³⁷ Une fois le rôle d'adjuvant assumé, Petite-Chose n'apparaîtra plus sur scène.

³⁸ Si la deuxième partie contient une lettre et quelques brefs passages narratifs, la forme dominante n'en reste pas moins le texte scénique.

³⁹ C'est dans ce passage que nous apprenons le prénom du Lieutenant Bleu. Celui de Mitsou, au contraire, reste dans une ombre parfaite, Mitsou étant un surnom fabriqué par l'Homme Bien.

Conformément à la structuration du texte scénique qui gouverne les deux premières parties, la couche narrative qui s'inscrit dans les troisième et quatrième chapitres se divise également en deux registres. Cela étant, il arrive parfois au narrateur de renoncer à sa propre optique apparemment objective et narquoise, pour mettre en valeur la perspective subjective et forcément limitée de ses héros, qui acquièrent ainsi la sympathie du lecteur⁴⁰. Ce procédé sera pleinement utilisé au cours de la quatrième partie, surtout avant et après la nuit d'amour des protagonistes. L'intérêt de ces épisodes réside dans l'alternance harmonieuse des points de vue des personnages : l'histoire est d'abord filtrée par la vision du Lieutenant, dont le discours intérieur révèle au lecteur – mais non à Mitsou – la déception qu'il éprouve :

« Il s'aperçoit qu'il n'est pas certain d'avoir envie de devenir l'amant de Mitsou ce soir... "Quelle brute je fais", se dit-il (p. 1369) » ; « A la vérité Robert, malgré le champagne et la chère aimable, commence à désespérer. [...] Il n'a point d'envie, sinon celle de s'en aller, s'en aller, s'en aller (p. 1371) » ; « Si je m'approche de ce lit, se dit Robert, je suis perdu... – car il vient de s'apercevoir qu'il tombe de sommeil... (p. 1374). »

Après la nuit d'amour, c'est l'optique de Mitsou qui est valorisée, découvrant à la fois son amour pour Robert et son ignorance quant aux sentiments de celui-ci :

« Trois heures de la nuit. Il dort. Elle s'éveille, parce qu'il a bougé, peut-être, ou bien parce qu'ils ont oublié d'éteindre la lampe. [...] Elle est lasse, lucide, et ne se souvient que d'un plaisir exceptionnel (p. 1378). »

Les pensées du héros entrent évidemment en contraste avec, d'une part, les paroles – forcément mensongères – qu'il adresse à Mitsou, d'autre part, les propos sincères de l'héroïne, ce qui crée de nombreux effets comiques.

L'attitude, le plus souvent distanciée du narrateur, s'oppose ainsi à la vision personnelle des protagonistes, qui trahit une impuissance à communiquer dont ils sont victimes : le héros peut mettre à nu son propre cœur, il n'aura jamais de l'autre qu'une connaissance superficielle, souvent fausse. Les couples colettiers, prisonniers de leurs perspectives subjectives, restent l'un pour l'autre des inconnus vus du dehors, insondables. Leur impossibilité à communiquer les aide cependant à éluder la confrontation, ce qui est particulièrement sensible dans *Mitsou*⁴¹.

Le texte épistolaire, qui apparaît au début et à la fin du quatrième chapitre, est la partie essentielle du récit, celle qui a la plus forte charge significative. La première séquence du chapitre – la plus homogène de toutes – contient onze

⁴⁰ Il va sans dire que les dialogues mettent en avant le point de vue des personnages.

⁴¹ L'impossibilité à communiquer marque, au demeurant, tous les récits de la romancière.

lettres. Dans leur ensemble, celles-ci entrent en contrepoint à la fois avec le texte mimétique et la couche narrative : tandis que ces derniers insistent sur l'aspect « réel » de l'existence des personnages, les lettres ne peuvent se jouer au contraire que sur le plan imaginaire de leurs rapports. Ce n'est donc pas un hasard si la lente naissance à l'amour des protagonistes est présentée par le texte épistolaire. Au ton mesuré des premières lettres, empreintes de courtoisie et de curiosité, succède un registre plus grave, traduisant une sincère amitié d'abord, leur chaude intimité ensuite. La dernière lettre de Mitsou, qui précède leur seconde rencontre, doit se lire comme un aveu d'amour, montrant l'étape initiale de la métamorphose de l'héroïne, « toute changée (p. 1362) ». Mitsou, dont la naïveté et les ignorances sont si amusantes au début du récit, se transforme en une jeune fille sensible, en train de se révéler à sa propre personnalité et de découvrir le monde :

« Je ne sais pas au juste ce qui va nous arriver. Je ne sais même pas s'il va nous arriver quelque chose... [...]. Mais dans tous les cas ce ne sera plus la même Mitsou d'avant vous, cette stupide, cette raisonnable qui ne riait pas et qui ne pleurait jamais, cette pauvre qui n'avait même pas un chagrin à elle. Je suis donc pour la vie votre obligée, mon cher, cher lieutenant bleu, puisque vous n'aurez pas pu faire autrement que de donner *[sic]* quelque chose à celle qui n'avait rien (p. 1362-1363). »

À travers les paroles amoureuses se dessine l'image de la guerre, sans que l'Histoire remplisse pour autant un rôle de premier plan⁴². En revanche, la distance sociale et intellectuelle qui sépare les personnages, exerce une influence importante sur la destinée des héros ; cela est particulièrement frappant lors de la rencontre des protagonistes, qui succède à leur correspondance⁴³.

À ce moment de l'intrigue, le Lieutenant est de plus en plus envahi par l'indifférence ; or, il n'ose avouer la véritable nature de ses sentiments qu'à une distance rassurante de Mitsou. De fait, pour clore son récit, le narrateur doit recourir de nouveau à la forme épistolaire – à la lettre-mensonge de Robert répond la lettre-sincérité de l'héroïne, par laquelle elle arrive à formuler la déception de son partenaire⁴⁴ :

« [Robert] Je ne sais pas quand je reviendrai. Je ne sais pas si je reviendrai. Ne tremblez donc pas, ma chérie, j'ai voulu dire par là que les routes sont bien mauvaises, un accident d'auto peut m'y rompre une jambe (p. 1383-1384) » ; « [Mitsou] J'ai dans l'idée que ce

⁴² Comme l'histoire se déroule pendant la guerre (sans doute en mai 1918), il ne faut pas oublier que Robert est avant tout un militaire (de vingt-quatre ans, comme on l'apprend), et incarne un personnage-type : celui du jeune officier « mûri d'un côté, vert de l'autre » (selon la propre expression du lieutenant, p. 1361), c'est-à-dire rendu tard, pour son âge, à la vie civile.

⁴³ Les fautes grammaticales que commet Mitsou dans ses lettres – erreurs si chères, dans un premier temps, aux yeux du jeune bourgeois qu'est Robert –, illustrent bien cette différence.

⁴⁴ *Mitsou* se compose au total de quatorze lettres.

n'est pas de partir que vous vous excusez, mais de me quitter. [...] Mon amour, mettez-vous une chose dans la tête : c'est que je vous aime (p. 1384). »

Ce qui rend l'union des héros impossible, c'est que le Lieutenant Bleu, sans doute trop jeune pour assurer le bonheur d'une femme, n'arrive pas à accorder les deux plans opposés sur lesquels se joue leur relation – la distance qui sépare la Mitsou imaginaire de la Mitsou réelle reste infranchissable :

« Quel dommage que... quoi ? Ah ! voilà... C'est que j'ai cessé, en la voyant, d'être amoureux de Mitsou (p. 1380). » La vision pessimiste que Colette a de l'amour s'inscrit de la sorte dans le récit, sans le dominer entièrement : alors que pour Robert l'amour n'est qu'illusion, Mitsou continue de croire en la force de l'émotion, ce dont témoigne sa lettre finale. Elle découvre que l'amour – même voué à l'échec – est capable de constituer une valeur, en imposant un monde sublime, jusqu'alors invisible. L'héroïne arrive ainsi à la seconde étape de sa métamorphose et accède non seulement à son véritable être, mais aussi à la dignité humaine : la lettre de Mitsou ne doit-elle pas se lire, contre vents et marées, comme un triomphe accompli par le biais de la magie de l'écriture ?

« Mon amour, je vais essayer de devenir ton illusion. [...] Commençons donc par le plus facile, et si vous n'êtes pas tout à fait découragé, donnez-moi, je vous en prie, encore votre sommeil à côté de moi, encore la surprise de vous suivre si facilement jusqu'au plaisir – accordez-moi la confiance et la bonne amitié de votre corps : peut-être qu'une nuit, à tâtons, tout doucement, elles m'amèneront enfin jusqu'à vous (p. 1386) »⁴⁵.

La fin du récit fait ressortir le renversement de l'optique traditionnelle, procédé propre à Colette : à la faiblesse et à la lâcheté de l'homme répond la grandeur et la force du personnage féminin⁴⁶.

Nous avons dit plus haut que la place particulière qui revient à *Mitsou* dans l'œuvre colettienne est due – entre autres raisons – à la stratégie narrative qu'adopte la romancière, contredisant les poncifs romanesques de son époque. La structure narrative – voire « affective » – du récit est donnée par l'alternance et le traitement contrasté des formes d'écriture. Du point de vue générique, les trois couches textuelles peuvent s'identifier aisément : chacune contient une histoire minimale, présentée à l'aide des procédés propres au discours adéquat – *Mitsou* est à la fois une comédie, un récit traditionnel et un fragment de roman épistolaire. Or, considéré en soi, aucun de ces trois « genres » n'est véritablement porteur de signification : l'attrait de *Mitsou* réside dans le con-

⁴⁵ Dans son étude, Léo Spitzer compare *Mitsou* aux *Lettres portugaises* et attire l'attention, dans les deux ouvrages, sur le « rôle fonctionnel », « la valeur vitale » de la correspondance. Cf. 1954, p. 94-135 (sur *Mitsou* p. 113-114).

⁴⁶ Or, il serait faux de croire que le Lieutenant demeure un personnage négatif ; en dépit de sa faiblesse, il réussit à gagner la sympathie du lecteur.

traste, voire le conflit des différents registres, ce qui assure à l'œuvre sa dynamique interne. Le rôle du texte théâtral – avant tout comique – et celui des séquences auctorielles – ironiques – dans la couche narrative, consistent à mettre à distance, à atténuer le poids émotionnel des parties actuelles et surtout épistolaires ; cela permet au narrateur de maîtriser le vécu dont il parle, tout en aidant le lecteur virtuel à donner une interprétation moins inquiétante au conflit des héros.

Dans le récit colettien, la mise à distance de l'échec amoureux est un principe narratif que l'on retrouve à partir du pseudo-journal de Claudine jusqu'à la fin faussement optimiste de *Gigi*, dernière fiction proprement dite. Dans *Mitsou*, ce procédé surgit dès le paratexte : le sous-titre emprunté à La Fontaine, et par suite de sa valeur connotative, suggère d'emblée au lecteur une interprétation ludique. La fonction de distanciation sera ensuite assumée par le texte mimétique, fondé sur le dialogue : la mimésis, dans les rapports de Mitsou avec le Lieutenant, sert principalement à taire et à cacher ; du point de vue herméneutique, elle contribue à maintenir – d'une manière fort ironique – l'harmonie interne du texte, dont la « vérité » se trouve déformée dans les parties épistolaires par la mise en relief des contacts imaginaires – et donc illusoires – des héros. Il s'ensuit que, si les trois genres de *Mitsou* entrent en opposition, ils se renforcent et s'équilibrent : ainsi s'achève l'histoire banale de la vedette de l'Empyrée-Montmartre en une œuvre d'art parfaite.

Dire que les problèmes exposés dans les œuvres de Colette sont les siens est à la fois un lieu commun et une évidence. Toujours est-il que Colette, perpétuellement à la recherche d'elle-même, souhaite dédramatiser ses propres angoisses par le choix même des stratégies de son écriture. La lucidité de la romancière se révèle – entre autres procédés – dans sa préoccupation inaltérable de la mise à distance, qui n'est pas simplement un procédé narratif, mais aussi un besoin vital, un appel au lecteur : donner, par le biais de ses écrits, une forme humaine à l'existence.

FAUX ÉCRITS : *LE KÉPI*

Les récits de Colette, marqués à la fois par la continuité et la discontinuité des formes d'écriture, se situent au seuil de la tradition et de la modernité. Colette, par ses thèmes, inaugure des perspectives toutes nouvelles en matière de psychologie féminine et bouleverse, de toute évidence, la morale traditionnelle. Sur le plan de la technique, elle réussit à rénover la matière profonde du tissu romanesque, tout en gardant les apparences du récit traditionnel.

La perpétuelle reprise du thème de l'échec amoureux, qui caractérise ses fictions, conduit à l'élimination de certains aspects de la réalité, voire à l'absence quasi complète de tout arrière-plan social, historique et idéologique. Cependant, dans ce domaine limité, l'univers de Colette ne manque point de variété, d'où le double aspect du récit colettien que *Mitsou* et *Le Képi* font si bien ressortir : son uniformité apparente et son extrême diversité.

Publié en 1943, *Le Képi* prend place dans la lignée des œuvres tardives qui réalisent une fusion intime du vécu et de la fiction⁴⁷. Cette particularité des écrits, mêlant souvenirs et romanesque, influe non seulement sur la construction des histoires relatées, mais aussi et surtout sur la manière de les présenter. Notre choix du corpus à analyser s'explique encore par le caractère *homogène* de ce recueil, trait sensible si l'on veut bien comparer *Le Képi* aux autres récits tardifs, présentant le même type d'écriture⁴⁸. Ainsi, notre objectif est double : d'une part, nous montrerons l'homogénéité du recueil lui-même, bien qu'il soit apparemment constitué de quatre pièces assez disparates, d'autre part, nous nous attacherons à le replacer dans le contexte de l'œuvre entière. Cette démarche aidera à mettre en pleine lumière le caractère complexe de l'écriture de la romancière.

⁴⁷ Cf. *Bella-Vista*, *Chambre d'hôtel*, *Gigi*, récits considérés comme de longues nouvelles par Colette elle-même.

⁴⁸ Dans *Bella-Vista* et *Gigi* surtout, les nouvelles se lient entre elles, sur le plan thématique et formel, d'une façon moins viscérale ; *Chambre d'hôtel* ne contient que deux pièces.

Surprises

Les morceaux qui constituent *Le Képi* ont ceci de particulier que les histoires qu'ils exposent, différentes à première vue, se définissent comme « des variations sur une même formule⁴⁹. » Aussi est-il possible d'établir un schéma à partir duquel s'élaborent un certain nombre de modulations ; ce schéma, qui révèle d'emblée la *structure globale* de l'histoire, se traduit aisément en termes musicaux⁵⁰. Pour la mise en place de cette formule, il nous a ainsi paru opportun de tenir compte à la fois du *tempo* et de la *dynamique* des pièces. Le schéma, lié à ces deux niveaux d'interprétation musicale, se présente de la façon suivante : *lento* – *accelerando* – *ritenuto* pour ce qui est du tempo ; *piano* – *crescendo* – *diminuendo* pour ce qui est de la dynamique.

Par *tempo*, nous entendons ici non seulement la « vitesse d'exécution » du récit, mais aussi et surtout le dosage du poids événementiel ; quant au terme de *dynamique*, il signifiera à son tour le degré d'intensité de la force émotionnelle qui se dégage de l'histoire. La formule ainsi établie souligne la structuration foncièrement *dramatique* de ces histoires, gouvernée par un mouvement progressif d'accélération et de *crescendo* qui, après avoir animé l'immobilité initiale, cède à un effet de ralentissement et de *decrescendo*. Notons tout de suite que la fin de l'histoire ne rejoint jamais le *lento* du début, et qu'il en va de même pour la dynamique : le *piano* auquel le *forte* du récit risque de retourner est amplifié par un *sforzando* qui fait son apparition à la clôture, lui conférant un accent ludique.

Si cette structure globale de l'histoire semble pratiquement invariable dans le recueil, sa construction envisagée dans sa profondeur et ses variétés révèle cependant quelques modulations. Pour examiner *cette structure en profondeur* – c'est-à-dire la réalisation concrète de la formule schématique –, nous trouvons nécessaire de considérer à la fois la façon dont les séquences se lient entre elles et la manière dont les fils d'événements sont juxtaposés, ce qui revient à nous interroger aussi sur l'*articulation* des pièces. Ce procédé permet de découvrir *deux principes organisateurs* : à la lecture horizontale, imposée par les mouvements des séquences, peut s'ajouter, grâce à la richesse des fils, une lecture pour ainsi dire verticale.

Les règles selon lesquelles se lient les séquences sont gouvernées par les éléments qui relèvent du romanesque : hasards, surprises, énigmes font avancer l'intrigue, tout en assurant le caractère événementiel et le *forte* de l'histoire. Hasards et surprises sont intimement mêlés : apparaissant aux points

⁴⁹ Cf. J. Defoix, 1981, p. 20.

⁵⁰ Mélomane passionnée, Colette a toujours été convaincue que le travail de l'écrivain est complémentaire du travail du musicien. Le recours aux procédés musicaux s'observe également – nous le verrons plus loin – chez Sallenave, Duras et Cixous.

importants de l'intrigue, ils en déclenchent le déroulement dramatique et en accélèrent de cette manière le *tempo*. L'histoire, plus ou moins immobile dans sa séquence introductive, qui est assez longue, sortira de sa monotonie du début et sera vite remplie d'événements.

Dans *Le Képi*, deux moments cruciaux sont marqués par l'intervention du hasard. Le premier, « le souvenir d'une soirée (p. 289)⁵¹ », est provoqué par le jeu de correspondances – cette fois fortuit – que les personnages entreprennent et qui aboutit aux « excentricités épistolaires (p. 291) » établies entre Marco et Alex. Le second – qui coïncide avec le point culminant de leur aventure – est l'épisode de la « mise du képi », ce geste de Marco, « un des réflexes les plus féminins (p. 306) » mettant fin à sa liaison. À côté de ces hasards, un certain nombre de surprises se présentent, tel l'envoi répété des quinze mille francs par le mari infidèle et lointain de Marco, donnant un accent « merveilleux » à l'histoire, telle aussi la réponse d'Alex dans la « Correspondance privée » du journal en question.

La Cire verte met en œuvre tout un réseau de hasards qui s'ordonnent autour du bâton de cire reliant les séquences. Ce qui nous intéresse ici, c'est la transmission fortuite de ce « bout de cire verte, joyau du bureau paternel (p. 338) », double transmission en réalité, et liée à chaque occasion à un mensonge. Apportée à Colette par Sido qui l'a « prise » au père, la cire « très vieille » et « sablée d'or (*ibid.*) » sera prise ensuite par Mme Hervouët qui s'en sert pour falsifier le testament. Au surplus, ce bâton, surgi à plusieurs reprises au fil de l'histoire, s'impose comme une énigme jusqu'à la fin. Seul l'aveu final de Colette – surprise à caractère de *sforzando* – permet d'en déchiffrer, rétrospectivement, le secret. *La Cire verte* se caractérise du reste par l'*accumulation* des surprises : outre celle que nous venons de mentionner, il en apparaît une autre, au point culminant du récit : il s'agit du testament enfin retrouvé, mais qui n'est rien d'autre qu'« un tissu d'extravagances (p. 344) » obscur.

Dans *Le Tendron*, les hasards, dont il convient de signaler deux occurrences, fonctionnent de la même manière que dans *Le Képi*. La première rencontre des protagonistes est due à une chèvre qui « course » Chaveriat ; le début de la dégradation de leurs rapports survient ensuite à cause d'une pluie inattendue qui les fait entrer dans le château.

La surprise est ici plus frappante que dans *Le Képi* : la preuve en est l'épisode de l'apparition de la mère de Louissette. Si la confusion du testament de *La Cire verte* sert à éclipser l'« horreur conjugale » qu'elle secrète, le surgissement de la mère au point culminant a également pour fonction de diminuer le *crescendo* progressif des événements. En tournant en dérision la figure de Chaveriat, la surprise de la mère empêche que le récit ne s'achève en un drame presque noir.

⁵¹ LK, 1989.

Armande met au jour un mécanisme différent de la surprise, liée étroitement au seul hasard de l'histoire, ayant un rôle déterminant. La chute imprévue du lustre, moment crucial, arrache l'histoire à son *lento*, tout en amplifiant sa dynamique par un *crescendo* « éclaté » qui aboutit à la surprise de la réunion des protagonistes. La surprise – qui révèle une énigme dans *La Cire verte* – s'approche ici du miracle, ce qui rend la fin heureuse quelque peu invraisemblable.

Il ressort de ce qui précède que les moments importants des récits – en particulier leur point culminant, lieu de révélation et d'aveu – sont inséparables de l'intervention des hasards, des surprises et des énigmes. Ces éléments, bien qu'ils puissent fonctionner différemment selon les textes, parviennent à conférer à l'histoire une structure dramatique et profondément romanesque.

Le second principe qui préside à l'organisation de l'histoire est celui de la juxtaposition des fils. Un contrepoint éclatant s'impose à cet égard à l'intérieur du recueil : alors que *Le Képi* et *La Cire verte* se caractérisent par une complexité assez grande, *Le Tendron* et surtout *Armande* n'offrent qu'un seul fil d'événements enchaînés *legato*. Nous proposons de la sorte de nous concentrer sur ce premier couple de textes dont la richesse confère à l'histoire une verticalité, une profondeur.

Le Képi réunit trois fils d'événements fortement imbriqués, mais en même temps autonomes : le premier expose les relations de Colette avec Masson, le deuxième les rapports que celle-ci entretient avec Marco, le troisième, qui constitue l'intrigue proprement dite, présente la liaison qui se forme entre Marco et Alex.

La complexité est encore plus poussée dans *La Cire verte*, dont il convient de distinguer deux foyers pratiquement indissociables : d'une part, les rapports de Colette avec son père et Sido, d'autre part, les comportements de Mme Hervouët, visiteuse chez les Colette et falsificatrice du testament de son époux. Cette « horreur conjugale » est censée former l'aventure de la nouvelle. Or, à la suite de la forte imbrication des différents fils, ni *Le Képi* ni *La Cire verte* ne peuvent offrir une intrigue continue : en effet des failles, des blancs apparaissent à l'intérieur de ces histoires, rompant le *legato* de son enchaînement. Il s'agit plus précisément d'un nombre considérable d'*omissions* et de *lacunes* qui affectent les moments importants et donnent à l'articulation des fils un caractère *portato* (dans *Le Képi*) et *staccato* (dans *La Cire verte*)⁵². La structure foncièrement dramatique de ces histoires, due à l'apparition des hasards et des surprises, sera ainsi doublée de l'intérieur par la mise en valeur d'une technique de construction expressément *lacunaire*, ce qui ne fait que

⁵² Il va sans dire que *portato* et *staccato* s'opposeront au *legato* qui marque *Le Tendron* et *Armande*.

renforcer l'allure énigmatique des nouvelles⁵³.

Ces lacunes apparaissent, sur le plan strictement temporel, comme des ellipses, orientant la structure rythmique des nouvelles et aboutissant à deux effets contraires. Les ellipses du *Képi* accélèrent le rythme, tandis que celles de *La Cire verte*, tout en poussant la vitesse à son paroxysme, y provoquent, paradoxalement, une sorte d'arrêt : l'aventure, lorsque le secret du testament se révèle, tend à s'immobiliser.

L'étude de la structure en profondeur des textes souligne deux caractéristiques fondamentales. D'une part, elle prouve l'*homogénéité* du recueil dont la disparité structurale n'est ainsi qu'apparente : tissés à partir d'un schéma identique, les morceaux sont reliés encore, grâce aux modulations qui y apparaissent, par des échos internes. D'autre part, les deux principes que nous venons d'analyser offrent une nouvelle matière à la thématique de l'échec amoureux⁵⁴ : l'univers non événementiel des œuvres précédentes, exposant pourtant de douloureux dilemmes, s'ouvre ici sur un romanesque particulier. Ces récits, sans quitter le domaine de l'ordinaire – univers colettien par excellence –, se rapprochent de la littérature « parapolicière », voire fantastique⁵⁵, au sein de laquelle *Armande* et *La Cire verte* constituent deux « extrêmes ». Le premier se présente comme un « conte de fées », le second est susceptible de se lire comme un « roman noir »⁵⁶. Quoi qu'il en soit, dans chacune des nouvelles une note fantastique se fait jour, ce qui influe sur le mode de lecture de l'histoire.

Notons, pour terminer, qu'un motif nouveau s'inscrit dans le thème fondamental de l'amour, celui de l'*écriture manquée*, doublant l'échec amoureux. En effet, Marco entreprend la rédaction de trois romans dont rien ne ressort : « un roman hindou (p. 280) », un autre qui traite des « premiers chrétiens (p. 284) » et « un extraordinaire reportage dans l'Oubangui (p. 309) ». La seule écriture menée à bien – dont l'acte seulement est mentionné, jamais le contenu – est sa correspondance avec Alex, qui aboutit paradoxalement à la fin de leur liaison. Dans *La Cire verte*, l'ambition avortée du père qui se veut écrivain est compensée par sa manie des « fournitures de bureau (p. 337) », servant de repère aux événements. Mme Hervouët à son tour, profitant de cette manie, produit la « fausse écriture » du testament, noyau énigmatique de l'aventure.

⁵³ Ce caractère énigmatique se découvre également dans les récits de Sallenave et de Hébert.

⁵⁴ Dans *Armande*, quoique la fin de l'histoire soit heureuse, elle n'en demeure pas moins invraisemblable.

⁵⁵ Cf. Defoix, 1981, p. 20.

⁵⁶ Le même phénomène peut être observé dans les deux récits brefs de Hébert que nous analyserons plus loin. Cf. *infra*, p. 152.

Jongleries

Dans ce qui précède, nous nous sommes proposé de mettre en relief l'histoire elle-même : les règles d'articulation de ses séquences et celles qui président à la juxtaposition de ses fils. Maintenant, notre attention se portera de l'histoire à une instance tout autre : celle qui raconte l'histoire. Certes, il ne s'agit pas d'élucider tous les problèmes que soulève la narration, ni d'appliquer la totalité des critères envisageables. Fidèle à notre terminologie musicale, nous concevons le discours comme la « manière d'exécution » de la pièce, en essayant de dégager les principaux procédés que le narrateur utilise afin d'établir – comme dans *Mitsou* – une distance à l'égard du monde diégétique et de conférer par là même un *moderato* à son histoire dramatique.

Pour mieux saisir cette problématique, nous tenons à examiner le statut et les fonctions du narrateur, soulevant en particulier la question fort délicate des *niveaux narratifs*, principal support du surgissement des formes neuves du recueil.

Nos textes ont ceci d'important qu'ils permettent l'adoption des deux formes narratives de base, homodiégétique et hétérodiégétique : *Le Képi*, *Le Tendron* et *La Cire verte* sont pris en charge par un narrateur-personnage, *Armande* est relaté par un narrateur invisible⁵⁷.

Les trois récits homodiégétiques sont à considérer comme de vastes rétropections, assumées par le narrateur-personnage en train de se rappeler, respectivement, sa jeunesse, un épisode de son âge mûr et son adolescence. Il convient de rappeler que, dans une narration homodiégétique, le même personnage apparaît en tant que « je-narrant » et « je-narré » ; vu sous ce second angle, il peut remplir dans l'histoire une fonction de protagoniste (ainsi dans *Le Tendron*) ou y figurer comme simple témoin.

Dans *Le Képi*, le rôle du narrateur est celui du témoin, si tant est que l'on puisse appeler témoin un personnage qui, absent au moment des événements, n'en est informé que par Marco. Toutefois, on n'a point affaire ici à un observateur impartial : le témoin, plus ou moins actif, intervient souvent dans l'histoire, en prenant en charge un rôle de *conseiller*.

Le narrateur-personnage de *La Cire verte* assume sa double fonction de protagoniste et de témoin en les faisant alterner, d'où la distance qui s'instaure entre narrateur et histoire. C'est le protagoniste qui est valorisé dans le fil anecdotique du récit, ensuite, dans l'épisode Hervouët, il se retire au profit du témoin qui, loin de devenir un conseiller, montre une certaine *incompréhension* à l'égard des événements auxquels, du reste, il n'assiste jamais directement⁵⁸.

⁵⁷ Pour une étude des formes narratives de base et des différents types narratifs qui résultent de celles-ci, cf. Lintvelt, 1981, p. 37-40.

⁵⁸ De cette incompréhension du témoin résulte, sur le plan de l'histoire, l'apparition des omissions et des lacunes.

La complexité des histoires n'est pas sans rapport avec le statut particulier que le narrateur homodiégétique y occupe. En effet *Le Képi*, *Le Tendron* et *La Cire verte* ont une structure de récit enchâssé, à l'intérieur de laquelle les niveaux narratifs demeurent fortement perturbés⁵⁹. Le résultat de cette *perturbation*, à laquelle peuvent s'appliquer, ici aussi, des termes musicaux, est la *modération* du *presto* et du *forte* de l'aventure. Nous nous proposons ainsi d'examiner les différents procédés qui participent au renversement du tissu narratif des textes⁶⁰.

Le Képi pourrait être facilement un récit « classique » à trois niveaux : à un niveau premier (extradiégétique) se situerait le récit de Colette, narrateur 1, se rappelant sa jeunesse. À un niveau second (intradiegétique), Masson, ami de Colette et narrateur 2, raconterait l'histoire de Marco au narrateur 1, devenu narrataire 2. À un niveau encore inférieur (métadiégétique), Marco, narrateur 3, prendrait à son tour la parole et dirait sa propre aventure. Voilà pour la structure d'un récit encadré traditionnel ; or, dans *Le Képi*, il n'en est rien. Colette, narrateur-conseiller, au lieu de céder la parole à ses personnages, préfère prendre en charge la relation des niveaux inférieurs. Dès lors, Masson et Marco ne sont plus que des narrateurs 2 accidentels, qui ne livrent que des morceaux de récits 2. Cette remise du texte au seul et même niveau extradiégétique crée un *effet d'homophonie*, facteur du *moderato* de l'aventure. Comme les différents niveaux sont perpétuellement assimilés, par suite des interventions de Colette, le meilleur terme pour y désigner leur agencement serait, croyons-nous, celui de « faux encadrement ». Cet effet d'homophonie est particulièrement sensible au moment de l'aveu de Marco. Le récit du képi qu'elle prétend raconter sera évincé par le narrateur-conseiller qui, au lieu de laisser parler l'héroïne, reprend vite les pouvoirs de celle-ci et préfère *résumer* ses propos, de façon forcément fragmentaire, en son discours extradiégétique :

« – Eh bien, je crois, commença-t-elle d'une voix claire, que c'est fini. [...] Si, comme je le crois, vous m'aimez un peu, vous chercherez à m'aider, mais... Je vais quand même vous dire... Ce furent à peu près ses dernières paroles pondérées. Le récit que j'entendis, je suis bien obligée d'en évincer ce qui le rendait, dans la bouche de Marco, si désordonné et si terriblement clair. [...] Je tâche à résumer la partie dramatique de son récit (p. 305-306). »

Ce jeu sur les niveaux narratifs est poussé à l'extrême dans *La Cire verte*, qui révèle un cas de « faux enchâssement ». Il ne s'agit pas simplement d'éclipser l'histoire du testament qui pourrait constituer en principe un récit au second degré : la principale tâche du narrateur-témoin est d'annuler précisé-

⁵⁹ Sur les niveaux narratifs du récit, cf. Angelet, 1987, p. 175-177 ; Lintvelt, 1981, p. 209-214. Pour simplifier l'analyse, nous marquerons les niveaux narratifs et les instances qu'ils impliquent par des chiffres. Le terme de « narrateur-personnage » désigne le narrateur 1, extradiégétique.

⁶⁰ Cette technique marque, au demeurant, la plupart des récits de cette étude.

ment cette histoire 2, qualifiée par lui-même de « confusion romanesque ». Ce procédé est obtenu par un *effet de polyphonie* dont les niveaux sont dotés. Il s'ensuit que l'épisode Hervouët sera transmis par de multiples voix qui se superposent et se confondent dans la mémoire du narrateur-témoin, délibérément amnésique. Valorisant le seul niveau extradiegetique, il n'arrive pas à tirer de la polyphonie perturbante de ces voix une histoire cohérente : « Le reste de "l'histoire Hervouët" est lié, dans mon souvenir, à une sorte de branle-bas, de confusion romanesque. [...] Dans mon souvenir, tantôt parle Sido, et tantôt quelque colporteur passionné de l'histoire Hervouët (p. 343). » Ainsi s'établit un double mouvement de distanciation : transmise au narrateur et résumée par lui, l'aventure, tissée de bribes inachevées, s'efface encore par le trouble de la mémoire qui ne peut se la rappeler entièrement. L'essentiel de l'histoire horridique échappe ainsi, ce qui permet au lecteur, déconcerté par le jeu des voix, d'innocenter Mme Hervouët, qui se retrouve privée du poids de son crime. Le morcellement de l'aventure est contrebalancé ici par les échos qui s'établissent entre le plan de l'histoire et celui du discours, assurant une architecture solide à ce morceau en désordre. À la transmission de la cire, support des écritures manquées, répond la superposition des instances ; les faux écrits livrés par les personnages s'insèrent dans une structure de faux enchâssement où seule triomphe la voix du narrateur-personnage, en quête de la recréation du climat de son adolescence.

À l'opposé du *Képi* et de *La Cire verte*, *Le Tendron* donne l'exemple, à première vue, d'un encadrement classique : tandis que le récit 1 est consacré à la rencontre du narrateur-personnage avec le futur héros, le récit 2 met l'accent sur le protagoniste, le narrateur-personnage se retirant complètement pour céder la narration à celui-ci. Cela dit, le narrateur-personnage renonce à son rôle de témoin, en prenant celui du narrataire intradiegetique, dont le statut est particulièrement intéressant dans *Le Tendron*. Ce récit 2 se lit comme un discours à fonction d'attestation, le principal effort de Chaveriat étant la *justification* de sa conduite à l'égard de son interlocuteur par ailleurs « absent ». En fait, cette absence n'est qu'apparente : si le narrataire ne s'exprime jamais directement, il n'en fait pas moins valoir sa présence, en permettant à Chaveriat d'intégrer ses paroles dans son propre discours. Ainsi, la narration des événements dramatiques du récit 2 est constamment interrompue par l'incessant retour du narrateur à son narrataire dans ce « faux dialogue » qui s'établit entre eux : « Pardon, vous dites, chère amie ? Que c'est un vilain procédé, et classique ? Permettez que je me défende (p. 315-316) » ; « Chère amie, ce n'est pas seulement pour vider ce verre d'eau, que je m'interromps. Non, merci, je ne suis pas fatigué. A parler de soi, on ne sent la fatigue que quand on a fini (p. 322). »

Ce faux dialogue a une évidente fonction d'atténuation : d'une part, se référant perpétuellement au caractère rétrospectif du récit, il crée une distance d'ordre temporel entre le narrateur 2 et son aventure. D'autre part, il aide

Chaveriat – désireux de rectifier la dépréciation venant du narrataire – dans son entreprise d’autojustification impartiale, ce qui engendre une distance psychologique. Grâce à ce procédé, le récit de Chaveriat se situe dans le rapport subtil entre la *monodie* et la *polyphonie*, d’où jaillit le *moderato* du discours, brisant par là même les techniques traditionnelles du récit encadré.

L’intérêt d’*Armande* réside dans son caractère d’infraction : au lieu de s’inscrire dans la lignée des récits homodiégétiques, il se fait valoir par la surprise de l’hétérodiégèse. Comme le statut du narrateur s’y définit comme étant exclusivement extra-hétérodiégétique, la distance relève ici du traitement des points de vue.

L’histoire est filtrée par le regard de Maxime : cette vision, subjective à l’extrême, se caractérise encore par un *rétrécissement* progressif, car elle est bornée quasi exclusivement à la perception des mouvements de la propre conscience du protagoniste. Ainsi, l’intimité d’*Armande* ne peut que se deviner, à partir de la notation de certains signes physiques, saisis par Maxime. La *monodie* envahissante qui s’inscrit dans le traitement des points de vue diminue le poids émotionnel de la scène de la réunion, sommet du *crescendo* « éclaté » du récit.

L’analyse des formes de la narration fait ressortir le nouveau traitement de la thématique de l’échec. Ce procédé, confirmant l’homogénéité du recueil et son caractère musical, passe par la perturbation des instances du texte dont les jeux débouchent sur une *virtuosité narrative* ; l’enjeu du récit se dédouble ainsi. À celui, amoureux, des personnages s’ajoute l’enjeu apporté par le discours du narrateur : sa virtuosité formelle ne lui confère-t-elle pas une façon de « posséder » le monde dont il parle ? Grâce à ses jongleries, le narrateur-scripteur peut à la fois s’éloigner de ses personnages et se projeter en eux à sa guise. Soucieux de prendre du recul par rapport à l’aventure et d’en atténuer la portée, il laisse également entrevoir ses émotions : une nostalgie mêlée d’ironie que son vécu d’acteur suscite chez celui qui se le rappelle.

Cette virtuosité narrative est d’autant plus frappante qu’elle ne s’inscrit guère dans les précédentes œuvres⁶¹. Les premiers récits (en particulier *La Retraite sentimentale*, *La Vagabonde* et *L’Entrave*) mettent en relief la crise personnelle d’un seul personnage, relatée en narration homodiégétique et présentée exclusivement à travers la vision subjective du protagoniste, ce qui interdit tout procédé d’encadrement. Cette technique confère à ces romans une tonalité triste, presque tragique, et traduit sans doute la propre incertitude de l’écrivain, son désir de se justifier. L’abandon de la forme homodiégétique, à partir de *Mitsou*, n’est peut-être pas un hasard : pour dissiper ses incertitudes, Colette a dû se distancier de ses propres expériences et, par conséquent, de ses personnages, en introduisant dans ses romans proprement fictifs un narrateur invisible, apte à objectiver le drame du couple. Ce régime narratif, attaché en

⁶¹ Si l’on veut bien excepter *Mitsou* dont nous venons de parler.

principe à la tradition, caractérise ses récits pendant une longue période (de 1920 à 1940 environ), à l'intérieur de laquelle apparaissent, en contrepoint, quelques écrits de caractère autobiographique. Les nouvelles tardives adoptent de nouveau, à quelques exceptions près, un narrateur homodiégétique⁶². Le retour à ce je-narrant-témoin, prêt à équilibrer le conflit de ses héros, est aussi le signe de la maîtrise d'une romancière, capable de dominer son univers.

Vérités

Il a été dit au début de notre étude que l'une des particularités du recueil résidait dans la fusion de deux pentes, romanesque et autobiographique. Dans les trois premiers morceaux homodiégétiques, le narrateur-personnage se révèle, en effet, comme étant une instance réelle. Les caractéristiques du « pacte autobiographique » ainsi conclu seraient un intéressant domaine de recherche, posant les problèmes de l'identité entre personnage, narrateur et auteur, et ceux encore de la véracité et de la vraisemblance de l'énoncé⁶³. Toutefois, nous nous contenterons ici de quelques remarques.

Dans *Le Képi* et *La Cire verte*, le pacte autobiographique est conclu, au niveau de l'énonciation, par le relais du nom propre de la romancière et de ses proches. À cet effort référentiel s'en ajoute un autre, de nature différente et qui consiste dans la mise en question de la véracité de l'énoncé. Ce jeu du « mentir-vrai », s'il n'est pas un procédé nouveau chez Colette, est néanmoins souligné ouvertement dans ces textes, en particulier dans *Le Képi*, où les « mensonges » de Masson, personne réelle à son tour, ont pour fonction d'introduire l'aventure. *Le Tendron* a un statut spécial, en ce sens que le nom « Colette » n'y apparaît pas une seule fois. Le pacte autobiographique se transforme en un contrat « semi-autobiographique » dans cette nouvelle, qui entre ainsi dans la case « indéterminée » de Philippe Lejeune⁶⁴. Il s'ensuit que l'identité n'est conclue que par implication, à l'aide du contexte. Si l'effort référentiel se trouve entravé dès le début, l'illusion de la véracité est maintenue jusqu'à la fin, ce qui crée un contrepoint par rapport au *Képi* et à *La Cire verte*. Dans *Armande* enfin, dont la vraisemblance initiale est éclipsée par la fin miraculeuse, le pacte ne peut être par définition que « romanesque ».

⁶² À côté de ces nouvelles, surgissent des écrits de caractère particulier, qui ne sont, selon Michel Mercier, « ni mémoires, ni journal », mais offrent « un inimitable mélange où tel souvenir, telle réflexion débordent la nouvelle devenue anecdote (1981a, p. 199). »

⁶³ Pour les questions que soulève le genre autobiographique, cf. Lejeune, 1975. Selon cette acception, le pacte autobiographique repose sur l'« identité » entre auteur, narrateur et personnage, cette identité fondant une « ressemblance » entre ces instances (p. 38). Ce contrat s'interprète comme un « mode de lecture », et n'a rien à voir par conséquent avec l'authenticité, la « vérité » de l'œuvre (p. 41-44).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

Il résulte de ces remarques que la parole autobiographique demeure troublée dans le recueil par l'intrusion du romanesque⁶⁵, duplicité sans doute confortable pour le narrateur. De cette ambivalence ressort l'enjeu du pacte autobiographique : le retour au vécu n'est plus vital et ne sert pas à assurer l'équilibre psychologique de la romancière. L'évocation des souvenirs conduit au contraire au traitement ludique, critique et distancié de la matière autobiographique. Il ne s'agit plus d'une quête de soi, telle qu'elle est exposée dans *La Maison de Claudine*, *La Naissance du jour* et *Sido*, mais de la révélation d'un temps maîtrisé. Si la reprise du thème amoureux semble confirmer les « angoisses » de Colette, elles sont celles d'une Colette consciente de son être.

L'esprit novateur du recueil s'éclaire ainsi : sans s'écarter radicalement des formes d'écriture des œuvres antérieures, Colette propose une nouvelle *matière narrative* – où se mêlent un romanesque à l'allure fantastique et une autobiographie distanciée –, et une nouvelle *manière narrative* à travers laquelle l'auteur en vient à « authentifier » la portée de la virtuosité narrative.

La fonction de cette écriture s'interprète de la sorte comme une fonction de communication, servant à transmettre au lecteur virtuel la maîtrise de l'auteur qui se reflète dans l'attitude narrative, faite de distance affectueuse et de sérénité. Le lecteur, impliqué dans la création, est invité à partager cette attitude sensible, cette vision du monde intellectuelle. Les différents niveaux du récit – marqués par les énigmes et la perturbation des instances, qui s'inscrivent dans le tissu d'une écriture autobiographique, « faussant » la réalité – sont la manifestation d'une exigence supérieure. Ne s'agit-il pas, en dernière analyse, de mener à bien, par le biais de ces faux écrits, une écriture plus « vraie » que la vraie, prête à ordonner la mouvance inexplicable de la vie ?

En effet, les romans de Colette, qui ne cessent pas de mettre en cause la relation amoureuse, n'en expriment pas moins une sorte d'optimisme : les héroïnes, tourmentées ou délaissées, sont capables de faire face à la réalité en se créant un équilibre du « dedans », fait de contentement physique et de désir de vivre. Si l'amour aboutit nécessairement à la solitude, celle-ci ne signifie jamais un isolement, mais une lucidité qui les aide à surmonter l'échec. En revanche, les héros, qui forment un « dehors » hostile, imprégné de faiblesse, de passivité et de maladie, sont condamnés à disparaître. La nouveauté de Colette réside, entre autres procédés, dans ce renversement de l'optique traditionnelle : la femme, dotée de caractéristiques positives, forte de son refus du monde masculin, devient le sujet d'un univers dans lequel l'homme, privé d'autorité et s'inscrivant souvent dans le blanc du texte, est réduit à un rôle inférieur d'objet : objet de désir ou obstacle, il reste un être fantomatique.

Dans l'ensemble de l'œuvre se dessine la vision du monde d'une romancière, soucieuse de montrer, à travers ses écrits, les voix et les voies de la libé-

⁶⁵ C'est le cas également dans *L'Amant* et, dans une moindre mesure, dans *OR*.

ration de la femme⁶⁶. Or, si Colette a pressenti la condition du « deuxième sexe », elle n'a jamais revendiqué ses droits : ce discours féminin, disant le renversement des rôles, des instances narratives et des valeurs établies, peut s'interpréter comme une tentative littéraire d'ouverture sociale, désireuse d'aboutir, quoique chancelante, à un dialogue entre les sexes et les êtres.

⁶⁶ Pour une analyse de cet aspect « libérateur » de l'œuvre et, par là même, du « génie » de Colette, cf. Julia Kristeva, 2002.

ANNE, SCRIPTEUR DES *MANDARINS*

Les registres de l'œuvre beauvoirienne

L'une des particularités de l'œuvre beauvoirienne réside dans son caractère à la fois varié et synthétique : témoin et historiographe de l'existentialisme, elle met en lumière toutes les contradictions des intellectuels de l'après-guerre ; écrivain totalement engagé dans le mouvement féministe, elle mène un combat pour la libération de la femme.

L'œuvre de Simone de Beauvoir se divise aisément en trois registres, définis suivant un axe vertical et un axe horizontal : cette double hiérarchie ternaire, qui commande le tissu de ses écrits, permet l'expression synthétique de tous les problèmes qui préoccupent la romancière. Considérée dans son aspect vertical, l'œuvre est articulée selon les trois registres du savoir, des souvenirs et de la fiction, ce qui lui assure une forte dose de variété mais aussi et surtout une cohérence interne.

Dans *La Force des choses*, la romancière elle-même reconnaît la nécessité de cette « diversité » : « Mes essais reflètent mes opinions pratiques et mes certitudes intellectuelles ; mes romans, l'étonnement où me jette, en gros ou dans ses détails, notre condition humaine. Ils correspondent à deux ordres d'expérience qu'on ne saurait communiquer de la même manière. Les unes et les autres ont pour moi autant d'importance et d'authenticité. Je ne me reconnais pas moins dans *Le Deuxième Sexe* que dans *Les Mandarins* ; et inversement. Si je me suis exprimée sur deux registres, c'est que cette diversité m'était nécessaire⁶⁷. »

Le registre du savoir, qui sert à communiquer les convictions de l'écrivain sous une forme conceptuelle, est constitué de ses essais et articles philosophiques ou polémiques et de son célèbre livre *Le Deuxième Sexe*, devenu l'ouvrage de référence du mouvement féministe mondial⁶⁸. En y cherchant à dégager les raisons socio-psychologiques de l'aliénation féminine, Beauvoir

⁶⁷ *La Force des choses*, 1963, II, p. 62.

⁶⁸ Beaucoup y voient l'origine même du féminisme contemporain. Les premiers essais – *Pyrrhus et Cinéas* (1944) et *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947) – doivent se lire comme des interrogations sartriennes ; *Le Deuxième Sexe*, paru en 1949 suscite le scandale. Il convient d'ajouter à cette liste *La Vieillesse* (1970), essai qui est, selon la romancière, le « symétrique » du *Deuxième Sexe*. Notons que les différentes interviews et conférences données par Beauvoir font également partie du registre du savoir. Un bon nombre de celles-ci sont recueillies et publiées dans le remarquable ouvrage de Claude Francis et de Fernande Gontier, 1979.

est la première à mener une lutte théorique pour les droits de la femme. Qui ne connaît le slogan de l'essai : « On ne naît pas femme : on le devient » ; qui n'y a pas découvert que l'infériorité féminine résidait non dans la nature de la femme, mais dans la société qui l'entourait ?

Il n'est donc pas étonnant que le livre, attaqué de tous côtés, très souvent mal lu, mal compris, scandalise le public de l'époque, alors qu'il apporte à son auteur « de solides satisfactions » : « C'est peut-être de tous mes livres celui qui m'a apporté les plus solides satisfactions. Si on me demande comment je le juge aujourd'hui, je n'hésite pas à répondre : je suis pour », écrit-elle dans *La Force des choses* (I, p. 267).

Le registre des souvenirs est formé par les quatre volumes de la longue autobiographie dans laquelle elle entreprend de relater son passé. Il suffit de rappeler le brillant témoignage des *Mémoires d'une jeune fille rangée* : considéré par Francis et Gontier comme « le centre de gravité de l'œuvre⁶⁹ », le livre est censé raconter les vingt premières années de sa vie, l'histoire de sa formation jusqu'à sa rencontre avec Sartre⁷⁰. Si l'univers sécurisant de sa famille bourgeoise lui sert longtemps de modèle, Beauvoir, en affirmant son indépendance, se révolte très tôt contre elle ; « docile reflet » de ses parents, elle va jusqu'à renier sa classe et son sexe : « Pendant plusieurs années, je me fis le docile reflet de mes parents » ; « Demain j'allais trahir ma classe et déjà je reniais mon sexe⁷¹. » C'est ce désir, puis la réalisation de cette autonomie qui constituent le motif fondamental des *Mémoires d'une jeune fille rangée* : une fois de plus, la problématique de la liberté féminine s'impose, avec tout ce qu'elle apporte de troubles sur le plan personnel et social.

Il nous semble important d'attirer l'attention sur l'attitude que la romancière adopte en recréant ses souvenirs : une attitude prétendument objective, comme si elle prenait ses distances à l'égard des événements passés, comme si elle contemplait du dehors, en témoin, ses rapports avec les autres, comme si l'histoire de son enfance et de sa jeunesse s'était déjà entièrement détachée d'elle au moment même où elle écrit. Son existence n'est pas évoquée ici dans son jaillissement, mais vue d'une façon rétrospective, d'où le choix d'une

⁶⁹ 1979, p. 9. À en croire Sallenave, « les *Mémoires* y occupent [dans l'œuvre] nécessairement une place à la fois centrale et décalée : décalée parce qu'ils prennent sur l'ensemble de la vie et de l'œuvre un regard de surplomb ; centrale, parce que Simone de Beauvoir peut s'y donner à plein au mouvement qui la structure depuis ses *Cahiers de jeunesse* [...] : faire passer la vie vécue à la vie réfléchie. » Cf. 2008, p. 13-14.

⁷⁰ Le premier volume paraît en 1958. Lui succèdent *La Force de l'âge* (1960), *La Force des choses* (1963) et *Tout compte fait* (1972), auxquels s'adjoint le récit de 1964 : *Une mort très douce*. À la liste des ouvrages autobiographiques, il convient d'ajouter *La cérémonie des adieux* (1981), livre consacré à ses rapports avec Sartre, et *Lettres au Castor* (1983), qui rassemble une partie de l'abondante correspondance qu'elle reçut de lui.

⁷¹ *Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1975, p. 45 et p. 247.

technique rigoureuse : « A un récit qui relate un passé figé, une certaine rigueur convient », écrit-elle dans *La Force des choses* (I, p. 372).

Quant au registre de la fiction, dans les récits eux-mêmes, le narrateur adoptera une attitude moins objective, moins détachée : il ne s'agira plus de recréer des événements passés sous forme de souvenirs, mais de communiquer au lecteur certaines expériences auxquelles elle a plus ou moins participé. La problématique centrale des récits réside dans les rapports ambigus du couple. Le traitement de cette thématique est susceptible de donner lieu à une division horizontale des écrits, qui se fait, nous l'avons dit, en trois épisodes se succédant chronologiquement. De la première période des fictions font partie *L'Invitée* (1943), *Le Sang des autres* (1945) et *Tous les hommes sont mortels* (1946) ; au premier plan de ces écrits se situe un problème philosophique, lié à l'existentialisme⁷². C'est pourquoi, si *L'Invitée* – premier roman proprement dit – offre une excellente psychologie du couple, dont les membres tentent de réaliser une « vie à trois », il n'en reste pas moins un récit métaphysique, à la manière de ceux de Sartre.

Sur le plan horizontal, ce sont *Les Mandarins* (1954) qui introduisent la coupure : témoignage le plus accompli sur les mœurs intellectuelles du temps, le récit est aussi celui où s'insinuent les problèmes relatifs à la femme⁷³. Désormais, la fiction se caractérise par le rétrécissement de la matière : le contenu philosophique disparaît en faveur de la mise en relief des questions proprement féminines, qui déterminent la troisième période de l'œuvre, à laquelle appartiennent *Les Belles Images* (1966) et *La Femme rompue* (1968). Du point de vue de la technique, les récits tardifs se caractérisent par l'abandon de la forme hétérodiégétique dominant jusqu'alors le régime narratif, ce qui contribue à accentuer le caractère subjectif des écrits.

Les Mandarins doivent se lire, à plusieurs égards, comme une œuvre de synthèse, voire comme un « monument⁷⁴ » : d'une part, le récit dessine une « image assez précise de ce que furent entre 1944 et 1947 la vie, les projets, les soucis, les illusions des “paroissiens” de Saint-Germain-des-Près⁷⁵. » Il est question de pénétrer dans le fond le milieu des intellectuels de gauche et de « dégager les multiples et tournoyantes significations de ce monde » : « Seul un roman pouvait à mes yeux dégager les multiples et tournoyantes significations de ce monde changé dans lequel je m'étais réveillée en août 1944 : un monde changeant et qui n'avait plus cessé de bouger⁷⁶. »

⁷² Telle la problématique de l'autre en tant que conscience, celle de la responsabilité et la question de l'immortalité.

⁷³ *Les Mandarins* valurent à Beauvoir le prix Goncourt en 1954.

⁷⁴ Le terme est de Francine Dugast-Portes, 1992, p. 67.

⁷⁵ Serge Julienne-Caffié, 1966, p. 168.

⁷⁶ *La Force des choses*, I, p. 358-359.

Considérés sous cet angle, *Les Mandarins* constituent un récit d'apprentissage en montrant le désenchantement, le désarroi des intellectuels – « espèce à part »⁷⁷ –, qui apprennent à renoncer aux « mirages » tout en gardant « un effort incessant de lucidité »⁷⁸. D'autre part, si « l'Histoire est vraiment l'actant principal » de l'œuvre – comme l'affirme Francine Dugast-Portes⁷⁹ –, une place non moins importante revient aux problèmes sentimentaux, lesquels relèvent d'ordres différents. L'un des enjeux consiste dans la rupture et la réconciliation entre deux amis, Robert Dubreuilh et Henri Perron ; mais *Les Mandarins* sont aussi le récit d'un amour malheureux, celui d'Anne Dubreuilh et de Lewis Brogan : « Bien que l'intrigue centrale fût une brisure et un retour d'amitié entre deux hommes, j'attribuais un des rôles privilégiés à une femme, car un grand nombre de choses que je voulais dire étaient liées à ma condition féminine »⁸⁰. »

Remplis d'éléments d'inspiration personnelle, *Les Mandarins* sont pourtant loin d'être un ouvrage autobiographique ; il s'agit davantage d'une « évocation » qui, si complexe fût-elle, se borne à l'amer constat des faits, sans chercher une issue qui puisse mener hors du labyrinthe social et affectif des personnages : « J'aurais souhaité qu'on prenne ce livre pour ce qu'il est, ni une autobiographie, ni un reportage : une évocation. Je n'estime pas non plus que *Les Mandarins* soit un roman à thèse. [...] J'ai décrit certaines manières de vivre l'après-guerre sans proposer de solution aux problèmes qui inquiètent mes héros »⁸¹. »

Dans ce chapitre, laissant de côté l'arrière-plan historique de l'ouvrage, nous nous proposons d'examiner quelques aspects du fonctionnement du récit d'Anne, en vue de montrer les rôles qu'il peut remplir dans le texte. Pour ce faire, il nous semble opportun d'analyser les grandes articulations du récit et la façon dont les différents chapitres s'enchaînent. Après quoi nous consacrerons quelques pages à l'examen de l'épisode Lewis, pour aboutir aux questions que soulèvent le personnage de l'héroïne et sa parole.

Enchaînements

Le vaste texte des *Mandarins* se compose de douze chapitres, dont la répartition obéit à l'alternance des formes narratives de base. À l'intérieur du

⁷⁷ « Nous étions des intellectuels, une espèce à part, à laquelle on conseille aux romanciers de ne pas se frotter (*ibid.*, p. 359). »

⁷⁸ Cf. Dugast-Portes, 1992, p. 81-82.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁰ *La Force des choses*, I, p. 360.

⁸¹ *Ibid.*, p. 369. Pour la réception critique des *Mandarins*, voir le livre de Björn Larsson, 1988.

roman se crée ainsi une opposition fondamentale : le sujet-percepteur et personnage principal des chapitres hétérodiégétiques est Henri, tandis que dans les séquences homodiégétiques ces rôles reviennent à Anne, qui sera, par suite de la forme narrative adoptée, un narrateur au second degré⁸². À quelques exceptions près⁸³, le récit hétérodiégétique met en scène la vie intellectuelle et politique d'alors, tout en insistant sur le principal dilemme des personnages : faire un choix entre écriture et action. Dans le récit d'Anne, qui apparaît comme une espèce de journal irrégulier, c'est l'amour qui se trouve mis en relief, sans que le scripteur ignore pour autant les interrogations du récit premier, auxquelles il participe en tant que personnage. Au contraire, l'un des intérêts de son écrit consiste à reprendre, à réinterpréter, à avancer même le fil des chapitres hétérodiégétiques, ce qui confère au roman un caractère musical.

En parlant de son roman, Beauvoir ne manque pas d'attirer l'attention sur l'importance du thème de la répétition, qui est aussi une technique essentielle de l'armature du journal d'Anne : « Un des principaux thèmes qui se dégage de mon récit, c'est celui de la *répétition*, au sens que Kierkegaard donne à ce mot : pour posséder vraiment un bien, il faut l'avoir perdu et retrouvé. Au terme du roman, Henri et Dubreuilh reprennent le fil de leur amitié [...] ; ils retournent à leur point de départ⁸⁴. »

Pour mieux comprendre ce procédé, il nous semble important de passer en revue les relations temporelles qu'entretiennent entre elles les douze séquences des *Mandarins*.

Relations temporelles

Les événements du roman embrassent une durée de quarante-cinq mois environ, de décembre 1944 au début d'octobre 1948. Si l'ordre temporel se caractérise, *grosso modo*, par le respect de la chronologie, le récit d'Anne y apporte de nombreuses ruptures. Il reste à définir la nature de ces transgressions, ce à quoi nous procéderons, en essayant de repérer les principaux indices temporels qui apparaissent dans le texte.

La première partie (hétérodiégétique) du chapitre I se déroule à Noël 1944, quatre mois après la Libération de Paris. Elle expose, d'abord, les rapports conflictuels d'Henri avec Paule, qui persisteront tout au long du roman ; ensuite, elle met en valeur l'atmosphère jubilatoire de la fête, qui permet la réunion de tous les personnages. Cette séquence ne dure que quelques heures, plus précisément du soir à l'aube.

⁸² Les termes de récit hétérodiégétique et de récit premier d'une part, et ceux de récit homodiégétique et de récit second d'autre part, seront utilisés comme synonymes. Sur les niveaux narratifs, cf. LK, *supra*, p. 35-37.

⁸³ Cf. en particulier les épisodes qui concernent les relations d'Henri avec Josette et Nadine.

⁸⁴ *La Force des choses*, I, p. 369.

La seconde partie (homodiégétique) du même chapitre succède immédiatement à la précédente et se situe au moment où Anne est prise d'« un petit délire de quatre heures du matin (I, p. 42)⁸⁵. » Cette séquence se déroule en une nuit, temps élargi par de nombreuses rétrospections externes, censées éclairer le passé d'Anne et ses rapports avec son mari, Robert Dubreuilh.

La première séquence (hétérodiégétique) du chapitre II reprend « le lendemain matin (I, p. 83) » et montre les troubles d'Henri Perron, déchiré entre l'écriture et l'action politique. Pour se donner un moment de trêve, il se lie avec la fille d'Anne, Nadine, et lui promet de l'emmener au Portugal. La seconde séquence (homodiégétique) est située un jour plus tard : « [Nadine à Anne] Henri m'emmène avec lui au Portugal. » J'ai été prise au dépourvu : « Vous avez décidé ça hier ? (I, p. 97) » Dans cette partie, le narrateur utilise, comme dans la seconde séquence du premier chapitre, des rétrospections, ce qui permet d'éclairer l'origine des relations hostiles qu'entretiennent mère et fille. L'épisode Scriassine – homme qui devient, le temps d'une nuit, l'amant d'Anne – a également lieu dans cette séquence qui embrasse deux jours.

Le chapitre III (hétérodiégétique) continue de garder la chronologie rigoureuse des précédentes parties et se déroule quelques jours plus tard : « Nadine vint chercher Henri plusieurs soirs de suite au journal ; une nuit même ils montèrent de nouveau dans une chambre d'hôtel (I, p. 131). » C'est dans ce chapitre qu'a lieu le voyage d'un mois au Portugal d'Henri et de Nadine ; à leur retour sont exposés les dilemmes d'Henri, rédacteur de *L'Espoir*, qui ne sait que répondre à la demande de Dubreuilh, désireux de gagner pour son parti politique, le S.R.L., le journal de son ami. Lorsqu'arrive « la première journée de printemps ; le premier printemps de paix (I, p. 243) », Henri décide de céder son journal.

C'est le chapitre IV (homodiégétique) qui introduit la première rupture temporelle, en s'ouvrant sur un retour en arrière interne de deux mois : Anne remonte vers le début du chapitre III, pour relater ce qui s'est passé à Paris « pendant l'absence de Nadine (I, p. 269) »⁸⁶. Après le retour de sa fille, l'attention d'Anne se tourne vers les rapports Nadine/Henri et Nadine/ Lambert, puis vers la figure de Marie-Ange. À ce moment du texte, le temps du récit 2 rejoint celui du récit 1, notamment la fin du chapitre III : « Robert débordait d'affection pour Henri depuis qu'il l'avait convaincu de lier le sort de *L'Espoir* à celui du S. R. L., et je m'en félicitai parce qu'en somme, c'était son seul véritable ami (I, p. 282). » Désormais, le récit d'Anne dépasse le temps du texte hétérodiégétique, pour mettre en relief le personnage de Paule d'abord, amoureuse d'Henri, puis l'intimité qui se crée entre le scripteur lui-même et Henri, enfin, le crime de Vincent, dans lequel Nadine – « un beau matin d'été (I, p. 331) » – se trouve fortement impliquée. Il ressort de ce qui précède que si

⁸⁵ MA, 2000.

⁸⁶ Qui est alors au Portugal avec Henri.

la durée totale du chapitre est de six mois, sa durée « objective » (celle qui avance le temps du roman) ne s'étend que sur trois ou quatre mois environ. Notons que c'est à la fin de ce chapitre qu'Anne prend la décision d'aller à New York.

Le début du chapitre V (hétérodiégétique) montre une ellipse de quelques jours ou de quelques semaines : alors que la fin du chapitre IV évoque la veille du départ des Dubreuilh, partis en vacances, le début du cinquième présente l'arrivée d'Henri, qui leur rend visite. La durée de cette partie hétérodiégétique, marquée par la linéarité, est de dix mois, durant lesquels le conflit qui oppose Dubreuilh et Henri ne fait que s'aggraver. Il en va de même des rapports de Paule avec Henri, d'autant que ce dernier se lie avec Josette. Le chapitre se clôt sur le témoignage de George (un fonctionnaire soviétique) sur les camps russes – cause immédiate de la rupture entre les protagonistes masculins. Grâce à ce témoignage, le temps qui s'écoule est précisé par la mention du procès du père de Lambert, qui a lieu fin mai 1946 : « Le procès de M. Lambert s'ouvrit à Lille à la fin du mois de mai (I, p. 488). »

Le chapitre VI (homodiégétique) se compose de deux parties, sans que cette division soit signalée sur le plan typographique⁸⁷. La première séquence est censée relater le premier séjour d'Anne en Amérique, ce qui implique, dans le récit d'Anne, un retour en arrière de cinq mois, étant donné que ce séjour a lieu de l'hiver au printemps 1946. Pour raconter la naissance de son amour avec Lewis, Anne remonte donc à la fin du mois de janvier. Son retour à Paris, qui inaugure la seconde séquence, se situe à la fin mai, moment où le journal reprend les événements de la fin du chapitre précédent, notamment la mort du père de Lambert et l'entrevue de Robert avec George. Conformément à ce qui se produit dans le chapitre IV, le récit d'Anne rejoint d'abord le temps du récit 1, puis le dépasse, pour avancer les événements jusqu'à l'été 1946, moment de la brouille entre Nadine et Lambert, et celui aussi des déchirements de Robert, incapable de prendre partie dans l'affaire des camps soviétiques. Il s'ensuit que le chapitre VI, grâce aux croisements temporels qui s'y produisent, brise tout à fait la chronologie du roman : si la durée du récit d'Anne est répartie sur huit mois, sa durée objective ne peut en compter que deux.

Le chapitre VII (hétérodiégétique), loin de rompre les événements, succède au récit du scripteur, après avoir introduit une courte ellipse, dont la portée ne peut être mesurée avec exactitude. Ce chapitre se déroule entre l'été et l'automne 1946, c'est-à-dire entre le départ en vacances d'Henri pour l'Italie et la première de sa pièce, après laquelle survient la rupture des deux amis, point culminant du récit 1.

La structure du chapitre VIII (homodiégétique) est à la fois analogue et opposée à celle de la sixième partie : Anne remonte dans un premier temps vers

⁸⁷ Ce n'est pas le cas des deux premiers chapitres du roman : à cette problématique du découpage, nous reviendrons plus loin.

le début du chapitre précédent (fin de l'été) et parle de ses vacances passées au Saint-Martin avec Dubreuilh. Son récit rejoint le texte 1 « en novembre (II, p. 190) », et en précise, par cette notation, le temps ; les événements de cette séquence sont avancés ensuite jusqu'à l'hiver, où éclate la folie de Paule. C'est la seconde partie du chapitre qui contient le récit du deuxième séjour d'Anne aux États-Unis, séjour précédé d'une ellipse de plusieurs mois. En effet, le voyage d'Anne commence au mois de mai : « Et voilà que le mois de mai a fini par arriver (II, p. 220). » Comme l'héroïne rentre de chez Lewis à la fin de juillet 1947, la durée objective du chapitre embrasse cette fois une période assez longue, neuf mois environ (sa durée totale est d'un an).

Jusqu'à ce moment des *Mandarins*, il semble que seul le texte 2 soit capable de rompre l'ordre temporel. Or, le chapitre IX (hétérodiégétique) a précisément ceci d'important qu'il se déroule en même temps que la seconde séquence du chapitre précédent : il est situé pendant l'absence d'Anne, qui est en Amérique. Néanmoins, il serait faux de croire que cette technique participe à la polyphonie du roman. Au contraire, elle introduit une impression de monodie et de simultanéité, car le narrateur semble ignorer l'existence du récit d'Anne et, par conséquent, les événements qui y surviennent. Il ressort que, si le chapitre IX informe sur ce qui arrive, dans le récit 1, entre mai et juillet 1947 – tels le chantage de Lucie et la réconciliation d'Henri avec Dubreuilh –, il n'ajoute en rien à la durée objective du roman. Dans ce passage, le temps est, pour ainsi dire, suspendu : ce procédé entre en contraste avec le caractère fort romanesque qui marque cet épisode. Quoi qu'il en soit, c'est la première fois que le narrateur hétérodiégétique se permet une rétrospection interne (dont la portée est forcément de trois mois) qui, à son terme, rejoint le temps du récit d'Anne, en train de se séparer de son ami.

Il s'ensuit que le chapitre X (homodiégétique), en faisant valoir une ellipse de quinze jours, s'ouvre sur la rentrée de l'héroïne à Paris, événement ayant lieu, nous venons de le dire, vers la fin juillet. La structure de ce chapitre est identique à celle du huitième : il se compose de deux parties, division établie en fonction du lieu, où se trouve Anne. À Paris, elle parle du sentiment d'étrangeté qui s'empare d'elle ; elle est aussi le témoin de la guérison de Paule et du mariage d'Henri avec Nadine, qui est enceinte. Si le chapitre IX suspend le temps, la dixième partie vise à l'accélérer : déjà la première séquence, qui se ferme sur l'« appel » de Lewis en juillet 1948⁸⁸, relate les événements d'une année ; à cette période, la seconde séquence – celle du troisième séjour d'Anne en Amérique – ajoute encore deux mois. La durée objective du chapitre coïncide cette fois – faute d'aucune rétrospection de la part d'Anne – avec sa durée totale, embrassant ainsi les événements de quatorze mois.

Le chapitre XI (hétérodiégétique), en revanche, est susceptible de briser le temps et de ralentir le tempo du récit. Le narrateur 1 remonte à la fin de juillet

⁸⁸ « Venez à la fin de juillet (II, p. 377) », écrit-il.

1948, moment où l'héroïne n'est plus à Paris. En son absence, c'est Henri qui est mis en relief, désireux à la fois de rendre Nadine heureuse et de reprendre le fil de l'écriture. Contrairement à ce qui se produit dans le chapitre IX, qui témoigne d'une simultanité par rapport au récit 2, la onzième partie des *Mandarins* n'arrête pas le temps : en incluant le retour d'Anne, elle avance les événements au-delà du récit du scripteur. Anne participe ainsi – sans prendre évidemment un statut de narrateur – au crime de Vincent, qui tue Sézenac, et à la décision que prennent les héros en faveur de la reprise de l'action politique. Toujours est-il que la durée objective de ce chapitre est de quelques jours seulement, face à sa durée totale (deux mois environ).

Le chapitre XII (homodiégétique), qui clôt le roman, succède cette fois directement à la partie qui le précède : par la mention des « quinze jours (II, p. 493) » qui s'écoulent depuis le retour d'Anne, la durée est signalée avec exactitude. Cette séquence, se déroulant donc quinze jours après la fin du chapitre X⁸⁹, expose une période brève mais non moins cruciale : celle de la tentative du suicide qui s'empare d'Anne et de sa douloureuse survie. Pour relater cette journée décisive, le texte reprend la simplicité temporelle du début des *Mandarins* – aussi s'enchaîne-t-il sans aucune rupture chronologique.

L'examen des relations temporelles révèle que, si le désir de la conservation de la linéarité s'inscrit dans le texte entier, les douze chapitres entretiennent entre eux des rapports assez complexes : à l'image des personnages, ils apparaissent en « couples ». Cette technique se caractérise par trois procédés : nous avons affaire à une *succession chronologique simple* dans le cas des couples des chapitres I-II, II-III, IV-V, VI-VII, IX-X et XI-XII. Quatre couples, au contraire, seront temporellement croisés : ce *croisement* concerne les parties III-IV, V-VI, VII-VIII/1 et X/2-XI. Le troisième procédé est celui de la *simultanéité*, qui n'apparaît qu'une seule fois, notamment dans le couple VIII/2-IX.

Il convient de remarquer que ces trois traitements du temps peuvent surgir dans les deux couches du roman, hétérodiégétique et homodiégétique. Néanmoins, si la rupture temporelle est possible – à deux reprises, dans le récit à la troisième personne –, le récit 2 est plus propice à la perturbation du temps : le bouleversement de la chronologie est dû ainsi à la rédaction du texte d'Anne⁹⁰.

De l'étude des relations temporelles, il s'ensuit que la distinction entre durée totale et durée objective n'existe pratiquement que dans les parties homo-

⁸⁹ Qui annonce l'arrivée d'Anne à Paris, vers la fin septembre 1948.

⁹⁰ La raison qui provoque la rupture temporelle est, dans la majorité des cas, le séjour d'Anne en Amérique (ainsi dans les couples V-VI, VIII/2-IX et X/2-XI). Dans le chapitre IV, c'est le voyage d'Henri avec Nadine au Portugal qui produit l'anachronie ; enfin, dans la séquence VIII/1, Anne se trouve à Paris. Le terme d'anachronie désigne, selon Genette, les « différentes formes de discordance » qui s'établissent entre le temps de l'histoire et celui du discours. Cf. 1972, p. 79.

diégétiques, si l'on veut bien excepter le chapitre XI, qui s'ouvre sur une rétrospection interne, et le chapitre IX, privé de durée objective propre.

Pour mieux saisir les particularités du temps, nous proposons de dresser un tableau destiné à montrer l'ordre et la durée des couples de chapitres, ainsi que certains effets de rythme qui s'en dégagent⁹¹ :

Chapitres	Ordre	Durée totale/objective	Tempo (relation durée/pages)
I/1	Noël 1944, le soir	quelques heures	29 pp.
I/2	quatre heures du matin	quelques heures (fin de la nuit) ; durée élargie par plusieurs rétrospections externes	40 pp.
II/1	le lendemain matin	un jour	10 pp.
II/2	un jour plus tard	deux jours	36 pp.
III	quelques jours plus tard - printemps 1945	trois mois	136 pp.
IV	retour au début du chapitre III (janvier 1945) - « un beau matin d'été »	6 mois/3-4 mois	95 pp.
V	été 1945 - mai 1946	10 mois	142 pp.
VI	retour à l'hiver 1946 - été 1946	8 mois/2 mois	98 pp.
VII	été 1946 - automne 1946	3 mois	69 pp.
VIII	retour vers le début du chapitre VII - fin juillet 1947	un an/9 mois	107 pp.
IX	retour en mai 1947 - juillet 1947	3 mois/zéro	57 pp.
X	fin juillet 1947 - fin septembre 1948	14 mois/14 mois	83 pp.
XI	retour à la fin juillet 1948 - début oct. 1948	2 mois/quelques jours	62 pp.
XII	quinze jours plus tard	quelques heures ; durée élargie par des rétrospections externes et internes	8 pp.

⁹¹ Pour l'examen de la temporalité du récit, cf. Genette, 1972, p. 77-182.

Ce tableau montre que le temps qui s'écoule au cours des douze chapitres, est à la fois incertain et minuté : si le narrateur ne fait que de rares allusions à l'année où les événements se déroulent, les mois et les saisons – voire les jours et les heures – sont désignés avec soin.

Notre tableau attire également l'attention sur l'accélération du rythme dans le second volume⁹² où, au demeurant, une grande place est faite aux chapitres homodiégétiques. En effet, le chapitre X, qui embrasse une longue période de quatorze mois, va jusqu'à précipiter le temps, ce qui coïncide avec l'échec des rapports entre Anne et Lewis : « Voilà que dans un mois, dans quinze jours, dans dix jours, j'allais partir. Reviendrais-je jamais ? reverrais-je jamais Lewis ? (II, p. 416) », se demande Anne, qui bientôt arrive à « la dernière semaine » de sa liaison (*ibid.*). En revanche, les rétrospections externes, ayant une évidente fonction d'explication⁹³, tendent à diminuer à partir du chapitre IV. Désormais, le bonheur (relatif) du passé entre en contraste avec l'inquiétude du présent et le désarroi qu'éprouvent les personnages à l'idée de l'avenir qui, dès le début du roman, « n'est plus qu'une tombe (I, p. 80) ».

Il importe de signaler que les rétrospections externes surgissent, avant tout, dans le texte homodiégétique ; aussi Henri n'a-t-il le droit qu'une seule fois de repenser son enfance : « Ces souvenirs de jeunesse et d'enfance qui l'avaient effleuré ce soir, Louis était le seul à les partager avec lui [...]. Il n'avait pas de chance avec son passé (II, p. 122). » Alors que les retours en arrière externes ne jouent pas de rôle de premier ordre, il n'en va pas de même pour les rétrospections internes, qui abondent dans le texte et ont une fonction importante. Pour ce qui est du rythme du récit, notons le caractère fortement scénique des *Mandarins*, l'une des raisons du succès du roman⁹⁴.

⁹² Qui contient, dans l'édition que nous utilisons, les chapitres VI-XII.

⁹³ Elles concernent, dans le premier chapitre, l'enfance d'Anne, l'horreur notamment qu'elle éprouve lorsqu'elle réalise sa perte de foi en Dieu : « Un jour, j'ai compris qu'en renonçant à lui [à Dieu] je m'étais condamnée à mort ; j'avais quinze ans : dans l'appartement désert, j'ai crié. En reprenant mes sens, je me suis demandé : « Comment les autres gens font-ils ? Comment ferai-je ? Est-ce que je vais vivre avec cette peur ? (I, p. 41) » Les rétrospections ont également trait aux rapports de l'héroïne avec Robert, relations présentées comme harmonieuses : « Du moment où j'ai aimé Robert, je n'ai plus jamais eu peur, de rien. Je n'avais qu'à prononcer son nom et j'étais en sécurité (*ibid.*) » Dans le chapitre II, elles révèlent les relations ambiguës qu'entretient Anne avec sa fille, hostilité due à un manque d'amour maternel : « Si je l'avais aimée davantage, nos rapports auraient été différents [...]. Je restai longtemps debout à regarder les flammes en me répétant : « Je ne l'aime pas assez (I, p. 100-101). »

⁹⁴ En effet, le roman abonde en dialogues et en monologues intérieurs, susceptibles de faire « l'événement », comme le fait remarquer Dugast-Portes (1992, p. 79).

Bipartitions

Les chapitres des *Mandarins*, structurés à partir de la bipolarité essentielle des formes narratives adoptées, sont souvent eux-mêmes bipartites : les deux premiers se composent en effet de deux parties, suivant en cela l'alternance des formes ; cette division est marquée sur le plan typographique. Ce procédé disparaît dans la suite du roman, où les chapitres hétérodiégétiques (passages toujours impairs, du chapitre III à XI) ne connaissent pas de segmentation intérieure. Parmi les chapitres homodiégétiques (pairs, du IV au XII), le quatrième et le douzième ne sont pas divisés ; en revanche, les parties VI - VIII - X sont coupées en deux, sans que la typographie ne nous renseigne pour autant sur cette division. Celle-ci s'établit en fonction de l'espace occupé par Anne, qui est, dans ces séquences, tantôt à Paris, tantôt aux États-Unis. La bipartition de ces trois passages – qui correspondent aux trois séjours de l'héroïne à l'étranger – revêt un caractère fort intéressant, dû respectivement à la mention et à l'omission de l'absence et/ou de la présence d'Anne à Paris, allusions qui ont logiquement lieu dans les passages hétérodiégétiques adéquats.

Le premier voyage d'Anne se déroule dans la première séquence du chapitre VI, en hiver 1946. Comme le récit 2 reprend le temps du chapitre précédent, l'absence de l'héroïne doit se situer dans le champ temporel de la cinquième partie. En effet, au moment où la crise entre Henri et Dubreuilh se trouve aggravée, le narrateur ne manque pas de faire une remarque rapide sur la situation d'Anne : « Depuis la crise de novembre, il [Henri] avait perdu à l'égard de Dubreuilh toute chaleur de cœur. « S'il me parle avec tant de confiance, *c'est qu'Anne n'est pas là* [I, p. 436, c'est nous qui soulignons]. » En revanche, nul indice ne signale le retour d'Anne, qui se produit pourtant à l'intérieur de ce même chapitre, comme le montre la seconde séquence de la sixième partie, située au mois de mai⁹⁵.

Le deuxième séjour de l'héroïne a lieu dans le chapitre VIII, dont la division est inversement symétrique à celle du chapitre VI : Anne est d'abord à Paris, puis part – en mai 1947 – pour l'Amérique. Il a été dit que la neuvième partie se déroule simultanément avec la huitième ; autrement dit, au même moment où Anne rend visite à Lewis. Si le narrateur omet, cette fois, de noter l'absence du scripteur, il n'oublie pas pour autant de mentionner le retour de celui-ci, ce qui permet de situer dans le temps le chapitre IX, aux indications temporelles par ailleurs assez vagues : « – Anne est encore en Amérique ? demanda Henri [à Dubreuilh]. – Elle rentre dans une quinzaine (II, p. 335) »⁹⁶.

⁹⁵ Cf. *supra*, p. 47.

⁹⁶ C'est-à-dire à la fin juillet 1947 ; cf. *supra*, p. 48.

La segmentation du chapitre X, qui relate le troisième voyage, en été 1948, est analogue à celle du huitième⁹⁷. Il s'ensuit que le séjour d'Anne est raconté dans la seconde séquence, dont le temps est repris dans le chapitre onze. Celui-ci se déroule – du moins en partie – durant l'absence d'Anne, dont le narrateur n'hésite pas à nous informer : « Ça n'aurait pas été gentil de laisser Dubreuilh seul, il [Henri] comprenait que Nadine ait tenu à attendre le retour de sa mère pour foutre le camp (II, p. 435). » Cette partie des *Mandarins* a ceci d'important que le retour de l'héroïne s'y trouve également signalé : « Anne était rentrée la veille et Nadine avait cueilli toutes les fleurs du jardin pour en remplir la maison (II, p. 447). » Cette double notation fait de la onzième partie une sorte de « synthèse » des chapitres V et IX, où sont mentionnées tour à tour l'absence et la présence d'Anne.

Il a été dit que le texte 2 apparaissait comme une espèce de journal, même s'il n'est, à aucun moment, désigné comme tel⁹⁸ : la preuve en est son caractère rétrospectif, écrit et par là même distancié, qui entre en contraste avec le témoignage oral et direct du texte à la troisième personne, focalisé sur Henri⁹⁹. Grâce à l'introduction du journal du scripteur, qui crée, en dépit de son caractère distancié, une impression de simultanéité par rapport aux événements relatés, *Les Mandarins* se caractérisent par le changement perpétuel de centre d'intérêt : au lieu de la présentation d'une chronique linéaire sont offertes différentes prises de vue d'un même segment d'événement.

Il s'ensuit que le découpage du texte hétérodiégétique se fait grâce au récit bipartite d'Anne, censé rompre le temps et l'histoire du récit du narrateur 1, dans lequel il prend place. Le récit de l'héroïne, qui présente plusieurs façons d'éclairer, de compléter ou d'accélérer le cours du roman, est gouverné par deux principes : celui de la répétition et celui de l'ajout, procédés étroitement liés à l'usage des rétropections internes, parmi lesquelles les renvois occupent une place prépondérante¹⁰⁰. Comme le narrateur hétérodiégétique feint de ne pas prendre conscience de la relation du récit d'Anne, les séquences hétérodiégétiques ne peuvent reprendre les parties à la première personne.

Répétitions

Les répétitions sont de deux types. La reprise simple, dans le texte homodiégétique, des événements du récit à la troisième personne, si elle laisse des

⁹⁷ Cf. *supra*, p. 48.

⁹⁸ Aucune datation de l'écrit, nulle allusion aux aspects matériels de la rédaction du journal.

⁹⁹ L'étude de Dugast-Portes confirme ce fait : « Le texte d'Anne est donné comme écrit, et confine au journal intime – un journal paradoxal constitué de bilans qui ne seraient pas quotidiennement établis, de fragments de chronique, de dialogues transcrits, de commentaires construits sous forme d'essai (1992, p. 68). »

¹⁰⁰ Pour une définition du terme de « renvoi », cf. Genette, 1972, p. 92.

traces dans le tissu du roman, joue en fait un rôle peu important. Il s'agit, dans ce cas-là, d'apporter au lecteur une *précision* sur les événements racontés par le narrateur 1 ; ainsi dans la seconde partie du chapitre I, où Anne s'interroge sur le bizarre comportement de Paule, dont elle était le témoin la veille : « Elle était prête à nier l'espace et le temps avant d'admettre que l'amour pût n'être pas éternel. J'avais peur pour elle. [...] Depuis la Libération, je ne sais quel espoir fou s'était réveillé dans son cœur (I, p. 50). »

Les précisions d'Anne ne contredisent, à aucun moment, les propos du narrateur 1, pour la bonne raison qu'il n'y a pas de véritable opposition entre la perspective d'Anne et celle d'Henri, sur laquelle le texte hétérodiégétique s'appuie. Si décalage il y a entre les deux récits, il est le plus souvent le fruit de la différence qui s'inscrit dans la vision qu'Anne et Henri ont de Dubreuilh. En effet, tandis qu'Henri ne peut jamais pénétrer dans l'intimité de celui-ci, Anne croit, par moments, percer l'énigme du for intérieur de son mari, en exposant notamment les déchirements dont il est la proie. C'est le cas, par exemple, dans le chapitre IV : au moment où les dilemmes d'Henri sont suffisamment connus du lecteur¹⁰¹, Anne n'hésite pas à reconnaître, dans son journal, la vulnérabilité de Robert, dont Henri n'a sans doute pas conscience : « Robert n'est pas invulnérable. Et soudain il me semblait même fragile (I, p. 291). »

Ainsi, il n'est pas étonnant que la majorité des reprises d'Anne portent sur la figure de Dubreuilh. Il suffit de penser au chapitre VI, dont la seconde séquence reprend une partie des événements du chapitre précédent. Le passage en question met en lumière la rencontre – décisive – de Dubreuilh avec George, entrevue racontée deux fois : alors que le narrateur 1 préfère passer sous silence les doutes de Robert, Anne attire précisément l'attention sur la douloureuse ambiguïté de la tâche que se propose son mari, désireux de devenir « à la fois un intellectuel et un révolutionnaire (II, p. 67) ».

Une situation quelque peu inversée se produit dans le chapitre VIII : Anne y reprend la générale de la pièce d'Henri. Cette fois, le ton enthousiaste du narrateur 1 entre en contrepoint avec la tristesse qui s'emparait précédemment du récit 1, censé exposer les tourments d'Henri qu'Anne, à son tour, ignore. Cela dit, bien que la perspective des deux protagonistes soit foncièrement solidaire, une série de différences s'inscrivent dans leur regard, ce qui ne fait qu'ajouter à la complexité du roman.

Si les reprises à valeur de précision abondent dans le texte, un rôle plus important revient aux passages – moins nombreux cependant – destinés à *compléter* le récit à la troisième personne. Ces épisodes ont pour fonction non de nuancer, mais d'approfondir un état ou une situation du roman, sans pour au-

¹⁰¹ Ces dilemmes résultent du conflit politique qui sépare les deux amis.

tant accélérer véritablement le fil des événements. Il reste à savoir quelles sont les séquences concernées par cette seconde technique de répétitions.

Ce procédé apparaît dès le début des *Mandarins*, notamment dans la seconde séquence du chapitre I. Ce passage livre, d'une part, quelques informations sur le métier d'Anne qui, en tant que psychanalyste, choisit de se consacrer aux « autres » : « Aider c'est mon métier : je peux les étendre sur un divan et leur faire raconter leurs rêves [...]. Pourquoi est-ce que je suis tout le temps en train de m'occuper des autres ? (I, p. 48) »¹⁰²

D'autre part, dans le même chapitre apparaît une tension qui éloigne Anne et Robert, l'une des causes des angoisses qu'éprouve l'héroïne à travers tout le roman : « Pour la première fois depuis vingt ans j'étais seule [...]. Je me suis endormie et j'ai rêvé que j'étais morte. [...] Jusqu'ici j'ai toujours fait confiance à son destin ; jamais je n'ai essayé de prendre sa mesure : la mesure de toutes choses, c'était lui ; j'ai vécu avec lui comme en moi-même, sans distance. Mais soudain, je n'ai plus confiance, en rien. Ni étoile fixe, ni borne, Robert est un homme, un homme de soixante ans faillible et vulnérable que le passé ne protège plus et que l'avenir menace (I, p. 70-71). » Dans le chapitre X, au terme de son deuxième retour d'Amérique, Anne va jusqu'à reconnaître sa parfaite inutilité dans la vie de Robert : « M'installer à Chicago, venir ici de temps en temps : ce n'était pas tellement impossible, après tout ; Robert [...], à peine s'apercevrait-il que je ne respirais plus le même air que lui (II, p. 357). »

La seconde partie du chapitre II met en lumière les relations hostiles qu'entretient Anne avec Nadine et les « remords » de l'héroïne qui en résultent : « Remords parce que je ne savais pas me faire obéir d'elle et parce que je ne l'aimais pas assez (I, p. 96) »¹⁰³. La figure de Nadine sera plus d'une fois mise en relief au cours du récit d'Anne, qui expose le complexe d'infériorité dont sa fille est la victime (chapitre IV), ainsi que les multiples liaisons de celle-ci, par exemple son aventure avec Joly (à l'intérieur de la même séquence). Cet épisode sert à compléter les événements de la fin du chapitre III, où survient la violente querelle qui oppose Henri et Nadine. Anne, par le biais de son journal, n'omet pas de rappeler ce fait : « Elle s'était brouillée avec Henri quelque temps plus tôt (I, p. 302). »

Il arrive également que ce second type de répétitions concerne Paule, dont la maladie s'aggrave au fur et à mesure qu'elle s'attache, obstinément, à Henri. Enfin, certaines répétitions affectent le fil « politique » du roman, tels la scène de la dispute entre Robert et Scriassine et l'épisode Marie-Ange, la « fausse bonne » (chapitre IV)¹⁰⁴.

¹⁰² Les questions que pose le métier d'Anne seront examinées plus loin. *Infra*, p. 74-76.

¹⁰³ Le manque d'amour, dont souffrent Anne et sa fille, est explicité par une rétrospection externe. Cf. *supra*, p. 51, note 93.

¹⁰⁴ Marie-Ange et une journaliste qui s'insinue chez les Dubreuilh, en prenant le masque d'une bonne.

Il s'ensuit de nos propos que les personnages, mis en valeur par le regard d'Anne, sont avant tout ses proches, observés à travers tout son récit avec un certain détachement. La fonction de ce procédé consiste à élargir les informations livrées par le récit à la troisième personne, ce qui aboutit à une meilleure intelligence des événements.

Ajouts

Le journal d'Anne ne se contente pas de compléter le récit 1 ; il contribue souvent à précipiter le fil des chapitres hétérodiégétiques : cela donne lieu à l'apparition de nombreux *ajouts*, technique qui peut être réalisée en étroit rapport avec, d'une part, les relations temporelles qu'entretiennent entre eux les deux textes et, d'autre part, la figure de Lewis.

Avant le chapitre VI – qui relate le premier séjour d'Anne en Amérique – les ajouts ne s'écartent pas de la trame du récit 1 ; un bon exemple en est l'épisode Scriassine, qui se déroule dans la seconde séquence du chapitre II. Cette aventure vécue par l'héroïne a ceci d'important qu'elle réintroduit, dans sa vie, le goût de l'érotisme, anticipant de cette façon sur la figure et le rôle de Lewis. En effet, Anne est capable, grâce à Scriassine, de se considérer comme désirable, même si ce plaisir, « lointain, solitaire comme une fleur coupée (I, p. 122) », ne fait que creuser le vide qui entoure les amants : « Entre ma chair solitaire et l'homme qui buvait solitairement à mes côtés, il n'y avait pas le moindre lien (I, p. 119). »

Parmi les ajouts du même type, notons encore la relation du crime de Vincent, auquel participe Nadine (IV) ; celle du conflit qui sépare Nadine et Lambert (VI) ; l'histoire de l'échec du S. R. L. et les conséquences qui en résultent (VIII) ; la grossesse de Nadine et le mariage de celle-ci avec Henri (X) ; enfin, la tentation de la mort, dont Anne est la proie (XII).

L'ajout le plus intéressant concerne, nous semble-t-il, la figure de Paule, dont Anne entreprend de relater la folie, qui avance par paliers. La maladie de Paule, qui est incapable de se débarrasser de son amour, ne fait que s'aggraver au cours du roman, pour éclater en crise au chapitre VIII. Le récit de cette crise, au lieu de constituer un passage homogène, se fait, à l'intérieur même de ce chapitre, par épisodes, au fur et à mesure que la folie s'empare du personnage¹⁰⁵.

À partir du chapitre VI, certains ajouts prennent une orientation différente par rapport à celle que nous venons de présenter. Il est question, dans ces cas-là, non de se conformer à la trame du récit 1, mais de s'en écarter : le récit d'Anne est capable, à l'aide de la relation de l'épisode Lewis que nous analyserons à part, d'introduire un fil « nouveau », qui se déroule pour ainsi dire in-

¹⁰⁵ Ce procédé renforce le caractère scénique des *Mandarins*.

dépendamment du texte 1, d'où parfois l'impression qu'a le lecteur d'avoir affaire à deux récits distincts.

Ce fil nouveau se nourrit, à l'évidence, de l'histoire des trois séjours d'Anne aux États-Unis, qui ont lieu, respectivement, dans les chapitres VI, VIII et X. Dans ces séquences, l'accent est mis sur Anne elle-même, dont le vide intérieur va être provisoirement brisé ; le fil du récit à la troisième personne – son versant politique surtout – se trouve comme suspendu, sans qu'il soit pour autant supprimé. En effet, par le relais des lettres de Robert, adressées à sa femme, quelques bribes du texte hétérodiégétique surgissent dans les épisodes consacrés à Lewis et, inversement, l'attente angoissée des lettres, écrites par celui-ci, brisera la trame « Paris ».

Échos

Grâce aux découpages du journal d'Anne, effectués dans le récit hétérodiégétique, les deux couches des *Mandarins* se trouvent liées par une série d'échos et de contrepoints, à la fois structuraux et thématiques.

En parlant de son roman, Beauvoir elle-même attire l'attention sur l'organisation contrapuntique de son écrit : « J'ai donné à Henri le sens d'une action à faire, le goût de la vie, le goût de l'engagement [...]. J'ai donné au contraire à Anne [...], un sens du néant, de la mort, de la vanité de toutes choses, de l'impossibilité d'atteindre l'absolu ; le point de vue d'Anne conteste celui d'Henri [...]. Finalement, je ne donne raison ni à l'un ni à l'autre. C'est l'avantage du roman ; on peut exposer deux points de vue opposés, les maintenant en équilibre dans cet ensemble silencieux qu'est le roman achevé¹⁰⁶. »

La vision du narrateur 1 est rarement valorisée : privé d'omniscience, il feint d'ignorer, dans les séquences hétérodiégétiques, tout ce qu'Henri ignore, par exemple les pensées d'Anne ; celle-ci, en tant que narrateur 2, ne peut être par définition au courant du for intérieur du sujet-percepteur du récit à la troisième personne. Ce traitement particulier des points de vue, qui se définit par la stricte observation du type narratif actoriel¹⁰⁷, aboutit aux croisements des deux perspectives centrales qui, tantôt s'opposent, tantôt vont de pair et se répondent : événements et personnages apparaissent ainsi perpétuellement sous un angle différent. Comme le narrateur se garde de juger ses personnages et qu'il cède sa vue le plus souvent à ses protagonistes¹⁰⁸, le lecteur est invité à s'identifier aux foyers centraux – Henri et Anne – et à regarder les autres per-

¹⁰⁶ *Mon expérience d'écrivain* (conférence donnée au Japon, le 11 octobre 1966), in Francis-Gontier, 1979, p. 444.

¹⁰⁷ Selon Lintvelt, « le type narratif est *auctorial*, quand le centre d'orientation [du lecteur] se situe dans le narrateur », « *actoriel* » lorsque « le centre d'orientation ne coïncide pas avec le narrateur [...] mais avec un acteur », enfin « *neutre* » quand « ni le narrateur [...] ni un acteur [...] ne fonctionnent comme centre d'orientation (1981, p. 38) ».

¹⁰⁸ Cela est dû, en grande partie, à la forme dialoguée qui domine *Les Mandarins*.

sonnages tels que eux les voient : avec la volonté de comprendre. Ainsi naît une profonde solidarité entre les différentes instances narratives, consonance nécessaire pour affronter l'abolition des valeurs exposée dans l'histoire.

De la sorte l'opposition proprement dite s'inscrit rarement dans le roman, si l'on veut bien excepter celle qui, du point de vue narratif, confronte le début à la fin, caractérisés respectivement par les instances hétéro- et homodiégétiques. Néanmoins, un certain nombre de contrepoints – avant tout thématiques – se font jour ; ainsi à l'intérieur même du chapitre I qui se divise nettement, nous l'avons montré, en deux parties. Au centre de la première séquence se trouve Henri, qui ne cesse d'y affirmer son goût jubilant de vivre, allant de pair avec son impérieux besoin d'écrire : « Il avait hâte soudain de redevenir ce qu'il était, ce qu'il avait toujours voulu être : un écrivain (I, p. 24). » Ce sentiment entre en contraste avec l'idée de la mort qui se dégage du récit d'Anne, dans la seconde séquence du même chapitre, et qui persiste, du reste, dans la totalité du texte à la première personne : « Non, ce n'est pas aujourd'hui que je connaîtrai ma mort ; ni aujourd'hui, ni aucun jour. Je serai morte pour les autres sans jamais m'être vue mourir (I, p. 41). »

Les deux parties du chapitre liminaire entrent ainsi en opposition : si la première est celle de la présence et de la plénitude, la seconde est la séquence de l'absence, du vide. Il convient enfin de noter qu'Anne est – paradoxalement – le seul personnage qui écrive et qui ne soit pas écrivain : alors que les autres souffrent d'une impuissance scripturale, pour Anne, en quête d'elle-même, l'écriture (de soi) ne constitue aucunement un dilemme¹⁰⁹.

En dépit des contrastes qui s'inscrivent dans les deux couches textuelles des *Mandarins* et, par conséquent, dans le sort des personnages, de nombreux parallélismes rapprochent les héros. Ceux-ci, bien que tourmentés par des préoccupations de nature différente, sont en situation de crise : Henri et Anne éprouvent, tout au long du roman, des troubles d'identité qu'ils sont prêts à découvrir, non certes aux autres, mais au lecteur. Le narrateur 1, en s'appuyant sur la vision d'Henri, choisit de présenter l'intimité de celui-ci ; la forme narrative adoptée par le récit d'Anne – *a priori* plus subjective que le texte à la troisième personne – est fort propice à la révélation de son for intérieur¹¹⁰.

Dans le récit hétérodiégétique sont confrontées trois conceptions de la littérature, conceptions qui opposent trois personnages. Dubreuilh souligne la pri-

¹⁰⁹ Dugast-Portes, dans son étude, a montré ce paradoxe : « Seuls les écrits d'Anne sont placés devant nos yeux, alors qu'elle est une des seules à ne pas se soucier de publier dans ce monde voué à l'écriture (1992, p. 68). »

¹¹⁰ L'objet de la vue se caractérise, dans les deux textes, par une « perception interne », forcément « limitée » dans le type actoriel. Pour les questions que soulève la « profondeur de la perspective narrative », cf. Lintvelt, 1981, p. 43-44.

maut  de l'action ; Volange au contraire loue la littérature « pure » ; entre les deux se trouve Henri, qui h s te à choisir entre la « sincérité » (de l'action politique) et le « mensonge » (de la fiction). Ce choix devient, au demeurant, un thème obsessionnel du récit à la troisième personne – ce n'est donc pas un hasard si les doutes d'Henri, ne sachant plus ni qui il est, ni ce qu'il vaut, ni ce qu'il faut faire, se répercutent dans les chapitres II   XI (moment où il opte pour l'action) : « Je voudrais que mes lecteurs sachent qui je suis, mais je ne suis pas bien fixé moi-même (I, p. 175) », avoue-t-il après son retour du Portugal.

Ainsi, aux troubles d'Henri répondent ceux qu'éprouve Anne¹¹¹, la recherche de la « vérité » (qu'elle soit politique, artistique ou individuelle) constituant –   des degrés divers – le principal souci de tous les personnages, y compris Lewis, qui n'h s te pas à affirmer : « Qu'on se mente ou qu'on ne se mente pas, la vérité n'est jamais dite (II, p. 262). »

Toutefois, les échos qui lient les destinées des personnages ne prennent pas toujours des dimensions proprement identitaires : dans le cas du couple Paule/Anne, les similitudes s'inscrivent dans la conception que les héroïnes se font de l'amour. Au manque de confiance qui marque les rapports de Paule avec Henri, répond la méfiance qui empoisonne l'amour d'Anne pour Lewis. Aussi l'effort de Paule, désireuse d'éterniser son émotion, sera-t-il partagé par Anne : « Elle sanglotait, le visage caché dans les coussins, et je lui jetais des mots dépourvus de sens seulement pour entendre le ronron de ma voix. « Tu gu riras, il faut guérir. L'amour n'est pas tout... » Sachant bien qu'à sa place je ne voudrais jamais guérir et enterrer mon amour avec mes propres mains (II, p. 207) », reconnaît-elle, au moment où la folie de Paule  clate.

Il n'est donc pas étonnant qu'Anne manifeste, plus d'une fois, ses doutes au sujet de la guérison de son amie, d'autant qu'elle compare le sort de celle-ci au sien propre : « De quoi au juste vont-ils la guérir ? Qui sera-t-elle après ? [...] Elle serait comme moi, comme des millions d'autres : une femme qui attend de mourir sans plus savoir pourquoi elle vit (II, p. 219-220). » En effet, la vie de Paule « guérie » de son amour reflète un devenir possible pour Anne, privée de Lewis : « Oui, pour délivrer Paule il fallait ruiner son amour jusque dans le passé [...]. Henri était mort pour Paule, mais elle était morte elle aussi (II, p. 353). » Lors du dernier séjour d'Anne en Amérique, ses angoisses vont jusqu'à rappeler la folie de Paule : « Je n'avais aucune raison de m'en aller d'ici [...] ; je n'avais non plus aucune raison de rester. [...] J'ai été prise de panique.  tre paralysée, aveugle, sourde, avec une conscience qui veille, je me suis dit souvent qu'il n'y pas de pire sort : c'était le mien (II, p. 407). »

¹¹¹ Les fins de chapitres obéissent à ce contrepoint : les parties hétérodiégétiques se ferment sur l'incertitude d'Henri, les séquences homodiégétiques sur la peur qui paralyse Anne.

L'erreur de ces héroïnes, désireuses de chercher, obstinément, un refuge dans le passé, est propre également à Nadine, qui – même mariée à Henri – a du mal à oublier Diégo, son amant mort : « Tu te réfugies dans le passé [...] ; tu utilises tes souvenirs pour te justifier (II, p. 482) », lui explique Henri à la fin du roman. Il importe de remarquer que le mariage de Nadine avec Henri (chapitre XI) peut servir, d'une part, à contrebalancer l'échec subi par Anne et Lewis, d'autre part, à répéter les relations Anne/Dubreuilh qui se définissent comme un rapport fille/père.

Cela dit, il arrive que certains thèmes soient doublés, ce qui confère, parfois, un accent ironique au roman. En effet, le bonheur du couple Nadine/Henri ressemble à un conte de fée : cette trop grande transparence de l'amour ne cache-t-elle pas une grimace de la part du narrateur, si méfiant jusqu'alors à l'égard des choses de l'amour ? Le trop de bonté d'Henri pour Nadine, qui lui fait pourtant du chantage, est doté, à la vérité, d'une forte dose d'in vraisemblance et ne peut guère rendre optimiste le lecteur.

L'amour n'est pas l'unique motif à être parodié¹¹². Il suffit de considérer la rupture d'Henri avec Dubreuilh, ridicule en fait, car elle ne sauve ni l'hebdomadaire du premier, ni le mouvement du dernier : « [Paule] On ne rompt pas avec un ami de vingt-cinq ans parce qu'on n'est pas d'accord sur une malheureuse histoire de politique (II, p. 147). » Il en va de même de la réconciliation des deux amis ; à ce moment de l'histoire, la torpeur qui s'empare d'eux – ils n'avaient « rien à faire (II, p. 339) » –, apparaît en quelque sorte comme une imitation amusée de l'inactivité, dont ils souffrent au début du roman : « Henri remplit de nouveau son verre. Dubreuilh avait peut-être raison, mais alors, c'était bouffon. Henri revit cette journée de printemps où il contemplait avec nostalgie les pêcheurs à la ligne ; il disait à Nadine : « Je n'ai pas le temps. » Il n'avait jamais de temps : trop de choses à faire. Et pour de vrai il n'y avait rien eu à faire (*ibid.*). »

Dans le chapitre XI, les deux héros, réconciliés, reprennent le fil de l'action. Dubreuilh rêve d'« un grand hebdomadaire de gauche (II, p. 438) », à la création duquel Henri accepte enfin de participer. Or, cette reprise de l'engagement politique, faite au détriment de l'art, ne peut se produire, là encore, que sur le mode « gaillard » : « – Allons donc ! dit Dubreuilh [à Henri]. Vous me faites rire quand vous dites que la politique et vous, c'est fini. Vous êtes comme moi. Vous en avez trop fait pour ne plus en faire. Vous serez repincé (II, p. 448). » La joie des héros n'est ainsi qu'un écho faible de la jubilation du premier chapitre des *Mandarins*.

Le procédé des rapports doubles s'inscrit également dans le thème majeur de l'écriture. Dans la première séquence du chapitre VI qui se déroule à

¹¹² Le traitement ironique du sentiment amoureux caractérise, nous le verrons plus loin, les rapports Anne/Lewis.

Chicago, on découvre que Maria – une connaissance de Lewis et habituée d'un asile psychiatrique – souhaite, elle aussi, écrire. Comme le monde de Maria est un univers rempli de bizarreries et de folies, le thème de la création surgit, cette fois, sur un registre narquois : cela permet de doubler, de mettre en abyme – à rebours – les rapports qu'entretiennent les héros avec l'écriture. Le chapitre VII présente Henri, perturbé par l'existence des camps soviétiques, mais ne sachant pas comment en informer les lecteurs de *L'Espoir*. Ce pénible sentiment d'incertitude est renforcé par la dégradation évidente de ses relations avec Paule qui, à son tour, décide d'« écrire » : « [Paule à Henri] J'espère beaucoup t'étonner, dit-elle ; elle le regardait avec des yeux brillants de gaieté : Et d'abord je vais t'annoncer une grande nouvelle : J'écris (II, p. 111). » Il en résulte que Maria et Paule vont jusqu'à « fausser » le thème de l'écriture, dont le traitement ironique n'est certainement pas un hasard.

À côté des oppositions, des parallélismes et des doubles, il existe un quatrième type d'échos. Il s'agit de la « fusion » des deux couches du récit, qui ne peut véritablement se produire qu'une seule fois. Dans le chapitre IV pris en charge par Anne, les personnages sont « en fête »¹¹³, ce qui pose, entre autres, le problème du temps¹¹⁴ : « Le passé ne ressusciterait pas, l'avenir était incertain : mais le présent triomphait et il n'y avait qu'à se laisser porter par lui, la tête vide, la bouche sèche, le cœur battant (I, p. 316). » C'est dans cette scène que survient le premier et l'unique tête-à-tête d'Henri avec Anne, durant lequel se découvre l'intimité amicale qui les lie : « [Anne] Nous nous sommes regardés avec amitié ; c'est rare que je me sente tout à fait à l'aise avec Henri, il y a trop de gens entre nous (I, p. 317). »

Voilà un des rares instants du roman où les protagonistes dévoilent, l'un pour l'autre, leur for intérieur : le texte premier et le récit second se fondent ainsi, le temps de quelques pages. Anne va même jusqu'à s'interroger, rapidement, sur la possibilité d'entamer une liaison avec Henri : « L'intimité, la confiance de cette heure, nous aurions pu la prolonger jusqu'à l'aube : par-delà l'aube peut-être. Mais pour mille raisons il ne fallait pas essayer. Ne fallait-il pas ? En tout cas, nous n'avons pas essayé (I, p. 324). » Cette interrogation revient – inversée – dans le chapitre VIII, où Paule, en proie à sa crise, prend Anne pour l'amante d'Henri : « [Paule] Tu sais très bien que je sais que tu couches avec Henri. [...] J'ai deviné la vérité cette nuit de mai 45 où vous avez prétendu vous être perdus dans la foule (II, p. 212). » Quoi qu'il

¹¹³ Il est question de la fin de la guerre, plus précisément de la nuit du 8 mai 1945, sans que ce fait important soit daté autrement que par des propos allusifs.

¹¹⁴ Le temps est compris ici comme une unité de contenu (thème) et non certes comme un fait de structure.

en soit, ce moment d'intimité et de fusion – accentué par le rappel de Paule – ne suffit pas pour que le couple amoureux Henri/Anne puisse se former¹¹⁵.

L'examen des différents procédés d'enchaînements qui apparaissent dans *Les Mandarins*, attire l'attention sur deux faits fondamentaux, l'un narratif, l'autre thématique : d'une part, sur le plan structural, il s'avère que le moteur des liaisons entre les deux textes est le récit d'Anne, nécessaire pour que ces couches puissent se séparer et se retrouver. De là découle la subtilité de la construction des douze chapitres, offrant une structure apte à montrer les « multiples et tournoyantes significations » de l'univers dont il est question. D'autre part se précise la portée de la répétition des thèmes, à laquelle Beauvoir attribue une si grande importance : le roman, doté d'un caractère circulaire, dessine des retours qui vont dans tous les sens. À la fin du roman, Henri s'approprie à nouveau les valeurs du début : l'écriture d'abord, l'action politique ensuite, quand il cède à Dubreuilh ; parallèlement à ce processus, Anne affronte la mort, pour retrouver le goût de la vie. Ce moment crucial survient dans la séquence XII, bref passage entièrement homodiégétique. Avant d'entreprendre l'examen de celui-ci, il nous semble opportun de passer en revue l'épisode Lewis, fil d'événements à première vue autonome.

L'épisode Lewis

Dans les récits de Beauvoir, l'amour est conçu comme le suprême organisateur de la vie des personnages féminins. Il occupe ainsi une place centrale dans ses écrits, en permettant aux héroïnes d'entreprendre la justification de leur moi. « L'amour n'est dans la vie de l'homme qu'une occupation, tandis qu'il est la vie même de la femme », lit-on dans *Le Deuxième Sexe* (II, p. 477). L'« amour nécessaire » qui lie la romancière à Sartre¹¹⁶, s'interprète comme « la communion de deux libertés »¹¹⁷ ; il est question donc d'un sentiment réciproque. En revanche, dans les récits de Beauvoir, la relation amoureuse, dont il convient de distinguer trois manifestations¹¹⁸, se caractérise précisément par le manque de réciprocité, cause évidente du drame des couples.

Le thème de l'amour authentique s'inscrit dans la première période de l'œuvre beauvoirienne et apparaît par exemple dans *L'Invitée*, où Françoise et

¹¹⁵ Pour l'examen détaillé de ce dialogue entre Anne et Henri, voir l'étude de Jacqueline Lévi-Valensi, 1992, p. 103-109.

¹¹⁶ *La Force de l'âge*, 1960, I, p. 28.

¹¹⁷ Ainsi définit Geneviève Gennari la conception chez les existentialistes de l'amour. Cf. 1958, p. 33.

¹¹⁸ L'amour authentique, l'amour-passion et l'amour-érotisme.

Pierre semblent « ne faire qu'un »¹¹⁹. Dans *Les Mandarins*, le couple Anne/Dubreuilh est susceptible d'incarner cette entente profonde : « Robert avait tiré du chaos un monde plein, ordonné, purifié par cet avenir qu'il produisait : ce monde était le mien (I, p. 75). » Or, Anne est obligée de se rendre compte du caractère impénétrable de la conscience de son mari, d'où la solitude de l'héroïne, propre au demeurant à tous les personnages beauvoiriens¹²⁰ : « Jusqu'à cette nuit je n'ai jamais osé épier ce qu'il se dit seul à seul : je ne me sens plus très sûre de notre passé », déclare Anne dès le début du roman (I, p. 78).

Il importe de souligner, d'emblée, qu'Anne vit toute la gamme du sentiment amoureux : outre l'attachement qui la lie à Robert, elle fait l'expérience de l'érotisme avec Scriassine, qui aboutit à la déception ; enfin, elle connaît grâce à Lewis l'amour-passion, qui lui offre la possibilité d'une véritable métamorphose : « Rien ne m'était demandé : il suffisait que je sois juste ce que j'étais et un désir d'homme me changeait en une parfaite merveille (II, p. 41). » Cette impression de plénitude cache en même temps des manques inquiétants : en effet, la passion du couple se définit comme un amour d'absences, d'où l'ambiguïté de leurs émotions qui les conduit à l'échec.

Il a été dit que la matière de l'épisode Lewis était constituée des trois séjours d'Anne, voyages répartis sur trois chapitres. Ces voyages, à l'intérieur desquels le thème du retour occupe, là encore, une place importante, sont disposés selon une organisation symétrique. Le premier séjour donne lieu à la naissance de la passion ; lors du deuxième apparaissent en pleine lumière les paradoxes de cet amour ; la rupture des héros survient enfin au cours du troisième voyage.

Il est à noter que certains signes avant-coureurs annoncent l'ambivalence de leurs rapports à venir, signes qui apparaissent, logiquement, avant le chapitre VI. C'est dans la quatrième partie qu'est mentionné le congrès à New York, auquel Anne est invitée. La première réaction de l'héroïne est alors l'inquiétude et la peur : « J'y tenais déjà à ce voyage ; et justement c'était une des choses qui m'inquiétaient. [...] Pourquoi venait-on déranger ma sage petite vie de morte ? (I, p. 292) »

Un peu plus loin, lorsqu'Anne est à la recherche de Nadine, mêlée dans l'affaire de Vincent, le départ apparaît sous le signe du refus : « Pas question de partir en Amérique (I, p. 337). » L'attitude de l'héroïne prend ensuite les dimensions d'une panique ; enfin, elle décide contre vents et marées de partir pour New York, dans l'espoir de faire disparaître son angoisse. Cet optimisme

¹¹⁹ « – On ne peut pas parler de fidélité, ou d'infidélité entre nous, dit Pierre ; il attira Françoise contre lui. Toi et moi, on ne fait qu'un ; c'est vrai, tu sais, on ne peut pas nous définir l'un sans l'autre (1976, p. 29). »

¹²⁰ La seule exception est *L'Âge de discrétion*, à la fin duquel l'héroïne constate : « Nous sommes ensemble, c'est notre chance. » In *La Femme rompue*, 1968, p. 84.

perdure dans le chapitre VI, lieu de sa rencontre – ou, pour mieux dire, de ses rencontres – avec Lewis.

La naissance d'une passion

La joie qui s'empare d'Anne au début de son premier séjour entre en contraste avec le sentiment de vide ressenti au cours des précédents chapitres : « J'étais égarée de joie et de curiosité le soir où j'atterris à La Guardia (II, p. 9). » En effet, le voyage rend possible une distance nécessaire face aux soucis parisiens ; il permet aussi une première entrevue avec Lewis, lors de laquelle il n'est pas encore question d'amour. Cette rencontre s'interprète comme un prélude à la liaison qui s'établit par la suite ; elle est également une excellente occasion pour esquisser le portrait de Lewis, « ce spécimen américain classique : écrivain-de-gauche-qui-s'est-fait-lui-même (II, p. 14) ». Cela dit, l'usage des échos s'inscrit non seulement dans les différents épisodes qui se déroulent à Paris, mais permet aussi la liaison de deux univers par ailleurs radicalement opposés. Cette solidarité est due à la similarité de statut social qu'ont les héros : « Somme toute, il se trouvait à peu près dans la situation de Robert et d'Henri ; mais il s'en accommodait avec un calme tout exotique (II, p. 15). »

La figure de Philippe, qui s'interpose entre les deux entrevues avec Lewis, a ceci d'important qu'elle prend la fonction d'un « faux-amant », et prépare, par là même, l'amour-passion qui se nouera entre les héros. Dans ses rapports avec Philippe, Anne reconnaît le goût de la séduction et l'attrait du désir : « Pour lui plaire, j'ai continué les jours suivants à me déguiser en jeune femme (II, p. 19). » À ce moment-là, les hommes semblent interchangeables pour Anne ; lorsque Philippe la refuse, ce n'est qu'une consolation qu'elle cherche auprès de Lewis, ce dont, du reste, elle est parfaitement consciente : « Qu'est-ce que ces mœurs de femelle en chaleur ? [...] Je n'étais même pas sûre d'avoir plaisir à le revoir (II, p. 23). » Enfin, le besoin de chaleur triomphe, la réunion des personnages étant de la sorte soigneusement préparée : « Près de lui, je me sentirais au chaud, comme cet hiver. [...] Je me couchai, tout émue de penser qu'un homme m'attendait pour me serrer contre son cœur (II, p. 25). »

À ce passage s'oppose le suivant, censé relater, à l'intérieur du chapitre VI, leur seconde rencontre. L'arrivée d'Anne à Chicago, baignée dans un climat d'irréalité, s'ouvre sur l'inquiétude : « Il ne m'attendait pas [...]. Voilà que je me trouvais jetée dans une équipée dont le succès ne dépendait plus de moi (II, p. 25). » La coupure de cette atmosphère d'angoisse se produit brusquement, à la suite de l'irruption d'un violent désir. Transfiguré par le plaisir, principal apport sans doute de cet amour, le corps d'Anne renaît : « Mon corps se levait d'entre les morts. [...] J'étais encombrée par mon corps tout neuf (II, p. 37) » ; « Son désir me transfigurait. Moi qui depuis si longtemps n'avais plus de goût, plus de forme, je possédais de nouveau des seins, un ventre, un sexe, une

chaire ; j'étais nourrissante comme le pain, odorante comme la terre (II, p. 39). »

Or, cette jubilation cède bientôt la place à la souffrance. La raison de cette instabilité réside dans la nature de cette liaison, marquée à la fois par une simplicité et une complexité trop grandes. Anne n'hésite pas à reconnaître ce phénomène : « On étouffait un peu dans cet air confiné (II, p. 41). » Elle découvre aussi, dès le début de l'épisode Lewis, l'impossibilité de leur entente : « Nous n'étions pas un couple ; nous n'en serions jamais un (II, p. 42). »

La déclaration d'amour de Lewis met fin – provisoirement – à l'étouffement d'Anne : « Mais je vous aime, dit-il avec violence (II, p. 46). » Cet aveu n'empêche pas l'héroïne de voir clair et de dire à l'avance – sans y croire peut-être – le devenir de leur amour : « Je pleurai longtemps, sans savoir si c'était parce qu'il m'aimait, ou parce que je ne pouvais pas l'aimer, ou parce qu'il cesserait un jour de m'aimer (*ibid.*). »

Lewis à son tour propose, pour la première fois, la vie en commun, ce qui rétablit, de nouveau, l'équilibre fragile du couple : « Je vous garderais toute ma vie ! [...] J'ai senti que ma vie me quittait, ma vieille vie avec ses soucis, ses fatigues, ses souvenirs usés. Lewis a serré contre lui une femme toute neuve. [...] Le passé, l'avenir, tout ce qui nous séparait mourait au pied de notre lit : rien ne nous séparait plus. Quelle victoire ! (II, p. 55) » Cette « victoire » n'est certes qu'une illusion, aussi Anne souffrira-t-elle, jusqu'à la fin de son séjour, de la confusion de ses émotions : « Là-bas, à Paris, ma vie m'attendait, ma vie que j'avais bâtie pendant vingt ans et sur laquelle il n'était pas question de me poser de questions. Je reviendrais au printemps : mais ça serait pour repartir (II, p. 58). » Cela dit, le retour – et, par là même, le procédé de la répétition – s'inscrit dans ce fil nouveau des *Mandarins*, ce qui montre la solidarité qui lie les différentes trames du texte.

Lorsque les amants se séparent à la fin de la première séquence du chapitre VI, le sentiment amoureux est associé à la mort : « Ça sentait l'amour, la mort, le cataclysme. En vérité, c'était un hall funéraire : tous ces objets étaient les reliques d'une morte (II, p. 59). » À Paris, Anne continue de souffrir, incapable de supporter le vide qui l'entoure : « Il ne restait plus derrière moi qu'un bloc de passé figé ; le sourire de Lewis avait pris la fixité d'une grimace de bronze (II, p. 60). » Par suite de la double existence, à laquelle elle est contrainte de se résoudre, l'héroïne, ne pouvant renoncer ni à sa vie à Paris ni à son aventure, est prise dans un engrenage sans issue : « Je n'en tenais pas moins à Robert pour avoir rencontré Lewis ; et la présence de Robert, si immense fût-elle, ne comblait pas l'absence de Lewis (II, p. 62). »

L'épisode de Chicago, au lieu d'apporter le bonheur tant convoité, ne fait donc qu'aggraver la crise du scripteur. Les lettres de Lewis¹²¹, introduisant sa « présence bouleversante (II, p. 76) », ne peuvent rien offrir, sinon la douleur

¹²¹ À aucun moment, ces lettres d'amour ne seront citées.

et la solitude : « J'ai compris que je commençais seulement à souffrir. [...] Quand nos corps ne se touchaient plus, quand nos regards ne se mélangeaient plus, qu'avions-nous de commun ? Nos passés s'ignoraient, nos avenir se fuyaient, on ne parlait pas autour de nous la même langue, les horloges se moquaient de nous [...]. Non, de lui à moi il n'existait aucun passage : sauf ces sanglots dans ma gorge et je les réprimais (II, p. 76). »

Paradoxes

Au début de la première séquence du chapitre VIII (située à Paris), Anne démontre, d'emblée, le paradoxe qui définit ses relations avec Lewis : « C'est une bien étrange entreprise, de vivre un amour en le refusant (II, p. 179). » C'est dans cet esprit qu'elle entreprend son deuxième voyage en Amérique, séjour qui revêt, dès les premiers moments, un caractère à la fois étrange et menaçant. Il suffit de penser aux détours de l'avion qui n'arrive pas à atterrir, ainsi qu'à la rencontre « retardée » des personnages, lors de laquelle une série de signes annoncent le malheur de leurs retrouvailles, tels la perception fautive d'Anne, confondant Lewis avec un étranger, ou le numéro erroné qu'elle donne au chauffeur du taxi, qui le conduit chez son amant. Ce sentiment d'étrangeté, qui prélude à leur rencontre, est susceptible de faire disparaître la chaleur de l'émotion : « Quelle folie ! pensais-je. [...] On se ment : on ne revient pas. Un an passe, des choses se passent, plus rien n'est pareil (II, p. 222). »

Aux retrouvailles difficiles s'oppose l'irruption du bonheur : « Il n'avait pas changé, ni moi ni notre amour. J'étais partie mais j'étais revenue : j'avais retrouvé ma place et j'étais délivrée de moi (II, p. 223). » Lors de leur escapade sur l'Ohio et le Mississippi – qui est un voyage dans le voyage, du moins pour Anne – un couple parfait semble s'être formé : « Elle [la cabine du bateau] était à nous deux : c'est donc que nous étions vraiment un couple. [...] L'absence ne nous séparait plus : nous étions réunis pour toujours (II, p. 224). »

Du fait même de la nature de leur liaison, caractérisée par l'alternance rapide des moments de bonheur et de chagrin, cette harmonie va vite être brisée. En effet, Anne n'est pas la seule à souffrir de la double vie qu'elle mène – ce qu'elle oublie trop souvent –, aussi les reproches de Lewis seront-ils de plus en plus fréquents : « Vous vous arrangez pour avoir deux vies, il me semble (II, p. 228). » À cela succède un instant de plénitude, car Lewis demande, pour la deuxième fois, l'impossible – la vie en commun : « Anne ! dit-il, restez avec moi (II, p. 244) » ; « Vous êtes ma femme, ma seule femme (II, p. 245). » Le caractère irréalisable de ce vœu est sans doute l'une des raisons de l'échec du couple : « C'est ça que je pressentais ; un jour il me dirait : restez, et je devrais répondre non. [...] L'an dernier, si j'avais perdu Lewis j'aurais pu encore m'en

consoler ; maintenant, autant être enterrée vive que privée de lui (II, p. 244-245). »

Les déchirements d'Anne résultent de ce paradoxe, de plus en plus creusé dans le chapitre VIII : elle ne peut ni accepter l'offre de Lewis, ni se priver de lui, ni se consacrer entièrement à l'amour : « Parce que l'amour n'est pas tout, dis-je. [...] Pour vous non plus il n'est pas tout. [...] Qu'il comprenne ! qu'il me garde cet amour qui n'était pas tout mais sans lequel je ne serais plus rien (II, p. 246) »¹²².

Au fur et à mesure que les personnages s'aiment et se tourmentent, Anne est la proie d'une obsession – ne plus être aimée de Lewis –, ce qui ne fait que précipiter la dégradation de leur amour : « J'avais trop de souvenirs et trop proches pour craindre qu'il fût déjà fatigué de moi (II, p. 253). » En effet, afin d'éviter les tête-à-tête avec Anne, Lewis recherche la compagnie des autres, d'où il résulte que les amants ne sont presque jamais seuls. Qui pis est, grâce à la découverte, par Anne, d'une lettre de Lewis (adressée à son éditeur), le mensonge de celui-ci apparaît au grand jour¹²³. Cet épisode constitue le point culminant du chapitre, l'interrogation d'Anne revenant comme un refrain : « Pourquoi avait-il décidé d'abréger notre tête-à-tête ? Pourquoi m'avait-il menti ? Pourquoi ? (II, p. 258) »

La troisième offrande de Lewis – « Je vous épouserais sur l'heure (II, p. 268) » – ne fait qu'augmenter la perturbation dont souffre Anne. Suffisamment ambivalent en lui-même, leur amour – sentiment de plus en plus compliqué – se caractérise par des excès de désolation et d'enthousiasme. Il n'est donc pas étonnant qu'une trêve survienne : l'épisode de la baignade dans la mer, qui clôt ensuite le chapitre, apporte le calme : « Rentrons [à Chicago], dit-il. J'ai tellement envie d'être seul avec vous ! (II, p. 285) »

Une copie ironique

Contrairement à ce qui se produit au début du deuxième séjour, l'arrivée d'Anne, dans le chapitre X, apparaît comme un moment miraculeusement rassurant : « L'avion, quand j'y suis montée m'a paru aussi sûr qu'un train de banlieue (II, p. 378). » Or, ce sentiment de sécurité est loin d'être durable ; aussi Anne a-t-elle la bizarre impression que ce troisième séjour n'est qu'une « copie » ironique des voyages précédents, ce qui rappelle l'ironie qui se dégage, dans le texte hétérodiégétique, de certains rapports doubles¹²⁴ : « Peut-

¹²² Un peu plus loin, dans la séquence initiale du chapitre X, elle avoue : « Je n'aurais été qu'une amoureuse serrée contre celui qu'elle aime. Je ne me sentais guère capable de vivre exclusivement pour l'amour (II, p. 358). »

¹²³ On découvre notamment que c'est Lewis qui a souhaité rentrer à New York, alors qu'il affirmait y être rappelé par son éditeur. La lettre en question est cette fois citée, ce qui n'est pas le cas de ses lettres d'amour.

¹²⁴ Cf. *supra*, p. 60-61.

être la scène [de la rencontre] se déroulait-elle avec une fidélité trop fatale : elle ne semblait pas tout à fait réelle, on aurait dit une copie un peu floue de l'année passée (I, p. 379) » ; « Il riait, je riais, le passé ressuscitait. Brusquement j'ai pensé : Oui, tout ça c'est bien imité ! [...] Qu'est-ce qui clochait ? (II, p. 381-382) »

De cette imitation dégradée résulte le caractère soigneusement structuré des trois séjours : si le trait dominant du premier est l'émerveillement, le deuxième met en valeur de profondes ambivalences, enfin, le troisième montre l'indifférence de Lewis, qui achève de détruire leur liaison. Survient bientôt le moment décisif de cet amour – à la question angoissée d'Anne, Lewis avoue qu'il n'est plus amoureux : « – Je tiens toujours à vous, beaucoup ; j'ai beaucoup d'affection pour vous, dit Lewis d'une voix songeuse. Mais ce n'est plus de l'amour (II, p. 383). » Anne connaîtra, de la sorte, la pire des expériences : elle sera obligée de vivre la mort de sa passion, dans la proximité même de l'être aimé.

L'héroïne a sans doute sa part dans ce processus de dégradation. L'une de ses erreurs consiste à avoir vécu avec la certitude de l'échec : « Je le savais ! dis-je. Je savais que je vous perdrais. Dès le premier jour, je l'ai su (*ibid.*). » Désormais, le séjour d'Anne, contrainte de « réapprendre heure par heure qu'il ne [l]'aimait plus (II, p. 389) », ne sera rien d'autre qu'une torture : « J'allais vivre ici pendant deux mois, comme si j'y étais chez moi, et puis je partirais pour ne jamais revenir ! (II, p. 390) »

L'ironie de cette situation est soulignée par le fait que c'est précisément à ce moment-là qu'ils sont considérés par les autres comme un couple : « On aurait vraiment dit un couple d'amoureux en train de préparer son nid (II, p. 391). » Ce simulacre de couple ne peut désormais que parodier le désir, si ardent autrefois : « Il m'avait traitée en machine à plaisir (p. 393). » Le bonheur est un leurre ; Lewis demeure, pour toujours, un étranger ; Anne elle-même se trouve fortement déstabilisée : « Notre bonheur était si bien imité qu'il me semblait souvent que d'un instant à l'autre il allait devenir vrai (II, p. 396) » ; « C'était Lewis : ce n'était pas lui. J'étais dans sa maison, et chez un étranger. [...] Je ne savais même pas qui il était. Je ne savais même pas qui j'étais moi-même (II, p. 409). » L'héroïne ne peut tout au plus que tirer l'amère conclusion de son histoire : « Le passé était bel et bien mort (II, p. 395). »

Néanmoins, vers la fin de cet épisode, un semblant d'entente s'établit – imitation évidente de l'union passée : « Désormais, il y a eu moins de distance entre nous. [...] Notre entente ressuscitait (II, p. 416). » Lors de leur dernière semaine passée ensemble, qui se déroule sur le mode du regret, se pose l'ultime dilemme d'Anne : « Comment garder mes souvenirs et protéger mon cœur ? (II, p. 417) » La seule consolation d'Anne réside, en effet, dans la tentative de conserver le souvenir de son émotion : « Notre histoire m'avait coûté bien des larmes ; pourtant pour rien au monde je n'aurais consenti à l'arracher

de mon passé. Et c'était soudain une consolation de penser que même finie, condamnée, elle continuerait à jamais à vivre en moi (II, p. 424). »

Cela dit, le sort d'Anne présente, à plusieurs égards, des ressemblances avec celui de Paule, les deux cherchant à éterniser la figure de l'homme : « – Lewis, je ne sais pas si je cesserai de vous aimer ; mais je sais que toute ma vie vous serez dans mon cœur (II, p. 428). » Il est intéressant de remarquer que la fin du chapitre X montre un scénario modifié par rapport à la fin des précédentes parties. Cette fois, Lewis accompagne son amie jusqu'à l'aérodrome¹²⁵, en lui offrant une fleur, symbole de leur émotion morte, et qui anticipe l'ambiance funeste du chapitre XII : « Un employé m'a remis une boîte de carton dans laquelle reposait sous un linceul de papier soyeux une énorme orchidée (II, *ibid.*) »¹²⁶.

Il s'ensuit de nos propos que le fil autonome, constitué par l'épisode Lewis, n'est pas sans rapport avec les séquences qui se déroulent à Paris. La preuve en est la mise en valeur du procédé de la répétition : propice au surgissement de l'ironie, cette technique oriente, nous l'avons montré, le roman entier. Les parallélismes dans le comportement et dans la destinée des personnages sont non moins frappants : il suffit de rappeler le sentiment d'étrangeté que partagent les héros, la susceptibilité qui hante leurs rapports, enfin, l'obsession du souvenir qui paralyse Paule. L'épisode Lewis – né exclusivement de la plume d'Anne – offre au demeurant un témoignage fort subtil – et fort féminin – des méandres du sentiment amoureux, cette subtilité contribuant au charme irrésistible des *Mandarins*.

Les rancunes de Lewis

Nous avons attiré l'attention, à plusieurs reprises, sur le statut de sujet-percepteur qu'occupe Anne dans les séquences homodiégétiques ; cela est particulièrement sensible lors de la relation de son aventure, récit « féminin » *par excellence*. En effet, le regard n'appartient pratiquement jamais à Lewis, d'où il résulte que son intimité ne peut que se deviner. C'est sans doute du manque d'objectivité que découlent certaines erreurs de l'héroïne, obligée de se borner aux hypothèses quant à l'interprétation du comportement de Lewis, principal objet de sa vue. Ainsi, elle a du mal à comprendre les brusques changements d'humeur de son amant et l'hostilité qui y est sous-jacente. Dans ces moments, comme Anne doit se contenter de la perception de signes extérieurs, Lewis est souvent comparé à un animal repoussant : « Il ressemblait aux méchants poissons de l'aquarium. [...] Sa voix était sèche ; il me sembla même y

¹²⁵ Dans les deux chapitres précédents, ils préférèrent se quitter « au coin de la grande avenue (II, p. 59) ».

¹²⁶ Cela contraste avec la « grosse fleur blanche au parfum étourdissant (II, p. 59) », que Lewis lui avait offerte à la fin de la première rencontre.

discerner une espèce d'hostilité (II, p. 43) » ; « La bouche entrouverte, l'œil vitreux, il ressemblait à un poisson (II, p. 250). »

Lewis est loin d'être un personnage limpide ; dans les rares instants où il parle de lui-même, il avoue qu'il n'est pas « facile à vivre » : « Je ne suis pas facile à vivre (II, p. 57) » ; « Je vous ai déjà dit que je ne suis pas gentil. Je suis très égoïste (II, p. 243). » La contradiction qui habite le héros résulte de sa double fascination pour l'excès, d'une part, pour la mesure, d'autre part. Anne, clairvoyante au fond, ne manque pas de reconnaître ce trait : « C'est cette contradiction qui le rend souvent inquiet et hésitant (II, p. 256) »¹²⁷.

Toujours est-il que l'hostilité du héros vient, en grande partie, non tellement de sa personnalité, que de sa situation : incapable de supporter la dualité d'Anne, mais ne pouvant vivre – du moins lors des deux premiers séjours – sans elle, il transfère sa rancune et ses refoulements sur son amie. Sans doute veut-il se venger, même inconsciemment, de la double vie d'Anne : « Il s'amuse à me taquiner, mais sans amitié. [...] Il fait exprès de tout gâcher ! ai-je pensé avec rancune (II, p. 263). » Cette opinion de l'héroïne semble être justifiée par les propos mêmes de Lewis : « On ne peut pas aimer de la même manière quelqu'un qui est tout à vous et quelqu'un qui ne l'est pas. [...] C'est que les sentiments peuvent se contredire [...]. Je pense que l'amour est moins important que je ne l'avais cru (II, p. 267). »

La « logique » de Lewis, être compliqué et tourmenté, se révèle à la fin du chapitre VIII : « J'ai essayé de moins vous aimer : je n'ai pas pu. [...] Je ne vous ai jamais tant aimée (II, p. 286). » De fait, si Lewis se déprend – volontairement ou non – de son amie, c'est certainement pour écarter de lui-même toute souffrance : « Oh ! grands dieux non ! dit-il avec élan. Je ne serai plus jamais amoureux ! (II, p. 387) » Anne, à son tour, reconnaît très bien ce mouvement de défense : « En vérité je le comprenais. [...] Je comprenais qu'il refusât à la fois de souffrir par moi et de me perdre (II, p. 406). »

En dépit des quelques traits ou propos qui éclairent la conduite de Lewis, son for intérieur, comme celui de Dubreuilh, demeure caché ; seule persiste l'incertitude de ses sentiments : « Peut-être que je vous aime encore », dit-il à la fin du chapitre X qui clôt leur aventure (II, p. 427).

Dubreuilh, adjuvant étrange

L'un des silences des *Mandarins* a trait à certains aspects des relations qu'entretiennent Dubreuilh et Anne. La question est de savoir, dans quelle mesure Dubreuilh est au courant des deux aventures de sa femme – en parti-

¹²⁷ Les incertitudes de Lewis entrent en contradiction avec son désir de fonder un foyer : « Voilà comment il faudrait vivre ! dit Lewis. Une maison à soi, une femme qu'on n'aime ni trop ni trop peu, des enfants (II, p. 272). »

culier celle avec Lewis –, et dans quelle mesure il les accepte. Les quelques allusions que fait Anne à cet égard permettent de suggérer qu'elle en informe son mari – c'est le cas, du moins, de sa liaison avec Scriassine, au sujet de laquelle Dubreuilh montre une compréhension qui peut étonner : « D'ailleurs comme Robert me l'a dit tout de suite, c'est sans grande importance (I, p. 128). »

Dans le chapitre VI, Anne avoue qu'elle envoie (de Chicago) des lettres à Robert, censées le tenir au courant de ce qui lui arrive : « Je lui avais raconté par lettres pas mal de choses (II, p. 60). » Ces lettres seront suivies d'autres, auxquelles Dubreuilh ne tarde pas à répondre. Ce qui rend cette correspondance assez énigmatique, c'est que jamais le contenu de ces lettres n'est donné, de même que sont passées sous silence toutes leurs conversations sur Lewis. L'amant n'est pourtant pas un tabou, au contraire : Dubreuilh prend, dans la vie de sa femme, un bizarre statut d'adjuvant, qui se caractérise par le manque absolu de jalousie et la ferme volonté de comprendre. De plus, il remplit parfois un rôle de « conseiller », ainsi dans le chapitre X, où Anne prend la décision – fort fragile – de s'installer éventuellement à Chicago : « [Robert] – Tu crois que tu pourrais vivre là-bas, si loin de tout ? tu crois que tu serais heureuse ? – Si vous n'existiez pas, j'essaierais, dis-je. Sûrement j'essaierais (II, p. 358). »

Cette parfaite sincérité d'Anne et la compréhension généreuse de Robert paraissent quelque peu invraisemblables, d'autant qu'il est difficile de croire que Lewis ne dérange en rien leur mariage. Il nous semble important de noter que les rares rapports harmonieux qui se nouent dans *Les Mandarins* sont toujours dotés d'une dose d'invraisemblance : il suffit de rappeler le bonheur que connaît Henri avec Nadine.

Le statut d'adjuvant de Dubreuilh pose d'autres questions, auxquelles le lecteur n'aura jamais véritablement de réponse¹²⁸ : ne pouvant pénétrer dans l'intimité de Robert, il ignorera jusqu'à la fin la nature des sentiments que le héros éprouve à l'égard de sa femme. Il s'ensuit que le désir de mort, auquel Anne va presque céder, provient du double échec qu'elle subit, du côté de Dubreuilh à Paris, et dans ses rapports avec Lewis – cette question aboutit à la problématique de la personnalité de l'héroïne.

Le personnage d'Anne

Du propre aveu de Beauvoir, *Les Mandarins* ne mettent pas en relief de héros positif. À travers le personnage d'Anne, elle a souhaité à la fois expri-

¹²⁸ Nous avons dit que Beauvoir considérait son roman comme une « évocation », dont le but n'était pas d'offrir une solution.

mer « les aspects négatifs » de sa propre personnalité¹²⁹ et éviter les « exceptions » : « Dans ce roman, je fuyais les exceptions ; j'ai décrit les femmes telles que, en général, je les voyais, telles que je les vois encore : divisées. [...] Aucune, d'un point de vue féministe, ne peut être considérée comme une "héroïne positive". J'en conviens, mais sans m'en repentir¹³⁰. »

Les Mandarins ne sont pas non plus un roman à clef, ni une confession : « Je l'ai tirée de moi [Anne], d'accord [...]. Cependant elle n'a ni mes appétits, ni mes entêtements ; ni surtout *l'autonomie que me donne un métier qui me tient à cœur*. [...] Faute d'avoir des buts et des projets à soi, elle mène la vie "relative" d'un être "secondaire"¹³¹. »

Les troubles d'Anne

La première apparition d'Anne se fait à un moment non marqué du récit à la troisième personne, lors du soir de Noël 1944 : « Accrochez les piments en haut de l'escalier, le long de la balustrade, suggéra Anne (I, p. 17). » Néanmoins, dès la deuxième partie de ce même chapitre, sa fonction de narratrice et d'héroïne se précise. Pourtant, le statut de protagoniste d'Anne n'est pas exempt d'ambiguïtés : jusqu'au chapitre VI, son journal vise à relater, de préférence, les événements qui arrivent aux autres ; en revanche, à partir de l'épisode Lewis, c'est sa propre existence qui sera mise en relief, sans qu'elle cesse d'assister aux soucis d'autrui¹³². Cela dit, Anne occupe, à l'intérieur de son propre récit, tantôt un rôle de témoin, tantôt un rôle de protagoniste, ce qui n'est pas sans rapport avec la personnalité qui lui est propre.

Personnage « divisé » selon les intentions de son auteur, Anne se trouve en effet en crise tout au long du roman. Le scripteur des *Mandarins*, en rupture perpétuelle avec lui-même, a une personnalité foncièrement contradictoire : en

¹²⁹ *La Force des choses*, I, p. 367.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 363. C'est cette volonté qui explique le métier qu'elle a donné à Anne : « Peignant un écrivain, je désirais que le lecteur vît en lui un semblable et non une bête curieuse ; mais beaucoup plus qu'un homme, une femme qui a pour vocation et pour métier d'écrire est une exception... Je n'ai donc pas confié mon stylo à Anne [...], je l'ai dotée d'un métier qu'elle exerce avec discrétion (*ibid.*, p. 360). »

¹³¹ *Ibid.*, p. 367, c'est nous qui soulignons. Si dans *La Force des choses* Beauvoir proteste contre la lecture biographique de son roman, celui-ci entretient néanmoins d'étroits rapports avec les instances réelles. Plusieurs estiment que Beauvoir et Sartre servent de modèle au couple Anne/Dubreuilh ; beaucoup voient en Henri Perron, Albert Camus. Que la figure de Lewis relève de la réalité, c'est l'évidence même : la preuve en est que le roman est dédié à Nelson Algren, écrivain américain, avec qui la liaison de Beauvoir est bien connue. Plus tard, la romancière semble reconnaître cette interaction des instances : « Il y a des éléments autobiographiques partout », avoue-t-elle à Susan Brison. Cf. 2002, p. 14.

¹³² Si l'on veut bien excepter la première partie du chapitre X, où elle attend, angoissée, l'appel de Lewis, et le début du chapitre XII, qui met en avant son désir de mort.

proie à des troubles d'identité, Anne fait pourtant preuve d'une clairvoyance qui étonne ; la peur qui la paralyse si souvent, entre en contraste avec le courage dont elle témoigne.

L'une des caractéristiques d'Anne réside dans son isolement fondamental ; prise d'un sentiment d'étrangeté, elle souffre cruellement de la solitude : « C'est moi, tout juste moi, c'est-à-dire personne (I, p. 49) » ; « J'ai très peu de rapports avec moi-même (I, p. 117) » ; « Je me suis promis que plus jamais je n'essaierais d'arracher mes gants de chevreau glacé : C'est trop tard, ai-je murmuré en jetant un coup d'œil sur ma glace. Maintenant mes gants sont greffés à ma peau, pour les ôter il faudrait m'écorcher (I, p. 128). »

Bien qu'elle vive en harmonie avec sa féminité, elle est obsédée, du début à la fin, par son âge : « J'étais bien contente d'être une femme : parce que c'est à des hommes que j'ai affaire, ça pose beaucoup moins de problèmes (I, p. 322) » ; « Je pensais vaguement que j'aurais pu avoir une vie différente ; j'aurais pu m'habiller, m'exhiber, connaître les petits plaisirs de la vanité ou les grandes fièvres des sens. C'était trop tard. [...] C'est à présent que je suis une autre : une femme de trente-neuf ans, une femme qui a un âge ! J'ai dit à voix haute : J'ai un âge ! (I, p. 128-129) »

Sincère et généreuse dans ses rapports avec les autres, elle fait preuve en même temps d'égoïsme. Cela se manifeste avant tout dans l'épisode Lewis, ce qui explique les reproches de l'amant : « Il faudrait que vous soyez seule à compter, que rien d'autre n'existe, que je vous subordonne toute ma vie alors que vous ne sacrifiez rien de la vôtre (II, p. 265). » Il en résulte un sentiment de culpabilité qui ne cesse de la hanter : « J'étais la seule coupable (II, p. 268) » ; « Comme l'année précédente, je me suis sentie coupable, odieusement. Robert comprenait tout, trop bien. [...] Le mal que je lui faisais [à Lewis] était inexpiable (II, p. 348) »¹³³.

La principale raison de ses troubles réside dans le fait qu'elle se sait, où qu'elle se trouve et quoi qu'elle fasse, inutile, négligeable – une étrangère. En effet, elle est « une autre » dans sa vie parisienne et un « manque » aux yeux de Lewis : « Et je me disais que peut-être ce n'est pas précisément de moi qu'il [Dubreuilh] avait besoin, mais à coup sûr elle lui était utile, *cette femme* dont j'occupais la place [...]. Existait-il [Lewis] encore ? [...] Je ne me comprenais plus. [...] N'aimé-je pas assez Lewis ? [...] Est-ce que je n'aime pas assez Robert ? [II, p. 62, c'est nous qui soulignons] »

Dans la seconde séquence du chapitre X, l'héroïne, ne sachant plus qui elle est, ni pourquoi elle vit, va jusqu'à perdre son image : « J'avais perdu tous mes souvenirs, et jusqu'à mon image (II, p. 399) » ; « C'est à peine si je me rappelais qui j'étais, et je me demandais si Paris existait encore (II, p. 400). » Anne, traversée par une série de doutes, saisie d'« une vague impression de

¹³³ Le sentiment de culpabilité affecte, d'une manière générale, tous les personnages des *Mandarins*.

faute et de danger (II, p. 345) », serait-elle un cas pathologique ? Quoi qu'il en soit, le drame du chapitre XII est soigneusement préparé.

La séquence finale des *Mandarins* expose le désir de mort qui envahit l'héroïne : « Je dis à voix basse : « Je veux mourir » ; ma gorge se dénoue, je me sens soudain très calme (II, p. 493). » Sécurisante, l'idée de la mort offre donc un sentiment de bien-être. Dans un premier temps, l'héroïne projette, dans son imaginaire, la disparition de Robert et celle de la sienne propre, ce qui lui apparaît tantôt comme une horreur, tantôt comme une délivrance. Ensuite, la mort devient une fascination : « Mon absence sera si parfaite que tout le monde l'ignorera. Ce vide me donne le vertige (II, p. 496). » Après avoir affronté de douloureux combats, Anne parvient enfin à affirmer la victoire de la mort, considérée comme la seule « vérité » : « J'ai assez renié, assez oublié, assez fui, assez menti ; une fois, une seule fois et à jamais, je veux faire triompher la vérité. La mort a vaincu : à présent, c'est elle qui est vraie. Il suffit d'un geste, et cette vérité deviendra éternelle (II, p. 498) »¹³⁴. Cette certitude gagnée, Anne atteint, un moment, un parfait équilibre, « un grand silence religieux (*ibid.*) ».

L'héroïne ne va pourtant pas mourir : pour mieux saisir le processus qui la ramène à la vie, il importe de passer en revue certaines questions relatives à son métier.

« Aider c'est mon métier » : Anne, psychiatre

Dans *Le Deuxième Sexe* et les ouvrages ultérieurs à celui-ci, Beauvoir ne cesse pas de répéter qu'elle tient le travail pour la condition essentielle de l'émancipation. Dans son essai, elle consacre un long passage à cette problématique, en attirant l'attention sur les difficultés que peut rencontrer une femme, désireuse de s'engager dans une activité extérieure à elle. Ce n'est donc pas un hasard si l'attitude des héroïnes à l'égard de leur travail est assez variée, voire souvent négative – *Les Mandarins* ne sont pas exempts de cette particularité de l'univers beauvoirien.

Bien qu'Anne ait un métier – elle est psychiatre¹³⁵ et analyste –, et qu'elle participe aux événements qui l'entourent, elle refuse de s'engager véritablement dans la lutte menée par son mari et ses amis ; elle joue donc un rôle assez passif dans la vie intellectuelle et politique, dont les conflits constituent la trame du récit hétérodiégétique. Elle livre, du reste, peu d'informations sur son métier, à l'égard duquel elle montre souvent un désintérêt plus ou moins mani-

¹³⁴ Cela entre en opposition avec l'effort d'Henri, qui à la fin du chapitre précédent, décide de tout recommencer.

¹³⁵ Elle est désignée explicitement deux fois comme telle, cette désignation étant, à chaque reprise, en rapport avec le personnage de Scriassine : « [À Scriassine] N'essayez pas de me faire ma psychologie, je la connais dans les coins : je suis psychiatre (I, p. 60) » ; « [Scriassine] Vous devez être une très bonne psychiatre (I, p. 116). »

feste : « J'avais rapporté d'Amérique beaucoup de documents, de notes et de livres sur la psychanalyse, mais je n'y touchai pas (II, p. 69) »¹³⁶.

Dans le chapitre IV, un rare moment de plénitude se crée – Dubreuilh retrouve « un heureux équilibre entre l'écriture et l'action (I, p. 283) », Anne aussi se sent épanouie : « Moi aussi, ma vie était pleine. Robert, Nadine, mes clients, *mon livre* : il n'y avait pas place dans mes journées pour un regret, un désir [*ibid.*, c'est nous qui soulignons]. » La question est de savoir de quel livre il s'agit, étant donné qu'il est peu probable que le scripteur parle de son journal. Une seconde mention permet plus loin de supposer qu'il est question de la rédaction d'un livre professionnel, travail dont on ignore, jusqu'à la fin, l'aboutissement : « [Paule à Anne] – Et ton livre ? – Il avance (I, p. 294) »¹³⁷.

L'identité professionnelle de l'héroïne, déjà fragile dans le premier volume, tend à s'affaiblir encore dans le second ; aussi son désintéret se transforme-t-il, parfois, en un dégoût : « Je me dégoûtais de plus en plus de mon métier (II, p. 375). » Dans le chapitre XII, elle va jusqu'à reconnaître la parfaite vanité de son travail : « Il n'y a plus d'amour en moi, pour personne, pour rien. [...] Mon métier, quelle plaisanterie ! (II, p. 495) »

Ainsi, ce n'est pas un hasard si l'héroïne commet parfois des erreurs : lors de son premier séjour à Chicago, par exemple, elle ne reconnaît pas tout de suite la folie de Maria, qu'elle prend pour une amante de Lewis : « Maria était une échappée d'asile, ça aurait dû me sauter aux yeux dès qu'elle avait ouvert la bouche. Et puis mon aveuglement m'effraya. Comme il fallait que je sois vulnérable pour avoir vu dans cette illuminée une rivale ! (II, p. 50) »¹³⁸

Le métier d'Anne, si anodin qu'il soit dans le déroulement des événements, est doté néanmoins d'un double intérêt, en rapport avec le statut que l'héroïne occupe en tant que je-narré. L'important réside dans la façon dont elle voit et juge les personnages à qui elle est attachée, et dans la manière dont elle s'observe elle-même. Le travail de psychanalyste de l'héroïne – ou plutôt la vision du monde qu'elle adopte – aboutira à deux résultats opposés¹³⁹.

D'une part, en tant que témoin dans son récit, Anne fait preuve d'une objectivité et d'une acuité remarquables : quand il s'agit d'apprécier le compor-

¹³⁶ Éliane Lecarme-Tabone constate que « deux cas [de la pratique d'analyste d'Anne] seulement nous sont présentés avec une relative précision : celui d'un jeune garçon qu'elle traite en lui demandant des dessins [...], et, plus brièvement, celui d'une grande fille aux cheveux blancs, revenue des camps [...]. Encore s'agit-il plutôt d'allusions développées : Anne ne nous raconte jamais une véritable cure ; on ne la voit jamais en prise directe avec un patient. » Cf. 1992, p. 86.

¹³⁷ Dans les chapitres qui suivent, il ne sera plus question de ce « livre ».

¹³⁸ L'attitude d'Anne face à son métier peut s'expliquer par « l'ambivalence des sentiments de l'auteur à l'égard de la psychanalyse », dont Beauvoir conteste certains aspects dans *Le Deuxième Sexe*. Cf. Jacques Deguy, 1991, p. 63-101.

¹³⁹ Lecarme-Tabone estime, à juste titre, qu'Anne tire « vraisemblance et efficacité de sa dimension professionnelle. [...] Le métier confère donc épaisseur et profondeur au personnage. » Cf. 1992, p. 100.

tement et les actes des autres, elle jette souvent sur eux « un regard professionnel (II, p. 202) »¹⁴⁰. Ce regard implique un processus bénévole : par sa clairvoyance et sa justesse, l'héroïne est capable de mettre de l'ordre dans le désordre qui entoure les personnages.

Lorsqu'Anne occupe une position de protagoniste, son œil médical agit au contraire à ses propres dépens : « Je regardais les gens avec des yeux de médecin et ça me rendait difficile d'avoir avec eux des rapports humains. [...] Même dans ma vie privée, je garde cette attitude. [...] Je me vois telle que j'apparaîs dans ses phantasmes [de l'autre] [...]. Qui donc voit-il en moi ? (I, p. 313) » De fait, le métier qu'elle exerce participe à ses troubles et la conduit jusqu'à une sorte d'aliénation : « Lewis n'était dans mon existence qu'un épisode auquel les circonstances m'avaient fait attacher un prix excessif. [...] C'est très délibérément que j'avais provoqué celui-ci [un nouvel amour] ; je l'avais exagérément exalté parce que je savais que ma vie de femme touchait à sa fin ; mais au fond je pouvais m'en passer (II, p. 362-363). »

Ce regard de psychiatre, jeté sur sa propre intimité, apparaît comme le plus grand leurre de la vie sentimentale d'Anne, qui tombe ainsi dans un piège. Soumise à une perpétuelle auto-analyse – appliquée avant tout dans ses rapports avec Lewis –, le scripteur tourne en rond, sans pouvoir sortir de ses obsessions d'amoureuse¹⁴¹.

Anne, objet de la vue

Pour comprendre comment Anne, étrange psychanalyste, réussit à se sauver de la mort, il nous semble utile de nous tourner, d'une part, vers les quelques séquences hétérodiégétiques où elle figure comme objet de la vue des autres, d'autre part, vers un segment révélateur du chapitre final.

D'une manière générale, on peut constater qu'Anne a tendance à refuser, dans le texte hétérodiégétique, la position de « focalisation-objet »¹⁴² : « Je déteste cet instant où les visages se tournent vers moi et où d'un seul prompt regard on m'identifie et on me dépèce. Alors, je prends conscience de moi-même, et j'ai toujours mauvaise conscience (I, p. 303-304). »

Dans le cas où Anne est l'objet du regard d'Henri, elle apparaît presque toujours comme attirante, ce qui montre la relation solidaire, voire intime, qui lie les deux personnages : « Elle était jolie, ce soir, et il [Henri] la trouvait romanesque, dans son tailleur austère. Si elle n'avait pas été une vieille amie et

¹⁴⁰ Il est question ici de Paule. Ce « regard » affecte plus d'une fois Nadine et Dubreuilh : « [Anne à Dubreuilh] C'est pour vous punir que vous renoncez à écrire (II, p. 200). »

¹⁴¹ Cela aboutit souvent à la mauvaise interprétation des gestes, des propos et de l'attitude de Lewis.

¹⁴² Pierre Vitoux, dont l'étude montre le jeu des rapports entre les différentes instances de la focalisation, discerne une « focalisation-sujet » (le sujet-percepteur) et une « focalisation-objet » (l'objet de la perception). Cf. 1982, p. 360.

la femme de Dubreuilh, *il lui aurait volontiers fait un doigt de cour* [I, p. 25, c'est nous qui soulignons] » ; « Elle portait ce soir une robe écossaise qui la rajeunissait, elle était bien maquillée ; en un sens, elle avait l'air beaucoup plus jeune que Nadine (I, p. 180) » ; « Les cheveux au vent, hâlée, les bras nus, elle paraissait beaucoup plus jeune qu'à Paris (I, p. 367) »¹⁴³. Cette vision positive ne se transforme que rarement en jugement négatif : ainsi, au moment où Anne rentre de son dernier séjour américain, Henri ne peut pas ne pas apercevoir le changement qui s'est produit dans l'apparence physique de son amie : « Anne avait pris un sérieux coup de vieux (II, p. 447) » ; « Henri chercha le regard de Nadine : « C'est vrai qu'Anne a l'air fatiguée (II, p. 449). »

Il n'en va pas de même pour les passages où le sujet-percepteur est Nadine ; en effet, son optique, en partie erronée, n'est pas exempte de malveillance. Anne surgit alors sous le signe de la négativité : « [Nadine à Anne] J'aimerais mieux finir dans un bordel que de me promener dans la vie avec des gants de chevreau glacé : jamais tu ne les enlèves, tes gants. Tu passes ton temps à donner des conseils ; et qu'est-ce que tu connais des hommes ? Et je suis bien sûre que jamais tu ne te regardes dans la glace et que tu n'as jamais de cauchemars (I, p. 99). »

Si, de même, le regard perspicace de Scriassine met l'héroïne mal à l'aise¹⁴⁴, la vision que Josette, « poupée de luxe (I, p. 453) », se fait d'Anne est tout à fait hostile : « [Josette à Henri] C'est une belle pimbêche ! Ah ! je déteste ces femmes qui s'habillent comme des chaisières pour montrer qu'elles ont des idées sociales (II, p. 172). »

Enfin, il arrive également qu'un contraste se crée entre deux regards, focalisés sur Anne. Dans le chapitre X, la perspective de Lewis, neutre, entre en opposition avec celle de Dorothy, remplie d'enthousiasme : « [Dorothy] Anne ! [...] Vous avez une si jolie robe et cette coiffure vous va si bien ! [...] Il ne remarquait pas mes robes, pour lui je n'avais plus de corps, à peine un visage (II, p. 398). »

Le chapitre XII mérite une attention toute particulière, dans la mesure où Anne y fonctionne à la fois comme focalisation-sujet et comme une focalisation-objet spéciale. Il a été dit qu'au milieu de cette séquence triomphait l'idée de la mort, ce qui rétablissait – provisoirement – l'équilibre de l'héroïne. Les pages suivantes sont censées briser cette harmonie : le processus se fait par le biais de la position de focalisation-objet qu'occupe Anne dans la vision de sa propre mort. Un moment, elle est la proie d'une cécité et d'une surdité totales : « Je voyais, et j'étais aveugle, j'entendais et j'étais sourde (II, p. 498). » Le « faible écho (*ibid.*) » qu'elle perçoit ensuite est le premier signe de sa nouvelle émergence qui tend, cette fois, vers le refus de la mort.

¹⁴³ Cf. également leur scène d'intimité amicale, à l'issue de laquelle Anne pense prolonger « la confiance de cette heure (I, p. 324) ».

¹⁴⁴ « Vous avez l'air très sûre de vous, mais au fond vous êtes extrêmement timide (I, p. 60). »

En effet, en évoquant le regard que pourraient jeter ses proches sur son cadavre, elle prend horreur de ce spectacle : « Ils entreront dans la chambre ; je ne verrai rien, mais ils me verront. [...] Je mourrai seule ; pourtant ma mort ce sont les autres qui la vivront (II, p. 499). » Les rapports de focalisation-sujet et de focalisation-objet sont ainsi perturbés. Anne s'imagine en tant qu'objet de la vue des autres, ce qui éveille en elle un sentiment de responsabilité : « Longtemps, je suis restée devant la glace à regarder mon visage de rescapée. Les lèvres seraient devenues bleues, les narines pincées ; mais pas pour moi : pour eux. Ma mort ne m'appartient pas. La fiole est encore là, à portée de ma main, la mort est toujours présente : mais les vivants le sont davantage encore. Du moins tant que Robert vivra, je ne pourrai pas leur échapper. Je range la fiole. Condamnée à mort ; mais aussi condamnée à vivre (*ibid.*). »

Ce qui sauve Anne, et la conduit vers la vie et les siens, c'est la transmutation d'une perception égocentriste en une vision profondément humaniste, à quoi la rédaction de son journal, lieu de réflexion, d'expression et de création, est fort propice : « Je suis ici. Ils vivent, ils me parlent, je suis vivante. De nouveau, j'ai sauté à pieds joints dans la vie. Les mots entrent dans mes oreilles, peu à peu ils prennent un sens (II, p. 500) » ; « Je me dis que puisqu'ils ont été assez forts pour m'arracher à la mort, peut-être qu'ils sauront m'aider de nouveau à vivre (II, p. 501) »¹⁴⁵.

Jumelages

De nos analyses il résulte que les conflits des deux personnages centraux apparaissent comme une double crise, intellectuelle et vitale : pour Henri, il est question de concilier l'art et l'action, pour Anne, il s'agit de choisir entre la vie et la mort. Il s'ensuit qu'Anne répète, sur le registre vital, les dilemmes d'Henri : une fois de plus, l'adoption de l'alternance des formes narratives se trouve justifiée.

Quoique *Les Mandarins* – écrit foncièrement limpide – ne proposent pas de rupture radicale avec le récit traditionnel, Beauvoir y recourt à un certain nombre de techniques neuves et novatrices. L'une de ces particularités réside dans l'heureux jumelage du public et du privé : sans le récit d'Anne, le roman n'offrirait rien d'autre qu'un « document » et vice versa ; privée des tournoisements du texte hétérodiégétique, l'histoire de l'héroïne resterait une aventure banale.

¹⁴⁵ Beauvoir estime que le retour d'Anne à la vie est plus un échec qu'une victoire : « Anne, finalement, ne se tue pas [...], mais son retour au consentement quotidien ressemble plutôt à une défaite qu'à un triomphe (*La Force des choses*, I, p. 370). » Or, le rôle positif que prend le scripteur des *Mandarins* est indiscutable.

À la première « voix » – celle d’Henri¹⁴⁶ – surgie dans le chapitre I, répond la voix d’Anne dans la partie finale, les deux affirmant le triomphe de la vie¹⁴⁷. Entre le début et la fin, tout un parcours se dessine, durant lequel les personnages ne cessent d’hésiter entre le refus et l’acceptation de leur situation. Le journal d’Anne fait ressortir, nous l’avons montré, toutes sortes d’imitations, de reprises, d’échos et de développements par rapport au récit à la troisième personne – la répétition, élément fondamental des *Mandarins*, relève donc du pouvoir d’Anne, scripteur du roman. Cependant, ce procédé est loin d’être une simple technique : grâce à la répétition, le narrateur réussit à montrer la mouvance inexplicable de l’existence humaine, sa variété, ses enjeux, ses doutes, voire sa « vérité » : ainsi compris, le livre de Simone de Beauvoir n’offre-t-il pas, tout compte fait, « quelque chose comme l’art de la fugue » ?¹⁴⁸

Le thème majeur du texte hétérodiégétique est l’écriture – gage de la survie des intellectuels –, à laquelle les personnages tendent pourtant à renoncer. À son tour Anne, dont la positivité s’éclaire, affirme au contraire – fort paradoxalement – l’instinct de vie, dans la mesure où elle est prête à entreprendre le travail de scripteur. Toutefois, la positivité d’Anne, « narratrice et sorcière à sa manière¹⁴⁹ », ne s’épuise pas dans la seule activité de la rédaction. Si la première voix est une voix masculine, à qui semblent appartenir « la joie d’exister, la gaieté d’entreprendre¹⁵⁰ », c’est à la seconde voix, féminine – « passive » selon Beauvoir –, que revient une fonction véritablement active : celle de briser, par son journal, la linéarité rigide, la chronologie austère du roman.

¹⁴⁶ Le terme de « voix » n’est pas pris ici dans son acception narratologique, étant donné qu’Henri ne devient, à aucun moment, narrateur ; il renvoie au rôle de protagoniste que remplit le personnage. La situation est tout autre dans le cas d’Anne : narratrice et héroïne, elle est effectivement dotée du pouvoir de la parole.

¹⁴⁷ Même si le roman se clôt sur un espoir incertain : « [Anne] Qui sait ? peut-être un jour serai-je de nouveau heureuse. Qui sait ? (II, p. 501) »

¹⁴⁸ Dans une de ses conférences, Beauvoir semble confirmer notre hypothèse : « Si j’écris un roman je peux très bien soutenir ces deux thèmes [la joie de vivre et le sens du tragique] à la fois, comme on soutient plusieurs thèmes à la fois dans une symphonie, dans une sonate, en contrepoint, en les mêlant et en les faisant exister ensemble et en appuyant l’un sur l’autre. C’est par exemple ce que j’ai essayé de faire dans *Les Mandarins*. » Cf. *Mon expérience d’écrivain*, loc. cit., p. 444.

¹⁴⁹ Le terme est de Lecarme-Tabone, 1992, p. 101.

¹⁵⁰ *La Force des choses*, I, p. 365.

dc_141_10

**« FAIRE PARLER LE SILENCE. »
BEAUVOIR : LA FEMME ROMPUE**

Une problématique féminine

Il a été dit que l'œuvre de Simone de Beauvoir se divisait en trois registres et qu'elle montrait, sur le plan horizontal, une évolution thématique assez nette ; celle-ci se caractérise, en premier lieu, par la mise en valeur de dilemmes relevant de la philosophie existentialiste.

La question est de savoir par quoi s'explique, dans cette première période des fictions, la carence de la problématique féminine, qui domine pourtant dans la suite de l'œuvre. Du propre aveu de la romancière, la réponse se trouve dans sa « jeunesse privilégiée » qu'il s'agit d'éclairer par les *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « J'ai expliqué dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, comment j'avais eu [...] une jeunesse privilégiée. Quand j'étudiais en Sorbonne, je trouvais commode et agréable d'être une femme¹⁵¹. » Or, en dépit de cette jeunesse harmonieuse, elle doit se rendre compte des paradoxes de l'éducation qu'elle a reçue : si elle a été traitée en garçon, le caractère pour ainsi dire « androgyne » de son être, qui en résulte, a sans doute éveillé l'hostilité de ses parents. Force lui est donc de constater qu'une différence foncière s'établit entre la formation d'une fille et celle d'un garçon : « J'ai écrit trois romans, des essais, sans m'inquiéter de ma condition de femme. [...] J'ai commencé à réfléchir et je me suis aperçue avec une sorte de surprise que la première chose que je devais dire, c'était : je suis une femme. Toute ma formation affective, intellectuelle, a été différente de celle d'un homme. J'ai réfléchi là-dessus et je me suis dit : il faudrait voir de manière générale, et par le menu, ce que ça représente d'être une femme¹⁵². »

La Force des choses témoigne de l'accomplissement de cette tâche : « On m'aurait surprise et même irritée, à trente ans, si on m'avait dit que je m'occuperais des problèmes féminins et que mon public le plus sérieux, ce serait des femmes. Je ne le regrette pas. Divisées, déchirées, pour elles plus que pour les hommes il existe des enjeux, des victoires, des défaites. Elles m'intéressent ; et j'aime mieux, à travers elles, avoir sur le monde une prise limitée, mais solide, que de flotter dans l'universel¹⁵³. »

¹⁵¹ « Une interview de Simone de Beauvoir par Madeleine Chapsal », in Francis-Gontier, 1979, p. 383.

¹⁵² *Ibid.*, p. 385.

¹⁵³ *La Force des choses*, 1963, I, p. 268.

Il nous semble important de noter qu'au lieu du terme de « carence » de la thématique féminine, dont fait preuve le début de l'œuvre, il serait plus juste d'utiliser celui de « refoulement » : dans son premier recueil de nouvelles, intitulé *Quand prime le spirituel*¹⁵⁴, cette problématique fait bel et bien son apparition, pour être ensuite passée sous silence pendant une vaste période, notamment jusqu'à la parution des *Mandarins*. Il en ressort que les questions relatives à la femme sont susceptibles de préoccuper la romancière dès le début de sa carrière¹⁵⁵, ce premier recueil – peu réussi au demeurant – apparaissant ainsi comme une sorte de préfiguration de l'œuvre entière.

Bien que le registre de la fiction se caractérise, chez Beauvoir, par une diversité thématique assez grande, il est aisé de relever, chez chacune de ses héroïnes, une sorte d'incapacité à être, à agir, à se lier avec autrui. Si différentes qu'elles soient, elles éprouvent, toutes, un complexe d'échec, ce qui les pousse à chercher en dehors d'elles-mêmes la justification de leur existence. Aussi les personnages échouent-ils dans leurs rapports amoureux, qui ne connaissent pas, la plupart du temps, de réciprocité.

Il est opportun de remarquer que les héroïnes vivent, presque sans exception, en couples, sans que la problématique du mariage y occupe – si l'on veut bien excepter *La Femme rompue* – un rôle de premier ordre. Le peu d'importance que Beauvoir accorde – du moins sur le plan fictionnel – à cette question, s'explique sans doute par l'hostilité qu'elle éprouve à l'égard de tout ce qui peut relever de l'officiel : « Nous [Beauvoir et Sartre] étions hostiles aux institutions parce que la liberté s'y aliène, et hostiles à la bourgeoisie d'où elles émanaient : il nous paraissait normal d'accorder notre conduite à nos convictions. Le célibat pour nous allait de soi¹⁵⁶. »

Pour terminer cette introduction à l'analyse de *La Femme rompue*, rappelons un fait biographique : contrairement aux personnages de ses récits, Beauvoir semble avoir connu, dans sa vie personnelle, l'accomplissement du sentiment amoureux. Sa rencontre avec Sartre est considérée par elle-même comme l'événement capital de son existence, l'émotion qui les unit étant « un amour nécessaire¹⁵⁷ » : « Jamais nous ne deviendrions étrangers l'un à l'autre, jamais l'un ne ferait en vain appel à l'autre, et rien ne prévaudrait contre cette alliance ; mais il ne fallait pas qu'elle dégénérât en contraintes ni en habitude

¹⁵⁴ Recueil écrit – sous le titre de *Primauté du spirituel* – entre 1935 et 1937, mais dont Gallimard et Grasset refusent à l'époque la publication. Il ne paraîtra, chez Gallimard, qu'en 1979. Le recueil fut réédité en 2006 sous le titre *Anne, ou quand prime le spirituel* (Gallimard, coll. « Folio »).

¹⁵⁵ Même si Beauvoir préfère passer sous silence cette intention.

¹⁵⁶ *La Force de l'âge*, 1960, I, p. 89. En revanche, dans *Le Deuxième Sexe*, un passage important est consacré au mariage.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

[...]. Je savais qu'aucun malheur ne me viendrait jamais par lui, à moins qu'il ne mourût avant moi¹⁵⁸. »

La trame de *La Femme rompue* consiste dans la lente désorganisation du couple formé par Monique et Maurice, mariés depuis plus de vingt ans et ayant deux filles adultes. Alors que Monique demeure la victime de l'échec conjugal, Maurice commence une nouvelle vie, en quittant son épouse pour Noëlie, jeune avocate brillante. Monique, complètement livrée à elle-même, ne comprend rien à sa situation : son univers s'écroule, au point qu'elle risque de perdre son identité. Le dénouement malheureux est suggéré dès le paratexte ; en effet, dans le prière d'insérer, la romancière est soucieuse d'avertir son lecteur : « Les gens heureux n'ont pas d'histoire. C'est dans le désarroi, la tristesse, quand on se sent brisé ou dépossédé de soi-même qu'on éprouve le besoin de se raconter. »

Le récit lui-même se présente comme le journal intime de Monique, tenu au jour le jour. L'écrit de l'héroïne – dont la durée embrasse les événements de sept mois¹⁵⁹ – est soigneusement daté, mais comporte néanmoins quelques imprécisions et omissions. La banalité voulue de l'histoire relatée entre en contrepoint avec la subtilité que montre sa structuration, choix qui n'est certainement pas un hasard.

Un récit policier ?

En expliquant, dans *Tout compte fait*, la technique narrative adoptée dans ses récits, Beauvoir distingue nettement entre deux procédés, qui consistent à « raconter en clair » ou à « faire parler le silence » : « Dans mes précédents romans, le point de vue de chaque personnage était nettement explicité et le sens de l'ouvrage se dégageait de leur confrontation. Dans celui-ci [*Les Belles Images*], il s'agissait de faire parler le silence¹⁶⁰. » C'est cette même technique qu'elle vise à appliquer dans *La Femme rompue* : « Demander au public de lire entre les lignes, c'est dangereux. [...] Il ne s'agissait pas pour moi de raconter en clair cette banale histoire mais de montrer, à travers son journal intime, comment la victime essayait d'en fuir la vérité. [...] Elle tisse elle-même les ténèbres dans lesquelles elle sombre au point de perdre sa propre image¹⁶¹. »

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 29. Cf. les trois manifestations de la relation amoureuse, *supra*, MA, p. 62-63.

¹⁵⁹ Du 13 septembre au 24 mars d'une année indéterminée.

¹⁶⁰ *Tout compte fait*, 1972, p. 139.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 141-142. « Raconter en clair » ou « faire parler le silence » peuvent cependant donner lieu à une certaine confusion, parce que ces termes ne rendent pas compte de la manière dont les événements sont présentés dans le récit, et, au lieu de mettre en relief un fait de langage et de narration – comme Beauvoir essaie de le faire croire –, ils renvoient plutôt à une attitude mentale du narrateur qui préfère voiler la vérité. La découverte de

La construction énigmatique de *La Femme rompue* est donc un choix délibérément voulu de la part de la romancière, qui va jusqu'à considérer son écrit comme un « roman policier » : « J'aurais voulu que le lecteur lût ce récit comme un roman policier ; j'ai semé de-ci de-là des indices qui permettent de trouver la clé du mystère : mais à condition qu'on dépiste Monique comme on dépiste un coupable. Aucune phrase n'a en soi son sens, aucun détail n'a de valeur sinon replacé dans l'ensemble du journal. La vérité n'est jamais avouée : elle se trahit si on y regarde d'assez près¹⁶². »

Dans les pages qui suivent, nous proposons de mettre l'accent sur l'allure policière du récit, tout en essayant de montrer les procédés par lesquels *La Femme rompue* s'écarte des poncifs de ce genre. Pour ce faire, nous cherchons à repérer les indices, susceptibles d'éclairer le mystère, ce qui revient à mettre en lumière les ténèbres du drame conjugal, tissé à travers des silences. En effet, la découverte de l'infidélité de Maurice et, par conséquent, la révélation de celle-ci à Monique se font par paliers, d'une manière progressive, ce qui est conforme – du moins en apparence – à la logique du roman à énigme. L'enjeu de *La Femme rompue* consiste dans la difficile quête de la vérité, tâche qui coïncide, là encore, avec la visée du genre policier. Que Monique doive nécessairement échouer dans cette entreprise, relève d'un processus plus compliqué.

Revenons au début du récit, dont l'*incipit* installe une atmosphère de bonheur, voire un univers de jubilation : « C'est un de ces instants émouvants où la terre est si bien accordée aux hommes qu'il semble impossible que tous ne soient pas heureux. [...] Je veux vivre enfin un peu pour moi. [...] J'ai un tas de projets en tête (p. 123)¹⁶³. » Dans cette euphorie, l'absence de Maurice, qui part pour un voyage, introduit néanmoins une angoisse, donnant à Monique « la gorge serrée (p. 122) » : dès la troisième note de son journal, l'héroïne commence à se tourmenter, sans qu'elle en sache véritablement la raison.

Désormais, l'inquiétude et le déséquilibre s'insinuent lentement dans la vie du couple, d'où l'effort acharné de Monique, désireuse d'apprendre la « vérité » ; cette recherche se répercute à travers tout le journal : « Il faut que je m'avoue la vérité ; j'ai toujours voulu la vérité, si je l'ai obtenue, c'est que je la voulais. Eh bien ! Maurice a changé (p. 127). »

L'intrigue du récit peut se diviser, *grosso modo*, en trois étapes, suivant en cela la perception forcément subjective que Monique aura des événements. Conformément aux règles du roman policier, Monique a du mal à comprendre, dans un premier temps, la froideur, l'indifférence de Maurice, ce qui la con-

celle-ci et l'organisation du discours appartiennent évidemment à deux plans complètement différents.

¹⁶² *Ibid.*, p. 142.

¹⁶³ FR, 1968. Le livre contient encore deux récits que nous n'examinerons pas ici : *Monologue* et *L'Âge de discrétion*.

damne à une perpétuelle auto-accusation. Au moment où elle se sent déjà suffisamment fautive dans la dégradation de ses rapports avec son mari, survient la révélation de l'adultère, ce qui, en inaugurant la deuxième étape de l'intrigue, rompt définitivement l'équilibre¹⁶⁴ : « Chaque fois je crois avoir touché le fond. Et puis je m'enfonce plus loin encore dans le doute et le malheur (p. 170). »

L'allure policière de *La Femme rompue* est assurée encore par le sentiment de persécution, dont Monique est de plus en plus la proie, ce sentiment se transformant en une « manie ». Bientôt, l'héroïne ne peut voir, dans cette histoire d'adultère, qu'un « jeu truqué » : « Cette porte claquée, ce verre de whisky : tout était prémédité (p. 144) » ; « Je suis dans leur idylle un problème, un obstacle (p. 147) » ; « Je suis manœuvrée. Qui dirige la manœuvre ? Maurice, Noëllie, tous les deux ensemble ? (p. 148) » ; « Je commence à voir clair dans le jeu de Noëllie (p. 158). »

Le caractère policier est également renforcé par l'absence de Noëllie, qui ne paraît pas véritablement sur la scène : seul un coup de téléphone, passé le 24 janvier, trahit sa « présence »¹⁶⁵. Plongée dans la souffrance, Monique recourt à de fausses solutions¹⁶⁶, tandis que les mensonges de Maurice¹⁶⁷ ne font que creuser le vide de son univers. La vérité, au lieu de se dévoiler, s'éloigne progressivement de l'héroïne, jusqu'à devenir parfaitement insaisissable : « Ou est-ce à ce moment-là qu'il mentait ? Où est la vérité ? existe-t-elle encore ? (p. 183) »

Parallèlement à ce processus, la culpabilité de Monique se trouve renforcée. D'une part, elle a le pénible sentiment d'être jugée, d'autre part, Maurice lui adresse une série d'accusations¹⁶⁸ : « En présence de Maurice, je ne peux plus m'empêcher de me sentir devant un juge. [...] Je ne me voyais même que par ses yeux : une image trop flatteuse peut-être mais où en gros je me reconnaissais (p. 179). »

Le récit atteint de la sorte son premier point culminant ; un univers d'étouffement s'établit, rempli de mensonges, d'arrière-pensées et de silences : « Nous n'avions plus rien à nous dire, obsédés par la même histoire dont il ne voulait pas parler (p. 182). » Les relations du couple se caractérisent par une impénétrabilité à peu près parfaite, une impuissance à communiquer qui l'empêche de sortir de cette horreur conjugale.

¹⁶⁴ Cette révélation survient le « Dimanche 26 septembre (p. 130) », treize jours après le commencement du journal. De fait, la partie introductive du récit est bien mince, par rapport au développement de la crise qui a lieu dans les étapes suivantes.

¹⁶⁵ Sa figure est évoquée, dans la note du 5 novembre, d'une façon indirecte : il s'agit de la relation – rétrospective – d'un cocktail, auquel tous les personnages participent.

¹⁶⁶ Cf. l'épisode Quillan, homme avec qui Monique essaie de « renouer ». Il va sans dire que leur rencontre n'aboutit à rien.

¹⁶⁷ On apprend que sa liaison avec Noëllie « dure depuis plus d'un an (p. 170) ».

¹⁶⁸ Pour la nature de ces accusations, cf. *infra*, p. 95.

Bien que Monique soit sans doute coupable d'avoir entièrement vécu pour et par sa famille, elle est aussi victime de cette situation triangulaire, dont elle n'est pas véritablement responsable. Victime malgré elle, l'héroïne ne peut, à aucun moment, devenir acteur – ce rôle semble être l'attribut de Maurice, qui prend parfois les dimensions d'un personnage « monstrueux » : « Il aurait absolument dû me prévenir. J'aurais eu des histoires, moi aussi. Et j'aurais travaillé [...] ; il n'y aurait pas ce vide autour de moi. [...] Maurice par son silence m'[a] refusé la possibilité d'affronter, armée, une rupture. [...] C'est monstrueux : il a choisi pour m'abandonner le moment où je n'avais plus mes filles (p. 196). »

Le sentiment d'abandon et de perte qui s'empare de Monique, la pousse à perdre sa capacité à se considérer comme sujet. Entièrement désarmée, incapable de se voir, le regard des autres ne lui renvoie rien : « Je croyais savoir qui j'étais, qui il [Maurice] était : et soudain je ne nous reconnais plus, ni lui ni moi (p. 191) » ; « Je me tourmente. Comment les gens me voient-ils ? Et en toute objectivité, qui suis-je ? (p. 200) » L'« affreuse descente (p. 202) » du personnage est favorisée par l'incessante auto-analyse à laquelle elle finit par s'aliéner, processus inévitable par l'adoption même de la forme du journal. En effet, si la présence du monde extérieur est plus ou moins sensible au début du récit¹⁶⁹, Monique a progressivement tendance à faire disparaître le dehors au profit du règne de la vie intérieure, soumise à un rétrécissement de plus en plus considérable.

Le départ de Maurice en vacances, en compagnie de Noëllie, est censé ouvrir la troisième étape de l'intrigue¹⁷⁰, au cours de laquelle la crise ne fait que s'aggraver. Monique, en sombrant dans une paralysie émotionnelle, atteint le paroxysme de sa souffrance : « J'ai choisi de me terrer dans mon caveau : je ne connais plus le jour ni la nuit [...]. Quand ça va un peu mieux, je prends des excitants et je me jette dans un roman policier [...]. A quel degré de laisser-aller on peut atteindre, quand on est entièrement seul, séquestré ! [...] Je ne peux plus vivre. Je ne veux pas mourir (p. 220). »

Menacée de folie, l'héroïne ne renonce pas pour autant à sa principale tâche : la mise au jour de la vérité. Dans cette quête, elle est aidée par son amie Isabelle et – quoique d'une manière moins explicite – par Maurice lui-même : « [Isabelle] Personne n'ose vous dire la vérité ; moi je trouve que souvent à trop vouloir ménager les gens on ne leur fait que du mal. Il faut que vous vous convainquiez que Maurice aime Noëllie : c'est très sérieux. [...] Ils avaient l'air tout à fait décidés à faire leur vie ensemble (p. 232) » ; « [Maurice] – Ce dont j'aurais envie [...] c'est de vivre seul pendant quelque temps (p. 233). »

¹⁶⁹ Cf. par exemple la figure de Marguerite, protégée de Monique, et les allées et venues de l'héroïne à Paris.

¹⁷⁰ Étape inaugurée par la note du 15 janvier.

Le principal adjuvant – paradoxal – semble être cependant Lucienne que Monique décide d'aller voir à New York, afin de lui « arracher » la vérité : « Il doit y avoir une vérité. Je devrais prendre l'avion pour New York et aller demander à Lucienne la vérité. Elle ne m'aime pas : elle me la dira (p. 234). » Le moment du départ coïncide avec le déménagement de Maurice ; la boucle de l'existence de Monique paraît ainsi bouclée, l'héroïne ne pouvant que subir le coup définitif¹⁷¹ : « Il [Maurice] a choisi la version qui lui paraissait devoir me faire le moins de mal. Était-elle vraie ? Je ne le saurai jamais. [...] Lucienne m'aidera peut-être à me comprendre, bien que ça n'ait plus aucune importance, à présent (p. 242). »

Or, le voyage à New York, loin de mener vers la compréhension, conduit au contraire au cœur d'un vide absolu : « Maurice et Colette m'ont conduite à l'aéroport [...], Lucienne prendrait la livraison de moi à l'arrivée : un bagage qu'on transbahute, une infirme, ou une demeurée (p. 243). » À travers leurs conversations, inutiles en fin de compte, se révèlent les rapports conflictuels de la mère et de la fille qui ne parlent pas le même langage : « [Monique] – Tu es heureuse ? [Lucienne] – Ça, c'est un de tes mots. Il n'a pas de sens pour moi. [Monique] – Alors, c'est que tu n'es pas heureuse. Elle a dit d'un ton agressif : – Ma vie me convient parfaitement (p. 247). » Ce trouble de la communication ne fait que renforcer le sentiment de culpabilité éprouvé par la mère : « Elle a des brusqueries, des impatiences [...] qui me semblent trahir un malaise. Ça aussi, c'est sûrement de ma faute, ce refus de l'amour : mon sentimentalisme l'a écœurée, elle s'est travaillée pour ne pas me ressembler (p. 247) »¹⁷².

Adjuvant ou opposant, Lucienne n'est la détentrice d'aucune vérité ; son réalisme froid, qui entre en contrepoint avec la vision romantique des rapports humains que se fabrique Monique, permet néanmoins d'objectiver le drame conjugal : « [Lucienne] Tu as eu le tort de croire que les histoires d'amour duraient. Moi j'ai compris ; dès que je commence à m'attacher à un type, j'en prends un autre (p. 244). »

La fin du récit fait ressortir l'échec absolu de l'enjeu : ne pouvant pas dé mêler le vrai du faux, Monique doit assister, vaincue, au triomphe du chaos : « Je ne sais plus rien. Non seulement pas qui je suis mais comment il faudrait être. Le noir et le blanc se confondent, le monde est un magma et je n'ai plus

¹⁷¹ À ce moment du récit, le « fantastique » s'introduit dans l'histoire, par le biais d'une référence faite par Monique à une nouvelle de Poe. Cette référence surprend, étant donné que Monique refuse de sortir des méandres de son âme, zone peu propice aux réflexions littéraires.

¹⁷² Il est à noter que ce type de rapport antagonique qui marque les relations mère/enfant, s'inscrit dans tous les récits de Beauvoir (cf. en particulier les nouvelles de *Quand prime le spirituel*, *Les Mandarins*, *Les Belles Images*, *Monologue*, *L'Âge de discrétion*). Cette problématique se pose également dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, où l'hostilité entre la romancière et sa mère est frappante.

de contours. Comment vivre sans croire à rien ni à moi-même ? (p. 249) » ; « Maintenant je suis une morte. [...] Quand je suis seule, je reste immobile pendant des minutes sur le bord du trottoir, entièrement paralysée (p. 250). »

Récit proche du policier par son enjeu et sa structure énigmatique¹⁷³, *La Femme rompue*, contrairement à l'intention de son auteur, ne relève pas pourtant, nous semble-t-il, de ce genre. Ce qui pose le plus grand problème, c'est la définition des statuts du coupable et de la victime, et celle aussi du crime – définitions qui s'imposent avec rigueur dans un roman policier. La preuve de cette incertitude générique est que Beauvoir elle-même tient Monique tantôt pour un « coupable », responsable de la situation, tantôt pour une « victime », contrainte de subir son malheur¹⁷⁴.

À son tour Maurice, désireux de maintenir sa double vie, reste – en dépit de tout ce qu'il apporte de troubles dans la vie de son épouse – un personnage touchant, déchiré : « Je ne veux pas te perdre. Je ne veux pas non plus renoncer à Noëllie. Pour le reste, je nage... (p. 207). »

La Femme rompue doit ainsi se lire comme un récit policier renversé : les rapports de coupable et de victime sont tellement brouillés qu'il est pratiquement impossible de décider, avec certitude, en quoi le crime réside et quel personnage remplit le rôle du criminel ; cette difficulté est renforcée par le fait que les héros cherchent constamment à écarter la responsabilité, à chasser la mauvaise conscience. Faute de solution – étape obligatoire du roman policier au terme duquel triomphe la découverte du coupable et de la vérité –, le récit demeure un « affreux psychodrame » : « C'était comme un affreux psychodrame où on joue à la vérité. C'est la vérité, mais on la joue (p. 184). »

Est-il possible d'arrêter le temps ?

La structure temporelle de *La Femme rompue* se caractérise par l'abondance des retours en arrière externes : ce procédé, d'une part, sert à élargir la durée limitée de l'histoire qui embrasse, nous l'avons dit, sept mois ; d'autre part, il contribue à une meilleure intelligence de la crise de Monique obsédée par son passé.

Dans la trame du journal s'inscrivent de nombreuses comparaisons faites entre le passé amoureux et protecteur, et le présent angoissant. Jusqu'au milieu de la deuxième étape de l'intrigue, le passé se caractérise par la positivité, puisque Monique est convaincue que le temps ne peut détruire la « vérité » : « (Tout était bleu au-dessus de notre tête et sous nos pieds ; on apercevait à travers le détroit la côte africaine. Il me serrait contre lui. « Si tu me trompais,

¹⁷³ L'allure policière est renforcée encore par l'adoption de la forme autodiégétique. Cf. *infra*, p. 91.

¹⁷⁴ Cf. les citations prises dans *Tout compte fait*, *supra*, p. 83-84.

je me tuerais ». [...] Il y a quinze ans. Déjà ? Qu'est-ce que quinze ans ? [...] La vérité est indestructible, le temps n'y change rien) (p. 131) »¹⁷⁵.

Ainsi, les rétropections apportent, sinon le bonheur, du moins une consolation – l'espoir de ressusciter le passé : « Il a fallu qu'il me trompe pour que nous ressuscitions les nuits de notre jeunesse. [...] Nous avons dansé. A un moment il m'a dit en me serrant très fort : « Il n'y a rien de changé entre nous (p. 136). »

La portée des réminiscences remonte le plus souvent à dix, quinze ans¹⁷⁶ ; quelques fragments – susceptibles d'éclairer le drame du présent – évoquent cependant un passé plus lointain, notamment la jeunesse de Monique : le métier de médecin du père, l'horreur éprouvée par la jeune fille lors de ses études médicales, son renoncement enfin à sa carrière et, pour compenser ce refus, « le pacte de fidélité » conclu avec Maurice : « Maurice et moi, nous sommes soudés (p. 195) »¹⁷⁷.

Parallèlement avec le développement de la crise de l'héroïne, les rétropections consolatrices tendent à disparaître, pour céder la place à l'inquiétude du souvenir : « Je perds pied. Je ne reconnais plus l'appartement. Les objets ont l'air d'imitations d'eux-mêmes (p. 152). » Dans les rares instants où le passé semble renaître, la joie n'est qu'illusion : « Ça ressemblait tellement au passé : je croyais presque que le passé allait renaître de cette ressemblance (p. 160) » ; « J'ai senti au cœur quelque chose d'aigu : un bonheur douloureux tant il était devenu insolite (p. 161). »

Désormais, les réminiscences n'apportent plus que souffrance, d'autant que Monique se trouve obligée de donner une nouvelle interprétation à son passé, à l'intérieur duquel jaillissent quelques épisodes pénibles – jusqu'alors cachés –, destinés à montrer le caractère fragile du bonheur d'antan : « Je me trouve dans une impasse. Si Maurice est un salaud, j'ai gâché ma vie à l'aimer. Mais peut-être avait-il des raisons pour ne plus me supporter. Alors je dois me penser haïssable, méprisable, sans même savoir pourquoi. Les deux hypothèses sont atroces (p. 188). »

Au fur et à mesure que Monique perd son identité, les images du passé deviennent une torture, offrant l'idée de la mort, qui surgit à plusieurs reprises : « Ma vie derrière moi s'est tout entière effondrée, comme dans ces tremblements de terre où le sol se dévore lui-même (p. 192). » Or, si perturbée qu'elle soit, l'héroïne témoigne d'une clairvoyance surprenante, sans trouver de clé à sa destinée. D'une part, désireuse de se justifier, elle arrive à formuler

¹⁷⁵ Cette période « positive » perdure jusqu'à la fin octobre. La plupart des retours en arrière sont mis, typographiquement parlant, entre parenthèses, comme si la narratrice souhaitait souligner, par ce biais, leur caractère révolu.

¹⁷⁶ La « portée » de la rétropection désigne, dans la terminologie de Genette, la distance plus ou moins grande par rapport au moment présent de l'histoire. Cf. 1972, p. 89.

¹⁷⁷ L'évocation de ce passé se produit grâce aux entrevues de l'héroïne avec Marie Lambert, une psychanalyste.

le « tort » de Maurice : « – Ton plus grand tort, lui ai-je dit, c'est de m'avoir laissée m'endormir dans la confiance. Me voilà, à quarante-quatre ans, les mains vides, sans métier, sans autre intérêt que toi dans l'existence. Si tu m'avais prévenue il y a huit ans, je me serais fait une vie indépendante et j'accepterais plus facilement la situation (p. 204). »

D'autre part, elle a deux révélations répétitives, situées à deux moments différents dans son journal, par lesquelles elle arrive à reconnaître sa propre erreur – l'arrêt du temps et sa foi dans l'éternité de l'amour, sentiment fugitif pourtant : « La vieille image [celle de Maurice amoureux] est tombée en poussière. J'ai eu une révélation foudroyante : *le temps passe* (p. 162) » ; « J'ai eu ce matin une illumination : tout est de ma faute. Mon erreur la plus grave a été de ne pas comprendre que le temps passe. Il passait et j'étais figée dans l'attitude de l'idéale épouse d'un mari idéal. Au lieu de ranimer notre vie sexuelle, je me fascinais sur les souvenirs de nos anciennes nuits. [...] J'ai arrêté le temps à partir de ce moment-là. Oui, la jeune étudiante que Maurice a épousée [...] était bien différente de la femme d'aujourd'hui dont l'univers tient entre ces quatre murs. C'est vrai que j'avais tendance à y enfermer Maurice. Je croyais que son foyer lui suffisait, je croyais l'avoir tout à moi (p. 209-210) »¹⁷⁸.

En dépit de cette lucidité, la confusion de l'héroïne ne fait que s'aggraver ; échouant dans sa tentative de dégager la vérité, elle reconnaît aussi la vanité de la quête du passé, ce qui aboutit à l'abolition du temps. Le passé sombre dans l'obscurité, l'avenir demeure flou, le présent se vide : « Je finissais par croire que Noëllie n'existe pas... Illusion, prestidigitation. [...] Je n'ai rien appris. Le passé reste aussi obscur. L'avenir aussi incertain (p. 206) » ; « Il me semble n'avoir plus rien à faire. [...] Tout me semble vain. L'amour de Maurice donnait une importance à chaque moment de ma vie. Elle est creuse. Tout est creux : les objets, les instants. Et moi (p. 209) »¹⁷⁹.

Il reste à savoir ce qui assure la survie du personnage. Pour éclairer ce processus, il nous semble opportun d'examiner le journal de Monique, support de ses tourments. Cette tâche est d'autant plus pertinente que la narratrice ne cesse d'insister, du début à la fin, sur le caractère écrit de son journal, comme si le fait d'écrire mettait un certain ordre dans son existence désorganisée.

¹⁷⁸ Six semaines séparent, dans le journal, les deux révélations (qui se produisent, respectivement, le 1^{er} novembre et le 16 décembre), ce qui montre que Monique est capable, bien avant le paroxysme de son drame, d'en offrir une interprétation : serait-elle plus lucide qu'elle ne paraît au début de son histoire ?

¹⁷⁹ Deux séries d'oppositions interviennent dans le tissu du récit. D'une part, le passé entre en contraste avec le présent, d'autre part, le présent même est dédoublé, du moins aux yeux de Maurice : le présent morne de Monique en larmes est en contrepoint avec le présent jubilatoire, rempli des rires de Noëllie.

Forme et fonction du journal

La forme narrative adoptée dans *La Femme rompue* est par définition subjective : Monique, narrateur-personnage de son histoire, est le sujet-percepteur unique du monde diégétique, ce qui aboutit au rétrécissement extrême de la vision. La forme autodiégétique participe ainsi à l'allure énigmatique du récit : propice aux énigmes, aux mensonges, aux erreurs, elle interdit le surgissement du point de vue des autres¹⁸⁰. Du reste, Monique occupe, au sein de son propre journal, un statut assez ambivalent : d'une part, la situation de crise dans laquelle elle se trouve entre en contraste avec l'objectivité analytique de son écriture, dont la rigueur n'est certainement pas le fruit d'un hasard ; d'autre part, l'impénétrabilité qui marque les rapports du couple s'oppose à la transparence du journal, moyen essentiel dans la tentative de découvrir la vérité.

Si l'écrit de Monique se caractérise par une datation rigoureuse, le lieu où se déroulent les événements n'est indiqué, sur le plan de l'énonciation, que deux fois : au début, Monique se trouve aux Salines, à la fin, elle part pour New York – cette double indication offre au récit un certain cadre¹⁸¹. L'espace des Salines a ceci d'important que l'héroïne croit y trouver le bonheur, raison de l'entreprise de la rédaction de son journal : « Et voilà que m'est rendue une qualité de joie oubliée. Ma liberté me rajeunit de vingt ans. Au point que, le livre fermé, je me suis mise à écrire pour moi-même, comme à vingt ans (p. 122). »

Cette plénitude n'étant qu'apparente, Monique doit recourir, dans son écriture, aux « silences », afin de pouvoir maintenir – même momentanément – l'illusion de la joie. Comme l'inutilité de cet effort lui apparaît vite, les silences seront comblés après coup : « Allons ! autant me dire la vérité jusqu'au bout. J'avais le cœur serré à l'aérodrome de Nice à cause de ces mornes vacances derrière nous. [...] (Curieuse chose qu'un journal : ce qu'on y tait est plus important que ce qu'on y note.) (p. 128). »

Cette allusion à la rédaction permet d'en montrer la visée : si le cahier dit ce qui, d'habitude, ne s'avoue pas, il est aussi un moyen de taire ce qui peut inquiéter. Toutefois, le rôle de l'écriture consiste dans un premier temps à faire disparaître la gêne dont souffre l'héroïne, désireuse de voir clair dans ce qui l'entoure : « Oui, quelque chose a changé puisque j'écris sur lui, sur moi, derrière son dos. S'il l'avait fait, je me serais sentie trahie. Nous étions l'un pour l'autre une absolue transparence (p. 129). »

¹⁸⁰ Il va sans dire que ce procédé empêche le succès de l'enjeu – la découverte de la vérité –, qui semble ainsi *a priori* voué à l'échec.

¹⁸¹ Le reste de l'histoire est situé à Paris, sans que la narratrice insiste sur la désignation du lieu.

L'écriture – outil dans la quête de la vérité – devient ensuite le support d'une auto-analyse, à travers laquelle Monique ne fait que tourner en rond. Après la révélation de l'adultère – moment où Monique croit pouvoir capter la vérité –, le journal se présente, ouvertement, comme une chose négative, ce qui conduit à l'idée de son abandon : « Pourquoi continuer ce journal puisque je n'ai rien à y noter ? Je l'ai commencé parce que ma solitude me déconcertait ; je l'ai continué par malaise, parce que l'attitude de Maurice me déroutait. Mais ce malaise s'est dissipé maintenant que j'y vois clair, et je pense que je vais abandonner ce carnet (p. 139). » Quoi qu'il en soit, l'écriture ne manque pas pour autant de facultés positives : mensongère, erronée, elle est susceptible d'offrir au scripteur un « œil », même aveuglé par moments.

La datation du journal de Monique, si ponctuelle qu'elle soit, va être modifiée à trois reprises, notamment aux moments cruciaux des événements : l'examen de ces modulations est susceptible d'éclairer le véritable fonctionnement de l'écrit de l'héroïne, dont la transparence cache d'inquiétantes profondeurs.

C'est au milieu du mois de décembre – trois mois après le début de la rédaction du cahier – que survient la première modification, changement qui va dans deux sens. Disparaît d'abord la mention du mois, jusqu'alors rigoureuse : « Samedi 12 (p. 199) » ; ensuite, à partir du « 1^{er} janvier (p. 216) », c'est l'indication de la journée qui fait défaut, cette technique caractérisant le récit jusqu'à la fin¹⁸². La baisse de ponctualité dans l'écriture est le signe sans doute de la perturbation profonde dans laquelle se trouve Monique, de plus en plus écrasée par le malheur. Néanmoins, si l'écriture devient un miroir déformant, elle est aussi le lieu de la projection de certains désirs : « Je n'ai rien d'autre que mon passé. Mais il n'est plus bonheur ni fierté : une énigme, une angoisse. Je voudrais lui arracher sa vérité. [...] J'ai beaucoup oublié, et il semble que parfois même j'ai déformé les faits. (Qui a dit : « Il n'y a rien de changé » ? Maurice ou moi ? Sur ce journal j'ai écrit que c'était lui. Peut-être parce que je souhaitais le croire...) (p. 212). »

La note du 15 janvier – qui relate un des points culminants de l'histoire, le départ de Maurice en vacances avec Noëlle¹⁸³ – révèle une omission de quinze jours dans la relation des événements, comme si Monique reconnaissait la vanité des mots : « Pendant deux semaines je n'ai rien écrit sur ce cahier parce que je me suis relue. Et j'ai vu que les mots ne disent rien. [...] La déconfiture, l'abrutissement, la décomposition, ce n'est pas marqué sur ces pages. Et puis elles mentent tant, elles se trompent tant. [...] Il n'y a pas une ligne de ce journal qui n'appelle une correction ou un démenti. [...] Oui, tout au long de

¹⁸² La seule exception en est la note du « 27 décembre – dimanche (p. 215) », où la datation retrouve, un instant, son ordre.

¹⁸³ Date qui inaugure la troisième étape de l'intrigue. Cf. *supra*, p. 86.

ces pages je pensais ce que j'écrivais et je pensais le contraire. [...] Je me mentais. Comme je me suis menti ! (p. 221) »

En même temps, au sommet de la crise, le journal a aussi un rôle salvateur, agissant à la manière d'une psychanalyse : « J'ai repris mon stylo non pour revenir en arrière mais parce que le vide était si immense en moi, autour de moi, qu'il fallait ce geste de ma main pour m'assurer que j'étais encore vivante (p. 221-222). » Le caractère complexe du journal est démontré par le fait qu'à l'intérieur de ce même segment d'histoire (celui du 15 janvier), caractérisé par l'omission de certains événements, la datation finit par devenir tout à fait floue : repris le « surlendemain (p. 223) », le journal semble ne plus être que le réceptacle d'une interrogation inutile.

Le 19 janvier, la datation reparaît (sans la mention de la journée), signalant ainsi l'espoir qui jaillit dans l'esprit de Monique, qui croit pouvoir reprendre son mari : « [Maurice] – Est-ce que je l'aime [Noëllie] ? Je me nourris de cette phrase depuis deux jours. [...] C'est peut-être l'amorce de la décristallisation qui va le détacher de Noëllie et me le rendre (p. 225). » Comme cet espoir n'est que trompe-l'œil, la datation, cette fois suspendue, va être perturbée une troisième fois : « 6 février, puis sans date (p. 233) ». Cette carence temporelle coïncide avec l'écroulement total de l'héroïne, obligée de faire face au départ définitif de son mari. Pourtant, le 20 février, la datation reprend pour être maintenue jusqu'à la fin. Cette reprise correspond à la séance de Monique chez un psychiatre : « Il [le psychiatre] a insisté pour que je reprenne ce journal. Je comprends bien son truc : il essaie de me rendre de l'intérêt pour moi-même, de me restituer mon identité. Mais pour moi il n'y a que Maurice qui compte. [...] J'étais garantie puisqu'il m'aimait (p. 237). »

En vérité, Monique se fait, quoique chancelante, son propre thérapeute, ce processus étant assuré par l'écriture de son cahier, le seul bien qui lui reste. En effet, la rédaction de celui-ci introduit dans son existence désarticulée un sens et une rigueur rassurante, capables de garantir la survie du personnage. L'une des manifestations de cette rigueur est sans doute la sauvegarde de la datation, qui lui apporte en dépit de ses intermittences un point de repère.

Journal rempli d'ambiguïtés et d'hypothèses, son principal intérêt est d'avoir une fonction non seulement thérapeutique, mais vitale ; des méandres du carnet jaillit, contre vents et marées, une « vérité » : l'écriture de soi donne lieu à une parole solitaire, génératrice de l'énergie nécessaire pour protéger l'intégrité du moi. Le journal remplit au demeurant – quoiqu'au second degré – un rôle esthétique : Monique, en perdant son identité, ne devient-elle pas « écrivain » ?¹⁸⁴

¹⁸⁴ En effet, le lyrisme de ses propos étonne plus d'une fois le lecteur.

La société invisible

Auto-analyse douloureuse, le journal de Monique est beaucoup plus que le miroir de sa vie intérieure. Psychodrame d'un couple, *La Femme rompue* s'inscrit dans une société, responsable – du moins en partie – de l'échec du personnage. Ainsi, bien que la société soit reléguée à l'arrière-plan, de nombreux indices bien discernables accusent sa présence.

Pour examiner cet aspect du drame de l'héroïne, il nous semble opportun d'éclairer quelques traits caractéristiques du milieu dans lequel les personnages évoluent, les pièges dans lesquels Monique tombe et les obstacles auxquels elle se heurte. Pour ce faire, il est nécessaire de définir le statut social de Monique, en rapport étroit avec la situation précaire de la femme, problématique qui est au cœur de l'œuvre beauvoirienne.

La vie de l'héroïne est une excellente illustration de celle de la femme au foyer, appartenant à la bourgeoisie aisée des années soixante¹⁸⁵. La romancière n'hésite pas à montrer les dangers de cette existence : « Si son mari meurt, s'il la quitte, si elle veut le quitter, n'aura pas même en poche le certificat qui aide une cuisinière à retrouver une place [...]. Socialement, elle [la ménagère] est réduite à l'isolement [...] ; l'unique groupe auquel elle se trouve intégrée, c'est la famille¹⁸⁶. »

La problématique centrale de *La Femme rompue* est la famille, à l'intérieur de laquelle le thème du mariage occupe une place importante. Si l'hostilité de la romancière à l'égard de cette institution est notoire¹⁸⁷, elle porte un vif intérêt à la souffrance de ses consœurs : « J'avais récemment reçu les confidences de plusieurs femmes d'une quarantaine d'années que leurs maris venaient de quitter pour une autre. Malgré la diversité de leurs caractères et des circonstances, il y avait dans toutes leurs histoires d'intéressantes similitudes : elles ne comprenaient rien à ce qui leur arrivait, les conduites de leur mari leur paraissaient contradictoires et aberrantes, leur rivale indigne de son amour ; leur univers s'écroulait, elles finissaient par ne plus savoir qui elles étaient¹⁸⁸. »

La vie de Monique, entièrement appuyée sur l'amour – où, pour mieux dire, sur le souvenir d'un amour –, s'inscrit dans la lignée de ces destinées : « [Lucienne à Monique] Quand tu mises sur l'amour conjugal, tu prends une chance d'être plaquée à quarante ans, les mains vides. Tu as tiré un mauvais numéro ; tu n'es pas la seule (p. 244). »

¹⁸⁵ Nous apprenons que Maurice est médecin et qu'il consacre sa carrière aux recherches médicales.

¹⁸⁶ Beauvoir, *La condition féminine*, in Fernand-Gontier, 1979, p. 402.

¹⁸⁷ Cf. *supra*, p. 82.

¹⁸⁸ *Tout compte fait*, p. 141.

Monique, femme au foyer, appartient à la catégorie des héroïnes qui ne travaillent pas, cette situation inférieure lui offrant sans doute le plus grand danger¹⁸⁹. En croyant à l'absolue nécessité de sa disponibilité d'épouse, elle renonce – nous l'avons vu – à faire une carrière, ce qui la rend entièrement vulnérable. Un bon nombre des reproches de Maurice adressés à Monique résultent en effet de ce refus, refus d'autant plus net qu'il compare – sans doute involontairement – l'oisiveté de la ménagère à l'existence travailleuse menée par Noëlle : « [Maurice] Les femmes qui ne font rien ne peuvent pas blâmer celles qui travaillent (p. 155). »

À plusieurs reprises, il accuse sa femme d'être indifférente à l'égard de son métier de chercheur ; Monique à son tour va jusqu'à devenir « jalouse » du travail de Maurice : « Il m'a reproché plus vivement que de coutume de ne pas me soucier de ses travaux et de mépriser ses succès. [...] Jalouse de son travail : je dois reconnaître que ce n'est pas faux (p. 190) »¹⁹⁰.

Les accusations de Maurice concernent également l'attitude maternelle de sa femme, ce par quoi il achève de détruire la personnalité de l'héroïne. Il lui reproche notamment d'avoir été « possessive, impérieuse, envahissante » avec leurs filles, alors que pour Monique, la maternité constitue une raison d'être : « Tu as poussé Colette à faire un mariage idiot ; et c'est pour t'échapper que Lucienne est partie (p. 185). »

Beauvoir – dont la « vocation antimaternelle » est un fait biographique¹⁹¹ – démontre, dans *Le Deuxième Sexe*, le caractère ambigu du sentiment maternel, qui est à la fois un total accomplissement et un conflit profond : « C'est une richesse, un trésor : c'est aussi une charge, un tyran¹⁹². » C'est cette ambiguïté qui commande le sort de Monique : par son affectivité envahissante, la lourdeur de ses sentiments, elle devient un fardeau pour sa famille, qui n'a plus besoin d'elle. Notons enfin que l'héroïne, si peu soucieuse qu'elle paraisse des codes sociaux, éprouve néanmoins de la honte vis-à-vis de Mme Dormoy, sa

¹⁸⁹ Cf. à ce propos l'attitude d'Anne, prise à l'égard de son métier, *supra*, MA, p. 74-76.

¹⁹⁰ Ce n'est pas un hasard si elle refuse, à la fin du récit, le travail proposé par le psychiatre : comment pourrait-elle accepter une activité qui n'est rien d'autre qu'une mince compensation ?

¹⁹¹ « Je n'ai pas eu l'impression de refuser la maternité ; elle n'était pas mon lot ; en demeurant sans enfant, j'accomplissais ma condition naturelle », écrit-elle dans *La Force de l'âge* (I, p. 91). Cette attitude devant la maternité, Gennari l'appelle une « vocation antimaternelle ». Cf. 1958, p. 97.

¹⁹² *Le Deuxième Sexe*, 1949, II, p. 326. Le chapitre consacré à la maternité est celui qui fut le plus vivement attaqué par ses contemporains. « Mes adversaires, lit-on dans *La Force des choses*, créèrent et entretenirent autour du *Deuxième Sexe* de nombreux malentendus. On m'attaqua surtout sur le chapitre de la maternité [...]. J'aurais refusé toute valeur au sentiment maternel et à l'amour : non. J'ai demandé que la femme les vécût en vérité et librement, alors que souvent ils lui servent d'alibi et qu'elle s'y aliène (I, p. 265). »

subalterne sur le plan social : « Et j'avais honte, j'avais honte de mon laisser-aller alors que je suis riche et qu'elle n'a rien (p. 238) »¹⁹³.

Il résulte de ce qui précède que le statut de « coupable » est susceptible d'être rempli, dans ce faux récit policier qu'est *La Femme rompue*, par la société masculine, qui maintient la femme dans une sujétion étroite. Monique se trouve enfermée dans un cercle vicieux, d'où il n'y a pas d'issue : « La femme dans *La Femme rompue* dissimule sa situation inférieure et sa défaite sous le mythe du "mystère masculin". Elle est mystifiée dès le commencement parce qu'elle croit qu'en vivant pour sa famille, elle accomplit une tâche qui justifie sa vie [...]. Comme elle n'a jamais essayé de développer sa personnalité, elle n'a rien à leur offrir et n'a aucune ressource pour lutter contre ses difficultés¹⁹⁴. »

La fin de *La Femme rompue* demeure ouverte, sans offrir de solution ni sur le plan social ni sur celui des sentiments. Le seul espoir qui jaillit est donné par l'écriture, dont Beauvoir ne cesse d'affirmer le caractère exaltant. Sa principale fonction consiste à briser – dit-elle – la séparation des êtres : « Parler des expériences les plus intimes que nous pouvons avoir comme la solitude, l'angoisse, la mort des gens que nous aimons, notre propre mort, c'est [...] une manière de nous rapprocher, de nous aider et de rendre le monde moins noir. Je crois que c'est là une des tâches absolument irremplaçables et essentielles de la littérature : nous aider à communiquer les uns avec les autres en ce que nous avons de plus solitaire et par quoi nous sommes liés le plus intimement les uns aux autres¹⁹⁵. »

Ce n'est pas un hasard si *La Femme rompue*, excellente illustration de cette pensée, connaît à sa parution un gros succès de vente. À ce fait s'oppose l'opinion officielle : le livre est attaqué et par les critiques et par certaines féministes. Or, l'intention de l'auteur est loin d'être militante, du moins dans le sens proprement féministe du terme : « J'ai voulu faire entendre ici [dans les trois récits du recueil] les voix de trois femmes qui se débattent avec des mots dans des situations sans issue¹⁹⁶. [...] On chercherait en vain des moralités dans ces récits ; proposer des leçons, non ; mon intention était tout autre. [...] Je me sens solidaire des femmes qui ont assumé leur vie et qui luttent pour la réussir ; mais cela ne m'empêche pas – au contraire – de m'intéresser à celles qui l'ont plus ou moins manquée et, de manière générale, à cette part d'échec qu'il y a dans toute existence », lit-on dans le prière d'insérer de *La Femme rompue*.

¹⁹³ Cela prouve, une fois de plus, la clairvoyance de Monique, un des traits importants du personnage et de son écriture.

¹⁹⁴ *Une interview avec Simone de Beauvoir*, in Francis-Gontier, 1979, p. 234.

¹⁹⁵ Beauvoir, *Mon expérience d'écrivain*, loc. cit., p. 457.

¹⁹⁶ Dans *Monologue*, centré sur la problématique de la maternité, il s'agit de discerner les rapports de la vérité avec les mensonges du discours ; dans *L'Âge de discrétion*, c'est le thème de la vieillesse qui occupe une place prépondérante.

Si, dans la plupart de ses récits, la romancière choisit de mettre en scène des personnages déchirés, brisés, c'est parce qu'elle veut être sincère et qu'elle s'efforce de se tenir toute proche de la vie réelle : « La condition féminine telle qu'elle est aujourd'hui, c'est ainsi que je la vois, que je la sens, et je n'ai pas envie de mettre en scène des militantes héroïques et à mes yeux inexistantes, utopiques¹⁹⁷. » Le but de Simone de Beauvoir, pour qui la littérature est « le lieu privilégié de l'intersubjectivité¹⁹⁸ », se définit par une visée cathartique : dans l'image que Monique renvoie de son existence, le lecteur – qu'il éprouve de la sympathie ou de la réprobation à son égard – est forcé de se reconnaître.

Récit d'un échec, en dépit du succès (relatif) de l'écriture, *La Femme rompue* ne demeure pas pour autant un écrit noir. L'optimisme foncier de Beauvoir, désireuse d'améliorer l'existence de ses contemporaines, se révèle, entre autres procédés, dans l'évocation d'un avenir – prometteur ? – à la dernière page du roman : « Je regarde ces deux portes [...]. Fermées. Une porte fermée, quelque chose qui guette derrière. Elle ne s'ouvrira pas si je ne bouge pas. Ne pas bouger ; jamais. Arrêter le temps et la vie. Mais je sais que je bougerai. La porte s'ouvrira lentement et je verrai ce qu'il y a derrière la porte. C'est l'avenir. La porte de l'avenir va s'ouvrir. [...] Je suis sur le seuil (p. 250-251). »

¹⁹⁷ *Entretien avec Simone de Beauvoir*, in Francis-Gontier, 1979, p. 591.

¹⁹⁸ *Mon expérience d'écrivain*, loc. cit., p. 456.

dc_141_10

II. Brisures

Les récits de la deuxième partie, à structures fort variées, se distinguent par le procédé de la fragmentation qui participe au caractère « brisé » des textes. Celle-ci peut se manifester par l'alternance ou la superposition de différents types de textes fortement imbriqués les uns dans les autres. Elle peut aussi être le fruit de la confusion de plusieurs voix distinctes, ainsi que du détournement de certains codes narratifs.

dc_141_10

**(EN)JEUX. SALLENAVE : *LE VOYAGE D'AMSTERDAM*
OU LES RÈGLES DE LA CONVERSATION**

L'univers que nous présente Danièle Sallenave est loin d'être un monde heureux : la séparation et l'isolement y sont le lot général. Or, la romancière appartient à ceux qui s'engagent dans la voie d'un humanisme profond : comme elle est soucieuse de nous livrer à la fois son travail d'écrivain et son engagement personnel, son œuvre acquiert une dimension humaine. Caractérisés par l'exploration de la littérature dans toutes ses formes¹⁹⁹, ses récits mettent en avant une série d'interrogations sur les liens entre théorie littéraire et fiction.

Dans la première partie de ce chapitre nous nous proposons d'examiner le fonctionnement et les valeurs du jeu dans *Le Voyage d'Amsterdam où les Règles de la conversation*. Publié en 1977, le récit se caractérise par l'usage d'un certain nombre de procédés ludiques qui laissent leurs traces dans le tissu du texte. En effet, par leur présence tant sur le plan de l'histoire que dans la structure narrative, ces procédés contribuent à la mise en valeur de la conception – ludique – que Sallenave se fait de la création²⁰⁰.

Pour discerner les particularités du récit, nous nous proposons, d'abord, d'examiner ses grandes articulations, en veillant à bien montrer les jeux qu'il offre (jeux sur la typographie ; histoire en trompe-l'œil). Ensuite, on s'efforcera de dégager la façon dont les instances narratives participent à l'expérience ludique que connaît le lecteur du *Voyage d'Amsterdam* (jeux sur la polyphonie troublante de différentes voix).

Les jeux de l'écriture

Le Voyage d'Amsterdam se compose de vingt-huit fragments de longueur inégale, séparés par des blancs typographiques. Dans ses grandes articulations, le récit peut être ordonné – arbitrairement certes – en sept « mouvements », à la manière d'une partition musicale²⁰¹. Cette division suit les jeux de la typographie – fort variée – qui s'inscrivent dans le texte, ainsi que ceux des différents types de récit qui y apparaissent.

¹⁹⁹ Nouvelle dans *Un printemps froid*, journal dans *Les Portes de Gubbio*, le dialogue dans *Viol*.

²⁰⁰ Du moins au moment où elle rédige *Le Voyage d'Amsterdam*.

²⁰¹ Dans le texte lui-même, seuls les blancs typographiques assurent la segmentation : aucune division en parties ou en chapitres ne s'y laisse voir.

La notion de jeu que l'œuvre permet d'élaborer est fondée sur le *titre* : le voyage annoncé n'aura jamais lieu ; la conversation, dont il s'agirait de montrer les règles, ne pourra s'établir. Les règles du texte résident précisément dans le détournement gratuit de ce qui est promis ou attendu, d'où la singularité du livre qui, fait de puzzles éclatés, vise à présenter la lente désorganisation de l'existence d'un couple.

La liaison des fragments eux-mêmes, qui se constituent en mouvements, est gouvernée par deux techniques essentielles : celle de l'alternance et celle de la répétition. En effet, dans son ensemble, *Le Voyage d'Amsterdam* fait alterner fragments en italique et séquences en romain, cette différence typographique – dont l'importance est primordiale – divisant d'emblée l'histoire en deux couches. Les séquences en italique semblent se dérouler dans le « moment présent » du récit et mettent en relief un personnage féminin sans nom qui s'efforce de se rappeler – ou d'inventer peut-être ? – son passé : *Le Voyage d'Amsterdam* se présente donc comme un vaste retour en arrière. Il s'ensuit que les parties en romain portent en premier lieu sur ce passé, permettant ainsi l'apparition d'une figure masculine, également anonyme. Cette absence de nom propre – qui se répercute à travers tout le récit – crée dès le début un climat d'incertitude quant à l'identité des protagonistes.

Le texte en romain – deuxième couche –, centré sur le couple, est susceptible de se subdiviser en trois branches. La première est constituée des scènes fixées par un narrateur invisible et qui dirige son regard sur les héros vus ensemble ; la deuxième est formée par « l'histoire à lui » ; la troisième par « l'histoire à elle », très mince mais fort complexe, d'où jaillissent la nostalgie et le regret.

Les séquences en italique – qui à la fois font partie des mouvements et s'en détachent – forment un ensemble homogène. Tout en permettant quelques modulations, elles se caractérisent presque jusqu'à la fin du récit par la répétition de l'*incipit* du premier fragment : « *couchée, dans la nuit, elle écoute* (p. 5)²⁰². » Leur principale fonction consiste à servir de cadre aux souvenirs qui surgissent ; elles attirent également l'attention – d'une façon obsessionnelle – sur le processus de la remémoration et assurent ainsi un relais entre les parties en romain. La chronologie de la rétrospection est marquée – à l'image des rapports entre les héros – par l'incertitude : le passé se situe le plus souvent en un temps indéterminé par rapport au présent.

Sur le plan de la typographie, le texte entier se caractérise – à quelques exceptions près – par l'absence de majuscules et de points et par l'emploi abusif des virgules et des points-virgules, ce qui a un double intérêt : d'une part, cette technique sert à diviser les fragments – suffisamment morcelés en eux-mêmes – en paragraphes plus ou moins courts ; d'autre part, elle met encore mieux en lumière le caractère saccadé de la réminiscence. L'existence appa-

²⁰² VA, 1977.

raît, par le biais de ces séquences, comme un flux désorganisé, où les rapports humains sont voués à l'échec.

Une histoire éclatée

L'histoire s'ouvre sur deux passages consécutifs en italique qui s'interprètent comme une sorte de prélude au premier mouvement. Ils introduisent les principaux motifs du texte, celui surtout du souvenir qui se confond avec le rêve : « *près d'elle, et elle ne les voit pas, silencieux, immobiles, des objets, des formes, des meubles, des livres, des photographies [...] elle imagine, elle rêve, elle se souvient* (p. 7) » ; « *couchée, dans la nuit elle écoute ; un songe sombre l'enveloppe, traversé d'images brillantes ; autour d'elle, invisibles, les objets ; dans le noir, elle songe, et se remémore* (p. 8). » Ces passages font ressortir l'importance accordée aux termes « photographie », « imaginer », « image », qui mettent en question d'emblée le caractère « réel » de la réminiscence.

Le troisième fragment – en romain²⁰³ – constitue le premier mouvement du texte et crée, à plusieurs égards, une transgression par rapport aux autres. Il est, d'abord et surtout, le passage le plus long, embrassant une trentaine de pages, à l'opposé des vingt-sept séquences réparties en moyenne sur cinq pages. En deuxième lieu, ce segment, censé refléter certains instants du passé du couple, se présente sous la forme d'une série de scènes érotiques, centrées sur le corps des amants, corps filmés comme par une caméra : « Ils revenaient souvent à une figure simple : elle, à cheval sur lui, les jambes repliées sous ses fesses, tandis qu'il la tient aux hanches, le sexe brandi, mais ne la pénétrant pas ; elle tient la verge dans sa main fermée, comme un garçon qui se branle ; lui, de son côté voit son propre sexe tendu vers les seins de la femme ; ils revenaient souvent à cette figure simple (p. 30). »

La division en paragraphes est assurée par l'usage des majuscules et des points, auxquels les minuscules et les virgules des séquences en italique cèdent la place. Ce troisième segment se caractérise encore par l'emploi de phrases nominales, soulignant l'impression filmique qui domine dans l'érotisme, flamboyant pourtant, de la description.

Dès le premier paragraphe, l'idée de la séparation surgit : « Cette fois-là, il était revenu le lendemain, les bras chargés de roses ; elle l'attendait sur le canapé beige, les jambes ouvertes ; ils ne dirent pas un mot. [...] Pourtant, elle ne lui avait pas pardonné (p. 9). » Le désir, principal centre d'intérêt du passage, rappelle de la sorte, inlassablement, le sentiment d'étrangeté dont le couple est la proie. Les scènes érotiques – rêvées peut-être, mais toujours décrites avec une précision extrême – débouchent sur le vide, voire sur la mort, dont l'idée

²⁰³ Désormais, à quelques exceptions près, nous ne signalerons la typographie du récit que dans le cas des fragments en italique.

est perpétuellement sous-jacente : « Lorsque l'hiver arriva, ils furent surpris et ne se reconnurent pas, devenus étrangers l'un à l'autre (p. 25-26) » ; « Et ils imaginent chacun la vieillesse de l'autre, les mains raidies, l'odeur fade du corps, la mémoire défaillante, le tremblement du temps et, pour finir, la chute – noir (p. 27). »

À partir du troisième segment, le réseau thématique de cette écriture-puzzle commence à se dessiner : le souvenir est plus un songe qu'une réminiscence, le désir est incessamment lié au désert du psychisme qui ne peut ainsi recourir qu'à l'imagination. En effet, le récit entier se présente comme une suite de scènes fantasmées, au cours desquelles les frontières du réel et de l'imaginaire tendent à s'estomper : « Ne sachant rien l'un de l'autre, ils reconstituaient inlassablement leur histoire à partir d'un détail, d'un mot, d'une marque au flanc, d'une cicatrice dans le dos ou sous la lèvre (p. 27-28). »

Cette incertitude dans la perception des plans de l'existence vient de l'effrayante « réversibilité des choses (p. 31) », qui fait que chaque instant, chaque événement, chaque sentiment peuvent apparaître d'une manière inversée : « Ils n'auraient pas vécu, voilà tout, pensaient-ils parfois ; ils auraient passé loin l'un de l'autre leur temps (p. 36). » Or, cette réversibilité, si menaçante soit-elle, devient pourtant dans l'histoire du *Voyage d'Amsterdam* l'un des supports du surgissement du jeu : un univers théâtral se crée où les personnages agissent comme des marionnettes. Le sérieux des propos est ainsi constamment contrebalancé par une expérience ludique, propre au lecteur, qui a du mal à croire à la véracité de l'histoire.

Le deuxième mouvement²⁰⁴ diffère complètement du premier, du moins sur le plan de sa structuration : il apparaît comme un « semblant » de conversation. Celle-ci ne se fait valoir que par des bribes – « – parle, dis-moi » ; « – dis encore, dit-il, parle »²⁰⁵ – dont la reprise continue assure, par là même, la segmentation en paragraphes. La typographie – d'où disparaissent les majuscules et les points – est particulièrement significative ici : elle est dominée par l'usage des parenthèses, dans lesquelles on trouve non tellement ce que les personnages « auraient pu dire », mais la description minutieuse de la position et de l'attitude qu'ils prennent dans l'espace de leur chambre. La typographie revêt ainsi une valeur de signe, susceptible de constituer les « règles de la conversation » qui fait défaut. Le sixième morceau obéit à la même technique de segmentation, redisant la nature redondante de l'histoire, où rien ne se passe véritablement, où l'« ordre de la parole » réside précisément dans son absence.

Dans le huitième fragment, une technique modifiée se fait jour. Nulle trace ici des propos mis entre parenthèses : la division du texte se fait grâce aux blancs typographiques qui séparent les paragraphes. Ce fragment a ceci d'im-

²⁰⁴ Cf. les fragments de 4 à 8.

²⁰⁵ Dans le texte, les guillemets font défaut : seul l'emploi des tirets marque l'introduction du discours des personnages.

portant qu'il étale – *négativement* – le voyage indiqué par le titre : « la fenêtre de leur chambre claqua, deux fois ; venue du coin le plus obscur une voix de femme montait dans le silence, – nous ne sommes pas allés à Amsterdam, disait-elle, nous n'avons pas vu le portrait de Saskia, ses grosses lèvres rous-ses sous le nez aplati par le trait de pinceau (p. 60). »

Si Amsterdam reste imaginé, et se fige volontiers en un tableau convoité, le voyage n'en prend pas moins, par moments, un caractère réel, d'où les hésitations du texte dont l'intrigue risque d'échapper : « nous aurions pu aller à Amsterdam, disait-elle [...], vraiment ils étaient partis pour Amsterdam [...], et ils étaient encore à Amsterdam (p. 62) » ; « tels qu'ils seraient apparus [...] dans les grands miroirs dédorés [sic] des hôtels d'Amsterdam, où il n'étaient pas (p. 63). »

Dans la neuvième séquence, la technique se modifie encore, le procédé de la reprise prenant une importance particulière. Aussi ce segment crée-t-il le début d'un nouveau mouvement (le troisième), englobant quatre morceaux²⁰⁶. Nous avons affaire à la reprise du terme du segment qui précède au début de celui qui suit : « leurs corps mis à nu [...], livrés enfin à la flamme et à la hache, leurs corps *enfin dénudés* (p. 64) » ; « *dénudés enfin* ; après l'incertitude et la lenteur du temps [p. 65, c'est nous qui soulignons]. » La technique de la répétition confère à l'histoire une allure saccadée, rythmée par de longues « phrases-souffles » d'où jaillissent les désirs des corps nus.

Si le treizième segment (en italique) – à la fois arrêt *dans* et relais *entre* les paragraphes – expose la thématique obsessionnelle de la remémoration, le fragment en romain qui succède, plus long que d'habitude, inaugure le quatrième mouvement²⁰⁷. Celui-ci dessine un parcours que les amants font dans l'espace. Si le voyage à Amsterdam n'a probablement jamais eu lieu, l'espace, à la fois flou et précis, clos et ouvert à l'infini, se caractérise par sa multiplicité et sa capacité à subir une série de métamorphoses. L'attrait du *Voyage d'Amsterdam* est dû, en grande partie, à cette aptitude des lieux à se rétrécir et à s'élargir à volonté.

L'espace, dans ce mouvement, est formé par les rues de Paris, notées avec une précision pour ainsi dire maniaque, cette précision créant sans doute un garde-fou contre la désorganisation et la mort. À l'absence de nom propre des personnages répond, en contrepoint, la présence des noms géographiques : l'identité des héros semble ainsi se construire par le biais de la désignation des lieux où ils vivent et/ou dont ils rêvent. La segmentation du passage suit l'itinéraire des protagonistes, qui errent dans tous les recoins de la ville. Le dernier paragraphe met au jour le sens de cette errance symbolique : dans leur lutte contre la mort, les héros s'efforcent d'atteindre la langue des ancêtres, de remonter à l'origine de l'existence humaine : « et ils écoutaient sous eux, sous

²⁰⁶ Cf. les séquences 9 à 13.

²⁰⁷ Cf. les fragments 14 à 17.

la surface sablée du jardin, le moutonnement ancien des générations, et plus profondément encore [...], les traces d'un très ancien langage [...], tout occupés à tendre l'oreille vers cette langue des bas-fonds, obscure, incompréhensible, qui leur assignait pourtant impérieusement leur place (p. 94). »

Le seizième segment (en italique), qui s'impose par sa relative longueur, contribue à la fusion du corps et de l'espace : « *il lui semble alors que la ville étendue est comme un corps offert, et le corps de l'homme comme une ville, [...] le corps de l'homme est semblable à un grand paysage urbain* (p. 103). » La ville – dont la localisation est cette fois incertaine – devient de la sorte le lieu et la métaphore de la relation amoureuse. Il s'ensuit que l'espace, réel ou rêvé, est capable de prendre un rôle d'actant, contribuant à la connaissance que les personnages ont l'un de l'autre et du monde. Ce rapport étroit qui s'instaure entre désir et paysage est renforcé par les répétitions du mot « ville », le paysage étant comparé tantôt à « un théâtre ancien », tantôt à « une fresque (p. 104). »

Le dix-huitième segment, début du cinquième mouvement²⁰⁸, commence, typographiquement parlant, par des points occupant toute une ligne, ce qui signale un nouveau « type » de récit. En effet, à l'histoire du couple succède « son histoire à lui », s'insérant à la fois dans celle de la femme qui se souvient et dans celle du narrateur qui semble être invisible. Cette imbrication des histoires, isolées pourtant les unes des autres, reflète sans doute les méandres de l'existence humaine, traversée par des désirs antagoniques.

L'« histoire à lui » s'interprète comme la quête du monde, quête illustrée, entre autres procédés, par la répétition des termes « le monde, disait-il » : « mais le monde, disait-il, le monde lui-même ; le monde ouvert comme un livre, [...] le monde, disait-il ; comme notre corps : impatientement tendu vers ses métamorphoses (p. 113). » Il s'agit pour le héros de ressusciter un monde ancien, celui des profondeurs, et d'en prendre possession par le biais de l'imagination et du rêve. L'art participe à ce processus, en offrant un remède contre l'angoisse du néant : « de cette aide [offerte par la contemplation d'une gravure et par l'écoute de la musique que joue la radio], disait-il, [...] de cette aide, nous faut-il donc toujours avoir besoin – de cette image de voiles nostalgiques dans le soleil couchant – de cette tour massive d'église – de ces moulins à vent qui se détachent sur la plaine plate de Flandre (p. 118-119). »

L'« histoire à lui » continue dans les trois passages qui suivent (p. 19-21), étroitement liés les uns aux autres par la reprise des termes : « tant de ruines en nous, dit-il un peu plus tard, en nous, derrière nous, au fond de notre mémoire (p. 121) » ; « tant de guerres et de ruines, dit-il encore, et l'histoire derrière nous, devant nous, en nous (p. 123). » À l'opposé du récit en italiques, dans celui du personnage masculin, il n'est guère question d'amour : le héros s'efforce de remonter le cours du temps, d'embrasser en un seul élan les étapes de

²⁰⁸ Cf. les segments 18 à 21.

l'Histoire, pour arriver à la célébration de la mort, funeste plénitude : « nous cédon enfin au besoin impérieux de les rendre [les richesses du monde], d'ouvrir les bras afin que roule à terre ce fardeau disparate – trop peu de femmes, oui, pour garder en nous la richesse féconde de la mort (p. 125). » Conformément à la quête du héros, le temps y est marqué par une série de bouleversements, grâce auxquels la durée, à la fois s'immobilise, et s'éclate en morceaux.

Dans ce récit se dessine ensuite une vision apocalyptique, remplie de morts, que les femmes, associées à la musique, viennent adoucir : « les femmes, reprend-il : comme une voix après les harmonies graves d'une marche funèbre, les tambours, les cuivres ; une voix : une voix que les violons, les violes de gambe, les clavecins, les flûtes attendent pour qu'enfin elle vienne les confirmer dans leur ordre, leur apporter son or libérateur (p. 133). » Il ressort de ce qui précède que la musique participe à la thématique de l'histoire, tout en créant – nous le verrons plus loin – un procédé essentiel à l'armature du discours, ce qui contribue à l'organisation ludique du texte.

La fin de l'« histoire à lui » est une méditation sur la nature du rêve, rejoignant ainsi ce qui est l'essentiel dans le texte en italique, propre à l'héroïne. Le rêve s'interprète comme une possibilité d'échapper à la mort : « car, du sommeil, dit-il encore, nous n'attendons plus rien – pas même les rêves, sûrs d'y retrouver la même chaleur, les mêmes plaintes, sûrs de n'y perdre, ni ce corps, ni cette odeur qui est la nôtre jusque dans les songes ; sûrs d'y retrouver, pleine, entière, désespérée, la même ardeur impuissante de ne pas mourir (p. 141-142). » Le dernier paragraphe du cinquième mouvement se termine par un point – typographie exceptionnelle : l'explication en est donnée à l'ouverture du sixième mouvement²⁰⁹ qui prend à tous égards un rôle particulier.

Déjà la typographie étonne par l'usage des crochets, destinés à renforcer l'« achèvement » – trompeur – de l'histoire : « [L'histoire s'achève, ils demeurent. D'eux, il ne reste qu'une seule photographie où on les voit ensemble ; une simple coupure de presse, au tirage très noir, sur papier journal jauni, et encore, mal découpée [...] (p. 143). » À l'instar du troisième fragment, celui-ci constitue aussi une transgression, formant à lui seul un mouvement autonome, le plus significatif de tous. D'une part, les majuscules et les points réapparaissent pour encadrer chacun des paragraphes ; d'autre part, l'achèvement de l'histoire n'est que trompe-l'œil. En effet, l'histoire ne peut s'achever, puisqu'elle n'a eu véritablement lieu à aucun moment : faite de bribes de réminiscences et de fantasmes, elle se fige ici en une « photographie » du couple.

L'achèvement du texte est démenti encore à deux reprises. La dernière phrase s'y termine par un point d'interrogation, montrant la vanité de toute « finitude » : « [...] Il lève l'index droit, faiblement, non par manque de force, mais par une sorte d'élégance, de mansuétude, d'attention à l'interlocuteur, et

²⁰⁹ Il se compose du seul fragment 22.

il prononce un mot, avec netteté, – mais quel mot ?] (p. 148) » Ensuite, un peu plus tard, l'histoire continue pour dire l'absence du héros.

Grâce à ce fragment, dont l'importance dans *Le Voyage d'Amsterdam* est cruciale, il est possible de distinguer une troisième couche textuelle qui restait jusqu'ici indiscernable : celle du narrateur-personnage occupé à inventer une histoire-image²¹⁰.

Le fragment vingt-trois est un passage en italique, qui introduit et développe une modification dans le récit de l'héroïne, changement perceptible dès l'*incipit*. En effet, un nouveau motif apparaît qui détermine désormais la marche de l'intrigue, celui de « l'oubli » : « *elle se souvient ; encore ; un jour pourtant, l'oubli s'installerait en elle, et de ce qu'ils furent tous deux* (p. 151). »

Lui succède pratiquement sans transition un segment en romain, disant l'absence de l'homme et ouvrant ainsi le septième mouvement²¹¹, fait de passages assez disparates. L'absence de l'homme est soulignée par la reprise des termes « il n'était plus là » : « un matin, il n'était plus là ; elle se réveilla, la ville vibrait au loin (p. 155) » ; « il n'était plus là ; il était aussi éloigné d'elle que s'il avait soudain prodigieusement diminué de taille, ou reculé dans le temps [...], il n'était plus là ; quoi qu'elle fût, elle devait s'en convaincre, et ses photographies étaient celles d'un mort (p. 156). »

Le segment vingt-cinq est mis en italique, avec un *incipit* très différent qui sera repris par la suite. Ces propos installent un climat de profonde incertitude et de désarroi : « *mailles d'heures incertaines ; il lui semble qu'elle glisse dans le souvenir comme dans une allée très longue de châtaigniers ou de peupliers déjà gagnés par la sécheresse des mois d'été [...], heures incertaines d'entre vent et pluie à la fin de l'été ; elle rêve, dans cette suspension du temps indéfinie, qu'elle imaginait autrefois précéder la mort* (p. 165). » Cette incertitude, propre à la réminiscence, conduit jusqu'à un dédoublement de soi : « *elle s'est réveillée [...], dressée dans la nuit, comme si cette autre moitié d'elle-même qui l'attend dans le temps était venue s'asseoir en face d'elle dans l'obscurité de la cuisine sur une chaise basse* (p. 166). » L'héroïne se rappelle également « *leurs conversations à mi-voix, dans l'obscurité, bouche contre bouche (ibid.)* », ce qui détourne là encore le titre. Au lieu d'aboutir à un échange, ces propos restent une « *parole diffuse avec lui échangée, lointaine et quasi muette (ibid.)*. »

Cette fin de paragraphe a pour fonction d'introduire dans le fragment en romain qui suit (26), la mince « histoire à elle », centrée sur une union plus convoitée que réellement accomplie. Toujours est-il que la fin du passage traduit un rare moment d'harmonie, situé, paradoxalement, après la fin de leur

²¹⁰ Il va sans dire que le texte du narrateur-personnage englobe les deux autres types de récit.

²¹¹ Cf. les séquences 24 à 28.

« histoire » : « nous nous enfonçons dans le fond du jardin, dans ce lieu immobile, hors du temps [...], le monde entier se resserre en quelques instants d'éternité sous le soleil de la fin de l'après-midi (p. 173). » Les hésitations qui se créent dans l'ordre du temps s'accordent à celles qui s'inscrivent dans l'identité des héros, tout en soulignant la vanité de la réminiscence, dont l'impossible succès constitue l'une des aspirations des personnages.

Dans le fragment vingt-sept (en italique), le vent qui s'élève dans « *une petite ville de Flandre* (p. 177) » met de nouveau en relief l'idée de fusion qui se crée entre corps et ville : « *et il lui semble qu'elle est à la fois cette ville et ce vent* (p. 178). » Ce passage s'impose comme une sorte de digression descriptive, mais susceptible de gagner une dimension identitaire : ne s'agit-il pas, par l'inscription du corps dans la ville, de posséder le monde ? L'espace, loin de constituer un simple décor, revêt ainsi une valeur fonctionnelle, en participant à la création de l'étiquette des personnages.

Le fragment final du *Voyage d'Amsterdam*, qui conclut à l'impénétrabilité des êtres, montre une organisation soigneusement structurée, en condensant en quelque sorte les thèmes du récit entier. Le segment, qui se divise en trois parties, s'ouvre sur la mise en scène d'une « fête étrange », à la manière d'un Alain-Fournier, qui se crée et se dégrade par paliers pour aboutir au néant. Le passage préparatoire, présenté avec objectivité, évoque un concert, notamment l'arrivée des musiciens sur une place située dans une ville italienne : « les musiciens entrent lentement, par l'angle ouest de la place, passent entre le Campanile et les premières colonnes des Procuratie Nuove ; l'air est silencieux et vide comme une respiration qu'on retient (p. 183). »

La partie centrale, plus brève, transforme la ville en un théâtre lumineux : « la place est devenue une sorte de salon, sous l'éclairage gai des girandoles de fête posées çà et là sur de petits guéridons, et des guirlandes de lampions pendues entre les arcs des colonnades ; [...] le concert va commencer ; la foule a envahi maintenant, invisiblement, la place, les galeries, les longs balcons de pierre, la terrasse des palais, et le premier étage de la basilique (p. 186). » Or, l'image de la foule qui passe, « fugitive et masquée (p. 187) », annonce la dégradation qui surviendra dans la partie finale : « il lui semble [à la femme] en même temps que la place n'est plus qu'un îlot fangeux récemment abandonné des pêcheurs, et qu'elle y voit défiler tout un peuple de travailleurs de la mer (p. 187). »

Ensuite, le motif du vent, apparu maintes fois dans le fragment précédent, resurgit pour mettre fin à la fête : « soudain voici que les guirlandes et les girandoles se sont éteintes ; un vent brusquement fraîchi apporte avec lui une odeur de varech et de mer, et comme le mugissement de très anciens animaux marins [...], la courte flamme des bougies tremble au ras des bobèches, courbée sous le vent violent venu de la Piazzetta qui les éteint l'une après l'autre (*ibid.*). »

Dans cette atmosphère de tempête, le héros réapparaît, en demeurant exclusivement l'objet de la vue du personnage féminin. Cela va de pair avec le changement brusque de saison – au printemps brisé par le vent succède la neige : « une *troisième fois* la lumière change ; apportée par le *vent* d'est la *neige* tombe maintenant en flocons épais qui s'amassent autour des pieds de l'homme immobile ; on n'entend plus que la note *finale* de la viole de gambe, qui *meurt* bientôt [p. 188, c'est nous qui soulignons]. » La fête se métamorphose définitivement en un univers glacial, image du deuil des rapports silencieux du couple, ce que semble confirmer l'ultime point placé à la fin de la dernière phrase du texte.

Voix croisées

Les voix qui surgissent dans *Le Voyage d'Amsterdam* mettent au jour la même incertitude que celle qui s'observe sur le plan de l'histoire. Cette hésitation affecte avant tout le statut du narrateur : jusqu'à l'« achèvement » de l'histoire du couple (sixième mouvement), il apparaît que le récit est pris en charge par un narrateur invisible, susceptible de fonctionner dans les parties en romain comme l'œil d'une caméra ; ainsi, au début du texte : « Il ne revint pas pendant une semaine ; elle avait tiré les rideaux, elle ne répondait pas au téléphone, elle mangeait des pommes de terre cuites à l'eau, debout dans la cuisine, en se brûlant la bouche et les doigts, puis elle s'étendait de nouveau sur le canapé beige, et se caressait lentement (p. 10). » Il va sans dire que la mise en valeur de cette caméra contribue largement au caractère filmique du texte, dont nous avons déjà souligné l'importance.

Dans les fragments en italique, d'où l'optique du héros est forcément absente, le narrateur cède volontiers le privilège de la vue à l'héroïne, en lui interdisant celui de la parole : ces fragments sont relatés à la troisième personne. Dans les segments en romain – hétérodiégétiques, certes –, si le regard peut appartenir aux deux personnages, celui de la femme est nettement valorisé.

Dès le premier mouvement, l'œil de la caméra devient pour ainsi dire « affectif » : si le narrateur montre une précision méticuleuse dans ses descriptions objectives, à la fois neutres et sensuelles, il est capable de manifester ses émotions, par le biais de la poésie qui s'empare de son discours, fait de souvenirs désirés et d'hypothèses obscures. Le caractère hypothétique des événements se manifeste, sur le plan verbal, par la surabondance du discours modal du narrateur, dont l'un des procédés importants est l'usage du conditionnel : « Elle ouvrirait la porte, elle le laisserait aller jusqu'au fond de l'appartement [...], embrasse-moi, dirait-il (p. 12) » ; « Un jour, pourtant, tout cela serait oublié [...], et il y aurait la fatigue, et il y aurait le vieillissement, et il y aurait la maladie et la mort, et il y aurait le pourrissement et la poussière (p. 20). »

La fin du segment a ceci d'important qu'elle offre le surgissement, presque inaperçu, d'un « je » : « Il n'y a aucune photographie d'eux, à cette époque, je veux dire, d'eux ensemble, mais des quantités où ils sont séparés et qu'on peut associer à son gré ; cette solitude, cette exclusion ont quelque chose d'absolument nécessaire, et qui frappe [p. 36, c'est nous qui soulignons]. » Cette apparition fugitive d'un narrateur homodiégétique qui disparaîtra un bon moment du texte, est censée dévoiler l'identité de l'œil et expliquer par là même sa capacité d'affectivité.

Il a été dit que, dans le deuxième mouvement, un nouveau type de récit se dessinait : le discours du narrateur, qui reprend sa position de caméra, alterne avec les bribes de voix (introduites sans guillemets) qui émanent tantôt du héros, tantôt de l'héroïne. Appels phatiques, elles ne donnent lieu à aucun moment à un véritable échange : la parole, et par là même la conversation, demeurent ainsi du début à la fin une illusion, un masque. Le discours rapporté, moyen fondamental du dialogue, devient de la sorte le lieu du silence.

Le discours modal du narrateur transparait, dans les passages entre parenthèses²¹², au travers des phrases interrogatives : « (ont-ils jamais parlé, ont-ils jamais cessé de parler, l'enlacement de leurs mots prolonge celui de leurs jambes tantôt ; et ce monde qui les entoure obscurément, de quels reflets, de quelles songeries, de quels rêves brumeux, indistincts, de quels échos vient-il les battre [...] ; qu'en savent-ils, qu'en pensent-ils, qu'en disent-ils, qu'en rêvent-ils [...], les voici, eux, immobiles, petites machines précises [...], croisant leurs antennes dans le noir, avec des chocs d'étincelles comme à l'embranchement des voies) (p. 48-49). »

Le discours modal s'exprime également par l'usage des verbes et des adverbes modaux : « (on peut imaginer qu'elle rabat sa robe sur ses jambes [...] ; peut-être est-il là, à côté d'elle) (p. 50) » ; « (ils [...] croisent les jambes dans un sens ou dans l'autre, se frôlent peut-être à cette occasion mais n'en tirent pas avantage) (p. 49). » La fin du deuxième mouvement permet encore l'apparition d'une « voix de femme », anonyme, disant à rebours le voyage annoncé dans le titre²¹³. De fait, le texte du *Voyage d'Amsterdam* repose sur l'imbrication incertaine de plusieurs voix, ce qui assure au récit une organisation contrapuntique, voire une structure musicale²¹⁴.

À la musicalité de l'écriture s'ajoute un nombre assez important de références picturales, se rapportant le plus souvent à Brueghel et, plus générale-

²¹² Cf. *supra*, p. 104.

²¹³ Cf. *supra*, p. 105.

²¹⁴ Selon Sylvie Ducas-Spaës, l'écriture de Sallenave « privilégie la “musique”, non seulement comme accompagnement longtemps nécessaire à l'acte d'écrire, mais comme prédilection pour la mélodie des voix. » Cf. 2000, p. 249. Sallenave elle-même affirme qu'elle « écri[t] toujours avec cette idée de composition musicale. » Cité par Ducas-Spaës, *ibid.*, p. 249, note 27.

ment, aux peintres flamands et italiens de la Renaissance²¹⁵. Nous avons en effet constaté que les épisodes se figeaient volontiers en une « photographie », en une « image », ou se transformaient en une scène de théâtre : les événements semblent ainsi apparaître dans leur propre miroir, comme s'ils étaient doublés par eux-mêmes, ce qui renforce le caractère onirique de l'histoire.

Le cinquième mouvement, embrassant l'« histoire à lui », fait ressortir la voix du héros qui se caractérise sur le plan grammatical par un usage surabondant du pronom « nous ». Du point de vue des modes du récit, cette voix est une parole rapportée par le narrateur (introduite sans l'usage des guillemets), parole qui se lit essentiellement comme un monologue, une adresse à soi. Si le regard prédominant appartient dans ce mouvement au héros, la présence du narrateur n'en demeure pas moins marquée. Elle se fait valoir, d'une part, par les formules « disait-il, dit-il » ; d'autre part, par les renseignements fournis sur le décor qui entoure les personnages et par les références à la musique que joue la radio : « *(la radio jouait en sourdine le Largo du II^e concerto de la Stravaganza ; il avait plu et les feuilles des arbres semblaient plus sombres, comme vernies ; quelqu'un ferma violemment une fenêtre ; l'odeur des cuisines remontait des fenêtres d'en bas)* » (p. 118). »

Dans le fragment vingt, l'« histoire à lui » se trouve remplie de mises en abyme à la suite de l'évocation des figures de Don Juan et de Faust, évidentes références théâtrales : « mais nous sommes plutôt comme un homme qui rêve, reprend-il, et se voit soudain entouré de Don Juan et de Faust, en costumes de théâtre, venus causer paisiblement avec lui, qui [...] bourrent une pipe ou allument un cigare avant de commencer un récit alterné, inaudible, dont ne lui parviennent que des bribes » (p. 129). »

Le héros compare ensuite ses « rêveries » tour à tour à une pièce de théâtre et à « des partitions de musique » : « ainsi en est-il parfois, dit-il encore, de nos rêveries sans courage, comme on entrerait sans en être prié dans une fête intime dont les acteurs ne vous remarqueraient même pas, tout occupés de leurs intrigues [...] – à jamais oubliés des femmes [...] ; les femmes, alignées en souples rangs mouvants, mais toujours nous tournant le dos [...] ; et c'est à peine si l'on prend garde à l'ombre rayée que découpent les stores inclinés sur les jabots tendus – comme des partitions de musique promises au déchiffrement souverain des mains de femmes » (p. 130). » Dans le dernier segment du mouvement s'installe encore un univers musical : le héros offre la description d'un concert imaginaire ayant lieu dans un théâtre – cet épisode anticipe sur le fragment final du texte.

Le sixième mouvement, qui dit l'« achèvement » de l'histoire, revêt une valeur particulière quant à la définition du statut du narrateur. Celui-ci apparaît d'abord comme la caméra habituelle et se fait remarquer par son discours modal, ce qui enlève à la « photographie » de sa réalité : « Une seule photo-

²¹⁵ Une référence est faite par exemple à « la Nativité de Lippi (p. 159) ».

graphie d'eux ensemble, et encore probablement à la suite d'un hasard (p. 143). »

L'invisibilité du narrateur est ensuite mise en question par le surgissement des pronoms « on » et « nous » : « On peut cependant les imaginer l'un et l'autre, à différentes époques, tels qu'on les aurait probablement photographiés (p. 144) » ; « Rien ne peut nous empêcher d'imaginer ceci, encore : des bords dentelés, un petit format, un tirage noir et blanc qui jaunit déjà (p. 145). » Peu à peu, l'œil de la caméra s'humanise, pour laisser enfin réapparaître, victorieux, le « je » du narrateur-personnage en train d'inventer son histoire, qui n'est rien d'autre qu'un *jeu*, principal intérêt du *Voyage d'Amsterdam* : « Comment dire que j'invente ? J'imagine, je joue ; nulle trace de ces photographies qu'elle décrit, de lui devant le mur bas et les cactus [...], mais elle ne le dit pas, c'est moi qui imagine. J'imagine. Je joue, à saisir d'un coup d'œil ce qui a demandé des années et dont, de toute manière, nous n'avons pas de trace (p. 146-147). »

Ce jeu sur les voix narratoriales – véritable moment présent du récit – est destiné à diminuer l'amer message du texte, en mettant l'accent sur le caractère inventé de l'histoire du couple : « Plus tard, plus loin, j'invente encore, je préférerais ne pas savoir, mais je sais, je devine (p. 147). »

Dans le mouvement final, le narrateur-personnage, après avoir révélé sa présence d'une façon éclatante, se retire de nouveau : l'absence de l'homme et la désorganisation du couple sont ainsi prises en charge par une instance invisible. L'intérêt du septième mouvement se trouve, du point de vue de la narration, dans la fin du segment vingt-cinq (en italique) et dans le fragment vingt-six, qui présente l'« histoire à elle », marquée par les propres incertitudes du discours. La source de ces hésitations réside dans le croisement des voix des personnages, tant et si bien qu'il est pratiquement impossible de discerner « lequel des deux parle » : « elle entend leurs voix se croise [sic !] dans le noir ; elle ne sait lequel des deux parle (p. 167). »

L'« histoire à elle », où prédomine l'emploi du pronom « nous », évoque de la sorte un étrange « dialogue », un duo à deux voix simultanées : « et les retours nocturnes dans la campagne bruissante de grillons, t'en souviens-tu [...], nous croisions sur le chemin du retour des silhouettes indistinctes, promeneurs attardés comme nous (p. 169) » ; « et le temps alors était offert, reprend la voix, venue duquel des deux, le temps, et nous ne le savions pas (p. 172). » La tournure « t'en souviens-tu » se rapproche des appels phatiques du cinquième segment (« parle, dis-moi »), ce qui prouve, là encore, que la conversation doit se réduire au jaillissement d'une parole solitaire.

Le fragment final du texte, préparé soigneusement par les références et les allusions picturales, théâtrales et musicales, dont nous avons parlé, s'offre comme une évidente mise en abyme : la preuve en est l'exposition de la fête étrange des musiciens.

Il s'ensuit de nos propos que *Le Voyage d'Amsterdam*, à la fois image et pièce de théâtre, est aussi susceptible de se présenter comme une sorte de partition musicale faite de modulations, de reprises, de contrepoints, et dominée par la polyphonie troublante de différentes voix. Le dernier fragment s'interprète à cet égard comme une cadence qui à la fois prolonge et renforce le tissu harmoniquement composé du texte. Motif important sur le plan thématique, la musique, activité artistique et ludique, s'inscrit de cette manière dans la construction du *Voyage d'Amsterdam*, doublant ainsi les intentions du narrateur²¹⁶.

Tout compte fait, *Le Voyage d'Amsterdam* doit se lire comme un discours sur les *jeux de la création*, problématique qui accompagne Danièle Sallenave dès le début de sa carrière. Cette révélation faite au lecteur sur la tâche de la romancière ne peut se dessiner que vers la fin du récit, au moment où resurgit le narrateur-personnage, ce qui confère rétrospectivement au texte son caractère ludique. Grâce à ce brusque changement dans le mode de lecture, *Le Voyage d'Amsterdam* ne s'interprète plus comme l'histoire angoissante d'existences qui se défont, mais comme un « texte-leurre », offrant une série d'images virtuelles sur les possibles de l'écriture. Le lecteur, à son tour, se trouve obligé de relire, voire de « re-jouer » le récit et de lui donner un sens tout autre, un sens moins inquiétant.

²¹⁶ C'est ce caractère musical de l'écriture qui semble justifier la division en mouvements que nous avons opérée.

DU JOURNAL À LA TRANSCRIPTION : *LES PORTES DE GUBBIO*

*Les Portes de Gubbio*²¹⁷ se présentent comme le journal du musicien S. et sont composées de cinq cahiers consécutifs²¹⁸. Ces cahiers, qui embrassent une durée de huit mois et vingt-et-un jours (du 2 octobre 1966 au 23 juin 1967), sont datés avec rigueur, si l'on excepte les « quelques feuillets sans date » qui apparaissent à la fin. Le journal lui-même est tenu au jour le jour, de façon – apparemment – chronologique : chaque cahier, couvrant une période à peu près identique, est ainsi divisé en mois et en journées.

Le récit se caractérise par une « double entrée » : le journal de S. est précédé d'un exergue, ainsi que d'un « Avertissement du traducteur ». L'exergue – une citation de Robert Schumann – se déclare ouvertement comme un paratexte qui fonctionne à la manière d'une annonce : « Ainsi nous filons, nous filons notre toile et, à la fin, nous nous y incorporons nous-même. » Cette phrase de Schumann – tout en créant, par le biais du nom propre, un univers musical – anticipe sur le contenu du journal à venir, en disant à l'avance l'un des principaux soucis de S. : une tentative de victoire sur le temps. Une autre fonction de l'exergue consiste à exposer, d'emblée, le principe narratif sur lequel reposera le récit : celui de la citation, qui relève de l'intertextualité²¹⁹.

L'avertissement, en revanche, n'est point un paratexte. Relatant la rencontre du traducteur (fictif) du journal avec S., qui en est l'auteur fictif, il fait partie au contraire du monde diégétique. En effet, l'événement le plus important de l'avertissement réside dans la transmission énigmatique de ce journal au traducteur – narrateur-personnage de l'avertissement – qui, par la suite, se retire du récit, laissant parler le journal par la voix propre de S. *Les Portes de Gubbio* se définissent ainsi – du moins en leur début – comme un récit encadré, où la fonction du traducteur-narrateur est à la fois d'authentifier et de mettre en doute l'existence du journal dont il propose néanmoins la lecture.

À la double entrée du texte répond la double fin du journal. Contrairement à la technique du début, qui met en valeur un dédoublement de nature paratextuelle et extradiégétique, la duplicité de la fin se réduit au seul niveau intradiégétique. La « Fin du journal de S. » est suivie des « Quelques feuillets sans date », également de la plume de S., sans que le traducteur y intervienne de

²¹⁷ Récit paru en 1980, il est couronné la même année du prix Renaudot. Pour une lecture approfondie des *Portes de Gubbio*, cf. l'étude de Jean-Louis Meunier, 2000, p. 51-67.

²¹⁸ Le nom de S. est réduit, jusqu'à la fin, à cette seule initiale.

²¹⁹ Pour un examen de la pratique intertextuelle, cf. l'analyse de *Souffles* de Cixous. *Infra*, p. 200.

façon explicite en tant que personnage²²⁰. Les feuillets sont destinés à offrir une « seconde fin » au journal, en livrant des informations capitales pour l'intelligence de celui-ci. Dès lors l'avertissement lui-même – nous le verrons plus loin – revêt un sens nouveau.

Le titre du récit, susceptible d'étonner le lecteur²²¹, n'a pourtant rien d'énigmatique. Sa signification est explicitée au milieu du Quatrième Carnet, où S. compare les méandres de sa mémoire aux portes symboliquement disposées des maisons de Gubbio : « Il y a deux portes aux maisons de Gubbio [...] ; l'une sert de passage aux vivants, l'autre de passage aux morts. Ma mémoire est semblable aux maisons de Gubbio, parfois cependant elle confond les deux portes (p. 229)²²². » Par sa valeur métaphorique, le titre est donc révélateur de l'enjeu du journal, qui doit se lire comme l'expression d'une quête de soi²²³.

Couples de thèmes, couples de personnages

Journal intime de S., *Les Portes de Gubbio* témoignent d'une richesse thématique assez grande. La problématique de la conquête du temps qui est au cœur du récit va de pair avec une interrogation sur le passé et la mort. Un autre foyer central est celui de la création, qui réunit les thèmes de la musique, de l'écriture et de la folie. Souvent, les thèmes apparaissent par deux, voire par trois, comme dans certaines œuvres musicales : il en résulte que les différents fils des *Portes de Gubbio* seront fortement imbriqués les uns dans les autres, sans permettre pour autant la mise en valeur d'une histoire cohérente. En effet, en dépit de sa datation rigoureuse, l'histoire racontée par S. manque de linéarité, ce qui s'explique, d'une part, par les troubles identitaires dont S. est la proie, d'autre part, par la façon dont il organise son récit²²⁴.

²²⁰ Sa présence est néanmoins signalée par la dénomination même des morceaux – « Le journal de S. » ; « Quelques feuillets sans date » –, et par la remarque relative à la fin du journal, qui ne peuvent à l'évidence venir de la plume de S. Cela dit, le traducteur déploie aussi un travail d'éditeur.

²²¹ Au point que celui-ci croit y découvrir quelque piège, à moins qu'il ne connaisse la disposition particulière des maisons de Gubbio.

²²² PG, 1980.

²²³ Dans ce titre, Meunier découvre l'idée de la naissance et celle de « l'acte créateur ». Cf. 2000, p. 65 et p. 61.

²²⁴ Le récit est susceptible de se lire – comme c'est le cas dans *Le Voyage d'Amsterdam* – comme une œuvre musicale, la musique étant à la fois un référent, un thème et un fait de structure. Selon Meunier, *Les Portes de Gubbio* seraient « un roman sur la musique », aussi bien qu'« un roman de la musique » : « Dans cette "histoire" [...] la musique est l'élément qui organise et autour duquel s'organise un labyrinthe de noms, de prénoms, de lieux, d'événements, d'époques. » Cf. *ibid.*, p. 53. Dans ce travail, nous n'avons pas eu l'occasion d'aborder l'analyse de l'aspect musical du roman, qui constituerait sans doute un intéressant champ d'étude.

Pour saisir ces particularités de l'œuvre, il nous semble important de reprendre l'« Avertissement du traducteur » et d'examiner de plus près en quoi son importance réside. Cette question est d'autant plus pertinente que le journal de S. n'est véritablement intelligible qu'à la lumière de l'« Avertissement », alors même que pour la compréhension de celui-ci, la lecture du journal demeure nécessaire. De fait, *Les Portes de Gubbio* brouillent d'emblée les pistes de lecture, d'où le sentiment d'étrangeté qui s'empare progressivement du lecteur, obligé de déchiffrer les codes multiples du journal.

L'« étrangeté » du texte est aussi le résultat du climat irréel dans lequel les personnages sont placés, alors qu'ils font leur promenade nocturne dans cette « ville inconnue, vide, mal éclairée, glacée d'humidité (p. 15) », et dominée par un « silence irréel (p. 18) ». Il importe de noter que la ville où se déroulent les événements reste, jusqu'à la fin, anonyme : le manque de localisation exacte entre ainsi en contraste avec la précision minutieuse qui caractérise la description de l'espace. Le traducteur, à son tour – chez qui l'absence de nom propre ne fait qu'accroître les incertitudes du lecteur –, n'hésite pas à exprimer la « sensation d'irréalité » qu'il éprouve : « Comme si j'avais été ramené en rêve à quelques dizaines d'années en arrière, comme si j'avais ouvert un album de vieilles photographies (p. 22). » C'est dans ce cadre qu'a lieu sa rencontre avec S., qui lui relate « son récit incomplet, lacunaire, flottant (p. 15) », fait à l'image de son écriture à venir. Le journal lui-même, transmis au traducteur par un jeune homme énigmatique, apparaît dans l'avertissement sous la forme d'« un gros paquet rectangulaire, ficelé en croix, enveloppé dans ce papier de mauvaise qualité (p. 23). »

Dans les quelques traits qui constituent le portrait de S., tout semble dire la dégradation ; le personnage n'est rien d'autre qu'une silhouette ridiculisée, pitoyable, presque misérable : « Il était de taille moyenne, le visage creux, les épaules maigres et voûtées, et paraissait avoir une cinquantaine d'années (p. 25) » ; « Il portait un costume élimé, et une écharpe de laine nouée autour du cou, qui lui donnait un air d'étudiant pauvre. Je ressentais une grande sympathie pour lui (p. 26). »

L'indication de l'âge de S. dans son journal, ainsi que la datation donnée par celui-ci permettent de préciser, de façon forcément rétrospective, l'époque où se déroule l'« Avertissement » : alors que S. a « une cinquantaine d'années » lors de sa rencontre avec son traducteur, il a quarante ans dans le journal²²⁵. L'« Avertissement » est donc placé en un temps ultérieur par rapport à celui du journal, suggérant ainsi à l'avance le devenir de S. et de son écriture :

²²⁵ C'est la note du 3 mai 1967 (Cinquième Cahier) qui renseigne sur l'âge de S. : « J'ai eu quarante ans ce matin (p. 284). » L'avertissement est situé ainsi vers la fin des années 70.

« C'était son journal que S. m'avait ainsi confié, s'en remettant *à travers moi* au destin [p. 24, c'est nous qui soulignons] »²²⁶.

Dans le Premier Cahier qui embrasse une période allant du 2 octobre au 28 novembre 1966, se dessinent les grandes lignes du réseau thématique. Le métier de compositeur de S. étant vite révélé, le principal thème du Premier Cahier traite de l'interrogation sur la musique et des possibles de la création. L'attitude de S. à l'égard de la composition musicale se caractérise, en premier lieu, par l'angoisse, « la crainte de l'infécondité (p. 70) » et de la stérilité : « Il fallait que ma liberté me soit rendue, que j'en aie de nouveau le plein usage, pour qu'enfin confronté à moi-même je sache si, un jour, seul le temps m'aurait manqué pour accomplir une "œuvre". [...] Cette lettre cependant. Voici que renaît en moi le désir de savoir comment dans la vie de Kaerner l'art et la folie se sont noués pour produire les œuvres les plus hautes – puis dénoués dans la mort. Si je parvenais à le comprendre, il me semble que je ne le paierais pas d'un prix trop élevé, même si ce prix devait être pour moi *l'absence de l'œuvre* (p. 44). »

De ce passage il ressort l'étroite liaison que la musique entretient – par le biais de la figure de Kaerner – avec la folie et la mort²²⁷. Néanmoins, dans le Premier Cahier, S. préfère mettre en avant ses propres tourments en procédant à de nombreuses réflexions sur la musique, dont le caractère profondément ambivalent est évident. Elle apparaît, tantôt, comme une « source d'angoisse » : « Mon piano est fermé, noir et luisant comme une gondole ; je ne l'ouvre pas (p. 48) » ; « Comme si une paroi [...] laissait filtrer cette sourde source d'angoisse à quoi l'œuvre apportera réponse. Mais quelle réponse ? Et saurais-je me la donner à moi-même ? (p. 51) » Tantôt, la musique sert de remède : « Rien n'est plus concret que la musique – rien n'est plus immatériel cependant. Parfois, la musique que je rêve – d'écrire ? d'entendre ? – m'apparaît comme une ligne pure et droite, sans support et sans épaisseur [...]. Impalpablement matérielle, comme la lumière (p. 48) » ; « C'est de son impassibilité que nous avons besoin, non de sa pitié, afin que nos angoisses, nos terreurs, nos remords, nous deviennent à nous-mêmes indifférents (p. 49). »

Les interrogations de S. qui ouvrent les pages du mois de novembre permettent, d'une part, de discerner l'aspect envoûtant de la musique qui, dotée d'un pouvoir miraculeux, rend possible l'arrêt du temps et la découverte d'« une plage de temps pur » ; d'autre part, de faire ressortir les rapports com-

²²⁶ Nulle indication n'est faite au travail proprement dit du traducteur : aucune explication, aucune référence ne trahissent sa présence dans le tissu du journal. Aussi la langue originelle de celui-ci sera-t-elle passée sous silence. Que le journal soit écrit en allemand n'est qu'une simple hypothèse.

²²⁷ Thèmes appelés, dès avant la lecture du roman, dans l'exergue en citation de Schumann. Aussi n'est-il pas difficile de reconnaître, derrière les traits qui composent la figure de Kaerner, ceux du musicien allemand. Pour le nom de Kaerner, cf. Meunier, *loc. cit.*, p. 59.

plexes qu'entretiennent les trois acteurs de la musique : le compositeur, impuissant ; l'auditeur, qui ressent « le mirage heureux » ; l'exécutant enfin, qui se dédouble et forme ainsi l'intercesseur entre les deux précédents. Les déchirements de S., qui résultent d'« un pareil divorce », vont jusqu'à aboutir à « une sorte de haine pour la musique », qui est aussi une forme de la haine de soi : « Quand il m'arrive encore de jouer, je suis parfois l'objet d'un curieux dédoublement : je me tiens derrière moi-même, en observateur détaché, et c'est comme si les touches mues d'elles-mêmes aspiraient mes doigts. [...] Ce que j'éprouve alors ne peut pas se dire, et je ne l'échangerais pour rien : je sens dans la musique qui se déroule une certitude, une infaillibilité qui ne sont pas miennes d'ordinaire (p. 59) » ; « Il y a quelque chose de somnambulique dans les réussites de l'art, à quoi le réveil de la conscience est néfaste. Et je rêve de connaître un état de cette sorte, où, débarrassée enfin de moi-même, je composerais une œuvre unique [...]. J'aurais enfin accès à ce qu'il ne m'est donné d'éprouver que dans les plus hauts moments de l'écoute ou de l'interprétation musicales : *une plage de temps pur*. Mais je ne peux attendre de la composition musicale ce que la musique offre si libéralement quand on l'écoute : le mirage heureux d'une durée soustraite à l'approbation et à la haine, [...] où l'on pressent [...] la fin de l'existence séparée. [...] Aucun art n'est soumis à un pareil divorce. [...] Il y a des mois que je m'y épuise, sans autre résultat qu'une sorte de haine pour la musique, et pour moi-même (p. 60). »

Le thème de la douloureuse ambiguïté de la musique, liée aux questions que pose le temps, se répercute à travers tout le Premier Cahier, ce qui explique une partie des déchirements de S. De plus, dès le début du journal apparaît – quoiqu'en filigrane – la problématique de l'identité : « Je suis inquiet, troublé, je dors mal. Qu'est-ce que j'attends du monde ? Qu'est-ce que j'attends *de moi* ? (p. 35) »

Les événements se déroulent – comme dans l'« Avertissement » – dans un univers mystérieux, irréel, ce qui ne fait qu'accroître le désarroi du personnage : « Tout me fait signe ; le monde entier est comme un ordre à moi adressé : “Oui, c'est le moment.” Mais *le moment de quoi* ? (p. 46) » L'idée de la mort – attachée, elle aussi, à la musique et au temps – se précise avant tout par la mise en valeur de la figure de Kaerner, compositeur comme S. Mort déjà au moment de la rédaction du journal, Kaerner ne fait son apparition qu'à travers les souvenirs de S., qui recourt volontiers à la citation de ses ouvrages.

La problématique de la vie, de la mort et de l'immortalité se dessine également lors des entrevues du scripteur avec F., archéologue et ami de S. : « [F.] Je suis parti sur le terrain pour me convaincre du pouvoir absolu de la mort [...]. [S.] Qu'est-ce que l'art, sinon ce pressentiment [l'horreur de la disparition] qui affleure à chaque note, à chaque mot de l'artiste ? Bien : je vous l'accorde, il mourra et son art avec lui [...]. Mais pendant un temps cet art aura porté témoignage qu'il y a en l'homme quelque chose qui refuse de mourir, et qui donc ne meurt pas (p. 76). »

En s'appuyant sur Schopenhauer, S. désire justifier ses propres interrogations métaphysiques en rapport avec l'art : « Dans les grands Quatuors, le musicien épuise le sens tragique de l'incarnation, après en avoir vécu réellement le drame. C'est la raison pour laquelle, au propre comme au figuré, ces grands œuvres métaphysiques sont toujours des œuvres testamentaires. [...] L'artiste résume et expose les contradictions de l'existence : l'alliance contre nature d'une âme et d'un corps (p. 78). »

Si *Les Portes de Gubbio* s'interprètent comme le récit d'une recherche de soi, il est aussi le livre de la quête de Kaerner, dont l'étrange personnalité – marquée par la folie – ne cesse de fasciner l'esprit de S. : « L'art est un dieu redoutable à qui l'on ne donne rien si l'on ne se donne en entier : Kaerner l'apprit à ses dépens [...], il ne pouvait lui échapper que dans la folie, et dans la mort (p. 54). » Aussi S. va-t-il rendre visite au vieux Louis, ancien serviteur de Kaerner – « un vieillard paisible, hors du temps (p. 63) » –, qui lui relate d'une façon lacunaire la folie de son maître, obsédé par « la note »²²⁸.

À la fin du Premier Cahier, un thème important surgit encore, qui sera développé dans les parties qui suivent – celui de l'écriture, dont S., auteur de son journal, fait le difficile apprentissage : « [D.] Je parle évidemment de composition musicale. Nous ne sommes par des littérateurs, n'est-ce pas ? (De quoi parlait-il ? de la biographie de Kaerner ? Ou de ce journal ? Non, j'ai confiance en Madame B.) (p. 84) »²²⁹.

Il résulte de nos propos que *Les Portes de Gubbio* se définissent, dès le Premier Cahier, comme une quête artistique et personnelle, mais qui interdit la création d'une histoire proprement romanesque ; ses « énigmes » sont dues, en grande partie, à la manière dont les personnages sont mis en scène. Déjà leur désignation étonne : alors que les noms de certains se réduisent à une seule initiale²³⁰, d'autres sont appelés par leur nom ou prénom – ainsi Kaerner, Clara L., Béatrice (pour ne citer que le Premier Cahier). L'entrée des personnages se fait presque obligatoirement d'une façon expressément énigmatique : les héros, une fois introduits, disparaissent par la suite un bon moment du texte, de sorte que leur « étiquette » ne se dessine que plus tard²³¹. Il arrive souvent que le personnage, lors de sa première apparition, soit désigné par un pronom qui, perdant son évidente valeur anaphorique, fonctionne comme une cataphore, ne faisant qu'épaissir les mystères du journal. Un bon exemple est l'entrée en

²²⁸ Nous reviendrons plus loin sur l'importance – cruciale – de cette visite.

²²⁹ Pour une meilleure intelligence de ce passage, il convient de préciser que S., pour avoir obtenu un congé d'un an de son Institut de musique, est entraîné dans une obscure affaire de chantage, dont lui-même connaît mal les motifs et les participants, tel D. Madame B. est la femme de ménage de S.

²³⁰ Cf. S. et F. Il en va de même pour certains personnages épisodiques : D. et l'ami B. par exemple.

²³¹ Pour le terme d'« étiquette », cf. Ph. Hamon, 1977, p. 142.

scène de Kaerner, dont l'identité ne pourra que s'y deviner beaucoup plus tard, et d'une manière assez compliquée : « Deux fois on le tira du Rhin [...], Clara est accourue, et l'ami B. l'emporte dans ses bras (p. 33) »²³². Le même procédé se répète lors de la désignation d'Anne, amie de S., réduite dans le Premier Cahier au seul pronom personnel : « Elle était assise au deuxième rang et elle me regardait (p. 79). »

Un usage contraire se découvre dans le cas de Béatrice, souvenir d'amour malheureux du narrateur. Appelée d'emblée par son prénom, son identité échappe pourtant jusqu'au Quatrième Cahier, étant donné que son rôle n'est guère précisé dans les précédents morceaux : « Béatrice m'attendait en bas. [...] Béatrice lui avait apporté des fleurs rouges et blanches (p. 50) » ; « Béatrice. Le souvenir de ses courts gémissements (p. 88). »

Quelle que soit la technique de désignation des héros, ils apparaissent dans la majorité des cas comme des « personnages-amorces »²³³, dont le narrateur tarde à dévoiler l'être et la fonction : faute de description physique, leur portrait risque de manquer de cohérence²³⁴.

À l'incertitude foncière des personnages répond celle des lieux. Alors que les noms de la ville et du pays où se déroulent les événements ne seront jamais dévoilés, les rues et les places sont notées avec rigueur : « Dans l'ancienne rue aux Juifs, j'ai trouvé cet après-midi une édition des *Carnets* de G.D. (p. 46) » ; « Par la fenêtre de ma chambre, je vois la statue sur la place du Vieux-Marché – je n'arrive pas à lui donner son nouveau nom – et une grande partie de la place elle-même (p. 48). » Cette « semi-désignation » de l'espace s'accorde avec celle des personnages, en laissant entrevoir un pays totalitaire à l'atmosphère kafkaïenne, qui renforce le climat irréel du récit. Le journal permet néanmoins de suggérer qu'il s'agit, selon toute vraisemblance, d'un pays et d'une ville communistes, de Berlin-Est peut-être ; en effet, dans le Cinquième Cahier, une allusion est faite au « mur » qui est celui, probablement, de la ville allemande : « J'ai fait le détour par le quartier du Mur (p. 296) »²³⁵. À l'aide des remarques éparpillées de S. se dessine ainsi un arrière-plan socio-historique obscur : « Notre époque est une époque curieuse [...]. On nous sépare les uns des autres, on ne nous dit rien, les journaux sont muets (p. 50) »²³⁶.

Il s'ensuit que l'histoire du Premier Cahier se caractérise par une sorte d'alternance intéressante, établie entre les évocations de la « réalité » artisti-

²³² Pour l'explication de ce passage, cf. *infra*, p. 132, note 260.

²³³ Pour la définition de l'« amorce », cf. Genette, qui considère ce terme sous son aspect temporel : « [l'amorce est un] germe insignifiant [...] dont la valeur de germe ne sera reconnu que plus tard, et de façon rétrospective (1972, p. 113). »

²³⁴ Les seules exceptions sont, peut-être, Louis et S. Ce dernier est présenté par le traducteur dans l'« Avertissement ».

²³⁵ Le changement des noms de rues – auquel S. a du mal à s'habituer – semble justifier cette hypothèse.

²³⁶ Cette ambiance se ressent dès l'« Avertissement ».

que et sociale, d'une part, et les visites que fait S. chez F. – malade –, d'autre part. Grâce à cette alternance, la thématique fondamentale du journal se précise – il reste à savoir dans quelle mesure celle-ci subit des transformations dans les cahiers qui suivent.

Dans le Deuxième Cahier, qui va du 1^{er} décembre 1966 au 14 janvier 1967, les interrogations sur la musique sont moins nombreuses. Cependant, le thème de l'écriture y est développé, étant donné que l'ambition d'écrivain de S. commence, vaguement, à se montrer : « J'y ai même trouvé [parmi ses propres notes] ce que je ne cherchais pas : les fragments incomplètement rédigés d'un chapitre de la biographie d'Egon Kaerner que je n'ai pas relu depuis ce temps-là (p. 109) »²³⁷.

L'idée de la mort se trouve également renforcée : à la suite de sa maladie, qui est aggravée, F. craint de ne pas pouvoir achever l'ouvrage qu'il a entrepris de rédiger. Ce sentiment de manque est partagé par les trois personnages principaux, ce qui fait d'eux le premier « couple » du récit, sans doute le plus important²³⁸.

Enfin, un nouveau thème est introduit, celui de la sensualité et de l'amour, grâce à la (re)mise en scène d'Anne, qui a fait son apparition – nous l'avons vu – en tant que personnage-amorce, désigné par le pronom cataphorique « elle ». Cette fois, son nom nous est dévoilé : « Elle est venue à cinq heures. Elle vient de partir. J'essaie de dire cela froidement, mais je ne le peux pas. Elle est venue (p. 130) » ; « Anne au téléphone (p. 133). » Désormais, aux visites faites chez F. s'ajoutent celles qu'effectue Anne chez le scripteur.

Sur le plan strictement temporel, un nouveau procédé s'annonce, pratiquement absent jusqu'au Deuxième Cahier : nous avons affaire au surgissement de quelques courts passages rétrospectifs, qui rompent l'impression de simultanéité qui se dégage du journal. Ces rétrospections visent, d'une part, à montrer le passé de S., notamment sa sortie du Conservatoire et sa collaboration à la « *Revue Musicale* » ; d'autre part, à mettre l'accent – par le biais d'un rêve – sur l'image de la mère de S., en éveillant le sentiment de culpabilité du héros, dont le lecteur ignore encore la raison : « Je ne suis jamais retourné à B. : mais dans mes rêves, la fin de l'été y dure éternellement [...]. Seule au milieu du parc [...], la maison s'offre miséricordieusement à mes retours nocturnes. Mon souci chaque fois que j'y entre est d'apporter un peu de nourriture à ma mère. Et mon remords est grand lorsque je m'aperçois que mes mains sont vides (p. 111). »

Pour ce qui est de l'arrière-plan social, l'affaire du chantage est mieux expliquée, par le biais d'une lettre officielle, qui contient « un document photocopié [...] sur l'installation dans deux usines à New-Jersey à l'insu des ouvriers

²³⁷ Cette biographie ne sera pas terminée dans la suite du journal.

²³⁸ Il s'agit, à l'évidence, de S., de K. et de F.

de diffuseurs spéciaux de musique “infraperceptive” et des améliorations du rendement qui en ont découlé (p. 114). »

Le Troisième Cahier relate les événements des cinq semaines qui suivent (du 16 janvier au 22 février). Ces feuilles instaurent un univers inquiétant de dégradation, fruit des abondantes citations des lettres de Kaerner, qui montrent son éternel dilemme sur les rapports entre folie et art.

À l’ouverture resurgit la menace imminente de la mort, attachée à la figure de F : « [F.] Je n’ai aucune chance, il s’agit d’une hypertrophie du ventricule gauche, c’est une question de mois (p. 145). » Au thème répétitif de la mort s’ajoutent les réflexions de S., relatives à la problématique du temps : « Chaque nuit, j’écris. [...] La nuit semble faite pour durer toujours : et cela est nécessaire à celui qui se souvient. Car il faut bien que dans sa durée quotidienne, hachée, morcelée, limitée, s’ouvre enfin une étendue de temps pur, soustraite à la vie, et qui mime dans sa plane immobilité le mouvement infini de la mémoire (p. 152). »

Le thème de l’écriture, de plus en plus approfondi, se présente sous un aspect neuf. En étroite liaison avec le personnage de Kaerner, l’écriture est susceptible de réparer le travail musical, manqué : « Ma voie me semblait toute tracée : je savais qu’il était, comme on disait, “mort fou”, et je pensais avec Rimbaud que je serais l’un des “horribles travailleurs”, destinés à reprendre ses outils là où la maladie l’avait contraint à les abandonner. [...] Je décidai d’écrire une Vie de Kaerner, et d’y consacrer la mienne. Sans espoir de publication, mais comme une compensation à ce que je n’avais pas su faire en tant que musicien (p. 157) »²³⁹.

L’écriture – non celle de cette biographie, inachevée, mais celle du journal – va jusqu’à se confondre avec la musique : « Et cependant, loin que je m’éloigne de la musique, quelque chose en moi chaque jour se rapproche *de son essence*. Ce que je n’aurais peut-être jamais saisi par la voie de la composition musicale, vais-je donc le trouver enfin dans ce travail régulier d’écriture ? (p. 161-162) » ; « Faut-il croire que sa régularité, l’effort qu’il m’impose et les découvertes qu’il entraîne devraient un jour me faire accéder à ce *rythme* dont la musique m’avait donné l’exemple ? (p. 162) »

Quant aux personnages, une nouvelle « amorce » est introduite, dont le rôle est expliqué quelques pages plus loin : « C’est par Béatrice que j’avais rencontré Clara L. en 1959 (p. 176) »²⁴⁰. Compagne de Kaerner, Clara révèle à S. la douleur que la création suscitait chez le musicien, qui devient de la sorte non seulement un modèle, mais aussi un « double » pour le narrateur : F., à son tour, s’accorde et s’oppose à la fois au couple formé par S.-Kaerner. Il est

²³⁹ Temporellement parlant, ce passage s’interprète comme une courte rétrospection, qui remonte en 1959.

²⁴⁰ Plus précisément, nous avons affaire à une sorte de reprise, car le nom de Clara apparaît dès les premières pages (cf. *supra*, p. 121).

à considérer comme un personnage-contrepoint, en ce sens qu'il parvient à achever sa création, contrairement aux deux musiciens. Notons encore qu'il est capable de devenir un narrateur au second degré, en racontant à S., devenu son narrataire, ses rapports avec Janssen²⁴¹.

Suivant les règles du journal, le Quatrième Cahier embrasse une période de six semaines (25 février-11 avril 1967). Dans cette partie du journal, les bribes d'histoires se mettent à s'accorder les unes aux autres. Cela donne lieu à l'établissement d'un certain parallélisme thématique : si F. cherche à comprendre la folie de Janssen, S. part à la recherche de celle de Kaerner, les deux protagonistes s'efforçant de révéler l'essence de la mort. Alors que S. souhaite suspendre le cours du temps, F. conclut à la supériorité des morts : « C'est à la souveraineté de la mort qu'il faut croire ; qui emportera tout, vous et moi, les ruines et les archéologues (p. 209). »

La lettre de F. – adressée à S. – expose une tranche de son passé, notamment ses rapports avec son père-modèle. L'intérêt du passage réside, une fois de plus, dans la mort, celle-ci ayant une fonction de révélateur : « Ce jour-là [celui de la mort de Tolstoï], [...] je compris que nous vivons selon deux ordres : l'un cyclique et matériel, l'autre irréversible, irrépérable, sans recours (p. 224). » À la suite d'une rétrospection, qui met en lumière l'enfance de S., il se découvre que son passé n'est rien d'autre qu'un puzzle onirique, fait de morts, de troubles et d'angoisses : « En moi, il y a une ville morte, et des restes de murs, et quelque chose qui fut vivant mais que *je ne sais plus* (p. 241). »

L'origine des troubles dont souffre S. est expliquée par un retour en arrière, relatif à sa mère. En effet, l'inclination de celui-ci pour les morts, voire sa foi en la mort, sont conçues comme un « héritage » : « Cette complicité entre ma mère et moi avait sans doute aussi pour cause une commune disposition pour le trouble, l'inquiétude et l'angoisse [...]. Et je sais maintenant que je n'échapperai pas à cette part de mon héritage : car les morts nous observent, et ils nous dictent de loin les chemins qu'ils veulent nous voir prendre (p. 253). » Grâce à cet héritage s'éclairent le chemin que doit prendre S. et le devoir qu'il est forcé d'accomplir : « Les morts sont toujours là [...]. Toujours, nous attendant, derrière la porte, et se levant à notre signe. Et je viens maintenant vers eux, non comme un fils coupable, mais comme celui qui sait (p. 255). »

La mort constitue, dans ce cahier, le centre et la clé de l'univers diégétique : tous les thèmes surgissent, imbriqués en elle, ainsi le thème du temps, susceptible d'offrir une possibilité d'échappatoire. Le journal permet, en effet, d'ouvrir les voies de la mémoire, seule apte à ressusciter tout ce qui a disparu : « Tout se passe comme si la tenue régulière de ce journal avait ouvert en moi

²⁴¹ Janssen est un archéologue qu'il considère comme son maître. Personnage-contrepoint, F. sert également de modèle pour S.

des voies que je croyais obstruées (p. 228) » ; « Visages, mémoires, figures, mon père, ma mère, le temps d'avant, Béatrice (p. 229) »²⁴². Sur le plan de la technique, l'usage des retours en arrière est d'une importance accrue : dotées d'une fonction explicative, les rétrospections contribuent aussi à l'éclatement de la chronologie de l'histoire.

Le thème de l'amour – thème neuf, si l'on veut bien excepter les brefs passages se rapportant à Anne – doit également son apparition à un retour en arrière, qui conduit à la mise en valeur du personnage de Béatrice, dont jusqu'ici seul le nom jaillissait – à maintes reprises, certes – dans les morceaux précédents. Cela dit, du Deuxième au Quatrième Cahier, nous assistons chaque fois au (re)surgissement d'un « nouveau » personnage et, ainsi, à l'élucidation d'une amorce²⁴³. S., soucieux d'évoquer Béatrice – insatisfaction, amour fou, attente –, cherche à esquisser d'une manière qui rappelle celle de Proust les étapes de la cristallisation de son émotion, vouée à l'échec : « Durant cette cruelle époque, je savais pourtant qu'un jour j'aurais cessé de l'aimer : mais, loin de me consoler [...] cette idée n'était pas un réconfort pour moi [...]. Le rêve fou que je poursuivais de l'« aimer moins » afin de « moins souffrir », était une utopie. Dès lors que ses absences me seraient tolérables, cela signifierait que sa présence ne m'était plus nécessaire (p. 235) » ; « La douleur, par suite d'un réflexe quasi biologique de survie et de conservation, est la cause du refroidissement des sentiments, et non comme on le croit généralement de leur exaspération (p. 236) »²⁴⁴.

Toutefois, la relation de l'« histoire » de Béatrice est loin d'être continue. Elle est coupée par le présent du journal qui expose, obstinément, la crise identitaire du narrateur, étranger à lui-même dans ce « balancement entre le temps passé et le temps présent (p. 237) » : « Devant moi, derrière moi : ma vie. Comme un projet qui se formerait à mon insu, et presque en mon absence. [...] Et le progrès que je fais dans la redécouverte de mon passé, n'augmente pas à proprement parler la connaissance que j'en ai : les causes, les conséquences, les liaisons me demeurent obscures. J'observe, comme s'il ne s'agissait pas de moi, la montée d'un personnage énigmatique (p. 239). »

Notons encore que les interrogations artistiques ont pour fonction, dans cette partie, d'accentuer – voire de justifier – les déchirements de S. : « Ce n'est pas la folie qui menace l'artiste, mais l'impossibilité de la folie. [...] La folie spécifique de l'artiste est une suspension entre la raison et la folie, une suspension cataleptique (p. 210) » ; « [Kaerner] Pour le véritable artiste, l'art

²⁴² C'est dans le passage suivant – daté du 19 mars – que va être explicité le titre du récit.

²⁴³ Le même procédé se répète dans le cas de l'évocation de la figure de la mère. Le sentiment de culpabilité éprouvé par S. sera explicité dans cette partie : il s'avère que la mère est noyée en 1959. L'image de la mère est donc intimement liée à la mort.

²⁴⁴ Un autre intérêt de ce passage est de créer un nouveau couple de personnages : Béatrice (amour révolu et douloureux) s'oppose à Anne (amour dans le présent du journal, sentiment serein) : « Entre Anne et moi il n'y a pas de place pour la souffrance (p. 276). »

n'est pas une fin, il est un chemin. [...] L'art est un chemin d'ascèse (p. 211) »²⁴⁵.

Dans le Cinquième Cahier (du 11 avril, *suite* au 23 juin 1967), dont le début reprend la fin du cahier précédent, le narrateur va jusqu'à avouer le caractère délibérément éclaté de son journal, recueil de « matériaux » : « Je me promène parmi ces matériaux que je déplace et que j'enregistre comme un homme sur un chantier, le crayon à la bouche. [...] Je ne suis ni l'ordonnateur, ni le plan, ni le futur bâtiment. Un voyageur tout au plus, un survivant parmi des ruines qu'il tâche de comprendre (p. 271). »

Le thème majeur du Cinquième Cahier est en effet la création, formant tour à tour des couplets avec l'amour et la mort. Grâce à la figure de Béatrice – dont le souvenir resurgit –, le thème de l'amour est repris et développé. Il est intéressant de noter que l'épisode de Béatrice – fil sans doute le plus romanesque de l'histoire – est celui qui apparaît le plus tard dans le discours, comme si S. désirait, par ce moyen, souligner son importance. Il nous semble opportun de remarquer encore que dix ans séparent l'épisode de Béatrice de sa relation dans le journal²⁴⁶.

L'amour d'autrefois s'interprète, d'abord, comme une entrave à la création : « L'expérience de transcendance quotidienne que m'imposait Béatrice ne pouvait être génératrice d'art : l'art s'y absorbait tout entier (p. 270). » Ensuite, les thèmes de l'écriture et de l'amour se trouvent associés : « À presque dix ans d'intervalle, ce congé et le mouvement irréversible d'écriture qu'il a déclenché, renouvellent sans ses effets dévastateurs la Grande Rupture qui s'était accomplie dans ma vie sous l'influence de ma passion pour Béatrice (p. 271). »

Là encore, S. évoque les étapes de la cristallisation de cette émotion, notamment « la période mystique (p. 273) » de sa passion. Il en ressort que le sentiment amoureux n'est pas seulement rapproché de l'art ; prétexte à l'impuissance créatrice, l'amour se lit comme un « substitut » de l'œuvre, jusqu'à devenir l'« œuvre » elle-même : « Si parfois quelques inquiétudes me gagnaient, il suffisait que je me dise avec une exaltation un peu forcée que je consacrais tout mon temps, toute mon énergie à l'amour, pour que l'idée terrifiante de la stérilité (et d'une stérilité dont elle aurait été responsable) s'évanouît et fût remplacée par celle du sacrifice. Cet amour-là, me disais-je, dont personne ne saura jamais ce qu'il a été, cet amour-là sera mon œuvre, *mon chef-d'œuvre inconnu* [p. 273, c'est nous qui soulignons]. »

Or, ce « chef-d'œuvre » n'a pu aboutir, car la rupture avec Béatrice est survenue, implacablement. Si cette séparation appelle l'idée de la mort, celle-ci

²⁴⁵ Dans ce passage, S. cite les propos de Kaerner, trouvés dans ses lettres.

²⁴⁶ Dans le passage du 7 mai, une allusion explicite est faite à cet « été de 1957 (p. 284). »

s'interprète non comme une fin absolue, mais comme une possibilité d'apaisement susceptible de faire disparaître le désarroi : « Alors le tourment cessa, et je fis, dans la douleur de la séparation, l'expérience d'une forme inattendue de joie. [...] Cette absence définitive, que j'avais imaginée pire que la mort, c'était en effet comme si la mort était advenue et qu'il n'y eût plus désormais rien à craindre (p. 289). » Cette joie conduit, dans le cœur du narrateur, à l'espoir d'une véritable libération. Ayant recouvré le temps que Béatrice lui volait et débarrassé de l'œuvre chimérique qu'en lui la femme avait générée, S. aurait pu se consacrer à la création : « L'ivresse de la liberté recouvrée dans les premiers moments, l'emporta sur tout [...]. Le temps m'était rendu. [...] Je l'aimais [Béatrice] sans doute encore : mais j'avais désormais le courage de reprendre possession de l'espace après avoir retrouvé celle du temps. [...] Je repris donc mon travail de composition musicale (p. 290). »

La vanité de cette tâche se révèle dans le présent du journal, car le processus de la création ressemble à un cercle vicieux. Si l'amour se confond avec la musique, celle-ci est supplantée par l'écriture qui, à la fin, rappelle de nouveau l'angoisse, suscitée par l'activité musicale : « Ce qui s'engage là [dans l'écriture], et que je n'avais pas pressenti, n'est peut-être pas moins terrifiant que le désert mathématique où je craignais que la musique ne m'enfermât. Mais sans doute d'une nécessité plus grande (p. 271). »

La boucle paraît donc bouclée, sans que les interrogations identitaires de S., qui craint de « continuer ce journal (p. 297) », soient résolues. L'inachèvement de l'écrit et, par conséquent, la fin ouverte du récit qui se termine par une série d'échecs²⁴⁷, ne font qu'accroître les incertitudes du lecteur, qui a du mal à comprendre le fonctionnement de l'écriture de S.

Les « Quelques feuillets sans dates » – dont l'importance dans le récit est cruciale – offrent néanmoins une certaine consolation. Assurant la double fin des *Portes de Gubbio*, les feuillets sont destinés à mettre en lumière les derniers mois de la vie de Kaerner, qu'il passa dans un asile psychiatrique²⁴⁸. Grâce à la rencontre de S. avec l'infirmier de Kaerner, l'aboutissement et le sens de la folie du musicien s'éclairent. En effet, la folie parvient à mettre fin aux déchirements du compositeur-modèle : « Ainsi donc la pire de ses craintes s'était envolée : ou plutôt elle avait perdu tout objet. Toute sa vie, il avait été hanté par l'idée de la folie, mais quand celle-ci s'était effectivement déclarée il n'était plus assez lui-même pour en avoir conscience, et c'était comme si tout cela était arrivé à un autre (p. 307). »

Le narrateur, à un moment indéterminé de la rédaction de son journal, réussit donc à comprendre, par le biais du carnet de Kaerner, les aspirations de

²⁴⁷ Anne quitte S. et part avec Paul qu'elle décide d'épouser ; F. meurt ; S. refuse sa nouvelle affectation à R (première lettre d'une ville).

²⁴⁸ La rétrospection relative à Kaerner doit être située en février-mars 1937.

son double : l'écriture du journal paraît ainsi prendre, sinon son sens, du moins un sens. Les rapports des nouements de l'art et de la folie ainsi mis au jour, la problématique de la création et du temps sera-t-elle résolue ? En quoi réside, en fin de compte, l'« œuvre » ?

Pour répondre à ces questions, l'examen du réseau thématique des *Portes de Gubbio* n'est guère satisfaisant. Force nous est de constater que l'histoire, éclatée en morceaux, ne fait – thématiquement parlant – que tourner en rond, en dépit de la révélation de S., dont nous venons de parler. En effet, sont dessinées, dès le Premier Cahier, les grandes lignes thématiques, qui ne connaissent, par la suite, nulle transformation significative²⁴⁹. Pour comprendre le fonctionnement du journal, il convient ainsi d'analyser les techniques dont se sert S., pour rédiger son écrit.

Les consonances et les dissonances du discours

La forme d'écriture des *Portes de Gubbio* s'accorde, à première vue, avec la logique du genre que S. s'est choisi : journal intime en apparence classique, il est tenu au jour le jour, les dates de la rédaction étant notées avec rigueur.

Le journal du narrateur-personnage se conforme, *grosso modo*, aux règles établies par Philippe Lejeune. L'auteur, en examinant les particularités de l'autobiographie et celles de ses genres voisins, établit quatre catégories ayant chacune ses conditions propres (la forme du langage, le sujet traité, la situation de l'auteur, la position du narrateur). Est autobiographie, selon Lejeune, le récit qui remplit toutes les conditions indiquées dans les quatre catégories, alors que « les genres voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes ces conditions²⁵⁰. » La condition non remplie par le journal intime a trait à la position du narrateur : tandis que l'autobiographie exige la « perspective rétrospective » du récit, le journal, fait au jour le jour, est focalisé traditionnellement sur l'instant présent, même si sa rédaction demande un certain recul par rapport aux événements racontés. La question est de savoir dans quelle mesure la focalisation sur le présent – qui devrait s'accompagner de la mise en relief de la « vie individuelle » du scripteur²⁵¹ – est respectée dans le journal de S.

Lors de l'examen des thèmes, nous avons constaté que S., tout en s'efforçant de se tenir aux codes du journal intime, ne parvient à aucun moment à construire une histoire linéaire : celui-ci se fait remarquer, au contraire, par des reprises incessantes, des énigmes, qui conduisent à l'éparpillement de l'intrigue, voire à son « absence ». Ce procédé va de pair avec l'éclatement de

²⁴⁹ Les thèmes présentent, tout au plus, des modulations.

²⁵⁰ Lejeune, 1975, p. 14.

²⁵¹ Du moins selon les conditions de la deuxième catégorie de Lejeune (*ibid.*).

l'écrit de S. qui s'offre, dans l'« Avertissement », comme un récit enchâssé. Si l'enchâssement classique n'est que trompe-l'œil, le principe du discours demeure pourtant la technique de la mise en abyme. Celle-ci est le résultat des transmissions – doubles la plupart – qui ont lieu dans cette étrange histoire, et qui conduisent à la mise en valeur des citations de nature différente. En effet, *Les Portes de Gubbio* sont remplies de cahiers transmis, de lettres citées, de propos transcrits, si bien que la mise en abyme est susceptible de participer au sens même du récit. Il convient de la sorte de passer en revue les manifestations – variées – de ce procédé, dont l'intelligence est cruciale pour l'interprétation du journal.

L'un des intérêts de l'« Avertissement » réside, nous l'avons montré, dans la transmission du journal au traducteur fictif, cette transmission s'effectuant en deux temps. S., en dépit de sa rencontre avec son futur traducteur, est contraint de recourir à l'aide d'un jeune homme énigmatique : le traducteur n'obtient l'écrit que par l'intermédiaire d'un troisième personnage. La mise en relief du traducteur lui-même est destinée, d'emblée, à découvrir la démarche narrative de S.-scripteur, en train de se confesser dans son journal, mais désireux de confier son écrit à un autre, ce qui n'est certainement pas un hasard.

Dans le Premier Cahier, la mise en abyme la plus remarquable est la citation intégrale de la lettre reçue de l'élève de Kaerner – lettre signée Albert L. –, qui renseigne sur la personnalité du musicien-modèle²⁵². Parlant de la maladie de Kaerner et de la « solitude complète (p. 40) » qui en résulte, elle fournit encore quelques renseignements relatifs à l'œuvre de Kaerner : il est question surtout de ses écrits, par exemple des *Notes sans date*, ouvrage souvent cité par S. dans la suite du journal²⁵³. Les premiers exemples se rencontrent dès le Premier Cahier ; ces citations, qui ont trait à l'essence de la musique, s'accordent avec les interrogations artistiques de S. : « La musique est l'âme de l'âme : inscription sans matière, pur trajet, lumière, eau (Egon Kaerner, *Notes sans date*, p. 52) » ; « (...) Car la musique n'est pas la grâce, elle est la malédiction (*Notes sans date*, p. 53). » Il convient de noter que c'est à ce moment du récit qu'a lieu la première rétrospection lointaine, dont la portée est précisée sur-le-champ : « Anniversaire de ma mère : elle aurait aujourd'hui soixante-huit ans (p. 55). »

L'organisation du discours se fait valoir par une autre technique, que l'on pourrait désigner par le terme de « sauts rétro-progressifs ». Un bon exemple en est la première visite du narrateur chez le vieux Louis (Premier Cahier), entrevue qui n'est véritablement intelligible que plus tard. L'importance de cet

²⁵² Cette lettre ne prend toute son importance, dans l'esprit du lecteur, que plus tard.

²⁵³ De l'aveu d'Albert L., les *Notes sans date* seraient le seul ouvrage publié de Kaerner.

épisode est la transmission de la boîte qui contient les lettres de Kaerner²⁵⁴, abondamment citées par la suite sans que la citation soit immédiate par rapport à la réception : « En rentrant, j'ai ouvert la boîte. Elle contient une vingtaine de lettres de K., avec leur enveloppe souvent, et le nom du destinataire (p. 70). » Il est possible d'établir, dès cette visite, un parallélisme qui relie la transmission de l'« Avertissement » et celle de la boîte par Louis : dans les deux cas, les destinataires (respectivement S. et Kaerner) ont besoin d'un personnage-médiateur, pour faire parvenir leur envoi aux destinataires (le traducteur et S.) – il est donc question, dans l'un et l'autre cas, d'une double transmission.

Revenons à la technique de la mise en abyme. La première citation des lettres de Kaerner « en proie aux douloureuses incertitudes de l'œuvre (p. 115) », se situe au début du Deuxième Cahier ; de par son contenu, elle permet de mieux saisir la nature de la folie du compositeur et la liaison de celle-ci avec la mort : « [Kaerner] Déjà l'évidence s'impose à moi que je n'échapperai à la folie que par la mort (p. 99) » ; « Sans jamais fuir la compagnie des hommes, j'avais eu dès ma jeunesse un grand amour de la solitude (p. 100). » La transcription de ces lettres est d'autant plus importante qu'elle laisse apparaître les deux types de citations qui surgissent dans *Les Portes de Gubbio*. D'une part, S. livre quelques fragments, puisés dans l'œuvre d'auteurs réels : un bon exemple se situe à la fin du Premier Cahier, où S. insère une citation de Schopenhauer, en indiquant soigneusement les références de l'œuvre du philosophe. La fonction de l'intertexte « réel » est d'illustrer, voire de justifier les réflexions de S., qui s'adonne ici, nous l'avons montré, à une interrogation métaphysique sur les rapports qu'entretiennent le corps et l'âme²⁵⁵.

D'autre part, le second type de citation – beaucoup plus fréquent que le précédent – réside dans la transcription des écrits fictifs, tels par exemple les œuvres et les lettres de Kaerner, les lettres de F. et de la mère de Kaerner et les propos de Clara L. Relevant de la fiction, Kaerner – auteur « officiel » et créateur de textes intimes – est présenté pourtant comme un compositeur réel : la preuve en est l'indication soigneuse des références qui se rapportent à ses œuvres, la datation rigoureuse de ses lettres et ses carnets. Conformément aux codes du journal de S., les références aux écrits fictifs sont loin d'être signalées sur-le-champ : à l'image de la figure des personnages, ces indications ne sont établies qu'après coup, ce qui participe à la naissance de l'univers énigmatique des *Portes de Gubbio*²⁵⁶.

Ainsi, quoique Kaerner apparaisse dès le début du journal, les données biographiques relatives à sa vie et à son art – censées affirmer le caractère « réel »

²⁵⁴ La boîte contient encore « deux petits carnets » et « une liasse de feuilles de format irrégulier, sans date (p. 115). »

²⁵⁵ Cf. *supra*, p. 120.

²⁵⁶ En revanche, les titres et les chapitres des intertextes réels sont – à quelques exceptions près – marqués tout de suite après leur insertion.

du personnage – ne sont présentées que dans les Deuxième et Quatrième Cahiers, grâce à la citation de quelques articles traitant de Kaerner. La manie de la datation qui s’empare de S. – rétrospective dans le cas des propos fictifs, immédiate dans les intertextes réels –, entre en contrepoint avec les confusions temporelles dont sa mémoire, désireuse d’abolir les contraintes de la durée, est la proie. Notons encore qu’un temps (indéterminé) doit séparer la lecture des lettres et leur transcription dans le journal : « Elle [la boîte transmise par Louis] contient deux petits carnets que jusque-là j’ai feuilletés au hasard, y prélevant des phrases que je citais sous la mention “Note inédite” (p. 115). »

Une des visées de la citation est d’éclairer le rôle de l’écriture du journal, conçue – nous l’avons dit – comme une sorte de compensation : « La crainte me saisit parfois que, confronté sans excuse et sans recours à moi-même, je fasse seulement l’expérience de la solitude et d’un silence inféconds. [...] Si loin que j’aïlle, si proche que je me fasse de l’enfermement et de la folie de Kaerner, je n’y trouverai jamais l’assurance que je sois capable d’une œuvre. Car on peut partager les souffrances d’un créateur sans partager son génie. [...] Ils [beaucoup d’entre nous] écrivent leur journal en marge d’une œuvre absente et qui seule pourtant lui donnerait son sens (p. 81). » Une trentaine de pages plus loin (Deuxième Cahier), S. se définit comme un « archéologue »²⁵⁷, prêt à avouer l’importance capitale que prennent dans sa quête les lettres du compositeur : « Ces jours derniers, je les ai entièrement consacrés à la mise en ordre des papiers que m’a remis l’ancien jardinier de Kaerner : archéologue à mon tour, trente ou trois cents ans, quelle différence ? [...] Une continuité s’établit entre des hommes qui ne se sont pas connus, et le temps alors n’est plus. [...] L’essentiel ce sont des lettres (p. 115). »

En effet, le Deuxième Cahier est centré sur la transcription de la correspondance de Kaerner. Il est question de ses lettres adressées à sa mère et à ses amis, d’où ressort la fonction que le compositeur attribue à la musique²⁵⁸ : « [Kaerner] Notre patrie, c’est l’humanité, j’allais dire, la raison universelle. Mais je me serais trompé : car ce n’est pas elle seulement que nous avons en commun, mais l’expérience solitaire de notre condition mortelle et le désir de la corriger par des chants (p. 119). » Désormais, la citation va dans tous les sens : S. insère un fragment de réponse de la mère de Kaerner, « recopiée » par ce dernier, ce qui aboutit à une citation au second degré : « Réponse de sa mère – la lettre elle-même est perdue, mais Kaerner l’avait recopiée au bas de la sienne, au crayon (p. 119). » S. livre encore l’extrait d’un article sur Kaerner, trouvé dans le « *Grand Dictionnaire Biographique* en six volumes

²⁵⁷ F. – nous l’avons dit – est également archéologue, de par son métier : le parallélisme entre les deux personnages est donc évident, en dépit des différences qui les séparent.

²⁵⁸ La première lettre adressée à la mère est datée avec soin – « 20 janvier 1895 (p. 117) » –, ce qui permet de situer dans le temps les lettres qui précèdent.

(p. 120) » dont nous avons parlé plus haut, et qui offre les principales données biographiques sur l'auteur²⁵⁹.

Le procédé de la citation conduit au morcellement de la thématique des *Portes de Gubbio* ; les visites que fait S. – plongé dans ses méditations – sont entrecoupées par les citations de lettres : « J'ouvre la boîte des papiers de Kaerner et je reprends avec lui l'obscur dialogue commencé (p. 134). » Deux lettres sont adressées à Clara L., dont la figure surgit au début du journal et qui a une importance particulière dans le Troisième Cahier ; la mention de ce nom fonctionne donc, dans le Deuxième Cahier, à la fois comme un rappel et comme une annonce²⁶⁰.

À partir du Troisième Cahier se dessine progressivement la fonction artistique dont le journal est doté ; travail d'archéologue et d'architecte, il est considéré comme « le désir de l'œuvre » : « Quoi que l'on désigne de ce nom, seule une œuvre – le désir de l'œuvre, la foi en l'œuvre – me donnera, après coup, raison. [...] Reste cette énigmatique activité à laquelle je m'astreins chaque soir : ce journal, ciment gris, quotidien, nécessaire où les phrases, où les traces de Kaerner, brillent comme des pierres dures. Faut-il croire que c'est cela, *mon œuvre* ? Et je me promène parmi les matériaux d'une *Vie* de K. que je n'écirai peut-être jamais, comme un architecte qu'on croirait devenir fou, parce qu'il prendrait plaisir à mélanger les pierres déjà numérotées en vue d'un grand édifice, et les amasserait à l'écart pour construire sa propre demeure (p. 154). »

Une nouvelle visite chez Louis aboutit à une troisième transmission, celle du journal de Kaerner. Tenu entre la fin de janvier et le milieu de mars 1935, ce journal au second degré va être intégralement transcrit par S., à l'intérieur de son propre journal. Des parallélismes de toutes sortes s'établissent entre les deux écrits – journaux transmis par un troisième personnage (le jeune homme énigmatique et Louis), ils sont rédigés à trente-deux années d'intervalle, dans les mêmes mois : « Voici donc le journal qu'a tenu Kaerner entre la fin de janvier et le milieu de mars 1935. J'ai terminé cette nuit de le déchiffrer : par une coïncidence que je n'ai pas cherchée, il a été écrit en ces jours-mêmes de février où je le transcris, il y a trente-deux ans (p. 165) »²⁶¹.

Les deux journaux montrent encore une thématique similaire, en soulevant les problèmes de l'identité qui est marquée par une série de dédoublement : « [Kaerner] Et la terreur me prend devant le retour que je sais inévitable de cette affreuse dissociation de moi d'avec moi-même (p. 169). » Il convient de

²⁵⁹ Ce dictionnaire fictif est présenté comme réellement existant, ce dont témoignent les références : « 2^e édition, 1960 (p. 120). »

²⁶⁰ Rappel important, car il révèle – entre autres – que c'est sans doute Kaerner que l'on tirait du Rhin au début du journal. Cf. *supra*, p. 121. Le nom de Clara revient à un point non marqué du début du Deuxième Cahier (p. 115) : « Egon Kaerner, lettre à Clara, décembre 31 (non envoyée). »

²⁶¹ La datation du journal au second degré est, cette fois, immédiate.

signaler que l'expression de la crise passe, dans le cas du couple Kaerner-S., par les mouvements versatiles de l'écriture personnelle, alors que F. – personnage-contrepoint de celui-ci à plusieurs égards – arrive à dissiper par ses livres les doutes qui le hantent : « F. ne laissera ni journal, ni carnets : son œuvre s'achèvera avec lui, tout ce qu'il avait à dire se trouve dans ses livres (p. 53). »

S. va ensuite jusqu'à épuiser les possibilités de la mise en abyme, grâce à la réapparition de la figure de Clara L., morte dans le présent de la narration²⁶². Nous assistons, là encore, à une transmission à plusieurs degrés : Clara raconte à S. les tourments de Kaerner ; le narrateur, au moment où il rencontre Clara (dans le passé), enregistre et transcrit les propos de leurs entretiens, pour les transcrire une seconde fois dans le journal : « Voici la transcription de nos entretiens, telle que je l'ai faite le soir-même [le 19 novembre 1959], sans en rien omettre (p. 178). » L'enregistrement et la première transcription de cet entretien, ainsi que ceux du 7 décembre de la même année se caractérisent non seulement par la fidélité aux propos de Clara, mais aussi par la mise en valeur des « didascalies » du scripteur, soucieux de désigner celui qui parle et son attitude, ainsi que les circonstances des enregistrements. L'entretien suivant a lieu le 9 décembre 1959 ; les notes prises restent cependant « succinctes » : « Les notes où j'ai transcrit notre entretien du 9 décembre sont très succinctes. Les voici (p. 189) »²⁶³.

Les deux dernières rencontres – faites le 16 décembre 1959 et « beaucoup plus tard », en février 1960 – ne sont que résumées, de sorte que la « longue conversation » dont parle S. est passée sous silence : « J'ai encore eu deux entretiens avec Clara : l'un, peu de jours après celui-ci (le 16 décembre) l'autre, beaucoup plus tard [...]. Nous nous étions vus chez elle [...], et ce fut notre plus longue conversation sur Kaerner (p. 190). » La seconde transcription des entretiens avec Clara – celle qui est faite dans le journal – est loin d'être continue. Répartie sur quatre jours successifs de narration²⁶⁴, elle est entrecoupée par la relation du présent du scripteur, centré sur les visites d'Anne.

Dans le Quatrième Cahier, le sens de la technique de la citation apparaît en pleine lumière : « Et chaque soir je tisse patiemment le fil de ces mémoires et de la mienne – selon un ordre qui m'échappe encore, ou comme le dit Kaerner dans une lettre de Naples à Clara : selon “une unité inaccessible au calcul” (p. 203). » La fidélité – littérale – à la parole des autres constitue pour S. un appui, un refuge et diminue sa responsabilité de créateur, déjà atténuée par la

²⁶² « [S. à Anne] Elle est morte en 60, tu étais bien petite (p. 188). »

²⁶³ Cela dit, dans le présent du journal, S. travaille à partir de la transcription d'autrefois et non suivant l'enregistrement. Le temps qui sépare les deux transcriptions est marqué, ce qui n'est pas le cas des lettres de Kaerner.

²⁶⁴ Les 12, 14, 15 et les 18-19 février 1967.

présence du traducteur²⁶⁵. La quête d'identité du narrateur doit ainsi passer par la reproduction des propos étrangers, à l'intérieur desquels les intertextes réels – les fragments cités d'Hölderlin, de Dostoïevski et de Delacroix²⁶⁶ – ont une fonction d'illustration et d'accentuation²⁶⁷.

Au début du Quatrième Cahier, S. remonte à la naissance de son amitié avec F., en procédant dans son discours à des sauts rétro-progressifs. En effet, le nom de Béatrice y apparaît de nouveau, alors que ses rapports avec S. ne sont explicités que vers la fin du même cahier et au cours du morceau suivant : « Lorsque je l'ai rencontré [F.] en 1956 par l'intermédiaire de Béatrice dont le père avait été très lié avec lui, il vivait déjà très retiré (p. 215) »²⁶⁸.

Le Quatrième Cahier multiplie encore les voies de la citation : nous assistons, par exemple, à la transcription intégrale d'une lettre de F. qui met en avant une interrogation sur la mort. Une rétrospection nous ramène ensuite à la figure de Béatrice, plus précisément aux lettres que S. lui avait adressées autrefois : « Il me revient que je commençais ainsi mes lettres à Béatrice chaque fois qu'il ne me suffisait pas de l'avoir vue [...], je commençais une lettre comme pour abolir symboliquement l'espace qui nous séparait (p. 232-233). »

Or, la citation de ces lettres – qui devrait logiquement découler des règles du récit – n'a pas lieu. Borné à la reproduction des propos des autres, S. se garde du procédé de l'autocitation, ne pouvant évoquer ainsi que le souvenir des lettres destinées à la femme aimée. La fonction du journal se trouve, là encore justifiée. Au lieu de s'offrir comme une écriture de soi, le journal – désigné, tour à tour, comme un travail d'archéologue, d'architecte et d'archiviste – se propose comme une écriture « par autrui » : « Ma tâche à moi, dont la mémoire se nourrit de celle des autres, c'est de dresser la carte de ces tracés, de ces projets interrompus. [...] Qu'y avait-il en moi qui me disposait à ce rôle d'archiviste ? Quelle angoisse, et devant quelle disparition ? Je ne suis la source d'aucun récit : j'en suis le confluent. *Je ne prends pas la parole, je la donne* (p. 231). »

Ce statut de « confluent » que prend en charge S., permet sans doute de diminuer ses angoisses suscitées par sa propre stérilité ; il révèle aussi la préoccupation obsessionnelle du narrateur. Désireux de fouiller, par le biais de cette « œuvre baroque », les zones obscures de l'existence, il aspire à la conquête du temps : « Mon passé, ma vie, mon corps, les amis, mes parents, la vie de F., celle de Kaerner : comme une architecture aux styles mêlés, sans aucun désordre pourtant, mais une nécessité absolue dans son ordonnance. [...] Je suis

²⁶⁵ La technique de la citation aura un sens tout différent dans *Souffles*.

²⁶⁶ La phrase de Delacroix se trouve dans le Cinquième Cahier : « Il est plus facile d'écrire que de peindre (p. 271). » On y découvre aussi un mot de Dante (p. 288).

²⁶⁷ Cf. à ce propos *supra*, p. 130. Le même rôle revient à l'exergue, où la citation est censée indiquer avant même le début du journal l'un des enjeux de celui-ci.

²⁶⁸ La même technique caractérise, nous l'avons montré, la mise en scène de la figure de Clara L.

désormais comme un *architecte* qu'on aurait chargé de restaurer un palais, et qui découvrirait derrière les murailles, des pièces, des escaliers secrets, des passages que les propriétaires n'avaient jamais soupçonnés. La part du quotidien s'estompe : plus forte et mieux exercée, ma mémoire sait maintenant se tourner vers des *zones obscures*. *Patient travailleur de moi-même*, j'ai donné congé à toutes les autres occupations, je n'ai plus de temps que pour cette *œuvre baroque*, ce palais de pierres rassemblées au cours de mes promenades dans le temps. [...] L'énormité de la tâche ne me rebute pas : un temps viendra, je le sais, où le présent, le passé et l'avenir seront confondus dans un même mouvement puissant *dont je ne serai plus exclu* [p. 243-244, c'est nous qui soulignons]. »

À la fin du Quatrième Cahier, plusieurs citations de nature différente sont accumulées : à un article sur Kaerner, qui précise la date de la mort du compositeur, succèdent les notes de Kaerner, qui éclairent un souvenir d'enfance²⁶⁹. Dans ce texte se trouve insérée une lettre de la mère de Kaerner, insertion au second degré, car transcrite par le compositeur lui-même²⁷⁰. Il va sans dire que ces citations ont pour fonction de ciseler l'image que le lecteur a de la personnalité et de la carrière de Kaerner. Les notes de Kaerner sont coupées en deux, ce qui est un procédé inhabituel chez S. : au lieu d'être terminée à la fin du Quatrième Carnet, la citation reprend au début du Cinquième, pour offrir, là encore, un texte au second degré – un extrait de correspondance : « Je continuai d'entretenir avec ma mère un échange épistolaire serré, dont voici un échantillon (p. 267). »

Force nous est de constater, une fois de plus, que *Les Portes de Gubbio* sont destinées à exposer la problématique de la venue à la création, gage aussi de la maîtrise du temps et de la découverte de soi : « Et j'entrevois le moment, que je n'atteindrai sans doute jamais, où ma vie apparaîtra comme une œuvre. Non pas : parfaite, ou achevée, mais : douée de sens. Le temps de ma vie non plus linéaire et réversible, mais comme une sphère [...], comme une architecture soustraite et non plus soumise au temps (p. 274-275). »

Or, l'écriture du journal – écriture *de l'autre* et non celle de *soi* – semble se présenter à la « fin du journal de S. » comme une sorte de texte-absence, car l'écrit du narrateur demeure inachevé. Grâce au travail du traducteur-éditeur, la « suite » du journal nous est quand même livrée dans les « Quelques feuillets sans date », qui exigent – nous l'avons dit – la relecture de l'« Avertissement du traducteur », véritable fin posée au début du récit²⁷¹.

²⁶⁹ L'article – fictif – sur Kaerner paraît dans « *La Vie musicale*, 31 mars 1937 (p. 251) ». La première phrase dit la date exacte de la mort du compositeur : « Avant-hier, Egon Kaerner est mort (*ibid.*). » Le texte de Kaerner se lit sur « quelques feuillets épinglés, probablement de la main de Kaerner », trouvés par S. « parmi les numéros de *La Vie musicale* (p. 255) ».

²⁷⁰ À cette lettre fait écho celle de la mère de S., livrée dans la note du 28 mars 1967, où il était question de la mort du père du narrateur.

²⁷¹ Cf. *supra*, p. 116.

Il a été dit que ces feuillets occupent une place toute particulière, dans la mesure où S. parvient à comprendre le sens de la folie de Kaerner. Cette compréhension est le résultat d'une ultime transmission double. L'ancien infirmier de l'asile psychiatrique transmet à S. le carnet de Kaerner, écho, d'une part, à la transmission du journal de S. au traducteur, d'autre part, à celle des lettres et du journal par Louis : « [L'infirmier] J'ai gardé un petit carnet, mais il faudra me le rendre. Ce sont les dernières choses qu'il a écrites, deux mois avant sa mort (p. 307). »

Il ressort que les transmissions – au nombre de cinq, si l'on veut bien y inclure les entretiens avec Clara L. – constituent les moments cruciaux du récit, caractérisés par une série de parallélismes et d'échos internes. En effet, les événements les plus importants se déroulent lors des multiples entrevues de S., entrevues le plus souvent liées à l'écriture ; il apparaît ainsi que l'infirmier a souhaité devenir écrivain : « Avant d'être infirmier à l'asile psychiatrique, il avait voulu être écrivain, il avait été poète (p. 304). »

L'infirmier raconte à S. les derniers mois de Kaerner qui, touché par la magie du verbe, ne vivait que par ce qu'il écrivait : « Il écrivait beaucoup, des heures entières, et il fallait lui prendre le crayon des mains, il aurait continué à écrire dans le noir (p. 306). » À ce point du récit, une question intéressante se pose, sans que l'on puisse y trouver véritablement de réponse : les derniers écrits de Kaerner, ne sont-ils pas identiques aux *lettres*, citées tout au long du journal ? Louis, en remettant la boîte à S. (Premier Cahier), affirme qu'elle contient des lettres : « Ce sont des lettres, des lettres de lui, qu'il écrivait dans les derniers temps, et qu'il gardait sans les envoyer (p. 69). » L'infirmier, à son tour, pense également que ce sont des lettres que le compositeur écrivait : « Il [Kaerner] pliait toutes les feuilles en quatre, et il disait : Des lettres, ce sont des lettres (p. 306). » À en croire cette hypothèse, la double transmission des lettres qui a lieu dans le Premier Cahier se transforme, à la fin du récit, en une quadruple offrande, poussant au paroxysme la polyphonie du texte²⁷² – données par l'infirmier à Louis, par l'intermédiaire du jardinier, les lettres de Kaerner parviennent jusqu'à S.²⁷³ : « [L'infirmier] Tout ça je l'ai remis à l'homme en noir [c'est-à-dire à Louis], son valet de chambre à ce qu'il semblait, par l'intermédiaire du garçon jardinier (*ibid.*). »

La lecture du carnet enfin – dont seul un court passage est cité – aboutit à la révélation du narrateur, qui croit percer l'énigme de Kaerner : « Et un autre jour recommençait dont il était devenu un témoin impénétrable et comme éternel : le temps avait cessé de couler. N'était-ce pas ce qu'il avait cherché dans toute son œuvre ? Mais cette patiente immobilité n'était que la caricature dérisoire de la sagesse qu'il avait rêvé d'atteindre ; fallait-il, pour la découvrir, qu'il eût sombré dans le stupide aveuglement des bêtes ? Oui, il était immor-

²⁷² La construction polyphonique caractérise également CV, MA, VA, MC et OR.

²⁷³ Cf. *supra*, p. 130.

tel : mais ce qui lui était donné maintenant, sous sa forme abominable, c'était le bonheur des pierres, une sorte d'éternité effroyable, sur laquelle le gel n'a pas de prise (p. 308). »

De fait, si Kaerner parvient à l'immortalité, il ne peut y accéder que sur le mode caricatural. L'écriture de S., lui-même considéré à plusieurs égards comme le double du compositeur-modèle, ne serait-elle rien d'autre qu'une « caricature dérisoire » de l'« œuvre »²⁷⁴ ?

Quoi qu'il en soit, dans *Les Portes de Gubbio*, la création est considérée et vécue par les personnages comme une épreuve douloureuse, liée au manque et à la mort. Il reste à formuler, en guise de conclusion, l'exacte fonction de la mise en abyme, ce qui pose également la problématique du mode de lecture de ce récit et celle de son genre.

La distance d'ordre temporel qui sépare le scripteur du personnage qu'il se rappelle, se trouve creusée par le biais des citations – comme si S. voulait perpétuellement diminuer le poids, insupportable, du travail créateur. Le plus grand intérêt de l'« Avertissement » consiste dans sa capacité à mettre en avant les processus de la transmission et de la transposition, susceptibles d'aboutir à la création de l'« œuvre », dont la difficile gestation hante du début à la fin l'esprit de S., en quête de lui-même.

En effet, l'« œuvre » réside dans l'absence d'œuvre – ou, pour parler plus juste, dans la transcription, la reproduction des écrits et des propos d'autrui, d'où son caractère « baroque » mais qui est loin d'être dérisoire. Le journal, au lieu de demeurer une adresse à soi, devient par le moyen des citations un échange vital. Cette écriture éclatée, qui n'est pas pour autant un acte manqué, conduit à l'abolition du temps et à la victoire de S., qui arrive ainsi, par les « réécritures » qu'il effectue, à se créer une identité. La technique de la mise en abyme, en participant à la reconstruction de soi, prend de la sorte une forte valeur thérapeutique²⁷⁵.

Une autre clé des *Portes de Gubbio* se trouve dans sa lecture, dont les pistes sont volontairement perturbées dès l'« Avertissement ». Le récit se présente comme une écriture en puzzles que le lecteur doit recoller en relisant perpétuellement le texte, fabriqué de bribes allusives. Le pacte de lecture se définit ainsi comme un travail incessant de reconstruction et de restructuration : ce

²⁷⁴ En effet, dans l'« Avertissement », le portrait de S. se réduit à quelques traits caricaturaux. Cf. *supra*, p. 117. Il va sans dire que cette présentation caricaturale entre en contraste avec le climat funeste du récit.

²⁷⁵ À en croire Meunier, *Les Portes de Gubbio* doivent s'interpréter comme le récit d'une libération : ayant pris conscience de la mort de son double, « [S.] est désormais lui-même. Il a vaincu la discontinuité de sa propre construction » : « Couper le cordon ombilical n'interrompt pas les liens affectifs et spirituels. C'est le premier acte de liberté [...]. C'est aussi l'une des leçons de ce livre qui acquiert ainsi une dimension humaine. » Cf. 2000, p. 66 et p. 67.

procédé s'accorde avec les sauts rétro-progressifs du récit, à l'aide desquels le narrateur vise à retarder ce qui est essentiel dans le roman.

La lecture des *Portes de Gubbio* doit donc se faire « en arrière », « à reculons »²⁷⁶, ce qui est conforme à la tâche de S., soucieux de retrouver « le temps d'avant (p. 45) ». Le récit exige de cette manière un retour sur ce qui a été dit : cette démarche requiert un travail particulièrement actif de la part du lecteur virtuel qui participe, presque à son insu, à l'ultime création de l'œuvre, tant désirée²⁷⁷.

La technique de la citation aboutit parfois à l'hypertrophie envahissante des rétrospections : la couche du passé, qui est à la base des transcriptions, l'emporte souvent sur celle du présent. *Les Portes de Gubbio* débordent ainsi les cadres du journal, centré sur le moi et le présent, en dépit de l'ancrage rétrospectif que sa rédaction suppose²⁷⁸. Journal en apparence classique, le texte met à mal les codes du genre qu'il s'est fixé : l'écriture intime de S. – « transcrip-teur » en vérité – est troublée au cœur même de sa propre gestation.

²⁷⁶ On observe la même démarche dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert. Cf. *infra*, FB, p. 144.

²⁷⁷ Il est évident que l'œuvre se crée aussi par le travail du traducteur, à travers qui parle S.

²⁷⁸ Le procédé de la citation conduit à la multiplication des points de vue, ce qui contredit également la logique du journal intime.

MISES EN ABYME : *LES FOUS DE BASSAN* D'ANNE HÉBERT

L'œuvre d'Anne Hébert est un lieu privilégié où se projette l'imaginaire collectif de la société québécoise : elle reste habitée tout entière par l'Amérique francophone de son enfance, dans laquelle elle puise son inspiration la plus intime. Par ce biais se crée, entre des écrits de factures différentes, un réseau intertextuel complexe : d'un texte à l'autre réapparaissent des thèmes et des situations, des images et des obsessions. Les œuvres, situées aux frontières du rêve et du réel, posent chacune à leur manière les problèmes de l'enfance et du temps, de l'amour et de la mort, de la liberté et de la culpabilité, du mensonge et de la vérité²⁷⁹.

Pour mieux saisir ces particularités de l'écriture hébertienne, nous nous proposons d'examiner les structures narratives qui apparaissent dans *Les Fous de Bassan*, récit qui valut à Anne Hébert le prix Fémina en 1982.

Le texte se compose de six morceaux temporellement déréglés et se caractérise par la discontinuité des formes d'écriture : livres et lettres, venant de la plume de personnages différents, y alternent.

Cela dit, ce récit – comme *Les Portes de Gubbio* – est une excellente illustration du procédé de la mise en abyme : les événements se tissent à travers la multiplicité des voix des héros, tous scripteurs, ce qui conduit à l'effacement du narrateur lui-même, qui assume pourtant la rédaction des écrits²⁸⁰. Grâce à ces derniers se profile une histoire dont l'intrigue, en apparence romanesque, finit par échapper.

Pour mieux comprendre ce processus, il nous semble utile d'examiner les principales caractéristiques du procédé de la mise en abyme. Pour ce faire, nous proposons, d'une part, d'analyser les grandes articulations du récit et la façon dont les six parties s'enchaînent ; d'autre part, de dégager la signification de cette technique d'écriture, en cherchant notamment à découvrir les fonctions qu'elle peut remplir dans l'univers romanesque. Il convient de noter que, dans l'« avis au lecteur », le narrateur – soucieux d'offrir un cadre géo-

²⁷⁹ Yvan Leclerc distingue, dans l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Anne Hébert, trois périodes : un premier cycle monodique (cf. par exemple *Les Chambres de bois*), un deuxième, marqué par « l'effervescence narrative » (auquel appartiennent *Les Fous de Bassan*) et un troisième, où les voix narratives sont, de nouveau, plus unifiées (c'est le cas de *Aurélien* et, du moins sur le plan proprement narratif, de *Est-ce que je te dérange ?*) Cf. 1997, p. 186-188.

²⁸⁰ Les preuves en sont l'« avis au lecteur », les exergues en forme de citations qui préudent à chacun des morceaux et les titres des chapitres.

graphique précis – présente son texte comme relevant de la pure fiction ; les événements qui se déroulent à Griffin Creek, terre « située entre cap Sec et cap Sauvagine », constituent ainsi un « espace romanesque où se déroule une histoire sans aucun rapport avec aucun fait réel ayant pu survenir, entre Québec et l’océan Atlantique (p. 11)²⁸¹. »

Écrits

La structuration des *Fous de Bassan* se caractérise par une complexité et une souplesse remarquables, qui se manifestent avant tout dans le traitement du temps et des voix, chacune étant préoccupée, quoique différemment, par un événement survenu en 1936.

Le premier morceau présente « Le livre du Révérend Nicolas Jones, automne 1982 (p. 12) ». Ce livre confond différentes strates temporelles : tantôt Jones évoque les événements qui arrivent au moment où il écrit, tantôt il se plonge dans le passé pour parler de l’été 1936. L’écrit du pasteur met l’accent sur l’idée de la disparition, qui s’inscrit dans toutes les couches temporelles évoquées. Le présent du scripteur, en proie à un sentiment de culpabilité dévorant, est envahi par une effrayante solitude, qui résulte – entre autres raisons – de la dispersion du « peuple élu de Griffin Creek (p. 13) » : « Nos maisons se délabrent sur pied et moi, Nicolas Jones, pasteur sans troupeau, je m’étiole dans ce presbytère aux colonnes grises vermoulues (p. 14). »

Privé de tout espoir au moment où il rédige son livre, Jones n’est pas moins sombre quand il se rappelle l’été 1936, marqué là encore par une disparition – celle de Nora et d’Olivia. La mention de cette époque revient d’une façon obsessionnelle, ce qui se manifeste jusque dans la typographie du texte : « Été 193619361936 (p. 19) ». Or, cette période du passé est loin d’être reconstituée d’une manière pleinement intelligible ; au contraire, le Révérend ne fait que résumer les événements survenus, sans en expliciter ni les circonstances, ni les détails, ni les causes.

Il importe de remarquer que le livre de Jones met en valeur, du point de vue narratif, deux registres : la relation des événements est entrecoupée par une série de citations, en italique, prises en premier lieu dans la Genèse et dans l’Évangile selon saint Matthieu²⁸². Le pasteur, en train de se confesser, mêle donc discours personnel et discours officiel, en vue de donner plus de poids à son écrit : « *Un jour je connaîtrai comme je suis connu*. Tout sera clair dans la lumière du Jugement. Hors du monde, je verrai tout Griffin Creek, de

²⁸¹ FB, 1982.

²⁸² Pour un examen des intertextes bibliques qui apparaissent dans FB, cf. Julie Leblanc, 1997, p. 293-305. Cf. également la remarquable étude d’Antoine Sirois, 1988, p. 459-472.

haut en bas et de long en large, comme un pays peuplé d'hommes et de femmes à l'âme vivante (p. 47) ». À en croire Danielle Forget et Zarin Kassim, cette in-tertextualité a cependant d'autres fonctions. D'une part, les passages bibliques « font figure de prophétie des événements à venir [...]. Ils renforcent l'allusion à un malheur diffus » ; d'autre part, « ils accentuent le pouvoir des mots sur les gens que s'approprie consciemment le religieux comme manière [...] d'exercer une emprise sur eux²⁸³. »

Comparée au premier morceau, la structure du deuxième chapitre montre une limpidité manifeste, résultat de l'emploi de la forme épistolaire : à la réminiscence obscure du livre du Révérend succèdent les « Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, été 1936 (p. 56) », écrits datés avec soin. Ces lettres conservent une chronologie assez rigoureuse : elles embrassent une période bien précise, du 20 juin 1936 (jour du retour de Stevens à Griffin Creek) au 31 août de la même année (moment de la disparition des cousines)²⁸⁴.

Les lettres sont adressées à « old Mic », un ami du héros qu'il a connu lors de ses années d'errance en Floride²⁸⁵. Le statut du destinataire est particulièrement intéressant : s'il est interpellé plus d'une fois, jamais aucun mot ne vient de sa part. Le scripteur offre ainsi l'« histoire d'un été plutôt que [de] lettres véritables puisque le destinataire ne répond jamais (p. 82). » L'absence du destinataire révèle également que la forme épistolaire n'est qu'un trompe-l'œil ; il est question en effet d'une espèce de journal qui fonctionne comme « un miroir » : « J'ai l'impression d'écrire devant un miroir [...]. Envie de tout brûler avant de mettre mes lettres à la poste (*ibid.*). »

Le troisième chapitre porte le titre « Le livre de Nora Atkins, été 1936 (p. 109) ». Cet écrit montre les caractéristiques d'un journal, sans pour autant être rigoureusement écrit au jour le jour. Cela implique une datation indirecte : « J'ai eu quinze ans hier, le 14 juillet (p. 111) », écrit-elle au début ; « Demain 1^{er} septembre », dit-elle à la fin (p. 135)²⁸⁶. Il ressort que le « pseudo-journal » de Nora, allant du 15 juillet au 31 août, embrasse la même période que les « fausses lettres » de Stevens. L'intérêt de l'écrit de Nora réside dans la représentation d'un univers lumineux, rempli de désir, de jubilation et d'enchantement, qui s'oppose au monde violent évoqué par Stevens : « Je suis une fille de l'été, pleine de lueurs vives, de la tête aux pieds. [...] J'habite le soleil

²⁸³ Forget et Kassim, 2002, p. 89. Dans l'ensemble du roman, les intertextes forment un vaste réseau, fait de morceaux disparates. Patricia Louette croit y découvrir, par exemple, quelques-uns des « accessoires » du *Petit Chaperon rouge*. Cf. 1997, p. 321.

²⁸⁴ Les circonstances de l'écriture sont également notées : « J'écris sur la table de la cuisine, recouverte d'une toile cirée glacée (p. 100). »

²⁸⁵ On apprend que cette errance a duré cinq ans, au terme desquels Stevens a décidé de rentrer à Griffin Creek.

²⁸⁶ L'absence de datation et le relatif désordre chronologique contredisent, à l'évidence, les codes du journal, focalisé traditionnellement sur l'instant présent.

comme une seconde peau (p. 111) »²⁸⁷.

Le quatrième chapitre s'intitule « Le livre de Perceval Brown et de quelques autres, été 1936 (p. 137) ». En fait, ce morceau met en relief les voix de plusieurs personnages : celle de Perceval et une voix « collective » y alternent, d'une manière assez équilibrée. Grâce à la mise en valeur des deux types de récit, les fils disparates de l'histoire des *Fous de Bassan* sont mieux éclairés, et permettent de mettre au jour l'enjeu même du roman : la recherche des sœurs, la découverte du crime et celle de la vérité.

Cette partie du roman, la plus romanesque de toutes, a ceci d'important qu'elle est censée mettre l'accent sur l'enquête qui fait suite à la disparition des cousines : les habitants sont « tous dehors en pleine nuit, arrachés au sommeil, interrogés, questionnés, mis debout, habillés, chaussés, lâchés dans la campagne (p. 148) » ; « Nous sommes sans cesse visités, envahis, questionnés et forcés (p. 160) », constatent-ils plus loin. Le récit de Perceval laisse deviner une fonction importante que remplit dans l'histoire ce personnage : un rôle de « voyeur ». En épiant constamment les autres, Perceval est celui dont la présence est propice à la découverte des « pièces à conviction (p. 183) », tels le bracelet bleu et le manteau de Nora.

Le cinquième morceau expose l'écrit d'« Olivia de la Haute Mer (p. 197) ». Cette fois, le narrateur préfère non seulement omettre dans le titre le moment de l'écriture, mais il va jusqu'à souligner, par la mention « sans date (*ibid.*) », le caractère indéterminé de ce temps. Cette incertitude temporelle est le résultat de la position qu'occupe Olivia dans son histoire – c'est l'esprit de la jeune fille morte, son fantôme, qui revient pour hanter le village : « Je hante à loisir le village, quasi désert, aux fenêtres fermées. Transparente et fluide comme un souffle d'eau, sans chair ni âme, réduite au seul désir, je visite Griffin Creek, jour après jour, nuit après nuit (p. 199) »²⁸⁸.

La perception de l'héroïne oscille entre deux pôles stratégiques : son « éternité d'anémone de mer (p. 218) », d'une part, et ses « souvenirs terrestres (*ibid.*) », d'autre part, ces réminiscences constituant le principal objet de sa vue. Le rappel de la petite fille qu'Olivia fut, se fait tantôt à la première personne, tantôt à la troisième : la distance qui s'instaure entre le je-narrant et le je-narré est ainsi agrandie par la fragmentation du personnage en « je » et en « elle »²⁸⁹.

La sixième partie est due à la personne même du narrateur : il est question de nouveau d'un écrit de Stevens, scripteur privilégié – plus exactement de sa « dernière lettre » adressée « à Michael Hotchkiss, automne 1982 (p. 227) ». Le héros, par cette ultime lettre à *old Mic*²⁹⁰, en profite pour passer en revue

²⁸⁷ Nora n'hésite pas à reprendre le discours biblique de Jones, épris d'elle : ce procédé ne fait que mieux ressortir le vice du Révérend, qui s'éclaire dans ce chapitre.

²⁸⁸ Est-elle aussi la projection de la conscience des habitants du village ?

²⁸⁹ On observe le même procédé de fragmentation dans *L'Amant* de Duras.

²⁹⁰ La lettre semble s'étaler sur deux jours de narration : « La nuit s'étend à nouveau (p. 241) ». Le lieu de l'écriture est soigneusement marqué : Stevens se trouve au

certain moments de son existence, parmi lesquels l'été 1936 prend, là encore, une importance de premier ordre. Le rappel de la nuit du 31 août 1936 permet à Stevens de « dire la vérité [...], toute la vérité, rien que la vérité (p. 237) » ; aussi le héros livre-t-il, brutalement, l'*aveu* du crime : « Les ai [...] jetées [ses cousines] à la mer, le soir du 31 août 1936 (p. 239) »²⁹¹. Enfin, le *post-scriptum* renseigne sur l'acquittement de Stevens : « Aux assises de février 1937 j'ai été jugé et acquitté, mes aveux à McKenna ayant été rejetés par la cour et considérés comme extorqués et non conformes à la loi (p. 249). »

Il a été dit plus haut que la forme épistolaire adoptée dans le deuxième chapitre n'est que mensonge ; il en va de même dans la partie finale, où cette technique est d'emblée disqualifiée. Si *old Mic* est interpellé, c'est pour établir un dialogue avec soi, discours d'autant plus significatif qu'il prend une dimension identitaire. L'adresse à Mic permet à Stevens de « [se] concentrer sur [ses] écritures (p. 234) », grâce à quoi il parvient à tout dire, afin de meubler son vide et de dissiper son effroi. La lettre, devenue confession, écrite « dans un cahier d'écolier à la couverture de toile noire (p. 233) », répond de la sorte à un besoin vital : prendre la plume aide le personnage dans sa tentative de se débarrasser du poids de son crime, qui doit s'interpréter comme un acte de vengeance aux motifs confus²⁹².

De nos analyses ressort l'architecture symétrique des *Fous de Bassan* : les six morceaux, focalisés sur un centre d'intérêt identique, se répondent les uns aux autres. Cette symétrie est particulièrement frappante sur le plan temporel : dans les chapitres I et VI, le moment de la narration est situé en 1982, alors que le principal événement évoqué se déroule au cours de l'été 1936. Cela dit, les narrateurs (respectivement le Révérend et Stevens) se dédoublent en deux instances, séparées par un décalage de quarante-six ans. Dans le livre d'Olivia, organisé – temporellement parlant – de la même manière, la durée se trouve étirée, de sorte qu'il est impossible de définir avec exactitude le laps de temps qui sépare le moi éternel d'Olivia de son moi de jadis²⁹³.

Dans le deuxième et le troisième chapitres, au contraire, c'est la simultanéité qui l'emporte ; aucun écart n'est créé entre les instances. Le quatrième morceau, tout en gardant cet aspect simultané, se détache des autres : grâce à la polyphonie des voix, la durée de l'histoire du crime est élargie (jusqu'en novembre). Ainsi, le rôle du quatrième chapitre consiste, entre autres, à avan-

« Victoria », hôtel où il loue une chambre. L'établissement se trouve « sur la côte des Neiges », à « Westmount (p. 233-234) ».

²⁹¹ Suit la relation de cette nuit décisive, accompagnée du récit de son séjour à Griffin Creek, période qui constitue le sujet du deuxième morceau.

²⁹² « Très vite Olivia rejoint Nora à mes pieds, sur le sable de Griffin Creek, là où les filles punies ne sont plus que de grandes pierres couchées (p. 248). » Neil B. Bishop fait remarquer qu'« Anne Hébert indique qu'un de ses buts, en écrivant *Les Fous de Bassan*, ce fut de présenter une vision du désir masculin comme phénomène négatif et destructeur. » Cf. 1993, p. 203.

²⁹³ Ce à quoi renvoie la mention « sans date ».

cer le cours des événements.

Les échos et les contrepoints qui s'établissent entre les morceaux – tant thématiques que techniques –, sont fondés sur le procédé de la répétition, dont la fonction est fort paradoxale : au lieu de mener le lecteur à une meilleure compréhension de l'histoire, les reprises y constituent un obstacle. Dans ce qui suit, il nous semble opportun d'examiner cette particularité des *Fous de Bassan*, d'autant que la forme est porteuse d'un sens profond.

Imitations

De notre examen il s'ensuit que les chapitres dessinent une histoire-enquête, qui offre au lecteur nombre de difficultés, si bien qu'une lecture proprement linéaire ne peut aboutir qu'à une impasse. Cela s'explique par la reconstruction fragmentée de l'été 1936, qui va de pair avec la fragmentation du discours : la trame du récit, fruit de la superposition des textes des scripteurs, se présente comme une série de puzzles, que le lecteur devra à son tour recoller, en faisant de perpétuels retours en arrière. Cela dit, la compréhension de cette histoire-enquête exige plusieurs relectures, processus que nous choisissons d'appeler, une fois de plus, « lecture à reculons »²⁹⁴.

Une bonne illustration en est le premier chapitre, où l'enjeu du roman est posé sans que le lecteur l'éprouve comme tel – il est question notamment de la journée du crime, dont on a du mal à saisir à ce moment du texte l'importance décisive : « [Jones] Je dois faire très attention de ne rien perdre de la scène, même si je n'arrive plus à savoir *comment cela a commencé* et *comment cela a pu être possible*, un matin de juillet 1936 [p. 42, c'est nous qui soulignons]. »

Dans le quatrième morceau, où commence l'enquête proprement dite, les voix anonymes sont susceptibles de trahir la façon dont il faut lire cette histoire éclatée : « Nous les gens de Griffin Creek, devancés par les événements, ne pouvant plus suivre [...], n'ayant pas le temps de faire entre nous les recoupements nécessaires [...]. Chercher à comprendre. Approfondir. *Recoller ensemble les bribes* de l'histoire [p. 157, c'est nous qui soulignons] »²⁹⁵.

Néanmoins, dans son effort pour reconstruire les bribes d'événements, le

²⁹⁴ Nous avons dit que le même procédé de lecture s'appliquait à PG. Cf. *supra*, p. 138.

²⁹⁵ À la lumière d'une lecture rétrospective, on peut poser le problème du moment de l'écriture de la première série des lettres de Stevens. La question est de savoir si ces lettres sont effectivement écrites durant l'été 1936 (comme l'indique le titre) ou si, au contraire, elles sont rédigées après coup (c'est-à-dire en 1982). Autrement dit : Stevens ment-il au moment de la rédaction de ses lettres ? Quelques-uns de ses propos, en anticipant sur le drame à venir, permettent de confirmer ce mensonge : « Ne pas laisser la suite de mon histoire à Griffin Creek se dérouler jusqu'au bout. Fuir avant que... Une telle excitation dans tout mon corps, une rage inexplicable (p. 80). »

lecteur est aidé par le surgissement de quelques moments stratégiques qui reviennent dans tous les chapitres. Tel est le cas de la tempête dont parle Stevens dans le deuxième chapitre, plus précisément dans sa dernière lettre : « Il faut que je te parle de la tempête. Une belle grosse tempête de trois jours, comme je les aime. [...] Je garde le souvenir confus d'une sorte d'ivresse s'emparant de moi (p. 101). » Bien que Stevens consacre un passage assez long à la relation de cet événement, dont la fureur le possède, il oublie – volontairement ? – de le situer dans le temps, de sorte que le lecteur est prêt à croire que cette tempête est en rapport avec la disparition des sœurs. Ce processus est favorisé par la confusion qui s'empare de l'esprit du héros : il raconte, en proie à une « excitation difficile à supporter (p. 102) » : « À partir de cet instant, je n'ai plus qu'une vision fragmentaire des choses et des gens (p. 103). »

Le livre de Nora reprend l'épisode de la tempête qui « dure depuis trois jours et trois nuits (p. 131) ». Cela permet de séparer cette scène de celle du crime, étant donné que Nora, à la différence d'Olivia, rédige son texte de son vivant.

Dans l'écrit de Perceval, surgit également le récit d'une tempête, mais il ne faut pas la confondre avec celle qui figure dans les précédentes parties. La seconde tempête, survenue en automne, est liée à la découverte du cadavre de Nora, sans que la date en soit précisée.

Le livre d'Olivia a ceci d'important qu'il reprend les deux tempêtes à la fois. L'évocation du premier orage, qui met en relief non seulement l'ivresse de Stevens, mais aussi la jalousie d'Olivia à l'égard de sa cousine, se fait à la troisième personne, ce qui confère une impression d'objectivité à cette scène stratégique. La seconde tempête est celle dont parle Perceval, avec cette différence qu'elle est, cette fois, soigneusement datée : « Étant désormais hors du temps vais-je franchir d'un bond l'été 1936 et retrouver l'autre tempête, celle du 28 octobre ? [p. 223, c'est nous qui soulignons] »

La lettre finale de Stevens, dans le sixième chapitre, a pour fonction de donner une information qui trouble – cette fois il parle d'une tempête, censée survenir la nuit même du crime : « Tous vont insister sur le calme de la nuit [...]. Et moi j'affirme avoir éprouvé la rage de la tempête dans tout mon corps secoué et disloqué (p. 246). » La tempête, qui éveille en Stevens un « désir fruste (p. 244) », apparaît donc comme une des raisons du meurtre commis.

Les scènes d'orages – outre leur apparente fonction de repère – laissent entrevoir le principe de construction des *Fous de Bassan*, construction qui consiste à dérouter le lecteur : le troisième et le cinquième livres sont destinés à apporter une explication par rapport aux événements relatés, respectivement dans le deuxième et le quatrième morceaux ; la sixième partie, au contraire, vise à faire disparaître la certitude du lecteur, de nouveau confondu au sujet de

l'interprétation de l'épisode de la tempête²⁹⁶.

Il résulte de ce qui précède que la reprise est une notion-clé pour le déchiffrement du récit. En effet, un nombre relativement limité de personnages et d'épisodes réapparaissent d'un morceau à l'autre, scènes envisagées perpétuellement sous un angle différent, comme dans un kaléidoscope. Cela est le résultat de la forme narrative utilisée : le procédé de la mise en abyme implique l'extrême limitation des points de vue, élargis cependant du fait de la rotation des scripteurs, chacun introduisant une optique et une voix nouvelles. Un même segment d'événement, rappelé plusieurs fois, subit ainsi au cours du texte nombre de variations et de modulations, sans que son sens soit pleinement explicité. La structure des *Fous de Bassan* se présente donc comme une suite d'« imitations » étranges : livres et lettres se regardent, les uns les autres, les uns dans les autres, en enveloppant les épisodes d'un flou inquiétant.

Récit troublant d'un meurtre qui constitue le noyau du texte, *Les Fous de Bassan* prennent, à bien des égards, l'allure d'un récit policier. Au sujet de ce genre strictement codé, Yves Reuter établit une distinction entre trois types²⁹⁷ : le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense. Parmi ceux-ci, *Les Fous de Bassan* semblent épouser les caractéristiques du roman à énigme. Tous les éléments du genre sont en effet présents : le crime devient une évidence lors de l'enquête du quatrième chapitre, qui expose plusieurs suspects ; Stevens avoue sa culpabilité dans la partie finale. Or, la structure du texte est loin d'être aussi limpide : cela est dû, en grande partie, aux imitations dont nous venons de parler ; celles-ci, exigeant une lecture à reculons, contribuent largement à obscurcir la trame policière.

L'évocation de la journée où disparaissent les sœurs constitue une imitation par excellence : jusqu'à la sixième partie, seuls les « antécédents » du meurtre sont esquissés, et non le crime lui-même, qui apparaît « de façon diffuse et retardée²⁹⁸ ». Le Révérend – dont le livre est pourtant rétrospectif – n'en parle que confusément et d'une manière allusive, tant et si bien que le lecteur a parfois l'impression qu'il est le coupable, ce que semble confirmer le désir de justification qui envahit son discours.

Le texte d'Olivia procède de la même manière : elle omet, d'un bout à l'autre, le moment du meurtre dont elle est la victime « ressuscitée », et à la révélation duquel sa position de « morte » serait fort propice. Si parfois il lui arrive de rappeler cet instant, elle ne parle de la personne du coupable que d'une façon euphémique. Pour ce faire, elle introduit volontiers dans son langage un discours modal, expression de sa feinte ignorance : « Il y a *certainement* quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds

²⁹⁶ Un autre moment stratégique est le rappel du soir du « barn dance », qui met en avant, d'un morceau à l'autre, le désir interdit du pasteur et la passion qu'éprouvent les cousines pour Stevens.

²⁹⁷ Reuter, 1997.

²⁹⁸ Cf. Forget et Kassim, *loc. cit.*, p. 88.

(p. 199) » ; « Il y a *certainement* quelqu'un qui... M'a jetée toute vive dans l'épaisseur calme, lunaire de la baie profonde, entre cap Sec et cap Sauvagine [p. 207, c'est nous qui soulignons]. »

Les deuxième et troisième morceaux passent également sous silence l'épisode de la disparition des filles, pour la bonne raison qu'ils s'achèvent avant cette nuit décisive. Le quatrième chapitre, partie policière proprement dite, refuse de donner une solution à l'énigme, étape pourtant obligatoire du genre. Présentée à travers l'optique lacunaire d'un personnage à l'esprit faible, la vérité n'y est que suggérée, ce qui diminue considérablement la crédibilité des faits racontés. Les témoins, et surtout les policiers, se gardent bien de prendre parti et ne formulent jamais aucune opinion, ce qui laisse un doute sur la culpabilité de Stevens, pourtant arrêté²⁹⁹.

Celui-ci, dans sa dernière lettre – dont la valeur d'aveu est évidente –, se déclare le meurtrier. Or, il serait erroné de croire que le secret du héros est entièrement mis à jour : d'une part, le coupable – qui fait son aveu quarante-six ans après le crime – est officiellement acquitté³⁰⁰ ; d'autre part, la lettre de Stevens, « bourrée d'indications obscures et d'apparitions brèves (p. 234) », ne cesse de mettre l'accent sur l'état d'âme de celui qui écrit – un personnage au bord de la folie. La perturbation profonde dont le scripteur est la proie, met en question le caractère « réel » de l'accomplissement du meurtre – il reste à savoir si Stevens a effectivement commis cet acte. À défaut de résoudre ce problème, on peut néanmoins constater que le crime revêt, par moments, un caractère fantasmé et apparaît ainsi plus rêvé que réel, davantage désiré peut-être qu'accompli³⁰¹.

Il s'ensuit que *Les Fous de Bassan*, remplis d'allusions et d'hypothèses, se construisent à l'envers du récit policier, genre auquel le narrateur hébertien emprunte cependant nombre de procédés³⁰². Alors que la visée du roman à énigme est la découverte de la vérité, dans *Les Fous de Bassan* il n'en est rien. Jamais l'énigme n'y est entièrement percée : l'univers fragmenté du récit, fait d'imitations, est un univers sans formes qui, au lieu de rassurer le lecteur – suffisamment perturbé par ses relectures –, est soucieux de le perdre. La fonction de la mise en abyme, dont l'usage témoigne, du reste, de la virtuosité du narrateur-rédacteur, ne consiste donc pas dans la révélation du caché : les écrits des scripteurs, prisonniers de leur perspective étroite, constituent au

²⁹⁹ À aucun moment, le point de vue des policiers ne sera mis en relief : l'enquête officielle est perçue du dehors, par Perceval et la voix collective.

³⁰⁰ Cf. le *post-scriptum* de sa lettre.

³⁰¹ Marilyn Randall met également en question la culpabilité de Stevens, cf. 1989, p. 75-76. Ailleurs, Randall attire l'attention sur le caractère énigmatique des récits de Hébert, qui « nous laissent dans un état d'inquiétude devant la non-résolution, l'ambigu, l'incertain (1996, p. 23) ».

³⁰² À cette transgression s'ajoute l'incertitude générique qui caractérise les écrits des personnages (*supra*, p. 141-142).

contraire une vaste zone de réticence et d'inquiétude³⁰³.

Tensions

Cet espace de non-dits est porteur d'une série de tensions qui habitent les personnages, remplis de désirs violents et de pulsions inconscientes, d'essence mortelle. Ces crises d'identité relèvent d'une très grande complexité, d'ordre psycho-logique, historique et social, dont l'étude détaillée dépasserait largement notre vi-sée³⁰⁴. Cependant, nous en donnerons à la fin de cette analyse un rapide aperçu.

Il nous semble opportun d'attirer l'attention sur le rôle que jouent les éléments naturels, parmi lesquels le vent – phénomène *par excellence* de la tempête, moment stratégique – occupe une place privilégiée. Ce n'est donc pas un hasard si les personnages le rappellent d'un bout à l'autre du texte ; ainsi, dans le premier livre, où le Révérend va jusqu'à formuler une accusation à son égard : « Dans toute cette histoire il faudrait tenir compte du vent, de la présence du vent [...]. Le vent a toujours soufflé trop fort ici et ce qui est arrivé n'a été possible qu'à cause du vent qui entête et rend fou (p. 26). » Il est intéressant de remarquer que Stevens, dans sa dernière lettre, reprend, presque mot à mot, les propos du pasteur : « Dans toute cette histoire, je l'ai déjà dit, il faut tenir compte du vent. Du commencement à la fin (p. 246). »

Le vent, par son omniprésence, et aussi et surtout par la force maléfique qui se dégage de lui, prend un relief particulier : il est l'une des raisons de la « rage inexplicable (p. 80) » qui s'empare de Stevens et le conduit ensuite au crime, réel ou fantasmé.

Un autre phénomène important est la lune, aux maléfices de laquelle plu-

³⁰³ Forget et Kassim font remarquer que la mise en abyme « constitue en soi un mode de distanciation dans le temps et dans l'espace par rapport à la réalité ». Les auteurs constatent également que « les discours intérieurs des personnages », « favorisés par rapport aux paroles et actes "réels" », ne font paradoxalement qu'ajouter à cette distanciation : l'intériorité « se construit [...] comme un mode de défense devant la parole coupable, compromettante, accusatrice. Chacun des personnages, à travers ses pensées, se déjoue du temps et de l'espace et perd parfois son individualité pour se voir à travers le jugement des autres (2002, p. 88 et p. 92). »

³⁰⁴ Comme nous l'avons signalé dans le Préambule, nous avons négligé, dans le cadre restreint de ce travail, l'étude du contexte historico-culturel dans lequel Anne Hébert a travaillé, tout en étant consciente que la compréhension du système culturel et social du Québec est essentielle pour pouvoir se rendre compte du « frisson nouveau » qu'apporte la production hébertienne aux lettres québécoises, dès avant la Révolution tranquille. Toutefois, nous nous contentons ici de nous référer aux ouvrages critiques qui ont paru, durant ces quinze dernières années particulièrement, sur l'œuvre (cf. la Bibliographie).

sieurs personnages sont exposés. C'est la lune qui fait de Stevens « un diable d'homme (p. 106) » ; c'est elle encore qui hante l'imaginaire de Perceval et d'Olivia : « [Perceval] La lune est là. [...] Crier à cause de la lune (p. 139) » ; « [Olivia] Tout le reste [après la disparition des filles] n'est qu'effet de lune sur la mer, grande furie lunaire sur la grève déserte (p. 212). »

Il convient enfin de noter un troisième élément récurrent, même s'il n'appartient pas aux phénomènes naturels à proprement parler : il est question des « oiseaux de mer » (et de mort), qui donnent au récit son titre. « Oiseaux fous crevant leur coquille d'eau (p. 166) », dont les cris assourdissants résonnent du début à la fin, les fous de Bassan ne sont rien d'autre que l'image de la destinée des habitants de Griffin Creek.

Les éléments naturels, si significatifs soient-ils, ne peuvent certes éclairer en eux-mêmes les passions indomptables qui troublent les personnages. Celles-ci résultent également des conflits familiaux inscrits avant tout dans les rapports entre les parents et les enfants (plus précisément entre mère et fils)³⁰⁵. La froideur de la mère du Révérend laisse ses traces sur la personnalité du pasteur ; l'hostilité des parents de Stevens est sans doute la cause de l'instabilité du personnage. Dans son ultime lettre, Stevens trahit le manque foncier de son existence : l'absence d'amour, qui explique certainement l'obsession de la mort, trait inhérent de l'univers hébertien.

La famille dans *Les Fous de Bassan* constitue, du reste, un espace fort ambivalent : si elle est le lieu par lequel arrive le malheur, elle est aussi une zone protectrice, prête à afficher son unité³⁰⁶. La positivité, s'il y en a une, appartient, nous semble-t-il, aux femmes, plus précisément à cette « longue lignée des gestes de femme (p. 215) » – figure archétypale – dont parle Olivia, « femmes patientes, repasseuses, laveuses, cuisinières, épouses, grossissantes, enfantantes, mères des vivants et des morts, désirantes et désirées dans le vent amer (*ibid.*) »³⁰⁷.

Les personnages ne sont pas moins déchirés par les émotions qu'ils éprouvent à l'égard de la terre natale, à la fois sacrée et maudite. Représentants « d'une tribu en voie de disparition (p. 15) », les héros sont les victimes non seulement de leurs hantises personnelles, mais aussi de l'Histoire.

Tout compte fait, *Les Fous de Bassan*, récit déconcertant à tous égards, affirme le triomphe des forces obscures, raison fatale du crime. Désireuse de scruter les méandres inexplicables de la conscience, la romancière parvient à donner une image bouleversante de l'existence québécoise, placée – on le sait – sous le

³⁰⁵ Les héros entretiennent entre eux des liens de parenté compliqués, porteurs d'émotions conflictuelles.

³⁰⁶ Face aux policiers en particulier, lors de l'enquête. La recreation de cette unité est un des objectifs du livre du pasteur, tentative qui demeure stérile.

³⁰⁷ En examinant l'œuvre hébertienne, Bishop estime que chez les personnages féminins « on retrouve négativité et positivité à la fois ». Cf. 1993, p. 192. Louette attire l'attention sur l'aspect inquiétant du féminin dans *Les Fous de Bassan* – aussi considère-t-elle Nora comme « une sorte de Don Juan au féminin (1997, p. 317) ».

signe de la contradiction et de la contrainte : cette existence ne peut sans doute être relatée qu'« à rebours », par le biais de l'adoption d'une forme narrative qui ne cesse de tromper son lecteur³⁰⁸.

³⁰⁸ Cette technique peut prendre une fonction différente, ce que nous démontrerons à la fin du deuxième chapitre consacré à Anne Hébert.

**ÉNIGMES ET CONTES. *EST-CE QUE JE
TE DÉRANGE ? ET AURÉLIEN, CLARA,
MADEMOISELLE ET LE LIEUTENANT ANGLAIS***

Le corpus de ce chapitre est constitué de deux récits brefs d'Anne Hébert, ultérieurs aux *Fous de Bassan* – *Est-ce que je te déränge ?* et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*³⁰⁹. Ces écrits s'inscrivent dans la lignée thématique des œuvres précédentes : *Est-ce que je te déränge ?* doit se lire comme une suite, en quelque sorte « ludique », des *Fous de Bassan* ; *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* met en relief une histoire d'amour malheureuse, plus rêvée que réelle.

Il nous semble utile, pour commencer, d'offrir un rapide résumé des récits qui seront examinés ici. Le narrateur de *Est-ce que je te déränge ?*, Édouard Morel, au début de l'histoire, trouve l'héroïne morte dans son lit. Celle-ci, appelée Delphine, est une jeune fille qui a été contrainte de s'enfuir du Canada à cause de la mort de sa grand-mère qu'elle aimait tant. Chemin faisant, elle rencontre Patrick, qui l'emmène à Paris et lui promet de l'épouser, parce qu'elle est enceinte. Or, la promesse de Patrick n'est qu'un mensonge – c'est en vain que Delphine, désireuse de se marier, part à la recherche de l'homme qui la fuit. Il s'avère aussi que l'enfant de Delphine est une « chimère » : il s'agit en réalité d'une grossesse nerveuse. Dépouillée de sa grossesse et privée de Patrick, Delphine rend plusieurs visites à Édouard dans l'espoir de donner un sens à son existence ; ces visites offrent une bonne occasion à Édouard de découvrir le vide de son propre cœur.

Clara, l'héroïne du second récit, est une petite fille dont la mère meurt à sa naissance ; aussi grandit-elle dans le silence de son père, Aurélien, au milieu des voix solitaires de la campagne de Sainte-Clotilde. Un jour, Mademoiselle, l'institutrice du village, vient la chercher pour l'emmener à l'école. Et le monde s'ouvre devant Clara pour mieux se refermer ensuite : Mademoiselle meurt, après avoir légué à la petite fille tous ses biens. Passent quelques années et voilà que Clara a quinze ans : cet été-là, c'est « la guerre dans les vieux pays ». Un Lieutenant anglais surgit alors, échappé de l'enfer de Londres sous le blitz, et la vie de Clara change de nouveau d'un coup. Elle tombe amoureuse du Lieutenant, mais leurs rapports, avant même de pouvoir s'accomplir, aboutissent à une séparation.

La trame narrative de ces écrits – d'une grande simplicité dans le second, plus complexe dans le premier – se structure à partir d'un schéma identique :

³⁰⁹ ET, 1998 et AR, 1995.

solitude foncière des personnages – recherche obsessionnelle de l'affection – échec de cette entreprise, d'où ressortent la vanité des rapports humains et celle de l'existence en général. Pour ce qui est des formes d'écriture adoptées par le narrateur, *Est-ce que je te dérange ?* prend, comme *Les Fous de Bassan*, l'allure d'un roman policier à énigme ; *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* semble respecter, dans ses grandes articulations, les séquences d'un conte. Roman policier et conte étant des genres strictement codés, il nous semble opportun de passer en revue, dans un premier temps, les règles de leur fonctionnement.

« Dans le roman policier à énigme, dit Reuter, on passe de l'énigme à la solution par le moyen d'une enquête³¹⁰. » Aussi sa structure suppose-t-elle deux histoires et l'accent est-il mis sur le récit de l'enquête. Les principaux actants sont la victime, l'enquêteur, le coupable et le suspect. Au terme du roman à énigme, c'est le triomphe cognitif qui importe, c'est-à-dire la découverte du coupable et de la vérité³¹¹. L'ordre sera ainsi rétabli, d'où la rigueur de la construction du texte qui offre l'image d'un monde clos.

Quant au conte merveilleux, c'est Vladimir Propp qui, dans son ouvrage célèbre³¹², a cherché à dégager le premier sa structure, qu'il a interprétée comme la combinaison d'une série limitée d'éléments constants. Pour Propp, la composition du conte est cohérente, logique, claire ; par sa structure circulaire, il est censé refléter la stabilité d'un univers fermé, emblématique, mythique, qui accueille sans difficulté la logique du merveilleux.

Propp propose d'« étudier les contes à partir des fonctions des personnages³¹³ », la liste des fonctions offrant la base morphologique du conte en général. Parmi ces fonctions, il attire l'attention sur l'importance du « méfait » ou du « manque », éléments indispensables dans tous les contes. À ces fonctions il en ajoute d'autres, tels – pour n'en mentionner que quelques-unes – le départ, l'épreuve, la réception de l'objet magique, ainsi que le déplacement dans l'espace, la tâche proposée au héros et accomplie par lui, la réparation du méfait et le mariage, assurant la victoire du héros. Il distingue également des « sphères d'action » correspondant aux personnages qui accomplissent ces fonctions : ainsi apparaissent, par exemple, les sphères de l'agresseur, du donateur, de l'auxiliaire ; celles du personnage recherché, du héros et du faux-héros. Propp ne manque pas de discerner les valeurs variables du conte, notamment les attributs des personnages, dont l'analyse permet, selon lui, une interprétation scientifique du conte, qui n'est rien d'autre dans sa base morphologique qu'un mythe.

³¹⁰ Reuter, 1997, p. 39. Reuter emprunte ici la définition donnée par A. Peyronie.

³¹¹ Voir à ce propos *La Femme rompue* (*supra*, p. 88).

³¹² Propp, 1970.

³¹³ *Ibid.*, p. 29.

Revenons maintenant au récit policier et au texte qui est susceptible d'en appliquer les codes : *Est-ce que je te dérange ?* Le titre du récit apparaît comme « la petite phrase de Vinteuil » de l'enquête menée par Delphine pour rejoindre Édouard, enquête qui, entrelacée à d'autres, se tisse à partir d'un nombre limité de *leitmotive*. Le paradoxe du texte se fait sensible dès le début. L'enquêteur s'y présente comme la victime, car le récit commence par la fin de l'histoire – la mort (ou le meurtre ?) de Delphine : « Delphine est morte dans mon lit, cette nuit, un peu avant l'aube (p. 9). » Nous avons donc affaire à un récit rétrospectif relaté par un narrateur-personnage, Édouard, lui-même enquêteur, et qui brouille volontiers les quatre plans temporels sur lesquels se joue son histoire³¹⁴.

Il nous semble important de déterminer, d'emblée, l'orientation des différentes enquêtes qui offrent la trame du texte. Le récit d'Édouard se présente comme l'enquête de la mort et de la vie de Delphine. Ce récit principal renferme toute une série d'enquêtes secondaires, allant dans plusieurs sens : Delphine, à la fois victime, enquêteur et coupable, recherche tour à tour Édouard, la « grosse Dame » (la femme de Patrick) et Patrick lui-même ; inversement, tous les personnages partent à un moment donné à la recherche de Delphine.

La première partie du récit met en valeur la mort énigmatique – quasi grotesque – de Delphine, et se déroule dans le présent de l'histoire : « Deux hommes en blouse blanche sont venus chercher Delphine. Ils l'ont emmenée là où on ouvre et vide les filles mortes et soupèse leur cœur avec des gants de caoutchouc (p. 20). » Le *leitmotiv* qui s'inscrit dans cette séquence est représenté par les « bagages » de Delphine, laissés chez Édouard – elle n'est rien d'autre que ce qui reste « matériellement » d'elle : « un paquet bien ficelé (p. 21) ». Le but d'Édouard consiste ici à effacer toute trace de Delphine, dont il vient de se débarrasser. La deuxième partie, rétrospective, met en relief les différentes enquêtes secondaires ; la troisième, faisant alterner le présent et un passé éloigné, montre essentiellement le sens de l'enquête d'Édouard.

Au début de la deuxième partie, le narrateur remonte au commencement de sa relation avec Delphine : il s'agit de l'étrange rencontre entre Stéphane, Édouard et Delphine, qui est enceinte. Cette dernière est alors à la recherche de la « grosse Dame » – personnage-marionnette : « Elle raconte que la grosse Dame devrait se trouver quelque part dans la ville et qu'il s'agit avant toute chose de la repérer, sans qu'elle le sache, afin de l'empêcher de nuire (p. 29) »³¹⁵.

Stéphane découvre son amour à Delphine, sous forme d'un monologue intérieur rapporté par Édouard. Ce monologue, parfois désarticulé, alterne avec les paroles prononcées de Delphine, par lesquelles elle présente son enquête obsti-

³¹⁴ Le récit se compose de trois parties, dont les segments, de longueur inégale, sont coupés par des blancs typographiques.

³¹⁵ Le nom de la « grosse Dame » – figure grotesque par excellence – est révélé par une rétrospection : « Elle s'appelle Marianne Chemin (p. 86) ».

née et plusieurs fois renouvelée, entreprise pour retrouver Patrick : « Elle dit que cet héritage [celui de sa grand-mère], elle le dépensera, sou à sou, pour voyager et suivre Patrick Chemin jusqu'au bout du monde s'il le faut (p. 38). »

L'enjeu de cette enquête est le mariage : « [Delphine] La vraie femme de Patrick, c'est moi. Il faudra bien qu'il s'en rende compte (p. 45) » ; « Il le fera et il m'épousera. C'est bien obligé. Je suis enceinte (p. 58). » L'étiquette des personnages se précise peu à peu, ce qui ne fait que renforcer l'univers angoissant dans lequel ils vivent : à Delphine sont attribuées l'innocence, l'étrangeté, l'altérité, voire la folie ; dans le monde d'Édouard s'inscrit une solitude glaciale, qui affecte par ailleurs tous les participants.

L'obsession du mariage va de pair avec une autre – celle-ci est suscitée par la mort de la grand-mère, évocation accompagnée du *leitmotiv* de la « chaise berçante » : « [Delphine] Ma grand-mère morte à côté de sa chaise, morte subitement, tombée de sa chaise berçante qui continue de se bercer comme si de rien n'était (p. 59-60) » ; « Je fuis à perdre haleine, le balancement de la chaise berçante dans mes oreilles, la mort sur ma nuque (p. 60). »

L'enquête Delphine – Patrick atteint bientôt son paroxysme, pour se terminer par une séparation : « [Delphine] Je n'avais plus qu'à aller partout où Patrick allait avec ses valises pesantes. [...] Je l'ai suivi, de gare en gare, de train en train, de ville en ville, d'hôtel en hôtel [...] et il a cru devenir fou. Et j'ai cru devenir folle (p. 67). » Cet événement est raconté par le biais d'une sorte de monologue rétrospectif adressé à Édouard. Dans ce monologue, Delphine assigne à Patrick le statut du coupable : « Il faut que je vienne là où tu es. Pour te faire honte (p. 70). » Cela dit, dans ce curieux roman à énigme, les rôles sont interchangeable, tous les personnages pouvant remplir en même temps toutes les fonctions propres au genre.

Dès la fin de l'enquête Delphine – Patrick, l'orientation de la quête est inversée. Delphine disparaît, les rôles changent : ce sont alors les autres personnages qui partent à la recherche de la jeune fille, ce qui permet la réunion – momentanée – des deux groupes de personnages (Édouard et Stéphane, d'une part, la grosse Dame et Patrick, de l'autre). L'enjeu de l'enquête est, cette fois, la prise de l'enfant de Delphine, enquête qui connaît un aboutissement grotesque. En effet, nous l'avons déjà mentionné, la grossesse de Delphine est un leurre : « La sage-femme [...] déclare que cette fille était pleine d'air comme une outre. Elle rit comme à regret [...]. Grossesse nerveuse ! [...] Un cas unique dans les annales de l'Hôtel-Dieu (p. 89). »

L'enquête Delphine – Édouard reprend, leurs rapports étant cette fois dominés par l'étrangeté et une incommunicabilité absolue. À ce moment du texte, une référence à l'allure policière apparaît, ce qui ne fait que confirmer le codage du récit. Perturbé par les visites de Delphine, qui ne cessent de l'oppresser, Édouard se met à lire un roman à énigme : « Je lis *Le Crime de l'Orient-Express* [d'Agatha Christie]. Je m'égare dans une intrigue obscure (p. 103). »

Delphine, à son tour, parcourt un itinéraire de désolation et de deuil : dépouillée de sa grossesse chimérique, elle espère donner un sens à son existence en sombrant dans ses souvenirs. Les réminiscences de Delphine, qui occupent une place centrale à la fin de la deuxième partie, démontrent aussi que la source de son malheur réside dans son enfance, en particulier dans la mort de sa grand-mère. Les enquêtes de Delphine doivent ainsi se lire comme les conséquences de la mort de sa grand-mère, dont Patrick et Édouard sont devenus en quelque sorte des substituts ; la mort de Delphine, enfin, semble doubler celle de sa grand-mère. Ainsi compris, le coupable suprême du récit serait la mort, principal agresseur aussi – nous allons le voir – dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*.

Delphine, dans son ultime enquête, tourne en rond, remémorant ses souvenirs auxquels la mort est perpétuellement associée : le temps dit objectif est ainsi aboli – le présent est privé de sens, l’horizon de l’avenir se ferme, le passé ne peut offrir de consolation.

Parallèlement à ce processus, transparaît la personnalité d’Édouard, en proie lui aussi à ses hantises, enracinées dans une enfance malheureuse. Si l’enquête semble aller, dès la disparition de l’« enfant-chimère », dans un seul sens (Delphine – Édouard), à la fin de la deuxième partie, et surtout dans la troisième, la quête prend, tout en gardant son sens unique, une orientation tout autre : c’est Édouard qui devient le principal enquêteur et l’enjeu est désormais Delphine et sa propre survie au vide de l’existence.

L’émotion du narrateur à l’égard de Delphine, refoulée jusqu’alors, jaillit : « Depuis dix jours qu’elle est partie. [...] La chercher partout sans espoir comme une aiguille dans une meule de foin. [...] Je marche depuis le matin (p. 126). » Or, l’enquête d’Édouard débouche sur un espace vide, au fond duquel est figé le traumatisme apporté par son enfance, période marquée par l’absence de chaleur et la rivalité avec le frère aîné mort, dont Édouard n’est qu’un pâle reflet : « L’Autre, le Premier, mort depuis peu, repose là dans une innocence inaltérable, une éternité d’adoration et de deuil. [...] Ses qualités inaltérables de Premier absolu. Le petit Mort que je remplace. L’Autre. Le redoutable exemple. Autant me résigner à n’être pas (p. 137). »

Le texte se tisse donc à partir des enquêtes qui se doublent et se répètent : ainsi, Édouard et Delphine, ayant un sort similaire, maudits dès l’enfance, se rejoignent – d’une façon paradoxale – après la mort de l’héroïne. L’aboutissement de l’enquête du narrateur-personnage consiste dans cette réunion absurde, qui ne fait que mieux ressortir son désarroi.

Est-ce que je te dérange ? est une histoire cauchemardesque, où les cinq enquêtes sont vouées à l’échec : celle qui va de Delphine à Patrick, nourrie au début d’un grain d’espoir, ne peut aboutir ; l’enquête entreprise par la « grosse Dame » et Patrick, afin de prendre l’enfant de Delphine, s’achève sur le mode grotesque ; l’amour de Stéphane est refusé par Delphine ; les enquêtes respectives d’Édouard et de Delphine conduisent au malheur de l’enfance et ré-

vèlent deux drames existentiels, sans issue possible. À ces cinq enquêtes répondent cinq morts, soit réelles (Delphine, sa grand-mère, le frère d'Édouard), soit imaginées (l'enfant, Patrick), ce qui confère au texte un caractère pour ainsi dire « nécrophile », d'où surgit, grimaçant, le visage de l'absurde. *Est-ce que je te dérange ?*, au lieu d'offrir une solution à l'énigme, conduit à l'impasse : la forme du roman à énigme est bafouée d'une manière encore plus éclatante que dans *Les Fous de Bassan*³¹⁶.

Le titre de *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* évoque l'univers du conte, en mettant en relief, d'une part, deux personnages « creux », dont le seul prénom assure l'identité et, d'autre part, deux fonctions privées de nom propre. L'histoire s'ouvre sur un malheur – la mort de la mère de Clara – qui engendre un manque essentiel : c'est la tentative de réparation de ce manque qui constitue la trame du récit. Le texte se présente comme un conte à deux séquences : la première, plus courte, englobe les événements qui se déroulent jusqu'à la mort de Mademoiselle ; la seconde, ceux qui montrent l'aventure de Clara avec le Lieutenant³¹⁷. Dans les deux cas, Clara qui occupe le statut du héros, poursuit une quête : si cette quête se conforme *grosso modo* à celle du conte, elle en diffère cependant à plusieurs égards.

La première séquence, après avoir introduit de façon brutale la mort, agresseur par excellence³¹⁸, expose une période de calme. C'est l'enfance de Clara, marquée par la simplicité, le silence et une ignorance à peu près parfaite : « À dix ans, Clara ne savait ni lire ni écrire, et son vocabulaire demeurait aussi restreint que celui d'un enfant de trois ans (p. 14). »

De cette ignorance résulte, dans le segment suivant, le développement miraculeux de l'héroïne, ce développement coïncidant avec sa première aventure. Pour que celle-ci puisse se produire, le narrateur a soin d'introduire un nouveau personnage : il s'agit de Mademoiselle, désireuse d'arracher Clara à son milieu silencieux. Très vite la sphère d'action de Mademoiselle se précise ; elle joue à la fois les rôles de donateur et d'auxiliaire, et apparaît aux yeux de Clara comme une fée : « Elle [Clara] fut éblouie par tant de lueurs s'échappant [...] de ses lunettes dorées et de toutes ses bagues qu'elle portait à la main droite et à la main gauche, en guise d'alliances qu'elle aurait eues avec la terre tout entière (p. 17). »

³¹⁶ Le renversement du genre policier a également été montré dans *La Femme rompue*. Il est à remarquer que si *Est-ce que je te dérange ?* et *Les Fous de Bassan* montrent nombre de similitudes, ce dernier est un roman beaucoup plus nuancé, riche et complexe que le bref récit de 1998. Aussi la finalité du détournement des codes est-elle différente dans les deux textes. Cf. *infra*, p. 161.

³¹⁷ Le récit se compose, comme ET, de trois parties et adopte la même technique de segmentation.

³¹⁸ La présence de la mort sera sous-jacente à la totalité du récit.

En effet, elle permet le départ de la maison close – « une maison de planches mal équarries, au bord de la rivière (p. 10) » – à l'école du village, lieu d'une grande ouverture. Si, dans *Est-ce que je te dérange ?*, une référence de caractère policier apparaît, le narrateur de *Aurélien* introduit à travers les propos de Mademoiselle une allusion à l'univers du conte, ce qui renforce le lecteur dans son impression d'être situé dans le registre de ce genre : « [Mademoiselle murmure comme dans un rêve] – Au fond de ces yeux-là, *la rivière est profonde et tous les chevaux du roi pourraient y boire ensemble*. [...] Elle [Clara] avait la certitude que toutes les merveilles du monde lui seraient bientôt révélées. Les chevaux du roi et le roi lui-même, avec sa couronne sur la tête, ne s'avançaient-ils pas déjà solennellement, du bout de l'horizon, en route vers elle ? [p. 19, c'est Hébert qui souligne] »

Le donateur-auxiliaire ne tarde pas à transmettre à Clara toute une série d'« objets magiques » – parmi lesquels le plus important est « la flûte enchantée » –, servant avant tout à l'enrichissement affectif et intellectuel de Clara : « C'est alors qu'elle [Mademoiselle] a pensé à la flûte comme offrande suprême, cette flûte à bec dont elle jouait parfois lorsqu'elle était seule et qu'elle cachait soigneusement sous des piles de linge, dans la commode de sapin (p. 25). » Or, cette « offrande suprême », au lieu de participer à la réparation du méfait initial, en engendre un autre : Mademoiselle – comme la mère de Clara – meurt, avant de pouvoir mener à bien sa fonction d'auxiliaire³¹⁹. Le début et la fin de la première séquence sont donc caractérisés par la persistance du méfait, ce qui contredit la logique du conte, supposant le triomphe du héros sur l'agresseur.

Aussi la deuxième séquence doit-elle reprendre la liste des fonctions. Dans son *incipit*, le plan historique est vaguement introduit, ce qui fait éclater cet univers plutôt intemporel : « Depuis deux ans déjà, c'était la guerre dans les vieux pays, au-delà de l'océan Atlantique (p. 37). » La guerre a ceci d'important qu'elle permet de nouveau à Clara de s'éloigner de la clôture de la maison. Elle se trouve sur « une route déserte » qui la mène vers la seconde quête : « Quelque chose de plus fort que le vent [...] la pousse sur sa bicyclette [...], la force à avancer en pays inconnu (p. 40). »

Aussi doit-elle accomplir, pour franchir des obstacles, des tâches difficiles : « Voici qu'elle met pied à terre, tire sa lourde bicyclette comme un cheval par la bride et s'engage sur le sentier plein de cailloux et de racines d'arbres (p. 43). » À l'issue de cet itinéraire, elle tombe comme par un miracle sur l'objet de sa quête, un « homme endormi » dans un « petit camp de bois rond, noirci et rouillé (p. 44) ».

³¹⁹ Le nom de Mademoiselle sera révélé, ici aussi, de façon rétrospective : « Elle s'appelait Blandine Cramail (p. 28) ». Le même phénomène se répète dans le cas du Lieutenant : « John-Christopher Simmons s'emplit peu à peu de nuit silencieuse (p. 54) ».

Or, la première rencontre des personnages, au lieu d'apporter une victoire quelconque, introduit d'emblée la gêne : si la première séquence se déroule, du moins en son début, sur le mode du merveilleux et s'interprète comme la partie de l'acquisition, la seconde se joue dans un univers absurde et doit se lire comme la séquence de l'incompréhension. Cette incompréhension résulte, de façon paradoxale, du langage même – le Lieutenant, soldat britannique, parle évidemment anglais, langue qui échappe à Clara : « Il s'excuse avec des mots étrangers qu'elle ne comprend pas (p. 47) »³²⁰.

Dès cette étrange rencontre, l'attitude opposée des personnages est manifeste : tandis que « la voix étrangère » du Lieutenant provoque en Clara un enchantement, le Lieutenant, qui souffre de la solitude et éprouve un sentiment d'abandon et la peur, ne souhaite que la disparition du héros-quêteur : « Il faut que tu rentres chez toi, tout de suite, ou tu seras grondée (p. 50). »

Le segment suivant finit par transgresser ouvertement les codes du conte. Le temps, jusqu'ici linéaire, va être rompu, ce qui va de pair avec le changement de points de vue : la vision est centrée non plus sur Clara, mais sur le soldat étranger. Ce glissement narratif permet de définir la sphère d'action du Lieutenant : personnage en éternelle fuite, il parcourt un itinéraire inverse de celui de Clara et devient, plus qu'un faux-héros, un antihéros.

À l'aide d'un segment rétrospectif, le narrateur remonte à l'enfance du personnage. Les attributs du garçon que le Lieutenant fut sont la peur, la terreur et un fort sentiment de culpabilité – l'origine de ses hantises, d'où vient son refus de Clara, prend donc sa source dans son enfance : « Né sous la peur, grandi sous la honte de la peur [...], voici qu'il se retrouve sur son lit pliant [...]. Par-delà l'océan traversé [...], lui parviennent des voix de majesté et d'autorité qui lui répètent qu'il est un lâche (p. 56). »

Il a été dit que le parcours du Lieutenant était gouverné par la fuite : envoyé de chez lui par ses parents en terre canadienne, il s'est enfui du camp militaire de Valcour, avant de fuir le pays à la fin du récit. À ces trois fuites de l'antihéros répondent, en contrepoint, les trois départs du héros-quêteur, ce qui assure à la deuxième séquence une structure subtile. Dans le segment qui suit, la perception change de nouveau : le texte est focalisé sur Clara qui, ignorant le for intérieur du personnage recherché, part en quête du Lieutenant. Dans cette entreprise elle doit subir, là encore, des épreuves : « Elle a été empêchée de retourner chez le Lieutenant durant plusieurs jours à cause des orages (p. 63). »

Durant cette attente angoissante elle tient, pour voir clair dans son cœur, une espèce de journal, ce qui révèle son intimité faite d'ignorance, de simplicité, de naïveté, voire d'une certaine bêtise, éveillant à la fois le rire et la pitié du lecteur. C'est à ce point important du texte que Clara prend la décision – *a priori* vouée à l'échec – de se marier avec le Lieutenant, décision qu'elle exé-

³²⁰ On observe la même impuissance à communiquer dans ET.

cute – telle Delphine – avec obstination : « Je le ferai. Je le ferai. Je le ferai. Je serai la femme du Lieutenant anglais (p. 67-68). » Pour accomplir cette tâche, elle a recours aux objets magiques, signalés dans la première séquence : elle choisit de mettre les plus belles robes de Mademoiselle pour se préparer à la journée de ses noces. Le donateur-auxiliaire du texte fait ainsi – d’une manière indirecte – son apparition dans la deuxième séquence. Toutefois, tandis que Mademoiselle avait offert son affection à Clara, celle que Clara éprouve pour le Lieutenant va être refusée – aussi l’héroïne reste-t-elle sans auxiliaire véritable dans la deuxième séquence.

Un segment court, centré sur le Lieutenant, ne va faire que creuser la distance qui sépare les personnages : s’il « se met en route » à la recherche de Clara, il interrompt aussitôt cette tentative. Une nouvelle rotation survient dans le traitement des points de vue, le récit atteignant son sommet. Clara part, pour la troisième fois, en vue de réaliser sa quête : « Clara est en route pour se marier avec le Lieutenant anglais (p. 77). » Or, le jour du mariage se métamorphose en une scène comique : à la vue de la « jeune mariée », le Lieutenant « retrouve le rire féroce et joyeux des après-midi de cirque de son enfance (p. 78) ». La quête glisse, là encore, sur le registre de l’absurde, à la naissance duquel le langage vient une fois de plus contribuer.

Néanmoins, Clara ne semble pas entièrement prendre conscience de l’impossibilité de satisfaire ses désirs : en dépit du refus du Lieutenant³²¹ – « Il se fait tard, très tard. Il faut que tu rentres chez toi à présent. Tu reviendras une autre fois... (p. 84) » –, « elle rit parce que son idée [les noces] est extravagante et l’empli de joie (p. 83) ». De cette situation il ressort que la victoire, la réparation et le mariage – fonctions inhérentes au conte – demeurent pour l’héroïne une illusion : seuls le Lieutenant et le lecteur peuvent saisir le message tragique de l’histoire³²². Cet aspect est confirmé par le dernier segment, focalisé sur le Lieutenant : victime de son univers obsessionnel, il est en fuite pour la troisième fois. Sa fuite coïncide avec le jour de son anniversaire qu’il souhaite « fêter » en faisant du « stop » : cette fête entre en un contrepoint ironique avec celle projetée par Clara. Contrairement à la fin du conte traditionnel, celle de *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* reste en suspens : toute confrontation entre les personnages est éludée et leur avenir demeure incertain.

Toujours est-il que le texte puise un certain nombre de formules et de fonctions dans le genre du conte : récit à deux séquences principales et de caractère circulaire, il présente une structure rigoureuse par la duplication des situations qui se répondent (méfait au début et à la fin de la première séquence, quêtes, réapparition de l’objet magique, fêtes, échecs). Rappelons encore les

³²¹ Refus identique, quant à sa formulation, au précédent. Cf. *supra*, p. 158.

³²² Pour Anne de Vaucher Gravili, *Aurélien* « est un récit tragique de la post-modernité (1997, p. 420) ».

attributs des personnages féminins : Mademoiselle a « les cheveux roux mous-seux » qui lui font « une auréole dans le soleil (p. 15) » ; Clara est « belle comme le soleil et la lune ensemble (p. 16) ». Rappelons également les départs et les épreuves du récit avec les sphères d'action propres au conte. La répartition des lieux ne fait que justifier nos propos : la « maison de bois fermée » d'Aurélien, le « petit camp de bois » du Lieutenant, les « routes étroites » et « désertes » que traversent les personnages évoquent l'univers du conte. Il convient encore d'attirer l'attention sur la fréquence du chiffre trois, dont on connaît l'importance dans ce genre mythique : le récit se compose de trois parties, Mademoiselle fait au début trois visites chez Aurélien, Clara effectue trois départs et, par conséquent, trois retours dans la maison de son père, le Lieutenant s'enfuit trois fois et, dans chaque séquence, trois personnages entrent en scène (Aurélien³²³ – Clara – Mademoiselle dans la première ; Aurélien – Clara – le Lieutenant dans la seconde). Le narrateur, à son tour, s'efforce de garder sa neutralité, ce qui ne l'empêche pas, par moments, de manifester ses émotions : sa pitié et son hésitation sont exprimées – entre autres – par ses discours émotifs et modaux.

Résumons. Si *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* respecte quelques-unes des règles canoniques du conte, l'itinéraire des personnages démontre que cette technique n'est qu'un trompe-l'œil : le conte de fée se résorbe en une séparation douloureuse. Cela dit, dans *Aurélien*, les codes du conte sont détournés de la même façon que ceux du récit policier dans *Est-ce que je te dérange ?*

De ces écrits si différents quant à leur forme, il ressort qu'ils sont liés, tant sur le plan thématique que technique, par un certain nombre de procédés similaires. Dans les deux, il est question d'un mariage désiré par une figure de personnage-enfant, dont l'innocence est, au fond, indiscutable. L'enfance, c'est aussi un lieu d'obsessions (pour le Lieutenant, pour Delphine et pour Édouard), habité de morts³²⁴. Les héros sont souvent sans racines, arrachés de leur milieu originel : Delphine quitte la terre sécurisante du Canada, Clara tombe amoureuse d'un soldat britannique, étranger à son pays.

De cet univers marqué par la mort résultent le malheur de tous les couples, la solitude de tous les personnages, entre lesquels la communication s'avère impossible. Nous nous permettons ici d'émettre une hypothèse : les échanges verbaux des personnages ne peuvent-ils pas s'interpréter, en fin de compte, comme une parodie de la communication humaine ? Sur le plan de la technique, les narrateurs mettent en valeur un réseau de dédoublements et de contrepoints qui assurent une construction solide.

³²³ Bien qu'Aurélien s'oppose dans les deux séquences aux projets de Clara, il reste pour elle du début à la fin un auxiliaire, même impuissant.

³²⁴ Dans *Les Fous de Bassan*, nous avons attiré l'attention sur la profonde ambivalence qui marque l'espace familial, créateur de tensions et de déchirements.

Le véritable intérêt de ces récits consiste dans la façon dont ils traitent, respectivement, la forme du roman à énigme et celle du conte : dans les deux cas nous assistons à la réécriture, sinon parodique, du moins « ironique » de ces formes susceptibles de fonctionner comme des miroirs, à la fois déformants et consolateurs, dans lesquels se regardent les textes. La trame policière, par sa solidité foncière, permet au lecteur perdu de s'y accrocher, ce qui lui apporte un repère dans l'approche de l'univers de *Est-ce que je te dérange ?* où, en réalité, rien n'a de sens, où rien ne rime à rien³²⁵. La réécriture du conte – genre mythique, lointaine création – sert le même but : elle favorise un éloignement du drame, en créant une distance rassurante dans l'esprit du lecteur, qui pourra lire le récit, s'il le souhaite, dans le registre du conte, qui s'adresse – on le sait – au meilleur de nous-mêmes.

Les jeux sur les genres revêtent sans doute une fonction thérapeutique, par laquelle le narrateur réussit à atténuer, à mettre à distance le tragique du vécu dont il parle³²⁶, dans l'espoir de défendre de cette manière son lecteur contre le désespoir³²⁷. Le narrateur ne parvient-il pas ainsi à transcender, par le biais de son discours, l'impasse exposée dans les textes ?

³²⁵ Il n'en va pas de même dans FB, où le détournement du roman policier n'a rien d'ironique : loin d'offrir un repère, il ne fait qu'approfondir le trouble du lecteur et renforcer la tonalité tragique de l'histoire.

³²⁶ Nous avons vu que la mise à distance remplissait un rôle capital chez Colette. Cf. MI, p. 28 ; LK, p. 38.

³²⁷ Ce n'est pas le cas dans FB, récit inquiétant à plusieurs égards.

dc_141_10

III. Constructeurs

Les quatre récits suivants ont ceci de particulier qu'ils sont censés transgresser ouvertement les poncifs du genre romanesque. Pseudo-autobiographies trompeuses, anti-romans, voire « anti-textes », ces écrits apparaissent comme autant de constructions, susceptibles de montrer à la fois les voies de la (post)modernité et celles de la recherche d'une identité spécialement féminine.

dc_141_10

**« JE M'APPELLE CHAUVIN » :
LES AMANTS DE *MODERATO CANTABILE***

L'écriture durassienne se caractérise par une uniformité apparente : tous les récits s'efforcent de faire éclater le désir, jaillissant dans l'inconscient des personnages, afin de mettre en relief l'impossibilité de la relation amoureuse, en rapport étroit avec la mort interprétée comme une fascination. De fait, l'écriture de Duras se fait remarquer par la répétition d'un même thème, chaque récit apparaissant « comme une variation autour d'un schéma actanciel immuable : un Sujet – féminin – en quête d'un Objet paradoxal : sa propre éviction³²⁸. »

Cette écriture est souvent rapprochée des textes des nouveaux romanciers, désireux de s'éloigner et du récit linéaire et de l'illusion réaliste. En effet, si la production durassienne est marquée à son début par le respect de la tradition romanesque, *Le Square* (1955) et *Moderato cantabile* (1958) annoncent un tournant : désormais, les récits sont réduits à l'« essentiel » – cela se manifeste, entre autres procédés, par la diminution du contenu narratif, phénomène contrebalancé par l'inflation des dialogues.

Lors de sa parution, *Moderato cantabile* surprend, fascine et inquiète à la fois ses lecteurs ; la critique est partagée tour à tour entre l'enthousiasme, la réserve et la dépréciation. Certains trouvent dans cette écriture une possibilité de renouvellement pour le roman, d'autres considèrent que la romancière, en élaborant un « roman-laboratoire », « s'enfoncé dans une impasse³²⁹ ».

L'originalité de l'œuvre de Duras réside dans son effort à dilater les frontières des genres et à imposer une voix singulière à travers les différentes formes d'écriture. Cette voix se réalise dans *Moderato cantabile* par un dépouillement extraordinaire : l'intrigue – où rien ne se passe véritablement – est orientée par l'attrait irrésistible qu'éprouve Anne à l'égard du crime passionnel, dont elle ne fut même pas le témoin direct.

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'envisager les modes d'inscription du désir dans le texte, dont l'expression est l'un des enjeux du récit. Pour ce faire, il nous semble opportun, d'une part, d'examiner sa structuration, d'autre part, d'analyser les fonctions de la musique qui participe à la quête amoureuse.

³²⁸ Madeleine Borgomano, 1985b, p. 43.

³²⁹ Jean Mistler, *Un essai non une œuvre achevée*, *L'Aurore*, 12-3-58. Cité in *Moderato cantabile*, 1958, p. 149.

Dans nombre de romans durassiens, le récit comporte deux textes fortement imbriqués, que nous dissocierons pour les besoins de l'analyse. Le texte principal, dans *Moderato cantabile*, présente les leçons de piano, ainsi que les rencontres d'Anne avec Chauvin ; le texte second met en relief le couple meurtrier, dont la vie se dessine à travers les dialogues des héros. La question est de savoir s'il existe entre les deux textes des recoupements, des correspondances internes³³⁰.

Pour mener à bien cette entreprise, nous avons choisi d'envisager la double histoire de *Moderato cantabile* selon quatre catégories : à l'examen de la *temporalité* succédera celui des *particularités du texte second* ; ensuite, nous passerons en revue les caractéristiques du traitement des *points de vue*, pour attirer l'attention enfin sur un chapitre *transgressif* du texte.

La temporalité

Moderato cantabile se compose de huit chapitres qui constituent, sur le plan chronologique, huit unités de temps. Le récit 1 suit un ordre strictement linéaire, en embrassant une durée relativement restreinte, durant laquelle se produisent, respectivement, les deux leçons de piano chez Mlle Giraud, les cinq rencontres successives d'Anne avec Chauvin, et le dîner dans la maison d'Anne. Pour une meilleure intelligence de la temporalité dans *Moderato cantabile*, il nous semble utile de relever les indices temporels qui y figurent.

Le chapitre initial, qui expose la première leçon de piano, est situé un vendredi après-midi, au printemps exceptionnellement beau d'une année indéterminée. La notation exacte du temps de l'action se fait d'une manière rétrospective ; en effet, c'est le début du chapitre II qui en informe, épisode qui se déroule « *le lendemain*, alors que toutes les usines fumaient encore à l'autre

³³⁰ Les termes de texte principal et de texte second peuvent donner lieu à des confusions terminologiques, étant donné qu'ils sont couramment utilisés pour désigner les niveaux narratifs du récit enchâssé. Il importe donc de préciser, d'emblée, que ces termes sont envisagés ici, non dans leur acception proprement narratologique, mais dans un sens plutôt thématique. Bien que *Moderato cantabile* soit constitué sur deux niveaux narratifs distincts, ce procédé n'est pas en lui-même le principal intérêt du récit. Beaucoup plus importante est la liaison qu'entretiennent les deux fils de l'histoire, indépendamment de l'instance qui les assume. Le texte principal (ou texte 1) est formé par les leçons de piano, les rapports d'Anne avec Chauvin et par tout ce qui relève de l'existence d'Anne dans sa maison – faits relatés tantôt par le narrateur invisible, tantôt par les personnages. Le texte second (ou texte 2) désigne tout ce qui a trait au couple meurtrier, tel qu'il est raconté dans les dialogues des héros. Les termes de texte principal (texte 1) et de récit principal (récit 1), d'une part, et ceux de texte second (texte 2), de récit second (récit 2) et d'« hyporécit », d'autre part, seront utilisés comme synonymes. Pour le préfixe « hypo », cf. *infra*, p. 169, note 335.

bout de la ville, à l'heure déjà passée où *chaque vendredi* ils allaient dans ce quartier (p. 23) » ; « C'était un *samedi* [p. 30, c'est nous qui soulignons]³³¹. »

L'écoulement du temps est indiqué dès le début avec précision, par exemple grâce aux rappels que les personnages font au passage du temps ; ainsi, à la fin du chapitre II, lieu de la première rencontre des héros qui a lieu un samedi après-midi : « [Anne] Il faut que je rentre parce qu'il est tard (p. 32). » L'un des rôles de la patronne consiste précisément à signaler le temps qui passe ; tissant « son ouvrage », elle apparaît comme une parure, censée mesurer le temps : « Anne Desbaresdes entra dans le café [...]. La patronne ne leva pas les yeux sur elle, continua à tricoter sa laine rouge dans la pénombre du comptoir. Déjà, la surface de son ouvrage avait augmenté (p. 114) »³³².

Le rappel de l'heure devient, au demeurant, un des leitmotiv du texte, révélant que le temps est vécu, du moins dans les rapports d'Anne avec Chauvin, comme une contrainte : « [Chauvin] Nous avons peu de temps, dit-il (p. 45) » ; « Nous avons vraiment très peu de temps (p. 57) » ; « Nous avons sans doute si peu de temps que je ne peux pas (p. 87) »³³³.

Le troisième chapitre, destiné à raconter la deuxième rencontre, a lieu trois jours plus tard (le mardi suivant) : « Le tremblement [des mains d'Anne] était encore plus fort que trois jours auparavant (p. 38). » Le chapitre qui suit, situé « le lendemain (p. 53) », a ceci d'important qu'il permet l'élargissement de la durée de l'entrevue des héros : « Il était plus tard que la veille (p. 66). »

La cinquième partie – celle de la seconde leçon de piano – se déroule logiquement un vendredi, c'est-à-dire une semaine après le meurtre. La rencontre des protagonistes relatée dans le chapitre suivant, survient le même jour (vendredi) : « Il y a maintenant sept jours, dit Chauvin (p. 84). » Cette partie occupe sur le plan temporel une position importante, puisqu'elle parvient à dilater à l'extrême le temps des rencontres, processus qualifié par Chauvin d'« inévitable » : « [Chauvin] Vous allez arriver plus tard que d'habitude dans cette maison, vous y arriverez plus tard, peut-être trop tard, c'est inévitable (p. 89). » La rentrée d'Anne se fait donc « beaucoup plus tard que d'habitude (p. 96) », ce qui prépare le scandale du chapitre du dîner, ayant lieu le même jour – vendredi soir.

La partie qui clôt *Moderato cantabile* est située « le surlendemain (p. 114) », c'est-à-dire dimanche, et expose la cinquième entrevue des héros, ultime rencontre qui met fin à leur liaison. Contrairement à ce qui se passe à la fin des chapitres précédents, Anne part cette fois à une heure « raisonnable », la durée de la rencontre – rétrécie par rapport aux prolongements des précédentes parties – retrouve donc celle du premier chapitre. En effet, l'héroïne

³³¹ MC, 1958.

³³² Les marques de la durée sont – nous le verrons plus loin – nombreuses.

³³³ L'action du récit 1, en coïncidant avec le temps qu'Anne et Chauvin passent ensemble, se déroule donc, si l'on excepte le chapitre VII, aux mêmes heures de l'après-midi.

part « face au couchant [...], dans la lumière rouge qui marquait le terme de ce jour-là (p. 124) ».

La chronologie de ces dix jours est néanmoins rompue, à l'intérieur même du récit 1, par de courts passages rétrospectifs, susceptibles de donner une certaine profondeur à la durée uniforme de l'action. Il importe, d'emblée, de noter que les retours en arrière insistent sur deux points cardinaux du passé. La première rétrospection – externe –, ayant lieu dans le troisième chapitre, suggère que les protagonistes doivent se connaître depuis « plus d'un an », sans que cette information soit par ailleurs confirmée : « [Chauvin] Il y a plus d'un an que je vous vois passer, une fois par semaine, le vendredi, n'est-ce pas ? (p. 39) »

Un autre retour en arrière, quelques pages plus loin, remonte plus en avant dans le passé d'Anne, « épousée il y a maintenant dix ans (p. 42) ». La rétrospection suivante insiste sur la réception donnée par Anne, un an plus tôt – événement qui semble obséder l'imaginaire de Chauvin : « [Chauvin] Vous aviez une robe noire très décolletée. Vous nous regardiez avec amabilité et indifférence. Il faisait chaud (p. 47). »

Ce même moment du passé est évoqué encore dans la sixième partie ; en revanche, à partir du chapitre VII, le narrateur choisit dans le récit 1 un autre moyen pour étirer la durée. Il procède par quelques anticipations incertaines, qui se réalisent sur le plan grammatical par l'usage du futur, destiné à projeter une image d'avenir possible pour Anne : « [Anne à Chauvin] – Elle ne parlera plus jamais, dit-elle. – Mais si. Un jour, un beau matin, tout à coup, elle rencontrera quelqu'un qu'elle reconnaîtra, elle ne pourra pas faire autrement que de dire bonjour. Ou bien elle entendra chanter un enfant, il fera beau [...]. Ça recommencera (p. 120). »

En dépit de ces phénomènes de ruptures, l'organisation temporelle du récit 1 se caractérise dans son ensemble par l'ordre, la rigueur et la répétitivité, ce qui répond au sentiment de vide qui s'empare de l'héroïne enfermée dans son univers bourgeois. D'autre part, le temps cyclique du récit principal, par son austérité même, souligne le caractère anormal des rencontres d'Anne avec Chauvin, obligés de vivre le temps de leurs entrevues non seulement comme une contrainte, mais aussi comme un temps volé.

Pour mieux comprendre ce processus, il est opportun d'examiner la temporalité du récit second, créé par les dialogues qui s'établissent entre les protagonistes. C'est le chapitre initial qui expose le moment du crime, événement que les personnages ne cessent pas d'évoquer par la suite. Contrairement à l'ordre du récit 1, le temps du texte 2 est rétrospectif, étant donné qu'il s'ouvre sur la fin de l'histoire du couple meurtrier : « [Chauvin] Ce que je sais, c'est qu'il lui a tiré une balle dans le cœur (p. 27). » *Moderato cantabile* commence donc au moment où se termine une histoire d'amour et se ferme avant que ne se réalise un autre crime : une histoire d'adultère (et de crime ?) entre Anne et Chauvin.

C'est le crime passionnel qui provoque les cinq entrevues des protagonistes, durant lesquelles ils cherchent à pénétrer le passé du couple. Anne et Chauvin ont ainsi recours aux rétrospections, tout en revenant d'une manière obsessionnelle au moment « final » – point crucial – du crime : au cri de la femme. Le récit second ne fait ainsi que tourner en rond, dans un désordre temporel, brouillé au point qu'il nous semble difficile de définir, avec exactitude, la durée du récit 2, étirée en fin de compte au-delà de la mort. Expression de la passion dans laquelle s'absorbent les personnages, ce temps – achronique – s'oppose à la régularité du récit principal. Le temps de l'ordre et le temps du désir entrent ainsi en contrepoint, ce qui montre l'effort d'Anne d'échapper à l'ennui qui l'étouffe.

La fin de *Moderato cantabile*, relatant la séparation des héros, fait ressortir le triomphe – apparent ? – de l'ordre, ce qui va de pair avec l'anéantissement du temps du désir. Néanmoins, cette expérience cyclique du temps est loin de traduire une vision totalement pessimiste de l'existence et de l'amour³³⁴. En effet, pour l'héroïne, enfermée dans la monotonie de sa vie conjugale, semble se substituer grâce aux dialogues avec Chauvin, un temps ouvert, prometteur et rénovateur : il s'ensuit que leurs propos sont susceptibles de revêtir une importance toute particulière.

L'hyporécit et ses imitations

Le mode dominant de *Moderato cantabile* est la forme scénique, à l'intérieur de laquelle le discours rapporté occupe une place prépondérante. Le dialogue des personnages, en constituant l'aventure proprement dite, est au cœur du texte : les propos échangés servent, d'une part, de support pour le récit 1, d'autre part, ils sont générateurs du texte second que nous avons choisi de baptiser, pour des raisons de clarté, d'« hyporécit »³³⁵. Si les deux textes, du

³³⁴ Selon certains, ce caractère cyclique de la perception du temps est un processus spécifiquement féminin. Cf. B. Didier, 1981, p. 33 et Annie Leclerc, 1974, p. 58-59.

³³⁵ Le préfixe « hypo » sera adopté – faute de mieux – pour désigner la dépendance thématique du texte 2 du texte 1. Le terme « hyporécit » est emprunté à la terminologie de M. Bal (voir 1977, p. 35) : nous évitons ainsi l'usage du préfixe « méta », que nous réservons à un emploi plus approprié (c'est-à-dire pour désigner le discours *sur* un discours). Il va sans dire que nous nous garderons de confondre *hyporécit* et *hypotexte* (ce dernier appartenant au domaine de l'hypertextualité). L'adoption du terme « hyporécit » nous permettra, d'une part, d'éviter la répétition fréquente des termes « récit second » ou « récit 2 », d'autre part, elle contribuera à mieux mettre en valeur le caractère particulier des dialogues qui s'établissent entre les protagonistes. Notons que l'ouvrage de Bal contient deux études sur l'œuvre de Duras : un chapitre est consacré à l'analyse des « hyporécits » du *Vice-consul*, un autre examine les problèmes de la temporalité dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Pour les confusions que peut donner l'usage du préfixe « méta » (pris dans le sens

point de vue de l'organisation temporelle, s'opposent, ils montrent sur un plan proprement thématique et symbolique de nombreux échos.

Comme le crime est uniquement reconstruit par les paroles des héros, les fils de *Moderato cantabile*, inséparables l'un de l'autre, s'allient en une parfaite simultanéité : les héros vivent l'histoire en même temps qu'ils la racontent. Chauvin y associe dès le début l'amour et la mort, Anne à son tour cherche, dans le récit du crime, une parabole à sa propre histoire, ce qui lui permet de mettre à nu le désir – interdit – qui s'empare d'elle.

Reste à savoir selon quels principes se fait, au cours des huit chapitres, la relation du crime, ce qui pose la problématique de la structure d'ensemble de *Moderato cantabile*, structure gouvernée par les procédés de duplication et d'imitation. Nous nous proposons à présent d'examiner, d'une part, le développement de l'hyporécit et ses principales caractéristiques, d'autre part, les rapports qu'il entretient avec le texte principal.

Dès le chapitre I, le meurtre de la femme devient le centre des préoccupations d'Anne. Aussi s'efforce-t-elle de se renseigner – avant même sa rencontre avec Chauvin – sur le crime : « Pauvre femme, dit quelqu'un. – Pourquoi ? demanda Anne Desbaresdes. – On ne sait pas (p. 18). »

Dans le chapitre II, le crime apparaît avant tout comme un prétexte pour les héros, qui engagent pour la première fois une conversation dans le café en s'interrogeant sur l'histoire du meurtre. Cette histoire, si elle relève du réel, n'est rien d'autre, à la vérité, que le fruit de l'imagination des personnages – une suite de fantasmes, dont les éléments sont reliés entre eux d'une façon subtile. Ainsi, dans le chapitre II, les dialogues présentent un *aperçu* de l'histoire 2, permettant d'emblée la formulation de la visée des protagonistes, désireux de deviner les mobiles des amants : « Ce cri était si fort que vraiment il est bien naturel que *l'on cherche à savoir*. [...] Et, évidemment on ne peut pas savoir *pourquoi* ? [...] Ils s'aimaient, dit-il [p. 27, c'est nous qui soulignons] » ; « Lui travaillait à l'arsenal. Elle, je ne sais pas (p. 28) »³³⁶.

Le sentiment amoureux et le meurtre sont ainsi inséparables, cette liaison déterminant, nous l'avons dit, la thématique de l'œuvre durassienne : « [Anne] Peut-être avaient-ils des difficultés, ce qu'on appelle les difficultés de cœur alors ? (p. 28) » ; « Vous croyez qu'il est possible d'en arriver... là... autrement que... par désespoir ? (p. 29) » ; « Du sang sur sa bouche, dit-elle, et il l'em-

de la subordination du récit 2 par rapport au récit 1), cf. Genette, 1972, p. 239, note 1 ; Lintvelt, 1981, p. 213 et Pierre Van Den Heuvel, 1985, p. 134.

³³⁶ Ce passage montre qu'il n'est pas toujours facile de discerner lequel des deux personnages parle, ce qui contribue à la « neutralité » du récit, dont il sera question plus loin.

brassait, l’embrassait [...]. [Chauvin] Je crois qu’il l’a visée au cœur comme elle le lui demandait (p. 34) »³³⁷.

Si le chapitre II est celui de l’exposition de l’hyporécit, le chapitre III est le lieu de sa *reconstruction*. Cette fois, ce n’est pas Anne qui oriente par ses questions répétitives le cours de la conversation ; le rôle de meneur de jeu est attribué à Chauvin, qui adopte désormais un ton impératif : « Asseyez-vous, dit-il (p. 39) » ; « Il se rapprocha de la table, lui dit sèchement : – Parlez-moi (p. 42). » Les propos sont censés développer les hypothèses établies au sujet du couple, sur qui les héros ne connaissent qu’une seule information exacte – le cri : « C’était un cri très long, très haut, qui s’est arrêté net alors qu’il était au plus fort de lui-même, dit-elle (p. 41). »

Ce cri de mort a ceci d’important qu’il est associé par le biais d’une comparaison à l’idée de la vie, ce qui lie le cri d’accouchement d’Anne au meurtre : « Une fois j’ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j’ai eu cet enfant (p. 41-42) »³³⁸. Cela révèle un bon nombre de ressemblances entre les deux couples, et montre la liaison étroite qui s’établit entre le texte principal et l’hyporécit, histoires dont les frontières demeurent floues. L’imbrication des récits se produit souvent à l’intérieur d’un même paragraphe, sans qu’aucun indice ne signale le passage du texte 1 au texte 2 : « [Anne] Ma chambre est au premier étage, à gauche, en regardant la mer. Vous me disiez la dernière fois qu’il l’avait tuée parce qu’elle le lui avait demandé, pour lui plaire, en somme ? (p. 42-43) » ; « [Chauvin] Ils s’étaient connus par hasard dans un café, peut-être même dans ce café-ci qu’ils fréquentaient tous les deux. Et ils ont commencé à se parler de choses et d’autres. Mais je ne sais rien. Ça vous a fait très mal, cet enfant ? (p. 42) » De ce passage ressort l’ignorance de Chauvin, qui ne peut livrer aux questions harcelantes d’Anne que de fragiles suppositions.

Dans le chapitre IV, Anne continue de « questionner cet homme (p. 56) », ce qui donne lieu à une exploration plus intime de la double histoire de *Moderato cantabile*. Ainsi, on apprend que la femme « était devenue une ivrogne (p. 58) », ce qui renvoie directement à Anne qui, dès son entrée dans le café, ne peut plus se passer de vin rouge : « Comme j’aime le vin, je ne savais pas (p. 87). » À ce moment du texte, les rapports des protagonistes atteignent un premier sommet : par le relais d’une conversation engagée sur les nuits d’insomnie d’Anne, la sensualité qui pousse les héros l’un vers l’autre jaillit en pleine lumière. À l’exposition et à la reconstruction du crime qui se déroulent

³³⁷ Parallèlement à l’interrogation sur le crime, les dialogues servent aussi à élucider le fil du texte 1, en donnant quelques informations sur la vie d’Anne, informations centrées sur sa maison : « [Chauvin] Vous avez une belle maison au bout du boulevard de la mer. Un grand jardin fermé (p. 33). »

³³⁸ Du personnage de l’enfant, nous parlerons dans le paragraphe consacré aux fonctions de la musique. *Infra*, p. 181-183.

dans les précédentes parties, succède la *révélation* – celle, cette fois, du nom de Chauvin, qui par cette désignation intime formule d’emblée son désir : « Elle ne cessa plus de regarder sa bouche seule désormais dans la lumière restante du jour. [...] Au-dessus de vos seins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia. *Je m’appelle Chauvin* [p. 60, c’est nous qui soulignons]. »

L’étrangeté de la conscience d’Anne, incapable de s’adapter aux codes rigides mais rassurants de l’univers bourgeois, est, sinon exprimée, du moins suggérée à l’aide d’une description plus détaillée sur son jardin, dont la valeur métaphorique est évidente. Parallèlement à ce processus, les personnages ne cessent d’insister sur le caractère inventé de ce qu’ils racontent. Leur récit fantasmé s’achève en un discours halluciné, dont la discontinuité presque surréaliste traduit la frustration existentielle et sensuelle, dont l’héroïne est victime : « – Dépêchez-vous de parler. *Inventez*. [...] Ce qu’il faudrait, c’est d’habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu’il y a du vent ici il y en a toujours toujours à l’exception de deux jours par an à votre place voyez-vous *je m’en irais d’ici* je n’y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu’on trouve crevés après les orages et quand l’orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non *moi je m’en irais* [p. 62, c’est nous qui soulignons]. »

Dans le chapitre V, la rencontre des personnages n’a pas lieu, d’où l’absence de l’hyporécit. En revanche, dans la sixième partie, le récit 2 acquiert un certain degré d’autonomie, en dépit de l’imbrication serrée des deux textes qui marque, jusqu’à la fin, le régime narratif : « [Chauvin] Elle [la femme tuée] cessait d’être belle, laide, jeune, vieille, comparable à quiconque, même à elle-même. Il avait peur. C’était aux dernières vacances. L’hiver est venu. Vous allez rentrer boulevard de la Mer (p. 93). »

Le schéma de l’hyporécit se conforme, à ce moment du texte, à celui des chapitres précédents – Anne souhaite en savoir plus sur le meurtre ; Chauvin, à son tour, continue de mentir : « – Avant que je rentre, pria Anne Desbaresdes, si vous pouviez me dire, j’aimerais savoir encore un peu davantage. Même si vous n’êtes pas sûr de ne pas savoir très bien (p. 92) » ; « [Anne] C’est là, dans cette maison, qu’elle a appris ce que vous disiez qu’elle était, peut-être par exemple... – Oui, une chienne, l’arrêta encore Chauvin. Elle recula à son tour. Il remplit son verre, le lui tendit. – Je mentais, dit-il (p. 94) »³³⁹.

Ensuite, élargissant les cadres étroits du récit second, le chapitre VI va jusqu’à conduire à la fusion des deux textes : cette partie de *Moderato cantabile* où le récit atteint son point culminant, est celle de l’*identification*. En effet, Anne, en mimant le geste meurtrier, s’identifie mentalement à la femme tuée, dont elle rejoint, symboliquement, la position : « Anne Desbaresdes rele-

³³⁹ Dans ce processus d’invention, le vin joue un rôle important de relais – il apparaît comme un support nécessaire, voire inévitable aux échanges des héros : « – Si on ne buvait pas tant, ce ne serait pas possible ? – Je crois que ce ne serait pas possible, murmura Anne Desbaresdes (p. 92). »

va ses mains vers son cou nu dans l'encolure de sa robe d'été. – Que là, n'est-ce pas ? – Là, oui (p. 95). » L'histoire du couple criminel prend par conséquent une incontestable valeur de modèle, en soulignant la légitimité, voire l'absolue nécessité de l'amour mortel.

Or, cette identification a une autre conséquence : elle aboutit à la « destruction » de l'hyporécit même, dont la relation, si elle ne prend pas fin, semble être privée désormais de sens : « [Anne à l'enfant] Mon amour, c'est fini, je crois bien (p. 97) »³⁴⁰. Le récit, menant à bien son rôle mimétique évident, pourrait s'arrêter là ; cependant, il n'en est rien. Le narrateur choisit de pousser à l'extrême la technique de l'imitation ; pour ce faire, il introduit, dans son texte, un chapitre transgressif, dont nous parlerons plus loin. Ensuite, pour achever son travail de destruction, il ajoute à son récit un épilogue qui, à la vérité, n'en est pas un.

Il est question à présent du chapitre VIII, censé clore l'étrange histoire de *Moderato cantabile*. Aux silences du chapitre VII s'oppose la parole « précipitée » d'Anne, dont le principal but ne consiste plus dans l'intelligence du crime, même si elle fait à cet égard quelques tentatives : « – Une dernière fois, supplia-t-elle, dites-moi (p. 119). »

Le véritable intérêt de la partie finale réside dans l'*imitation* par les héros de l'acte amoureux, processus dans lequel la relation de l'hyporécit ne joue plus qu'un rôle minimal. Cette imitation se fait en deux étapes : d'abord, ce sont leurs mains qui se joignent, partie du corps qui a un rôle déterminant dans la connaissance que les personnages peuvent faire l'un de l'autre : « Il posa sa main à côté de la sienne, sur la table (p. 117) » ; « Elle posa de nouveau sa main sur la table. Il suivit son geste des yeux et péniblement il comprit, souleva la sienne qui était de plomb et la posa sur la sienne à elle (p. 118). » Ce geste amoureux est immédiatement associé à la mort : « Leurs mains restèrent ainsi, figées dans leur pose mortuaire (p. 118-119). »

La seconde phase de l'imitation est centrée sur les lèvres des protagonistes, qui se rencontrent de la même manière que leurs mains, c'est-à-dire d'une façon « mortuaire » : « Leurs lèvres restèrent l'une sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le *même rite mortuaire que leurs mains*, un instant avant, froides et tremblantes. Ce fut fait [p. 121, c'est nous qui soulignons]. »

Le procédé de la duplication se trouve, là encore, mis en valeur : en répondant à l'identification d'Anne avec la femme assassinée – meurtre mimé –, l'imitation de l'acte amoureux demeure un simulacre de l'érotisme et, par là même, de la mort : « Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin. – C'est fait, dit Anne Desbaresdes (p. 123). » Le chapitre VIII s'inscrit ainsi dans la li-

³⁴⁰ Cependant, à la suite de l'ambiguïté du référent – traduite par l'emploi du pronom démonstratif neutre « ce » –, l'exacte signification du propos d'Anne reste incertaine. Ce procédé de désignation euphémique est souvent utilisé dans *Moderato cantabile* pour évoquer par exemple le crime, ce qui montre le trouble des personnages.

gnée du chapitre VI, qui se caractérise par l'éclipse de l'hyporécit au profit du texte principal, étape indispensable pour l'éclosion du désir, même étouffé. Dans cette partie finale, les héros parlent du crime comme s'il était un « souvenir » : « Il [Chauvin] se décida à le dire comme d'un souvenir (p. 119). »

Cela dit, l'intrigue de *Moderato cantabile*, dont les fils se confondent au point de n'en faire véritablement aucun, se caractérise par une série de correspondances internes, parmi lesquelles il nous semble opportun de souligner les homologues qui se créent entre la situation d'Anne/Chauvin et les membres du couple meurtrier : tous les thèmes du texte 1 se retrouvent, en effet, dans le récit 2 et vice versa. Ces homologues peuvent être illustrées par les modèles suivants, qui symbolisent, du reste, et la conjonction des deux textes et la portée – fort ambiguë – de l'action :

Anne : Chauvin = femme victime : homme criminel → Anne = femme-victime.

Il s'ensuit que la séparation des héros qui survient à la fin du récit, peut s'interpréter comme un double échec : Anne doit se priver de Chauvin, ce qui implique qu'elle ne connaîtra jamais véritablement les motifs de l'homme criminel. Cependant, les dialogues, par lesquels se construit et se défait une histoire à la fois interdite et désirée, ont une fonction thérapeutique, en permettant à Anne de tenter de détruire ce qu'elle fut et d'accéder à ce qu'elle peut devenir. Cet effort, presque inhumain, se traduit par le langage qu'adoptent les héros, dont les propos se caractérisent par la simplicité, mais aussi par la discontinuité. Cette particularité de *Moderato cantabile* doit aussi au traitement des points de vue, en ce qu'il est susceptible de mettre en valeur le caractère hypothétique – et d'autant plus inquiétant – du récit.

Perceptions

Le type narratif prédominant dans *Moderato cantabile* peut être défini comme *neutre* : les actes des héros sont enregistrés, la plupart du temps, par une caméra objective. Cette neutralité apparaît nettement dès les premières pages, grâce – entre autres – aux désignateurs censés mettre en scène l'héroïne : « Une femme, assise à trois mètres de là, soupira (p. 7) » ; « Une plainte presque licencieuse, douce, sortit de cette femme (p. 34) » ; « Chauvin raconta lentement, d'une voix neutre, inconnue jusque-là de cette femme [p. 92, c'est nous qui soulignons]. »

L'enregistrement objectif n'exclut pas pourtant le choix de scènes significatives, à travers lesquelles se dessine la perspective remplie d'incertitudes du

narrateur. La preuve en est, sur le plan verbal³⁴¹, le discours modal dont il se sert d'un bout à l'autre du récit, afin de transformer tout énoncé en une suggestion³⁴² : « L'enfant ouvrit sa main, la déplaça et se gratta légèrement le mollet. Son geste fut désinvolte et *peut-être* la dame convint-elle de son innocence (p. 10) » ; « Il [l'enfant] sautait des obstacles imaginaires, *devait* chanter (p. 32) » ; « La patronne les lorgnait, intriguée de les voir tant s'attarder, *sans doute* (p. 35) » ; « La patronne les servit, toujours en silence, *peut-être* un peu vivement [p. 45-46, c'est nous qui soulignons]. »

L'incertitude du narrateur quant au devenir des héros, s'exprime aussi par l'emploi du futur, qui prend ainsi – outre son rôle d'anticipation – la valeur d'un discours modal. Le caractère hypothétique du récit est bien illustré par un passage qui met en doute la chaleur du temps printanier, affirmée pourtant tout au long des cinq rencontres : « Le beau temps durait encore. [...] On en parlait maintenant avec le sourire, comme on l'eût fait d'un temps mensonger qui eût caché derrière sa pérennité quelque irrégularité (p. 113) » ; « Certains prétendirent que ce jour avait été chaud. La plupart nièrent, non sa beauté, mais que celle-ci avait été telle que ce jour avait été chaud. Certains n'eurent pas d'avis (p. 114). »

Il arrive parfois au narrateur de manifester son opinion³⁴³ ; à son discours modal s'ajoute par moments un discours évaluatif, à l'aide duquel il prononce un jugement sur les personnages, ce qui offre au lecteur un repère dans le déchiffrement de l'univers romanesque : « Anne Desbaresdes se replia sur elle-même, le visage *hypocritement* baissé mais pâli (p. 91) » ; « Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur *cette femme adultère* [p. 123, c'est nous qui soulignons] »³⁴⁴.

La narration neutre est complétée non seulement par des évaluations auctorielles, mais aussi par des observations actuelles. Le narrateur cède quelquefois le point de vue à ses personnages, qui fonctionnent ainsi comme centres d'orientation (pour le lecteur) ; de fait, le type narratif actoriel laisse des traces dans *Moderato cantabile*³⁴⁵.

Quelle que soit l'instance narrative dont le regard oriente la perception du monde romanesque, la profondeur de la perspective demeure toujours exter-

³⁴¹ Pour définir le type narratif du récit, Lintvelt discerne quatre plans de l'œuvre littéraire, qui « forment les *catégories narratives*, selon lesquelles seront rangés les *critères narratifs* (1981, p. 40) ». Sur le plan verbal, il examine la façon dont « le rapport que le narrateur entretient avec la narration, avec le récit et avec l'histoire, s'exprime dans le discours narratif (*ibid.*, p. 55) ».

³⁴² Le discours modal s'exprime, dans *Moderato cantabile*, par l'usage des adverbes et des verbes modaux.

³⁴³ Dans la citation précédente, l'adjectif « mensonger » doit émaner du narrateur.

³⁴⁴ Selon Lintvelt, « la disqualification de "femme adultère" traduit l'opinion collective des hommes du café » et non la réprobation du narrateur (1981, p. 65). À notre avis, le narrateur s'identifie à cette opinion collective.

³⁴⁵ Il va sans dire que dans les dialogues, c'est forcément l'optique des personnages qui se trouve valorisée. Pour la définition des types narratifs, cf. *supra*, MA, p. 58, note 107.

ne : ni le narrateur, ni les personnages (ni évidemment la caméra) n'ont le droit de recourir à l'introspection – le for intérieur des héros ne peut ainsi que se deviner. Les rapports que *Moderato cantabile* établit entre la focalisation-sujet (Fs) et la focalisation-objet (Fo) peuvent se résumer par le modèle suivant : *Fs neutre/auct/act* → *Fo ext.*

Par suite de l'absence de toute explication psychologique, les émotions des protagonistes – c'est-à-dire l'expression de leur désir – se découvrent à l'aide de signes physiques, supports de la communication qui s'établit entre eux. Parmi ces indices, les mains d'Anne, dont le tremblement constant traduit son trouble, prennent une importance de premier ordre : « Au tremblement persistant des mains accrochées au verre, la patronne comprit qu'elle n'aurait pas si vite l'explication qu'elle désirait (p. 24-25) » ; « Aussitôt, le tremblement des mains recommença (p. 28) » ; « Le tremblement était encore plus fort que trois jours auparavant (p. 38) » ; « Le verre tremblait encore dans sa main (p. 84) »³⁴⁶. Au tremblement des mains s'ajoute celui de la voix : « – Un verre de vin, demanda-t-elle. Sa voix tremblait (p. 24) » ; « Sa voix la quitta (p. 59) ».

Dans le chapitre VI, l'émoi d'Anne, désireuse de s'identifier avec la femme victime, est montré par le « désordre » de ses cheveux ; il en va de même au chapitre VII, où les cheveux révèlent le bouleversement de l'héroïne : « Elle remit ses cheveux d'un désordre profond, revient à elle avec lassitude et compassion contenue (p. 95) » ; « Elle passe légèrement la main dans le désordre blond de ses cheveux, comme elle le fit tout à l'heure, ailleurs (p. 101). »

Souvent, c'est le visage qui traduit les sentiments des protagonistes ; lors du dîner par exemple, il trahit la liaison adultère d'Anne : « Son visage prend le faciès impudique de l'aveu (p. 106) ». Au point culminant du texte, l'héroïne remarque la crispation du visage de Chauvin, grimace appelée par une in-tense émotion : « Elle observa attentivement la crispation inhumaine du visage de Chauvin, ne put en rassasier ses yeux (p. 95) »³⁴⁷. Il importe de noter que l'unique remarque relative au physique de Chauvin est centrée sur la couleur de ses yeux : « Anne Desbaresdes dut remarquer qu'il était encore jeune, que le couchant se jouait aussi limpide dans ses yeux que dans ceux d'un enfant. Elle scruta à travers le regard leur matière bleue (p. 50). » Ce passage montre que dans les parties actuelles de *Moderato cantabile*, c'est l'optique – forcément externe – d'Anne qui est adoptée, non celle de Chauvin, qui figure

³⁴⁶ Nous avons remarqué plus haut l'importance que prennent les mains et les lèvres dans le processus d'identification qui lie les deux couples. Dans son ouvrage, Lintvelt a soin d'analyser le « langage » que constituent les mouvements des mains d'Anne et de Chauvin (1981, p. 70-73).

³⁴⁷ Dans ce passage, l'absence du regard ne fait que renforcer le trouble. Le sourire et le rire des personnages remplissent également une fonction communicative : « Anne Desbaresdes sourit. [...] Elle rit subitement dans un éclat (p. 55) » ; « Chauvin rit. [...] Anne Desbaresdes rit, elle aussi, cette fois à pleine gorge (p. 85). »

pourtant dans les rapports des héros comme un thérapeute, s'efforçant de faire surgir une parole difficile³⁴⁸.

Anne n'est pas le seul personnage qui puisse fonctionner comme centre d'orientation ; le narrateur épouse dans les chapitres I et V la vue de Mlle Giraud, afin de mettre en relief la réprobation qu'elle éprouve à l'égard du comportement d'Anne : « Quelle nervosité, dit la dame en les regardant tous deux [Anne et son enfant] d'un air réprobateur (p. 12) » ; « L'éducation que vous lui donnez, Madame, est une chose affreuse, cria Mademoiselle Giraud (p. 74). »

À la vision du professeur de piano répond celle de la patronne, qui devient, plus d'une fois, focalisation-sujet. Cette position montre une évolution assez nette : si, dans un premier temps, elle manifeste – tout comme Mlle Giraud – une attitude hostile envers les protagonistes, elle n'hésite pas à exprimer plus tard sa sympathie, faite de complicité : « Elle lorgna l'homme à la dérobée [...], et d'un geste décent, alluma la radio (p. 38-39) » ; « La patronne rangea son tricot rouge, rinça des verres et, pour la première fois, ne s'inquiéta pas de savoir s'ils resteraient encore longtemps (p. 117). » Cette opposition qui se crée entre la vision de Mlle Giraud et celle de la patronne, revêt sans doute une portée sociale : ne s'agit-il pas, par ce biais, d'incriminer l'éducation bourgeoise – rigide – et de valoriser l'opinion populaire ? Cela dit, le régime narratif s'accorde au régime social qui est présenté dans le récit, les deux faisant ressortir l'impersonnalité et la neutralité de l'univers en question.

Quoi qu'il en soit, *Moderato cantabile* demeure un récit qui semble échapper au narrateur ; à l'incertitude de celui-ci s'ajoute celle de la vision des personnages, dont la perception souvent fantasmatique laisse le lecteur incertain sur le cours des événements. La complexité du texte est rehaussée ainsi, d'où le malaise du lecteur, qui n'arrive à s'identifier véritablement à aucun regard.

Infraction

Le chapitre VII de *Moderato cantabile* crée une transgression à plusieurs égards. Sur le plan temporel, c'est l'unique chapitre qui se déroule tard le soir : l'action est située une semaine après le crime, un vendredi. L'espace diffère aussi de celui des autres chapitres : les événements surviennent dans la maison d'Anne – zone qui n'est jusqu'alors qu'évoquée par les propos des protagonistes –, où elle est obligée de donner une réception. Du milieu ouvrier, repré-

³⁴⁸ En effet, les propos de Chauvin contiennent de nombreuses formules phatiques, par lesquelles il tâche d'encourager sa partenaire : « Dépêchez-vous de parler. Inventez. [...] Parlez-moi (p. 62). » Selon Jean Pierrot, le rôle de Chauvin est « celui d'un psychanalyste ». Cf. 1989, p. 127.

senté par le café et l'appartement de Mlle Giraud, on passe ainsi dans le quartier de la bourgeoisie riche, d'où Anne risque à la fin du chapitre d'être exclue. Cela est le résultat des transgressions qu'elle effectue, incompatibles avec les codes de la société bourgeoise : par suite de sa rencontre avec Chauvin, elle arrive ivre et en retard au dîner, lors duquel elle refuse de manger du canard à l'orange.

Comme Anne et Chauvin ne peuvent se rencontrer dans cette partie, le chapitre du dîner est privé d'hyporécit. À l'échange verbal – absent – des protagonistes, se substituent des bribes de dialogues établies entre les invités, sans que ce « cœur des conversations (p. 103) » puisse entreprendre une communication. Néanmoins, l'histoire se compose, ici aussi, de deux fils distincts et fortement imbriqués. D'une part, le narrateur met l'accent sur l'univers stérile du dedans, d'autre part, il évoque le dehors, zone de la passion : « Un homme rôde, boulevard de la Mer. Une femme le sait (p. 99). »

Le principal thème de la réception est la consommation, signe du désir de la possession qui envahit cette société « fondée, dans ses assises, sur la certitude de son droit (p. 103) ». À la « dévoration (p. 109) » presque animale des invités s'oppose le jeûne des héros qui, séparés l'un de l'autre par les grilles de la maison – barrière réelle et symbolique –, n'arrivent pas à se rejoindre : « Un homme seul regarde tantôt la mer, tantôt le parc. Puis la mer, le parc, ses mains. Il ne mange pas (p. 104). » Les corps affamés des amants vont jusqu'à exprimer une révolte : Anne, dévorée par son milieu, non seulement refuse le plat obligatoire, mais vomit « la nourriture étrangère (p. 112) » – la signification symbolique de ce vomissement est évidente.

Si les deux fils de ce chapitre entrent en contraste, ils sont également rapprochés par un certain nombre de correspondances ; deux éléments concourent en particulier à assurer une communication entre les protagonistes. Le vent qui se lève, portant des parfums d'un lieu à l'autre, crée un lien entre Anne et Chauvin : « Avec le ressac du vent qui va, vient, se cogne aux obstacles de la ville, et repart, le parfum atteint l'homme et le lâche, alternativement (p. 100) » ; « Sur les paupières fermées de l'homme, rien ne se pose que le vent et, par vagues impalpables et puissantes, l'odeur du magnolia, suivant les fluctuations de ce vent (p. 108). »

L'effet à la fois maléfique et fascinant du magnolia, « fleur énorme (p. 86) », sensuelle et dangereuse, ne cesse d'être évoqué, dès le chapitre III : « [Anne] Il y en a [du magnolia en fleurs] tellement à cette époque-ci de l'année qu'on peut en rêver et en être malade tout le jour qui suit. On ferme sa fenêtre, c'est à n'y pas tenir (p. 42) » ; « [Anne] On a dû fermer les vitres de ce côté-là, de crainte de l'odeur excessive la nuit, des fleurs (p. 105). » Ce n'est pas un ha-

sard si la révélation du nom de Chauvin, dont nous avons parlé plus haut, est étroitement liée à cette fleur, qui incarne si bien la passion des héros³⁴⁹.

Le magnolia, outre sa fonction de relais, a ceci d'important que son flétrissement rapide résume, sous une forme accélérée, l'histoire d'Anne et de Chauvin : « Le magnolia entre ses seins se fane tout à fait. Il a parcouru l'été en une heure de temps (p. 111). » De fait, le destin du magnolia est censé mettre en abyme celui des héros : en ce sens, il prend le rôle mimétique de l'*hyporécit*, absent de ce chapitre.

Cette fleur n'est pas le seul élément qui rappelle le texte 2. La preuve en est que, dans cette partie, Chauvin occupe souvent une position allongée dans le parc : « Voici la lune qui se lève sur la mer et sur l'homme allongé (p. 102). » Cette position est celle aussi de l'amant criminel au début du récit : « Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement (p. 17). » Le trajet de Chauvin, qui rôde autour du parc « correctement clos (p. 103) », se caractérise par des mouvements circulaires, qui s'interprètent comme les boucles de son désir, dans lesquelles il souhaite enfermer Anne : « Cet homme a quitté le boulevard de la Mer, il a fait le tour du parc [...], puis il est revenu [...], il est redescendu jusqu'à la grève. Et de nouveau il s'y est allongé, à sa place (p. 105). » Ce caractère concentrique de l'itinéraire du héros s'accorde avec les cercles de l'*hyporécit*, texte qui tourne – nous l'avons dit – autour de lui-même.

Il reste à examiner la façon dont le narrateur présente l'épisode du dîner, qui montre un mélange complexe de différents types narratifs. D'une part, le récit maintient l'optique neutre de la caméra, à l'aide de laquelle le narrateur tâche de déshumaniser les invités de la réception. Pour ce faire, il livre quelques propos rapportés au style direct, mais qui appartiennent à des voix anonymes : « – C'est peut-être cette fleur, ose-t-on avancer, dont l'odeur est si forte ? (p. 108) » ; « C'est peut-être cette fleur, insiste-t-on, qui écœure subrepticement ? (p. 109) » L'usage du pronom « on » est significatif : il renvoie aussi bien à l'ensemble des invités qu'à l'ombre menaçante de la figure du mari qui surgit à la fin : « Une ombre apparaîtra dans l'encadrement de la porte restée ouverte sur le couloir [...]. Cette fois, elle [Anne] prononcera une excuse. On ne lui répondra pas (p. 112). »

D'autre part, le narrateur adopte une vision empreinte de préciosité. C'est le cas, par exemple, du premier passage du chapitre, destiné à introduire le thème de la consommation : « Sur un plat d'argent à l'achat duquel trois générations ont contribué, le saumon arrive, glacé dans sa forme native. Habillé de noir, ganté de blanc, un homme le porte, tel un enfant de roi, et le présente à chacun dans le silence du dîner commençant. Il est bien séant de ne pas en parler

³⁴⁹ Cf. *supra*, p. 172.

(p. 99). » Le mélange habile de l'objectivité et de l'artifice qui marque les propos du narrateur a pour fonction d'offrir une image satirique de la société bourgeoise, dont les codes ne tolèrent aucun excès.

Parallèlement à la dénonciation – même implicite – de cet ordre, le narrateur n'hésite pas à manifester la solidarité qu'il éprouve à l'égard des protagonistes, à l'encontre de qui jaillissait dans les précédentes parties, sa réprobation. En effet, son attitude ne manque pas d'un certain lyrisme, nécessaire pour donner son approbation à l'aveu du « désir obscur (p. 107) » des héros. À son discours évaluatif et explicatif, se mêle ainsi un curieux discours émotif – absent par ailleurs du texte –, permettant au lecteur de se rapprocher des héros : « Le feu nourrit son ventre de sorcière contrairement aux autres. Ses seins si lourds de chaque côté de cette fleur si lourde se ressentent de sa maigreur nouvelle et lui font mal. Le vin coule dans sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas. Cet événement silencieux lui brise les reins (p. 109). »

Il résulte de ce qui précède que le chapitre VII, sans s'écarter complètement de l'ensemble du texte, doit se lire comme une infraction aux règles structurales de *Moderato cantabile*. La principale fonction de ce chapitre transgressif, qui donne la véritable conclusion de la liaison des héros, consiste à mieux mettre en relief la radicale opposition des deux univers dont Anne et Chauvin sont victimes.

« Moderato cantabile »

La musique, dans *Moderato cantabile*, se caractérise par une série d'ambivalences et par la pluralité des rôles qu'elle occupe dans le récit. D'une part, la musique constitue un thème important, d'autre part, elle ordonne le rythme, voire la structuration du texte. La musique s'inscrit dès le paratexte, en indiquant non seulement le tempo de la pièce que l'enfant oublie si souvent, mais aussi la façon dont les deux récits se reflètent. Cette pièce est bien réelle : il s'agit de la sonatine en « si bémol à la clef (p. 14) » de Diabelli³⁵⁰, auteur dont les œuvres sont réputées pour leur valeur pédagogique.

Ce choix musical n'est pas un incident dans la production durassienne : ses échos résonnent dans les ouvrages postérieurs à *Moderato cantabile*. En effet, de nombreux récits font référence à la musique, en évoquant un nombre restreint de compositeurs et de styles voisins. De cela il ressort que Duras est particulièrement sensible à la musique pour piano du XIX^e siècle³⁵¹.

³⁵⁰ C'est-à-dire de la Sonatine Opus 168 Numéro 1.

³⁵¹ Dans *India Song*, la mélodie indiquée dans le titre renvoie à un air d'entre les deux guerres, joué au piano et remplacé plus tard par une valse « Heure exquise » (voir J.-L. Pautrot, 1994, p. 196). On y joue également la « 14^e Variation de Beethoven sur un thème de Diabelli » (pièce écrite pour piano). Dans *L'Amant*, c'est une valse de Chopin qui prend

La sonatine de Diabelli, à forte connotation scolaire, occupe sur le plan thématique une position marquée par la dualité. Liée à la figure de Mlle Giraud, elle prend une valeur négative, étant donné que le professeur demande d'accepter les « gammes », c'est-à-dire l'ordre social établi. L'enfant s'oppose naturellement à cette contrainte : « Je ne veux pas apprendre le piano », dit l'enfant (p. 12) ; « J'aime pas les gammes (p. 76). » En vérité, ce n'est pas la musique qu'il refuse, mais la mauvaise pédagogie de Mlle Giraud, pour qui seule importe le respect de la norme. Le comportement de l'enfant correspond à celui de sa mère, qui s'efforce de briser les règles de son milieu. Ce n'est donc pas un hasard si elle devient, à plusieurs reprises, la complice de son fils, sans que son attitude soit à cet égard exempte d'ambiguïtés : « Les gammes, dit Anne Desbaresdes, je ne les ai jamais sues, comment faire autrement ? », avoue-t-elle à la fin de la deuxième leçon de piano (p. 82).

La musique figure également comme une valeur positive. Plus d'une fois, l'apprentissage de la pièce apparaît, d'une manière paradoxale, comme un idéal d'équilibre, comme un garde-fou contre l'excès. Ainsi, quand le cri de la femme retentit, dans le premier chapitre, Anne n'hésite pas à insister sur la nécessité de l'apprentissage du piano : « Il faut apprendre le piano, il le faut (p. 12). » Cette insistance resurgit dans la suite du récit, notamment dans le chapitre V : « La musique, c'est nécessaire, et tu dois l'apprendre, tu comprends ? (p. 69) »

La dualité de la musique s'exprime surtout dans le fait qu'elle est capable d'ouvrir l'espace de l'imaginaire et de susciter, par là même, une émotion intense, liée à l'amour d'Anne pour l'enfant et pour Chauvin³⁵². La sonatine se présente ainsi comme une nécessité absolue, voire comme une fascination : « L'enfant la joua [la sonatine] comme les gammes. [...] Et malgré sa mauvaise volonté, de la musique fut là, *indéniablement*. [...] Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, *s'en évanouir* [p. 78, c'est nous qui soulignons]. »

Or, cet appel fascinant porte aussi la menace d'un anéantissement intérieur ; la musique étouffe et rassure à la fois, et entraîne dans un ravissement diabolique : « La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare [...], et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau

un rôle important, montrant notamment l'étroit rapport qui existe entre l'amour et la mort. Selon Pautrot, le choix de ce corpus musical a des racines biographiques : la musique pour piano montre les relations compliquées qu'entretient la romancière avec la maternité, plus précisément avec sa mère. Pautrot estime que la musique appartient à un réseau associatif, « celui d'une généalogie des enfances et des transgressions (*ibid.*, p. 201) ».

³⁵² Dans le chapitre VI, Anne avoue qu'elle espère trouver, par le relais des leçons de piano, une possibilité d'évasion : « [Anne] Un jour, j'ai eu l'idée de ces leçons de piano (p. 88). »

à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent (p. 78) »³⁵³. Les paradoxes de l'effet musical reflètent ceux qu'éprouve Anne à l'égard de son enfant. S'il est un « amour », un « trésor », le fils est aussi une entrave, pour qui Anne ressent parfois une répugnance précise, par exemple au moment où l'enfant parvient enfin à jouer la pièce de Diabelli : « Quand il obéit de cette façon, ça me dégoûte un peu, dit Anne Desbaresdes. Je ne sais pas ce que je veux, voyez-vous. Quel martyr (p. 15) »³⁵⁴.

À côté de la sonatine, d'autres motifs musicaux revêtent une importance particulière. Le piano apparaît non seulement dans les chapitres des leçons, mais aussi lors des dialogues des protagonistes, désireux d'évoquer la maison d'Anne. Parmi les meubles du salon, seul le « grand piano » est mentionné, qui est loin d'être un simple ornement. Fermé, stérile, il incarne la richesse matérielle, la mondanité repoussante de l'univers bourgeois : « Alors, ce grand piano, à gauche, en entrant dans le salon (p. 85) » ; « Vous étiez accoudée à ce grand piano. Entre vos seins nus sous votre robe, il y a cette fleur de magnolia (p. 86). » Opposé au désir, l'instrument devient dans le chapitre VII l'un des supports du scandale : « Elle entra dans cet univers étincelant, se dirigea vers le grand piano, s'y accouda, ne s'excusa nullement (p. 101). »

La chanson a un rôle plus nuancé. Elle peut émaner de l'enfant, qui fredonne à plusieurs reprises la sonatine, ce qui entre en contraste avec le refus qu'il manifeste de la jouer : « Il fredonnait la sonatine de Diabelli (p. 19) » ; « L'enfant sautait par-dessus des cordages en chantant la sonatine de Diabelli (p. 84) » ; « Encore, il fredonnait la sonatine de Diabelli (p. 93) » ; « L'enfant chanta une dernière fois la sonatine (p. 96). » Le chant de l'enfant assure une sorte de lien entre la chambre de Mlle Giraud et le café où se rencontrent les protagonistes, en conférant un caractère « réel » à leurs rapports fantasmatiques. En effet, les allées et venues du garçon rythment les entrevues des héros et les empêchent de s'adonner entièrement à leur imagination : « L'enfant surgit de dehors et se colla contre sa mère dans un mouvement d'abandon heureux. Elle lui caressa distraitement les cheveux (p. 27) » ; « L'enfant surgit, courant, ne s'étonna pas de l'heure tardive (p. 87) » ; « L'enfant entra, se blottit contre sa mère un instant (p. 93). »

L'enfant n'est pas le seul personnage qui rappelle la mélodie de la sonatine. Dans le chapitre V, qui commémore musicalement le crime³⁵⁵, la pièce de Diabelli a pour fonction d'unir le trio formé par Anne, son fils et Chauvin. Voilà dans l'univers étouffant du récit, un rare moment d'harmonie et de polyphonie : « De la musique sortit, coula de ses doigts sans qu'il parût le vouloir, en décider, et sournoisement elle s'étala dans le monde une fois de plus, submergea le cœur d'inconnu, l'exténua. Sur le quai, en bas, *on l'entendit*. – Il y a

³⁵³ La qualification « ce barbare » doit appartenir ici au narrateur qui, par ce discours évaluatif-émotif, a soin de signaler sa réprobation pour le personnage.

³⁵⁴ Quelques lignes plus loin l'héroïne trouve qu'« il [la] dévore (p. 16) ».

³⁵⁵ Cet épisode se déroule, nous l'avons dit, une semaine après le meurtre.

un mois qu'il est dessus, dit la patronne. Mais c'est joli [p. 79, c'est nous qui soulignons]. » Cependant, Chauvin non seulement entend, mais aussi répète la pièce – cela renforce l'impression de simultanéité qui se dégage de l'organisation de *Moderato cantabile* : « Chauvin, au bout du comptoir, était encore le seul client. Il [...] fredonna la sonatine dans le même temps que l'enfant la jouait [p. 79, c'est nous qui soulignons]. »

Dans le chapitre VII, la sonatine surgit dans les deux univers séparés d'Anne et de Chauvin. Dedans, la musique est un sujet de « conversation » entre Anne et les invités : « Excusez-moi, dit-elle, pour le moment, une petite sonatine de Diabelli. – Une sonatine ? Déjà ? (p. 101) » Dehors, c'est de nouveau Chauvin qui se souvient de la pièce : « Sur la grève, l'homme siffle une chanson entendue dans l'après-midi dans un café du port (p. 107). » La fonction de relais de la musique est, là encore, évidente³⁵⁶.

Il a été dit que *Moderato cantabile* était riche en effets contrapuntiques. Ainsi, à l'opposé de l'enfant et de Chauvin, Anne refuse à deux reprises de chanter. Dans le chapitre I, ce refus révèle son inadéquation à l'ordre bourgeois : « [Mlle Giraud à l'enfant] Pense à une chanson qu'on te chanterait pour t'endormir. – Jamais je ne lui chante de chansons, dit Anne Desbaresdes. [...] La dame ne voulut pas entendre (p. 14). » Dans l'épisode du dîner, alors que Chauvin siffle la mélodie de la sonatine, l'héroïne reste muette ; cette impuissance (ou interdiction ?) montre l'impossibilité de sa liaison avec Chauvin, dont elle est séparée par une série de barrières d'ordre social et psychologique : « Une chanson lui revient, entendue dans l'après-midi dans un café du port, qu'elle ne peut pas chanter (p. 107) »³⁵⁷.

Le caractère polyphonique de *Moderato cantabile* est affirmé, du reste, dès le début du récit. Dans le chapitre initial, le refus de l'enfant est immédiatement suivi du cri de la femme, manifestation sonore du crime : « Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé (p. 12). » Ensuite, la sonatine et la rumeur de la foule, provoquée par ce cri, sont associées, voire superposées l'une à l'autre : « De la musique s'éleva par-dessus la rumeur d'une foule qui commençait à se former au-dessous de la fenêtre, sur le quai (p. 13) » ; « Il reprit sa sonatine comme on le lui demandait. Le bruit sourd de la foule s'amplifiait toujours, il devenait maintenant si puissant [...] que la musique en était débordée (p. 16). »

³⁵⁶ La chanson peut résulter de voix anonymes, qui ne constituent qu'un simple élément de décor : « [Anne] Parfois aussi, le samedi, un ou deux ivrognes passent boulevard de la Mer. Ils chantent très fort ou ils font des discours (p. 58) » ; « La mer, assez forte ce soir-là, se fit entendre contre les quais, à travers des chansons (p. 91). »

³⁵⁷ Parallèlement à cela, elle ne prononce pas le nom tant désiré : « Le vin coule dans sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas (p. 109). » En revanche, Chauvin, capable de chanter, arrive aussi à deux reprises à dire ce nom : « Sa bouche a encore prononcé un nom (*ibid.*). »

De ces citations, il ressort que les différents bruits – tels celui de la mer et de la foule – participent à la création du paysage sonore de *Moderato cantabile*, en y introduisant des effets de contrepoints. Une bonne illustration de ce phénomène est la voix de la sirène qui, tout à la fois, signale la fin du travail dans les usines et rappelle aux protagonistes le passage du temps³⁵⁸. Il convient de mentionner encore la musique de la radio, dont la patronne augmente ou baisse le volume, en exprimant, de cette manière, tour à tour sa réprobation et sa sympathie pour les héros : « Une sirène retentit qui annonçait la fin du travail pour les équipes du samedi. Aussitôt après, la radio s'éleva en rafale, insupportable. – Six heures déjà, annonça la patronne. Elle baissa la radio, s'affaira, prépara des files de verres sur le comptoir (p. 31) » ; « La patronne augmenta un peu le volume de la radio pour ceux des derniers clients qui venaient d'entrer. Anne Desbaresdes se tourna vers le comptoir, fit une grimace, accepta le bruit, l'oublia (p. 33) » ; « La patronne le servit [un couple] et reprit son tricot rouge délaissé jusque-là à cause de l'affluence. Elle baissa la radio (p. 91) » ; « La patronne [...] alluma la radio, sans aucune impatience, avec douceur même (p. 115) » ; « Après son départ, la patronne augmenta le volume de la radio. Quelques hommes se plaignirent qu'elle fût trop forte à leur gré (p. 124). »

La musique, dont les manifestations sont variées, ne constitue pas seulement un thème, mais définit aussi la structure d'ensemble du récit. *Moderato cantabile* est un bon exemple pour illustrer la réalisation littéraire de la « forme sonate », fondée sur la technique de la variation. Le premier chapitre s'interprète comme une ouverture musicale, qui réunit et confronte tous les thèmes et motifs à venir. Le chapitre V répond à cette partie initiale, tout en développant les différents fils du texte. Les épisodes de la rencontre se fondent principalement sur la répétition de la même scène, qui se déroule suivant un cérémonial presque identique et dans une intention toujours pareille : il est question d'inventer un hyporécit, dont la trame se lit comme une série de variations autour du cri de la femme tuée.

Au fil des chapitres, un certain nombre de modulations surgissent³⁵⁹. Dans le chapitre IV, par exemple, contrairement à ce qui se passe précédemment, Chauvin semble attendre l'arrivée d'Anne : « Elle s'arrêta encore au comptoir alors que l'homme était déjà dans la salle à l'attendre, ne pouvant pas sans doute échapper encore au cérémonial de leurs premières rencontres (p. 53-54). » L'entrevue du chapitre VI se caractérise par l'agressivité, voire la grossièreté de Chauvin, désireux peut-être de ressembler de cette manière à l'amant meurtrier.

³⁵⁸ L'écoulement du temps est indiqué par d'autres procédés (cf. *supra*, p. 167).

³⁵⁹ Nous avons déjà attiré l'attention sur l'augmentation de la durée des entrevues.

Les modulations les plus significatives apparaissent dans le chapitre final, lieu de la séparation des héros. Cette fois, Anne vient sans son enfant³⁶⁰, Chauvin oublie de commander du vin, les personnages négligent leur apparence physique, la patronne, à son tour, témoigne d'une douceur inhabituelle : « Elle était sans son enfant. [...] Chauvin n'était pas rasé du matin, mais seulement de la veille. Le visage d'Anne Desbaresdes manquait du soin qu'elle mettait d'habitude à l'apprêter avant de le montrer (p. 114) » ; « Chauvin oubliia de commander d'autre vin (p. 116) » ; « Elle [la patronne] arriva vers eux [...] et les servit d'autre vin sans qu'ils l'aient demandé, avec une sollicitude dernière (p. 122). »

Dans ce chapitre, c'est Anne qui prend les initiatives, ce qui confère à Chauvin, meneur de jeu par ailleurs, une attitude plutôt passive. Ce changement de rôle s'accompagne de la peur de l'héroïne, sentiment exprimé avec insistance : « J'ai peur, murmura Anne Desbaresdes (p. 121) » ; « J'ai peur, dit de nouveau Anne Desbaresdes. [...] J'ai peur, cria presque Anne Desbaresdes (p. 122). »

Toutes ces modulations sont nécessaires pour que puisse survenir l'imitation de l'acte amoureux, un des points stratégiques du récit. Or, Anne et Chauvin ne peuvent accomplir leurs rapports que sur le *mode mineur*, en offrant une version forcément dégradée de l'histoire des amants contenue dans l'hyporécit : « On va donc s'en tenir là où nous sommes, dit Chauvin (p. 122). » Aussi la mort d'Anne ne sera-t-elle rien d'autre qu'une mort « *moderato cantabile* » – la signification du titre et, par conséquent, l'organisation musicale du texte apparaissent ainsi en pleine lumière.

Il s'ensuit de nos propos que la musique, dans *Moderato cantabile*, prend une forte charge narrative et affective. Elle participe à la recherche d'une valeur absolue, en révélant le désir polymorphe qui habite les héros. Pour exprimer la complexité de leur quête, le narrateur choisit de concerter les effets musicaux dont se nourrit le récit, en « une sorte d'opéra dissocié où les voix, le cri et la musique ne coïncident jamais, mais coexistent³⁶¹ ». Néanmoins, la musique, loin d'être une entreprise de destruction, conduit au contraire à une prise de conscience, même douloureuse.

Il a été dit que la fin de *Moderato cantabile* était censée montrer la victoire de l'ordre sur la passion : Anne, au lieu d'accomplir son amour, doit se réduire à l'attente incessante de l'aventure.

³⁶⁰ Cette absence de l'enfant est annoncée dans le chapitre V, par la remarque menaçante de Mlle Giraud : « On pourrait essayer, dit-elle, qu'une autre que vous l'accompagne à ses leçons de piano, Madame Desbaresdes (p. 81). »

³⁶¹ Pautrot, 1994, p. 215.

Or, la métamorphose qui s'opère en elle, se lit comme une transformation positive : étrangère au milieu où « on passait outre à [son] existence (p. 59) », elle parvient à se détacher de ses journées « à heure fixe (p. 88) », en formulant – par les moyens que nous avons présentés dans cette étude – son désir. Elle devient ainsi le sujet – paradoxal – d'un univers, sans qu'elle le domine pour autant – la « longue distance » qui sépare le café du boulevard de la Mer reste, jusqu'à la fin, infranchissable : « Elle évita de regarder vers la fin du boulevard de la Mer, afin de ne pas se laisser décourager par une aussi longue distance (p. 67). »

La romancière, en mettant en scène la destinée d'Anne, souhaite sans doute faire – même implicitement – le procès du monde bourgeois et celui aussi de la condition féminine. Le sort des femmes, dans les années 50, ne peut guère aboutir à la conquête de l'autonomie personnelle : épouses ou femmes seules, elles se situent – comme l'héroïne – en marge de la hiérarchie sociale.

L'accusation de l'ordre dominant s'effectue par le biais d'une écriture remplie de silences, dont la « perfection formelle presque irritante³⁶² » abrite un manque : l'« admirable structure d'un récit absent³⁶³ ». Ce traitement fantasmatique et énigmatique du tissu romanesque qui, tout à la fois, déconcerte et fascine le lecteur, rapproche *Moderato cantabile* des récits de Sallenave et de Hébert, ainsi que de l'écriture cixousienne, d'une nature pourtant tout autre.

³⁶² Madeleine Alleins, *Un langage qui récuse la quiétude du savoir*, *Critique*, 1-7-58. Cité in *Moderato cantabile*, p. 145.

³⁶³ Gaëtan Picon, « *Moderato cantabile* » dans *l'œuvre de Marguerite Duras*, *Mercure de France*, juin 1958. *Ibid.*, p. 157.

JE EST UN AUTRE : *L'AMANT*

L'Amant de Marguerite Duras s'inscrit, thématiquement parlant, dans la lignée des œuvres précédentes³⁶⁴ : rempli d'une série d'obsessions, le récit met en relief, comme *Moderato cantabile*, les différentes manifestations du désir qui s'empare des personnages, parmi lesquels le narrateur occupe une place privilégiée. Écrit principalement à la première personne, *L'Amant* se présente comme une espèce d'autobiographie, ce qui lui confère un statut particulier dans la production durassienne. En effet, c'est la première fois que Duras choisit le mode du récit autobiographique, entreprise rendue possible par la disparition de ses proches : « J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles (p. 14)³⁶⁵. »

En entrant dans le domaine de « la littérature de l'aveu³⁶⁶ », la romancière n'hésite pas à mêler vécu et fiction, réalité et mensonge ; de fait, Duras prétend contredire les poncifs du genre. Cette transgression est présente dès le titre, qui met en valeur non le narrateur qui se souvient du personnage qu'il fut, mais la figure d'un « autre » – celle du premier amant. Sur le plan de la narration, la principale caractéristique du texte réside dans la fragmentation : *L'Amant* est constitué de treize segments étroitement liés entre eux, chacun exposant une réminiscence plus ou moins précise – souvent répétitive –, surgie au hasard de la mémoire de la narratrice³⁶⁷. Ces fragments dessinent une sorte d'histoire assez cohérente, parfois même romanesque, mais qui se divise là aussi en plusieurs fils d'événements fortement imbriqués.

Livrant la première aventure du narrateur-personnage avec un riche Chinois, *L'Amant* est le récit d'une histoire amoureuse, liaison vouée à la séparation. À cette trame principale s'ajoutent d'autres fils : tel celui des rapports familiaux, centrés autour de la figure de la mère et des deux frères. Enfin, *L'Amant* est aussi l'histoire d'une vocation, censée mettre en lumière le désir d'écrire que découvre l'héroïne.

Ce second chapitre consacré à Duras propose d'élucider trois problématiques : la première se rapporte au pacte autobiographique, question fort épineuse de toute écriture confessionnelle. La deuxième a trait aux problèmes que

³⁶⁴ Paru en 1984, le récit vaut à Duras, la même année, le prix Goncourt.

³⁶⁵ AM, 1984.

³⁶⁶ Cf. M. Marini, 1985, p. 8.

³⁶⁷ La division en fragments est arbitraire : dans le texte, seuls les blancs typographiques indiquent la segmentation.

soulève la narration ; enfin, nous aurons soin de passer en revue les manifestations de l'hypertextualité dans *L'Amant*.

Pacte autobiographique ou pacte romanesque ?

Selon la définition donnée par Philippe Lejeune, l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité³⁶⁸. » La question est de savoir si *L'Amant* se conforme aux critères établis par Lejeune.

L'*incipit* du texte éveille à cet égard une série de doutes qui touchent, d'abord et surtout, l'identité entre auteur, narrateur et personnage. On sait que le pacte autobiographique est conclu, au niveau de l'énonciation, par le relais du nom propre ; or, le nom de Duras n'apparaît pas une seule fois dans le récit. De plus, loin de raconter l'histoire de sa personnalité, la narratrice anonyme se borne à la présentation de certains épisodes de son existence, fixés à un âge bien précis : celui de ses quinze ans et demi. Enfin, la narratrice, au lieu d'entreprendre la relation continue de sa vie individuelle, va jusqu'à souligner l'« absence » de sa propre histoire³⁶⁹.

En effet, l'autobiographie, genre par définition référentiel, est fondée dans *L'Amant* sur l'inexistence, sur l'absence de référent ; dès la première séquence³⁷⁰, l'aveu s'ouvre sur le déni de l'autobiographie. Il résulte de cela que le lecteur a du mal à conclure son pacte, acte nécessaire cependant pour l'interprétation du texte : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. [...] L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà [...], celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires [...]. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements (p. 14). »

Le malaise du lecteur est d'autant plus grand que le défaut de référent se double d'une autre faille. Dans le deuxième segment³⁷¹, la narratrice révèle que l'image centrale – la traversée du fleuve –, génératrice de la réminiscence, résulte elle aussi d'un manque : « C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres cir-

³⁶⁸ Lejeune, 1975, p. 14.

³⁶⁹ Dans MC, nous avons attiré l'attention sur l'absence de l'histoire proprement dite. L'absence aura encore une signification particulière dans *OR, les lettres de mon père* de Cixous.

³⁷⁰ Pages 9 à 16 dans l'édition que nous utilisons.

³⁷¹ Pages 16 à 31.

constances. Mais elle ne l'a pas été (p. 16) » ; « Cette image [...], elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur (p. 17). »

En donnant existence à cette image absente, « dotée de pouvoirs magiques », la narratrice accède donc à l'« absolu », en trouvant un laps de temps pur³⁷². Ces paradoxes qui s'inscrivent dans le tissu du texte risquent d'annuler, en faveur de la fiction, toute lecture autobiographique. Or, l'organisation de *L'Amant* résulte d'un processus bien plus compliqué ; aussi serait-il faux de le prendre pour un simple récit personnel.

La première séquence – dont la narration est située à un moment indéterminé – est centrée sur les deux visages de la narratrice : celui de la jeune fille qu'elle se rappelle et celui – dévasté – qu'elle a, au moment où elle raconte : « Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « Je vous connais depuis toujours. [...] J'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté (p. 9). » L'une des tâches du narrateur consistera à faire le lien entre ces visages et à justifier, par l'exposition des images fragmentaires, les rapports qu'ils entretiennent. Le noyau du récit est offert par l'image de l'adolescente, à laquelle d'autres se superposent : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. [...] C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchant (ibid.) » ; « Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong. L'image dure pendant toute la traversée du fleuve (p. 11). »

Par le relais de la persistance de ces images, puisées en elle-même, la narratrice semble avouer son intention autobiographique, tout en refusant de leur reconnaître ouvertement le statut d'instance réelle. Néanmoins, la mise en valeur d'un certain nombre de dates et de noms réels parvient à conférer à *L'Amant* un gage d'authenticité. Parmi ces éléments relevant de l'instance concrète, les noms de lieux prennent une importance particulière. Désignés avec soin, ils permettent d'évoquer l'Indochine des années vingt, pays où – on le sait – est née la romancière et où elle a vécu jusqu'en 1932.

Parmi les quelques dates qui apparaissent dans le récit, l'année de la mort du petit frère, pour qui la narratrice éprouve un amour profond, revient avec une fréquence accrue : « Elle a dû rester à Saigon de 1932 à 1949, cette femme [sa mère]. C'est en décembre 1942 que mon petit frère meurt. [...] Elle a fini par rentrer en France. Mon fils avait deux ans quand nous nous sommes revues (p. 38) » ; « Le petit frère est mort en décembre 1942 sous l'occupation japonaise. J'avais quitté Saigon après mon deuxième baccalauréat en 1931 (p. 71). »

³⁷² Cf. Borgomano, 1986, p. 74. Le pouvoir absolu du manque, sur lequel nous reviendrons plus loin, appartient aux obsessions « permanentes » de l'écriture durassienne.

Pour ce qui est des noms des personnages, une opposition fondamentale se crée : alors que le nom de la narratrice et ceux de ses proches restent dans une ombre à peu près parfaite, la désignation des personnages secondaires se fait d'une manière fort précise. Il suffit de penser à Marie-Claude Carpenter et à Betty Fernandez – autant d'« images » de la narratrice³⁷³ –, placées dans une époque bien réelle : « Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du P. C. F. (p. 85). »

À deux reprises apparaissent pourtant – d'une manière ponctuelle – les noms des membres de la famille. Dans la quatrième séquence³⁷⁴, c'est le nom de jeune fille de la mère qui surgit, lorsqu'elle raconte « ce qui est arrivé à elle, *Marie Legrand de Roubaix* [p. 59, c'est nous qui soulignons] ». Dans le huitième segment³⁷⁵, c'est le prénom du petit frère qui est mentionné, comme par hasard : « Il [le frère aîné] a dit : quelle horreur cette mort, c'est abominable, notre petit frère, notre petit *Paulo* [p. 98, c'est nous qui soulignons]. » Ces deux désignations ont ceci d'important qu'elles sont censées affirmer la véracité du texte et, par là même, la validité (illusoire ?) du pacte autobiographique.

Celui-ci, à la vérité, ne peut être conclu que *par implication*³⁷⁶ : il est établi à travers l'évocation du visage et des images de la narratrice et par la mention des noms des autres. Cela dit, les rapports qui s'instaurent entre la vie et l'œuvre sont complexes : le narrateur, désireux d'authentifier son discours, n'hésite pas pour autant à déformer les événements qui lui arrivent, dont la vérité se dérobe ainsi, donnant lieu aux mensonges et aux fantasmes³⁷⁷.

L'entreprise de la narratrice consiste à sortir au jour le caché, c'est-à-dire à éclairer les périodes obscures de son existence, afin d'exprimer les évidences les moins dicibles. Le souvenir, ainsi saisi, sort de la durée et devient fascination – une « écriture courante » : « Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères. [...] Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. [...] C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle [de la mère] maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante (p. 38). »

De cette citation ressort l'hésitation de celle qui se rappelle ; en effet, les failles dont sa mémoire est la proie sont souvent étalées, voire soulignées avec insistance : « J'oublie tout, j'oublie de dire ça (p. 78) » ; « Je crois me souvenir (p. 79) » ; « Peut-être que je me trompe (p. 93) » ; « Je me souviens mal des jours (p. 100). »

Tout compte fait, la parole autobiographique du récit se caractérise par une ambiguïté frappante, ce qui permet à la narratrice de « se cacher, [de] se faire,

³⁷³ Et qui relèvent de la réalité. Cf. à ce propos Pierrot, 1989, p. 330.

³⁷⁴ Pages 42 à 62.

³⁷⁵ Pages 94 à 101.

³⁷⁶ C'est le cas aussi de LT du *Képi*, cf. *supra*, p. 39.

³⁷⁷ *L'Amant de la Chine du Nord*, écrit postérieur à *L'Amant* (1991), offre de cette ren-contre une version différente.

[de] se lire (p. 15) » à la fois³⁷⁸. L'attrait du texte réside dans cette incertitude foncière, dans ce conflit qui oppose et réunit en même temps réel et romanesque. *L'Amant* se situe ainsi aux frontières indécises des genres de facture personnelle et se lit comme une autobiographie renversée, susceptible de provoquer des modes de lectures illimités.

Les problèmes de la narration : dédoublements et identifications

Les questions que soulève la narration ne sont pas sans rapport avec celles que pose le paradoxe autobiographique. À l'incertitude qui s'en dégage, répondent les changements de la personne grammaticale, qui donnent lieu à l'alternance des formes narratives de base. La principale caractéristique du régime narratif réside dans l'éclatement : le narrateur-personnage se dédouble en deux instances bien distinctes, celles qui se souvient (je-narrant) et celle qui est rappelée par la mémoire (je-narré). Dès l'incipit, la distance – temporelle et psychologique – qui sépare ces instances est manifeste ; de ce fait résulte que le moment de la narration est indiqué plus d'une fois : « Je me souviens, à l'instant même où j'écris, que notre frère aîné n'était pas à Vinhlong quand on lavait la maison à grande eau (p. 77) » ; « À cette époque-là, et ce n'est pas encore si loin, à peine cinquante ans (p. 131) ».

Le véritable intérêt de cette technique consiste dans la fragmentation du je-narré lui-même, principal objet de la vue : le narrateur se contemple tantôt en sujet (à la première personne), tantôt en objet (à la troisième personne), ce qui bouleverse, d'une part, la structure linéaire et abolit, d'autre part, l'illusion de la véracité. Nombre de scènes essentielles – avant tout érotiques – sont ainsi relatées à la troisième personne, telle dans la deuxième séquence l'évocation du chapeau de la petite, signe évident de son altérité : « Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats [...]. L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau (p. 19). »

Il s'ensuit que la narratrice est capable de jeter un regard distancié sur l'adolescente qu'elle fut, comme si les événements de sa vie arrivaient à un autre. Du reste, ce projet narratif est nettement formulé : « Je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards (p. 20). » La même situation se répète dans le quatrième segment, qui expose le moment crucial de la rencontre, trouvant son point d'aboutissement dans la scène érotique des amants : « L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lente-

³⁷⁸ Aliette Armel affirme que « l'ambiguïté demeure totale sur la nature du pacte de vérité signé par Marguerite Duras ». Cf. 1990, p. 24. Pour l'incertitude de la parole autobiographique, cf. également LK et OR.

ment (p. 42) » ; « D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle (p. 50). »

Le départ de la jeune fille dans la treizième séquence³⁷⁹ – qui se lit comme l'inversion de l'épisode de la rencontre – est également raconté à la troisième personne. Lors de ce voyage, la révélation de la narratrice se produit à l'aide de la musique ; grâce à « l'éclatement d'une valse de Chopin (p. 138) », l'héroïne se rend compte de sa passion pour le Chinois³⁸⁰ : « Et la jeune fille s'était dressée comme pour aller à son tour se tuer [...], elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu (*ibid.*). »

Il importe de remarquer que ce segment final est relaté, presque exclusivement, sous forme hétérodiégétique, ce qui diminue la charge affective du dernier passage du récit, censé présenter l'ultime appel de l'amant, qui survient au bout d'une ellipse considérable : « Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné (p. 141) » ; « Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort (p. 142). »

La mise à distance de l'image de soi contribue à mieux souligner le rôle décisif que prend l'amant dans l'évolution personnelle de la narratrice. Fonctionnant comme révélateur du désir, il est celui qui permet l'éloignement de « la famille de Sadec, [de] l'horreur de la famille de Sadec, [de] son silence génial (p. 45) » : « Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours [p. 46, c'est nous qui soulignons]. »

Par le biais de l'emploi de la troisième personne – qui s'interprète comme le support d'une forme narrative pseudo-hétérodiégétique –, la narratrice parvient à objectiver ce souvenir déterminant de son existence, révolu au moment de la narration. En effet, c'est dans « l'inadéquation » des dénominations de l'héroïne³⁸¹ que se dessine une double libération, celle de l'adolescente et celle encore de la forme d'écriture.

Fait de pièces et de morceaux, *L'Amant* témoigne d'une architecture fort intéressante : à la fois jubilation narcissique et réflexion profonde, le récit se caractérise sur le plan narratif par la discontinuité. Ainsi, la relation de la liaison des héros – fil principal – est constamment entrecoupée par l'évocation d'autres souvenirs, situés à des époques différentes. Ceux-ci, en constituant des fils secondaires, ont trait tour à tour à la figure de la mère et aux tensions qui confrontent la jeune fille à ses frères. Il arrive aussi que le narrateur in-

³⁷⁹ Pages 130 à 142.

³⁸⁰ Dans MC, la musique joue également un rôle de révélateur.

³⁸¹ Cf. Marini, 1985, p. 15.

introduise des digressions proprement dites, sans rapport apparent avec le projet autobiographique. Tel est le cas, par exemple, de la sixième séquence³⁸², centrée sur les personnages de Marie-Claude Carpenter et de Betty Fernandez. Dans ces épisodes, la narratrice renonce à son statut de protagoniste, pour occuper la position de témoin, ce qui contredit les poncifs du genre autobiographique, qui exigent qu'au centre d'intérêt du texte soit placé celui qui raconte.

L'évocation des souvenirs se fait tantôt d'une manière vague, tantôt avec une précision exagérée, ce qui se conforme aux ambiguïtés dont nous avons parlé et qui constituent l'essence même du texte³⁸³. Sur le plan des modes du récit, *L'Amant* fait ressortir le triomphe du style indirect, utilisé aux dépens du discours rapporté : nous avons affaire à une technique exceptionnelle, étant donné que l'œuvre durassienne, dans son ensemble, se fait remarquer par la prédominance des dialogues³⁸⁴.

L'instance narrative de *L'Amant* – doublement fragmentée – revient inlassablement sur les mêmes scènes ; l'abandon et la reprise des différents fils d'événements aboutissent au morcellement de l'histoire. Le résultat de cette technique est, au niveau de la perception de l'univers romanesque, la mise en valeur d'une vision prismatique, marquée par le surgissement de plusieurs focalisations-objets³⁸⁵. L'importance de ce procédé réside dans le fait que la focalisation-sujet – la narratrice – va jusqu'à opérer une identification entre les différents personnages qui constituent l'objet de sa vue. Ce choix n'est pas un hasard ; en effet, l'un des enjeux du récit consiste dans la (re)construction et la sauvegarde de l'identité. Pour accomplir cette tâche, le narrateur met en valeur des personnages qui se ressemblent jusqu'à se confondre, certains d'entre eux – telle la « folle de Vinhlong » – étant des « doubles » de l'héroïne³⁸⁶.

Il est opportun de noter que la perte d'identité menace, en premier lieu, la mère, la « substitution » qu'elle subit dans le neuvième segment³⁸⁷, répondant sans doute au dédoublement qui affecte l'instance narrative : « Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue [la mère] du tout. [...] L'épouvante ne tenait pas à ce que je dis d'elle [...], elle venait de ce qu'elle était assise là même où était assise ma mère lorsque la *substitution s'était produite*, que je savais que personne d'autre n'était là à

³⁸² Pages 79 à 85.

³⁸³ La narratrice, qui a souvent du mal à se rappeler les événements de sa vie, a soin en revanche de noter la marque même des produits de beauté qu'elle utilise : « Par-dessus la crème Tokalon je mets de la poudre couleur chair, marque Houbigan (p. 24) » ; « Je n'ai pas de parfum, chez ma mère c'est l'eau de Cologne et le savon Palmolive (p. 25). »

³⁸⁴ Privé de discours rapporté, *L'Amant* s'interprète pourtant – au sens large – comme un « dialogue » avec le lecteur, ce dont témoignent les adresses destinées à celui-ci : « Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi (p. 11) » ; « Sur le bac, regardez-moi (p. 24) ».

³⁸⁵ Ce procédé contredit, là encore, la logique du genre que le narrateur s'est choisi.

³⁸⁶ Marie-Claude Carpenter et Betty Fernandez partagent avec l'héroïne le sentiment d'étrangeté qui s'empare d'elle.

³⁸⁷ Pages 100 à 115.

sa place qu'elle-même, mais que justement cette *identité* qui n'était remplaçable par aucune autre *avait disparu* [p. 105, c'est nous qui soulignons]. »

Le réseau d'identification qui oriente la trame du récit prend souvent des formes compliquées. Ainsi, dans la septième séquence³⁸⁸, l'évocation du corps d'Hélène Lagonelle éveille en la narratrice un désir presque homosexuel, qui se confond ensuite avec celui éprouvé pour le Chinois : « Je suis exténuée du désir d'Hélène Lagonelle. Je suis exténuée de désir. Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. [...] Ce serait par le détour du corps d'Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive. De quoi en mourir. Je la vois comme étant de la même chair que cet homme de Cholen (p. 91-92). »

Alors que la mère est à la fois un modèle et un repoussoir pour sa fille, le personnage du père est le grand absent du récit. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'amant apparaît comme un substitut de la figure paternelle : « Il me douche, il me lave, il me rince, il adore, il me farde et il m'habille, il m'adore. Je suis la préférée de sa vie (p. 79). » L'héroïne devient de cette façon l'« enfant » du Chinois, mot que la mère, aveuglée par sa passion exclusive pour le frère aîné, n'aurait jamais prononcé pour elle³⁸⁹ : « Ainsi j'étais devenue son enfant. Il était devenu autre chose aussi pour moi (p. 122). » De fait, la liaison de la petite apparaît comme une relation incestueuse, d'autant que le petit frère – considéré à son tour comme l'« enfant » de la narratrice³⁹⁰ – est souvent assimilé à l'amant : « Je reconnais la peur de mon amant, c'est celle de mon petit frère (p. 66). »

La passion du Chinois pour l'héroïne se confond ainsi avec l'« amour insensé (p. 129) » que celle-ci éprouve pour son petit frère, les identifications qui s'opèrent entre les personnages ouvrant la perspective fascinante de la mort : « Le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, il m'a tirée à lui et je suis morte (p. 128). »

Ces identifications soulignent l'instabilité de la personnalité humaine et la relativité de toute « vérité », qui n'est qu'apparence : « Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois [...]. Tout ce que

³⁸⁸ Pages 86 à 94.

³⁸⁹ « Je crois que du seul enfant aîné ma mère disait : mon enfant. [...] Des deux autres elle disait : les plus jeunes (p. 75). »

³⁹⁰ « Je voulais tuer, mon frère aîné [...] et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour [...], et surtout pour sauver mon petit frère [...], mon enfant (p. 13). »

l'on veut de moi je peux le devenir. Et le croire (p. 26). » Le procédé de l'identification, censé sans doute contrebalancer la technique du dédoublement, est l'auteur d'un univers à l'intérieur duquel tout répond à tout, mais où rien ne rime véritablement à rien.

Pour montrer la valeur particulière de la ressemblance des figures, une excellente illustration nous est donnée par le dixième segment³⁹¹, où il est question de la photographie que la mère s'est fait faire d'elle-même : « Quand elle a été vieille, les cheveux blancs, elle est allée aussi chez le photographe, elle y est allée seule (p. 118). » Cette photo est comparée à celle des « indigènes aisés [qui] allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait (*ibid.*). » Ces photographies étonnent par leur ressemblance « hallucinante », qui permet d'« affronter l'éternité (*ibid.*) », principale aspiration de tous les héros chez Duras.

Il ressort de ce qui précède que la mort occupe, dans l'organisation du récit, une place de premier ordre. Érotisme, maternité, désir d'écrire – tout connote en effet la mort, qui s'interprète dans l'univers durassien comme une positivité *par excellence*³⁹².

Dans ce dernier passage consacré aux problèmes de la narration dans *L'Amant*, nous nous proposons d'examiner rapidement le thème de l'écriture et de passer en revue quelques-unes des fonctions dont il est doté. Il a été dit que le texte revêtait plusieurs enjeux : récit d'une histoire amoureuse, quête de soi et de la famille, *L'Amant* est aussi l'histoire de « la venue à l'écriture »³⁹³, qui s'accomplit dans le miroir que tend cette autobiographie renversée.

L'écriture entretient d'étroits rapports avec l'amour : les deux s'interprètent comme une transgression par rapport aux normes de la société en vigueur. Le désir d'écrire, signe de la différence de la petite, jaillit dès le deuxième segment : « Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore [...]. Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. *Je veux écrire* [p. 29, c'est nous qui soulignons]. »

Il n'est donc pas étonnant que l'écriture, saisie comme une « inconvenance fondamentale (p. 15) », soit repoussée par la mère qui éprouve, du reste, de la jalousie à l'égard de sa fille : « Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague – elle me dira plus tard : une idée d'enfant (p. 29) » ; « Je lui ai répondu [à la mère] que ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. Jalouse elle est (p. 31). »

³⁹¹ Pages 115 à 119.

³⁹² Dans *Moderato cantabile*, l'alliance magique de l'amour et de la mort constitue l'essence même du texte.

³⁹³ Cf. le titre de Cixous, *La Venue à l'écriture*, 1977.

L'amour pour le Chinois a ceci d'important qu'il favorise – entre autres conséquences – la prise de conscience qu'aura la narratrice de sa vocation d'écrivain. Ce processus doit passer par la séparation des amants : si leur amour est capable d'atteindre à l'éternité tant convoitée, c'est que ce ravissement est le résultat d'un manque³⁹⁴. L'affirmation du désir d'écrire, rempli de sensualité, participe à la quête amoureuse : en sublimant toute faille, elle se présente comme un moyen de perpétuer l'émotion³⁹⁵.

L'écriture est en relation aussi avec la figure de la mère, d'une redoutable ambiguïté. Si, dans *L'Amant*, la narratrice fait le « procès » de la mère, elle souhaite également idéaliser, voire magnifier son image. Quoi qu'il en soit, le lieu de la mère – zone à la fois dangereuse et sécurisante – demeure le lieu initial de l'écriture ; la vocation s'enracine dans l'enfance, et apparaît comme une « certitude » inébranlable : « Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écirai (p. 93). »

Une hypertextualité sans bornes

Par hypertextualité, Genette entend « toute relation unissant un texte B [...], *hypertexte* à un texte antérieur A [...], *hypotexte* sur lequel il se greffe³⁹⁶. » Selon Borgomano, nous avons affaire dans *L'Amant* à un phénomène d'« auto-hypertextualité » : en effet, « l'hypotexte de *L'Amant* se présente comme vaste et polymorphe puisqu'il comprend toute une partie de l'œuvre durassienne (autohypotexte !)³⁹⁷ »

L'Amant emprunte donc aux ouvrages précédents, processus qui se fait souvent d'une manière assez explicite. Dans la deuxième séquence, une allusion est faite à « [ses] livres » : « Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon-Bollée. La Lancia noire de l'ambassade de France à Calcutta n'a pas encore fait son entrée dans la littérature (p. 25) »³⁹⁸.

³⁹⁴ Nous avons dit que c'est sur le manque du référent que se fonde le projet autobiographique. *Supra*, p. 188-189.

³⁹⁵ L'article défini du titre fait du Chinois un modèle, un archétype, voire une figure mythique.

³⁹⁶ Cf. Genette, 1982, p. 13. Ne pas confondre hypotexte et hyporécit (dont nous avons parlé dans MC).

³⁹⁷ Borgomano, 1986, p. 68. Pour une définition de l'hypertextualité, cf. *infra*, *Souffles*, p. 200 et p. 216.

³⁹⁸ C'est-à-dire la Léon-Bollée de M. Jo et la Lancia du *Vice-consul*.

Dans la troisième séquence³⁹⁹, une nouvelle mention surgit relative aux « livres », sans que leur contenu soit précisé : « Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit (p. 34). » Ces mentions ont ceci d'important qu'elles contribuent à authentifier la démarche autobiographique : les « livres » sont à interpréter comme les substituts du nom propre qui fait défaut.

La « folle de Vinhlong (p. 103) » rappelle « la mendiante multiforme » des précédents récits⁴⁰⁰, la « Dame (p. 109) », le personnage d'Anne-Marie Stretter apparue depuis *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), récit qui inaugure un véritable cycle dont fera partie, par exemple, *Le Vice-consul* (1965). Héroïne nourrie du réel⁴⁰¹, Anne-Marie Stretter et, à sa suite, la Dame reflètent une image exagérée de la mère, tout en offrant des avatars de la romancière elle-même.

Les morceaux du cycle du *Ravissement* ne sont pas les seuls à fournir l'autohypotexte de *L'Amant*. Y participe aussi le premier écrit, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), roman « familial » de facture classique, relaté à la troisième personne. Ce récit, en posant les bases de l'univers indochinois, présente le drame de la mère, ruinée par l'achat d'une concession incultivable. Ses enfants, Suzanne et Joseph, attendent l'événement qui les arrache de leur misère et de leur ennui. Pour Suzanne, cet événement se présente sous la forme d'un riche Chinois, monsieur Jo, que celle-ci refuse en faveur de Jean Agosti. Joseph, à son tour, noue une liaison passionnée avec une femme mariée ; il part et ne revient que pour assister à la mort de sa mère.

Dans *L'Amant*, il est aisé de découvrir les traces de cette histoire d'inspiration autobiographique ; à en croire Borgomano, la narratrice de *L'Amant* « paraît s'employer [...] à déconstruire l'élaboration fantasmatique des livres précédents, tantôt dédoublant ce qui avait été condensé, tantôt rassemblant ce qui avait été dispersé⁴⁰². » Une bonne illustration de cela se trouve dans la troisième séquence, où le narrateur avoue avoir rectifié l'épisode de la rencontre : « Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte (p. 36). »

Selon Borgomano, une autre forme d'hypotexte se trouve dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, dont *L'Amant* offrirait une « réécriture ». En effet, les deux écrits se présentent comme « le commentaire d'un album de photographies⁴⁰³ » ; néanmoins, alors que dans *Les lieux* les photographies sont effec-

³⁹⁹ Pages 31 à 42.

⁴⁰⁰ Borgomano, 1986, p. 71.

⁴⁰¹ « Anne-Marie Stretter est Elisabeth Striedter, femme d'un administrateur dans un poste indochinois. » Cf. Marc Saporta, 1985, p. 20.

⁴⁰² 1986, p. 70. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne n'a qu'un frère ; la figure de l'amant, au contraire, est répartie entre monsieur Jo et Jean Agosti.

⁴⁰³ Borgomano, *ibid.*, p. 69.

tivement exposées, *L'Amant* se contente de dire poétiquement l'image, censée révéler les profondeurs de la conscience.

Du reste, dans l'œuvre durassienne, les frontières qui séparent texte et image demeurent indécises. Il est notoire que dans les films créés par Duras elle-même, l'auteur souhaite « massacrer » ses propres récits, c'est-à-dire « détruire ce qui est écrit et donc ne finit pas⁴⁰⁴ ». La destruction – mouvement positif, voire initiatique chez Duras – s'inscrit aussi et surtout dans *L'Amant*, où événements et personnages sont figés dans des images jaunies, constituant une série de plans fixes. Borgomano attire l'attention sur le caractère « illimité » de l'hypertextualité chez Duras : « en mettant en abîme l'œuvre entière⁴⁰⁵ », *L'Amant* se lit comme « le tombeau de l'œuvre durassienne : tombeau [...] baroque et paré de mille prestiges, mais fallacieux mirage de la mort⁴⁰⁶. »

Ce « vieil album de photographies⁴⁰⁷ » – réelles ou imaginées – qu'est *L'Amant*, rempli d'autotextualité, propose une ultime forme de distance et de maîtrise de soi, en permettant à la romancière d'innocenter les membres de sa famille réunis par les images du texte : « Alors il ne reste à ma mère que les photographies à montrer, alors ma mère les montre, logiquement, raisonnablement, elle montre à ses cousines germaines les enfants qu'elle a. Elle se doit de le faire, alors elle le fait, ses cousines c'est ce qui reste de la famille, alors elle leur montre les photos de la famille (p. 117). »

Tout compte fait, l'écriture de *L'Amant* affirme – paradoxalement – un désir de vivre au sein même du « grand désert » de l'existence ; ne s'agit-il pas de se sauver, en dernière analyse, de la fascination de la mort ? « Je crois que ma vie a commencé à se montrer à moi. Je crois que je sais déjà me le dire, j'ai vaguement envie de mourir. Ce mot, je ne le sépare déjà plus de ma vie. [...] Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie (p. 126). »

Ainsi se dessine dans cette étrange autobiographie une « figure hypertrophique du paradoxe "postmoderne" » : une « histoire qui "n'existe pas" [...] et qui pourtant, magiquement, parvient quand même à s'écrire⁴⁰⁸ », afin de construire une sphère lumineuse – celle des retrouvailles avec soi, les autres et le monde.

⁴⁰⁴ Jacquette du livre-film *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973. Un phénomène inverse s'est produit lors de l'adaptation à l'écran de *L'Amant* par J.-J. Annaud (1991) : de son propre aveu, Duras se sentait « dépossédée de son texte » – aussi a-t-elle choisi de détruire ce film par l'écriture de *L'Amant de la Chine du Nord*.

⁴⁰⁵ 1986, p. 73. L'œuvre se caractérise – nous l'avons montré – par une thématique redondante : tous les écrits expriment la fascination pour la mort et l'impossibilité d'aimer.

⁴⁰⁶ 1985b, p. 48. Borgomano ajoute ailleurs que « par le biais de cette "hypertextualité illimitée", obliquement, l'œuvre durassienne se voit [...] inscrite [...] dans ce qui fait la spécificité des romans "nouveaux" de notre époque. » Cf. 2002, p. 113.

⁴⁰⁷ Borgomano, 1985b, p. 47.

⁴⁰⁸ Borgomano, 1986, p. 77.

PARODIES : *SOUFFLES* DE CIXOUS

Hélène Cixous n'est pas seulement une figure éminente de la critique féministe contemporaine : désireuse de scruter les zones d'ombre de la personnalité, elle pose dans ses récits une série d'interrogations sur le difficile rapport à établir entre les sexes et les êtres, ce dont témoignent *Souffles* et *OR, les lettres de mon père* que nous entreprenons d'analyser dans la dernière partie de ce travail.

Écriture troublée et profondément troublante, *Souffles* se compose de neuf fragments de longueur inégale, séparés par des blancs typographiques⁴⁰⁹. Ces fragments font alterner séquences en romain, passages en italique, et une couche assez hétérogène susceptible de relever du procédé de la citation. La typographie des passages cités est assez variée : ils sont mis tantôt en italique (avec ou sans l'usage des guillemets), tantôt en romain et entre guillemets ; il arrive également que seule la taille des caractères utilisés renseigne sur leur valeur de citation⁴¹⁰. La cohérence des fragments est assurée par l'emploi des sous-titres ; l'exergue et la « postface » dont le récit est doté, ont pour fonction de servir de cadre. Le genre de *Souffles* est difficile à déterminer : Cixous elle-même considère son ouvrage comme une « fiction »⁴¹¹.

Les séquences se caractérisent par la persistance de quelques thèmes répétitifs – telles la problématique de la genèse, de la maternité et de la sexualité –, qui créent tout un complexe métaphorique. La difficulté de la lecture doit à la façon dont ces thèmes se lient les uns aux autres : ils se définissent suivant un « mouvement-centrifuge », à la suite duquel ils oscillent entre le centre et la marge du texte⁴¹².

La thématique de la naissance appelle d'emblée celle de l'écriture, dont il s'agit de montrer la difficile gestation. Le principal support de l'écriture est la

⁴⁰⁹ La segmentation en fragments – qui ne peut se faire, là aussi, que d'une manière arbitraire – suit, *grosso modo*, cette division. Un procédé similaire de fragmentation a été observé chez Sallenave et Duras.

⁴¹⁰ D'une façon générale, la taille des caractères dans les citations est plus petite : le même phénomène s'observe dans le cas de la plupart des séquences en italique.

⁴¹¹ Publiés en 1975, *Souffles* constitue le premier morceau de la série des « fictions » cixousiennes. Cf. à ce propos *Angst* (1977), *Préparatifs de Noces* (1978), *Partie, Ananké, Vivre l'orange, Là* (quatre textes publiés en 1979) ; *Illa* (1980), *With ou l'art de l'innocence* (1981), *Manne* (1988), *Jours de l'an* (1990), *Déluge* (1992), *Beethoven à jamais* (1993), *La Fiancée juive* (1995), *Messie* (1996) et *OR, les lettres de mon père* (1997), qui sera analysé dans le chapitre suivant.

⁴¹² Cf. L. Kettler Penrod, 1992, p. 88.

parodie, qui laisse ses traces à tous les niveaux du texte, sans qu'une histoire puisse s'y produire : s'inscrivant dans la lignée « postmoderne », Cixous nie la validité du récit linéaire, logique, chronologique. L'usage de la parodie conduit à la réécriture d'un certain nombre de textes ; son emploi s'inscrit aus-si dans le langage, dont le narrateur a soin de détourner les composantes : nous assistons à la déconstruction de la phonétique, du lexique et de la syntaxe.

Comme la parodie relève de l'intertextualité, nous nous proposons d'examiner dans ce chapitre quelques-unes des manifestations de la pratique intertextuelle qui apparaît dans *Souffles*, afin d'aboutir à la découverte du sens de cette technique, sans doute cruciale pour l'intelligence du récit et, par là même, de l'univers cixousien⁴¹³. Parmi les pratiques intertextuelles, nous distinguerons quatre sous-catégories que nous ne dissocierons pas à tout prix les unes des autres dans la suite de notre étude : la *coprésence* (citation, référence, allusion, plagiat)⁴¹⁴, l'*hypertexte*, qui procède par transformation (parodie, autohypertexte)⁴¹⁵ ou par imitation (pastiche), le *métatexte* (métadiscours, commentaire) et le *paratexte* (titre, sous-titre, exergue, postface, avertissement, note de bas de page etc.). Il convient également de faire une distinction entre intertextes littéraires (récit, conte, théâtre, mythe)⁴¹⁶ et extra-littéraires (musique, peinture), enfin, entre intertextes structural et thématique⁴¹⁷.

L'exergue, en forme de citation, est constitué de deux parties : à une phrase en allemand (traduite dans la postface)⁴¹⁸, suit un passage puisé dans l'œuvre de Kierkegaard, qui annonce le thème capital de la maternité : « Quand l'enfant doit être sevré, sa mère recourt à une nourriture plus forte pour l'empê-

⁴¹³ Nous n'avons pas pour but ici d'établir une typologie des relations intertextuelles. Pour l'examen de celles-ci, cf. l'ouvrage fondateur de Genette, 1982, p. 7-19. Pour une étude de la pratique intertextuelle dans *Souffles*, cf. Mairéad Hanrahan, 2000, p. 323-332.

⁴¹⁴ C'est la coprésence qui domine dans l'organisation des *Portes de Gubbio*.

⁴¹⁵ Le terme « autohypertexte » a été précédemment utilisé lors de l'étude sur AM, *supra*, p. 196.

⁴¹⁶ Nous avons choisi ici de considérer le mythe comme relevant de la littérature.

⁴¹⁷ Pour l'intertexte thématique, cf. *infra*, p. 206-207. Dans son ouvrage, Genette – à qui nous empruntons, avec quelques modifications, notre terminologie – distingue cinq possibilités des relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Le mérite de cet ouvrage est dû à la séparation de deux catégories jusqu'alors confondues : celles de l'intertextualité – c'est-à-dire la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (1982, p. 8) », tels la citation, l'allusion, le plagiat – et de l'hypertextualité, qui procède par transformation simple (parodie) ou indirecte (pastiche). Nous utilisons le terme d'intertextualité dans un sens bien plus large que celui que Genette lui attribue : pour nous, est intertexte la somme des relations que les textes entretiennent entre eux. Nous admettons également la référence parmi les manifestations de la coprésence, pour la bonne raison qu'elle est susceptible de rendre présent dans l'esprit du lecteur un texte antérieur, qui peut ainsi agir sur la réception du nouveau texte.

⁴¹⁸ Titre d'un des poèmes qui composent le recueil *Frauenliebe und Leben* d'Adelbert von Chamisso, recueil mis en musique par R. Schumann (op. 42).

cher de périr... (p. 7) »⁴¹⁹. Il convient de noter que cette seconde partie du paratexte revient à plusieurs reprises dans le récit, sous une forme modifiée.

Le premier fragment⁴²⁰, le plus long de tous, expose dès le début la problématique de la genèse, en faisant valoir toutes sortes d'intertextes. À l'énigme appelée par la naissance, répond une citation en allemand – une phrase de *Faust*, qui ne fait qu'épaissir l'obscurité des propos créée par la coprésence : « Voici l'énigme : de la force est née la douceur. Et maintenant, qui naître ? La voix dit : “Je suis là”. Et tout est là. [...] “Toi !” La voix dit : “toi”. Et je nais ! – “Vois” dit-elle, et je vois tout ! [...] Et j'en nais. Je ne sais pas. Qui ? Selbst jetzt, welche denn ich sei, ich weiss es nicht * (p. 9) »⁴²¹.

Le sous-titre « Samsonge (p. 13) », entouré d'allusions bibliques, combine Samson, songe et mensonge, pour dénoncer « la sournoiserie de Dieu (*ibid.*) », tournant ainsi en dérision le plus grand mythe de l'humanité – la Bible⁴²². Le narrateur – dont l'identité reste fort douteuse jusqu'à la fin – entreprend ensuite un voyage – onirique – à Bagdad, évoquant l'univers des contes arabes avec leurs lieux mythiques. Ce voyage qui continue à percer – sans le résoudre – le secret de la genèse, livre une série de jeux, de métamorphoses et de rêves, en parodiant, d'une part, la naissance, d'autre part, le genre même du conte : « Mien tien s'échange. En le ciel carré au-dessus de nous brille sombre son soleil à trente plis soyeux ; une partie de son corps s'éclaire et domine nos corps en fusion. L'intérieur n'exclut pas l'extérieur, l'empire céleste et aussi l'empire terrestre, les mers ne restent pas aux bords, il n'y a pas d'autre pénis que ton pénis ce qui ne l'empêche pas tandis que je le tête d'étinceler dans mon cou, au moment où je le vois, brandi au-dessus de moi, prêt à s'abattre sur ma poitrine. Je nais. Tout le monde dort. Sauf : Nous : L'éveil. *Si tu trouves, je te donnerai trente parures* (p. 16). »

Ce voyage permet encore de mettre en scène, dans cette histoire dépourvue d'intrigue et de héros, un « personnage » à la fois identique au narrateur et différent de lui : « Ce n'est pas à moi, c'est à toi que je suis menée par cette voix

⁴¹⁹ Cf. Kierkegaard, *Crainte et Tremblement* (1843). Au début de ce texte, l'auteur offre quatre versions différentes de l'histoire d'Abraham, contenue dans la Genèse. Notons d'emblée que nous ne souhaitons pas examiner la fidélité des citations par rapport aux propos qu'elles reprennent. Ce qui nous intéresse, c'est la fonction que remplissent les citations et, plus généralement, les intertextes, dans le contexte où ils sont placés.

⁴²⁰ S, 1975, pp. 9-77.

⁴²¹ Pour la phrase en allemand, une note à la page suivante précise : « Ce que dit Hélène, même après plusieurs vies (*Faust*, 2^e partie) (p. 10). » La traduction française du propos de Goethe est intégralement citée plus loin : « Même à présent je ne sais quelle je suis (p. 14). »

⁴²² Il est question avant tout du premier livre, la Genèse. Cixous s'appuie aussi sur Milton, plus précisément sur *Samson Agonistes*, ce qui est explicité à la page 53 de *Souffles*. L'exergue et ce sous-titre montrent qu'il est question, plus d'une fois, d'une double réécriture de la Genèse. Selon Sirois, Hébert, dans FB, « ira [...] jusqu'à structurer son roman à partir [...] de la Genèse (1988, p. 463) ».

qui passe à travers moi et me disloque. C'est sur toi que je m'ouvre. Tu m'entends ? Juchée au bout du jeune arbre c'est toi que je vais devenir (p. 23). » La désignation de ce personnage se fait par le biais des jeux sur le pronom personnel « je » et sur le verbe « naître » : « Etonné ? ni de le voir entrer, ni de l'entendre te saluer d'un nom qui n'est pas le tien, un « J » qu'il jette, ou « Jeune ! » ou « Je n' » (p. 18) » ; « Voilà comment je nais, avec lenteur, comme si j'allais ramper à mon propre enterrement (p. 26) » ; « Par exemple (je choisis dans le tas) J' (son nom étincelait sur sa face, c'était *Jenais* évidemment) (p. 29). »

Jenais aura une double fonction dans la suite du texte : d'une part, il est un participant dont la vie et la mort confèrent un semblant de poids romanesque à l'histoire ; d'autre part – « double » évident de Jean Genet –, son personnage donnera lieu à la réécriture des œuvres de l'auteur réel⁴²³. Le voyage conduit à une montagne qui « s'abîme en opéra » : « Et je vis comment un opéra est une montagne retournée (p. 37). » Cet « opéra » est l'espace d'une fête féroce, dionysiaque, lors de laquelle apparaissent les figures d'Electre et de Flytemnestre. Cela permet la mise en valeur d'un vaste intertexte, tissé – entre autres – entre le poème de Rimbaud⁴²⁴ et l'opéra de Richard Strauss, qui s'inspire de la légende antique⁴²⁵.

Les quelques intertextes qui surgissent au début de *Souffles*, mettent au jour l'un des intérêts de l'alternance des trois couches de textes : le jeu réside dans l'insertion des bribes de citations de différentes sortes, à partir desquelles les séquences en romain opèrent nombre de détournements. Le narrateur, qui « n'[est] plus à la merci des règles d'unité, de non-contradiction, et autres formalités policières (p. 28) », n'hésite pas à expliciter cette intention : « C'est donc ainsi ! dis-je, et ne résiste ni ne cède au flot qui nous dérive, c'est qu'une scène est *la scène de l'autre* [p. 72, c'est nous qui soulignons]. »

Les passages précédemment cités montrent le bouleversement du langage lui-même, support évident pour formuler les mystères de la naissance. Ces jeux sur le langage touchent, par exemple, le niveau phonique, marqué par l'usage insolite de l'élision, qui conduit à la création de syntagmes à peine intelligibles : « Je veux. J'écoute. Vole ! J'e't' Aigle ! (p. 11) » Le niveau lexical ne reste pas moins perturbé, par suite de la brutale collision de mots ap-

⁴²³ En premier lieu de *Pompes funèbres*. Le nom *Jenais* évoque encore celui de l'arbrisseau (genêt), ce qui montre, chez Cixous, l'importance du motif végétal. Cf. *infra*, p. 209. Dans *Souffles*, l'orthographe du nom de l'auteur présente un accent circonflexe : Genêt – comme c'est le cas du narrateur-personnage de *Pompes Funèbres*.

⁴²⁴ Une note en bas de page précise le titre de cette pièce des *Illuminations* : « *Being Beauteous* (p. 38) ».

⁴²⁵ La référence musicale est donnée dans une note : « Qu'on joue *Elektra* (R. Strauss) après, voici ce qu'il m'en revient (p. 38). » Par la suite, il y a de nombreuses références à *Electre* (p. 38-42).

partenant à des catégories grammaticales différentes : « Voix-là ! Donne ! Aigle ! (*ibid.*) » Cet usage aboutit aux renversements de la syntaxe, caractérisée par des phénomènes de rupture et par l'emploi abusif des constructions exclamatives⁴²⁶, ce qui va de pair avec les troubles sémantiques. En effet, de nombreuses séquences apparaissent comme un ensemble de propos désarticulés, dont le lecteur a du mal à saisir la signification⁴²⁷ : « Encore une fois ! Chant ! touchée, percée jusqu'aux moelles fondantes ! inondée jusqu'au diaphragme, demain je te rendrai mon émoi, souffle-moi, je n'oublie rien. [...] Ton cul est une gousse de nénuphar. Ton commandement s'élargit sans fin (p. 76) » ; « Heurt ! On se souvient : Quelle est la force... ? Le miel, la voix, la chevelure, la femme, o douceurs, qu'on n'arrive pas à oublier. A rappeler (p. 77). »

Les bizarreries de ce langage, très proche de l'oral, doivent encore aux perturbations qui s'inscrivent dans le maniement du style, dont les différents registres – tour à tour incantatoire, jubilant et argotique, voire vulgaire – se trouvent mêlés d'une manière fort éclectique : « De très loin, je, sans, con, vienne, ou voir, je sens de très près un orient enfin apaisé ? Ce sera plus que persan je parie, syrien ne nous retient : dans l'essoufflement de la course la poitrine brûle, il se fait une fusion des langues familières, et bouillonne aux lèvres *une langue bizarre*, qui écorche la chair, pousse des sons gutturaux, hulule, tourbillonne, s'aiguise et s'emballant vient de très loin enculer le tympan [p. 17, c'est nous qui soulignons]. »

Le détournement des textes et celui du langage vont de pair avec les troubles qui affectent l'identité sexuelle. En effet, la différence entre les sexes est abolie, le narrateur apparaissant tantôt comme un être doué d'un sexe double, tantôt comme un personnage privé de « genre » : « Une nouvelle puissance m'est venue, une autre façon d'être mâle (p. 14) » ; « J'ai dit pénis ? N'empêche qu'il fut le signe le plus heureux d'une infinie féminité. [...] (Mon cœur bat dans ce ventre où se dresse le double sexe) (p. 56) » ; « Un bruit d'arc et de frondaison, une violente douleur au pubis en même temps je sens une érection dans un élanement affreux m'annoncer qu'on a cassé la différence (p. 24). »

Ce renversement implique une série d'identifications : outre celle qui s'établit entre le narrateur et Jenais, une autre confond, étroitement liée à la problématique de la genèse, les rôles parentaux, le narrateur étant à la fois l'enfant de Jenais et la mère du texte qui donne naissance aux personnages : « Quand j'étais dans ton ventre, raconte ! – dis-je (p. 25) » ; « Lorsqu'il eut atteint une vingtaine de pages (ce gosse était un texte) il devint incontrôlable (p. 33) » ; « Quel être bizarre ! L'enfant de mon enfant fait mère. En moi mon fils, par quelle folle jonglerie me revient ? fait saigner sa mère ! Qui comprendre ?

⁴²⁶ L'emploi des propositions elliptiques est de règle : « Amour ! frappe ! l'univers en rugissant frappe ! Amour ! (p. 56) »

⁴²⁷ Ce procédé est particulièrement frappant dans les fragments 2, 3 et 9.

(Elle) (ou) (lui) ? (p. 34) » Jenais semble figurer par moments comme l'« amant » du narrateur, dont la personnalité, en proie à ses propres jongleries, risque de se multiplier et de s'anéantir : « Je rougis. Impertinent, ce désir. Profane ! Moi ? “Un peu de sang dis-je. Une galette. Et du café”. Lui, mon amour, rit (p. 26) » ; « Je suis douée de deux personnes, une me lève ici de notre lit, et une dehors, à côté (p. 14) » ; « Je saute dessus, et vibrant, d'émoi, d'aime-moi, dès moi, de naître pas moi, je me taille (p. 28). »

Il va sans dire que cette parodie sur l'identité des participants s'accompagne des jeux sur les voix (et les voies) narratives, de sorte qu'il est pratiquement impossible de définir le statut des interlocuteurs à qui le narrateur s'adresse, lui-même « enfant de la voix (p. 14) » – biblique ? *Moi, toi, lui* se fondent ainsi en un souffle incertain : « Je suis récente, née d'un éveil à peine ébauché. Plus tard, je comprends que « J' » est son nom d'autre. [...] C'est lui J', tel qu'il s'appelle, dans un mouvement où lui à toi s'ajoute. Vous êtes originaires de la même région ? (p. 18) » Cette écriture-souffle dont on assiste à la curieuse genèse, est basée sur le paradoxe : « (Voici l'énigme : le dehors est l'intérieur. [...] Le moment m'ouvre la profondeur de son antimoment) (p. 36). » Les rares adresses au lecteur – autant de métadiscours – offrent pourtant un point de repère, en ce sens qu'elles confirment l'intention délibérément ludique du narrateur : « Combien de temps pris dans l'éternel me laisseras-tu, lecteur, pour que j'aie le temps de retourner la situation ? [...] Combien de temps, lecteur, me donneras-tu pour que j'aie le temps d'exécuter mon étonnement et de le renverser ? (p. 48) »

Texte-mère, texte-désir, texte-jeu, *Souffles* expose donc, dès le premier fragment, son réseau thématique singulier en mettant en valeur les techniques sur lesquelles repose le récit, marqué par l'alternance de trois types de textes et de quatre procédés intertextuels, dont les frontières demeurent jusqu'à la fin indévisibles⁴²⁸.

Le deuxième segment⁴²⁹ centré sur la figure de Jenais, continue de renverser les textes et les sexes. À son début se trouve, à titre d'exergue, une citation du *Faust*, disant d'emblée le pénible sentiment de perte qui s'empare du narrateur⁴³⁰. Le fragment est doté d'un autre paratexte, d'un sous-titre – « L'Autre Part (p. 78) » – qui renvoie peut-être à Jenais, peut-être à l'espace bisexuel dans lequel se déroule l'épisode.

⁴²⁸ Cette incertitude affecte surtout les citations qui apparaissent, nombre de fois, sans guillemets, ce qui les rapproche du plagiat. Hanrahan attire justement l'attention sur le caractère incertain du procédé de la citation : « La citation de Goethe va jusqu'à brouiller la distinction entre citation et plagiat. Elle est et n'est pas de Goethe. Non seulement son origine est indiscernable, mais l'incertitude de son origine apparaît (2000, p. 327). »

⁴²⁹ Pp. 78-99.

⁴³⁰ La citation est en allemand. Une note en bas de page en donne la traduction, ainsi que les références à l'œuvre : « *Faust*, 2^e partie, Acte III (p. 78) ».

La séquence joue sur les noms « Jenais-Genet » et « Novalis » : « La vibrante tige d'une pagode [...] s'érige, mêlant de mâle les phanères féminines, – et des allées se bordent de genêts ! [...] Alors on vient de m'apporter un petit paquet bien enrubanné, ("de la part de M. Novalis", me dit-on). Et je pressens que l'art du Nô et l'art de mes romantiques Allemands ne vont plus tarder à s'adjoindre pour produire un théâtre hybride (p. 80). »

Ce fragment se présente comme un pastiche des textes de Genet, ce dont semblent témoigner les citations, parmi lesquelles un passage – « Le corps de Jean était un flacon de Venise (p. 82) » – est doté d'une référence : « Genêt, *Pompes funèbres* (*ibid.*) »⁴³¹. L'introduction de ce titre n'est sans doute pas un hasard car, sur le plan de la « fiction », on apprend la mort de Jenais, ce qui contredit d'emblée l'idée de naissance qui est contenue dans son nom : « On parle de son suicide. Cela fit hier la manchette des journaux : "Jenais est mort" (p. 81). »

Les citations sont censées exprimer l'« angoisse » que cette nouvelle suscite, le terme « angoisse » apparaissant à plusieurs reprises. À la phrase de Genet répond une autre, attribuée à Freud, ce qui détourne le propos de *Pompes funèbres* : « La foule se pulvérise comme un flacon bolonais dont on a brisé la pointe [p. 82, c'est nous qui soulignons] »⁴³². Cela dit, il s'agit d'un jeu à la fois sur le texte de Genet, sur les théories de Freud⁴³³ et sur le récit policier (voir l'épisode de l'enquête, qui survient après le suicide – ou meurtre ? – de Jenais). Dans ce monde à l'envers où « l'oncle Freud » est « costumé en policier (p. 94) », tout dit la raillerie, le faux-semblant, le trompe-l'œil : « Alors n'entre pas, s'impose, l'idée du meurtre. Aussitôt le vrai commissaire est révoqué, aussitôt remplacé par un commissaire également faux, ou par lui-même après une fausse sortie, qui reçoit l'ordre de recommencer son vrai travail d'enquête. [...] Ah ! on m'arrache les rideaux du cœur, j'entre. [...] Et je me trouve en présence de l'assassin en personne ! [...] Coup de théâtre. [...] Dans l'obscurité qui s'ensuit nous fondons nous renversons sommes renversées l'une dans l'autre, elle ou moi – rideau ! (p. 95-96) »

Le thème de la bisexualité – annoncée par le sous-titre du fragment que nous venons d'indiquer – apparaît sous la forme d'une « vision » : « Par la fenêtre aussitôt, une vision familière : une place triangulaire, bisexuelle, avec son pubis de tendre verdure, taillée par un soin japonais (p. 80). » Disciple de Derrida, Cixous affirme en effet « la bisexualité potentielle » de l'écriture. Cette bisexualité n'est pas celle de l'androgynie, censé incarner le mythe de la « totalité », mais celle d'un sujet double, multiplié, dispersé⁴³⁴.

⁴³¹ Cette référence à l'œuvre de Genet est donnée en note en bas de page. Dans le texte, le jeu sur le terme « flacon » – lié au meurtre – est évident.

⁴³² Citation puisée dans *Deux Foules conventionnelles, l'église et l'armée* de Freud. Cf. la seconde note de la page 82 de *Souffles*.

⁴³³ Auxquelles Cixous s'oppose à plusieurs égards.

⁴³⁴ Pour les questions que cette « bisexualité » soulève chez Cixous, cf. S. Rubin Suleiman, 1994, p. 465.

Il va sans dire que ce segment ne fait qu'aggraver la perturbation des sexes, au point que le narrateur a du mal à définir le « genre » de Jenais, à la fois « auteur » de ses personnages fictifs et personnage dans la fiction de *Souffles* : « Pas son genre, dis-je, de s'asseoir dans un coin, les cuisses écartées, le vagin montrant les dents, s'empiffrant de ceux que ses entrailles ont concoctés. Il aura voulu couronner sa vie. Comme j'aimerais l'admirer ! "C'était un homme." De quel genre ? (p. 83-84) »

Désormais, Jenais se confond avec les personnages qu'il a créés, au point de s'identifier à « Mme Jenais » et au narrateur lui-même⁴³⁵ : « Tu veux je voudrais dit-il [...] être Mme Jenais (ce nom est le sien) ou bien : je voudrais que tu sois Mme Jenais moi aussi dis-je [...], car d'abord Mme Jenais c'est lui [...], on se trouble on se transforme l'un dans l'autre, sans difficultés (p. 84). » De ces confusions ressort le caractère paradoxal de l'existence, dont les pôles essentiels – la vie et la mort – sont interchangeable, ce qui menace l'intégrité du sujet : « il [Jenais] n'a jamais été que mort ; soit qu'il ait toujours été mort ; aussi immuablement vivant qu'un mort ; ou qu'il n'ait jamais été mortel, aussi peu vivant mortellement qu'un immortel, ou un homme fictif (p. 87) » ; « Ne tenais pas à lui : me tenais à lui [...] ; par où me transformer en lui (p. 88). »

Dans cet univers de jeu funèbre, « mienne et non-mienne – simulacre et réalité (p. 93) » s'échangent, ce qui conduit le narrateur à conclure à l'impénétrabilité des êtres : « Je saignais, et je gueulais. Collée à lui, il fallait trancher. Je ne savais pas être partie de lui. [...] Impossible de nous comprendre, et je nous assiégeais en vain, moi-même barrant l'ouverture (p. 99). » Le « massacre » des textes et des sexes s'exprime en un flux de paroles saccadé qui, allant à l'envers des règles du langage, suit le cours de la respiration : « L'enfant se fait chat, me fais Jenais, s'il est mort ? me faire mort ; pas possible, difficile ; je l'aimais, pas vraiment ; je voulais ; me le faire ; l'étais (p. 88). »

Au terme de la deuxième séquence de *Souffles*, il est possible de distinguer, thématiquement parlant, deux grandes couches d'intertextes en rapport étroit avec la problématique de la naissance : la première est constituée par les citations de Genet, les références, les allusions, les hypertextes et les paratextes qui le concernent, à quoi s'ajoutent les jeux sur le nom « Jenais-Genet » dont nous avons parlé. Cette démarche – quoique parodique – doit être considérée comme « positive », car elle est dotée d'une fonction d'attestation : Cixous tient en effet Genet – qui incarne « l'écrivain bisexuel énigmatique⁴³⁶ » – pour son précurseur. Dans le texte, Jenais apparaît – nous l'avons vu – comme la

⁴³⁵ Dans le premier fragment, le narrateur figure comme l'enfant de Jenais. Cf *supra*, p. 203.

⁴³⁶ Cf. Suleiman, 1994, p. 467. Pour la distinction entre intertexte « positif » et « négatif », nous avons également puisé dans cet article (p. 466).

« mère » du narrateur, son « allié »⁴³⁷, son double ; comme « *un père maternel* [...] *un homme de ce genre, d'une bonne et transparente féminité* (p. 220) ». Le choix de cet écrivain, apte à servir de modèle, n'est donc pas un hasard : « voleur » comme le narrateur⁴³⁸, Genet n'hésite pas à affirmer sa volonté délibérée de sacrilège, son apologie constante de l'inversion des valeurs, et sa fascination devant la mort.

La seconde couche thématique d'intertextes⁴³⁹, cette fois « négative » et critique, réside dans la relecture ironique de la Genèse, tournée en dérision : la preuve en sont les multiples références, allusions et citations (doubles), ainsi que le titre « Une nouvelle genèse », censé introduire plusieurs fragments – dispersés – en italique⁴⁴⁰. Il importe de signaler que les intertextes qui ont lieu dans *Souffles* peuvent prendre place soit dans le premier, soit dans ce second versant thématique⁴⁴¹. Notons enfin que si les intertextes appartiennent le plus souvent au domaine de la littérature et des mythes, la mise en valeur des intertextes extra-littéraires, musicaux et picturaux (par exemple Schumann, Strauss et Botticelli) n'en est pas moins possible.

Le plus grand problème est posé par les citations – nombreuses – qui ne le sont pas en vérité : si elles s'inscrivent dans la logique typographique du procédé de la citation, elles appartiennent – faute de toute référence identifiable – au texte proprement dit de *Souffles*. Il s'ensuit que ces « fausses citations » ne sont rien d'autre qu'une caricature de la technique même de la citation, ce qui pousse la démarche parodique à son paroxysme⁴⁴². D'une manière générale, les textes d'origine sont difficilement repérables : ils ne peuvent, le plus souvent, que se deviner à partir de quelques indices. De fait, le narrateur, pour l'intelligence de son récit, choisit de se fier à la compétence de son lecteur virtuel⁴⁴³.

⁴³⁷ « N'était-ce pas le signe de notre alliance ? [...] Mêmes matières. Je vois aussi : nous nous trouvons dans la région natale des écritures (p. 29). »

⁴³⁸ Cf. son récit le *Journal du voleur*, Gallimard, 1949. La problématique du « vol » sera examinée plus loin.

⁴³⁹ L'intertexte que nous baptisons, faute de mieux, « thématique », ne s'oppose pas à l'intertexte structural ; au contraire, il est censé le compléter, en y ajoutant une valeur appréciative.

⁴⁴⁰ Leblanc estime que la mise en valeur des passages bibliques, dans *Les Fous de Bassan*, « affich[e] de la part de l'auteure une position de rupture face à l'autorité de la Bible (1997, p. 299) ».

⁴⁴¹ Cf. par exemple Rimbaud et Freud.

⁴⁴² Dans cette étude, nous ne souhaitons cependant pas séparer les citations des fausses citations, étant donné que leur fonction est la même. Pour Hanrahan, l'essentiel de *Souffles* se trouve dans « l'effet du déplacement de citation en citation : *la citation renaît en se citant*, de sorte qu'il devient impossible de dire si c'est le texte qui cite ou le texte cité qui représente le texte-mère (2000, p. 328). »

⁴⁴³ Ce n'est pas le cas dans les citations des *Portes de Gubbio*, où l'intertexte est le plus souvent marqué.

La citation initiale du troisième fragment⁴⁴⁴ met en avant la figure d'Eurydice : « Seule celle qui va aux enfers se retrouve en Eurydice (p. 100) »⁴⁴⁵. Le lecteur est donc confronté, dès le début, aux « enfers » de la création et de l'amour. Il nous semble opportun de remarquer, qu'à partir de ce segment, les différents procédés de l'intertextualité sont fortement imbriqués les uns dans les autres, de sorte qu'il est pratiquement impossible de les examiner d'une manière séparée.

La problématique exposée par la citation est développée dans la séquence en romain, remplie d'intertextes. Le premier se dessine grâce à une note en bas de page qui se rapporte à Rilke, immédiatement associé à Valéry : « (Ainsi, dit-on, à Rilke tourmenté de lui-même un souffle de Valéry donna la force de l'Ouvrir [le livre, l'œuvre]) (p. 101). » Cette association est la source d'une évidente caricature : il s'agit de détourner, d'une part, le mythe d'Orphée, d'autre part, l'œuvre de « Valérilke (p. 102) »⁴⁴⁶.

L'interrogation sur la création conduit au surgissement du nom « Primevère (p. 106) », nom d'un poème fictif, « soufflé » au narrateur qui espère par ce moyen arriver au « geste créateur (*ibid.*) ». Ce nom revient quelques pages plus loin, en liaison cette fois avec le tableau de Botticelli, qui se confond à son tour avec l'« œuvre » du narrateur : « Sur une rétrospective de la genèse du Printemps (celui de Botticelli) celui qui a été tiré de mon corps pendant mon sommeil, et couché contre moi pour qu'en s'éveillant j'y reconnaisse trait pour trait mon désir, – mon œuvre (p. 116). » Cette œuvre réside dans l'invention d'une langue toute neuve, apte à exprimer « l'idée-vie du printemps désormais définitif (p. 118) » : « Jeune langue sans âge je lave, n'avale – Pas. Les pétales. Palpille. Palpe serre tasse ça pulse sous ma langue mu/sclée, mu/re/mu – remue plus jamais muette Je jette je re je prends je trem je tremble je trempe, je j'ai je joie, je veux, je rejaillis, je tempête, re je te rejette. Crache (p. 117). » La floraison « crachée » dont parle ce passage désarticulé, peut se lire aisément comme un persiflage du tableau de Botticelli, sans que la référence picturale soit tout à fait explicite.

Du reste, cette séquence porte le sous-titre « Origynes (p. 114) », jeu de mots à l'inspiration biblique, dans lequel on reconnaît encore l'idée de la féminité dont il est question de montrer les conflits⁴⁴⁷. En effet, l'obsession du « double sexe impérieux (p. 103) » se répercute à travers tout le fragment, par

⁴⁴⁴ Pp. 100-128.

⁴⁴⁵ La phrase – séparée du texte par un blanc typographique – n'est mise ni en italique ni entre guillemets – seule la taille des caractères renseigne sur sa valeur d'intertexte.

⁴⁴⁶ Que le mythe d'Orphée soit élaboré dans l'œuvre des deux poètes est un fait littéraire bien connu.

⁴⁴⁷ Cf. « gyné » = « femme ».

le biais des motifs végétaux – fleur, laurier, arbre⁴⁴⁸ – censés exprimer les troubles du sentiment amoureux, qui cherche aussi son langage pour pouvoir se dire : « C’est l’arbre de l’élévation ! [...] qui s’agite pour décoller, cet arbre aux muscles d’amoureux, étiré – s’arrachant – du mouvement qui le projette. Haletant. Homme et femme, Fougue à deux exaltations Fugue [...]. “Qu’est-ce faire l’amour ?” m’écrié-je. “Comment à travers soi bondir ?” (p. 113) » ; « Labeur ! Recompose dé com re com pose re tour ne re fait l’ Amour. Regarde (p. 114). »

Cette recherche aboutit à un renversement absolu : « Un mariage de significations. Car j’éprouvais vaguement que lui, l’amour mâle, était mon âme, – ou que son sexe me tenait lieu d’âme. Ou de mère. Ma chair saturée d’âme. D’amour. Allaitée. J’en étais pleine (p. 115). » Quelques pages plus loin, liée au tableau de Botticelli, l’idée de la bisexualité est formulée dans une image déconcertante : « J’ai conçu : un tel Printemps n’aurait pu éclore, un tel sperme jaillir si gentiment que d’une femme. Or donc en cet instant [...] me monte aux yeux cette autre geste féminine. Mon abondance. Pour que voient le jour mes enfants, je n’ai qu’à me laisser obséder par l’envie de beauté. J’ouvre la bouche et elles s’élancent Tout différents ton approche et ton style ! (p. 119) » ; « Mes sexes m’obéissent. [...] Pour recueillir le bouquet des spermes différents et par tous mes vagins célestes l’incorporer ? Jamais assez. Cette exaltation, quelle angoisse ! (p. 120) »

Une nouvelle mise en scène de « l’oncle Freud » permet de caricaturer le désir même : « Il me faut pour ne pas perdre une goutte du Tout un con cosmique (p. 122). » La figure de Jenais – nommé cette fois « Genêt » – fait aussi sa réapparition, « saisi[e] d’une fureur d’être, devant une abondance de beaux mêmes (p. 121) ». Si ce passage peut se lire comme la réécriture des textes de Genet, il est aussi la quête obsessionnelle du « mot », susceptible de donner naissance à *Souffles* : « On se taille, on tourne cette page. Qu’est-ce qu’on se taille ? [...] Se tailler pour se récupérer. Ainsi vagabondé-je autour du mot (p. 127) » ; « Mon gosse, mon texte, je le relie scrupuleusement : je cherche, s’il lui advient une déchirure, à le recoudre bord à bord. Ou à le déchirer, pour me donner le plaisir de le régénérer (p. 128). »

Ce vagabondage, c’est-à-dire la venue à l’écriture, doit passer par un balbutiement à peine intelligible, fruit du collage de termes disparates : « cheveux refait tout pile ailes de fleurs cils fibres de papillons corselets engluer fait papiller sous la force humide de sa langue encore sans son sa chrysalive se vul se ve Se nourrit, en attendant, secrète se soie se tisse, se veut (p. 110). » Le support de ce « texte-centrifuge », dont les fragments se nouent à la manière d’une

⁴⁴⁸ D’une façon générale, le végétal devient chez Cixous une métaphore de la production littéraire.

spirale, est donc un langage éclaté en morceaux, une « langue en travail (p. 114) », dans laquelle la part du jeu gratuit est sans doute incontestable⁴⁴⁹.

Le quatrième fragment⁴⁵⁰ – le plus court – a ceci de particulier qu’il met au jour le début d’une technique neuve : nous avons affaire à une séquence en italique – encadrée par des blancs typographiques – qui embrasse deux pages⁴⁵¹. Le passage s’intitule, d’une façon significative, « Une nouvelle genèse », paratexte qui apparaîtra – nous le verrons plus loin – trois fois de suite dans le récit, introduisant à chaque reprise un segment en italique plus ou moins autonome. Deux séquences en italique s’ajouteront encore à cet ensemble : l’une privée de titre, l’autre – nommée « *L’Inachevable* » – destinée à clore le récit⁴⁵².

La question est de savoir si ces six passages en italique dispersés dans *Souffles*, forment sur le plan structural un tout homogène, susceptible de constituer une grande séquence à part. Quoi qu’il en soit, nous préférons les traiter – pour la commodité de l’analyse – séparément, en suivant la division en fragments. Un autre problème est d’expliquer l’usage des italiques, qui peut surprendre, étant donné – qu’en dépit du sous-titre – il ne s’agit, à première vue, ni de coprésence ni de véritable transformation ou imitation. Nous reviendrons plus loin sur cette problématique, en nous contentant d’indiquer, pour le moment, que le quatrième fragment vise à exposer les dilemmes relatifs à la naissance du texte-enfant qu’est *Souffles*.

Le cinquième segment⁴⁵³ reprend la quête des mystères de la naissance – qui est avant tout une quête identitaire –, en mettant l’accent sur les figures de la Primavère⁴⁵⁴ et de Jenais.

Dans ce fragment, l’« histoire » se défait complètement, aussi le texte se caractérise-t-il par un éclatement qui va dans tous les sens. Le sous-titre « Nouvelle genèse » surgit une deuxième fois ; le fragment en italique, qu’il introduit, est suivi du récit qui s’intitule « Vie de la Primavierge », centré sur la naissance d’un fils « hybride » : « Ce fut un fils comment n’aurais-je pas fait un rapprochement ; ça se rapproche ; mais hybride, un enfant indéfinissable (p. 139). » Il est assez difficile de dire si ce récit émane du narrateur ou si, au contraire, il est celui de la Primavierge, constituant alors un texte au second

⁴⁴⁹ À ce propos, Simone de Beauvoir estime que « de nombreux livres de Cixous [...] sont presque impossibles à lire parce qu’ils ne communiquent pas avec autrui ». Cf. 2002, p. 12.

⁴⁵⁰ Pp. 129-130.

⁴⁵¹ Dans ce qui précède, l’usage de l’italique affectait seulement de courts passages, réduits le plus souvent à une seule proposition.

⁴⁵² Cf. respectivement la fin du huitième et du neuvième fragments de *Souffles*. La taille des caractères dans cet ensemble en italique est plus petite par rapport à celle des fragments en romain.

⁴⁵³ Pp. 131-162.

⁴⁵⁴ Appelée, tour à tour, « la Primavierge » et « la Primevérité ». Le jeu sur le nom est évident.

degré : « Comme si je m'entendais raconter. Énoncés de sa haute voix éternellement juvénile (*ibid.*). »

Quelle que soit l'instance narrative, la maternité est vécue comme une angoisse « miraculeuse » : « Cet enfant, c'était ? » Ça m'ennuyait, je n'aime pas l'admettre, de me sentir dépouillée de toutes mes différences (p. 139-140) » ; « Que l'enfant soit de telle ou telle source, ... au contraire il importe qu'il soit de cette source indécise, me permettant [...] d'inventer cet être miraculeux issu de plus d'un corps, susceptible de se transfigurer, mutant suivant nos vœux les plus subtils, les plus inquiets. Les plus noirs (p. 142). »

Le dernier mot du passage que nous venons de citer, annonce le sous-titre de celui qui suit : « Vers le Continent noir (p. 143) »⁴⁵⁵. Le segment développe le premier intertexte thématique, en exposant « l'assassinat de Jenais, sans preuve, sans motif, sans excuse (p. 143) ». Jenais y apparaît comme un amalgame de ses propres personnages : « Il est chacun de ses personnages dans ce moment suprême. Il se tue, il est sa victime ; s'il se mourait le premier ? Mais il se survivrait en son assassin qu'il a lui-même créé (p. 144). » Cela conduit à des identifications de toutes sortes : le narrateur se confond tour à tour avec la Primavère et Jenais ; la Primavère semble être par moments identique à l'« assassine », ce jeu lexical associant l'idée de meurtre à celle de naissance et d'érotisme⁴⁵⁶.

Le continent noir, s'il est un lieu mortel, est aussi « la contrée de la féminité (p. 148) », d'où se dégage l'instinct de la vie : « Pour entrer au domaine où réclamer ton nourrisson tu auras défoncé les portes épaisses, cassé les oreilles des prêcheurs de résignation, tu perfores la croûte de l'Affrance, t'enfilant dans ses entrailles, jusqu'au continent noir, où les Femmes ne tuent pas leurs morts (p. 147). » À cette contrée féminine s'opposent les « fleurs mâles (p. 151) », ce qui permet la résurgence du second intertexte thématique, grâce aux citations – faussées – des « Psaumes de David »⁴⁵⁷ : « Tu ne m'auras pas ! » crie Riton ; pour crier : « O Erik, tu n'auras pas à m'avoir, rempart de ma vie. [...] C'est mon cœur qu'à l'extrémité de mon cul tu cherches, et je ne le cache pas loin de toi Erik, vers toi je crie et tu n'es pas sourd ! (p. 151) »

Le sous-titre « Une nouvelle genèse » apparaît une troisième fois ; aussi la séquence qui lui fait suite continue-t-elle de caricaturer la genèse biblique. Le segment en romain, qui suit, reprend la problématique de la maternité, processus fort complexe et contradictoire. En effet, le narrateur se désigne comme la mère de la Primavère, étrange créature : « Je me fais mère. Ou elle, en cet

⁴⁵⁵ On y lit une fois de plus les propos de Freud, repris dans *Pompes Funèbres*.

⁴⁵⁶ Grâce au terme « sein » que l'on y découvre.

⁴⁵⁷ C'est une note en bas de page qui éclaire la référence : « Psaumes 27-26. De David ». On y reconnaît cependant non seulement les personnages des *Pompes Funèbres*, mais aussi leurs paroles.

instant par son dénuement se met à merci de moi – me fait sa mère, par surprise (p. 156-157). »

La vision de la « grossesse universelle » que les propos narratifs suscitent, soulève, une fois de plus, le problème de l'identité sexuelle : « Comme une grossesse universelle. Vécue de l'intérieur – Alors qui naître ? [...] O ma même moi même mes mêmes mes qui ? On ne sait pas (p. 157). » Ces confusions vont de pair avec une série de dédoublements, grâce auxquels la Primavère apparaît tour à tour comme un enfant bisexuel, une « sœur », une « alliée », voire comme une « rivale » pour le narrateur : « Faire une fille [...]. Mi-masculine, mi-féminine. Nulle autre que la Primavère, sa même, mais blanche. Un peu mère ; mais surtout sœur et alliée (p. 159-160) » ; « Je me vois déjà supplantée : elle se donne à elle-même ce dont elle a besoin, la voici [...], déjà rivale ! (p. 162) »

Ce passage s'interprète également comme l'expression de la jubilation du désir suscitée par les « joies gratuites des maternités imaginaires (p. 161) ». La preuve en est, sur le plan du langage, la disparition des balbutiements qui marquent les trois premiers fragments, et qui cèdent la place dès le quatrième à un registre incantatoire, sensuel, jubilant qui domine le texte jusqu'au dernier segment : « Je courais l'univers, à mes côtés c'était l'amour. [...] C'était mon frère, mon époux, cette course et la nuit même nos sexes nos plaisirs doubles. Vivant mon amour même vibrant plus que plaisirs tout feu tout femme l'air érotique, mon amour mon frère : je nous vois, nageurs de nuit, flanc à flanc filant, infaillibles. Notre parenté en tous les sens. En tous les genres aussi et les espèces (p. 160). »

Néanmoins, si la maternité est un désir impérieux, elle sera du début à la fin associée à ce qui relève de l'obscur, de l'inquiétant, du troublant : « La petite m'excite. Pas à posséder son bien, ni à l'en déposséder, mais, obscurément, à troubler les rapports de propriété, les embrouiller, faire voltiger l'objet de l'une à l'autre, l'inquiéter, s'il est mien qu'il lui parvienne, s'il est sien, le voler (p. 162). »

Le sixième fragment⁴⁵⁸, celui du « vol », a un rôle particulier à plusieurs égards. D'une part, il constitue une « histoire » relativement cohérente, avec la mise en scène de quelques « personnages » liés à l'enfance – de fait, cette séquence forme une rétrospection, dont la portée peut être définie avec une exactitude assez grande. D'autre part, il amalgame les thèmes les plus importants et démontre l'essence même de la pratique intertextuelle, structurale ou thématique⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ Pp. 163-181.

⁴⁵⁹ À en croire Hanrahan, la relation intertextuelle dans *Souffles* opère « comme une délivrance », permettant de faire triompher la voix maternelle : « Il importe [...] que la source du texte soit "indécise", incertaine, plurielle [...], parce que le texte arrive par ce biais à la

Le terme de vol surgit à plusieurs reprises dans les fragments qui précèdent, pour être utilisé dans les deux sens qui lui sont propres : « essor de ce qui s'élance, se propage »/« le fait de s'emparer du bien d'autrui (Robert) ». Soucieux d'éclairer le désir du vol « de la chose (p. 163) », le narrateur décide de raconter ses vols successifs, rêvés ou réels, entrepris depuis son enfance. Le premier vol (pris dans les deux sens) est celui de la langue : « Au vol de ma langue doit, peut-être de se vouloir mouvoir en français, qui lui permet de s'enlever en plusieurs sens. [...] Le vol toujours peut à souhait se transformer en vol (p. 163). »

Le vol de la langue « exige la métamorphose de celui qui l'opère (p. 164) », d'où « le désir têtue » qui prend le narrateur pour « renverser les rapports de force, sans sortir de la structure dans laquelle se mène la guerre humaine (p. 165) ». En effet, c'est le vol qui semble assurer une identité sexuelle à la femme, contrainte du fait même de sa condition sociale de voler la « chose » masculine : « Parce que je vole, je me sens femme (p. 166) » ; « Quel rapport entre le vol et la féminité ? (Et quel entre le vol, la femme et le nègre ?) Nous, nègres, femmes, volants, nous sommes du visible les enchanteurs, en plein jour nous lâchons la nuit, nous sommes les chanteurs de l'inaudible, les éclaireurs des sens (*ibid.*). »

Une allusion au « vol » de Genet – réellement accusé de vol à l'âge de dix ans, et emprisonné à maintes reprises dans sa vie – permet d'expliquer la source de la profonde sympathie que le narrateur, offrant une réécriture « positive » des textes de son modèle, éprouve à son égard : « Le vol mène Genet au continent premier, parmi les nègres où il se fait reconnaître pour semblable : quand je l'appris, je m'en réjouis, je me vis rassurée. Un tel acte lui révèle sa véritable origine, celle à laquelle on *arrive*, et non celle à laquelle on est en tombant au monde enchaîné. Et moi, par le vol je remontais aussi vers ma source élective (*ibid.*). »

Acte révélateur, la « pulsion de vol », « comprimée » depuis l'enfance (*ibid.*), datant du berceau, suscite des « désirs d'évasion » : « Aucune autre pulsion ne suscite autant et d'aussi forts désirs, désirs d'évasion, désirs inconscients qui agissent pendant le sommeil et la veille, désirs d'interdiction, jalousies ou vertiges (p. 167). » Cette pulsion est éveillée par le père, de qui le narrateur a appris « [sa] première leçon de silence », ainsi que « l'affreux apprentissage des hontes » : « Nous, naïfs, nus, noires, à peine nés ils [les blancs] nous emmaillotent, ils nous dérobent à nos propres yeux [...], on nous déporte à cinq mille lieues de nos sexes (*ibid.*) »⁴⁶⁰.

fois à se délivrer d'une source unique, et, en y faisant écho, à délivrer la voix de la mère (2000, p. 324 et p. 332). »

⁴⁶⁰ Les « blancs » qui s'opposent aux « noires » représentent non seulement les hommes, mais aussi le pouvoir en général, les règles de la société – masculine.

Le récit des vols successifs s'achève en une fête splendide, qui se transforme aussitôt en une scène parodique grâce à la relation du vol d'« une fausse médaille, en papier doré (p. 171) », susceptible de gagner une dimension pour ainsi dire « métaphysique » : « Je venais de trouver le secret de l'éternité. (Cette conquête se fit dans un bureau de tabac. Et je m'en réjouis : les anges nous visitent plus volontiers dans des locaux sans gloire, c'est plus sûr et plus discret. Blake les recevait dans sa cuisine) (p. 172). »

Ces vols, désirés, rêvés, inconscients doivent s'interpréter aussi en termes culturels : *Souffles*, rempli de différents intertextes à fonction de détournement, se définit en effet comme un vol des textes des hommes : « S'il [le blanc] avait pu me toucher ! Toute l'histoire mienne, et *ces nombreuses œuvres du vol que sont mes textes* n'auraient pas eu temps [p. 173, c'est nous qui soulignons]. » Le vol se traduit également comme un acte sensuel, une fascination érotique ; il dit enfin – sur le mode grotesque – la volonté du narrateur de devenir « dieu » : « C'est l'essence même de la toute-puissance qu'il me plaira de te [au blanc dieu] voler ! (p. 177) » ; « Vieux couillon, chantai-je, vieux fou, pauvre mec décrépité, foutu, ton règne est cuit, j'ai pitié de toi car j'ai pêché contre toi, vieux dieu foutu (p. 178). »

Cela donne lieu une fois de plus à une relecture « négative » de la Genèse, apte à rectifier « la falsification masculine » : « En vol, se libère la femme primitive, avide, gourmande, têtueuse, sauvage, épargnée par l'accablante religiosité masculine : à l'époque de la fessée, redoublant son effet *je lus la Genèse à ma façon* ; je me représentai le tentateur comme un grand nègre-serpent tout en tête et en queue ornée de diamants. Je le trouvai d'une rassurante beauté [...]. Quant à Eve, que je trouvais niaise [...], je la pressais de manger le fruit : c'est là décelai-je, que se greffe la falsification masculine, et tout est dans le commentaire [p. 180-181, c'est nous qui soulignons] »⁴⁶¹.

L'acte de voler constitue de cette façon une démarche identitaire ; métaphore de l'écriture, il est seul capable, en assumant l'acte créateur, d'assurer les retrouvailles avec soi : « Que voler n'est pas seulement voler, et surtout pas piquer un objet, mais d'abord créer, je suis la preuve volante. Créer, se donner libre cours, se prendre en amour et à soi-même s'associer (p. 179). »

Il s'ensuit de nos propos que la séquence du vol doit être considérée comme une sorte de mise en abyme, en ce sens qu'elle reflète en miniature la construction du récit entier, en montrant les intentions de son narrateur.

Dans le septième fragment⁴⁶², le thème du vol persiste, rattaché à la figure de Jenais-Genet, plus précisément au vol d'« une boîte d'allumettes », ce qui

⁴⁶¹ Pour C. Cohen-Safir, nombre d'œuvres de Cixous se lisent comme « une contre-Bible dans laquelle les métaphores connues [...] sont subtilement détournées de leur sens premier dans une perspective résolument humaniste et féminine. » Cf. 2000, p. 361.

⁴⁶² Pp. 182-192.

permet là encore un jeu sur *Pompes Funèbres* : « Je sors de ma poche une boîte d'allumettes. (On reconnaît la tombe de poche des *Pompes Funèbres*). C'est une boîte comme une autre. Elle contient au lieu d'allumettes des esquilles évidemment volées aux restes du petit de J'. Un tel vol est si sacrilège que d'y faire allusion me met en sueurs. Cette fois-ci j'ai un peu honte (par amour pour lui) (p. 182). »

Ce vol a encore ceci d'important qu'il conduit à une opposition établie entre les « membres du centre mâle », pitoyables, et les « nègres des forêts, femmes et voleurs (p. 184) », détenteurs du pouvoir : le renversement des forces se trouve une fois de plus affirmé. Le narrateur souhaite par la suite transmettre cette boîte volée à la Primavère, afin de se refaire et « de prendre part à Jenais » : « C'est pour toi » dis-je [à la Primavère]. Mon vol. « Viens, n'aie pas peur. » Amour. « Mon vol est pour toi. » [...] Et d'une poigne ferme, je prends sa main forte et fébrile et je l'entraîne, à travers la cuisine, pour qu'elle vienne avec moi au chaudron : prendre part à Jenais ensemble (les arbres du continent noir crient de joie) (p. 186). »

Ensuite, dans une série de scènes grotesques qui affleurent le pervers, l'épisode du meurtre – thème si cher à Genet – est repris, liant le narrateur, la Primavère et Jenais – ce dernier qu'il s'agit d'« absorber », se transforme en un « chou-genêt » « géant », baigné dans un « pot-au-feu » : « A mon côté elle se dresse, ma haute enfant. Prête-moi main-forte pour parfaire le pot-au-feu. Dans lequel il baigne. Il s'agit que nos corps absorbent la plus grande part de lui. L'épreuve du légume : une partie de J' se présente sous la forme d'un choux-genêt. Ce choux-genêt est géant. Nous l'épluchons, je fourre les immenses feuillages verts arrachés dans un seau. [...] Bonnes ou pas [les feuilles] ? Sans doute, dis-je. [...] “Elle est mûre”, dis-je. “Ou bien un peu pourrie” (p. 187). »

La suite de la séquence se présente comme une pièce de théâtre hybride, faite de morceaux disparates, à laquelle participent – à part les trois « protagonistes » – le « grand historien dénommé Yvayavoir », « Hitler, La Reine, le Chef de la Police » et le « Grand Hystérion (p. 188) ». Dans cette scène triomphe un violent « désir de meurtre (p. 190) » : un univers de violence s'installe, rempli d'épisodes sanguinaires. Ne s'agit-il pas d'offrir une parodie des guerres, de tous les temps et de tous les lieux ?

Au début du huitième fragment⁴⁶³, le sous-titre « Une nouvelle genèse » surgit pour la quatrième fois, introduisant un passage (en italique) centré sur la double problématique de l'écriture et de la maternité. Le texte se présente en effet comme un « enfant double », un « bébé composite » : « *Et maintenant le texte ? [...] Cet enfant double qui me l'a fait, ce bébé composite, ses deux personnes fiées à moi, l'un et l'autre emmaillottés, couple inégal et jumeaux*

⁴⁶³ Pp. 192-201.

(p. 192). » De cela il résulte que le texte est considéré comme un corps hétéroclite, à la fois « *homme femme* » et « *enfant-piège* (p. 193) ».

Le segment en romain expose le motif de la fleur – symbole de l'épanouissement et représentation physique de l'écriture –, qui incite à un départ entrepris dans l'espoir d'atteindre l'« infini » : « Et maintenant il faut donner à nos mêmes, frères, sœurs et meilleurs semblables, notre fleur, leur départ (p. 194) » ; « Il faut que je dompte l'infini ! (p. 197) » Or, la dernière phrase du passage se trouve brusquement interrompue, laissant en suspens l'aboutissement de ce voyage : « De plus en plus énervée, je grimpe avec l'adresse d'un funambule, le pied fier, décidée à la [l'alliée] prendre en mains, à (p. 197). »

Dans la séquence en italique qui suit (privée de paratexte), perdue la réunion des thèmes de la maternité, de l'amour et de l'écriture. Nous avons affaire à la lutte acharnée du narrateur, à la fois contre et pour son texte-enfant : « *On aura commandé que Souffles soit coupé ? qui, sinon en moi son adversaire même, le muant, le muet, l'envieux-du-texte ? C'est donc toujours la même lutte ?* (p. 198) » Le résultat de cette lutte est l'inquiétant accouchement d'un « enfant monstrueux », mutilé : « *En trois langues s'annonce la mauvaise nouvelle : il m'est né l'enfant monstrueux* (p. 199). »

Désormais, l'idée de la naissance et du meurtre traversées par une seule et même pulsion déchirante, seront définitivement associées. À l'accouchement du texte-monstre répond la volonté de son assassinat : « *Ce monstre ne peut sombrer. Décision : je le tuerai. [...] Ma pulsion de mort affleure* (p. 200) » ; « *La lettre se signe. C'est fini. Son silence me coupe les Souffles* (p. 201). »

Il ressort de ce qui précède que la genèse du texte provoque à travers tout le récit, et surtout dans *les séquences en italique*, la répétition inlassable des mêmes obsessions, en proie à des désirs antagoniques. Aussi importe-t-il de définir la nature exacte des parties en italique, sur la singularité desquelles nous avons attiré l'attention plus haut⁴⁶⁴. Nous avons affaire à une sorte d'« autohypertexte » : par autohypertextualité nous entendons la relation unissant la couche en italique (hypertexte) à la couche en romain (hypotexte), sur laquelle elle se greffe et avec laquelle elle alterne⁴⁶⁵. Le caractère autohypertextuel de l'ensemble en italique semble être en effet confirmé par le fait qu'il reprend, rassemble et concentre tous les problèmes que pose la genèse du « texte-enfant », permettant au narrateur une fusion essentielle avec sa propre création.

⁴⁶⁴ Cf. *supra*, p. 210.

⁴⁶⁵ Si nous empruntons – avec quelques modifications – le terme de Borgomano (1986, p. 68), qui s'appuie sur celui de Genette (1982, p. 551), c'est pour différencier l'hyper-textualité proprement dite (rapport du texte aux textes des autres) du procédé qui consiste à puiser dans la même œuvre (relation d'une couche de texte à une autre, à l'intérieur d'un seul récit) ou dans les textes d'un même auteur – c'est le cas de *L'Amant*. Cf. *supra*, AM, p. 196-197. Pour désigner ce processus, d'autres utilisent le terme d'« intratextualité ». Cf. J. E. Martinez Fernandez, 2001, p. 81.

Le fragment final⁴⁶⁶ continue d'insister sur la liaison viscérale qui se tisse entre maternité et écriture. Le texte apparaît ici comme « un enfant de femmes », celui du narrateur et de la Primavère, présentée plus haut comme l'enfant de celui qui parle : « Cet enfant depuis qu'à la Primavère j'ai donné lieu, je m'y attendais. [...] J'ai craint, j'ai su, je n'ai pas cru, que nous advienne en coin un enfant de femmes (p. 202) » ; « De nous ensemble pousse un texte... (p. 203). »

Un rêve du narrateur, qu'il partage avec la Primavère⁴⁶⁷, permet une nouvelle modification de l'exergue, à l'origine kierkegaardienne : « Lorsque la femme devenue grande doit être sevrée, sa mère cache prudemment son sein (p. 206). » Cela aboutit là encore à l'association de la maternité à la mort, et soulève les problèmes de l'identité : « Je veux que mon désir coïncide avec sa mort (*ibid.*) » ; « Ce lait sent le sang maternel (p. 207) » ; « En qui si je meurs me réveiller ? Qui même ma mère Jenais mon texte plus que moi ? (p. 208) » Les déchirements causés par ces interrogations semblent ensuite trouver une possibilité d'apaisement dans l'écriture : « S'ouvre le livre des livres, l'unique délivre d'où écrivent à l'appel de tes yeux mes textes consanguins, le sein-livre où je ne m'écris qu'à toi (p. 212). »

Grâce à ce processus, un dialogue se crée entre le texte et l'inconscient de son créateur, désireux d'atteindre à la « mystérieuse totalité (p. 214) » : « En cet instant me viennent à la bouche des phrases, des cailloux chiffrés [...], et l'idée de les pondre là, au creux propice, et voir mon propre inconscient, son rayonnement son silence, son con même. [...] tu es moi qui me cherche en m'écrivant (p. 212-213). » Cette identification entre écrit et écrivain va jusqu'à une curieuse inversion, le texte – fruit de la genèse – devenant « auteur » : « A ma place, lis-moi ce qui s'écrit, raconte-moi mes terres, ce que j'ai écrit, avec ta langue, lis-le-moi, avec ta langue lèche-le-moi [...], lis mes larmes lis mes libations, lis ma bible puis écris-moi l'autre genèse [p. 216, c'est nous qui soulignons]. »

L'écriture de *Souffles*, texte-genèse, apparaît ainsi comme un acte charnel, érotique : « Mon corps a un Secret. A qui se révéler ? Pas à moi. A l'amour. Pour qui démêler le rapport torsadé qui me tresse ensemble avec l'écriture, l'érotisme anal et t'aimer ? (p. 215) » Support de la jouissance, la création s'interprète également comme un processus de perdition, voire comme un risque de la dépossession de soi : « Passions ! Cette femme est en mal de texte (p. 216) » ; « Ecrire, ne pas écrire. Angoisse. Le poursuivre ? Mais du désir de l'arrêter. L'interrompre ? Le laissant courir, se chercher ailleurs, sans le suivre (p. 217) » ; « Ce texte ne me regarde plus (p. 219) ». Ce n'est certainement pas un hasard si la phrase de l'exergue se trouve une fois de plus modifiée : « Quand son texte doit être sevré, elle part sans se retourner (p. 217) »⁴⁶⁸.

⁴⁶⁶ Pp. 202-223.

⁴⁶⁷ D'où le sous-titre « Prime rêve (p. 205) ».

⁴⁶⁸ Cf. *supra*, p. 201 et p. 217. Se dessine également une nouvelle caricature de Freud : « L'oncle Freud pense que la vie s'approche en s'éloignant de son norigine (p. 214). »

Il a été dit que *Souffles* se terminait en un passage en italique – sixième et dernier volet de l’autohypertexte –, qui porte le sous-titre, symbolique : « *L’Inachevable* (p. 220) ». Cette séquence se présente comme un condensé de l’ensemble autohypertextuel : « *J’ai pris texte il y a sans jours sans temps, et tant de sang entre nous a passé, en un jour cent naissances. Dis-moi ce qui coule de lait, entre le texte et notre vie. Ce que je ne sais pas, l’amour le sait pour moi. [...] Il me dicte notre bible* [p. 220, c’est nous qui soulignons]. » Si l’autohypertexte – et d’une manière générale le texte – de *Souffles* est une façon de réécrire la genèse biblique, il est aussi la « bible » – « contre-Bible » – du narrateur, écrit profondément sérieux, qui montre les méandres de la création – cela aboutit à l’usage assez fréquent du métadiscours autoréflexif censé mettre en avant le processus de l’écriture.

Le langage, plutôt jubilant dans les cinq segments qui précèdent⁴⁶⁹, redevient morcelé, tordu, haché, à l’image de la fin de *Souffles* d’où jaillit l’incertitude. Si la quête de la genèse ne peut véritablement aboutir, « *ce livre aux mille feuilles enceintes* (p. 223) » offre néanmoins l’espoir d’un épanouissement : « *On va, je dors, je ne dors pas, un vol d’écrits aveugles se tire au-dessus, on rompt avec la vue ! – est-ce qu’on rêve, personne ne sait, on accouche, vite, un jour ! Pour aller voir encore plus loin plus près... (ibid.).* »

La postface, image inversée de l’exergue, se lit comme un jeu – sérieux ?, ironique ? – grâce auquel les citations initiales apparaissent dans leur propre miroir : au couple « Schmerz/enfant (p. 7) » répond le couple « enfant/douleur (p. 225) ».

En effet, le texte entier est un énorme miroir, déformant et régénérateur, qui s’efforce de mettre au jour les territoires du féminin. Ce processus ne peut se faire qu’au prix d’une série de perturbations qui renversent, de fond en comble, la matière profonde du récit traditionnel. Il est question de délivrer de leurs contraintes millénaires le langage, le corps, l’inconscient et l’écriture, pour que survienne une genèse nouvelle. Le principe de celle-ci réside dans la réécriture de toute une tradition mythique et culturelle – *par définition* masculine –, ce qui permet de remettre en question les rapports de force⁴⁷⁰.

Toujours est-il que l’intention parodique, qu’elle relève de la coprésence, de l’(auto)hypertextualité, de la métatextualité ou de la paratextualité, ne se réduit pas à une simple caricature des « blancs ». Elle est une démarche vitale qui – en contrefaisant et réévaluant les schémas habituels – permet à la femme

⁴⁶⁹ Ce qui n’exclut certes pas le mélange des registres.

⁴⁷⁰ Cixous elle-même, dans un entretien avec Rossum-Guyon, affirme que « les femmes dans l’histoire ont été culturellement réduites à être à la place du spectateur ». Cf. Cixous, 1977/4, p. 487. Aussi la tâche de Cixous consiste-t-elle à « “casser la figure” aux fausses images, détruire ces figures de femmes, produit millénaire de l’inconscient masculin et, malheureusement incorporées, consolidées, transmises de génération en génération par les femmes mêmes. » Cf. Santellani, 1990, p. 149.

d'accéder à la parole. La genèse de cette « parole de femme⁴⁷¹ », peuplée de troubles et de paradoxes, implique nécessairement la mise en valeur d'un langage tout original : caractérisé par une « oralitude » souvent excessive, il semble jaillir par moments des régions infra-verbales de l'inconscient⁴⁷².

Récit fabriqué de pièces « volées », *Souffles* expose une thématique obsessionnelle, à l'intérieur de laquelle l'accent est légèrement déplacé – grâce à l'autohypertexte – des troubles sexuels aux troubles scripturaux. Fait de morceaux disparates, il n'en fait pas moins valoir une certaine symétrie narrative, assurée par l'établissement de trois moments cruciaux. En effet, si le premier fragment dessine tous les thèmes à venir, le sixième – le segment du vol – se lit comme la miniature du récit ; enfin, la fin a soin de condenser tout ce qui a été précédemment traité.

Histoire incertaine d'une genèse au féminin, *Souffles* fait un pas – sur le mode à la fois ludique, ironique et profondément passionné – vers la découverte du « continent noir », terrain de prédilection de Cixous. Le féminin signifie pour l'auteur une façon de prendre possession du monde : ainsi se révèle un univers intérieur – la vie immense, cachée derrière la vie restreinte. La nouveauté choquante du récit réside encore dans sa capacité à transmuier l'écriture (et ses vols) en un acte charnel et à poser, d'un seul et même souffle, les dilemmes du texte et du sexe⁴⁷³.

⁴⁷¹ Cf. A. Leclerc, 1974.

⁴⁷² Rossum-Guyon et Déaz-Diocaretz estiment que Cixous procède à « l'exploration d'un inconscient féminin pluriel » (cf. 1990, p. 10).

⁴⁷³ La signification du titre s'éclaire ainsi : renvoyant à la fois à la respiration, à la parole et aux passions, les « souffles » s'interprètent comme un geste libérateur, un acte créateur.

dc_141_10

LES « FUGUES » DANS *OR*, *LES LETTRES DE MON PÈRE*

OR, les lettres de mon père, paru vingt-deux ans après la publication de *Souffles*, peut en être rapproché à plusieurs égards⁴⁷⁴. Du point de vue typographique, le récit est constitué de nombreux fragments de longueur inégale, séparés par des blancs⁴⁷⁵. La plupart des séquences, munies de différentes dates, portent des titres qui se font remarquer – entre autres procédés – par l’usage des majuscules. Le texte fait alterner, là aussi, passages en romain et segments en italique, sans que ces deux couches puissent se définir par une relation d’hypertextualité⁴⁷⁶. Le foyer central du texte aborde une fois de plus les problèmes que posent l’écriture et l’identité, auxquelles s’adjoint la thématique de la paternité elle-même, étroitement liée à celle du temps. Le récit s’ouvre – comme dans *Souffles* – sur une citation en exergue empruntée au *Journal* de Kafka, et susceptible d’annoncer le texte à venir qui se présente comme une espèce de journal fort déroutant, rédigé à la première personne. L’histoire, au sens romanesque du terme, fait défaut, quoiqu’elle soit plus cohérente que dans *Souffles* ; cette absence va de pair avec les éclatements et les superpositions des voix narratives, ce qui crée des « effets de contrepoint ».

Il a été dit que les épisodes de *Souffles* se liaient à partir d’un « mouvement-centrifuge », qui les ordonnait à la manière d’une spirale. La structuration de *OR* revêt, pour sa part, les caractéristiques d’une fugue, dans les deux sens qui sont propres à ce terme : celui-ci renvoie tout à la fois à la composition musicale et à l’action de s’enfuir. La fugue en musique, on le sait, est une forme conçue en contrepoint et dans laquelle un motif initial et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent « se fuir et se poursuivre l’une l’autre (Robert) ». Le contrepoint exige la superposition de plusieurs lignes mélodiques, ce qui ne peut se réaliser entièrement en littérature, du fait même du manque de la dimension verticale, inhérent au texte littéraire⁴⁷⁷.

⁴⁷⁴ *OR* (1997) fait partie de la série des « fictions » inaugurée par *Souffles*.

⁴⁷⁵ Pour la clarté de l’analyse, nous avons choisi de diviser le récit – d’une manière, certes, arbitraire – en huit fragments.

⁴⁷⁶ L’hypertextualité caractérise, nous l’avons montré, AM et S.

⁴⁷⁷ Selon F. Escal, « les deux thèmes, les deux fils conducteurs ne peuvent pas, en littérature, être superposés. Ils se succèdent. Si le caractère horizontal du contrepoint musical est préservé, son aspect vertical est sacrifié. La littérature, condamnée à la seule linéarité, ne peut offrir qu’un effet de contrepoint, pas le contrepoint lui-même. » Cf. 1990, p. 170 [passage consacré à l’analyse des *Faux-Monnayeurs* de Gide].

Dans *OR*, l'instance narrative, à la fois une et multiple, est tour à tour le personnage-narrateur de 1995 en train de raconter son histoire, et la jeune fille de 1936 que celui-ci se rappelle⁴⁷⁸. Les voix de la narratrice sont croisées par celles de son père, figure doublement réinventée dans le récit. Grâce au montage alternatif de ces « personnages » qui disparaissent et reparaissent, *OR* se présente comme une fugue à quatre voix⁴⁷⁹, d'où se dégage la principale obsession de l'univers cixousien : les problèmes de la multiplicité de la personnalité.

Dans la fugue, tout se rattache à un motif initial nommé *sujet*. De ce lien résulte l'unité de l'œuvre. Le sujet de *OR*, comme unité de contenu, c'est celui de la lecture qui pose également les questions du temps qui lui sont sous-jacentes. Le sujet apparaît dès la première page, lors de laquelle le narrateur affirme que « la lecture commence dès avant l'ouverture du livre (p. 11) ». Les interrogations sur le « Livre » qu'il s'agit de mener à bien, surgissent à l'intérieur du même segment : on peut voir dans le thème de l'écriture une « réponse » au sujet, puisque la *réponse* dans une fugue est une imitation du sujet sous une forme modifiée. À partir du deuxième fragment, le plus grand effort du narrateur consiste à ne pas lire les lettres de son père : le refus de la lecture peut alors faire office de « contre-sujet ». Dans une fugue, le *contre-sujet*, combiné en contrepunt double avec le sujet, est différent du sujet par le rythme et le contour mélodique (mais il n'apparaît, bien sûr, qu'après le sujet).

D'un bout à l'autre du récit, la lecture (et l'écriture à laquelle elle fait appel), d'une part, et le refus de la lecture (avec les négations qu'il implique), d'autre part, vont se côtoyer, s'opposer, se séparer, se retrouver. La bipolarité, la matière double de *OR* réside dans l'opposition fondamentale de la « positivité » à la « négativité » – de la présence à l'absence, de la vie à la mort, de la véracité à la fictivité : de cette tension jaillit le désir, véritable « or » qui conduit à une renaissance perpétuelle⁴⁸⁰.

Le premier fragment⁴⁸¹ exposant le « sujet » du récit avec sa « réponse », est centré sur les mélodies polyphoniques des voix de la narratrice en train de se rappeler ses différentes lectures, et désireuse de se plonger dans le passé. Ce procédé est favorisé par la datation des différents paragraphes du fragment – technique qui se répercute à travers tout le texte.

⁴⁷⁸ C'est également l'éclatement des voix narratives qui détermine la structuration de *L'Amant*.

⁴⁷⁹ En parlant d'*Illa*, Didier attire l'attention sur le caractère musical des textes de Cixous : « Si le texte de Cixous fait si bien résonner la voix, c'est qu'il est lui-même musique, par ses sonorités, par ses rythmes. Ce roman de la voix est une musique qui parle de la musique (2000, p. 297). »

⁴⁸⁰ On y découvre la problématique centrale de S. Notons encore que dans *OR* les méta-discours – avant tout autoréflexifs – sont nombreux.

⁴⁸¹ Pp. 11-26 dans l'édition que nous utilisons.

La première date est celle du « 8 Mai 1995 (p. 11) », qui renvoie certainement au présent du narrateur⁴⁸², chez qui la lecture suscite un « désir » à la fois précis et indéfinissable : « Le désir m'arrive comme un oracle, comme un message divin personnellement adressé : son or irrésistible. C'est pour cela que j'aime les livres (p. 12). » La lecture est également liée à la figure du père, défini comme un « revenant » dont les « voix » se feront entendre par la suite : « Parce qu'ils [les livres] sont fidèles comme mon père qui est un revenant sur lequel je peux compter je crois (*ibid.*). »

À l'exposition du sujet succède celle de la réponse, qui réunit les thèmes de l'écriture et du temps dont il est question d'arrêter « l'hémorragie (p. 17) » : « L'heure d'écrire le Livre me prend en mai. [...] Je sais par pressentiments qu'il n'y a qu'un Livre. Chacun le Sien exactement. Le Livre des Temps et du Livre. Il n'y en a qu'un, celui que nous cherchons dans tous les autres livres où il a laissé des traces brûlantes de sa propre douleur féconde (p. 14). »

Le désir d'arrêter le cours du temps va de pair avec la volonté d'abolir la distance qui sépare les époques et les êtres. Les retours en arrière qui en résultent, font entendre les voix de jadis qui s'attachent tantôt au sujet, tantôt au contre-sujet. La première rétrospection remonte au « 6 Décembre 1936 (p. 18) », et porte le titre « *Entre mon oncle Freud (ibid.)* ». Détournement des écrits de Freud, le passage s'interprète comme un « divertissement », c'est-à-dire comme une partie dite libre⁴⁸³.

Grâce aux renversements opérés dans le temps, surgit le thème de la lettre qui fait ici partie intégrante du sujet, étant donné qu'il est question de la réception de la lettre et non de son manque : « Une fois par an environ quand même il y a une lettre. Et cette lettre c'est l'Or même. [...] Cet Or n'a pas de date, il peut arriver d'une nuit à l'autre (p. 25). »

Il s'ensuit que le premier fragment de *OR*, validant la technique du contrepoint, est destiné à exposer le sujet, qui se lit comme un mouvement « positif ». Ses différents constituants – la lecture, le temps et les lettres – apparaissent progressivement, pour être imbriqués par la suite les uns dans les autres.

Le deuxième fragment⁴⁸⁴ intitulé « *Entre mon frère et moi* », se caractérise par les incertitudes de la datation accompagnées de celles des voix : « – DES LETTRES ? DES LETTRES DE QUAND ? Depuis quand ? [...] 1935 ? L'aiguille hésitait 1936 vibra 1939. Entre les dates je fus née, je naquis (p. 27). » Cet entre-deux a ceci d'important qu'il met en valeur la miraculeuse appari-

⁴⁸² La double datation qui apparaît à la fin rend ce moment présent incertain. Cf. *infra*, p. 231.

⁴⁸³ Dans la fugue, ces « divertissements » ou « parties libres » sont néanmoins tirés de fragments du sujet ou du contre-sujet. Cf. Escal, 1990, p. 174. Ces divertissements – centrés, entre autres, sur Freud – reviennent plus d'une fois dans le récit.

⁴⁸⁴ Pp. 27-39.

tion du carton de lettres – celles du père –, censée introduire le contre-sujet. En effet, l'« invasion » des lettres est susceptible d'apporter une « inversion » singulière : « Quelques instants plus tard, les lettres étaient là. [...] Sur le divan je vis la vision de mon père [...]. Les lettres, là, une invasion. [...] Il y eut une inversion : tout ce qui est ici devint vieux vieilli dépassé envahi repoussé. Et “le passé” entra aux yeux verts et jaunes comme deux jeunes mariés (p. 29-30). »

Désormais, le contrepoint qui nourrit le récit sera pleinement explicité, car la principale tâche du narrateur consiste à ne pas ouvrir le carton et, par conséquent, à ne pas lire son contenu : « Les lettres étaient arrivées. Mais rien ne m'empêche ne m'interdit ne m'ordonne de les ouvrir (p. 31). » Éveillant des sentiments contraires, le carton est « signé », ce qui ne fait que creuser la duplicité foncière du texte : « *Il y a quarante ans que je suis parti revenir. Signé : Georges Cixous (ibid.)* ». L'espace autobiographique – établi par le relais du nom propre du père – sera jusqu'à la fin troublé par l'intrusion de la fictivité : le narrateur n'hésite pas à avouer le caractère mensonger des lettres, qui ne sont de cette manière qu'imaginées, désirées⁴⁸⁵. De fait, si l'arrivée du carton peut s'interpréter comme une possibilité de revivre le passé, celui-ci est construit sur un référent « absent » : « Je n'ai jamais reçu de lettres de mon père, pensai-je, ni de son vivant, ni de sa mort, pendant quarante ans pas une lettre pensai-je [...]. Jusqu'à ce matin je n'avais jamais reçu de lettre de mon père (p. 37). »

Le second titre paraissant à l'intérieur du fragment – « *(Entre l'être de son père mon père) QUARANTE ANS PORTÉES DISPARUES* (p. 32) » –, fait alterner les deux voix du père, sujet à un dédoublement. Le père réel, mort, entre ainsi en contrepoint avec le père « vrai », ressuscité par le biais des lettres « sans âge » : « Ce matin c'est mon père, l'autre, le vrai, qui entre [...]. Je tremble entre deux pères. *Comment s'appellent ce jour ni passé ni présent, ces lettres sans âge, ces êtres qui ne connaissent pas la mort ni le temps, ces échappées ?* (p. 34) »

Les lettres « bien vivantes » du père « très mort (p. 34) » relèvent ainsi d'une très grande complexité, car elles montrent la nécessaire liaison qui s'établit entre la mort (absence) et la vie (présence) : « Les recueillerai-je, les accueilleraï-je, *les lettres de mon père* (p. 32) » ; « C'est un événement immense menaçant qui me guette. Et bruyant silencieusement bruyant comme un tocsin de résurrection [p. 33, c'est nous qui soulignons]. »

Le deuxième fragment, dominé par les résonances « négatives » du contre-sujet, se termine sur les interrogations qui touchent à l'identité du narrateur : « Tout à l'heure les miraculées s'ouvriront et je ferai aussitôt la reconnaissance de mon père, leur père. Attends ô attends, fantôme vénéré, j'ai si peur en

⁴⁸⁵ On rencontre un procédé similaire dans LK et AM. Pour les questions que soulève le genre autobiographique, cf. Lejeune, 1975, ouvrage dont nous avons cité un passage lors de l'examen de AM (cf. *supra*, p. 188).

ouvrant la poitrine de ne pas m'y retrouver (p. 38). » La tension qui se crée entre le sujet et le contre-sujet illustre ainsi les conflits d'une démarche identitaire, dont l'expression contredit nécessairement « les termes d'une logique connue »⁴⁸⁶ : « Ce qui se passe ici est extrêmement difficile à décrire : je résume. Rapporter avec exactitude les phénomènes divers qui agitent les sens au cours d'un événement de résurrection est impossible dans les termes d'une logique connue. [...] Déjà les lettres, leur rayonnement, avaient ramené mon ruban de fête. Ainsi rien n'est mort (p. 38-39). »

Le troisième fragment⁴⁸⁷, musique discordante offerte par les quatre voix, continue de confronter le sujet et le contre-sujet. Le début de la séquence se fait remarquer par l'absence de datation, ce qui conduit à des confusions de toutes sortes : « LES LETTRES A QUI ? DIS-JE [...]. Adressées à qui, c'est difficile à dire absolument. [...] Des lettres qui ne sont pas des lettres (p. 41). »

Néanmoins, par les « références » aux lettres du père⁴⁸⁸ – que la fille prétend ne pas lire –, l'entrée du sujet est assurée, le narrateur cherchant précisément à redonner le langage au père, pour qui il éprouve au demeurant un désir charnel⁴⁸⁹ : « Après la mort lorsque je l'évoquais je lui prêtais des mots [...]. Mon père revenait privé de son langage. Je le faisais me parler en français. [...] Peut-on imaginer un sort plus cruel pour un mort que d'être dépouillé du plus intime et du plus singulier de soi (p. 47) » ; « De tous ceux que j'aime charnellement, qui habitent mon corps [...], il se trouve que c'est lui mon père qui fit toujours peser sur mon cœur la lourdeur de sa main (p. 51). »

Le passage qui porte le titre « POUR NE PAS DÉRANGER LE PASSÉ (p. 56) », se situe un jour de mai d'une année indéterminée. L'incertitude temporelle qui marque le segment, a deux conséquences. D'une part, elle contribue au synchronisme de strates temporelles différentes : « Sous le coup les deux scènes se rejoignirent, celle de jadis où j'étais si petite [...] et celle d'ici dans cette salle qui confondait en une seule attente les allées de toutes mes Villes (p. 59-60). »

D'autre part, elle rend possible la rentrée du contre-sujet qui introduit l'idée de négativité et d'absence : « J'éclatais en sanglots, je pleurai tout, je pleurai la vie qui n'avait pas été vécue et mon père (p. 60). » En effet, il s'avère que les lettres – gardées par le frère – étaient adressées à la mère qui, cependant, ne put jamais prendre connaissance de celles-ci. Le caractère fictionnel de l'écriture

⁴⁸⁶ Lors de l'analyse de S, nous avons souligné la valeur identitaire que prend la création.

⁴⁸⁷ Pp. 41-65.

⁴⁸⁸ Par suite du caractère imaginé des lettres, ces « références », censées affirmer la véracité de l'histoire, ne sont que mensonges. Les références consistent dans l'indication des destinataires et des destinataires des lettres, ce qui laisse croire à une éventuelle « correspondance » entre le père et la mère.

⁴⁸⁹ Dans S, nous avons démontré le rapport viscéral qu'entretiennent écriture et érotisme.

ture du père est ainsi évident : « Elle n’a jamais lu ces lettres. Elle ne les a jamais reçues (p. 63). »

Dans la quatrième séquence⁴⁹⁰ se répètent les problèmes relatifs à la multiplicité de la personnalité, en rapport avec ceux des voix. Déjà le titre étale ces méandres : « UN JOUR, DIT MON FRÈRE DE 1995. Un jour à Alger en 1950 me dit mon frère aujourd’hui (p. 66). » Le dialogue polyphonique qui relie les époques, conduit à une série d’interrogations sur le moi : « Tous nous disons Je. Et ce n’est pas moi. Nous disons il, elle, et ce n’est pas tout à fait ça. Je est un dit (p. 68) » ; « Je est trempé de temps. Je est trompé de temps (p. 69). »

Un passage nous ramène à la voix du père de jadis, en mettant l’accent sur ses lettres datées de 1935 et adressées à sa fiancée (la mère de Cixous)⁴⁹¹. Ces lettres ont ceci d’important qu’elles démontrent le rapport viscéral qui s’établit entre elles et les êtres : « Il ne pouvait pas s’arrêter d’écrire [...]. Je ne sais pas ce qu’est une lettre par excellence, c’est un signe, c’est une métaphore, c’est une chose, c’est autre chose [...]. Et nous ne savons pas quand nous disons lettre s’il faut l’écrire lettre *lettres ou l’être* [p. 74, c’est nous qui soulignons] »⁴⁹².

En effet, dans ce texte à multiples facettes qu’est *OR*, le narrateur cherche à percer le secret de l’écriture saisie au cœur de sa propre gestation⁴⁹³ : « Je suis donc dans ma propre simultanéité, je m’enchaîne sans difficulté avant-après maimême moimême (la seule difficulté je la rencontre en ce moment-ci, dans le discours autobiographique où je trébuche, entortillée, soucieuse, confuse, boitilleuse une jambe dans la narration, une jambe dans le récit) (p. 81) »⁴⁹⁴.

Cela révèle le conflit qui est à la source de *OR*, la tension qui le génère trouvant sa réalisation romanesque dans l’usage spécial du contrepoint. L’« intrigue » du récit (s’il y en a une) réside précisément dans l’attente – à la fois jubilante et angoissée – du moment où il faudra choisir entre la lecture et la non-lecture : « Je fais durer le plaisir de l’angoisse. Je fais durer la promesse. Il arrive ! [...] Attends, attends, laisse-moi jouir de ne pas encore (p. 84) » ; « Je pris quelques lettres, je ne les lus pas, je leur jetai un coup d’œil (p. 85) » ; « Suis-je “sa”, suis-je “fille”, serais-je encore sa, fille, lorsque j’aurais lu ses lettres, l’ai-je jamais été ? (p. 87) »

⁴⁹⁰ Pp. 66-106.

⁴⁹¹ C’est l’acte d’écriture des lettres qui est en question, non leur contenu.

⁴⁹² Ces lettres – qui ne sont pas des lettres – offrent néanmoins une brique d’« histoire », en fournissant quelques renseignements sur l’existence de Georges Cixous, médecin à Oran pendant la guerre et souffrant d’une affection pulmonaire.

⁴⁹³ On observe un effort identique dans *S*.

⁴⁹⁴ De cette citation il ressort que la quête peut s’exprimer, sur le plan du langage, par le moyen des jeux. Ceux-ci affectent en premier lieu les mots, et non la syntaxe ou le style, dont les perturbations sont si nettement présentes dans *Souffles*. L’itinéraire de l’écriture cixousienne consiste ainsi – en apparence – en un retour de ce qui relève de la « tradition ».

La fin du quatrième fragment continue à exploiter les possibilités littéraires de la forme fuguée. Cette séquence propose de présenter le « journal » du père qui, au lieu d'offrir une mise en abyme proprement dite, se construit sur une double absence. En effet, le journal n'est rien d'autre que l'ensemble des lettres non envoyées : « Entre le 8 mai et le 20 mai 1935 mon père cessa d'écrire des lettres et il écrivit un journal. C'est le nom qu'il donne à l'ensemble des lettres qu'il ne postait pas (p. 93) »⁴⁹⁵.

Négative de la négative, la « lecture » du journal participe pourtant à la naissance d'une histoire – relative au jeune médecin –, dans laquelle s'associent les voix du père et de la fille. Cet écrit qui n'hésite pas par moments à créer une illusion de véracité⁴⁹⁶, se résorbe pourtant en un passage en italique, qui affirme au contraire le caractère fictionnel de *OR* : « *Je coupe ici car maintenant, six mois plus tard, au moment où j'écris, je sais déjà ce que dans la scène du récit je ne saurai que plus tard* (p. 102). »

Le cinquième fragment⁴⁹⁷ est intitulé « AUTOPSIES (p. 107) », titre qui se rapporte à la fois au métier et à la maladie du père, thèmes repris par la suite. À ce moment du texte, le récit prend une allure pour ainsi dire fantastique, annoncée par le deuxième titre du segment : « SE RÉVEILLER DANS UNE MAISON QUI A ÉTÉ SOULEVÉE et retournée de fond en comble pendant la nuit, voilà ce qui m'arrive (p. 110). » Ce renversement va de pair avec l'apparition d'un être à sexe double⁴⁹⁸ : « Je vois qu'il a de petits seins de lait, des seins soft de nymphe sous un T-shirt en mailles d'argent léger. Est-ce un hommefemme ? (p. 113) »

Ces perturbations, auxquelles s'ajoutent celles des différentes strates temporelles, aboutissent au double retour du contre-sujet. Dans un premier temps, cette rentrée est prise en charge par la narratrice, qui décide de ne pas lire les lettres : « J'entre dans trois époques à la fois [...]. Je suis toutes en même temps sans que je puisse ordonner la succession le même jour. Je me déroule entre 1910 et 1995. Depuis que j'ai commencé à *ne pas les lire*, les Lettres, c'est la mêlée [p. 118, c'est nous qui soulignons]. » À cette négation répond celle du père, « empêché » par son double « pulmonaire » d'envoyer les lettres : « Entre le 8 mai et le 20 mai 1935 mon père continue à écrire tous les jours

⁴⁹⁵ La première phrase de la citation s'attache au sujet (« écrire »), la seconde au contre-sujet (« ne pas poster »).

⁴⁹⁶ Le narrateur procède par exemple à quelques « citations » de ce journal : « Ne crois pas que je t'écrive comme le dit le papier le samedi 8 VI 35 18h 30. Je t'écris le samedi 8 VI 95 et même le samedi 8 VI 2006 ! Je t'écris au futur [...]. Je t'écris le présent au futur (p. 97). »

⁴⁹⁷ Pp. 107-133.

⁴⁹⁸ Nous avons eu l'occasion de montrer, plus haut, l'importance particulière que prend chez Cixous la bisexualité. Cf. S, *supra*, p. 205-206.

mais l'autre, celui qu'il a dans le dos, l'empêche de poster les lettres. [...] Dans ses lettres il imite le fiancé, il imite le jeune médecin (p. 121) »⁴⁹⁹.

Un parallélisme s'établit de cette manière entre le père, qui ne poste pas ses lettres, et la fille, qui refuse de les lire, les deux faisant entendre la mélodie négative du contre-sujet. Un jeu – gratuit certes – sur le nom « pneumothorax », dont le père est atteint, sert de prélude à l'éclatement « simultané » du sujet et du contre-sujet, technique qui constitue le centre d'intérêt de *OR* : « *Et si ce qui n'était pas était et si ce qui était n'était pas et si ce qui naît n'est pas et si ce qui n'est pas naît et si* (p. 131). » L'expression de ces pulsions antagoniques s'achève en un discours halluciné, propice au jaillissement de l'« absence » : « Le jeudi se lève un vent d'adieu. Puisque tu veux partir, Vie, je ne te retiens pas. Sur l'heure je vide tout. [...] Le fantôme au frais sourire, je l'anule, je repousse les pas qui sonnent dans l'escalier, je fane les fleurs, d'un souffle empoisonné je vide la chambre de son charme, j'inanime le passé, je laisse le lit futur tomber en poussière [...]. L'absence entre (p. 132). »

Le sixième segment⁵⁰⁰ reprend l'« histoire » du père, ce dont témoigne le titre : « LA TUBERCULOSE ! C'ÉTAIT SON CHOIX (p. 135) ». Le passage est envahi par la superposition de monologues, difficiles à discerner : tantôt parle la fille, tantôt le père, dont le discours intérieur revêt tour à tour les caractéristiques du monologue rapporté et du monologue narrativisé⁵⁰¹. Ce procédé sert à souligner la fusion charnelle qui s'établit entre les personnages : « *Parfois lorsque tu es en voyage j'ai le goût de ta cigarette sur ma langue, comment expliques-tu cela ? Parfois j'ai le rire de mon père dans la gorge* (p. 139). »

Conformément au titre du fragment, les retrouvailles avec le père, « partagé en au moins deux moitiés opposées (p. 143) », se font par le truchement du thème de la maladie : « Je descendis dans la grotte où mon père commençait une vie étrangère et sans date et je le retrouvai (p. 145) » ; « Je suis dans la

⁴⁹⁹ Ce dédoublement du père se manifeste, sur le plan proprement narratif, par l'alternance des pronoms « il » et « je » : le père semble donc parler par moments de sa propre voix, sans qu'il y ait de citations de son journal. Ce procédé souligne l'identification de la narratrice avec son père.

⁵⁰⁰ Pp. 135-170.

⁵⁰¹ Pour une typologie du discours intérieur, cf. l'étude de D. Cohn, 1981. L'auteur distingue, en narration hétérodiégétique, entre « psycho-récit », « monologue rapporté » et « monologue narrativisé » (p. 25-29). Dans le récit à la première personne, des procédés adéquats apparaissent, appelés « auto-récit », « monologue auto-rapporté » et « monologue auto-narrativisé » (p. 29). Cohen-Safir trouve que « la phrase cixousienne [...] s'entonne comme un long monologue intérieur continu (2000, p. 363) ».

caverne de mon père. Je suis mon père dans la caverne. Maintenant je cherche à attraper la Tuberculose de mon père (p. 146) »⁵⁰².

La sixième séquence où résonne l'histoire du père de jadis, se déroule avant tout sous le signe du contre-sujet, ce qui amène une fois de plus la narratrice à ne pas lire les lettres : « Et maintenant je suis devant les lettres de sa main et je ne les ouvre pas encore. [...] Le soleil s'arrête et un seul père en devient deux. [...] Un père s'arrête, un seul livre en devient deux (p. 160). » À ce point du récit, le narrateur offre de cette négativité une interprétation étrange, en accusant le frère : « Je ne sais pas pourquoi je n'ai pas encore lu les lettres. Interprétation : A cause de mon frère (p. 166). » L'apparition du frère, « mimoi milui (p. 167) », conduit de toute évidence aux troubles de l'identité⁵⁰³ : « Nous sommes différents. Chaque être est un désaccord (p. 168) » ; « C'est le mot deux qui est le plus singulier des êtres verbaux et spirituels. [...] Nous qui étions le même enfant nous sommes devenus deux continents également inexplorés l'un pour l'autre l'une par l'autre nous ne nous connaissons pas (p. 169). »

Par suite des contrepoints aux thèmes de la ressemblance et de la différence, le moi insaisissable des personnages risque de se perdre : « On se perd. Je suis mon père, j'en suis sûre, je ne le vois pas, je le suis, ou peut-être je suis dans sa poche dorsale, ou peut-être je suis une lettre (p. 170). »

Le début du septième fragment⁵⁰⁴ réintroduit le sujet : « Ce soir je vais découvrir ce que nul ne savait il y a trois générations. [...] Je vais dérouler en tremblant les centaines de mètres de bandelettes. C'est un violent devoir qui m'attend (p. 172) » ; « Moi je vais rompre le sceau et *je lirai la chose* [p. 173, c'est nous qui soulignons]. » Or, cette affirmation va à l'encontre du texte, où la décision de lire reste – nous le verrons plus loin – une intention : au lieu de donner à lire les lettres, *OR* demeure un réservoir de soliloques : « Je préfère ne pas vivre comme l'ombre du docteur Georges Cixous [...] à qui je pourrais venir monologuer ma vie (p. 180) » ; « Je sais vivre d'un rien, j'ai la capacité, je parlerai pour deux (p. 181). »

Ces paroles solitaires s'achèvent en une litanie basée sur des sentiments antagoniques, d'où jaillit le désir de la lutte contre « la désécriture » : « M'aimes-tu ? m'aimes-tu ? j'en doute et je ne le sais pas est-ce que c'est de l'amour est-ce que c'est de la peur est-ce te retenir ou te laisser partir (p. 182) » ; « Aveuglés enveloppés dans les vapeurs blanches nous chancelons

⁵⁰² Cependant, le récit ne manque pas d'intentions parodiques : ne s'agit-il pas de la « réécriture » de la paternité et, d'une façon générale, d'un certain nombre de « mythes » masculins ? Cf. à ce sujet l'épisode de la « thèse » du père.

⁵⁰³ Les voix du frère accompagnent les quatre lignes mélodiques fondamentales.

⁵⁰⁴ Pp. 171-194.

dans les espaces séparément. [...] Je luttai *contre la désécriture* [p. 183, c'est nous qui soulignons]. »

À travers cette lutte, se dessine la visée de l'emploi de la forme fuguée et, par là même, celle du récit qui, loin d'être une autobiographie, souhaite paradoxalement restituer la figure du père par la « délecture » de ses lettres imaginées : « *C'est sa fille suivante, son auteur ignoré qui traduit sa pensée. Je me mets à sa place sous la tente, je ne respire plus, et j'invente. Puissé-je inventer sans offenser* (p. 185). » Le texte atteint de la sorte à son point culminant, en poussant le procédé du contrepoint jusqu'à son paroxysme. Le sujet et le contre-sujet connaissent non seulement une existence « simultanée », mais l'un peut être échangé contre l'autre. En effet, l'absence des lettres se métamorphose en une présence, le contre-sujet étant transmué en sujet : « Si nous avions été mon père, j'aurais laissé avant de partir *une lettre absolue*. Une lettre pour toutes les ténèbres. [...] J'imaginai cette lettre [p. 190, c'est nous qui soulignons] » ; « Dans un éclair je déchiffre le message de mon père : c'est cette absence de lettre qui tient lieu de lettre (p. 191) »⁵⁰⁵.

Cette « lettre absolue » est capable désormais de proposer sinon une solution, du moins un repère dans la quête d'identité, la narratrice allant jusqu'à se confondre avec la lettre même : « Je t'écris. Oui bien sûr dis-je je suis ta lettre. Je suis moi-même ta lettre à moi dis-je (p. 192). » Quoi qu'il en soit, tout demeure hypothèse dans *OR*, dont la véracité est définitivement annulée : « Qui accuse qui de quoi dans ce récit pulmonique ? [...] Histoire obéissant à quatre horloges dont l'une n'a plus d'aiguilles l'une lit dans le sens d'une aiguille et l'autre dans le sens d'une autre aiguille, sur l'une il est hier sur l'autre ce matin (p. 194). »

Le fragment final⁵⁰⁶ s'interprète comme un épilogue destiné à redire les contraires qui alimentent le récit. La première phrase insiste sur l'idée de la fusion du sujet et du contre-sujet : « Le cheval blanc à deux encolures galoie inversement vers la vérité (p. 195). »

La « vérité » de *OR* – qui se déroule en « un présent du passé (*ibid.*) » – réside dans « les mauvais traitements de texte (*ibid.*) », texte brouillé au point que la lecture des lettres semble porter un moment le risque de la négativité, la menace de la perte de la liberté : « Après la lecture des lettres du fiancé [...], le nouveau docteur va-t-il effacer mon père intérieur [...] ? (p. 196) » ; « La chose animée écrite c'est pierre et Dieu. Je m'incline devant elle. C'est pourquoi je fraie les eaux avec crainte en direction des lettres. Quand je les aurai lues c'en sera fini de ma liberté (p. 197). »

⁵⁰⁵ M. Calle-Gruber affirme que « la littérature chez Hélène Cixous est cette porte entrebâillée sur être-et-ne-pas-être. La littérature tient lieu de l'impossible lieu : l'ailleurs présent ; l'ici maintenant au futur antérieur ; la présence de l'irréel (2002, p. 99). »

⁵⁰⁶ Pp. 195-199.

La fin du passage fait résonner les modulations de la réponse, en livrant une méditation sur « le Livre ». Cela renvoie le lecteur au début du récit dont le caractère circulaire s'éclaire ainsi. L'écriture-lecture, cette « chose animée plus absolue finie extérieure [au narrateur] (*ibid.*) », si elle est porteuse de la crainte, est aussi susceptible d'offrir un grain d'espoir, en permettant de fixer l'« idée » du père : « Il ne pourra me venir à l'esprit d'apporter ni modification ni contradiction [aux lettres]. Ce sera. C'est déjà. L'idée de mon père terminée, terminal, cette œuvre d'art accomplie plus grande que moi (*ibid.*) »⁵⁰⁷.

La révélation de cet espoir – gage des retrouvailles avec soi, le monde et les autres – invite à l'ultime émergence du sujet placé dans la zone du « sublime »⁵⁰⁸ : « Me voilà dans le ravissement : il s'agit d'un haut espace calme immense impersonnel où je me trouve. Sans douleur sans souvenir sans oublier sans poids sans moi. Mais en tant que joie sublime. Je me trouve : je flotte sur les lèvres des lettres comme un sourire. Il y a la promesse d'un texte sans reproche. Depuis une telle hauteur, me dis-je, je vais pouvoir tout lire sans heurt sans coupure sans (p. 198). »

Or, la lecture de ces lettres à « six cents voix (p. 199) » – acte défini comme une « grâce », « une beauté », voire comme « un modèle (p. 198) » –, demeure pour toujours une démarche virtuelle : « J'avais toujours pensé que je finirais par ne pas lire ces lettres. [...] Maintenant je savais que je finirais par les lire. [...] Je les lirai demain, dis-je, à haute voix. C'est promis (p. 199). » Les hésitations de cette fin ouverte se trouvent renforcées par la double datation qui surgit au terme du récit : « DEMAINE CE SERA LE 24 AOÛT 1995. 27 Août 1996 (*ibid.*) ».

Ce faisceau d'hypothèses et d'imitations qu'est *OR*, si dissonant soit-il, traduit néanmoins une exigence supérieure : ne s'agit-il pas de faire disparaître – par le biais de la lutte contre la « délecture » – la mort ? « Il [le père] ne veut pas qu'on le voie mort. Il ne veut pas qu'on le croie mort. Je fais sa volonté (p. 185). »

Quelle que soit l'interprétation que l'on donne à ce texte déconcertant, les soliloques superposés qui tissent sa trame révèlent une incertitude foncière, disant – dans un même souffle – la volonté de (se) fuir, de s'enfuir, de se disperser et de renaître⁵⁰⁹. *OR*, qui n'hésite pas à exploiter l'heureuse polysémie

⁵⁰⁷ Selon Anne-Marie Picard, « *OR* devient l'écriture elle-même, la lettre du père secret qui arrive (2000, p. 291). »

⁵⁰⁸ Pour les manifestations du sublime chez Cixous, cf. l'étude de M. Calle, 1992, p. 102.

⁵⁰⁹ Le style du récit est très proche de l'oral, sans que le texte procède pour autant à un bouleversement radical du langage, technique qui marquait S. Néanmoins, quelques « erreurs » grammaticales font leur apparition, dont la nature délibérément « voulue » est déclarée dès le début : « Ce qui se drame dessous seule le chat le sait. (Non, ce n'est pas une coquille involontaire. J'ai fait exprès. Je fais mes fautes exprès. Qui ne les hait pas me suive) (p. 28). »

du terme de fugue, requiert en effet une « lecture médusante⁵¹⁰ », par laquelle l'auteur souhaite, pour reprendre les propos de Mireille Calle, « en revenir à la plus grande incertitude, laisser parler la parole, phraser la phrase, fourcher la langue⁵¹¹. »

Par le croisement des mélodies contrastées, la romancière parvient à créer ce que Calle appelle « une écriture par la négative », désireuse de « faire entendre l'inouï, penser l'impensable, faire lire et écrire là où ça n'écrit pas, à l'endroit des négatifs qui, dans le texte de Cixous, prennent existence, existent, et deviennent une butée de significations⁵¹². »

⁵¹⁰ Calle, 1992, p. 97.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 99.

⁵¹² *Ibid.*, p. 101. *OR* peut être rapproché une fois de plus de *L'Amant*, dont l'histoire est fondée sur l'absence de référent, sur l'inexistence du sujet.

Postface

Au terme de cette étude sur les récits de femmes, il nous est peut-être possible de donner une réponse aux questions soulevées dans l'Avant-propos. Avant de ce faire, il nous semble important de (re)tourner au contexte réel des œuvres et d'offrir une esquisse socioculturelle du début du XX^e siècle en France. Le choix de cette problématique s'explique par plusieurs raisons : d'une part, c'est à cette époque (1900) que débute Colette, dont les récits constituent le sujet du premier chapitre de cette étude. D'autre part, cette période correspond à celle où la crise de l'identité féminine est le plus manifeste. La position précaire de la femme – et celle, par conséquent, de la femme-écrivain – s'explique avant tout par le statut qu'elle occupe dans le champ socio-culturel de l'époque : considérée comme « une annexe de l'homme », mutilée dans sa liberté personnelle, la femme demeure un être sans identité. Il va sans dire que les échos de ce trouble résonneront à travers tout le XX^e siècle et détermineront, d'une façon parfois décisive, la production littéraire au féminin.

Il n'est donc pas étonnant que les mouvements féministes – dont il convient de distinguer deux périodes – soient en voie de se propager au début du siècle. La première vague du féminisme, née à la fin du XIX^e siècle et perdurant jusqu'aux années 1920-1930, s'attache à conquérir l'égalité des droits, tout en affirmant l'altérité de la femme. La deuxième vague qui date de la fin des années 60 tente, pour sa part, de conquérir des libertés liées au corps, à la sexualité, à la féminité et de dénoncer, d'une manière plus radicale, le système patriarcal⁵¹³. Nous avons montré que *Le Deuxième Sexe* jouait dans ce processus un rôle primordial : Beauvoir revendique un changement radical des valeurs sociales, une démystification des tabous, afin de pouvoir sortir la femme de sa condition infériorisée d'objet⁵¹⁴.

À l'aube du XX^e siècle – tout comme dans les années 70 – ce sont les États-Unis qui montrent l'exemple au monde occidental : trente-six États possèdent des associations suffragistes, grâce auxquelles le droit de vote des femmes est reconnu en 1920. L'Allemagne et L'Angleterre – où les suffragettes sont en contact permanent – en font autant⁵¹⁵ : le parti socialiste accepte d'inscrire

⁵¹³ C'est à cette vague que succédera la querelle de l'écriture féminine dont nous avons parlé dans l'Avant-propos.

⁵¹⁴ En même temps, Beauvoir ne s'imaginerait cette émancipation que « dans l'identique, au nom du neutre et de l'universel ». Cf. Marini, 1992, p. 288. Ainsi compris, *Le Deuxième Sexe* « alimente le courant égalitariste, non le courant différentialiste du féminisme ». Cf. Collin, 1992, p. 268.

⁵¹⁵ Il suffit de penser à Clara Zetkin et à son journal *L'Égalité*, lancé en 1892.

à son programme l'égalité politique, économique et civile des femmes. La situation des Françaises est loin d'être aussi avantageuse : le mouvement féministe, trop marqué par le socialisme, n'a pas détaché les revendications des femmes du contexte politique général, du combat des hommes pour la liberté⁵¹⁶. Il est à remarquer que les combats féministes n'ont pas été menés de la même façon en France, pays latin, et dans les nations anglo-saxonnes, plus libérales. La République en France, à en croire Elisabeth Badinter, « s'est édifiée sans les femmes, presque contre elles » – la preuve en est que les manifestations hardies des suffragettes anglaises ont choqué au début du siècle l'esprit des Français⁵¹⁷.

Ainsi, au tournant du siècle, il y a dichotomie entre un système d'exploitation, de mieux en mieux organisé, et une vie mondaine qui refuse de voir les réalités culpabilisantes. Toujours est-il que la vie des femmes, du moins à Paris et seulement pour une élite n'a rien de sinistre en apparence : la Parisienne domine la Belle Époque, ce qui va de pair avec l'éclosion de la littérature féminine. Il suffit de rappeler Anna de Noailles, qui devient une vedette avec son recueil de poèmes *Le Cœur innombrable* (1901), dans lequel, marquée de néoromantisme, elle chante l'amour de la nature et laisse libre cours aux sentiments. Le même romantisme « féminin » s'inscrit dans les poèmes de Gérard d'Houville, par le biais desquels l'auteur souhaite redonner à l'amour ses élans de distinction et de mélancolie. Marcelle Tinayre, pour sa part, est une féministe convaincue : dans ses romans solidement construits, elle pose les problèmes de l'affranchissement social et moral de la femme⁵¹⁸. Gyp, dans ses innombrables romans « mondains » dialogués, est le peintre par excellence du type de la toute jeune fille un peu garçon manqué que Colette développera toute sa vie durant, de Claudine à Gigi. Enfin Rachilde, tenue pour « la Reine des décadents »⁵¹⁹, propose – tout comme Colette – un moyen efficace pour briser l'ordre patriarcal et son discours : élaborant une thématique répétitive, elle met en valeur la négation du sexe⁵²⁰. Ces femmes-écrivains sont les premières à reconnaître, avec Proust, la vanité d'un certain rationalisme dans l'art, ainsi que la nécessité d'une révision des valeurs traditionnelles. Elles dé-

⁵¹⁶ Sauf quelques militantes, par exemple Marguerite Durand, Nelly Roussel et Madeleine Peletier.

⁵¹⁷ Badinter, 1986, p. 217.

⁵¹⁸ Voir *La Maison du péché*, 1902.

⁵¹⁹ Dauphiné, 1991, p. 11.

⁵²⁰ Une bonne illustration nous en est offerte par *Monsieur Vénus* – premier roman important de l'auteur – qui a connu, au moment même de son apparition dans la littérature, un succès foudroyant. Lors de sa première publication en 1884, le roman fait scandale : Rachilde, accusée d'avoir inventé « un vice nouveau », est condamnée par le Parquet belge à deux ans de prison et à deux mille francs d'amende pour « immoralité ». En revanche, Barrès, qui préface la deuxième édition (1889), tient le récit pour un « merveilleux chef-d'œuvre ».

couvrent également l'importance des courants cachés de la conscience : de Colette à Cixous, leur exploration constitue un de leurs thèmes de prédilection.

Si l'écriture-femme connaît un essor considérable, le trouble qui s'inscrit dans l'identité féminine ne cesse de persister au tournant du siècle. La femme demeure un « être sans identité » – si elle parvient à dominer, elle doit « changer de sexe » : devenir homme⁵²¹. En effet, le seul modèle valable, la seule valeur sûre est le modèle masculin – il n'est donc pas étonnant que ces femmes-écrivains, si elles participent aux mouvements féministes, n'hésitent pas pour autant à étaler leurs sentiments ambivalents à leur égard et aillent parfois lutter, de façon paradoxale, contre le féminisme naissant, tout en souhaitant échapper à la « littérature féminine », celle en particulier des bas-bleus⁵²². Figées dans l'altérité, privées de moyens d'expression propres, elles ne peuvent le plus souvent qu'imiter les hommes : ce fort désir de masculinisation entre cependant en contraste avec la volonté de plus en plus impérieuse d'affirmer leur féminité, d'où la position schizophrénique de la femme, déchirée par ses aspirations contraires.

Certes, les changements socio-historiques survenus durant le siècle modifient considérablement (sinon radicalement) le statut de la femme, capable désormais de conquérir sa liberté personnelle : si les interrogations identitaires se trouvent, de nos jours encore, au centre de l'intérêt des romancières, elles n'ont ni le même poids, ni les mêmes enjeux que celles qui se posent pour la femme de la Belle Époque. Parallèlement aux métamorphoses sociales, les techniques d'écritures subissent, elles aussi, de profondes transformations : de toute évidence, Colette et Beauvoir, chez qui persiste un romanesque facile à discerner, n'écrivent pas de la même manière que Duras ou Cixous, qui prétendent nier la possibilité de raconter une histoire.

Sur ce point, nous nous voyons obligée d'ouvrir une seconde parenthèse, afin de dissiper un éventuel malentendu. Bien que l'écriture-femme aboutisse souvent à la mise en question du discours masculin, elle n'en reflète pas moins les grands changements paradigmatiques du genre romanesque lui-même. Alors que les récits de Colette, désireuse de renouveler le roman psychologique traditionnel, peuvent aisément s'apparenter à ceux de Proust⁵²³, les romans de Beauvoir sont à la fois marqués par le roman américain⁵²⁴ et par la littérature d'« action » surgie en France autour des années trente, sans parler de l'influence du récit existentialiste sartrien. Les écrits de Sallenave, nous l'avons montré, s'intègrent bien dans la lignée des œuvres qui, depuis celles de

⁵²¹ Cf. Maugue, 1991, p. 539-540. Du reste, la figure de l'androgynisme, être parfait à deux sexes est très à la mode dans cette littérature « fin de siècle ».

⁵²² Cf. – entre autres exemples – Marcelle Tinayre : *La Rebelle* (1906) et Colette Yver : *Dans le jardin du féminisme* (1920).

⁵²³ Il est question surtout de ses écrits tardifs.

⁵²⁴ Par Hemingway en particulier.

Gide, ne cessent de s'interroger sur l'acte même de l'écriture, en cherchant notamment à montrer les jeux de la création. Si Duras semble adopter – du moins au début de sa carrière – quelques-unes des caractéristiques du nouveau roman, elle s'engage plus tard (et grâce principalement à *L'Amant*) dans la voie du postmoderne ; enfin Cixous parvient à déconstruire ouvertement tout ce qui relève de la tradition. Il ressort de ce qui précède que les grands novateurs du roman moderne comptent, certes, autant d'hommes que de femmes de lettres – aussi la transgression des canons littéraires en vigueur ne constitue-t-elle pas, *du moins* en elle-même, un trait spécialement « féminin ». Il s'ensuit également que l'écriture-femme ne propose à aucun moment d'établir un canon littéraire spécifique : au lieu de constituer, comme le constate Didier, une « littérature à part », elle a pour fonction, au contraire, d'« apporter un renouvellement radical à l'écriture contemporaine »⁵²⁵.

Il est temps maintenant de reprendre nos interrogations initiales et d'examiner, à titre de synthèse, en quoi résident au juste les traits pertinents des écrits que nous venons d'analyser dans les précédentes parties. Pour ce faire, nous poserons trois problématiques : la première se rapporte à la thématique des œuvres, la deuxième aux structures narratives, la troisième, enfin, à trait aux pratiques intertextuelles que nous avons précédemment discernées. Le choix de ce procédé est d'autant plus justifié que nombre de ressemblances relient les écrits de notre corpus. En effet, sur le plan thématique, la similarité qui s'établit entre les textes saute aux yeux : chacun se caractérise par la carence – plus ou moins considérable – du poids événementiel, d'où il ressort une mise en relief de la vie intérieure des personnages, aux dépens de la dimension socio-politique reléguée, à une exception près⁵²⁶, à l'arrière-plan.

Les récits du corpus se distinguent par une *thématique répétitive*, dont l'un des foyers centraux est constitué par les problèmes que pose l'écriture et, plus généralement, la création. Ainsi, ce n'est pas un hasard si la majorité des histoires mettent en valeur une femme-scripteur, en quête d'elle-même et de l'homme⁵²⁷. Cela dit, le thème de l'écriture est étroitement lié à celui du désir, ce qui aboutit à la découverte du corps féminin, saisi de l'intérieur par l'héroïne⁵²⁸. Ainsi la création devient le support d'une recherche identitaire, à l'in-

⁵²⁵ Didier, 1981, p. 39. Dans ce refus de la recherche d'une spécificité féminine, Pierre Brunel va encore plus loin en invitant le lecteur à se garder, « en littérature et en art, de croire à un "*così fan tutte*" : « Je ne peux imaginer, écrit-il, qu'elles [les romancières] parlent, qu'elles écrivent toutes de la même façon, et j'ai décidé d'inviter à lire à voix haute quelques romans exemplaires dont la liste [...] n'a rien de limitatif. » Cf. 2002, p. 22.

⁵²⁶ Il s'agit des *Mandarins*.

⁵²⁷ Exceptées PG, où le scripteur est un personnage masculin. Il en est de même, en partie, dans FB.

⁵²⁸ En comparant Colette et Cixous, N. Ward Jouve estime que chez les deux auteurs « il y a deux constantes : savoir et corps » : « dans les rapports entre oranges et sources, se dit un mythe au féminin, où la loi qui sépare et interdit, est subvertie, où goûter au savoir est

térieur de laquelle les déchirements causés par le sentiment amoureux et la vie en couple prennent une importance de premier ordre.

L'activité du personnage-scripteur peut se manifester de différentes manières : chez Colette, c'est l'écriture des lettres qui assure la métamorphose de Mitsou, auxquelles répondent, en contrepoint, les « faux écrits » dont *Le Képi* est rempli. Si les lettres jouent un rôle important dans *Les Portes de Gubbio* et *Les Fous de Bassan*, l'intérêt de *OR* réside dans la « délecture » des lettres imaginées du père, ce qui permet à l'héroïne de restituer la figure paternelle.

La rédaction du journal revêt une fonction non moins importante : *Les Mandarins* se lisent non seulement comme un récit d'apprentissage, mais aussi comme le récit d'un amour malheureux, dont la relation passe par le biais de l'écrit d'Anne, seul personnage qui écrit et qui ne soit pas écrivain. Dans *La Femme rompue*, le journal offre à Monique une possibilité de survivre à son drame conjugal et de se protéger de l'univers qui l'étouffe. Le journal de S. s'interprète comme une compensation à sa stérilité de musicien, tout en exposant une série de dilemmes sur les possibles de la création (musicale et littéraire). Notons enfin l'importance des livres-lettres, sur lesquels se tisse l'histoire des *Fous de Bassan*, ainsi que du journal de Clara dans *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, censé montrer – même rapidement – l'intimité de l'héroïne.

Il arrive que l'écrit du scripteur ne se définisse pas en tant que journal intime : c'est le cas de *L'Amant*, récit d'une vocation où l'écriture reste un désir favorisant la découverte de l'absolu de l'amour. La principale préoccupation de la narratrice de *Souffles* consiste à montrer la difficile gestation de l'activité scripturale, qui va de pair avec les troubles de l'identité sexuelle. *Moderato cantabile* constitue une exception, en ce sens que le thème de l'écriture n'y apparaît pas. Aussi l'expression de la passion – l'enjeu du texte – doit-elle passer par le dialogue, grâce auquel Anne et Chauvin inventent une histoire remplie de leurs fantasmes.

Aux thèmes majeurs de l'écriture et de l'amour peuvent s'en adjoindre d'autres, parmi lesquels la mort occupe une place prépondérante. Ainsi, dans *Aurélien* et *Est-ce que je te dérange ?*, le principal agresseur n'est rien d'autre que la mort ; l'univers des *Fous de Bassan*, qui pousse l'angoisse jusqu'à son paroxysme, est habité d'une série de tensions d'essence mortelle. Dans l'histoire onirique et d'autant plus inquiétante du *Voyage d'Amsterdam ou les Règles de la conversation*, c'est le rêve qui offre une possibilité d'échapper à la mort ; celle-ci, liée au temps, à la création et à l'amour constitue dans *Les Portes de Gubbio* un des points stratégiques des interrogations de S. Les deux récits de Duras ont ceci d'important qu'ils font ressortir la liaison viscérale qui

goûter à l'innocence [...], celle à venir, celle que rend possible l'écriture. » Cf. 1990, p. 66 et p. 72.

existe entre la passion et la mort ; enfin, chez Cixous, le spectacle de la naissance éveille inexorablement un désir de meurtre.

Accouchement douloureux, les textes ne manquent pas d'exposer la problématique de l'enfance, qui a une dimension importante chez Hébert : les crises d'identité complexes que traversent les personnages, sont enracinées dans leur enfance, lieu de violents conflits familiaux. *La Cire verte* et *L'Amant*, à leur tour, sont centrés sur l'adolescence des narratrices ; âge magnifié par Colette, il est celui qui permet à Duras d'accéder à la certitude de devenir écrivain.

Le thème de l'enfance est accompagné de celui de la maternité, qui apparaît par exemple dans *La Femme rompue* : un des reproches de Maurice concerne le caractère possessif de l'attitude dont témoigne Monique à l'égard de ses filles. Lors de l'étude des *Mandarins*, nous avons attiré l'attention sur l'hostilité des rapports qui se tissent entre mère et fille ; il en est de même dans *Moderato cantabile*, où l'ambiguïté marque les relations d'Anne avec son fils. Pour l'héroïne de *L'Amant*, la mère est à la fois un modèle et un repoussoir ; dans le « texte-enfant » qu'est *Souffles*, la maternité – processus fort compliqué et contradictoire – consiste non seulement dans l'accouchement de Jenais ou de la Primavère, mais aussi dans celui du texte même, corps d'une redoutable ambiguïté. Il convient de remarquer que la maternité peut se présenter à rebours : c'est le cas dans *Est-ce que je te dérange ?*, où la grossesse de Delphine n'est que trompe-l'œil⁵²⁹. Notons enfin que dans *OR*, contrairement aux récits dont nous venons de parler, c'est la problématique de la paternité qui s'impose.

À côté des thèmes de la mort, de l'enfance et de la maternité, celui de la musique peut également faire son apparition⁵³⁰. Il suffit d'évoquer les « concerts » du *Voyage d'Amsterdam*, censés refléter l'histoire du couple ; la figure de S., musicien ; la sonatine de Diabelli, qui prend un rôle si considérable dans *Moderato cantabile*, ou la valse de Chopin, conduisant à la révélation de la narratrice. De fait, la musique participe, au même titre que les autres thèmes, à la quête des protagonistes en proie à leurs dilemmes artistiques et sentimentaux. Il nous semble important de remarquer encore que nombre d'histoires se déroulent dans une atmosphère énigmatique, d'où le caractère hypothétique des événements qui s'y produisent : tels sont du moins *Le Képi*⁵³¹, les récits de Sallenave, *Les Fous de Bassan*, *Moderato cantabile* et *OR*.

Après avoir passé en revue les principaux thèmes qui régissent les histoires de notre corpus, il convient de tirer les conclusions qu'un tel choix thématique

⁵²⁹ La maternité peut également être conçue comme une négativité : un bon exemple nous en est donné par la mère de Stevens dans FB, « mauvaise mère » par excellence. Cf. P. Louette, 1997, p. 310.

⁵³⁰ Dans ce cas, la musique est évidemment comprise comme unité de contenu.

⁵³¹ En particulier LKé et CV.

offre. Si les rapports entre les personnages conduisent dans la majorité des cas à l'échec⁵³², leur destinée n'est pourtant pas sans espoir. En effet, de la lutte engagée entre les héros, le personnage féminin sort sinon triomphant, du moins sauvé : c'est à la femme qu'appartiennent la lucidité et la force, tandis que l'homme demeure le plus souvent la victime de ses obsessions. *Mitsou* doit se lire comme le récit d'une libération, permettant à l'héroïne de se débarrasser de la souffrance causée par l'homme. Parmi les nombreux personnages des *Mandarins*, la positivité appartient à Anne-scripteur, capable d'affirmer par son écriture son instinct de vivre ; il en va de même dans *La Femme rompue*, où l'écriture est génératrice d'une énergie dont Monique a grand besoin. De l'univers étouffant des *Fous de Bassan* émerge la positivité de la « longue lignée des gestes de femme »⁵³³ ; les figures féminines du *Voyage d'Amsterdam* sont susceptibles de donner une chance pour la survie des êtres. Dans *Souffles*, la force du « continent noir », terrain des femmes, entre en contraste avec la faiblesse des « fleurs mâles », ridiculisées. Il ressort de cela que la venue à l'écriture, saisie par la femme comme un acte charnel rempli de sensualité, aboutit – dès Colette – à un renversement plus ou moins marqué des forces traditionnelles⁵³⁴.

Le statut privilégié des personnages féminins s'observe également dans les *structures narratives* de nos textes. Ceux-ci, à trois exceptions près⁵³⁵, se définissent comme des récits personnels caractérisés par l'adoption de la forme homodiégétique. Comme l'instance narrative occupe, dans sa propre histoire, un rôle de protagoniste⁵³⁶, les récits auxquels nous avons affaire sont à considérer comme autodiégétiques, pris en charge par une narratrice⁵³⁷.

Du fait même de l'adoption de cette technique, le privilège de la vue et de la voix est dans la plupart des cas propre aux héroïnes, aux dépens des héros, dont l'optique et la parole sont étouffées. Une bonne illustration nous en est donnée par *La Femme rompue* : grâce à la complexité de son journal, Mo-

⁵³² Dont l'une des causes est l'impuissance à communiquer qui affecte le couple. Cf. LK, FR, AR, ET et VA.

⁵³³ FB, p. 215. Bishop estime qu'en dépit de l'ambiguïté qui caractérise les héroïnes hébertiennes, « la possibilité d'un renouvellement vient de la femme (1993, p. 184) ».

⁵³⁴ Cixous trouve en effet qu'« une femme, ça n'écrit pas comme un homme, parce que ça parle avec le corps. L'écriture, c'est du corps. [...] Un corps de femme ça ne fonctionne pas comme un corps d'homme. » Cf. *Quelques questions à Hélène Cixous. Entretien avec Françoise Collin, Les Cahiers du GRIF* 13, p. 20. Cité par Monique Rémy, 1990, p. 85.

⁵³⁵ ARm, VA et AR sont intégralement relatés en narration hétérodiégétique ; MI et MA se distinguent par l'alternance des formes narratives ; dans MC, récit à la troisième personne, l'hyporécit exige l'emploi de la première personne.

⁵³⁶ Si l'on veut bien excepter les trois morceaux homodiégétiques du *Képi* où nous avons affaire principalement à des narrateurs-témoins.

⁵³⁷ Sauf, évidemment, dans TD, PG, ET et, en partie, dans FB, qui mettent en valeur un personnage-narrateur.

nique, détentrice de la vue et de la voix, parvient à capter la « vérité ». Si, dans *Les Mandarins*, nous assistons aux croisements des deux perspectives centrales (celles d'Anne et d'Henri), Anne occupe sur le plan narratif un statut privilégié : sujet-percepteur unique dans son récit 2, elle est capable de briser par ce biais la chronologie austère du roman.

Il est intéressant de remarquer que même dans les récits entièrement (ou partiellement) hétérodiégétiques, c'est le point de vue de l'héroïne qui triomphe⁵³⁸ : dans *Le Voyage d'Amsterdam*, grâce à la présence des passages en italique, c'est l'optique du personnage féminin qui oriente la perception du monde romanesque ; il en est de même dans *Moderato cantabile*, où le regard d'Anne est susceptible de l'emporter⁵³⁹. Quel que soit le sujet-percepteur, les textes se caractérisent par nombre de bouleversements d'ordre narratif : si les récits de Colette et ceux de Beauvoir s'attachent, tant bien que mal, à la tradition, les écrits des quatre autres romancières sont marqués par l'atomisation de l'histoire, qui va de pair avec les perturbations des instances narratives. Ces troubles peuvent survenir selon différentes modalités, telles la mise en abyme, la fragmentation, les croisements et les éclatements de toutes sortes.

Le procédé de la mise en abyme s'inscrit dans plusieurs textes, parmi lesquels en premier lieu *Les Fous de Bassan* méritent d'être mentionnés. Grâce à la discontinuité des formes d'écriture (livres et lettres) et à la multiplicité des voix des scripteurs, *Les Fous de Bassan* s'interprètent comme une suite d'imitations centrées sur la disparition des cousines. Le principe narratif des *Portes de Gubbio*, journal éclaté, réside également dans la technique de la mise en abyme : les multiples transmissions et transcriptions effectuées par S. constituent la partie la plus importante de la trame du texte, qui apparaît comme un récit encadré ; c'est également le procédé de l'encadrement et de l'enchâssement qui est utilisé – à rebours – dans *Le Képi*.

Outre la mise en abyme, d'autres phénomènes de rupture viennent briser le tissu narratif. Dans *Le Voyage d'Amsterdam*, texte-leurre, ce sont l'alternance, la répétition et le croisement des voix qui gouvernent l'organisation du récit. *Moderato cantabile* fait ressortir de nombreuses duplications, aboutissant à l'imbrication des deux récits, qui s'achèvent dans la destruction de l'hypotexte inventé par les héros. Par le recours même à la mise en abyme, *Les Fous de Bassan* ne peuvent offrir qu'une reconstruction fragmentée du crime dont il est question, la fragmentation marquant d'une manière générale tous les récits de notre corpus, ce qui conduit au niveau du langage à la forte présence des marques de l'oralité.

Le Képi étonne par la virtuosité narrative dont fait preuve son scripteur ; le principal intérêt de *L'Amant* réside dans l'éclatement de la voix de la narra-

⁵³⁸ L'unique exception en est ARm.

⁵³⁹ Le privilège de la vue, dans AR et FB, peut appartenir aussi bien aux personnages féminins que masculins.

trice en deux instances ; le même phénomène s'observe dans l'écrit d'Olivia, où celle qui parle est également divisée en « je » et en « elle ». Dans *OR*, c'est la superposition des voix qui triomphe, d'où résultent la bipolarité fondamentale, la double matière du texte. *Souffles* enfin, par les renversements qui s'y effectuent, parvient à l'abolition totale des poncifs du genre romanesque.

Les différents procédés du bouleversement textuel ont deux fonctions étroitement liées. D'une part, ces perturbations permettent la mise à distance du poids émotionnel de l'histoire : les stratégies narratives adoptées dans *Mitsou* et *Le Képi* sont au service de cette tâche. Dans *L'Amant*, les éclatements favorisent la mise à distance de l'image de soi ; les pratiques du *Voyage d'Amsterdam* sont censées diminuer l'amer message de l'histoire du couple ; enfin, l'un des vœux des narratrices chez Cixous consiste à faire disparaître le néant.

La mise à distance s'accompagne, d'autre part, de la volonté de déconcerter le lecteur, qui doit prendre une part active dans le déchiffrement des textes. Dans *Les Fous de Bassan*, il est obligé de recoller les bribes de l'histoire en procédant à une lecture à reculons, lecture que nécessitent également *Les Portes de Gubbio*, où le narrateur est soucieux dès le début de brouiller les pistes. Les textes de Cixous requièrent une lecture médusante, ce qui ne fait qu'aggraver l'incertitude du lecteur plongé au cœur des hypothèses qu'émettent les écrits.

Le rôle du lecteur est d'autant plus considérable que l'*intertextualité* a une fonction éminente dans notre corpus. Si toute littérature est intertextuelle, il nous semble que l'écriture-femme est peut-être plus intertextuelle – du moins à partir des années soixante-dix – que d'autres, ce qui n'est certainement pas sans rapport avec la crise de l'identité féminine dont nous venons de parler. Pour prouver ce constat, il est opportun de résumer les différentes manifestations de la pratique intertextuelle, littéraire ou extra-littéraire, dont nous avons distingué lors de l'étude de *Souffles* quatre sous-catégories (coprésence, hypertexte, paratexte, métatexte)⁵⁴⁰. Comme les frontières entre les divers types d'intertextualité sont loin d'être étanches, notre résumé demeurera fort schématique, d'autant qu'il n'y a évidemment pas lieu d'entreprendre ici une étude détaillée de tous les intertextes qui parsèment nos récits.

Parmi les formes de la coprésence, la *référence* et l'*allusion* apparaissent dans nombre de textes⁵⁴¹. *Le Képi* contient un certain nombre de références faites aux auteurs et artistes aussi « disparates » que « Mme Sand », Marcel Schwob, Jules Renard ou encore Boucher, Gustave Doré, Jules Verne et Balzac, ce qui ajoute au caractère ludique du recueil. Dans *La Femme rompue*, la

⁵⁴⁰ *Supra*, S, p. 200. Dans ce qui suit, nous respectons les définitions que nous avons établies, tout en élargissant leur cadre.

⁵⁴¹ Selon A. Bouillaguet, la référence se définit comme un « emprunt non littéral explicite », alors que l'allusion est un « emprunt non littéral non explicite (2000, p. 31) ».

référence initiale qui a trait à Mozart montre l'état d'âme de l'héroïne, celles faites à Stockhausen et aux *Lettres* de Wilde que Monique ne comprend pas, font ressortir son désir d'imiter sa rivale Noëllie. Enfin, une référence relative à une nouvelle de Poe introduit dans ce journal en apparence banal un accent fantastique⁵⁴², tout en affirmant la « littérature » de l'écrit de Monique. Outre ces références, *La Femme rompue* témoigne, dans sa structure profonde, de la mise en valeur d'une éclatante hypertextualité⁵⁴³ : le récit se lit comme un récit policier renversé, au terme duquel le statut du coupable et le crime lui-même demeurent incertains.

La Cire verte et *Est-ce que je te dérange ?* font ressortir ce même usage de l'intertextualité, l'épisode Hervouët et le récit d'Édouard contredisant d'une manière ironique la logique du genre. L'allure policière du roman de Hébert est renforcée par une référence à Agatha Christie ; dans *Aurélien*, c'est une allusion à l'univers du conte qui s'annonce, le texte lui-même offrant une réécriture du conte merveilleux à deux séquences. *Les Fous de Bassan* s'apparentent à merveille à ces écrits : d'une part, de nombreuses allusions faites à l'Ancien et au Nouveau Testaments transparaissent ; d'autre part, le texte s'efforce d'obscurcir la trame policière qu'il adopte pourtant. Comme le crime est constamment passé sous silence, *Les Fous de Bassan* se construisent à l'envers du récit policier, ce qui ne fait qu'ajouter au trouble éprouvé par le lecteur⁵⁴⁴.

Dans *Le Voyage d'Amsterdam*, plusieurs types de références voient le jour. En ce qui concerne les références théâtrales, ce sont les noms de Don Juan et de Faust qui s'imposent ; les références picturales sont censées renforcer le caractère filmique de l'histoire, figée tour à tour en un tableau et une photographie. Les références musicales occupent – comme c'est le cas dans les *Portes de Gubbio* – une place considérable, d'autant que le récit entier, composé de sept mouvements, est susceptible de s'organiser à la manière d'une partition, tout comme les morceaux qui composent *Le Képi*. La mise en valeur de ces intertextes extra-littéraires contribuent à favoriser l'expérience ludique qu'aura le lecteur et qui entre en contrepoint avec l'univers angoissant dans lequel sont plongés les personnages.

Moderato cantabile, comme *Le Voyage d'Amsterdam*, fait ressortir un intertexte essentiellement musical, étant donné que le récit se conforme à la forme sonate, technique fondée sur la variation qui devient chez Duras répétition infinie : celle de la fascination du manque⁵⁴⁵. Dans *OR*, c'est la fugue mu-

⁵⁴² Accentuant le sentiment de panique qui s'empare de l'héroïne.

⁵⁴³ Nous reviendrons plus loin sur ce type d'intertextualité. *Infra*, p. 244.

⁵⁴⁴ Il est à remarquer que FB s'appuient encore sur le fait divers (la disparition des cousines) et sur le conte (le récit d'Olivia).

⁵⁴⁵ Duras elle-même affirme qu'« il n'y a de composition que musicale ». Cf. *Le Nouvel Observateur*, le 28 septembre 1984. Certains comparent le drame d'Anne à celui d'Emma Bovary ou à celui de Thérèse Desqueyroux ; dans la scène de la rencontre de *L'Amant*,

sicale à quatre voix qui commande la structuration du texte, poussant le contrepoint jusqu'à son paroxysme – à la fusion du sujet et du contre-sujet⁵⁴⁶. *L'Amant* présente deux types de coprésence : une référence musicale fait appel à Chopin, tandis que les allusions littéraires évoquent quelques-uns des ouvrages de la romancière elle-même (*Un barrage contre le Pacifique*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul*).

Une deuxième manifestation de la coprésence est la *citation*. Il a été dit que le principe narratif des *Portes de Gubbio* – récit « musical » aussi – résidait dans la mise en abyme : celle-ci se manifeste par le biais des citations qui vont dans tous les sens⁵⁴⁷. En effet, *Les Portes de Gubbio* sont remplies de cahiers transmis, de lettres et de documents cités, au point que les citations sont susceptibles d'offrir le sens du texte. Les citations relèvent de différentes natures : elles peuvent être réelles ou fictives ; elles peuvent également se manifester à plusieurs degrés. La plupart des citations sont marquées, ce qui aboutit à la présence de nombreuses références, surtout dans les intertextes fictifs. Alors que les citations réelles (Schumann, Hölderlin, Dostoïevski, Delacroix, Dante) ont valeur d'illustration et d'explication, les intertextes fictifs (par exemple les lettres de K., la correspondance et les carnets de celui-ci, les entretiens de S. avec Clara) participent directement à la quête de S., désireux de se fabriquer par ses transcriptions une identité⁵⁴⁸.

Dans *Souffles*, les citations – abondantes – qui apparaissent sont au contraire au service d'une visée essentiellement parodique et polémique : qu'elles soient, thématiquement parlant, « positives » (Genet) ou « négatives » (la Bible), elles servent à détourner le texte d'origine tout en caricaturant la technique même de la citation⁵⁴⁹. De même, dans *Les Fous de Bassan* apparaît l'insertion en italique de propos bibliques, par lesquels Jones souhaite exercer une emprise sur les gens qui l'écoutent. Il est intéressant de noter que ces passages sont susceptibles de déborder les cadres de la citation : « Il est fort rare, estime J. Leblanc, de retrouver dans l'œuvre d'Anne Hébert un verset biblique cité tel

Pierrot voit « une autre rencontre romanesque [...], celle de Frédéric Moreau et de Mme Arnoux ». Cf. 1989, p. 330.

⁵⁴⁶ Selon Calle-Gruber, le récit ouvre encore des « parentés insoupçonnées : avec Eschyle, Stendhal, Freud, Kafka (2002, p. 100) ».

⁵⁴⁷ Le récit entier apparaît comme une « traduction ».

⁵⁴⁸ Pour N. Tnani, « l'intertexte n'est pas seulement une lecture active de l'autre mais aussi l'expression d'une quête personnelle déterminante pour l'auteur (2000, p. 156). »

⁵⁴⁹ Les citations sont le plus souvent non marquées, ce qui les rapproche du plagiat tout en aboutissant à la carence (relative) de la référence. Cela dit, Cixous préfère dissimuler la présence du texte étranger, ce qui n'est pas le cas de PG. Dans OR, les références relatives aux lettres du père ne sont que trompe-l'œil.

quel, car la dynamique intertextuelle de son écriture provient des différents types de transformations qu'elle fait subir aux fragments des livres saints⁵⁵⁰. »

Pour ce qui est de l'*hypertextualité*, il nous semble utile de faire une distinction pour les besoins de l'analyse entre les pratiques hypertextuelles, telles qu'elles ont été définies plus haut à la suite de Genette⁵⁵¹, et une technique que nous appelons – faute de mieux – « *transposition générique* », par laquelle nous entendons la réécriture plus ou moins intégrale et complexe d'un genre littéraire ou extra-littéraire sur lequel s'appuie le récit entier⁵⁵².

C'est le cas de *La Cire verte*, de *La Femme rompue*, de *Est-ce que je te dérange ?* et des *Fous de Bassan*, censés renverser dans leurs grandes articulations les poncifs du récit policier. *Aurélien* et *Armande* se lisent comme un conte détourné ; *Les Mandarins*, *Les Portes de Gubbio* et *OR* sont destinés à bouleverser les cadres du journal intime. Les trois morceaux homodiégétiques du *Képi*, ainsi que *L'Amant* et *OR* vont jusqu'à troubler les codes de l'autobiographie ; ajoutons enfin à cette liste *Mitsou*, dont le principal intérêt réside dans le métissage des genres⁵⁵³. Une place à part revient au *Voyage d'Amsterdam*, aux *Portes de Gubbio*, à *Moderato cantabile* et à *OR*, susceptibles de se structurer à partir d'une forme musicale, ce qui aboutit à une transposition (transartistique) compliquée⁵⁵⁴.

En ce qui concerne les pratiques proprement hypertextuelles, c'est la *parodie* qui occupe une place prépondérante. Une bonne illustration nous en est donnée par *Souffles*, récit basé sur le « vol » des textes des hommes. En effet, la narratrice n'hésite pas à parodier les ouvrages de Genet et ceux d'un certain nombre d'auteurs ou à s'attaquer à la Bible et aux mythes masculins. Au sujet de la figure de Jones, tenu pour un « prédicateur infidèle de la Parole⁵⁵⁵ », Leblanc fait remarquer que « l'emploi qu'en fait Anne Hébert est dans une cer-

⁵⁵⁰ Cf. 1997, p. 298. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, MA recourt rarement à l'intertextualité : y surgissent seulement quelques références (à Hegel, à Kant, à Diderot, à Hugo et à Thomas Mann, par exemple, dans le premier chapitre). Sans doute Beauvoir, pour montrer « les multiples et tournoyantes significations » du monde de l'après-guerre, n'eut-elle pas besoin de recourir à la pratique de la coprésence.

⁵⁵¹ *Supra*, S, p. 200 et p. 216. Il est donc question de la parodie, du pastiche et de l'autohypertextualité.

⁵⁵² De ces transpositions génériques – catégorie plus vaste que celle des hypertextes proprement dits –, il n'y a pas lieu d'offrir une étude approfondie. Pour la définition de la *transposition*, cf. Genette, 1982, p. 291-293.

⁵⁵³ Nous avons signalé, dans FB, l'incertitude générique qui marquait les livres et les lettres des scripteurs.

⁵⁵⁴ L'étude des rapports qu'entretiennent littérature et musique s'inscrit dans le cadre d'une littérature comparée, ouverte aux interférences qui peuvent se produire entre les deux arts. Leur examen soulève nombre de questions fort épineuses, que nous ne souhaitons pas aborder dans le cadre de ce travail.

⁵⁵⁵ Sirois, 1988, p. 464.

taine mesure parodique, car le Révérend n'est pas voué au rachat de l'humanité pécheresse⁵⁵⁶. » Cela dit, Hébert désire à la fois « afficher les modèles de pensées qui forment son milieu matriciel » et « transgresser les convention littéraires et institutionnelles qui exercent leur autorité sur tout processus de création⁵⁵⁷. »

Nous venons de montrer dans *Souffles* et *Les Fous de Bassan* l'importance que prenaient les citations, ce qui prouve que la parodie s'applique rarement en soi. En effet, à côté de la coprésence, le *pastiche*, fondé sur l'imitation, fait également son apparition : dans *Les Portes de Gubbio*, il est possible de reconnaître les « manières » de Proust⁵⁵⁸ ; la narratrice de *Souffles* et de *OR* a soin de brouiller les frontières qui existent entre la parodie et le pastiche. La troisième manifestation de l'hypertextualité est celle que nous avons baptisée *autohypertextualité*⁵⁵⁹. Ce procédé marque principalement *L'Amant* qui, en empruntant aux écrits précédents de la romancière (*Un barrage contre le Pacifique*, *Les Lieux de Marguerite Duras*), offre une autohypertextualité « illimitée ». *Le Képi* fait également ressortir cette technique : le thème de l'amour d'une femme mûre pour un très jeune homme – thème cher à Colette – apparaît dans toute sa gravité, non seulement dans *Chéri* et *La Fin de Chéri*, mais aussi – en germe – dans le premier « vrai » roman, *La Vagabonde*, où la déchéance du corps est une obsession pour l'héroïne⁵⁶⁰. Dans *Souffles*, ce sont les séquences en italique qui créent l'autohypertexte, permettant à la narratrice une fusion avec sa propre création. *Les Mandarins* peuvent être rapprochés dans une certaine mesure de cette pratique, étant donné que le journal d'Anne (hypertexte, en ce sens) n'hésite pas à reprendre le fil des passages du texte hétérodiégétique (hypotexte).

La troisième sous-catégorie de l'intertextualité prise dans son sens général est la *paratextualité*. Ce procédé a ceci d'important qu'il associe volontiers deux pratiques : l'exergue, qui relève de la paratextualité, et la citation, qui entre dans la rubrique de la coprésence. Les exergues en forme de citation apparaissent – à des degrés divers – dans quatre récits. Au début de *OR*, on découvre un extrait du *Journal* de Kafka, dans *Les Portes de Gubbio*, une citation de R. Schumann, les deux paratextes ayant pour fonction d'anticiper sur le texte à venir. Dans *Les Portes de Gubbio* surgit encore un « faux-paratexte » :

⁵⁵⁶ Leblanc, 1997, p. 300.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁵⁵⁸ « Dans *Les Portes de Gubbio*, à un moment où le personnage revient sur ses amours, j'avais eu envie d'écrire à la façon de Proust, j'avais besoin de Proust comme on a besoin d'un instrument », dit Sallenave, en parlant de son œuvre. Cité par Ducas-Spaës, 2000, p. 249, note 27 (c'est nous qui soulignons).

⁵⁵⁹ Cf. *supra*, AM, p. 196 et S, p. 216.

⁵⁶⁰ Aussi une allusion y est-elle faite à l'histoire qui formera la trame du *Képi*, posant la même problématique du vieillissement.

l'« Avertissement du traducteur » qui, au lieu d'appartenir à la paratextualité, fait partie de la diégèse. *Souffles* expose en forme de citation un exergue et une postface, qui se lisent comme des images inversées ; à l'intérieur du récit apparaissent également de nombreux sous-titres et des notes de bas de page. *Les Fous de Bassan* fourmillent de sous-titres et d'exergues en citation, qui préludent à chaque morceau. Ces citations – marquées⁵⁶¹ – mettent l'accent sur le personnage du scripteur : ainsi, par exemple, le livre de Jones est précédé d'un passage pris dans l'Évangile selon saint Matthieu, celui de Nora d'une citation de Cixous (!), la dernière lettre de Stevens d'une phrase de Rimbaud censée montrer le rôle-« clé » que possède le héros⁵⁶². Notons encore que *Les Fous de Bassan* sont introduits par un « Avis au lecteur » destiné à souligner le caractère fictif de l'histoire⁵⁶³.

Dans *Mitsou*, c'est également le sous-titre – ironique – qui mérite d'être mentionné : emprunté à La Fontaine, il suggère d'emblée le choix d'une interprétation ludique pour le lecteur. Il ressort de ce qui précède que les paratextes revêtent, quelles que soient leurs manifestations, une fonction d'annonce et d'explication⁵⁶⁴.

La pratique de la *métatextualité* – quatrième et dernière sous-catégorie de l'intertexte – marque plus d'un écrit, ce qui s'explique par le fait que l'écriture constitue un des thèmes majeurs de nos récits. Aussi le métadiscours, portant sur les questions que pose la création, apparaît-il dans *Les Mandarins* remplis de « scripteurs », et dans *Les Portes de Gubbio*, où la principale crainte de S. est celle de son infécondité d'artiste. De nombreux métatextes de ce genre traversent les récits de Cixous ; enfin, *Les Portes de Gubbio* sont un bon exemple pour montrer l'intrusion du commentaire (notamment à propos de Schopenhauer et de la musique romantique allemande).

Au terme de notre examen, il nous semble utile de dresser un tableau destiné à montrer le fonctionnement de l'intertextualité chez les six romancières. Il va sans dire que ce tableau est loin d'être exhaustif :

⁵⁶¹ Seuls les noms des auteurs y sont indiqués. Le quatrième morceau contient une citation non marquée (FB, p. 181).

⁵⁶² « J'ai seul la clef de cette parade sauvage. A. Rimbaud (*ibid.*, p. 228). »

⁵⁶³ Dans trois cas, les récits présentent une dédicace (MA, PG, AM) qui montre l'inspiration autobiographique des textes : ce n'est sans doute pas un hasard si *Les Mandarins* sont dédiés à Nelson Algren.

⁵⁶⁴ Parmi les titres, seul celui de *Moderato cantabile* nous paraît intéressant, dans la mesure où il réfère à l'indication musicale de la sonatine de Diabelli.

Tableau 1 : Pratiques intertextuelles → littéraires/extra-littéraires

SOUS-CATEGORIES				
	Coprésence	Hypertexte	Paratexte	Métatexte
MANIFESTATIONS	<i>citation</i> PG, FB, S	<i>transposition générique</i> tous les récits, à divers degrés	<i>exergue en citation, postface, avertissement, notes</i> PG, FB, S, OR	<i>métadiscours</i> MA, PG, S, OR
	<i>allusion</i> VA, PG, FB, AR, AM, S, OR	<i>pastiche</i> PG, S, OR	<i>sous-titre</i> FB, MI, S	
	<i>plagiat</i> S	<i>autohypertexte</i> LKé, MA, AM, S		

Il reste à définir le rôle que jouent les pratiques intertextuelles et à résumer les traits pertinents des récits étudiés. Dans son ouvrage, Genette distingue entre plusieurs régimes d'hypertextualité, notamment entre régimes ludique, satirique et sérieux, avec les nuances qui leur sont propres⁵⁶⁵. Les récits de notre corpus font ressortir *grosso modo* ces trois régimes, sans que leurs frontières soient nettement discernables. Ainsi, nous repérons les cas suivants : régimes ludique, ludique-ironique, régime sérieux ; régimes polémique, polémique-satirique. Pour une meilleure compréhension de ce processus, voici de nouveau un tableau :

Tableau 2 : Régimes intertextuels

REGIMES				
Ludique	Ludique-ironique	Sérieux	Polémique	Polémique-satirique
LK, VA	LK, MI, ET, AR, S, OR	MA, FR, PG, FB, AM	FB, MC, S, OR	S

⁵⁶⁵ Pour nous, les différents régimes dont parle Genette (1982, p. 45-46) caractérisent l'intertextualité en général et non seulement l'hypertextualité. Cf. à ce propos S, *supra*, p. 200, note 417.

Il ressort de ce tableau que plusieurs régimes peuvent s'inscrire à l'intérieur d'une seule œuvre : de bonnes illustrations en sont données par *Les Fous de Bassan*, ainsi que par *Souffles* et *OR*, où Cixous, en s'engageant dans la voie de la polémique et de la satire, va beaucoup plus loin que le jeu et l'ironie, qui envahissent pourtant ses textes.

Sans vouloir entrer dans les détails quant à l'examen de ces régimes, force nous est de constater qu'ils font partie des traits pertinents des récits, et participent par là même à la révélation de leur ultime message. En effet, marquée dans sa thématique par la mise en valeur d'un « Dedans⁵⁶⁶ » plus inquiétant que rassurant, et caractérisée sur le plan narratif par la discontinuité et les phénomènes de rupture, l'écriture-femme est une écriture palimpsestique *par excellence*⁵⁶⁷.

Loin de se borner à la simple imitation de l'écriture des hommes, mais sans prétendre non plus devenir une littérature « autre », ces textes à l'architecture solide⁵⁶⁸ visent – certes par les moyens différents et à des degrés divers – tantôt à bafouer, tantôt à tourner ouvertement en dérision les formes traditionnelles, ce dont témoigne l'hypertrophie des cas de transposition générique. Allant des interrogations génériques plus ou moins hardies vers un éclatement narratif et intertextuel, les romancières – de Colette à Cixous – parviennent à donner la parole à la femme, figure positive à tous égards, grâce à qui se découvrent les territoires du féminin⁵⁶⁹.

Néanmoins, il serait faux de croire que les intertextes – et les récits qui les englobent – n'ont pour but que de détourner leur support. En effet, l'usage des palimpsestes a une fonction de compréhension, de transmission et de consolation⁵⁷⁰ : dans *Mitsou*, le procédé de la mise à distance qui se crée par l'alternance des trois couches textuelles, surgit également par le biais du paratexte ludique-ironique ; dans *La Cire verte*, *Aurélien* et *Est-ce que je te dérange ?* les transpositions génériques, si ironiques soient-elles, servent pourtant de repère au lecteur. Dans *Le Voyage d'Amsterdam*, l'art apparaît comme un remède contre l'angoisse ; les intertextes employés par S. sont générateurs de l'« œuvre » dont il rêve ; enfin, l'autohypertexte de *L'Amant* et la parodie offerte par *Souffles* traduisent un désir de vivre.

⁵⁶⁶ Didier, 1981, p. 37.

⁵⁶⁷ Au sujet de Duras, B. Alazet constate qu'« écrire est [...] toujours réécrire, constituer le texte en palimpseste. » Cf. 2002, p. 55. À en croire Calle-Gruber, nombre de livres de Cixous sont constitués « du tressage des lectures-réécritures (2002, p. 159) ».

⁵⁶⁸ Kristeva affirme, au contraire, que « les écrits féminins [la] frappent par leur désintérêt [...] à l'égard de la composition (1977/4, p. 498). »

⁵⁶⁹ Pour ce qui est du *Blé en herbe* – premier roman que Colette signe de son pseudonyme –, Brunel le compare tour à tour à *Daphnis et Chloé* et à l'*Odyssée*. Cf. 2002, p. 73 et p. 78.

⁵⁷⁰ Le même rôle revient aux perturbations plus proprement narratives. Cf. *supra*, p. 240-241.

Tout compte fait, ces paroles de femmes non seulement étonnent, bouleversent et perturbent, mais rassurent aussi, en conférant à la création – mouvement vers l'autre – une fonction essentiellement dialogique en même temps que poétique. Il en ressort une incessante affirmation de la solidarité agissante, dont font et feront preuve encore – espérons-le – l'être humain et sa littérature.

dc_141_10

Bibliographie

Œuvres

Abréviations et références se rapportent aux éditions des textes, donnés en bibliographie. Les textes eux-mêmes sont classés par auteur et donnés dans l'ordre chronologique de leur parution, la date figurant après le titre – s'il y a lieu – étant celle de la première édition.

Abréviations

MI	<i>Mitsou</i>
LK	<i>Le Képi</i> (LKé : <i>Le Képi</i> ; LT : <i>Le Tendron</i> ; CV : <i>La Cire verte</i> ; ARm : <i>Armande</i>)
MA	<i>Les Mandarins</i>
FR	<i>La Femme rompue</i>
VA	<i>Le Voyage d'Amsterdam ou les Règles de la conversation</i>
PG	<i>Les Portes de Gubbio</i>
FB	<i>Les Fous de Bassan</i>
ET	<i>Est-ce que je te dérange ?</i>
AR	<i>Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais</i>
MC	<i>Moderato cantabile</i>
AM	<i>L'Amant</i>
S	<i>Souffles</i>
OR	<i>OR, les lettres de mon père</i>

ÉDITIONS UTILISÉES

COLETTE

Mitsou (1919), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », tome I, 1989.

Le Képi (1943), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », tome III, 1989.

BEAUVOIR, Simone de

L'Invitée (1943), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976.

Le Deuxième Sexe (2 tomes), Paris, Gallimard, 1949.

Les Mandarins (1954), 2 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

Mémoires d'une jeune fille rangée (1958), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975.

- La Force de l'âge* (2 tomes), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1960.
La Force des choses (2 tomes), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963.
La Femme rompue, Paris, Gallimard, 1968.
Tout compte fait, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972.
Un entretien avec Susan Brison (1976). In *Les Temps Modernes*, n° 619,
 « Présences de Simone de Beauvoir », juin-juillet 2002, p. 8-18.

SALLENAVE, Danièle

- Le Voyage d'Amsterdam ou les Règles de la conversation*, Paris,
 Flammarion, coll. « Digraphe », 1977.
Les Portes de Gubbio, Paris, Hachette, coll. « P.O.L. », 1980.

HÉBERT, Anne

- Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.
Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais, Paris, Seuil,
 coll. « Points », 1995.
Est-ce que je te dérange ?, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge », 1998.

DURAS, Marguerite

- Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.
Moderato cantabile, Paris, Éditions de Minuit, 1958.
Les Lieux de Marguerite Duras (en collaboration avec Michelle Porte),
 Paris, Éditions de Minuit, 1977.
L'Amant, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
Les parleuses, entretiens avec Xavière Gauthier, Paris, Éditions de
 Minuit, 1984.

CIXOUS, Hélène

- Le rire de la Méduse*. In *L'Arc*, n° 61, « Simone de Beauvoir », 1975,
 p. 39-54.
Souffles, Paris, Des femmes, Antoinette Fouque, 1975.
La Venue à l'écriture, ouvrage écrit avec Madeleine Gagnon et Annie
 Leclerc, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1977.
Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon. In *Revue des Sciences*
Humaines, n° 168, « Écriture, féminité, féminisme », Université de Lille III,
 1977/4, p. 479-493.
OR, les lettres de mon père, Paris, Des femmes, Antoinette Fouque, 1997.

OUVRAGES CRITIQUES

Ouvrages généraux

- ANGELET, Christian – HERMAN, Jean, « Narratologie ». In *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, sous la dir. de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris, Duculot, 1987, p. 168-201.
- BAL, Mieke, *Narratologie. Les instances du récit. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes* [contient une étude sur *La Chatte* de Colette : « Narration et focalisation » (p. 19-58) et deux études sur Duras : « Hypo-récits ou la structure de la destruction » (*Le Vice-consul*, p. 59-85) ; « Durées ; problèmes de la temporalité narrative : *L'après-midi de Monsieur Andesmas* », p. 113-171], Paris, Klincksieck, 1977.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *La psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Paris, Nathan, 1996.
- BOUILLAGUET, Annie, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Champion, 2000.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.
- ESCAL, Françoise, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982.
- *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage ». In *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1977, p. 115-180.
- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- *Le personnel et le roman*, Genève, Droz, 1983.
- KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative, le « point de vue »* [contient une étude sur Duras : « La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », p. 189-205], Paris, José Corti, 1981.
- MARTINEZ FERNANDEZ, José Enrique, *La Intertextualidad literaria*, Madrid, Catedra, 2001.
- MILNER, Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, SEDES, 1980.
- MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

- *Le regard et le signe*, Paris, PUF, 1987.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- REUTER, Yves, *Le Roman policier*, Paris, Nathan-Université, coll. « 128 », 1997.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962.
- *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.
- SAMOYAU, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan-Université, coll. « 128 », 2001.
- TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire ». In *Communications*, n° 8, 1966, p. 125-151.
- *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme ? 2*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole-mot-silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.
- VITOUX, Pierre, « Le jeu de la focalisation ». In *Poétique*, n° 51, septembre 1982, p. 359-368.
- WIEDER, Catherine, *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1988.

Ouvrages, études, articles sur l'écriture-femme et le féminisme

- AEBISCHER, Verena, *Les femmes et le langage. Représentations sociales d'une différence*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1985.
- BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus*, Paris, Flammarion, 1980.
- *L'un est l'autre*, Paris, Odile Jacob, 1986.
- BARD, Christine (sous la dir. de), *Un siècle d'antiféminisme* (préf. par M. Perrot), Paris, Fayard, 1999.
- BRUNEL, Pierre, *Voix autres, voix hautes. Onze romans de femmes au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2002.
- COLLIN, Françoise, « Différence et différend. La question des femmes en philosophie ». In Georges Duby – Michelle Perrot, *Histoire des femmes*, 5, *Le XX^e siècle*, sous la dir. de Françoise Thébaud, Paris, Plon, 1992, p. 243-273.
- DAUPHINÉ, Claude, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991.
- DEZON-JONES, Elyane, *Les Écritures féminines*, Paris, Magnard, 1983.
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme* [contient une étude sur Colette : « *La Retraite sentimentale* ou la représentation romanesque de la libération », p. 211-221, et une étude sur *Le ravissement de Lol V. Stein* de Duras, p. 275-286], Paris, PUF, coll. « Écriture », 1981.

- FERLIN, Patricia, *Femmes d'encrier*, Paris, Éd. Christian Bartillat, coll. « Gestes », 1995.
- GELFAND, Elissa D. – THORNDIKE HULES, Virginia (prés. par), *French Feminist Criticism – Women, language, literature*, New York, Garland, 1985.
- IRIGARAY, Luce (sous la dir. de), *Sexes et genres à travers les langues. Éléments de communication sexuée*, Paris, Grasset, 1990.
- KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- « Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur *Polylogue* ». In *Revue des Sciences Humaines*, n° 168, « Écriture, féminité, féminisme », Université de Lille III, 1977/4, p. 495-501.
- LECLERC, Annie, *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974.
- MARINI, Marcelle, « La place des femmes dans la production culturelle. — Écriture féminine et critique littéraire ». In Georges Duby – Michelle Perrot, *Histoire des femmes*, 5, *Le XX^e siècle*, sous la dir. de Françoise Thébaud, Paris, Plon, 1992, p. 275-296.
- MAUGUE, Annelise, *L'Eve nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise*. In Georges Duby – Michelle Perrot, *Histoire des femmes*, 4, *Le XIX^e siècle*, sous la dir. de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, p. 527-543.
- MERCIER, Michel, *Le roman féminin*, Paris, PUF, 1976.
- PICQ, Françoise, « *Un homme sur deux est une femme*. Les féministes entre égalité et parité (1970-1996) ». In *Les Temps Modernes*, n° 593, avril-mai 1997, p. 219-237.
- SELLEI, Nóra, *Lánnyá válik, s írni kezd – 19. századi angol írónők* [Romancières anglaises au XIX^e siècle], Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, coll. « Orbis Litterarum », 1999.
- TEGYEY, Gabriella, *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Studia Romanica, ser. litt., fasc. XIX, 1995.
- WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi* (1929), trad. par C. Malraux, Paris, Denoël, 1992.

Ouvrages, études, articles sur Colette

- BERTHU-COURTIVRON, Marie-Françoise, *Espace, demeure, écriture. La maison natale dans l'œuvre de Colette*, Paris, Nizet, 1992.
- *Mère et fille : l'enjeu du pouvoir. Essai sur les écrits autobiographiques de Colette*, Genève, Droz, 1993.
- BIOLLEY-GODINO, Marcelle, *L'homme-objet chez Colette*, Paris, Klincksieck, 1972.
- BONAL, Gérard – RÉMY-BIETH, Michel, *Colette intime*, Paris, Phébus, coll. « Beaux Livres », 2004.

- BOUSTANI, Carmen, *L'écriture-corps chez Colette*, Villenave-d'Ornon, Éditions Fus-Art, « Bibliothèque d'Études Féminines », 1993.
- BRAY, Bernard, « La manière épistolaire de Colette : réalités et inventions ». In *Cahiers Colette*, n° 3/4, « Colloque de Dijon », Société des Amis de Colette, 1979, p. 100-118.
- « Notice » pour *Mitsou*. In Colette, *ŒUVRES I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 1503-1518.
- « La réécriture de *Mitsou* ». In Colette, *Nouvelles approches critiques*, « Actes du colloque de Sarrebruck », Paris, Nizet, 1986, p. 85-94.
- DAUPHINÉ, Claude, « Rachilde et Colette : de l'animal aux belles lettres ». In *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 1989, p. 204-210.
- DEFOIX, Jean, « Dernières nouvelles ». In *Europe*, n° 631-632, « Colette », novembre-décembre 1981, p. 20-29.
- D'HOLLANDER, Paul, *Colette, ses apprentissages*, Paris, Klincksieck, 1978.
- DUGAS-PORTES, Francine, *Colette, les pouvoirs de l'écriture. Esthétiques et représentations du monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.
- DUGAS-PORTES, Francine – BERTHU-COURTIVRON, Marie-Françoise, *Passion Colette. Paradoxes et ambivalences*, Paris, Textuel, coll. « Passion », 2004.
- DUPONT, Jacques, *Colette*, Paris, Hachette, « Portraits littéraires », 1995.
- FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole, *Colette l'authentique*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1997.
- FORESTIER, Louis, « Critique dramatique et création littéraire ». In *Cahiers Colette*, n° 3/4, « Colloque de Dijon », Société des Amis de Colette, 1979, p. 119-135.
- GOUDEKET, Maurice, *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956.
- KETCHUM, Anne A., *Colette ou la naissance du jour. Étude d'un malentendu*, Paris, Minard, 1968.
- KRISTEVA, Julia, *Le génie féminin, III, Colette*, Paris, Fayard, 2002.
- LE HARDOUIN, Maria, *Colette*, Paris, Éditions Universitaires, 1956.
- MERCIER, Michel, « Chronologie de Colette ». In *Europe*, n° 631-632, « Colette », novembre-décembre 1981a, p. 187-199.
- « La solitude, inexpugnable innocente ». In *Europe*, n° 631-632, « Colette », novembre-décembre 1981b, p. 3-12.
- PICHOIS, Claude, « Préface ». In Colette, *ŒUVRES I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. IX-CXXII.
- PICHOIS, Claude – BRUNET, Alain, *Colette*, Paris, Éditions de Fallois, 1999.
- RAAPHORST-ROUSSEAU, Madeleine, *Colette, sa vie et son art*, Paris, Nizet, 1964.
- RESCH, Yannick, *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973.

- SARDE, Michèle, *Colette, libre et entravée*, Paris, Stock, coll. « Points Biographie », 1978.
- SPITZER, Léo, « *Les Lettres portugaises* ». In *Romanische Forschungen*, t. LXV, 1954, p. 94-135.
- TEGYEY, Gabriella, *Analyse structurale du récit chez Colette*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Studia Romanica, ser. litt., fasc. XIII, 1988.
- « Analyse structurale de l'histoire chez Colette ». In *Cahiers Colette*, n° 14, « Rétro-Projections », Société des Amis de Colette, 1992, p. 146-158.
- « Les jeux de l'écriture et ses enjeux : *Claudine à l'école* et *Gigi* ». In *Roman 20/50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 23, « Colette », Université de Lille III, 1997, p. 95-116.
- « Claudine et Célestine : les formes du journal et son fonctionnement ». In *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, Société Octave Mirbeau, 2001, p. 86-98.
- « Modèles, portraits, images : les miroirs de Renée Néré ». In *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 8, Kaslik – Liban, 2002, p. 285-304.
- « Le métissage des genres : les stratégies de l'écriture dans *Mitsou* de Colette ». In *Aux frontières des deux genres*, sous la dir. de Carmen Boustani, Paris, Karthala, 2003, p. 225-236.
- « Monsieur Vénus et Renée Néré : texte, sexe, contexte ». In *Écritures de soi* (« Actes du colloque » de Lorient), sous la dir. de Norbert Col, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 145-152.

Ouvrages, études, articles sur Simone de Beauvoir

- BAIR, Deirdre, *Simone de Beauvoir*, Paris, Fayard, 1991 (traduction française d'une biographie parue en 1990 à New York chez Summit Books).
- BJÖRN, Larsson, *La Réception des Mandarins. Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France*, Études Romanes de Lund 41, 1988.
- BONAL, Gérard, *Simone de Beauvoir*, Paris, Seuil, 2001.
- BOUCHARDEAU, Huguette, *Simone de Beauvoir*, Paris, Flammarion, « Grandes Biographies », 2007.
- CHAPERON, Sylvie, *Les Années Beauvoir 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000.
- DEGUY, Jacques, « Simone de Beauvoir : la quête de l'enfance, le désir du récit, les intermittences du sens ». In *Revue des Sciences Humaines*, n° 222, avril-juin 1991, p. 63-101.
- DEGUY, Jacques – LE BON DE BEAUVOIR, Sylvie, *Simone de Beauvoir. Écrire la liberté*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2008.
- DUGAST-PORTES, Francine, « Le récit dans *Les Mandarins* : les multiples et tournoyantes significations de ce monde ». In *Roman 20/50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 13, « Simone de Beauvoir », Université

- de Lille III, juin 1992, p. 65-83.
- FRANCIS, Claude – GONTIER, Fernande, *Les écrits de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1979.
- *Simone de Beauvoir*, Paris, Perrin, 1985.
- GENNARI, Geneviève, *Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions Universitaires, 1958.
- HALL, Colette, « De *La femme rompue* à *La Femme gelée* : *Le Deuxième Sexe* revu et corrigé ». In *Thirty Voices in the Feminine*, Michael Bishop (ed)., Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 6-13.
- JEANSON, Francis, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, Paris, Seuil, 1966.
- JULIENNE-CAFFIÉ, Serge, *Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1966.
- LECARME-TABONE, Éliane, « Anne, psychanalyste ». In *Roman 20/50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 13, « Simone de Beauvoir », Université de Lille III, juin 1992, p. 85-101.
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline, « Remarques sur une séquence des *Mandarins* ». In *Roman 20/50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 13, « Simone de Beauvoir », Université de Lille III, juin 1992, p. 103-109.
- RENARD, Paul, « Des *Mandarins* aux *Samourais*, ou de l'engagement existentialiste à l'individualisme post-moderne ». In *Roman 20/50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 13, « Simone de Beauvoir », Université de Lille III, juin 1992, p. 111-124.
- RÉTIF, Françoise, *Simone de Beauvoir : l'autre en miroir*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- SALLENAVE, Danièle, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, 2008.
- TEGYEY, Gabriella, « La problématique de la maternité dans l'œuvre de Simone de Beauvoir ». In *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 10, Kaslik – Liban, 2004, p. 351-364.

Ouvrages, études, articles sur Danièle Sallenave

- DUCAS-SPAËS, Sylvie, « Consécration littéraire et construction identitaire de l'écrivain : portrait de Danièle Sallenave ou *la difficile gloire de la libre existence* ». In « Visages d'une œuvre ». *Actes du colloque d'Angers – textes réunis par Jacques Le Marinel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2000, p. 227-267.
- GARAUD, Christian, « Il n'est héritier qui ne veut : Danièle Sallenave, Annie Ernaux et la littérature ». In *Thirty Voices in the Feminine*, Michael Bishop (ed)., Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 111-118.
- LE MARINEL, Jacques, « Conjugales : variations romanesque et théâtrale sur le thème du couple ». In « Visages d'une œuvre ». *Actes du colloque d'Angers – textes réunis par Jacques Le Marinel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2000, p. 113-140.

- MEUNIER, Jean-Louis, « La musique initiatrice ou de R. S. à D. S. ». In « Visages d'une œuvre ». *Actes du colloque d'Angers* – textes réunis par Jacques Le Marinel, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2000, p. 51-67.
- SCHOELL, Konrad, « Le thème de la séparation. Étude sur les personnages dans les récits de Danièle Sallenave ». In « Visages d'une œuvre ». *Actes du colloque d'Angers* – textes réunis par Jacques Le Marinel, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2000, p. 71-89.

Ouvrages, études, articles sur Anne Hébert

- BISHOP, Neil B., *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.
- FORGET, Danielle – KASSIM, Zarin, « De l'intériorité à la voix des autres : une étude des romans d'Anne Hébert ». In *Revue d'Études Canadiennes en Europe centrale*, vol. 2, Brno, 2002, p. 79-93.
- LEBLANC, Julie, « Lectures de tableaux : imageries intertextuelles dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert ». In « Anne Hébert, parcours d'une œuvre ». *Actes du colloque de la Sorbonne* (prés. par Madeleine Ducrocq-Poirier et al.), Paris, l'Hexagone, 1997, p. 293-305.
- LECLERC, Yvan, « Voix narratives et poétique de la voix dans les romans d'Anne Hébert ». In « Anne Hébert, parcours d'une œuvre ». *Actes du colloque de la Sorbonne* (prés. par Madeleine Ducrocq-Poirier et al.), Paris, l'Hexagone, 1997, p. 185-197.
- LOUETTE, Patricia, « Les voies/voix du désir dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert (1982). Quelques réflexions à propos du rapport à la mère : castration, dévoration et énonciation féminine ». In « Anne Hébert, parcours d'une œuvre ». *Actes du colloque de la Sorbonne* (prés. par Madeleine Ducrocq-Poirier et al.), Paris, l'Hexagone, 1997, p. 307-324.
- PAGÉ, Pierre, *Anne Hébert*, Montréal, Fides, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1965.
- PATERSON, Janet M., *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1985.
- RANDALL, Marilyn, « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture ». In *Voix et Images*, n° 43, automne 1989, p. 66-82.
- « Configurations rétrospectives dans l'œuvre d'Anne Hébert : *L'Enfant chargé de songes* et la fin heureuse ». In *Thirty Voices in the Feminine*, Michael Bishop (ed.), Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 23-33.
- SIROIS, Antoine, « Anne Hébert et la Bible ». In *Voix et Images*, n° 39, printemps 1988, p. 459-472.
- « L'initiation dans les récits d'Anne Hébert ». In « Anne Hébert, parcours d'une œuvre ». *Actes du colloque de la Sorbonne* (prés. par Madeleine Ducrocq-Poirier et al.), Paris, l'Hexagone, 1997, p. 131-138.

- TEGYEY, Gabriella, « Détournement ironique des codes narratifs dans deux récits d'Anne Hébert ». In « écrire ». *Actes du colloque international sur le rire, le comique et l'humour, les 16-17-18 mars 2000*, Pécs, 2001, p. 273-286.
- « La réécriture des genres : trois récits d'Anne Hébert ». In *Opera Romana/7, Francophonie et diversité linguistique* (G. Vannepain éd.), České Budějovice, 2005, p. 225-235.
- VAUCHER GRAVILI, Anne de, « Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais : un récit tragique ? » In « Anne Hébert, parcours d'une œuvre ». *Actes du colloque de la Sorbonne* (prés. par Madeleine Ducrocq-Poirier et al.), Paris, l'Hexagone, 1997, p. 411-420.

Ouvrages, études, articles sur Marguerite Duras

- ALAZET, Bernard, « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras ». In *La Revue des lettres modernes / L'Icosathèque 19 – Écrire, réécrire – Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*. Textes réunis et prés. par B. Alazet, Lettres modernes, Paris – Caen, Minard, 2002, p. 43-58.
- ANDERSON, Stéphanie, *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Droz, 1995.
- ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Le Castor Astral, 1990.
- BORGOMANO, Madeleine, *Duras, une lecture des fantasmes*, Belgique, Cistre-Essais, 1985a.
- « Romans : la fascination du vide ». In *L'Arc*, n° 98, « Marguerite Duras », 1985b, p. 40-48.
- « *L'Amant* : une hypertextualité illimitée ». In *Revue des Sciences Humaines*, n° 202, « Marguerite Duras », Université de Lille III, 1986, p. 67-77.
- « Les lectures « sémiotiques » du texte durassien. Un barrage contre la fascination ». In *La Revue des lettres modernes / L'Icosathèque 19 – Écrire, réécrire – Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*. Textes réunis et prés. par B. Alazet, Lettres modernes, Paris – Caen, Minard, 2002, p. 101-129.
- BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002.
- MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- « Une femme sans aveu ». In *L'Arc*, n° 98, « Marguerite Duras », 1985, p. 6-15.
- PAUTROT, Jean-Louis, *La musique oubliée. La Nausée, L'Écume des jours, A la Recherche du temps perdu, Moderato cantabile*, Genève, Droz, 1994.
- PIERROT, Jean, *Marguerite Duras*, Paris, José Corti, 1989.

- SAPORTA, Marc, « L'Existence inévitable de Marguerite D. ». In *L'Arc*, n° 98, « Marguerite Duras », 1985, p. 17-24.
- SKUTTA, Franciska, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Studia Romanica, ser. litt., fasc. VIII, 1981.
- TEGYEY, Gabriella, « Les lieux du désir : l'espace autobiographique dans *L'Amant* de Duras ». In *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 11, Kaslik – Liban, 2005, p. 319-334.
- « L'hyporécit et l'hypertexte dans deux romans de Marguerite Duras ». In *Écritures/Scrittura*, « Actes du colloque », sous la dir. de G. Tegyei, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, p. 215-221.
- TNANI, Najet, « L'intertexte comme lecture de l'autre et de soi ». In *Lire Duras. Écriture – théâtre – cinéma*. Prés. par Claude Burgelin et Pierre de Goulmyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 155-172.

Ouvrages, études, articles sur Hélène Cixous

- CALLE, Mireille, « L'écrire-penser d'Hélène Cixous ». In *Du Féminin*, textes réunis par M. Calle, Grenoble, PUG, coll. « Trait d'union », 1992, p. 97-111.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Du café à l'éternité. Hélène Cixous à l'œuvre*, Paris, Galilée, 2002.
- COHEN-SAFIR, Claude, « La Serpente et l'Or : Bible et contre-Bible dans l'œuvre d'Hélène Cixous ». In *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, sous la dir. de M. Calle-Gruber, Paris, Galilée, 2000, p. 361-366.
- DIDIER, Béatrice, « Les voix d'Illa ». In *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, sous la dir. de M. Calle-Gruber, Paris, Galilée, 2000, p. 293-299.
- HANRAHAN, Mairéad, « Le texte de l'autre texte, ou le livre délivre ». In *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, sous la dir. de M. Calle-Gruber, Paris, Galilée, 2000, p. 323-332.
- PENROD, Lynn Kettler, « Lectures initiatiques, lectures centrifuges ». In *Du Féminin*, textes réunis par M. Calle, Grenoble, PUG, coll. « Trait d'union », 1992, p. 83-95.
- PICARD, Anne-Marie, « Cette tombe est une source, le père de l'écriture ». In *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, sous la dir. de M. Calle-Gruber, Paris, Galilée, 2000, p. 285-292.
- RÉMY, Monique, « Cixous en langues ou les jeux de la féminité ». In *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, sous la dir. de Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Déaz-Diocaretz, Saint-Denis, PUV – Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 83-89.

SANTELLANI, Violette, « Femmes sans figure et figures de femmes ».

In *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, sous la dir. de Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Déaz-Diocaretz, Saint-Denis, PUV – Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 149-159.

SULEIMAN, Susan Rubin, « The Politics and Poetics of Female Eroticism ».

In *Helikon*, n° 4, « Feminista nézőpont az irodalomtudományban » [« Le point de vue féministe dans la critique littéraire », trad. en hongrois par Anna Neumann], Budapest, 1994, XL. année, p. 456-477.

WARD JOUVE, Nicole, « Oranges et sources : Colette et Hélène Cixous ».

In *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, sous la dir. de Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Déaz-Diocaretz, Saint-Denis, PUV – Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 55-73.

TREIZE RÉCITS DE FEMMES (1917-1997) DE COLETTE À CIXOUS

Voix multiples, voix croisées

Cet ouvrage se propose d'examiner la nature et les principales caractéristiques de la voix féminine. Il s'appuie essentiellement sur la narratologie, mais sans se limiter à une analyse proprement textuelle.

Pour ce faire, l'auteure passe au crible de son analyse treize récits de six romancières – de Colette à Cixous –, regroupant ses études en trois parties, en fonction des structures narratives inhérentes aux textes : « Scripteurs », « Brisures », « Constructeurs ».

Mais pour autant elle refuse de théoriser sur le sujet de l'écriture féminine, et se garde bien d'entrer dans les querelles qui ont naguère divisé le mouvement féministe. Soucieuse de ne pas faire des œuvres de femmes une littérature à part, elle ambitionne seulement de dégager les traits pertinents de leurs techniques d'écriture susceptibles de refléter un imaginaire spécialement – mais non exclusivement – féminin.



Gabriella TEGYÉY est maître de conférences à l'Université de Pannonie (Hongrie) où elle enseigne la littérature française et francophone. Auteur de livres et de diverses études sur l'écriture-femme (Rachilde, Audoux, Colette, Beauvoir, Hébert).

La photographie de couverture (prise dans Highnam Court Gardens, Gloucestershire England) est de Shirley Armstrong.

ISBN : 978-2-296-06790-5
25 €