



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

L'ÉCRITURE FÉMININE EN FRANCE  
DEPUIS 1985: WITTIG, DURAS,  
REDONNET, GIRAUDON ET ATLAN

by

Jeannette M. Gaudet

Submitted in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philosophy

at

Dalhousie University  
Halifax, Nova Scotia  
May, 1995

© Copyright by Jeannette M. Gaudet, 1995



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-612-05198-6

Canada

Name JEANNETTE GAUDET

Dissertation Abstracts International is arranged by broad, general subject categories. Please select the one subject which most nearly describes the content of your dissertation. Enter the corresponding four-digit code in the spaces provided.

FRENCH LITERATURE

0228

**U·M·I**

SUBJECT TERM

SUBJECT CODE

**Subject Categories**

**THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES**

**COMMUNICATIONS AND THE ARTS**

Architecture 0729  
 Art History 0377  
 Cinema 0900  
 Dance 0378  
 Fine Arts 0357  
 Information Science 0723  
 Journalism 0391  
 Library Science 0399  
 Mass Communications 0708  
 Music 0413  
 Speech Communication 0459  
 Theater 0465

Psychology 0525  
 Reading 0535  
 Religious 0527  
 Sciences 0714  
 Secondary 0533  
 Social Sciences 0534  
 Sociology of 0340  
 Special 0529  
 Teacher Training 0530  
 Technology 0710  
 Tests and Measurements 0288  
 Vocational 0747

**EDUCATION**

General 0515  
 Administration 0514  
 Adult and Continuing 0516  
 Agricultural 0517  
 Art 0273  
 Bilingual and Multicultural 0282  
 Business 0688  
 Community College 0275  
 Curriculum and Instruction 0727  
 Early Childhood 0518  
 Elementary 0524  
 Finance 0277  
 Guidance and Counseling 0519  
 Health 0680  
 Higher 0745  
 History of 0520  
 Home Economics 0278  
 Industrial 0521  
 Language and Literature 0279  
 Mathematics 0280  
 Music 0522  
 Philosophy of 0998  
 Physical 0523

**LANGUAGE, LITERATURE AND LINGUISTICS**

Language  
 General 0679  
 Ancient 0289  
 Linguistics 0290  
 Modern 0291  
 Literature  
 General 0401  
 Classical 0294  
 Comparative 0295  
 Medieval 0297  
 Modern 0298  
 African 0316  
 American 0591  
 Asian 0305  
 Canadian (English) 0352  
 Canadian (French) 0355  
 English 0593  
 Germanic 0311  
 Latin American 0312  
 Middle Eastern 0315  
 Romance 0313  
 Slavic and East European 0314

**PHILOSOPHY, RELIGION AND THEOLOGY**

Philosophy 0422  
 Religion  
 General 0318  
 Biblical Studies 0321  
 Clergy 0319  
 History of 0320  
 Philosophy of 0322  
 Theology 0469

**SOCIAL SCIENCES**

American Studies 0323  
 Anthropology  
 Archaeology 0324  
 Cultural 0326  
 Physical 0327  
 Business Administration  
 General 0310  
 Accounting 0272  
 Banking 0770  
 Management 0454  
 Marketing 0338  
 Canadian Studies 0385  
 Economics  
 General 0501  
 Agricultural 0503  
 Commerce-Business 0505  
 Finance 0508  
 History 0509  
 Labor 0510  
 Theory 0511  
 Folklore 0358  
 Geography 0366  
 Gerontology 0351  
 History  
 General 0578

Ancient 0579  
 Medieval 0581  
 Modern 0582  
 Black 0328  
 African 0331  
 Asia, Australia and Oceania 0332  
 Canadian 0334  
 European 0335  
 Latin American 0336  
 Middle Eastern 0333  
 United States 0337  
 History of Science 0585  
 Law 0398  
 Political Science  
 General 0615  
 International Law and Relations 0616  
 Public Administration 0617  
 Recreation 0814  
 Social Work 0452  
 Sociology  
 General 0626  
 Criminology and Penology 0627  
 Demography 0938  
 Ethnic and Racial Studies 0631  
 Individual and Family Studies 0628  
 Industrial and Labor Relations 0629  
 Public and Social Welfare 0630  
 Social Structure and Development 0700  
 Theory and Methods 0344  
 Transportation 0709  
 Urban and Regional Planning 0999  
 Women's Studies 0453

**THE SCIENCES AND ENGINEERING**

**BIOLOGICAL SCIENCES**

Agriculture  
 General 0473  
 Agronomy 0285  
 Animal Culture and Nutrition 0475  
 Animal Pathology 0476  
 Food Science and Technology 0359  
 Forestry and Wildlife 0478  
 Plant Culture 0479  
 Plant Pathology 0480  
 Plant Physiology 0817  
 Range Management 0777  
 Wood Technology 0746  
 Biology  
 General 0306  
 Anatomy 0287  
 Biostatistics 0308  
 Botany 0309  
 Cell 0379  
 Ecology 0329  
 Entomology 0353  
 Genetics 0369  
 Limnology 0793  
 Microbiology 0410  
 Molecular 0307  
 Neuroscience 0317  
 Oceanography 0416  
 Physiology 0433  
 Radiation 0821  
 Veterinary Science 0778  
 Zoology 0472  
 Biophysics  
 General 0786  
 Medical 0760  
 EARTH SCIENCES  
 Biogeochemistry 0425  
 Geochemistry 0996

Geodesy 0370  
 Geology 0372  
 Geophysics 0373  
 Hydrology 0388  
 Mineralogy 0411  
 Paleobotany 0345  
 Paleocology 0426  
 Paleontology 0418  
 Paleozoology 0985  
 Palynology 0427  
 Physical Geography 0368  
 Physical Oceanography 0415

**HEALTH AND ENVIRONMENTAL SCIENCES**

Environmental Sciences 0768  
 Health Sciences  
 General 0566  
 Audiology 0300  
 Chemotherapy 0992  
 Dentistry 0567  
 Education 0350  
 Hospital Management 0769  
 Human Development 0758  
 Immunology 0982  
 Medicine and Surgery 0564  
 Mental Health 0347  
 Nursing 0569  
 Nutrition 0570  
 Obstetrics and Gynecology 0380  
 Occupational Health and Therapy 0354  
 Ophthalmology 0381  
 Pathology 0571  
 Pharmacology 0419  
 Pharmacy 0572  
 Physical Therapy 0382  
 Public Health 0573  
 Radiology 0574  
 Recreation 0575

Speech Pathology 0460  
 Toxicology 0383  
 Home Economics 0386

**PHYSICAL SCIENCES**

**Pure Sciences**  
 Chemistry  
 General 0485  
 Agricultural 0749  
 Analytical 0486  
 Biochemistry 0487  
 Inorganic 0488  
 Nuclear 0738  
 Organic 0490  
 Pharmaceutical 0491  
 Physical 0494  
 Polymer 0495  
 Radiation 0754  
 Mathematics 0405  
 Physics  
 General 0605  
 Acoustics 0986  
 Astronomy and Astrophysics 0606  
 Atmospheric Science 0608  
 Atomic 0748  
 Electronics and Electricity 0607  
 Elementary Particles and High Energy 0798  
 Fluid and Plasma 0759  
 Molecular 0609  
 Nuclear 0610  
 Optics 0752  
 Radiation 0756  
 Solid State 0611  
 Statistics 0463  
**Applied Sciences**  
 Applied Mechanics 0346  
 Computer Science 0984

Engineering  
 General 0537  
 Aerospace 0538  
 Agricultural 0539  
 Automotive 0540  
 Biomedical 0541  
 Chemical 0542  
 Civil 0543  
 Electronics and Electrical 0544  
 Heat and Thermodynamics 0348  
 Hydraulic 0545  
 Industrial 0546  
 Marine 0547  
 Materials Science 0794  
 Mechanical 0548  
 Metallurgy 0743  
 Mining 0551  
 Nuclear 0552  
 Packaging 0549  
 Petroleum 0765  
 Sanitary and Municipal 0554  
 System Science 0790  
 Geotechnology 0428  
 Operations Research 0796  
 Plastics Technology 0795  
 Textile Technology 0994

**PSYCHOLOGY**

General 0621  
 Behavioral 0384  
 Clinical 0622  
 Developmental 0620  
 Experimental 0623  
 Industrial 0624  
 Personality 0625  
 Physiological 0989  
 Psychobiology 0349  
 Psychometrics 0632  
 Social 0451



DALHOUSIE UNIVERSITY

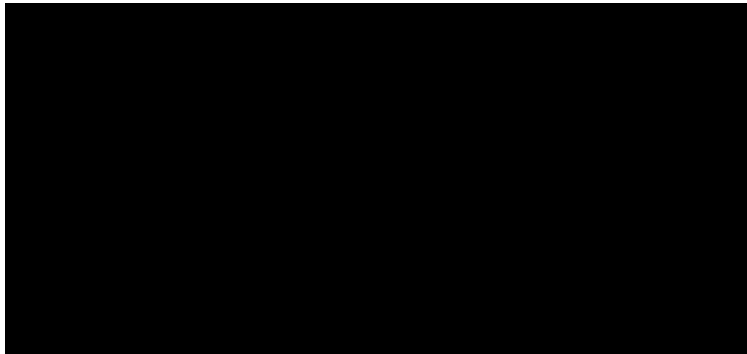
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned hereby certify that they have read and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance a thesis entitled "L'ÉCRITURE FÉMININE EN FRANCE DEPUIS 1985: WITTIG, DURAS, REDONNET, GIRAUDON ET ATLAN"

by Jeannette Gaudet  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy.

Dated December 10, 1994

External Examiner  
Research Supervisor  
Examining Committee



DALHOUSIE UNIVERSITY

DATE: Jan. 1995

AUTHOR: Jeannette M. Gaudet

TITLE: L'écriture féminine en France depuis 1985:

Wittig, Duras, Redonnet, Giraudon et Atlan

DEPARTMENT OR SCHOOL: French

DEGREE: PhD CONVOCATION: May YEAR: 1995

Permission is herewith granted to Dalhousie University to circulate and to have copied for non-commercial purposes, at its discretion, the above title upon the request of individuals or institutions.

  
Signature of Author

THE AUTHOR RESERVES OTHER PUBLICATION RIGHTS, AND NEITHER THE THESIS NOR EXTENSIVE EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT THE AUTHOR'S WRITTEN PERMISSION.

THE AUTHOR ATTESTS THAT PERMISSION HAS BEEN OBTAINED FOR THE USE OF ANY COPYRIGHTED MATERIAL APPEARING IN THIS THESIS (OTHER THAN BRIEF EXCERPTS REQUIRING ONLY PROPER ACKNOWLEDGEMENT IN SCHOLARLY WRITING) AND THAT ALL SUCH USE IS CLEARLY ACKNOWLEDGED.

## TABLE DES MATIÈRES

Table des matières	iv
Abstract	v
Résumé	vi
Acknowledgements	vii
Ouvertures	1
Monique Wittig: <i>Virgile, non</i>	27
Liliane Atlan: <i>Les Passants</i>	81
Liliane Giraudon: <i>Pallaksch, Pallaksch</i>	126
Marguerite Duras: <i>La Pluie d'été</i>	176
Marie Redonnet: <i>Splendid Hôtel</i>	220
Conclusion	266
Bibliographie	293

## ABSTRACT

Essentially a comparative and contrastive analysis, this thesis examines the recent work of five French women authors who have published since 1985: Monique Wittig, Liliane Atlan, Liliane Giraudon, Marguerite Duras and Marie Redonnet. Either directly or indirectly, all of the prose works which form the body of the analysis are based on, grow out of, develop from, or are rewritings of a specific earlier work or works drawn from the literary canon. This intertextual trend in women's writing can be considered a means for women writers of entering language or a means of coming to terms with a literary "tradition" in which they have been marginalized or from which they have been blatantly excluded. In addition to the intertextual element, each of the authors is concerned with the nature of language and how the written word, in all its fragility which continually threatens discourse, can be made nevertheless to express a specific ontological enterprise. This concern in women's writing reflects the current crisis in representation which has profoundly destabilized and seriously questioned the nature of fundamental humanist concepts. Giving expression to a particular female specificity in the light of the disintegration of the written word remains an enterprise with diversified and stimulating solutions as this thesis attempts to show.



## RÉSUMÉ

La venue récente de la femme à l'écriture exige que nous y prêtions l'oreille car cet avènement coïncide avec de profonds bouleversements philosophiques, sociologiques et culturels qui transforment notre société et notre manière de penser l'être. Cette thèse explore contrastivement et comparativement cinq ouvrages en prose publiés depuis 1985 par des auteures contemporaines: Monique Wittig, Liliane Atlan, Marguerite Duras, Liliane Giraudon et Marie Redonnet. Tout en restant sensible aux différences entre les romans étudiés, mon interrogation suit trois grands axes: l'intertextualité, la poétique de la rupture et les possibilités de transformation. Les cinq romans se situent dialogiquement vis-à-vis d'une ou de plusieurs grandes oeuvres de la Littérature. Il est possible d'envisager cette stratégie intertextuelle comme un moyen pour l'écrivaine d'entrer dans la Chose Littéraire ou de réécrire une tradition essentiellement masculine. En même temps, les auteures transforment la matière du ou des textes prédécesseurs afin que ceux-ci reflètent une conscience et une spécificité féminines. Une poétique de la rupture s'installe dans les cinq romans étudiés et celle-ci met en lumière la précarité de toute tentative scripturale. Elle reflète les difficultés que représente le langage lorsqu'il s'agit de construire une identité ou de véhiculer un être-dans-le-monde. Pourtant, les écrivaines continuent à méditer le mystère de l'être et à nous offrir des solutions cohérentes, pertinentes.

## ACKNOWLEDGEMENTS

A mes parents, merci d'avoir continuellement voulu appuyer mes études, malgré les divagations et méandres de celles-ci.

My thanks go also to Don Domanski and Mary Meidell for all their love and assistance over the years that it took to complete this thesis and beyond.

A Michael Bishop, en toute amitié, pour le soutien moral et les recommandations qui m'ont été des plus précieuses. J'en sais gré aussi aux autres membres du comité: James Brown, Irène Oore, Rostislav Kocourek et Bettina Knapp.

I also wish to thank the Killam Foundation and the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada for continued financial assistance which allowed me to complete my work.

## **OUVERTURES**

Pourquoi, en cette fin de vingtième siècle, remarquons-nous une pléthore d'écrivaines françaises ajoutant leurs voix à la parole foisonnante que nous désignons du titre général et englobant de Littérature? Des noms bien connus de nos jours tels que Hélène Cixous, Marguerite Duras, Andrée Chedid, Monique Wittig, Jeanne Hyvrard et Nathalie Sarraute, et d'autres moins bien connus surtout au-delà de l'hexagone comme Marie-Claire Bancquart, Heather Dohollau, Marie Etienne, Denise Le Dantec, Liliane Giraudon, Janine Mitaud, Anne Teyssiéras, Marie Redonnet, Chantal Chawaf, Liliane Atlan, Annie Ernaux, Danielle Mémoire, Camille Laurens pour n'en nommer que quelques-unes, font partie de cette percée, de cette soi-disant occupation soudaine d'un territoire jadis tenu pour un espace presque exclusivement masculin. "La Littérature est aventure de l'esprit, de l'universel, de l'Homme", écrit Béatrice Slama avec ironie avant de faire voir comment du début jusqu'au milieu du siècle le "micro-univers où se décident l'édition, la diffusion, les conditions de la réception et la consécration des oeuvres littéraires" agit pour exclure l'écrivaine ou bien ne lui accorder qu'un rôle bien minime (51-52).

A vrai dire, cette impression ne pourrait être que cela, une impression. Mais si elle existe, comme cela semble être le cas, les conditions historico-sociales et la censure qui les accompagne la justifient amplement et si, jusqu'au vingtième siècle, le métier d'écrivain semble être le domaine quasi

exclusif du "premier sexe" (modifiant l'expression de Simone de Beauvoir), à part quelques exceptions notoires, c'est qu'auparavant nous n'avions pas voulu écouter cette autre voix. L'attitude prédominante voulait la femme silencieuse ou bien quand elle ouvrait la bouche, elle n'avait forcément rien d'important à dire: "Recognizing that women speak at all has always been an ambiguous parenthesis in Western systems of thought right up through the twentieth century", nous dit Alice Jardine (97). Mais l'écrivaine était là discrètement, courageusement, choisissant souvent pour s'exprimer les genres dits mineurs (correspondance, journal intime, reportage et roman, quand, aux XVIIe et XVIIIe siècles, dans la hiérarchie de la littérature celui-ci fut le parent pauvre de la poésie et du théâtre), toujours au seuil de l'entendement, dans le double sens du mot. Il fallait seulement faire un peu de silence autour de soi pour que le "bruissement" barthésien de la parole féminine devienne perceptible. De nouvelles études sur le dix-neuvième siècle et au-delà, venant de critiques américaines et françaises, révèlent et redécouvrent une écriture féminine "perdue". Si nous grattons quelque peu la surface de l'histoire littéraire française nous retrouvons un filon riche de textes éloquents normalement exclus du corpus qui forme l'ensemble des anthologies qui, tout en étant de nature intrinsèquement exclusive, reflètent par leur choix d'auteurs les préjugés socioculturels. Les raisons de cette longue et intraitable surdité consciente ou inconsciente sont

multiples et nous n'avons pas l'intention d'en parler ici car cela dépasse les cadres de cette étude et demanderait tout un travail historico-socio-économique que d'autres ont déjà accompli avec énormément de sensibilité, d'intelligence et d'adresse.<sup>1</sup> Il suffit de dire ici que les changements socioculturels qui s'instaurent à partir du milieu du XXe siècle se préparent depuis longtemps déjà mais n'avaient jamais trouvé auparavant de terrain fertile où prendre racine. Au contraire, ce qui m'intéresse dans cette discussion préliminaire c'est d'explorer les raisons de la "venue à l'écriture"<sup>2</sup> actuelle, le contexte contemporain dans lequel se situe l'écrivaine, qui l'oriente et qui module les préoccupations ontologiques et esthétiques que, par voie de l'imaginaire, elle nous transmettra à travers l'écrit.

Evidemment, le Mouvement de libération de la femme (MLF) a contribué davantage à l'ouverture de domaines jadis considérés comme les lieux privilégiés du sexe masculin.<sup>3</sup> En

<sup>1</sup>Pour plus de renseignements à cet égard, voir en particulier l'excellente étude de Maïté Albistur et Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français du Moyen Age à nos jours* (Paris: des femmes, 1977).

<sup>2</sup>L'expression est d'Hélène Cixous.

<sup>3</sup>J'utilise l'expression Mouvement de libération de la femme non pour désigner uniquement le mouvement historique tel qu'il a pris forme en France pendant la période de 1950 à 1980, mais plutôt comme terme générique. J'efface ainsi et de manière tout à fait arbitraire les innombrables différences culturelles et intellectuelles entre l'Amérique du Nord et la France. Cela, non pour en nier l'importance, mais tout simplement parce qu'elles n'entrent pas dans le cadre de cette discussion.

ce qui concerne la production textuelle, Slama affirme que depuis la fondation de la maison d'édition "des femmes" en 1974, dédiée uniquement à la publication et à la dissémination d'ouvrages d'auteurs, l'accueil fait aux écrivaines par les institutions littéraires est chaleureux mais non totalement exempt d'une certaine réserve sexiste récalcitrante.<sup>4</sup> Ce qui fait que dans le domaine de l'écrit, la présence féminine se déclare avec toute la force de l'affirmation longuement tenue en haleine. Suite aux revendications des femmes qui accompagnent de profonds bouleversements sociaux (mai 1968, par exemple), les conditions de réceptivité ont changé, une ouverture s'est faite dans ce secteur comme dans tant d'autres; la résistance, consciente ou inconsciente, qu'on opposait jadis à la parole féminine s'estompe graduellement ou se fait beaucoup moins bruyante.<sup>5</sup>

Mais surtout le MLF a relancé et stimulé le débat idéologique, philosophique, psychanalytique, politique, social, culturel et intellectuel sur "la question féminine". Pourtant Jardine remarque que ce n'est pas la première fois

<sup>4</sup>Voir surtout la note 70 à la page 67 de son essai, "De la 'littérature féminine' à 'l'écrire-femme': Différence et institution".

<sup>5</sup>Je ne veux pas suggérer par là l'idée que tout est fait, comme certains veulent bien le croire, que la libération féminine s'est réalisée et que la question est maintenant lettre morte. Au contraire, la dernière décennie nous montre à quel point les progrès qui ont été faits dans les pays développés sont vulnérables et risquent à tous moments de disparaître car on décèle une espèce de "backlash" contre le MLF.

que la "femme" occupe une place si importante dans les discussions politiques et intellectuelles et que sa présence sur la scène littéraire soit aussi évidente. Elle suggère l'idée que la prééminence actuelle du féminisme est attribuable à une confluence de facteurs étiologiques qui caractériseraient une période de rupture épistémologique en Occident (94-5). Pendant la Renaissance, par exemple, une réorganisation majeure de la manière de penser "l'homme" distingue cette époque du Moyen Age, lui donnant son caractère particulier et unique dans l'histoire européenne; c'est aussi à ce moment que la femme a non seulement été l'objet d'un débat vigoureux sur la "nature" féminine mais a aussi participé sensiblement à la polémique et exercé, en dépit de la misogynie répandue et virulente, une influence considérable. Malheureusement (pour la femme), la Renaissance fut suivie d'une époque, extrêmement conservatrice, de stabilité sociale et économique où la réaffirmation d'un pouvoir central monarchique et patriarcal sous Louis XIV a supprimé les quelques progrès qu'ont pu faire les femmes ou les a rongés si sérieusement qu'ils devinrent, en fin de compte, totalement inexistants. Il faudra attendre jusqu'au XIXe siècle avant que des conditions semblables se préparent de nouveau. Toujours est-il que Jardine nous avertit que cette hypothèse de conjoncture du féminisme et d'une rupture épistémologique demeure pour l'instant entièrement spéculative, faute de documentation sérieuse, travail qui



reste à faire mais qui pourrait fournir un champ de recherche particulièrement fructueux. Avant tout, elle ferait du féminisme un symptôme important d'une condition générale affectant irrévocablement tous les domaines du socioculturel et participant à une réorganisation profonde de la conceptualisation en Occident.

Même si l'hypothèse de Jardine reste à vérifier, la crise de la représentation que nous vivons depuis le milieu du XIXe siècle, qui continue de nos jours sans sursis et qui, de toute évidence, nous portera dans son courant inépuisable jusqu'au millénaire, est l'élément clé de la rupture épistémologique contemporaine. Cette scission a été le sujet de nombreuses études critiques, élogieuses ou condamnatoires selon qu'on y voit l'espace d'une liberté nouvelle, les ébauches d'un pessimisme nihiliste, le signe d'une véritable explosion sémiotique qui a donné lieu à de nouvelles lectures des textes du passé. La voyance rimbaldienne, les correspondances baudelairiennes, le "Livre" mallarméen, et les automatismes surréalistes annoncent dans le mouvement essentiel et à jamais renouvelé de la poésie l'effritement ou la disparition du moi cartésien considéré jusque-là comme source de notre discursivité, et un travail acharné sur le langage comme instrument de médiation du monde. Dans toute pratique littéraire où l'on peut repérer des traits avant-gardistes, c'est-à-dire où le signifiant se décolle du signifié pour faire apparaître le fonctionnement pur du code symbolique au

dépens du référent, on voit les signes avant-coureurs de la modernité.

A cet égard, Kristeva explique que

Un des enjeux majeurs de la littérature et de l'art est désormais situé dans cette invisibilité de la crise qui frappe l'identité de la personne, de la morale, de la religion ou de la politique. Crise à la fois religieuse et politique, elle trouve sa traduction radicale dans la crise de la signification. (SN 230)

Pour elle, deux sanglants cataclysmes historiques--les camps de concentration et la bombe atomique--dans l'étendue et l'acharnement de leur violence incompréhensible, donnent expression à l'intensité du nihilisme moderne, de la pulsion de mort, de la "mort de Dieu", de la fin des absolus qui accompagnent ou découvrent la crise de la signification. A mesure que s'écoule le XXe siècle, d'autres poètes et écrivains distillent l'essence de notre époque troublante et troublée, soit pour recréer à travers le langage poétique la nostalgie d'une unité fragile et impossible à préserver qui semble toujours et malgré tout à notre portée, soit pour achever de mettre en pièces les derniers vestiges d'un intégrisme linguistique illusoire et mensonger. Les hésitations jaccottetiennes, les efforts pongiens pour refaire le langage et pour écarter le "ronron" poétique, le Nouveau Roman qui détruit formellement et structurellement l'échafaudage du mimétisme, la fragilité de toute tentative scripturale d'une Dohollau ("Mots écrits, en suspens/ Sur la blancheur perpétuelle"; PA np), la parole en désintégration

beckettienne que Olga Bernal nomme "le murmure", le non-savoir et le non-dire durassiens, les poèmes illisibles d'une Giraudon: tous ces gestes et bien d'autres encore continuent à explorer et à témoigner à travers la littérature contemporaine le malaise du code langagier, son incapacité ontologique foncière. Plus que jamais, le langage est devenu le site du soupçon, mais d'un soupçon synonyme d'exploration, car il entraîne un travail poursuivi sur l'absence, sur la signification constamment différée, "derridienne".

L'entaille béante faite dans la toile socioculturelle patriarcale qu'occasionne l'effondrement d'anciennes certitudes humanistes et masculines favorise le développement et la réception de voix féminines en littérature. Source de toutes les libertés mais aussi de tous les désarrois, les rapports avec le code symbolique sont à refaire, et certaines théoriciennes et critiques croient que la voix féminine est à l'origine d'une revigoration actuelle et d'un renouvellement prochain. Pourtant, prendre la parole a toujours été problématique, politiquement, esthétiquement, linguistiquement et intellectuellement, pour l'écrivaine. Et ce doublement puisque la difficulté de se figurer Sujet dans une langue qui ne lui accorde que le statut d'Objet la décentre fatalement, semble-t-il, par rapport à tout discours. D'emblée, au niveau de l'entrée dans la langue, mais aussi au niveau de la réception, le code constitue une entrave rédhibitoire. Les études qui ont déjà été faites dans ce domaine sont assez

nombreuses et il y a notamment celle de Marina Yaguello, *Les Mots et les femmes* qui montre bien comment le langage est perçu, comment le sens donné aux mots et les connotations sous-jacentes changent dramatiquement selon que l'énonciation est attribuée à une énonciatrice ou à un énonciateur. Ces perceptions soutenues et formées par une idéologie sexiste ont inévitablement et profondément influencé la réception de la production littéraire féminine.<sup>6</sup> Dans "The Mark of Gender", Monique Wittig démontre avec cohérence jusqu'à quel point le genre, et plus précisément le genre féminin, dans le langage problématise la capacité de se constituer en Sujet. Les pronoms personnels sont donc extrêmement importants dans ses romans puisqu'elle trouve pour chacun une nouvelle solution qui lui permet de contourner le particulier du féminin pour rejoindre le statut privilégié de l'universel, statut accordé "naturellement" au genre masculin. Cela est d'autant plus critique dans la mesure où l'un des critères de la "grandeur" d'un texte est que celui-ci dépasse son contexte historique limité, déterminé, pour dire quelque chose d'essentiel sur la "nature" ou sur la "condition humaine". C'est sa portée ontologique, en d'autres mots, qui assure sa place dans le corpus littéraire.

Comment les auteures contemporaines vivent-elles la crise de la représentation? Si la situation est si propice à

<sup>6</sup>Voir l'article d'Elaine Millard, "Frames of Reference: The Reception of, and Response to, Three Women Poets".

l'accueil de la femme qui écrit, ne pourrait-on pas se demander si ce n'est pas parce que, écrivain ou écrivaine, celui et celle qui se mettent devant la page blanche s'avancent dans un même territoire linguistique glissant et profondément incertain aux prises avec sa propre précarité? Pour la première fois dans l'histoire occidentale les enjeux langagiers sont aussi problématisés, bien que de manière différente, autant pour l'homme que pour la femme, pour quiconque entreprend ou envisage d'entreprendre l'aventure ou le "désastre" blanchotien de l'écriture. Au moment même de prendre la parole, voilà que la parole se voit attaquée, minée de toutes parts ou banalisée à tel point qu'elle devient inutilisable, outil inadéquat. Non que le problème soit exactement le même pour les deux sexes parce que l'écrivain ou l'écrivaine se trouvent nécessairement à un point de départ différent. Il y a une différence importante entre une subjectivité-maintenant-perdue-qui-jadis-allait-de-soi et une subjectivité-jamais-acquise-et-toujours-à-forger. A travers les décombres déconstructionnistes, le phallogocentrisme du discours, l'identité fracturée freudienne ou lacanienne, l'aliénation générale, au seuil de l'impasse les écrivaines persistent toujours à s'avancer, à faire des incursions dans cette aire scripturale menacée et menaçante, et exigent de se faire entendre. Ne pouvant échapper à l'angoisse contemporaine--et, d'ailleurs, le feraient-elles si elle le pouvaient?--comment les écrivaines d'aujourd'hui négocient-

elles leur entrée dans la langue? Comment font-elles pour ne pas être doublement et même triplement aliénées dans un espace littéraire qui longtemps leur refusait une place autre que marginale?

C'est moins pour proposer une réponse unidimensionnelle à ces questions que j'ai choisi d'examiner des ouvrages en prose d'auteures contemporaines. Car offrir une solution définitive serait dérisoire face à la multiplicité des gestes créateurs, fermeture là où l'on ne voudrait qu'ouverture. Je tente d'y voir des solutions possibles, c'est tout, de montrer que les questions posées sont valables ou que les réponses provisoires sont à la hauteur des questions, également provisoires.

Mon objectif dans ce travail n'est pas ainsi d'établir une spécificité féminine quelconque, spécificité qui se révélerait à travers des textes d'auteures dans l'emploi distinctif qu'elles feraient du langage. Je veux surtout explorer chaque voix féminine en tant que présence, comme signe d'un être-dans-le-monde intensément vécu, et sans y voir une différence générique essentielle et réductrice, quantifiable et qualifiable toujours par rapport à une voix masculine que, manifestement, je ne cherche pas ici à caractériser.

Dans cette étude, j'ai choisi de me pencher sur un ouvrage en prose de cinq auteures contemporaines: le premier roman de Marie Redonnet, *Splendid Hôtel* (1986); ainsi que des

ouvrages très récents de Marguerite Duras, *La Pluie d'été* (1990); de Monique Wittig, *Virgile, non* (1985); de Liliane Giraudon, *Pallaksch, Pallaksch* (1990); et de Liliane Atlan, *Les Passants* (1988). Si ce choix reflète mes propres goûts, il y a aussi un souci de représentativité--dans la mesure où un échantillon de cinq oeuvres féminines peut définir des courants généraux--à l'intérieur d'une limite chronologique arbitrairement imposée, car j'ai aussi voulu étudier des ouvrages en prose parus depuis 1985.

Née en Indochine française, Marguerite Duras commence une longue et prolifique carrière littéraire en 1943, pendant la guerre qui déchire irrévocablement le siècle en deux laissant de profondes blessures psychiques qui, depuis, ne semblent ni vouloir ni pouvoir se guérir. Associée dans un premier temps au mouvement du Nouveau Roman, elle échappe malgré tout à tout effort de catégorisation académique. Figure énigmatique, elle fascine autant par sa vie personnelle que par les romans, les pièces de théâtre, les scénarios et les films qu'elle produit. En 1990, au début de cette dernière décennie, Duras nous donne *La Pluie d'été*, roman d'une beauté extraordinaire où la métaphysique du néant trouve toute sa valeur existentielle dans une indifférence "gaie".

D'origine juive, Liliane Atlan est au seuil de l'adolescence quand la guerre meurtrière éclate en Europe. Ce qu'elle y vécut ne cesse de faire, directement ou indirectement, le sujet d'une oeuvre considérable qui débute

en 1961 avec un recueil de poèmes, *Les Mains coupeuses de mémoire*. *Les Passants*, récit-poème paru en 1988 et basé sur des faits autobiographiques, reprend la poétique longuement mûrie dans son oeuvre de la perte et de la rédemption. A travers le travail nécessaire mais douloureux de la parole "sidérale", elle éveille de pénibles souvenirs, fait vivre des disparus et trouve à l'intérieur de chaque remémoration le noyau essentiel: "la destruction - la création - la volonté divine de traverser tout" (LP 87-9).

D'origine française, Monique Wittig s'expatrie en 1976 pour des raisons politiques et trouve aux Etats-Unis une terre d'accueil. Le succès de son premier roman, *L'Opoponax* (1964), fut suivie d'une incompréhension générale face à une oeuvre en épanouissement qui se refuse à toute systématisation et qui bafoue toutes les conventions, qu'elles soient sociales ou littéraires. Epopée poétique, *Bildungsroman*, Bible, ou dictionnaire, Wittig s'approprie les genres majeurs de l'écriture patriarcale pour les réécrire et les redéfinir à la lumière de sa philosophie féministe. Dans son ouvrage le plus récent, *Virgile, non* (1985), Wittig déconstruit *La Divine Comédie* de Dante et la rigidité de son échafaudage théologique hiérarchique et masculin. Etayée par une politique féministe lesbienne, la voix poétique de Wittig explore énergiquement les racines douloureuses et les complexités modernes de la subjugation féminine pour arriver à une vision utopique d'un avenir libre et, malgré tout, à notre portée grâce à l'éthique



de la "passion active".

Marie Redonnet écrit *Splendid Hôtel* en 1986 et poursuit depuis une oeuvre, théâtrale, romanesque et poétique, féconde et fascinante. Dès son premier roman, nous pouvons voir une voix poétique déjà sûre d'elle-même qui prend les allures du mythe et du conte, terre profonde où plonger sa rêverie allégorique. Pourtant cette histoire de pourriture et de dégradation obsessives n'a rien d'enfantin car elle met en place les profonds enjeux de notre temps et proclame avec une lucidité audacieuse la résistance aux idéologies, quelles qu'elles soient, neuves ou anciennes, qui risquent de se (re)mettre en place. Par le mécanisme du double qui actualise l'imaginaire, le récit avance et recule, se fait et se défait, toujours en proie au revirement et à l'effacement aussitôt le geste scriptural posé.

C'est en 1990 que Liliane Giraudon publie son recueil de nouvelles au titre déconcertant, *Pallaksch, Pallaksch*, titre qui met en place la tremblante précarité de l'existence écartelée entre le oui et le non, le j'y suis et je n'y suis pas. Au seuil du silence qui en forme la trame et vers quoi la fiction tend inéluctablement, chaque histoire de la collection met à l'épreuve non seulement la communication mais aussi toute tentative que feraient les personnages d'aller vers l'autre, jusqu'au désir même de le vouloir. Le vide au coeur de la vie n'est jamais comblé et ne peut qu'être résorbé par la mort.

Mon choix d'auteures, manifestement, ne prétend pas être exhaustif car il passe à côté de certaines grandes lignes de l'écriture dite féminine, notamment celle établie par Cixous, Hyvrard et Chawaf. Mais encore là et non sans justice, certaines critiques voient dans l'oeuvre constamment en mutation de Duras, surtout celle des années 70 et 80, des affinités prononcées avec le mouvement que Cixous a baptisé l'écriture du corps. Par contre, Monique Wittig s'oppose formellement au concept de l'écriture féminine telle qu'explicitée par Cixous.<sup>7</sup> Elle y voit une autre manifestation d'un biologisme réducteur qui définit la femme uniquement à partir de sa fonction reproductrice, de sa différence biologique. C'est une idée à laquelle Wittig ne peut souscrire, puisque, pour elle, la catégorie de l'"écriture féminine" nie l'idée que la production des écrivaines a la même capacité d'exprimer une perspective universelle, marginalise les écrits de celles-ci en les considérant comme une expression particulière du sexe et, donc, sans importance

<sup>7</sup>Dans "Le Rire de la méduse", Hélène Cixous explique que: en s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. A censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole.

Ecris-toi: il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient. Notre naphte, il va répandre, sans dollars ou noir, sur le monde, des valeurs non cotées qui changeront les règles du vieux jeu.

pour l'humanité en générale.<sup>8</sup> Donc, pour Wittig, il s'agit d'un rejet et du concept et de l'objectif de ce qui est proposé comme écriture féminine, c'est-à-dire, l'inscription de la spécificité du corps féminin dans le langage.

Elizabeth Fallaize note que la pratique minimaliste de Marie Redonnet est très éloignée de l'écriture féminine "luxuriante" d'une Chawaf ou d'une Cixous. Pourtant, elle souligne les points de convergence importants entre les romans de Marie Redonnet et les théories de Julia Kristeva, notamment la préoccupation de l'inconscient et du rôle de la mère, la relation entre la construction de la psyché individuelle et le contexte socio-culturel dans lequel elle se développe, et l'exploration des aspects sombres du vécu humain (321). Toutefois, pour Kristeva, "tout sujet parlant porte en lui une *bi-sexualité* qui est précisément la possibilité d'explorer toutes les ressources de la signification, aussi bien ce qui pose un sens que ce qui le multiplie, le pulvérise et le rénove" (*Tel Quel* 99; mes italiques). J'ajouterais que les oeuvres de Liliane Giraudon, comme celles de Redonnet, explorent aussi, quoique différemment, les rapports fragiles entre l'individu et la société et ces rapports sociaux, entretenus par la communication, sont problématisés

<sup>8</sup>L'article de Monique Wittig, "The Point of View: Universal or Particular", explique sa position à l'égard de l'écriture féminine et de l'écriture du corps. De telles catégories ne font que réduire l'écriture à une expression "naturelle" d'une spécificité féminine, nier sa capacité de véhiculer un sens général et à exclure la femme de l'Histoire.

précisément parce que le code désuet est en rupture avec le vécu. Il y a convergence entre l'écriture giraudonienne et les thèses kristevaines dans la mesure où Giraudon, comme les quatre autres écrivaines d'ailleurs, "introduit dans le langage des ruptures, des blancs, des vides" que Kristeva nomme "la jouissance". Il est impossible de situer Liliane Atlan par rapport au débat sur l'écriture féminine car ses préoccupations sont tout autres. Elle vise l'absolu et cherche à dépasser les catégories binaires pour rejoindre le cosmos.

Quelle que soit leur position vis-à-vis de l'"écriture féminine" dans le sens cixousien, certains courants généraux et réciproquement pertinents traversent les ouvrages de chacune des femmes étudiées. Ce qui frappe avant tout, c'est qu'elles entament un dialogue avec l'écriture et aussi avec la fonction et le sens de l'activité créatrice. Que ce soit la peinture de la vie et "ce qui ressort quand la mémoire baisse" chez Atlan; l'invitation sommaire, qui s'adresse au lecteur et à la lectrice, à "imagine[r] l'espace d'un film de Cocteau" et qui prépare la vaste fresque sociale de Wittig; le constat d'un écart déroutant entre l'image photographique du Splendid Hôtel à l'époque de grand-mère et son état actuel de dégradation éclatante chez Redonnet; la succession d'artistes giraudoniens qui participent à une pratique mortelle ou qui l'abandonnent, préférant se fondre dans le silence qui soutend toute activité humaine; ou, enfin, chez Duras la lecture d'un livre inoubliable qui provoque d'autres lectures au sein

d'une famille et sonde une métaphysique du néant: quels que soient les paramètres de leur conscience spécifique, tous les écrits témoignent thématiquement ou allégoriquement de l'infinie complexité de l'acte de la création. Cela est d'autant plus évident que chaque ouvrage examiné ici entre dans un mouvement intertextuel et se situe dialogiquement par rapport à un texte en particulier ou à des précurseurs religieux, historiques et littéraires. Wittig et Dante, Duras et *l'Ecclésiaste*, Giraudon et Hölderlin, Redonnet et Rimbaud, Atlan et la Hagaddah: trois oeuvres poétiques et deux écrits sacrés qui orientent et complexifient l'ouvrage contemporain esthétiquement et existentiellement.

Dans les chapitres à venir, mon interrogation suivra trois grands axes: l'intertextualité, la poétique de la rupture et les possibilités de transformation. Se mettre sous l'égide d'un texte prédécesseur, ainsi que font les cinq ouvrages en question, n'incite pas nécessairement à répéter les valeurs ou l'idéologie que celui-là véhicule. Il sera donc question de voir comment les auteures étudiées ici transforment une matière essentiellement étrangère, comment elles la manipulent pour que l'intertexte prenne les plis particuliers d'une vision et d'une conscience féminine. J'aurai aussi l'occasion d'examiner le rapport des écrivaines au langage. La crise de la représentation a mis fin à toutes les certitudes humanistes, y compris la transparence de la langue et sa capacité d'exprimer un moi ou de construire une

identité cohérente. Mais la pratique littéraire continue et, à tous les niveaux, la texture de l'écrit incorpore les bouleversements contemporains; dans les textes que nous allons examiner, cependant, une poétique de la rupture s'installe qui reflète les difficultés que représente la langue. Cela entraîne un sens de la précarité, une sensibilisation à la fragilité de toute tentative scripturale qui, toutefois, n'empêche pas d'oeuvrer dans le sens d'un dire. Une lecture profonde de chaque texte m'aidera à dégager les fascinations et les obsessions particulières qui forment la trame de l'imaginaire. Cette concentration textuelle ne se réduit pas à des explications de texte mais s'aventure plutôt à l'exploration globale du territoire imaginaire et de la poétique qui s'y déploie et en forme les grands points de repère.

Mais comment choisir sa façon d'aller à la rencontre de textes littéraires face à l'ampleur des méthodologies critiques qui nous sont offertes? Il m'a semblé que seule l'ouverture pouvait répondre adéquatement et avec élégance au dilemme: la souplesse d'une approche sensible aux exigences des poétiques individuelles, soucieuse de respecter la diversité des entreprises esthétiques. Evidemment, je me situe dans la "tradition" de la critique féministe qui, loin d'être une approche strictement formelle, emprunte plutôt à toute une variété de disciplines--la psychanalyse, la philosophie, la sociologie, l'anthropologie, la linguistique, par exemple--les

éléments qui conviennent le mieux à sa pratique. Ce qui compte avant tout c'est une attitude de disponibilité, une sensibilité à la conscience féminine en sa multiplicité et cette exigence, je l'ai cru du moins, s'impose face au corpus que j'ai choisi d'étudier. Dans ce même esprit d'ouverture et de flexibilité, mon orientation tient compte discrètement des apports interpertinents du structuralisme et de la déconstruction là où ceux-ci peuvent jeter un peu plus de lumière sur la matière. Mais, là encore, sans grille, sans aucune idéologie. En effet, l'imaginaire poétique des écrivaines en question exige une analyse thématique plus approfondie, toujours ouverte; mais là, si je privilégie l'exploration très libre de certaines images ce n'est pas pour fixer ou caractériser de façon déterminante et stable tous les appareils de l'imaginaire. Plutôt, il s'agit pour moi d'entrer dans le mouvement de l'écriture, de suivre l'élaboration d'une conscience féminine à travers l'écriture, et de rester ouverte aux multiples contradictions et paradoxes qui traversent profondément les oeuvres en question. J'incorpore, et de manière non systématisée, des éléments psychologiques (sans pousser vers la psychanalyse proprement dite), sociologiques, philosophiques et parfois génériques afin de nuancer ou de relever les aspects de la démarche poétique qui m'intéressent. Chaque chapitre présente ainsi plusieurs centres d'intérêt que je vois comme des points de contact avec l'ouvrage en question me permettant de passer d'une concentration textuelle à

l'autre sans chercher à les synthétiser en un absolu, une totalité considérée comme étant linéaire, comme aboutissant à quelque structure définitive. Ainsi, inspirée de la critique féministe, je crois pouvoir rester fidèle à l'écriture des femmes. Toute conclusion à venir, nécessairement provisoire, relèvera les principales lignes de convergence entre les cinq ouvrages en prose étudiés ici, et les préoccupations majeures qui situent Duras, Atlan, Redonnet, Wittig et Giraudon à la fois en marge de l'écriture et en son centre. En marge, parce que toute voix féminine est à la fois nécessairement décentrée par rapport à la tradition littéraire; au centre, parce que, finalement, elle est traversée par les mêmes considérations, éthiques, psychologiques, spirituelles, et ainsi de suite, qui intéressent tout écrivain en train de méditer, ouvertement, son être-dans-le-monde.

Dans le premier chapitre, c'est le titre, *Virgile, non*, qui constitue le point de départ d'une discussion sur l'intertextualité de l'ouvrage de Wittig. La romancière emprunte certains éléments à son prédécesseur, auteur de *La Divine Comédie*, et transforme l'épopée afin de véhiculer une vision féministe du monde contemporain. Trois sections du chapitre--"*Ce voyage tout ensemble classique et profane*", "*Comme dans les histoires*" et "*Des noms et des anges*"--mettent en relief la façon dont l'auteure construit et déconstruit la fictivité du texte. Le voyage mythique--exploré de plusieurs manières différentes dans les sections "*La Lesbienne*",



"*Chiennes rampantes*", "La passion active", et "La foire aux richesses"--est non seulement une initiation aux horreurs multiples de l'enfer, et un apprentissage de l'éthique de la "passion active", mais aussi une allégorie du travail de l'écrivaine qui se développe à travers l'image de "*La cuisine des anges et l'opéra des gueuses*", titre de la dernière section.

Le chapitre consacré aux *Passants* de Liliane Atlan commence aussi par une exploration des multiples allusions du titre. Dans les sections, "Portes et louanges" et "Polyphonie et achronie", j'examine la structure du récit et la manière dont l'écrivaine surmonte la douleur des souvenirs pour entreprendre le voyage mnémonique et créateur. La ligne chronologique des événements autobiographiques est souvent interrompue par la narratrice qui hésite face à la difficulté du projet remémoratif. La tension oppositionnelle établie par l'image de l'"Etoile et [du] trou noir"--titre de la section suivante--distille l'essence du projet poético-romanesque atlanien. L'acte de "Raconter" devient pour la narratrice le moyen de guérir les blessures psychiques collectives ou particulières. C'est aussi le remède à l'"anorexie" dont souffre la petite fille au centre de *Les Passants*. Dans la dernière section du chapitre "*OuiOui NonNon*", nous allons nous pencher sur le système de noms. En même temps que les appellations des personnages allégorisent le récit, elles instaurent une poétique du sourire.

Comme pour les chapitres précédents, le titre du recueil de nouvelles de Liliane Giraudon, *Pallaksch, Pallaksch*, annonce un lien intertextuel, de Hölderlin à Celan à Du Bouchet, lien que nous élaborerons dans la première section. La pratique scripturale de l'auteure, qu'elle appelle "le traitement du réel", incite à méditer les ressemblances entre cette pratique et l'art plastique et le collage. A partir de fragments tirés de toute une variété de sources, de la vie quotidienne à d'autres ouvrages écrits, Giraudon construit un monde onirique qui est, cependant, solidement fondé dans le concret. Nous nous penchons sur le thème de l'art dans la section intitulée, "L'art: le je(u) mortel". La création n'est pas exempte de la violence et de la cruauté qui caractérisent la plupart des activités humaines dans *Pallaksch, Pallaksch*. "Etres et choses dans leurs épiphanies répétées", "En taillant du bois, il s'était coupé la main", et "Mélange adultère du tout": ces trois sections explorent de différentes manières le thème de la mort et les possibilités transformatrices de celle-ci.

Nous commençons notre analyse du roman de Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, avec une exploration de deux importants intertextes: "L'Ecclésiaste et *La Vie de Georges Pompidou*". C'est surtout le livre biblique qui aura un impact déterminant sur la vie du jeune protagoniste, Ernesto, et donc sur toute sa famille. Le film, "Les Enfants", précède le roman, *La Pluie d'été*, de cinq ans et les différences entre la version filmée

et la version écrite reflètent les différentes possibilités inhérentes à chaque modalité. En continuant la narration de la famille Crespi plusieurs années plus tard, Duras poursuit une poétique de la réécriture, tactique scripturale bien établie dans son oeuvre et qui fait de celle-ci du "toujours déjà lu". Dans "La poésie de l'oral", il s'agit du style durassien, style parataxique fortement nuancé du discours parlé, et qui se plie particulièrement bien aux besoins de ce que Duras appelle "la littérature d'urgence". "*C'était pas la peine*", "*Vanités des vanités*", et "*Comme s'il y avait mille ans*": les trois dernières sections du chapitre explorent le concept durassien de l'"indifférence gaie".

Avant de passer à une discussion de l'intertexte de *Splendid Hôtel*, c'est-à-dire le poème "Après le déluge" de Rimbaud et source du titre du roman, nous allons parler du problème esthétique central qui préoccupe Redonnet, c'est-à-dire comment "Déjouer le piège de la poésie". Une certaine tradition de la poésie, celle établie par les poètes maudits du XIXe siècle, mène, selon la romancière, à l'échec. C'est pour faire autre chose, et sortir de cette impasse stérile, que Redonnet oeuvre dans le sens d'un renouveau. Dans la section intitulée, "Une incantation", j'examine la structure du récit. Les vingt-trois chapitres, que Redonnet appelle des "chants", suggèrent à la fois une oeuvre musicale et une épopée contemporaine. Une exploration de "l'économie mortelle du même" est le sujet de la section suivante, "Le double", où

nous verrons que le dédoublement est le ressort même de la fiction. Dans un récit axé sur la pourriture, la fragilité, ou ce que j'appelle dans une autre section "la précarité de l'existence", est au premier plan. Tous les espaces sont menacés de mort, d'une fin inéluctable, d'où, pourtant, la possibilité de la transformation n'est pas exclue. "Eau, chaos et corps" offre une méditation à la Bachelard sur le thème de l'eau. Et, finalement, "Résistance" affirme la nécessité d'oeuvrer dans le sens d'un dire, même minimaliste.

**MONIQUE WITTIG: VIRGILE, NON**

Depuis *L'Opoponax* (1964), roman acclamé par la critique et couronné du prestigieux Prix Médicis l'année de sa parution, Monique Wittig ne cesse de produire des textes novateurs qui ne nous laissent jamais indifférents. Son premier roman est suivi de *Les Guérillères* en 1969, *Le Corps lesbien* (1973) et *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1976) écrit en collaboration avec Sande Zeig. Depuis son premier succès sur la scène littéraire, la réception critique n'a pas toujours été élogieuse face à ses créations qu'on a qualifiées d'hybrides, mais d'importantes études sensibles et pénétrantes aident à éclaircir--sans en réduire le pouvoir, la puissance ou la portée d'une parole fraîche, évocatrice, et exigeante--une oeuvre qui lance constamment des défis à la lecture.

Avec *Virgile, non* (1985) Monique Wittig met fin à presque dix ans de silence, du moins dans le domaine de la littérature, car des essais théoriques--publiés en anglais pour la plupart--ont jalonné ce hiatus dans sa création artistique. "The Category of Sex", "La Pensée 'straight'", "The Mark of Gender", "One is Not Borr. A Woman" sont des titres provocateurs et révélateurs puisqu'ils affirment une orientation féministe. Les essais explorent au niveau théorique une des préoccupations principales de la fiction wittigienne. Résolument et fièrement lesbianisante, son oeuvre cherche à ancrer la voix féminine, à lui attribuer sa place dans l'histoire littéraire où, sauf quelques exceptions

éclatantes, elle a occupé une place largement marginale. Vouloir détruire la catégorie du genre, la marque omniprésente du sexe dans la langue, se libérer du carcan langagier qui maintient une idéologie socio-sexuelle occidentale et enferme l'individu dans de rigides et indéfectibles constructions biologiques (dites ainsi "naturelles", donc incontrovertibles) aliénantes:<sup>1</sup> voilà le projet essentiel de *Virgile, non*. Nous verrons que la forme et la langue sont de nouveau retravaillées, subverties de l'intérieur afin que le particulier devienne universel.

Dans la première section de ce chapitre, le titre du récit constitue le point de départ d'une discussion sur l'intertextualité de l'ouvrage de Wittig. "Comme dans les histoires" privilégie l'autoréflexivité de *Virgile, non*. Le récit met en évidence sa fictivité et c'est ainsi que Wittig parodie sa propre écriture et les conventions scripturales. "Des noms et des anges" examine comme l'onomastique devient le mécanisme d'une ambiguïté générique. Dans "La Lesbienne", l'opposition du personnage central, Wittig, au patriarcat et au discours patriarcal est inscrite dans ses capacités de métamorphose. Le but du voyage initiatique ainsi que la réaction du personnage, Wittig, aux âmes damnées de l'enfer retient notre attention dans la section qui suit, "Chiennes rampantes". La "passion active" est, aux yeux de Wittig, le

<sup>1</sup>Pour plus de précisions, voir son essai, "The Mark of Gender", surtout à la page 67.

complément moral et éthique de toute action révolutionnaire et libératrice et nous avons ainsi accordé une section à ce concept fondamental. "La foire aux richesses" examine le discours lesbien qui persiste même dans les profondeurs les plus noires de l'enfer et s'oppose au discours patriarcal bien que celui-ci domine par la violence et par la haine. Finalement, dans "La cuisine des anges et l'opéra des gueuses", le paradis wittigien se résume dans ces deux images où le matériel et le spirituel se touchent.

*Ce voyage tout ensemble classique et profane*

En annonçant à la fois ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, le roman *Virgile*, non affirme en même temps sa parenté avec une tradition classique littéraire et son refus de cette tradition. Ce double mouvement de ressemblance et de dissemblance, si bien capté par le titre, marque profondément l'ouvrage de Wittig et instaure un processus de transformation, celui de la réécriture au féminin d'une grande épopée occidentale. Faisant référence à un héritage ancien, le Virgile en question est, bien sûr, le grand poète latin auteur de l'*Enéide*, et donc figure historique, mais aussi le personnage fictif de l'oeuvre de Dante, *La Divine Comédie*, dans laquelle il fait figure de guide auprès du poète florentin. La descente aux enfers qui occupe la position centrale de l'épopée virgilienne est reprise dans le grand



cycle dantesque. Tout comme ces illustres prédécesseurs, Wittig décrit dans son épopée le voyage mythique et s'expose aux horreurs de l'enfer pour enfin aboutir aux douceurs du paradis.

C'est en bouleversant l'idéologie de fond qui organise notre façon de penser et dont tout mythe est chargé que le processus de transformation est réalisé. Car si Wittig retient dans son roman certaines ressemblances superficielles avec le poème de Dante, elle refuse la hiérarchie métaphysique et la morale judéo-chrétienne qui soustendent l'univers de *La Divine Comédie*. Le *non* du titre est une protestation globale contre une morale qui évalue tout selon *la loi du Père*,<sup>2</sup> une morale prétendument divine qui ne fait que maintenir et justifier l'oppression et la dégradation humiliante de la moitié de la population humaine, interdisant à la femme tout accès à la plénitude de l'être. En fait, ce sont les conséquences de cette idéologie qui n'accorde à la femme que le statut d'objet--le statut d'esclave, précise Wittig dans "The Category of Sex" (66)--qui sont détaillées avec une implacabilité féroce dans l'enfer wittigien. À la place d'une métaphysique et d'une économie sociopolitique d'inspiration patriarcale, Wittig construit une éthique lesbienne profane, une philosophie et un code de comportement basés sur la "passion active", qui, ensemble, travaillent ardemment dans le sens de la libération physique, affective, intellectuelle et

<sup>2</sup>L'expression est de Jacques Lacan.

spirituelle de la femme.

*Virgile*, non est bien "un voyage tout ensemble classique et profane" (VN 7, je souligne). Le monde décrit n'est pas un ailleurs imaginaire ou un au-delà intangible qui ne sera révélé qu'après la mort physique de l'être humain. Cependant, dans un passage ruisselant d'ironie l'auteure se joue de la logique cartésienne, du "principe...qu'on ne peut concevoir que ce qui existe", principe qu'une bête bizarre, l'ulliphant, applique pour en déduire la réalité physique absolue du paradis (VN 24). "(Et non pas, Wittig, une existence abstraite et de pure imagination qu'on conçoit par éclairs, ce qui est ton cas)", explique l'ulliphant sentencieusement à l'héroïne (VN 25):

L'ulliphant raconte donc qu'il y a de l'autre côté du soleil une planète jumelle de la terre. C'est là qu'à l'en croire se situe le paradis, tandis que la terre c'est l'enfer. Comme il se trouve en opposition et tourne autour du soleil dans le même axe, à la même distance, à la même vitesse et comme, de même que la terre, il accompagne le soleil dans son ellipse ... , le paradis est à chaque instant caché à la terre et vice versa. Je me retiens de demander à l'ulliphant s'il n'est pas abstrait de faire découler la réalité physique d'une planète de sa possibilité de principe, de peur qu'il me dise que je n'ai rien compris à Descartes et me fasse une exégèse.... (VN 25)

Dans ce solipsisme farfelu qui se veut scientifique, la "réalité physique absolue" proposée est davantage une invention de l'imaginaire. Il n'est pas possible de vérifier l'existence de la planète jumelle fictive puisque sa parfaite correspondance à la terre la dérobe constamment à la vue et donc à la perception sensible. En outre, ce qui est important

ici c'est que le discours rationalisant ne mène pas nécessairement à une vérité logique. Avec méthode il divise et sépare la sphère métaphysique du domaine physique, rendant le paradis un ailleurs inatteignable.

Au contraire, dans le récit wittigien le *hic et nunc* est transformé en enfer/limbes/paradis d'un mythe contemporain. Il est le lieu de l'être. Il n'y a pas de seuil à franchir, pas de voie d'eau à traverser, pas de forêt dantesque à pénétrer, bref, il n'y a aucune borne servant à délimiter l'inférieur, les limbes ou le paradisiaque de la terre. Il n'y a que le désert plat et vide où "le sable passe en lames fines et dures sur les surfaces battues" (VN 7). Tellement on s'attend à retrouver quelque signe frontalier entre les sphères que nous nous demanderions bien avec Wittig: "Qu'attend-elle [Manastabal]? Va-t-elle me prendre sur ses épaules pour me faire faire le passage? Mais le passage de quoi? Il n'y a pas de fleuve ici. Il n'y a pas de mer" (VN 8). Au début, Wittig et son guide Manastabal sont dans une zone caractérisée pas la stérilité de son paysage mais surtout par le vent inlassable soufflant avec tant de violence qu'il risque de leur arracher les membres. Ce paysage liminaire et dangereux n'est qu'une des nombreuses permutations de la région infernale. Habité de dragons qui se nourrissent de marronnes qui s'enfuient vers les limbes, le désert présente autant de risques supplémentaires et ne constitue pas une zone de sécurité.

Sans avertissement préalable, le personnage principal et

son guide glissent d'une sphère à l'autre, d'une possibilité ontologique à l'autre. L'aspect imprévisible du voyage initiatique est maintenu au niveau textuel par l'absence de titres aux chapitres (les titres ne se trouvent qu'à la fin du livre). Donc, tout comme le personnage Wittig, et dans la mesure où les titres préparent un horizon d'attente, nous ne sommes pas en mesure d'anticiper dans quel domaine nous tombons avant d'y être. L'absence d'ordre dans le texte constitue une rupture avec la chronologie et la structure traditionnelles du poème épique où les régions infernales et célestes ne se mélangent jamais. Alors que la majorité des chapitres se situent en enfer (32 en tout), l'initiation de Wittig n'a pas de cheminement précis puisqu'elle visitera les limbes quatre fois et le paradis six fois avant d'accéder au paradis pour de bon à la fin du roman. Si l'on peut discerner une progression quelconque, c'est principalement dans les segments consacrés au paradis. A mesure que Wittig comprend l'éthique de la passion active, "la musique des sphères et la voix des anges" deviennent de plus en plus perceptibles comme nous le verrons plus loin (VN 48). Mais l'enfer n'est pas organisé en cercles gradués selon le sérieux du péché, fait que le guide Manastabal souligne: "(J'ignore, Wittig)", dit-elle, "(si les cercles de l'enfer ont été dénombrés. Mais qu'à cela ne tienne, je n'ai pas l'intention de te les faire visiter dans l'ordre)" (VN 20). Un infernal sans architecture hiérarchique donc, qui met toutes les souffrances que

subissent les âmes damnées au même niveau de gravité. Le pèlerinage de Wittig ne suit pas d'étapes préétablies et disposées selon la difficulté pédagogique de la leçon métaphysique à apprendre. Comme le personnage Wittig, le lecteur et la lectrice doivent accepter un cheminement chaotique et se dire aussi: "(Allons-y dans le désordre, donc)" (VN 20).

La banalité de l'enfer est importante dans la mesure surtout où elle assure sa parfaite correspondance avec un monde déjà trop familier: "(Il n'y a rien où on va, Wittig, du moins rien que tu ne connaisses déjà. On va bien dans un autre monde comme tu crois, mais le soleil l'éclaire tout comme celui d'où on vient.... Je t'emmène voir ce que partout on peut voir en plein jour)" (VN 9). Insistons sur ce point: il n'y a aucune distinction véritable entre l'inférieur (ou les limbes ou le paradis) et le monde quotidien que nous vivons, pouvons vivre. Le premier contact avec les âmes damnées a lieu dans--quoi de plus ordinaire?--une laverie automatique. Wittig accepte mal l'existence de ce lieu de tourment mais une altercation presque désastreuse avec les souffrantes fournit la preuve "que c'est bien en enfer que [Manastabal la] mène" (VN 18). Alors que les limbes se situent dans un lieu tout aussi prosaïque, un bar.

Pour affirmer la réalité de son univers fictif, l'auteure rattache celui-ci à un lieu géographique particulier car l'action se déroule à San Francisco. Les trois sphères sont

superposées à la ville moderne américaine: "C'est un San Francisco rendu utopique par la projection systématique d'un nulle part qui est soit l'enfer, soit les limbes, soit le paradis" (dos de VN). Choix idéal vu l'importance de la communauté homosexuelle sanfranciscaine, même la géographie exprime une résistance aux normes sociales et idéologiques dominantes. Les nombreuses références à la topographie particulière et bien connue de la ville, avec ses collines et sa proximité de la baie, aident à situer l'action dans un lieu fixe: la rue Valencia (VN 13), la vingt-quatrième rue (VN 13), Castro (VN 36), le parc de la Porte Dorée (VN 41), l'avenue Dolorès (VN 60). La superposition enfer/limbes/paradis qui fait de San Francisco à la fois un ici et un ailleurs transforme l'espace en lieu de multiples possibilités. Ce site éclaté est à la fois ouverture et fermeture, infiniment transformé et transformable, une utopie immanente et toujours réalisable en même temps qu'un lieu de tourments éternels, affreusement réels.

Mais toute stabilité provisoire qui pourrait être instituée par le référent géographique est tout de suite balayée par l'optique lesbienne qui transforme le connu en inconnu. L'idéologie féministe qui soustend cette épopée réorganise le genre épique afin d'amplifier sous forme d'allégorie la violence parfois évidente, mais trop souvent cachée, qui maintient le patriarcat. Avant de parcourir son univers allégorique avec elle, Wittig nous invite à

"imaginer[r] l'espace d'un film de Cocteau..." (dos de VN). Donc l'espace de *Virgile*, non est sujet à la double démarche mythologisante et démystificatrice qui caractérise non seulement le cinéma mais aussi toute l'oeuvre de Cocteau:<sup>3</sup> démarche mythologisante puisque "l'antiquité et les vieux murs" se métamorphosent en ville moderne, ville se trouvant en même temps nulle part et partout (dos de VN); démystificatrice parce que, en examinant le système social à la loupe et selon une perspective lesbienne, la tyrannie ordinaire qui écrase la moitié de la population humaine est exposée au grand jour.

Le cycle de Dante repose sur l'enseignement judéo-chrétien voulant que tout être, muni de libre arbitre, soit responsable de ses actes. Sans exception, les mauvaises actions sont punies selon la loi divine, alors les souffrances des damnés sont la conséquence directe d'un choix lucide entre le bien et le mal. Une justice dure mais équitable gouverne l'au-delà de la *Comédie* et pendant l'existence terrestre, le salut et l'amour divins sont accessibles à tous. Au contraire, pour les âmes damnées de *Virgile*, non "l'horreur et l'irrémissibilité de la souffrance ne sont pas causées par l'ignominie des actions" (VN 9). La cause unique de leur peine est un hasard de naissance: leur appartenance au "deuxième sexe".<sup>4</sup> Elles sont damnées par ce qu'elles sont, non par ce

<sup>3</sup>Je remercie Michael Bishop de m'avoir fourni ce renseignement.

<sup>4</sup>La référence est évidemment à la grande oeuvre de Simone de Beauvoir.

qu'elles ont fait et c'est la biologie, mise au service d'une idéologie oppressive, qui les condamne à la torture et à l'esclavage. Dans cette géhenne, Wittig ne rencontre pas de personnages illustres s'étant distingués pendant leur vie par la perfidie de leur caractère. "(Elles sont anonymes)", déclare Manastabal, "(et je te défie bien de leur trouver des particularités propres à leur fabriquer un manteau de gloire)" (VN 9). L'anonymat des damnées met en évidence la nature universelle du système d'oppression dans lequel elles vivent. Ubiquiste et--ironiquement--non discriminatoire, l'esclavage les rafle toutes jusqu'à la dernière malgré leur bonté ou leur méchanceté. Les horreurs infernales ne traduisent qu'une vérité essentielle: que le monde quotidien repose sur l'esclavage de la femme.

#### *Comme dans les histoires*

A partir du titre alors, le texte annonce son héritage classique mythique, tout en renversant l'idéologie traditionnelle normalement véhiculée. En même temps, l'épopée de Wittig met en évidence sa propre fictivité soulignant davantage ses assises scripturales pour aussitôt les subvertir. Ce faisant, l'auteure s'engage dans un incessant processus de construction et de déconstruction de la fictivité du texte. Voyons d'abord quelques exemples de réflexivité textuelle qui mettent ce processus en valeur:



elles se mettent à tourner sur elles-mêmes en s'arrachant les cheveux dans la plus pure tradition classique.... (VN 17)

Je ne lui dis pas que je me serais contentée du doux Virgile dans cette aventure.... (VN 34)

comme dans les histoires qui ont un heureux déroulement et comme dans le poème que Dante a appelé *comédie* parce qu'il finit bien.... (VN 47)

j'aplatis tout ce qu'il y a d'adversaire en une minute ou deux, battant ainsi un record de prouesse dans ce genre de récit.... (VN 102)

Le dragon manquerait à cette histoire s'il n'existait par milliers.... (VN 116)

Les citations relevées poursuivent le projet que le titre annonce si clairement: la volonté de résister, de faire autrement tout en faisant "comme" la tradition classique, la poésie épique, le cycle de Dante, et ainsi de suite. L'usage si délibéré de conventions diégétiques crée un ton ludique discret, un humour nuancé et ironisant parce que Wittig ne demeure pas uniquement dans une seule tradition (c'est-à-dire la tradition épique). Loin de là, elle puise dans une diversité de sources et en fait montre, rappelant par ce procédé toute une série d'oeuvres expérimentales, de Diderot (*Jacques le Fataliste*), par exemple, jusqu'au nouveau roman et au-delà. L'évidente ironie qui en résulte n'appartient pas au ton élevé et sérieux normalement associé à l'épopée. Les Furies classiques, le guide virgilien, la fin heureuse et attendue de la comédie, le héros épique doué de pouvoirs surhumains, les créatures inventées du bestiaire mythique sont des figures bien connues et répertoriées. Par delà les

conventions pures, Monique Wittig démasque la fictivité de l'oeuvre, fictivité qui devient elle-même matière à parodier, en faisant référence aux différentes catégories et sous-catégories architextuelles ("aventure", "histoire", "poème", "récit"). C'est ici que l'exclamation inopinée du guide Manastabal s'avère d'autant plus pertinente: "(Parfois ta confusion des genres a véritablement quelque chose de barbare)" (VN 63).

D'une ampleur beaucoup plus vaste reste l'important croisement intergénérique de la musique (l'opéra) et du texte qui se développe au fil du récit et que nous étudierons plus loin dans une section qui lui sera accordée. L'architextualité contribue davantage à la porosité de la structure narrative car elle taille une brèche importante dans une ancienne forme fictive normalement étanche. Par cette ouverture, l'auteure "barbarise", "occupe", "primitivise", si l'on veut, une structure masculine désuète.

L'humour ironique et aussi parfois très noir de Monique Wittig sert d'échappatoire, si fugitive soit-elle. L'exposition douloureuse et méthodique de l'exploitation impitoyable dans les régions infernales en est "allégée", pour ainsi dire, sans que l'horreur des événements violents en soit totalement dissipée. Comme le personnage principal est plongé dans les eaux de l'Achéron, le fleuve de l'oubli, pour oublier momentanément les épisodes pénibles auxquels il a participé-- "et la mémoire de l'épisode ... en sort tout atténuée et en

quelque sorte supportable, quoique l'incompréhensibilité demeure" (VN 40-1)--, grâce au sourire, nous nous détendons brièvement avant de repionger dans le tourbillon déchirant du voyage. Il est pourtant important de signaler ici que l'oubli, tout autant que le sourire, ne constitue pas une réponse légitime et valable à l'enfer. Tout bain prolongé dans l'Achéron mène inévitablement au désastre et à la mort, mort que le personnage Wittig évite de justesse grâce aux interventions à la dernière minute de Manastabal. L'objectif du bain-oubli n'est ni de réduire ni de diminuer l'importance ou l'impact des événements vécus, seulement de les rendre vivables, pour peu que ce mot ait un sens en enfer, sur l'instant. Autrement, le personnage principal risque d'être noyé de désespoir devant l'étendue de la souffrance et l'impossibilité d'y mettre fin.

A la réflexivité textuelle, il faut ajouter les nombreuses références intertextuelles bibliques (Ancien et Nouveau Testaments), historiques, liturgiques, folkloriques, légendaires, mythologiques (païenne, classique et chrétienne) et littéraires qui entrecourent le récit et qui font de *Virgile*, non une véritable dialectique de la tradition culturelle occidentale. Parfois, notre auteure incorpore des citations tirées de grandes oeuvres classiques directement dans son texte, sans apposer les signes graphiques habituels (les guillemets), continuant ainsi une poétique du plagiat établie depuis *L'Opoponax* où un vers du poète de la

Renaissance, Maurice Scève, clôt le roman. Les quelques exemples qui suivent ne représentent qu'un choix restreint de la richesse intertextuelle qui informe le texte de Wittig: "ces furies me réservaient le même sort que les bacchantes à Orphée" (VN 17); "qui l'eût cru, qui l'eût dit" (VN 19)<sup>5</sup>; "notre pain quotidien" (VN 46); "l'armée de Spartacus" (VN 55); "San Francisco s'est édifiée en moins de quinze ans grâce à une telle ruée" (VN 60); "Je marche en chantant, telle Blondel de Nesles, à la recherche de Richard Coeur de Lion" (VN 76); "Comme la bête de Gévaudan devenue toute ronde après avoir mangé tant de monde" (VN 118); "une pêche miraculeuse" (VN 125). Que Wittig exploite ou évoque, respectivement, des personnages mythiques grecs, une citation du *Cid* de Corneille, un esclave romain historico-légitime, un événement historique américain, un troubadour légendaire, un monstre du folklore français ou un miracle raconté dans le Nouveau Testament, l'intertextualité insistante de Virgile, non le situe au centre d'un vaste réseau culturel où le discours dominant est approprié et repossibilisé.<sup>6</sup> Pour reprendre les paroles de Manastabal: "C'est du matériel de récupération. Il est fait pour être utilisé et non pas thésaurisé" (VN 62). De

<sup>5</sup>Autres renvois aux textes littéraires: Ostrovsky signale une référence possible à l'oeuvre de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, dans le chant des anges à moto, "Soupe, belle soupe du soir" (VN 136). Mes remerciements à Michael Bishop de me faire remarquer que la phrase, "Quoi mon souverain beau, mon souverain bien!" (VN 20) rappelle un vers des *Illuminations* de Rimbaud.

<sup>6</sup>Voir M. Thiébaux, p. 99.

ce patchwork discursif, l'auteure forge une nouvelle syntaxe où des fragments récupérés d'une littérature patriarcale déchiquetée sont mis au service de l'utopie féminine, lesbienne.

De surcroît, Wittig désacralise et temporalise l'entreprise utopique au niveau lexique; son vocabulaire parcourt avec une facilité déconcertante tous les registres du langage: l'argot, le parler populaire et dialectal, le langage archaïsant, poétique et littéraire. Des phrases anglaises viennent ajouter leurs harmonies discordantes au texte polyglotte, nous rappelant sa topographie très américaine (VN 50, 51, 60). Van den Heuvel explique que ce mélange de parlars dialogue le discours de l'écrit et le discours verbal, dynamise le récit et le rend plus libre et varié (52). Mais la juxtaposition chaotique de registres langagiers produit un autre effet qui est de rendre aux mots leur matérialité et au cours de notre lecture, nous sommes davantage sensibilisés à leur substance graphique. Au chapitre XXXVII, les mots permettent un épanchement poétique où leur apparence physique prime; l'averse abondante "des masses noires" est comparée à des samares, à des ailes de papillon, à des feuilles, à des flocons (VN 126). A la fin de la chute, "le manque de mots" que ressent le personnage n'est plus seulement qu'une simple énonciation, une faible approximation d'un état d'esprit indicible, car l'expression rend compte d'une situation concrète (VN 127). Les mots ont disparu "comme une hémorragie

à l'envers", laissant place à l'étendue du vaste ciel bleu. Sans qu'il soient dépouillés de sens, les mots sont révélés et renouvelés dans toute leur texture et leur textualité concrètes.<sup>7</sup> Leur charge de violence meurtrière ou de poéticité transcendante intacte, les mots retrouvent leur essence première. Avec le développement non linéaire du récit et l'espace moderne dans lequel il se situe, le vocabulaire achève de mettre en pièces le genre épique et continue le refus proclamé dans le titre.

Le concept de la "passion active" est au carrefour d'un discours narratif à la foi utopique et pragmatique, spirituel et matériel. La tension essentielle de cette dualité discursive est évidente au niveau langagier car, tant qu'elle n'est pas encore initiée à l'éthique lesbienne, la Wittig fictive se voit exclue aussi du sens figuré de la parole. Ou, du moins, sa relation avec ce dernier est des plus problématiques. En effet, lorsqu'elle est au paradis, toute tentative d'abstraction provoque presque immédiatement une expulsion précipitée. Au chapitre VI, la première escale dans le domaine céleste, quand Wittig demande à Manastabal la raison de cet atterrissage subit, son guide explique que "c'est au moyen de la compassion", mais elle prend soin d'ajouter que ce mot n'a plus de sens (VN 22). Par la voix du guide, l'auteure souligne le dilemme fondamental de tout/e

<sup>7</sup>Ce qui fait partie du projet esthétique de Monique Wittig tel qu'elle l'explique dans son essai, "The Trojan Horse".

écrivain/e contemporain/e face à la pauvreté ou à l'usure des mots, sa matière première. Reprendre contact avec la parole en tant qu'entité concrète fait partie intégrante du périlleux voyage initiatique d'une Wittig. De même que toute voyageuse risque de se perdre en cours de route, Wittig risque de perdre le paradis à force d'abstractions poétisantes, abstractions qui provoquent fatalement la colère de son guide: "(je te dis, ne te laisse pas emporter par les mots car ce ne sera pas impunément)"; et: "(je t'assure bien, Wittig, qu'ici ce n'est pas à coups de figures de style que tu t'enverras en l'air)" (VN 65). Suivant le dur conseil de Manastabal, l'héroïne, toujours tentée par une vision abstraite du paradis, y renonce temporairement: "Il me faut donc rendre gorge sur-le-champ, mon beau paradis, et ce jusqu'à ne plus pouvoir articuler une parole qui ne soit littérale pour un bon bout de temps, sous le coup de la peur de te perdre" (VN 66).

Au début, donc, il y a inadéquation entre les mots et les choses qu'ils cherchent à décrire.<sup>8</sup> Cette inadéquation est davantage mise en relief quand le guide demande à sa charge de trouver un mot pour décrire le paysage délicieux qui les environne. Très consciente de l'insuffisance de son choix, Wittig répond "(Beauté)" et sur cette réponse, le couple dégringole du paradis (VN 23). A mesure que l'héroïne s'approche de son objectif, "la musique des sphères et la voix des anges" deviennent de plus en plus prononcées et Manastabal

<sup>8</sup>A ce sujet, voir Ostrovsky, *A Constant Journey*, p. 158.

l'incite à écrire "l'opéra des gueuses", qui, jusqu'alors, est sans paroles. La quête d'une parole renouvelée dans laquelle s'engage le personnage fictif, quête qui non seulement l'amènera au paradis et à sa Béatrice aimée mais qui lui permettra d'en assurer même l'existence--"(Il faudra bien trouver les mots pour décrire ce lieu, sous peine de la disparition brutale de tout ce que tu vois)", déclare le guide (VN 22)--cette quête correspond exactement au travail de l'écrivaine et Virgile, non devient une oeuvre musicale en cours.

La tension entre le figuratif et le littéral a un impact intéressant sur la transparence de l'écriture car à certains moments du texte, des locutions communes où le sens figuré est normalement au premier plan peuvent aussi être interprétées littéralement. Ainsi, l'écrivaine travaille souvent sur des expressions figées. Par exemple, les dictons "toutes les roses ont des épines" (VN 21) et "sage comme des images" (VN 59) sont contextualisés de telle sorte que le sens figuratif cède au littéral. Du moins y a-t-il une double acception qui fait que l'écriture perd de sa transparence. Voulant prévenir les anges à moto contre un danger possible, le personnage principal leur crie que "toutes les roses ont des épines". Vu qu'elles sautent dans "un buisson de fleurs" (VN 21), il est bien possible que ces fleurs soient des roses et que les roses au paradis, comme toute autre rose, aient des épines. De manière semblable, l'expression "sage comme des images"



apparaît au chapitre intitulé, "Les cartes à jouer". Un être de la troisième dimension lance cet avertissement à une personne de la deuxième dimension, c'est-à-dire à une carte. Mince comme une feuille de papier, prête à s'aplatir et à se confondre au décor, et portant la marque de sa couleur, elle n'est autre chose qu'une image. La locution perd ainsi sa fonction comparative pour devenir une injonction littérale.

Une innovation très visible du texte wittigien est l'emploi de parenthèses au lieu de guillemets ou de tirets pour démarquer les sections dialoguées de la prose dans le texte. Le premier effet de cette ponctuation inhabituelle est de bousculer notre lecture car, de nouveau, l'auteure refuse de suivre les conventions établies.<sup>9</sup> Parfois la voix de l'auteure fait irruption dans les parenthèses, opposant par un jeu de mots un discours lesbien au discours hétérosexuel dominant--par exemple: "Ne dit-on pas qu'elles procèdent à des raptus et ... qu'elles droguent leurs malheureuses victimes pour pouvoir leur faire plus commodément subir les derniers (dernières) sévices (délices)" (VN 15)--, démarche qui nous offre une lecture double du texte tout en démontrant un usage plus convenu des parenthèses. Ainsi, comme nous prévient Ostrovsky, l'auteure refuse même de rester dans un moule de sa propre invention.

<sup>9</sup>Dans *A Constant Journey*, Ostrovsky insiste fortement sur cet aspect de l'oeuvre de Monique Wittig.

## Des noms et des anges

Pour Wittig, la pierre angulaire de sa pratique d'écrivaine est de détruire ou de modifier la marque du genre dans la langue.<sup>10</sup> Si nous nous arrêtons momentanément aux noms des personnages principaux, nous pouvons voir que l'onomastique devient le site d'une ambiguïté consciente qui participe à ce projet essentiel. Une des premières fonctions langagières du nom propre est de désigner le sexe de la personne qui le porte de sorte que celle-ci est forcément appréhendée de prime abord à travers les constructions sociales de masculinité ou de féminité. Par le nom, notre sexe nous précède et organise désormais les perceptions d'autrui à notre égard. Comme Dante dans *La Divine Comédie*, l'auteure de *Virgile*, non devient personnage du livre,<sup>11</sup> cependant sa

<sup>10</sup>Monique Wittig écrit dans "The Mark of Gender": "To destroy the categories of sex in politics and in philosophy, to destroy the mark of gender in language (at least to modify its use) is therefore part of my work in writing, as a writer" (67).

<sup>11</sup>L'apport autobiographique dans le roman est, sans doute, considérable. Toutefois, ce qui a été dit à propos de *La Divine Comédie* s'applique tout aussi bien au texte de Wittig: Dante y est continuellement présent, non comme un auteur qui parcourrait par la mémoire une époque révolue de sa vie, mais comme un poète instructeur qui vit à la fois sa création et les raisons permanentes d'où elle naît, toujours rallumées et pressantes dans 'le monde qui vit mal'.

Il est le sujet de son poème, il n'en est pas la matière. Cette matière, c'est, cas unique dans la littérature de tous les temps, l'univers saisi dans toute sa totalité, de l'infime à l'incommensurable, du naturel le plus commun, voire le plus trivial, au surnaturel le moins imaginable. Cette matière, en un mot, c'est le

compagne de route n'est pas calquée sur une figure de la stature du poète Virgile. Et bien qu'au niveau de la chaîne syntagmatique les personnages principaux demeurent féminins, l'emploi de noms équivoques tel que le nom de famille, Wittig, ou Manastabal, nom d'origine inconnue, brouille ou compromet sérieusement la marque du sexe. Dans le cas de Manastabal, l'ajout répété de l'épithète masculine, "mon guide", contribue considérablement à cette confusion voulue. D'ailleurs, le comportement du couple n'est pas du tout conforme au stéréotype de passivité féminine (le guide et l'héroïne luttent ensemble, manipulent des armes et sont, évidemment, très forts; Wittig jouit de sa propre force physique et la célèbre chez d'autres).

Vu que le nom de Manastabal reprend le M de Monique, Ostrovsky suggère l'idée que le guide peut être perçu comme le double ou l'alter-ego du personnage principal (*A Constant Journey* 141). Dans sa grande étude sur le voyage initiatique, *Hero with a Thousand Faces*, Campbell explique que le guide est souvent la personnification du destin du héros (77). Il est certain que si Wittig doit passer par un apprentissage rigoureux sous l'égide de Manastabal, initiée et initiatrice atteignent ensemble le paradis. Mais nous verrons plus loin que ce passage ne sera possible que lorsque l'héroïne aura appris de son guide l'éthique féministe de la "passion active", éthique dont Manastabal sera l'exemple vivant. De

tout. (Renucci 42)

toute évidence alors, Wittig et Manastabal forment les deux faces d'un même personnage.

*Ange* est un substantif investi très tôt d'ambiguïté sexuelle. A la première escale au paradis, Wittig remarque que les anges appartiennent physiologiquement au sexe féminin alors que la doctrine catholique et la règle grammaticale veulent que ces êtres célestes soient asexués. Désincarnés et appartenant à la forme nominale neutre, c'est-à-dire au genre masculin, ils existeraient ontologiquement et morphologiquement en dehors de la catégorie du sexe. Mais l'auteure explique dans son essai, "The Mark of Gender", et nous savons par d'autres études perspicaces qui ont été faites sur la langue, que, se faisant "neutre", le masculin s'approprie l'universel, l'abstrait et relègue le féminin au domaine du particulier, du concret, du provisoire. Comment transformer la mentalité masculinisante réfractaire de la langue et faire du paradis une zone féminine, voici l'objet de *Virgile*, non, comme il a été l'objet des oeuvres précédentes de Monique Wittig. Chacun des ouvrages apporte une solution différente et originale au problème et le roman en question ici en trouvera une tout aussi nouvelle.

Les anges ont pourtant des vulves et, paradoxalement, dans la chaîne syntagmatique ils communiquent la marque du féminin par une stratégie subtile de glissement lexical. Par exemple, dans le syntagme qui suit celui de la découverte de l'anomalie sexuelle des anges,-- "une série de dykes ont

apparu, nues sur leurs motos ... et l'une après l'autre elles ont sauté la colline" (VN 21)--la transformation déstabilisante s'amorce à partir de l'introduction d'un nouveau vocable. De source anglaise, le mot *dyke* est masculin en français et il n'a qu'une seule acception ("barrage"). Toutefois, Wittig y appose l'acception synonymique anglaise vulgaire de *lesbienne* ou, plus justement, de *gouine*. Conformément à cette nouvelle acception synonymique, l'adjectif est féminisé et le pronom pluriel *elles* affirme le glissement générique. Par ce processus de permutation sémantique, le substantif *ange* est codé au féminin. Plus tard, au chapitre XXXII, la cohorte séraphique lumineuse et joyusement bruyante apparaît pour escorter au paradis le couple central ainsi que d'autres habitantes des limbes. Ayant appris à reconnaître le sexe féminin auparavant invisible des anges et confronté à une pléthore de créatures spirituelles, il ne nous est plus possible de les voir autrement que dans la plénitude de leur être féminin, même quand l'auteure offre une liste d'anges de noms masculins tirée de la mythologie chrétienne. Azrael, Appolyon, Abaddon, Zadkiel, Uriel, Michael, Chamuel, Raphael, Jophiel, Abdiel--il ne s'avère plus nécessaire de féminiser les patronymes par l'addition du *e* muet final ou par quelque autre modification suffixale, moyen par lequel Wittig a investi de présence féminine l'univers mythique des *Guérillères*, par exemple.

## La Lesbienne

Alors que le passage en enfer est une initiation à la diversité des formes d'esclavage, la liberté de la Wittig fictive est déjà acquise. S'identifiant avec le culte saphique, elle s'est affranchie des contraintes sociales gouvernant le deuxième sexe, et, "guérillière"<sup>12</sup> portant en bandoulière son arme à feu, elle est prête à lutter par tous les moyens contre l'oppression. Qu'elle soit assez forte pour livrer bataille à la société est bien illustré au troisième chapitre lorsqu'elle rencontre l'aigle mécanique. Ce symbole du "mécanisme destructeur" (VN 81) qu'est la structure sociale, attaque sans provocation l'insoumise, menaçant de lui "laboure[r] la figure de telle sorte qu'aucune de [s]es amantes ne puisse plus [la] reconnaître" (VN 12). Par sa force et par sa parole, le personnage contrecarre les efforts de l'automate pour lui imposer l'état d'esclave:

(Que tu le veuilles ou non, Wittig, l'esclavage a la voix enrouée--ici, rire. N'essaie pas de péter plus haut que ton cul, misérable créature. Tu es née poussière et tu redeviendras poussière.) La voix se bloque sur un couinement comme je donne à l'aigle des coups de pieds répétés et que je crie: (Ferme ta gueule, vieux radoteur. Pierre qui roule n'amasse pas mousse et le silence est d'or.) (VN 12)

Les clichés proverbiaux de l'aigle ont pour but de réduire la lesbienne aux stéréotypes mytho-socioculturels qui lui sont

<sup>12</sup>Le néologisme formé à partir de *guerilla* et *guerrière* vient, évidemment, du deuxième roman de Monique Wittig.

attribués: le sexe ("cul") et la mort ("poussière"). A cela, Wittig oppose d'autres poncifs, plus positifs ceux-là: la force et l'intégrité de la pierre qui roule ainsi que l'objet de valeur, le silence d'or. Avant tout, la réponse de la machine à celle qui tente de sortir de son rang ("péter plus haut que son cul") met en évidence la violence qui l'attend, et qui attend toute personne du deuxième sexe, en enfer, c'est-à-dire là où nous sommes.

Alors que sa combativité s'inscrit dans "[s]es biceps, [s]es triceps, [s]es dorsaux", l'autre signe de son affranchissement est sa capacité de métamorphose, car son corps porte en lui le pouvoir radical de se transformer (VN 13):

(Regardez, elle est couverte de poils des pieds à la tête, son dos même est poilu.) Je me regarde avec étonnement: c'est vrai, j'ai des poils longs, noirs et luisants qui me couvrent tout le corps, remplaçant ce qui n'était jusqu'alors qu'un duvet. Je dis donc: (Ah, voilà qui va me tenir chaud en hiver!) Mais déjà je les entends dire dans un nouveau hurlement: (Regardez, elle a des écailles sur la poitrine, sur les épaules et sur le ventre.) Je baisse les yeux vers ma personne physique une fois de plus et voilà que les poils sont derechef remplacés par des écailles dures et brillantes que je trouve du plus bel effet et qui ne vont pas manquer de resplendir au soleil. Déjà je redresse la tête, quand une d'entre elles rugit en pointant le milieu de mon corps: (Regardez, il est long comme un long doigt. Coupez-le, coupez-le.) (VN 17-8)

Ce corps, prêt à s'intégrer au règne animal et liquide, est le corps lesbien, l'expression humaine d'un désir cosmique

permettant au personnage de devenir autre.<sup>13</sup>

Non seulement le passage que je viens de citer met en opposition deux politiques, celle du patriarcat et celle de la lesbienne, elle fait aussi ressortir comment cette dernière est constamment menacée de "défiguration" par le discours dominant, car rien n'est facilement acquis. Premièrement, la socialisation des âmes damnées dans leur rôle de femme (lire esclave) est tellement bien réussie que ce qui sort de leur bouche ainsi que l'horreur exprimée n'est que la voix transposée du discours patriarcal. Tout ce qui ne cadre pas avec l'idéologie dominante est désigné comme monstrueux et anormal et doit être repoussé avec violence puisqu'il constitue une menace au patriarcat. Tel est le corps féminin, écailleux ou hirsute, qui n'est pas conforme aux normes sociales de la beauté féminine. Mais la réaction de Wittig est tout autre puisqu'elle voit en ces changements, provoqués malgré elle, semble-t-il, des atouts possibles: les poils qui couvrent son corps la protégeront du froid tandis que les écailles ajouteront de l'éclat à son corps en réfléchissant

<sup>13</sup>Ici, nous avons emprunté un autre titre au corpus wittigien, *Le Corps lesbien*. A propos de ce roman, Marthe Rosenfeld nous dit: "In this imaginary world the richness of floral, animal, liquid, anatomical terms suggest the existence of a cosmic sexual desire which enables woman to love or to become another self, a flower, an animal, a stream or the sea" (239).

Le choix d'écailles et de poils fait penser aussi à deux figures légendaires: Mélusine, qui se transforme en poisson ou en serpent, et les femmes sauvages russes. Joseph Campbell explique que ces dernières sont de belles femmes "with fine square heads, abundant tresses, and hairy bodies" (79).



les rayons du soleil. Ces attributs non humains sont la source d'un potentiel immanent et non la marque d'une bestialité quelconque. D'ailleurs, ce sont plutôt les âmes damnées qui sont déshumanisées (par leur condition d'esclaves) puisqu'elles "hurlent" et "rugissent", verbes normalement associés aux sons qu'émettent les bêtes.

Deuxièmement, le discours patriarcal cherche à faire de la lesbienne, comme de toute personne qui n'a pas assumé son rôle social, un homme "manqué".<sup>14</sup> Créature hémaphrodite et monstrueuse, ni homme ni femme, le "il" qui "est long comme un long doigt" est, bien sûr, le clitoris qui aurait atteint les proportions d'un pénis. La supposition sous-jacente à cette attaque renvoie à la théorie freudienne (ou à la théorie lacanienne qui réinterprète le maître de la psychanalyse à la lumière de la linguistique saussurienne<sup>15</sup>) du développement psychosexuel de l'enfant. Pour résumer rapidement, selon cette théorie complexe toute fillette ressent l'absence du pénis comme un manque ou une castration et elle passe à travers une période d'envie du pénis. Suivant un raisonnement freudien un peu baroque, une adaptation saine voudrait qu'elle accepte sa castration en substituant un désir d'enfant à l'envie du

<sup>14</sup>Voir la discussion de Spraggins.

<sup>15</sup>Elissa D. Gelfand and Virginia Thorndike Hules, *French Feminist Criticism: Women, Language and Literature*, p. xxi.

pénis.<sup>16</sup> Evidemment, ce n'est qu'un substitut. Au fond, implicitement, toute femme voudrait être homme. Donc, la lesbienne est inadaptée, au niveau psychosexuel, n'ayant jamais négocié le stade oedipéen d'envie du pénis et elle en porte le signe sur le corps. La vue de cet organe provoque une folie de rage chez les âmes damnées et Wittig évoque aussi le stéréotype culturel de la femme castrante ("Coupez-le, coupez-le"). Il s'agit en plus d'une allusion qui sera explicitée dans le texte, au châtrage rituel pratiqué dans certains pays par la femme sur la fillette. La dialectique se poursuit tout au long du roman et le discours patriarcal essaiera par tous les moyens--par l'horreur du juste, par le ridicule, par des accusations d'exagération ou le plus souvent par la force brutale--de supprimer le discours lesbien et reféminisant.

Quoique la présence des écailles et des poils soit vérifiée et affirmée par le regard de Wittig, la présence ou non du "long doigt" demeure indéterminée; dans le texte l'existence du clitoris difforme est élidée: "Et à ce point-là, je n'ai pas le temps de vérifier la véracité de leurs dires en jetant un coup d'oeil à l'objet incriminé car déjà elles se ruent sur moi" (VN 18). Est continuée ainsi l'équivoque sexuelle déjà instaurée par le nom, Wittig. Clin d'oeil de la part de l'auteure aussi, sans doute, où s'affirme

<sup>16</sup>Les explications de Juliet Mitchell dans *Psychoanalysis and Feminism* sont particulièrement utiles pour comprendre les complexités du développement psychosexuel de la petite fille, surtout les chapitres 8, 9, et 12 de la première partie.

la poétique du sourire.

### **Chiennes rampantes**

C'est comme une voyageuse dans un territoire inconnu que l'héroïne voit les différentes formes d'esclavage féminin.<sup>17</sup> Certaines descriptions initialement objectives que la narratrice fait de la femme, images familières et certes répandues, ont la fraîcheur horripilante d'observations nouvelles qu'un oeil naïf ferait sur une culture étrangère. Toutefois, parce que l'observatrice dépitée reconnaît immédiatement les innombrables marques de la servilité féminine, l'objectivité de la voix narratrice cède toujours rapidement à des expressions de colère, de répugnance, de douleur extrême ou parfois à des interventions actives.

Peut-être une des plus singulières et troublantes, du moins initialement, est l'observation sur les enfants faite au chapitre XVI. La narratrice les baptise du nom d'"annexes" et, accompagnant constamment les âmes damnées, ils sont comme "le seau d'eau de l'esclave" ou "leur étoile jaune" (VN 51). Cette dernière comparaison fait des enfants le signe de l'altérité de la femme, la marque de sa différence irréductible. Dans le chapitre intitulé "La gare", c'est la servilité féminine qui provoque notre malaise, une servilité si obsédante qu'elle est sourde aux cris et aux plaintes qui viennent soit de celles

<sup>17</sup>Ostrovsky, *A Constant Journey*, p. 159.

écrasées et démembrées sous les roues du train soit de la Wittig fictive qui tente vainement d'éveiller en elles un sentiment de révolte:

Je m'émerveille de voir des automates à ce point réussis et de les entendre mâchonner incessamment des listes d'obligation toutes plus serviles les unes que les autres. Servir, servir, servir, c'est tout ce qui les occupe et leur état somnambulique est à peine interrompu par mes hurlements. (VN 36)

Au chapitre XVII, parmi les femmes qui sont passées en revue sont "celles qui ont des plumes attachées au derrière et sur la tête", "celles qui ont des oreilles et des queues blanches et rondes de lapin", "celles qui lèvent la jambe plus haut que leur tête", celles qui portent des robes du soir si décolletées que "les seins ... et les omoplates ... semblent être disposés dans des corbeilles de fruit" (VN 54-55). Le défilé de chairs nues avance lentement et avec difficulté à cause de "la surélévation des pieds"<sup>18</sup> qui le met en mauvaise posture (dans tous les sens), "le dos et les fesses allant vers le haut ... les seins les épaules et les cuisses allant vers le bas" (VN 55). Séparée par onze chapitres, la première parade en prépare une seconde davantage plus choquante où toute la chair féminine meurtrie est exposée à la lumière du jour: pieds découpés et bandés, tendons d'Achille sectionnés, doigts amputés, bouches déformées par des plateaux, cous étirés par des anneaux, engraissement et grossesses forcés,

<sup>18</sup>Les chaussures à talons hauts sont tout autant un signe de l'esclavage que ne le sont les "annexes".

corps défigurés par des vêtements contraignants, excision et châtrage des organes sexuels, contusions, lacérations, et blessures hideuses de toute sorte. Les mutilées, accompagnées de battements de caisses et de tam-tams, dévoilant "ce qu'on ne voit jamais physiquement quoiqu'on en ait la connaissance abstraite", passent dans le silence le plus complet et c'est ce silence qui est le plus difficile à supporter (VN 93). La ténacité acharnée de ces corps déchiquetés à témoigner de la brutalité infligée dans ce dernier cercle de l'enfer suscite l'admiration de Manastabal car, mourants, ils sont au "point limite de l'existence qui ne se maintient ici que par la force têtue de ce que Descartes appelle les esprits animaux" (VN 97).

Mais si la Wittig fictive a réussi à résister à toute tentative de faire d'elle une femme comme les autres, c'est-à-dire une esclave, que lui reste-t-il à accomplir? Pourquoi ne peut-elle pas atteindre au paradis immédiatement? Dans tout voyage initiatique, il y a quelque chose à apprendre ou à accomplir. Avant que Wittig puisse se rendre au paradis, il lui faut surmonter une attitude quelque peu simpliste sur la facilité avec laquelle la révolution lesbienne se réalisera. Sa conscience politique lui permet de reconnaître les signes visibles de l'oppression patriarcale et d'assumer sa propre liberté. Toutefois sa politique est aussi à la source de son manque de compréhension des âmes damnées. En effet, au début, lorsqu'elles refusent d'écouter son discours passionné débité

dans le style noble convenable, Wittig les traite de "misérables créatures" (VN 16), reprenant les mêmes mots dont s'est servi l'aigle mécanique, symbole, ainsi que nous l'avons vu, de la tyrannie inhumaine. Encore pire, les ravalant au niveau de la bête ou de l'automate, elle les appelle injurieusement "chiennes rampantes" (VN 14), et compare avec dégoût la fixité de leur regard à celle de "poules en train de picorer" (VN 32) et leurs mouvements à ceux d'une poupée mécanique (VN 34). Son incompréhension devant le fait que l'esclavage continue d'exister, que les âmes damnées arrivent même à s'y complaire (cf. chapitre IX), et son impatience l'incitent à dévaloriser celles qui sont encore en enfer: "(Comment se peut-il, Manastabal mon guide, que tu fasses tant crédit à l'intelligence des âmes damnées...? J'ai toujours tendance à penser, quant à moi, que seul un certain degré d'abêtissement peut expliquer qu'on reste en enfer)", demande-t-elle, perplexe (VN 86).

La haine, complexe et violente, que Wittig suscite chez les âmes damnées n'est qu'une réponse aveugle à celle qui échappe à la souffrance générale et qui n'est pas de la race des esclaves. Parce que les damnées ne sont pas en mesure de comprendre la source véritable de leur tourment ni d'y faire face efficacement, elles en veulent à quiconque n'est pas du même ordre qu'elles. Leur violence verbale est à la mesure de leur impuissance et de leur souffrance. D'ailleurs, la supériorité qu'affiche Wittig n'est pas de mise et la rend

incapable d'apprécier comment il peut être difficile, voire impossible, de se libérer. Au contraire, Wittig s'imagine qu'à elle seule, elle pourra tout changer: "Je suis venue ici comme votre défenseur et redresseur de torts car je soupçonne que, comme les maux, ils pullulent parmi vous", proclame-t-elle, non sans arrogance (VN 16). Etre libre, il est d'autant plus difficile pour elle de se mettre dans la peau de l'esclave.

### **La passion active**

Envoyée du paradis par une "Béatrice" angélique qui s'intéresse vivement au sort de Wittig et la voit "si mal embarquée pour l'enfer" (VN 10), Manastabal guide celle-ci à travers les péripéties de l'enfer et des limbes. Quoique jouant le même rôle essentiel que Virgile dans *La Divine Comédie*, Manastabal "est loin d'avoir la douceur" du poète latin (dos de VN). Au contraire, elle est souvent irritée par les paroles dures, les actes irréfléchis et la lâcheté intermittente de sa compagne. En effet, au début du voyage, le couple Manastabal/Wittig forme une structure oppositionnelle d'attitudes et de comportements qui est constamment mise en relief. Au fur et à mesure que l'aventure progresse, les deux femmes se rapprochent de plus en plus l'une de l'autre.

Manastabal enseigne par son exemple l'éthique lesbienne de la "passion active", faisant preuve en cela de ce que Wittig prend à plusieurs occasions pour une insensibilité

envers les âmes damnées: "(Comment fais-tu pour garder un visage serein et calme au milieu de tant d'infortune, Manastabal, mon guide?)" (VN 34); et encore: "(Tu en parles à ton aise, Manastabal mon guide. Comme toujours tu es très calme et mon étonnement est grand de le constater une fois de plus...)" (VN 39). Face aux horreurs de l'enfer, le guide ne change jamais tandis que sa compagne réagit violemment à ce qu'elle voit; elle s'indigne, désespère, explose, se plaint, s'impatiente, crie, s'évanouit, apostrophe, gémit, sanglote, se lamente, pleure, hurle de rage; sa vue est "brouillée par la colère et la douleur" et ses yeux "sautent hors de leurs orbites" (VN 90); ses dents claquent "et peu s'en faut que [s]a poitrine et [s]on crâne ne se fendent en deux" (VN 39). Afin d'atténuer la mémoire des souffrances auxquelles elle est exposée, Wittig doit s'immerger dans le fleuve de l'oubli. A certains moments du voyage, le courage lui manque et elle succombe au désespoir.

Mais le détachement de Manastabal n'est pas le résultat d'une absence de compassion ressentie pour les damnées. Au contraire, son calme extérieur est le fruit de son engagement, mûri après une longue expérience, et d'un pragmatisme expérimenté:

(La compréhension après un long exercice va au-delà des accidents subis et travaille aux moyens disponibles pour arrêter ici et maintenant le procès en cours. Le malheur qu'on veut faire cesser n'arme-t-il pas? ... Se pâmer, gémir, gesticuler ou vitupérer même font montre de beaucoup de sentiment. Mais cela ne suffit pas. Mais cela ne me suffit pas. C'est pourquoi je suis ici avec toi.



T'attends-tu, Wittig, à ce que je me donne en spectacle? Ah, regarde plutôt.) (VN 35)

Eprouver vivement est insuffisant si la force de ce qui est ressenti n'est pas canalisée par la compréhension. Alors Manastabal n'est pas du tout un être passif regardant le spectacle pénible en enfer et se disant qu'elle n'y peut rien. Au contraire, elle récupère la valeur potentielle de la souffrance puisque le malheur infligé à autrui ou à soi-même se transforme en arme de révolte. Sa connaissance profonde de la structure et des mécanismes qui soutendent et qui maintiennent le système infernal permet à Manastabal de juger la portée de ses actions. Lorsqu'il n'est pas possible d'agir directement, elle choisit une voie plus discrète mais aussi, sinon plus, efficace pour atteindre le même but. Quelquefois cela nécessite une légère complicité de sa part. A la foire aux enchères, par exemple, Manastabal paie son lot d'âmes damnées "comme tout un chacun" (VN 31). Par contre, en un subtil détournement de l'objectif du marché, son argent sert à libérer les infortunées et non à en faire des esclaves. Aussi reconnaît-elle que ses interventions ne seront pas toujours couronnées de succès: "Et comme je lui demande si on aura souvent à fuir en cours d'opération, elle dit: (Mais certainement, chaque fois qu'on aura fait une faute de manoeuvre)" (VN 92). Manastabal travaille dans le *hic et nunc* pour mettre fin à l'esclavage. Si elle n'est pas en proie à ses émotions, c'est pour réorienter leur énergie vers des actes qui serviront la cause des souffrantes. L'exercice de

son éthique la protège des vicissitudes du quotidien infernal et l'aide à garder le moral même aux pires moments.

La transformation radicale de la souffrance éternelle des damnées s'effectue grâce à la "passion active" ainsi que nous le montre l'auteure à l'aide d'une métaphore intéressante développée au chapitre XXXVI. L'intarissable Achéron, qui traverse l'enfer et dont les eaux jaunes et noires sont chaudes, est nourri de larmes versées pour les mortes et qui servent à "payer la liberté des vivantes" (VN 125). De l'autre côté d'un passage souterrain,<sup>19</sup> au point où les eaux sont divisées par une île, elles se gélifient à la surface et la matière solidifiée est d'ambre, de calcédoine, de jais et d'onyx. A l'aide de filets, le guide et l'initiée se hâtent de remplir leur barque de cette pêche précieuse avant de retourner vers la cité. De la stérilité de la douleur vient l'espoir en un nouvel avenir.

La démarche réglée du guide met en relief les actes impulsifs de sa compagne. Inévitablement, les sentiments à fleur de peau de Wittig ne lui permettent pas de bien analyser la situation, de calculer les risques d'une intervention et de choisir le moyen le plus efficace d'agir. Sa haine et sa révolte contre l'injustice sont telles qu'elle voudrait passer immédiatement à l'action sans considération des conséquences

<sup>19</sup>Le passage souterrain symbolise la renaissance du personnage principal. La Wittig fictive renaîtra à une vie nouvelle et bien qu'elle n'ait pas encore terminé son périple en enfer, la fin du voyage et son accession au paradis ne tarderont point.

immédiates. Ce qui fait que, surtout au début du voyage, son guide doit intervenir afin d'éviter le désastre. Néanmoins, la sensibilité de Wittig n'empêche pas qu'elle veuille à tous moments donner tort à celles qui sont en enfer, ce que Manastabal lui reproche souvent. La pensée de sa compagne, limitée par une certaine naïveté politique, est simpliste et réductrice, ne voyant les choses qu'en noir et blanc:

(C'est que ton principe à toi c'est: ou bien ... ou bien. Tu n'établis pas de nuances. Tu ne vois rien de complexe à ce sur quoi repose l'enfer. Tu declares qu'il faut le détruire et tu t'imagines qu'il suffit de lui souffler dessus.) (VN 87)

Les complexités du régime patriarcal, ses subtilités diverses, échappent à Wittig et Manastabal l'accuse de manquer d'éthique, de ne pas mettre en pratique sa propre philosophie (lesbienne et féministe).

A la nécessité de comprendre intimement les mécanismes de la domination se joint une appréciation de l'énorme responsabilité qu'entraîne toute liberté. L'existence continue du système d'esclavage ne cesse de représenter une menace à la liberté de celles qui se sont échappées. Vivre en marge de la société ne protège pas les marronnes de ses influences, car le pouvoir trouve toujours moyen de supprimer ou de réintégrer celles qui ne se conforment pas initialement. Ainsi les guerrières au chapitre XXI, quoique prêtes pour "une bataille franche" et munies d'une épée "bien tranchante", doivent s'avouer vaincues face à la supériorité technologique de l'ennemi (VN 68). Elles se comparent aux Pygmées et aux

Hébridiens attaquant avec arcs et flèches une armée moderne. De plus, l'adversaire emploie des tactiques psychologiques qui visent à miner la confiance des opposantes. Malgré leur courage et leur esprit combatif, les guerrières exténuées se rendent et retournent en enfer. Au chapitre XXIII, d'autres damnées choisissent de mettre fin à leur vie parce qu'elles "entend[ent] par la mort choisir la liberté" (VN 80). Ecrasées par le désespoir, le suicide reste pour elles la seule décision possible à prendre; elles sont incapables de passer aux limbes "car le mécanisme destructeur (tyrannie, domination, persécution) leur a passé dessus comme un rouleau compresseur, ne leur laissant pas même l'ombre d'une velléité", explique Manastabal (VN 81). Mortes moralement, il ne leur reste qu'à s'achever physiquement; bien triste victoire que celle des suicidées, si victoire il y a. En dernier signe de protestation contre un sort injuste se dresse au-delà des fosses "un grand nombre de mains levées, comme plantées en terre" (VN 78-79). Donc, en tant qu'affranchie la Wittig fictive doit travailler pour libérer les damnées autant pour leur propre salut que pour le sien, et pour sauvegarder sa liberté à elle:

(Car c'est un privilège si exorbitant qu'il faut se le faire pardonner et on ne peut aborder les âmes damnées que parce qu'on a pour but de les faire sortir de l'enfer et d'y réussir, coûte que coûte. Et à ce faire c'est aussi bien pour soi qu'on travaille comme il n'y a de liberté que précaire et que son maintien est à ce prix.) (VN 38)

L'éthique de la "passion active" est ce qui mène au

paradis, mais elle ne peut s'apprendre qu'à travers le contact avec les âmes damnées et l'exemple de Manastabal, non par parole transmise. En fait, les mots sont incapables d'en donner le sens, comme nous l'avons vu plus haut. Les mots ne peuvent que cerner grosso modo une éthique infiniment pertinente composée à la fois de toute la puissance de l'amour passionnel et de la souffrance-avec de la com-passion, pour retrouver le sens étymologique du mot:<sup>20</sup>

(Seule la passion active, Wittig, conduit à ce lieu, bien que les mots pour la dire, n'existent pas. On en parle généralement sous le nom de compassion. Mais pour la sorte dont je parle le mot n'est pas de mise. Car elle bouillonne, fermente, explose, exalte, embrase, agite, transporte, entraîne tout comme celle qui fait qu'on est embrassé à sa pareille. La même violence y est et la tension. La passion qui conduit à ce lieu tout comme l'autre coupe les bras et les jambes, noue le plexus, affaiblit les jarrets, donne la nausée, tord et vide les intestins, fait voir trouble et brouille l'ouïe. Mais aussi tout comme l'autre elle donne des bras pour frapper, des jambes pour courir, des bouches pour parler et des facultés pour raisonner. Elle développe les muscles, fait faire l'apprentissage des armes et des divers métiers et change la forme du corps.) (VN 107-8)

L'activité irrépressible et fervente ressortant de la succession de verbes ("bouillonne, fermente, explose, exalte, embrase, agite, transporte, entraîne") bouleverse la passivité peut-être inhérente à la compassion, l'animant et la mettant au service d'autrui. La "passion active" n'est donc pas une morale saisie uniquement par l'intellect, d'où l'absence d'un seul mot qui en rendrait le sens juste; elle ne se limite pas

<sup>20</sup>Selon le Petit Robert: com-, du latin cum "avec" et passion, du latin passio "souffrance".

au niveau émotif mais elle s'exprime dans le corps, avec toute l'intensité de la passion amoureuse. En même temps, il ne faut pas oublier l'aspect divin de cette éthique puisqu'elle seule "conduit à ce lieu". Aucune distinction n'est faite entre l'amour passion et l'amour divin, ainsi que nous pouvons voir dans l'enchaînement de syntagmes où les deux sont liés par la locution répétée "tout comme". La force qui détruit, "coupe", "noue", "affaiblit", donne envie de vomir, "tord et vide" les viscères, trouble la vue et "brouille l'ouïe"--cette force est en même temps une source vivifiante qui mobilise toute la vigueur corporelle, l'invite à l'action. Le déchirement provoqué à même le corps propulse vers un ailleurs tout en refluant vers le corps. Puissant mouvement double, il donne la force au moment même de l'arracher.

Véritable initiation que ce voyage en enfer où la Wittig fictive ne pourra apprendre que par le regard, suivant l'injonction de son guide de "voi[r] ... ce qu'il en est" (VN 22). Il lui faut marier deux traits de caractère disjoints, sa sensibilité à la souffrance et sa volonté d'action, sa compassion et sa révolte, tout en éliminant sa fâcheuse habitude d'écraser de son jugement les âmes damnées, c'est-à-dire déjà mal jugées. La clé du paradis ne peut être donnée; la clé, il faut se la forger soi-même à travers l'épreuve. En attendant, la Wittig fictive "ten[d] vers [le paradis] tout à la fois avec la certitude de l'intelligence et de la passion" (VN 64).

## La foire aux richesses

Le chapitre qui donne son nom à cette section est à peu près à mi-point entre deux autres foires, "La foire aux enchères" et "La foire d'empoigne". Le deuxième chapitre est une réinterprétation beaucoup plus violente du premier mais les deux sont une allégorie superbe de la déclaration troublante du célèbre anthropologue structuraliste, Claude Lévi-Strauss,<sup>21</sup> dans *Structural Anthropology*: "The total relationship of exchange which constitutes marriage is not established between a man and a woman, but between two groups of men, and the woman figures only as one of the objects in the exchange, not as one of the partners..." (61, je souligne). Puisqu'elle n'est qu'objet d'échange dans une transaction entre groupes d'hommes, la femme est essentiellement invisible en tant qu'être humain. Malgré que la philosophie humaniste informe le domaine des sciences sociales, même dans ce domaine la femme est ironiquement déshumanisée car elle est réduite à sa valeur marchande ou

<sup>21</sup>Lévi-Strauss n'est évidemment pas le seul à faire ce genre d'analyse et je ne voudrais pas faire de lui une cible privilégiée. Néanmoins, ce qu'il écrit révèle une tendance générale non seulement dans les sciences humaines mais malheureusement dans bien d'autres domaines intellectuels et culturels. De nos jours, cette tendance consciente ou inconsciente à la misogynie, quoique moins fréquente, persiste encore.

politique selon le rang social auquel elle appartient.<sup>22</sup> Ce qui intéresse évidemment l'anthropologue est ce que font les hommes; à eux le droit de disposer des corps et âmes sous leur tutelle, à eux le pouvoir.

Même si nous trouvons l'observation de Lévi-Strauss fort désagréable (pour des raisons évidentes), elle éclaire néanmoins un aspect caché du fonctionnement social. Dans "La foire aux enchères", Monique Wittig allégorise la parole du maître (Lévi-Strauss) et en démasque les conséquences déshumanisantes, ainsi qu'elle a fait jadis avec le discours de Freud (et de Lacan). L'auteure insiste aussi sur le caractère camouflé du marché--"tout est subreptice, feutré, silencieux, furtif, glissant et les lumières tamisées"--qui révèle l'aspect dissimulé des mécanismes profonds de la structure sociale (VN 30). Les âmes damnées somnambuliques, le cheptel vif, paradent nonchalamment dans un ring, sans ombre de compréhension de ce qui leur arrive, tandis que les spectateurs bien cachés sous une robe lâche et un voile s'occupent à se les distribuer. Plus loin, dans "La foire d'empoigne", la nature clandestine de la transaction disparaît car une empoignée libérée, qui comprend très bien ce qui l'attendait, explique à l'héroïne ébahie la raison de ce rite bizarre:

<sup>22</sup>De Lauretis explique à ce propos: "The discourse of the sciences of man constructs the object as female and the female as object. That ... is its rhetoric of violence, even when the discourse presents itself as humanistic, benevolent, or well-intentioned" (45).



(D'où que tu viennes, le service dans ton monde ne peut pas avoir des formes très différentes et les soins corporels à dispenser régulièrement sont, comme tu sais, une des pires impositions.) (VN 104)

L'empoigne n'est vraiment qu'un abattoir où plusieurs adversaires se disputent une âme damnée, la déchirant entre eux et laissant plus de cadavres que de survivantes; mais "la perte n'est pas assez appréciable pour lui sacrifier le plaisir du sport" (VN 105).

Malgré l'ubiquité de l'enfer, le discours lesbien et féministe persiste. La résistance est possible et, en dépit de leur endoctrinement, les esclaves peuvent se libérer. Avec les invectives brûlantes jaillissant des lèvres des damnées, un autre discours se fait entendre, faible au début et plus insistant vers la fin du récit, qui témoigne d'une faim inextinguible de libération. Evidemment, la présence des limbes comme lieu intermédiaire accordant quelque protection aux affranchies en est le garant, mais, bien sûr, c'est un lieu d'attente. Un bar où les marronnes trouvent un peu de répit face aux tortures infernales, mais où la privation est toute aussi aiguë et la faim existe toujours. En marge à la fois de l'enfer et du paradis, celles qui s'y retrouvent ne portent plus de chaînes mais souffrent encore des effets du système esclavagiste. Leur libération s'inscrit dans leur corps qu'elles ont "développ[é] systématiquement avec poids et haltères autant pour les besoins esthétiques que pour les besoins impératifs de la défense urbaine" (VN 19). Toutefois,

les affranchies paient leur liberté par le jeûne et "il leur arrive de s'entretuer dans leur exaspération et impuissance" (VN 45). Etant inadaptées à l'enfer, elles deviennent, en conséquence, des hors-la-loi; "elles n'ont pas d'autres choix que de vivre comme des bandits". Encore une fois, même à distance c'est le régime patriarcal qui impose un rôle à la femme; aux limbes, sa liberté est seulement relative, quoique préférable à sa situation ultérieure. Non plus esclave, elle porte une autre étiquette qui ne laisse aucun doute sur son statut de proscrire: marronne, malfaitrice, transfuge, runaway, lesbienne (évidemment au sens péjoratif), maffiosa, gangster, bandit, criminelle, gouine, dyke ou renégate. Pourtant ici aussi il y a récupération, car ces termes péjoratifs sont revalorisés par les lesbiennes, tactique politico-langagière souvent employée avec une certaine efficacité par le discours féministe.

Tant que le système patriarcal demeure inchangé, les transfuges ne pourront jamais réaliser pleinement leur potentiel humain en deçà du paradis lesbien et féminin et c'est cela "la cruauté d'un monde qui force au crime" (VN 46). Bien que difficile à vivre, la situation de la criminelle se transforme quand elle fait partie d'une collectivité. La vision lesbienne du monde, vision fondée sur la communauté et le partage des biens, persiste aux limbes, s'épanouit au paradis et va, évidemment, à contre-courant de l'enfer. Comme une onde légèrement perceptible à la surface des eaux, une

communauté d'affranchies travaille subrepticement, discrètement, tranquillement pour libérer autant d'âmes damnées que possible et pour assurer la survie de chacun de ses membres. Pour mener à bien leur projet et échapper à l'oeil vigilant des geôliers, elles se réunissent en enfer à la tombée de la nuit. Habillée de noir, une foule silencieuse se dirige vers le parc de la Porte Dorée pour "la foire aux richesses" (chapitre XIX) apportant avec elle tous les produits qui constituent la richesse de notre société de consommation: le bétail, l'or, les billets de banque, la drogue, les pierres précieuses, l'équipement électrique et électronique, les instruments de musique, les véhicules de transport, les vêtements et tissus, la nourriture (VN 60). "Be it through plunder, be it through theft, be it through looting, be it through pirating", ces biens mal acquis sont accumulés et offerts gratuitement à celles qui en ont besoin pour mener à bien leur lutte contestataire.

### *La cuisine des anges et l'opéra des gueuses*

Le paradis wittigien est un paradis complet, un lieu céleste allant au-delà des dichotomies gouvernant l'économie sociopolitique et la philosophie masculines parce qu'il incorpore et le spirituel et le matériel. L'intégrité et l'indivisibilité du paradis sont traduites par deux images, celles de "la cuisine des anges" et de "l'opéra des gueuses",

qui mettent l'accent à la fois sur le corps et sur l'âme, refusant ainsi une perspective uniquement spirituelle ou altière du céleste, perspective soutenue par la théologie judéo-chrétienne. Chaque image s'épanouira dans le chapitre qui lui est consacré.

La thématique de l'opéra se développe graduellement dans le récit pour prendre toute son ampleur au chapitre XXXII, dix chapitres avant la fin du trajet. On voit donc que la "fin" du voyage ne correspond pas à la fin du récit, pourtant la progression musicale suit celle du voyage initiatique car à mesure que la Wittig fictive devient une adepte de l'éthique de la "passion active", l'opéra devient plus perceptible. Les premiers accords se font entendre déjà lors de la deuxième escale au paradis mais la musique est encore faible. A peine atteint-elle le seuil de l'ouïe car Wittig s'en aperçoit seulement quand le vent tombe et l'opéra n'a pas encore de source localisée quoique les voix se distinguent les unes des autres. C'est à ce moment que nous apprenons que "c'est l'opéra des gueuses" (VN 47), composé de "la musique des sphères et [de] la voix des anges" (VN 48). La désignation même, sorte de mélange du grand art et de la promiscuité de la rue, réunion langagière du raffiné et du vulgaire, souligne l'absence voulue de toute structure hiérarchique. Aucun des deux éléments ne l'emporte sur l'autre.

Il incombe à la Wittig fictive d'écrire les paroles de l'opéra "sous peine de la disparition brutale de tout ce

qu[’elle] voi[t]" au paradis (VN 22). Alors un thème parallèle, la quête des mots, accompagne celui de la musique des sphères. C’est à travers l’acte de la parole que Wittig (auteure et personnage) donnera forme au paradis et c’est par l’exercice de la "passion active" qu’elle atteindra ce domaine tant souhaité. Une quête métaphorique et artistique, qui se réalisera dans la production du texte, rejoint la quête utopique.

A mesure que le personnage principal explore de fond en comble les régions infernales, son cheminement vers les anges et en particulier vers "celle qui est sa providence" progresse aussi. Les voix à l’arrière-plan au chapitre XIV prennent forme et deviennent une vision ruisselante de lumière au chapitre XXVI. Toutefois, un contact véritable entre Wittig et son ange providentiel demeure encore impossible puisque cette fois la communication verbale est empêchée. Le personnage est séparé de sa vision céleste par une paroi de verre, une barrière invisible et "il [lui] manque le sésame ouvre-toi de la fable pour casser la glace" (VN 89). A la prochaine escale au paradis, après un séjour en enfer où le niveau de violence a très sensiblement augmenté, cette entrave disparaît et Wittig peut à la fois voir les anges et entendre la musique. Anges et nouvelles arrivantes accueillies au royaume circulent lors d’un spectacle extraordinaire éclairé par "le soleil brillant à l’est et à l’ouest en même temps" (VN 110). Manastabal et Wittig, chacune reçue par son ange, participent

aussi à l'opéra moderne qui célèbre la joie de se retrouver ensemble dans la liberté et dans l'amour:

Le récitatif de l'opéra se développe dans les intervalles des arias des duos des trios ou des chorals.... Les transfuges de l'enfer et les habitantes des limbes font entendre leurs voix dans les chorals et répondent tout à loisir au récitatif qui leur est adressé.... Les voix parfois longtemps tenues passent des stridences les plus aiguës aux vocalises les plus basses. Elles roulent sourdement ou planent comme le plain-chant. A personne n'est déniée l'entrée de la cité céleste. C'est pourquoi l'allégresse tonne dans les chants. Une fois éclairées, transfigurées, les nouvelles arrivantes se confondent, brillant de tous leurs feux, avec les anges, mêmes leurs voix sont difficiles à distinguer. (VN 110-11)

Source de leur propre musique et de leur propre lumière, les "criminelles" de l'enfer se transforment dorénavant en créatures célestes brillant d'une telle intensité qu'elles ne diffèrent plus des anges. Mais ce qui est remarquable dans le passage qu'on vient de lire, c'est toute la gamme d'éléments musicaux qui nous est offerte. Récitatif, opéra, aria, duo, trio, choral, voix aiguës et basses qui "roulent sourdement ou planent", vocalise, plain-chant, chant; voici toute une variété d'harmonies subtiles et nuancées, perçantes et tonitruantes, qui, à l'intérieur de la forme opératique unifiante, exaltent la vie avec une exubérance irrépressible.

Tout comme "la passion active", dont la force excessive déchire le corps et donne accès au transcendant pour ensuite refluer vers la matière, revivifiant ce qui fut jadis déchiré, la musique des sphères ne nourrit pas seulement l'âme. Inéluctablement, elle prête sa force aussi au corps. *Virgile*,

non se termine avec un grand banquet car "le paradis palpable sensible souverain" rassasie le corps autant que l'esprit (VN 136).

Le dernier chapitre est le seul du groupe paradisiaque à avoir son propre titre; les autres se trouvent sous la rubrique générale, "Paradis", et sont numérotés. Son importance est donc doublement soulignée de par l'ajout du titre et de par sa position de texte terminal. Comme "l'opéra des gueuses", "la cuisine des anges" rassemble deux éléments qui sembleraient contradictoires car faire la cuisine est une activité bien terre-à-terre pour des créatures aussi célestes que des anges. Mais, comme nous le savons, les anges wittigiens n'ont rien à voir avec des êtres vaporeux et diaphanes; en eux, c'est la force physique que nous voyons. Extraordinaires ils le sont, puisqu'une lumière brillante s'en dégage, pourtant ils sont faits de chair et d'os, d'une "peau brillant[e], noire ou dorée" (VN 22).

Afin de bien mettre en relief les douceurs de ce paradis matériel, le dernier chapitre est le pendant du précédent intitulé "La grande bouffe", où la privation règne, privation gouvernée uniquement, comme tout en enfer, par la dichotomie sexuelle. Au chapitre XXXIX, les affamées sont torturées par les odeurs, le son et le spectacle d'un grand banquet auquel elles n'ont pas été invitées. Le repas abondant et fastueux est réservé aux gardiens et autour des prisonnières "on a fait le désert" (VN 131). Continuellement surveillé par des gardes

dans des miradors, tout geste visant à soulager cette faim incessante est immédiatement puni. A la fin de la journée, on ne leur laisse que débris et déchets, "les rognures, les os à moitié rongés, les peaux, les graisses, les cartilages, les légumes saccagés, les fruits entamés, les épluchures" (VN 132). Repas dégoûtant, incommestible, se changeant en pierre dans la bouche et ne laissant qu'"aigreur" et "vent" dans l'estomac.

Au contraire, comme toujours au paradis, "la cuisine des anges" est une fête non seulement pour le palais, mais pour tous les sens. Une véritable explosion de couleurs, de lumière, de bruits, d'odeurs et d'activité que l'écrivaine étale dans ces listes qui rappellent le style (et la bonne chère) rabelaisien(ne). Ces amoncellements verbaux traduisent bien l'abondance intarissable du paradis et insistent davantage sur son aspect matériel et tangible. Des anges, ces créatures musclées, fortes, qui peuplent la sphère divine, portent:

les divers ustensiles, les casseroles, les seaux, les chaudrons, les bassines, les cuves, les poêles, les plats, les écumoirs, les louches, les fourchettes et les cuillers à pot, les couperets, les hachoirs, les couteaux, les coutelas, les tranchoirs, les paroirs, les fusils, les broches, les lardoires, les haches, les crocs, les marteaux.  
(VN 137)

Que d'objets qu'on n'associerait jamais au règne céleste puisqu'ils appartiennent nécessairement à la vie quotidienne! Les murs et le désert ont disparu et toutes participent non seulement à la richesse des plats, mais aussi à la richesse



d'une perspective sanfranciscaine idyllique. Ainsi nous semble-t-il que ce qu'écrit Jean Starobinski à propos de la poésie d'Yves Bonnefoy pourrait aussi bien s'appliquer à Virgile, non:

Pour qui ne se laisse pas prendre aux chimères, ni au désespoir, il y 'aura' à nouveau un monde, un lieu habitable; et ce lieu n'est pas "ailleurs", ni "là-bas", il est "ici"--en le lieu même, retrouvé comme un nouveau rivage, sous une nouvelle lumière.  
(15)

\* \* \*

Formellement, structurellement, et thématiquement innovateur, l'ouvrage de Wittig présente un défi à la lecture et infuse une ancienne mythologie d'un nouveau souffle, un souffle féminin. La structure éclatée, la démarche intertextuelle, la déconstruction ironisante de la fictivité, la syntaxe particulière et les rythmes du langage: tous ces éléments mis en oeuvre modifient et transforment les conventions narratives qui constituent l'héritage littéraire. Ce processus de transformation ouvre le texte à l'altérité; ainsi le *hic et nunc* devient radicalement autre, à la fois tout à fait familier et tout à fait étrange. L'enfer existe indéniablement, avec tous ses tourments et sa douleur, mais il y a aussi les limbes, lieu de répit, entre-deux qui donne sur les deux sphères, et enfin le paradis, lieu de plénitude. La persistance de la vision féministe, malgré toutes les forces oppositionnelles, et l'exercice de l'éthique de la "passion

active" mènent inéluctablement à la création de cet espace privilégié. Le livre de Wittig a été qualifié d'utopiste. Plutôt, je dirais qu'il oeuvre dans le sens de la possibilité.

**LILIANE ATLAN: LES PASSANTS**

Comme celle de Marguerite Duras, l'oeuvre de Liliane Atlan s'étend sur plusieurs décennies et cela nous donne l'occasion d'examiner le récit, *Les Passants* (1988), à la lumière d'une parole poétique en pleine maturité. Actuellement, Atlan est connue davantage pour ses ouvrages radiophoniques. Cependant, c'est avec une collection de poèmes, *Les Mains coupeuses de mémoire*, publiée en 1961 que commence la carrière littéraire de notre auteure. Cette collection sera suivie de trois autres recueils: *Maître-mur* (1962), *Lapsus* (1971) et *L'Amour élémentaire*. Après plusieurs tentatives qu'Atlan jugea inadéquates, sa production théâtrale débute en 1967 avec la réalisation percutante de *Monsieur Fugue ou le mal de terre*. Suivront d'autres ouvrages dramatiques où, comme chez Artaud, Ionesco et Beckett, s'effectue une véritable destruction des conventions théâtrales: *Les Messies ou le mal de terre* en 1968, *Les Portes* (1969), *La Petite Voiture de flammes et de voix* (1971), et *Les Musiciens, les émigrants* en 1992. A partir d'un atelier de théâtre qu'elle organise dans un foyer de post-cure pour toxicomanes, Atlan crée son vidéo-théâtre: *Même les oiseaux ne peuvent pas toujours planer* (1980) et *Leçons de bonheur* (1982). L'ensemble de ses ouvrages dramatiques y compris son vidéo-théâtre a été diffusé sur France Culture. Dernièrement, Liliane Atlan a écrit *Un Opéra pour Terezin*, présenté le 22 juillet 1989 à l'occasion du Festival de Radio France et Montpellier. De l'opéra est née l'idée de "la rencontre en

étoile", théâtre visionnaire exigeant une participation mondiale: grâce aux techniques de la communication interactive, un même événement "se joue, se vit ... par des personnes réunies dans des lieux différents.... Tout se vit sur deux plans, celui de la chair et celui de l'image." *Corridor paradise: concert brisé*, qui continue l'histoire "d'une femme qui s'est mise--elle le croit--à vivre", mais qui peut se lire séparément du récit *Les Passants* (LP 80), a été diffusé à la radio de France Culture en mars 1991. Cinq textes en prose dont deux inédits viennent clore cette liste inévitablement inachevée de l'oeuvre atlantienne: *Le Rêve des animaux rongeurs* (1980), *Le Petit Lexique* (1982) et *Les Passants* (1988); les inédits: *Nous voulions tuer la mort* et *Petite Bible pour mauvais temps*.

La première section de ce chapitre propose une méditation sur le titre du récit qui évoque l'histoire du peuple hébreu et leur long exil. Dans "Portes et louanges", nous allons examiner le mouvement mnémonique du récit, mouvement qui cherche à récupérer le souvenir, si pénible soit-il. Mais la remémoration permet aussi de chanter, d'opérer un mouvement vers la "louange". La structure éclatée de *Les Passants* est analysée dans "Polyphonie et achronie", la chronologie fracturée imite le va-et-vient entre le présent et le passé, rythme essentiel de la mémoire. La section suivante, "Etoile et trou noir", examine chaque image, qui, dans une tension oppositionnelle symbolise la précarité du tout de l'existence

et la fonction de l'activité artistique. Dans "Raconter", il s'agit de la nécessité de témoigner afin que les victimes des camps de concentration puissent continuer à vivre dans la conscience collective. D'ailleurs, à un niveau plus ordinaire, les gestes quotidiens posés en toute simplicité et avec la sincérité de l'amour désintéressé témoignent d'une beauté essentielle qui s'oppose à l'horreur. "Anorexie" explore la famine spirituelle, la crise métaphysique que l'enfant somatise en symptôme de son refus, de sa révolte contre les événements meurtriers de la guerre. Finalement, dans "OuiOui NonNon", nous allons voir comment le système des noms aphoristiques mis en place allégorise les personnages, les met à la bonne distance, et permet aussi d'introduire le sourire.

### *Les Passants*

Le récit poétique, *Les Passants*, inaugure une série d'écrits autobiographiques à laquelle s'ajoute *Corridor paradise: concert brisé*, *Nous voulions tuer la mort* et *Petite Bible pour mauvais temps*. Chacun peut se lire indépendamment des autres et, sans doute, ce groupe ternaire s'augmentera bientôt d'autres oeuvres. Déjà le titre du récit étudié ici paraît à l'avant-dernière page du roman *Le Rêve des animaux rongeurs*, donc huit ans avant la parution du texte qui en porte le nom.

Il s'agit des souvenirs d'enfance de Liliane Atlan, d'une

enfance qui se vit à un moment des plus pénibles de notre époque contemporaine, la Deuxième Guerre mondiale. Puisqu'il évoque le mouvement de personnes nécessairement transitoires, le substantif pluriel, "passants", joue efficacement sur trois plans, à la fois personnel, historique et mythique. Dans un premier temps, Atlan décrit ceux qui ont touché d'une manière inoubliable sa jeunesse. Parmi eux, sa mère et son père évidemment, figures d'une importance capitale pour tout enfant, mais aussi la nurse de ses petites soeurs, la directrice de son lycée, son frère adoptif, la soignante de la clinique suisse où la petite fille se fait interner, les malades qu'elle côtoie à la clinique, le directeur de l'école juive à Paris où elle décide de faire ses études. Certains disparaissent, certains vivent encore, connaissances de circonstance ou liens familiaux durables--tous ces personnages, pour une raison ou pour une autre, peuplent le paysage désertique de la mémoire. Leur passage laisse une trace indélébile dans les sables de l'imaginaire mais souvent son ombre indistincte ne peut acquérir un contour précis qu'à la lumière oblique du temps. Ce n'est qu'après de longues années, la somme d'une vie, que la narratrice est capable d'évaluer à sa juste mesure la véritable portée des gestes humbles des Passants, leur influence déterminante sur sa vie intérieure. *Les Passants* rassemble ces instants tantôt lumineux tantôt sombres.

Il serait pourtant utile d'explorer les allusions

insistantes qui se faufilent derrière ce titre, anodin, semble-t-il, et qui infusent une puissante sonorité à la prose poétique. Depuis les temps bibliques jusqu'à l'établissement de l'Israël moderne le 14 mai 1948, l'histoire du peuple hébreu est celle d'une série d'exils (l'exode d'Égypte; la Diaspora; expulsions successives des Juifs de l'Europe médiévale; déportations de la Russie et de l'Europe centrale, etc.), exils qui atteignent l'ultime horreur des camps de concentration dispersés à travers l'Europe des années 40. Depuis la destruction de Jérusalem il y a plus de 2.500 ans, les Hébreux sillonnent le globe et s'implantent dans différents pays jusqu'à ce que persécutions, massacres et évictions les contraignent à nouveau de se mettre en mouvement: "Les Passants, ce nom d'un peuple qui traversait les temps et les empires" (LP 80). Quête éternelle d'une terre promise où ils peuvent enfin vivre en paix. Les déplacements continuels auxquels le peuple fut soumis se cristallisent dans la légende du Juif errant, anciennement une figure mythique sur laquelle se déversa un antisémitisme théologique de longue date: le Juif est condamné au vagabondage perpétuel "pour avoir refusé un instant de repos au Christ portant la croix" (EU 1838). Ses voyages interminables sur terre ne s'achèveront qu'au retour du Messie à la fin des temps. A l'époque romantique cette figure de damnation, comme beaucoup d'autres--Satan, Don Juan, Faust, par exemple--subit une transformation qui reflète la nouvelle esthétique: "Le Juif errant devient le



représentant universel de la destinée humaine, le voyageur en chemin vers la rédemption" (EU 1838).

*Les Passants*: le titre du récit signifie mouvement et temporalité. Passager, passagère: celui ou celle qui est de passage, qui est transporté-e vers une autre destination; au sens adjectival: "qui ne fait que passer en un lieu"; "dont la durée est brève" (Petit Robert). Vu les événements haineux récents, comment ne pas penser au vaste réseau ferroviaire et routier mis à la disposition des Nazis pour le transport efficace et économique de millions de Juifs? Ces trains monstrueux qui filèrent nuit et jour à travers le paysage, ces wagons à bestiaux étouffants emplis jusqu'au plafond de leur cargaison humaine destinée aux fours crématoires? Ces camions à gaz dégorgeant leur charge de corps entortillés? Voyage infernal à sens unique. De passage cette population annihilée dont la seule trace qui en reste se résume dans les noms infâmes d'Auschwitz, Treblinka, Buchenwald, Sobibor et bien d'autres. Les Passants ont changé irrévocablement notre siècle atroce, mettant fin à une certaine innocence que nous pouvions entretenir, chérir à l'égard de la nature humaine. Innocence "d'une douceur d'avant les guerres, les charniers, les montagnes de morts" (PE 147). Ainsi qu'écrit Elie Wiesel dans *Signes d'exode*: "Avec la 'solution finale', l'humanité a franchi un seuil redoutable. Depuis, tout peut arriver".<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Cité dans Vincent Engel, *Fou de Dieu ou Dieu des fous*, p. 18.

## Portes et louanges

Dix chapitres de longueur inégale composent le texte d'Atlan; ils sont précédés d'une courte préface où un personnage, Arikha, "raconte". A partir de ses paroles, les paroles d'un autre, la narratrice, 'je', "transpose". Alors qu'elle emprunte la forme et la syntaxe de la première locution, la deuxième voix en modifie légèrement la substance: Arikha "pein[t s]a bibliothèque. Les dos des livres. Ceux qui ressortent quand la lumière baisse", tandis que le 'je' "pein[t s]a vie. Ceux qui l'ont traversée. Ce qui ressort quand la mémoire baisse" (LP 9). C'est ainsi que la narratrice entame un voyage de découverte à l'intérieur d'elle-même, itinéraire qui commence au seuil d'une porte. Corridor mnémonique où il faudra franchir chaque passage successivement afin de restituer d'étape en étape le souvenir de ce qui a disparu. Des révélations douces et douloureuses l'attendent dans cette traversée et non seulement la voix narratrice décèle toute la beauté jadis cachée, discrète, des Passants, mais elle devient alors inévitablement une "Passante" en son propre territoire psychique. Parcours difficile dans le temps que cette remémoration, mais nécessaire afin de transformer "ce qui fait mal" en "louange" (LP 89).

Chaque chapitre du récit correspond à une porte et qu'il y ait dix sections n'est pas un hasard puisque ce numéro a une signification particulière dans le mysticisme judaïque. Dans

son analyse indispensable, "Portes et louanges dans *Les Passants* de Liliane Atlan", Irène Oore explique:

La numération de un à dix rappelle celle des "Sephiroth" et des sphères de la conscience de l'arbre de la vie de la Kabbale. Ces dix nombres archétypes représentent dans la Kabbale la multiplicité de la création, multiplicité naissant de l'unicité de l'arbre. Le un et le dix encadrent le texte *Les Passants*, or si le un correspond dans la Kabbale à la couronne-Kether, le dix, lui aussi, a un sens de totalité et de retour à l'unité: le dix correspond dans la Kabbale à la Malkuth, au royaume. Le dix "yod" c'est aussi le nom de Dieu. Ainsi, retrouvons-nous dans le un et le dix, cadre des *Passants*, le principe divin de toute chose d'une part, et la totalité de l'univers créé de l'autre. (31)

Calqué numériquement sur ce modèle ésotérique aux origines anciennes, le récit en épouse aussi le principe de l'unité et de la multiplicité cosmologique.

Le premier chapitre esquisse un état préparatoire où la voix narratrice fait le vide, ou plutôt, elle fait état du vide intérieur qui l'habite: "Je ne vois que des portes", répète-t-elle. Absentes de son paysage psychique sont toutes les personnes qu'elle a aimées: "Le désert le plus dangereux, c'est celui que soi-même on devient. Les êtres qu'on a aimés ne peuvent plus venir, même en pensée, et s'ils viennent, ils ne peuvent ni respirer ni rester" (LP 11). Qu'est-il arrivé pour que cet espace devienne un lieu si hostile qu'il étouffe et chasse ceux qui tenteraient de l'occuper? Nous ne le savons pas encore; toutefois cette constatation évoque pour la narratrice un souvenir lointain semblable, souvenir où elle a été mise à la porte, séparée de ses compagnons de classe:

Je suis assise par terre, sur un palier, contre une porte. Il fait sombre. J'ai neuf ou dix ans. J'ai été mise à la porte: je chante faux et je déränge. Soudain, je ne respire plus. Mes amis chantent. A travers la porte, leur chant, que tout à l'heure je n'aimais pas, m'atteint--mise à l'écart, à la bonne distance, j'en perçois la beauté apparente et cachée, et je l'aime. (LP 12)

Ce rejet qui afflige initialement s'avère déterminant car il impose la "bonne" distance qui permet à la narratrice de découvrir une beauté, une beauté telle qu'elle lui coupe le souffle et à laquelle elle fut insensible auparavant. Eloignement bénéfique quoique difficile sur le plan du vécu. "L'indifférence est bonne pour le travail", lui conseille Arikha (LP 12). Mais pour le 'je', ce qui importe davantage c'est l'écart temporel qui le sépare des êtres aimés. Le soleil du jour tombant--métaphore du passage du temps--jette ses doux rayons atténués sur le paysage de la mémoire. La lumière oblique du soir révèle toutes les nuances, y compris les ombres délicates invisibles autrefois sous la lumière violente du soleil de midi. Ces ombres sont les passants. Autre image céleste qui véhicule l'intervalle en question: "le scintillement des étoiles", parole à laquelle "répondent [le] tremblement et [la] louange" de la narratrice (LP 10). Il semble donc que la parole poétique anéantisse l'abîme des années et ainsi "la pensée et l'âme d'un peuple à demi assassiné [peuvent] revivre" (LP 88).

Cependant blessures et souffrance ne s'effacent pas si facilement. Pour l'aider dans sa tâche "de peindre par la parole, des êtres, pour qu'ils revivent, à la bonne distance--

celle qui révélera leur beauté apparente et leur beauté cachée" (LP 13)--le 'je' a recours à une convention littéraire, celle de la troisième personne. A partir du deuxième chapitre, la voix narratrice installe la fiction du 'elle', de Non qui se laisse mourir de faim. Cette tactique lui procure l'éloignement nécessaire afin de raconter et de ressusciter les personnages. Cependant, ce dédoublement ne crée pas une barrière absolument étanche entre le 'je' qui narre et la jeune fille d'il y a maintenant près de cinquante ans. En effet, à mesure que progressent les événements, le mur de la distanciation est de plus en plus menacé d'effondrement. Ces moments de difficulté, où la narratrice est excédée par la douleur des souvenirs, ne sont ni écartés ni évités ni refusés mais font partie intégrante de son cheminement de porte en porte et de sa louange. Incertaine, hésitante, elle interrompt son récit pour ensuite le reprendre courageusement:

Il y des moments de douleur telle que l'histoire semble ne pas pouvoir continuer. (LP 21)

Parfois la douleur est telle qu'elle devient indestructible.  
L'histoire ne peut plus continuer.  
Mais elle continue, et c'est peut-être la plus haute louange. (LP 42)

et encore:

Je ne peux pas continuer.  
Je pleure.  
Je pleure Dieu fait mal, J'aime marcher, Je crois aux contes de fées, ces êtres qui diminuaient l'horreur des choses, par le seul fait qu'ils existaient.  
Je les vois.  
Presque vivants.  
Manquants.

Je me domine, pour les transmettre. (LP 69-70)

Chaque fois que le 'je' choisit de recommencer le récit, qu'il continue de raconter, le mouvement poétique opère la métamorphose de la détresse. Au lieu de rester dans la souffrance, la narratrice fouille dans ses souvenirs désolants pour retrouver le noyau, le coeur divin qui en compose le centre et qui compose le centre de tout être vivant. Sa louange vise à dévoiler et à chanter le "morceau de Dieu" qui nous habite (LP 31).

### **Polyphonie et achronie**

Deux temps modulent *Les Passants*: le temps de la narration qui coïncide plus ou moins avec le présent, c'est-à-dire le temps où 'je' raconte ses souvenirs, et le passé dans lequel les événements ont lieu. Cependant, "les deux narrations se font au présent" (Oore 30). Bien qu'un ordre chronologique des événements soit assez rigoureusement observé<sup>2</sup>, la crise s'aggravant jusqu'à ce qu'elle trouve une résolution dans le dixième chapitre, des prolepses s'interposent plus ou moins régulièrement dans le texte. Dans l'ensemble, elles sont indiquées par les formules "plus tard", "bien plus tard", "beaucoup plus tard" ou "un jour" qui font

<sup>2</sup>L'étude d'Irène Oore explique la structure du récit de la manière suivante: "Ces portes qu'il faut franchir pour parvenir à la louange, constituent-elles des étapes dans l'itinéraire d'une vie? En effet, un ordre chronologique semble être rigoureusement observé" (31).

état d'une coupure temporelle mais qui sont imprécises à l'égard de la portée exacte de la durée qui sépare les incidents décrits. A trois reprises la narratrice spécifie le laps de temps écoulé entre le passé et la prolepse ultérieure: "trente ans" (LP 21 & 40) et "quarante ans" (LP 48). Les fleurs que Non envoie à la nurse à l'occasion de son quatre-vingt-cinquième anniversaire; l'anorexie de sa nièce Nonette, et son internement dans une clinique; la mort de la mère et du père; une conversation avec *Je me créerai moi-même*: tous ces éléments sont racontés lors de ces pauses proleptiques mais ces interventions permettent aussi au 'je' de commenter directement les histoires qui les enchâssent. Par exemple, la mère au nom bien choisi, *Je me meurs*, est accablée par une mélancolie persistante, maladie psychosomatique qui traumatise ses enfants car "elle interdit de vivre" (LP 20). Longtemps après son décès, ses filles crient encore contre le poids énorme de la tristesse implacable que leur mère leur a laissée en héritage. Mais cette femme qui a passé toute sa vie à mourir (comme son nom l'indique), cette "artiste du gémissement", cache au fond d'elle-même une profonde réserve de bonheur (LP 20). Incapable d'en jouir de son vivant, c'est paradoxalement à sa mort que se dévoile cette beauté que la mère supprima chaque jour avec tant d'acharnement. Sous le drap blanc, son corps rayonne d'"un bonheur plus fort qu'elle, plus fort que son histoire, qui enfin vient à bout de sa longue et têtue et folle résistance" (LP 22).

Parfois les achronies débutent dans un chapitre pour ne se développer que dans un autre, sautant ainsi plusieurs chapitres avant de trouver leur résolution. C'est le cas pour l'histoire de **Nonette** qui, trente ans après les événements des *Passants*, cesse elle aussi de manger. A la troisième porte, **Non** se voit dédoublée dans sa nièce: "Je vois **Non** de dos, assise sur son lit, tellement crispée, et la fille de **OuiNon** trente ans plus tard assise de la même façon sur un lit de maison de santé, où **Non** l'a emmenée" (LP 21). Vingt pages séparent le début de la prolepse de sa suite au chapitre huit. Son évolution fait pendant à l'épisode de la clinique suisse où, en désespoir de cause, le père, **Dieu fait mal**, amène sa fille. Avec des gestes qui rappellent ceux de son père, **Non** "ressent ce qu'il ressent lorsqu'il la laisse" (LP 42). De longues années après la mort de **Dieu fait mal**, elle partage avec lui la souffrance que lui cause cette séparation.

Avec le mariage de **Non** et **Je découvrirai le secret de la vie** prend fin la période de jeunesse où grâce aux efforts de divers personnages, la vie de **Non** est sauvée. Autrefois mise à la porte pendant que "tout le monde chante", la jeune fille est maintenant accueillie sous la roupa qui symbolise "une couronne" qui est "l'âme de leur âme" (LP 77). Intervient alors une ellipse importante d'une vingtaine d'années, l'espace de toute une vie. Dans cette période naissent deux enfants et se séparent les époux que tout le monde croit si heureux. L'histoire de "comment **Non** finira par dire non à la



folie et à la mort" reprend après une tentative de suicide involontaire (LP 79). Les dernières pages du livre sont parmi les plus drôles et les plus angoissantes du récit. Brusquement resurgissent ces portes du début qui délimitaient le champ de vision de la narratrice. Le "je ne vois que des portes" met fin au récit de l'enfance avant d'en relancer la parole car l'histoire n'est pas finie (LP 79); il boucle le trajet de Non et prépare la séquence finale où la narratrice devient "porte"-parole et se renomme **Je ne suis pas née pour moi**.

A la fin, l'histoire de Non cède à une autre d'une importance équivalente, celle de **Je me créerai moi-même et je m'en sortirai**. Introduit dans le cinquième chapitre, porte centrale, ce rescapé d'Auschwitz "a besoin de raconter et [Non] a besoin d'écouter" (LP 29). Se noue entre eux non seulement un lien de parenté--le jeune homme devient son frère adoptif--mais un rapport intense basé sur la communication de l'horreur inoubliable des camps. Curieusement, le chapitre cinq est chronologiquement antérieur à la crise anorexique de Non qui établit la ligne narrative principale du récit. Elle mange encore lorsque **Je me créerai moi-même** lui parle d'Auschwitz. L'ordre des événements est donc coupé au milieu du texte pour faire place à la parole du jeune survivant. L'entrecroisement analeptique et proleptique achève de rompre la linéarité temporelle de ce chapitre. L'histoire de la Corde, une parmi celles que Non enfant entend lors de longues promenades au bord du lac, n'est divulguée qu'à la fin de *Les*

*Passants*. Tandis que s'insère une prolepse à la dernière page du chapitre cinq où vibre la voix adoucie de **Je me créerai moi-même**, vieilli de quarante ans. Les paroles du survivant retentissent encore aux chapitres six, sept, neuf et dix. Au fond, c'est lui qui apprend à **Non** comment sortir de l'impasse qui la voue à la mort; d'autres viendront réaffirmer son exemple.

Ces achronies fracturent considérablement la trame rythmique du livre d'Atlan. Ainsi paroles et actes ne cessent de se répondre à travers la profondeur creusée dans l'axe du temps, créant à l'intérieur des *Passants* une vaste harmonie polyphonique: "un réseau serré de correspondances et de rapports entre le 'il' qui parle, les étoiles qui répondent et le 'je'-personne, le 'jeu'-acte, qui leur font écho dans un chant sacré de 'louanges'" (Oore 30).

### **Etoile et trou noir**

A l'âge de neuf ans j'ai entendu parler pour la première fois de la Renaissance. Des littératures qui disparaissent et qui renaissent tant de siècles après, j'en tremblais. La même année il y a eu des Juifs déportés dans des camions, alors les deux choses m'ont marquée.<sup>3</sup>

Dès l'enfance empreinte des déchirures du contraste et d'un sens de la précarité de la vie et des possibilités de renouvellement, l'imaginaire atlanien trouve là en même temps

<sup>3</sup>Liliane Atlan a fait cette remarque lors d'une interview en septembre 1991.

une source d'angoisse inapaisable et de richesse inépuisable. Dans *Les Passants*, l'épigraphe annonce la tension binaire qui écartèle le discours. "Je suis et je ne serai plus./ A part cela, je crois aux miracles" (LP 7). Etre et non-être, vie et mort se dessinent dans cet interstice. Profession de foi qui ne place le prodigieux ni dans l'absurdité de l'existence, ni dans l'absurdité de la mort éventuelle, mais le loge dans le vécu, l'espace éphémère du maintenant et de l'à-venir inconnu, inconnaissable.

La métaphore des étoiles et des trous noirs réitère la même opposition tensionnelle et souligne l'instabilité inquiétante de l'antithèse:

A la parole d'Arikha, "L'indifférence est bonne pour le travail," répond le scintillement des étoiles guettées par les trous noirs.  
A la parole des étoiles, triomphantes--pour encore un moment--répondent mon tremblement et ma louange.  
(LP 9-10)

Théorie scientifique récente, les trous noirs se distinguent de tout autre phénomène astronomique du fait de leur extrême densité gravitationnelle qui ne laisse échapper aucune lumière. En tant que point de concentration intense de noirceur, le trou noir est effectivement le pôle opposé de l'étoile. Mais le syntagme inséré entre les tirets, "pour encore un moment", met en valeur le doute, la précarité du rapport entre les extrémités. Dans l'équation, l'étoile risque toujours de basculer vers le vide, d'être engloutie par le trou noir à l'affût. La menace de la souffrance, le danger de tomber dans un tel abîme sans issue plane toujours et le

triomphe n'est jamais complètement assuré. De même, comme nous avons vu ci-dessus, quand la douleur devient excessive le silence risque de noyer momentanément la parole poétique. Paraissant au début des *Passants*, l'image du trou noir revient à la fin des chapitres neuf et dix, ponctuant les instants critiques dans le cheminement du 'je'. En parlant de la clinique à Prangins, la voix affirme que "certains lieux sont des trous noirs. On ne peut rien mettre à leur actif. La seule louange possible, c'est qu'on en est sorti" (LP 56). Lors de son internement, la jeune Non découvre que la folie est une "révolte stérile" à laquelle elle n'est plus capable de souscrire. Quoiqu'elle refuse de suivre cette voie qui mène infailliblement à l'impasse, la crise métaphysique de Non demeure néanmoins irrésolue. Situation tout aussi précaire, et seules les années et la parole persistante y apporteront un équilibre durable.

On dit que devant les trous noirs se forme un disque, il tourne autour, il n'y tombe pas mais il ne peut s'en arracher, sait-il, dans son affolement, qu'il le signale à d'autres, qu'il leur permet, peut-être, de l'éviter? (LP 89)

Les astres encerclent le trou noir et leur captivité terrible avertit du danger épouvantable au centre de leur orbite périphérique. Le mouvement de la louange entretenu tout au long du récit en dépit de la souffrance et du mal modifie légèrement le rapport antithétique initial en proposant un moyen crédible, quoique difficile, de dépassement par l'opération salvatrice de la métamorphose: "Alors ce qui fait

mal devient louange" (LP 89).

De manière plus fondamentale, un manichéisme légitime soustend la métaphore de l'étoile et du trou noir. Les événements historiques qui forment l'arrière-plan des *Passants* creusent l'abîme sombre de la haine contre lequel déferle la louange tremblante de l'amour et de la bonté. Se situe dans le même champ référentiel contrastif le couple binaire, humanité/bestialité. Dans une triste réflexion que fait *Je me créerais moi-même*, la distinction entre ces deux pôles est uniquement une fonction de supports sociaux. La situation dégradante et sadique dans laquelle sont plongés les prisonniers des camps leur arrache les derniers vestiges d'une identité et d'une dignité humaines. "Chief among its [l'Holocauste] features was the disappearance of so-called civilized values and the ascendancy of an instinct for survival", déclare Langer (167). Raffinements, vertus, érudition: cette couche de civilisation dont se pare l'être disparaît subitement quand la faim travaille cruellement et incessamment le corps. La survie menacée, atteinte dans la chair, et les traits individuels les plus inébranlables, croirait-on, disparaissent devant un morceau de pain ou un bol de soupe fade:

Dès que je vois un être, je le vois là-bas, je me demande qui il sera là-bas. Il sera comme nous, une bête, au moment des repas. Les professeurs les plus distingués, les docteurs les plus secourables, les rabbins les plus fervents, les êtres les plus raffinés devenaient, en quelque secondes, au moment de la soupe, des bêtes--sauvages--c'est un mot faible. (LP 29-30)

Féroce, pantelante, dépouillée, la victime est indistincte de la bête et se livre sans hésitations à ses instincts les plus bas dans sa lutte pour survivre. Les camps ont mis à nu le côté animal répugnant de l'être humain. Afin de rendre tangible la puissance de cette transformation brutale, le jeune homme utilise l'adjectif "sauvage", qui, souligne-t-il, est inadéquat parce que déficient, incapable de transmettre l'ampleur du changement barbare. Comment décrire une réalité qui excède tous les mots qu'on pourrait lui attribuer? La violence de ce souvenir incite Je me créerai moi-même à déclarer que "l'homme est d'abord et avant tout un animal, que nous ne devons pas l'oublier" (LP 85). Cependant dans l'enfer qu'étaient les camps de mort nazis, les déportés ont aussi fait preuve d'énormément de courage et de compassion. Le frère adoptif de Non raconte qu'à la fin, lors des marches forcées dans le froid et la neige, il était prêt à tomber de fatigue et de faim, faiblesse punie d'exécution sommaire:

Si tu tombais, on t'abattait. J'allais tomber. Des camarades m'ont entouré, tenu, porté, ils marchaient et moi, au milieu d'eux, debout, je dormais. Puis, c'était ton tour de marcher et de porter, là-bas on pouvait te tuer pour un bout de pain et on pouvait te porter dans la neige alors que soi-même on n'avait plus la force d'avancer.  
(LP 87)

La souffrance partagée crée une solidarité qui risque tout pour préserver la vie d'un des membres du groupe. Tandis qu'au moment de la distribution du pain, ces liens se dissolvent subitement et l'autre devient son ennemi mortel; la barbarie des camps favorisait une oscillation rapide et imprévue entre

les deux états. "Oui", continue Je ne créerai moi-même plus loin, "j'ai vu ce que c'est, un homme. Une bête sauvage et cruelle et soudain, un ami. Un ami, et soudain une bête sauvage et cruelle" (LP 87).

Dans son bel ouvrage critique sur Liliane Atlan, Bettina Knapp note que la porte est un leitmotiv important dans l'oeuvre de celle-ci. D'emblée cette image fait partie d'un répertoire thématique varié et complexe. Une pièce de théâtre, réalisée en 1969, affiche ce titre. Appuyée sur une expérience vécue lors d'un voyage en URSS, cette pièce, *Les Portes*, décrit un monde attaqué par une maladie fatale où la population tente d'entrer dans une arène pour participer à "La Fête du progrès des hommes". Certains seront admis mais pour la majorité les portes restent fermées ou ne sont que de fausses ouvertures. L'arène est, en vérité, une forteresse dont les nombreuses portes débouchent sur des couloirs sans issue, un lieu d'enfermement et de clôture.

Comme dans la pièce éponyme d'il y a plus de vingt ans, les portes des *Passants* sont investies d'une forte charge psychique négative. Elles existent dans un champ imaginaire et décrivent la solitude à la fois physique et psychologique de la voix narratrice:

Pour peindre, même par la parole, il faut d'abord voir et moi, ce soir, je ne vois que des portes. Celles de ma maison, ouvertes mais sur des couloirs vides. Je veux dire: personne d'autre que moi n'y vit. Celles de nos maisons, où nos amis venaient. Celle où je t'ai laissé. Celle où j'ai été laissée.  
(LP 11)

Quoique les portes soient ouvertes, elles ne découvrent que le vide. Pièces inoccupées, espaces de l'absence et de l'abandon. Pour le moment, les portes délimitent un champ de vision restreint, obturent un regard, enferment une vacuité intérieure qu'aucun être ne vient ni habiter ni troubler. Ruptures, séparations, départs, les portes représentent tout cela et cet intérieur hermétiquement clos est même dangereux, aussi dangereux qu'un désert pour les êtres aimés. Lieu redoutable où tout accès est interdit et d'où rien ne s'échappe, le désert de soi-même se mue en labyrinthe de couloirs décrivant le tourment psychique du pensionnaire de Prangins, *J'ai besoin de poison*. Ce jeune homme, avec son "aura de grand maudit", invente la fable cauchemardesque d'un prince, transposition imaginaire évidente de lui-même, être fictif qui s'égare lors d'un voyage et qui entre dans une maison éclairée. Des couloirs sans portes le conduisent jusqu'à un guéridon: "Il n'y a plus rien, que ce guéridon, et sur ce guéridon, ce comprimé. Avec un verre d'eau. Il les prend" (LP 51). Le néant de la stupeur chimique provoquée par le véronal est tout ce qu'il peut espérer comme remède à son "mal de terre".

Les portes intérieures, qui décrivent un paysage psychique vide et tourmenté, trouvent naturellement des homologues réelles: celles des maisons où le 'je' enfant a vécu, celles qui ont clôturé sa vie de couple. Enfermée à Prangins, la jeune Non constate que sa porte de chambre est



sans poignée, que sa fenêtre non plus n'a pas de poignée. Encore plus terrifiantes sont celles d'Auschwitz où le choix d'une porte pouvait conduire à une mort immédiate: "[L]es portes--entrer dans ce camp? Ne pas entrer? Si tu te trompais, tu étais mort" (LP 29). Dans ce cas, une simple erreur de choix s'avère fatale.

Cependant, la porte constitue toujours une ouverture sur l'extérieur, l'inconnu, le nouveau et le merveilleux. Le point d'union entre dehors et dedans, la porte élimine les séparations qu'imposent les murs. Devant la brèche pratiquée dans une paroi, un paysage s'étale et invite à la découverte. D'ailleurs, le mouvement de la parole textuelle, avec ses divisions en portes-chapitres, est indissociable des ouvertures consécutives que la narratrice perce dans ses propres murs psychiques. C'est avec l'image de la porte que le 'je' décrit la révélation, inattendue et inexplicable, de sources intérieures de joie qui, malgré tout, sont demeurées intactes en Non: "Soudain, le bruit de l'eau dans le silence ouvre une porte en elle. Il y a là, quelque part, une gaieté cachée, involontaire, inaltérable" (LP 52). La libération soudaine d'une réserve de bonheur "irraisonné" est répétée lorsque la jeune fille et sa compagne vont à la mer. Le contact imprévu avec cette source aqueuse de bonheur au fond d'elle-même prépare son retour à la vie. Sachant seulement qu'elle est née pour autre chose que la révolte stagnante de la folie, Non quitte la clinique suisse et rentre dans sa

famille.

### Raconter

L'oeuvre autobiographique de Liliane Atlan s'inspire en partie de la Haggadah, mot qui vient du verbe hébraïque "dire". La qualité orale des *Passants* ressort dans le jeu de voix et d'images qui se répondent à travers le temps et à travers l'écrit. En racontant des histoires qui illustrent la "beauté apparente et [la] beauté cachée" des *Passants*, Atlan suit une très longue tradition car la Haggadah chante l'exode d'Egypte, l'émancipation du peuple juif (LP 13). Dans *Les Passants*, la voix narratrice "peint" par la parole mais au préalable ne voit que des portes; *Corridor paradise: concert brisé* "convoque, par la parole, les êtres qui sont passés, qui [lui] manquent, me[t] en lumière la légende qu'ils ont, de leur vivant, écrite avec leur chair" (3); tandis que dans *Nous voulions tuer la mort*, elle "pein[t] à la lumière de ce qui n'est plus" (4). Les exemples précédents montrent que la parole poétique atlanienne s'élançe d'un manque. Ce qui n'existe plus laisse un vide et "le vide finit toujours par monter dans ton coeur, il est ton souffle même" (NVT 4). Le souffle porte la parole; que ce soit des traces fragiles dans le sable fin de la mémoire ou des rayons de lumière oblique qui continuent de briller, ce qui est "écrit avec [la] chair" en forme la matière première. Et de ces restes éphémères, à

travers la métamorphose de la louange, ressuscitent **Je parle seule** mais je suis encore saine d'esprit, **Je ne meurs**, Madame la Directrice du lycée Mongrand, **Faites-moi un prix**, **Dieu fait mal** son travail, je le remplace, Mademoiselle Si je le pouvais, **Je crois aux contes de fées**, **J'aime marcher**, Elle sait aimer et bien d'autres. "Les mots donnent la vie, l'éternité", et le 'je' compte faire revivre cette panoplie de personnages allégoriques, comblant le vide par sa louange (LP 88).

Mais qui sont-ils, ces personnages? Avant tout, ce sont tous des personnes qui tentent de secourir une jeune fille qui meurt de faim. Quand sa famille exaspérée crie après Non pour la forcer à manger, la nurse des petites (**Je parle seule**), au contraire, lui tend en silence une toute petite tartine de pain lorsque la jeune fille quitte la maison. Vieillie, Non comprend la tendresse et le désintéressement dans l'amour que cache ce geste infiniment discret. Malgré tous ses efforts, **Dieu fait mal** est incapable d'aider sa fille mais il sauve un jeune survivant d'Auschwitz et sa bonté le "guéri[t] de la haine" (LP 37). Lorsque Non accompagnera Nonette à la clinique trente ans plus tard, elle partagera la douleur de **Dieu fait mal** quand il la laissa seule à Prangins. Priée par la famille de raisonner Non, la directrice du lycée Mongrand ne lui fait aucun reproche, ne la culpabilise pas. Elle explique plutôt "la nécessité de manger pour avoir la force d'étudier, la nécessité de manger même pour étudier" (LP 24). Aveugle à la

source véritable du refus de la jeune fille, à ce feu qui lui consume le coeur, cette femme "grise" ne voit que "la splendeur contenue dans les livres" (LP 25). Nourrie de pensée et de poésie, la directrice est mal équipée pour trouver une solution à la faim spirituelle de Non. Au-delà de cette conversation infructueuse, Non se souvient de "la douceur précieuse" de la directrice (LP 25). Quand Je me créerai moi-même vient à Marseille, Faites-moi un prix, la grand-mère de Non, lui apporte vin et confiture, "le meilleur de ce qu'elle a" afin de le restaurer (LP 28). On ne peut lui restituer "son père ... sa mère ... sa soeur, disparus en fumée" mais on peut "le gâter, le dorloter, l'aimer" (LP 28). A Prangins, Non et Mademoiselle Si je le pouvais, soignante dans "le chalet des dangereux" et qui partage avec sa jeune charge le rêve d'écrire, se lient d'amitié. Bien que Si je le pouvais ne la guérit pas, son amitié et sa franchise, ainsi que les histoires qu'elle raconte sur les malades aident Non à comprendre que son "non à tout" est aussi un non à la folie et à la mort. C'est à l'école 'J'étudie', fondée après la guerre par Je crois aux contes de fées, que Non retrouvera le goût de vivre. Chez le directeur de l'école, la gaieté rayonne et se partage "de façon naturelle, physique" (LP 60). Dans le milieu fécond de 'J'étudie', parmi les jeunes gens en quête, comme elle, d'une nouvelle façon de vivre, Non décide de ne pas mourir avant d'avoir forgé un idéal (LP 62).

Parmi ces personnages, Je me créerai moi-même joue un

rôle capital comme nous l'avons vu plus haut. La voix narratrice avoue que les histoires inoubliables de son frère adoptif ont informé tous les livres qu'elle a écrits. A cet égard, Bettina Knapp souligne que "les histoires d'Auschwitz se sont intériorisées à tel point chez Atlan qu'elle en est arrivée à ressentir les choses comme si elle avait elle-même été déportée" (22). C'est ici que l'acte de raconter atteint toute son ampleur spirituelle et son sens d'un devoir sacré à accomplir. Comme les écrits de Primo Levi, d'Elie Wiesel ou d'Armand Gatti entre autres, le témoignage verbal que Non reçoit de *Je me créerai moi-même*, et qu'elle lègue par la poésie de sa parole à ses enfants, répond à un besoin intérieur urgent que Levi exprime ainsi: "the need to tell our story to 'the rest,' to make 'the rest' participate in it, had taken on for us, before our liberation and after, the character of an immediate and violent impulse".<sup>3</sup> En racontant, le jeune survivant du récit poétique accomplit un devoir envers un ami mourant qui lui offre son morceau de pain, don de la vie: "Il m'a dit: 'Tu dois le prendre. Je vais mourir. Toi, tu vivras et raconteras.' J'ai raconté" (LP 85). Ainsi se profilent comme de vagues ombres à travers les histoires de *Je me créerai moi-même* une multitude de visages anonymes et muets, visages disparus sous l'herbe verdoyante des charniers, visages aspirés par le néant. "Il raconte les repas, le train, la chanson, le kapo, la boîte de conserve, l'explosion de

<sup>3</sup>Cité dans Bettina Knapp, *Exile and the Writer*, p. 152.

rire, le danger d'être tué à chaque instant, les grandes marches, les portes...." (LP 29). A l'exception de deux sujets, le kapo et le danger d'être tué à chaque instant, cette liste présenterait un aspect tout à fait ordinaire considérée hors de son contexte. Le souvenir caché derrière chaque élément de la liste n'est jamais explicité dans le texte. Il suffit de savoir qu'il s'agit non de la vie quotidienne mais des camps de la mort pour deviner le caractère douloureux de ces ellipses dans la trame textuelle. A cet égard, le silence du 'je', son "oubli", en disent plus long peut-être que ne feraient les mots. Mais la liste est incomplète car "de longues années plus tard, il ajoutera la jeune fille, la plaie cachée mais toujours vive" (LP 29). Poussée par la nécessité de transmettre cet héritage d'horreur et de beauté, la voix narratrice prie avec ferveur: "Qu'on m'aide à trouver les mots qui transmettront tes récits à tes enfants" (LP 86).

Victime de la solution finale hitlérienne, **Je me créerai moi-même** est aussi le symbole du pouvoir divin qui réside dans tout être humain. Ayant trouvé, grâce à l'instruction d'un ami, la source intarissable de renouvellement au fond de lui-même, il attribue sa survie à sa capacité de se recréer, capacité qui se déclare clairement dans le nom qu'il porte et qui en est l'origine:

A Auschwitz, j'avais un ami. Il était franc-maçon. Un jour, il m'a dit: 'Ecoute bien. Dieu est partout. En toi aussi. Si tu veux quelque chose très fort, de toute la force divine contenue en

toi, tu l'obtiendras, car tu es un morceau de Dieu.' Je voulais vivre, je le voulais si fort, je me suis dit: 'Je me créerai moi-même et je m'en sortirai, puisque je suis un morceau de Dieu.' (LP 31)

C'est à Auschwitz que **Je me créerai moi-même** assume son nom et il en assume toute la puissance créatrice. Cette force qu'il cultive quotidiennement lui servira quand il doit faire face au défi ultime de la sélection. Dans les jours qui précèdent la défaite de l'Allemagne, le SS évacue les camps et intensifie la destruction programmée des prisonniers en les soumettant à des épreuves impossibles. Pendant des marches forcées en plein hiver, des centaines de Juifs, affaiblis et réduits par le régime rigoureux des camps à de pitoyables squelettes ambulants, meurent misérablement de froid et de fatigue le long de la route. D'autres sont abattus suite à des épreuves de sélection improvisées par les gardes. Comme celle de La Corde:

Nous marchions sur les mourants, sur les morts. Nous avons dû nous arrêter. Sélection. Deux SS tendent une corde. Si tu sautes, tu vis. Si tu touches, on t'abat. C'est mon tour. J'ai sauté. Ils n'ont pas regardé. Il fallait recommencer. Je n'avais plus aucune force. Au camp, toute la nuit, au lieu de dormir, je rechargeais ma volonté, pour vouloir vivre. Ici, je n'ai qu'une minute, une seule, je ne pourrais jamais. Et j'ai pu. J'ai sauté. C'était quelque chose de surhumain, je te le jure, de surhumain. Et j'étais fier. C'est vrai. J'étais fier. (LP 87)

Sauter une corde. Geste anodin, absurde presque, mais dont la vie dépend. Après des journées entières de marche torturante, il faudra à **Je me créerai moi-même** une force extraordinaire pour y réussir deux fois de suite.

De cette histoire transmise à "une obscure petite fille qui n'avait presque pas souffert pendant la guerre" se distille l'essence de la démarche poétique atlantienne (LP 88). S'adressant directement aux enfants de son frère adoptif, **Léger et Légère**, la voix narratrice résume ainsi l'importance de l'héritage oral qui informe l'écriture transparente de la louange: "Comme un cristal contenant tout--la destruction--la création--la volonté divine de traverser tout" (LP 87-8). Quoiqu'elles composent chaque fibre de son être, le 'je' "oublie" ces histoires "comme on oublie sa propre enfance, sa propre histoire, comme on a besoin d'ignorer le code qui rend vivante notre chair" (LP 86). Il n'est pas nécessaire de rendre présentes et accessibles à la conscience et à la connaissance les récits que **Je me créerai moi-même** lui a transmis; le sang du 'je' en est irrigué, ses os en sont construits, ses muscles en sont pénétrés, son coeur bat au même rythme et ses poumons l'exhalent. C'est une sorte d'oubli à la Duras, un oubli qui ne s'oublie pas.

### **Anorexie**

Ultime symptôme psychosomatique de refus chez l'enfant, l'anorexie de **Non** est une réaction violente au traumatisme de la guerre et du destin tragique que vient de subir le peuple juif. Toute absorption de nourriture est une affirmation fondamentale de la vie. En portant atteinte à son corps, **Non**



exprime son refus de la vie par le refus du corps. Notons aussi qu'à mesure que sa chair se dissout pour laisser apparaître la structure squelettique, la jeune fille ressemble de plus en plus aux victimes des camps. Quoiqu'elle n'ait presque pas souffert pendant la débâcle qui emporta tant d'innocents, néanmoins Non, comme tous les survivants, doit en subir les séquelles psychologiques dévastatrices. Peut-on voir dans son anorexie à la fois un geste de solidarité après l'événement (puisque ce n'est qu'après la guerre que sa maladie psychosomatique se déclare), une volonté de souffrir aussi intensément que les déportés? Certainement il serait impossible d'éviter la question de culpabilité, "culpabilité face à ceux qui n'ont pas eu la chance d'échapper à la mort--culpabilité d'autant plus forte, en quelque sorte, qu'aucune logique n'a désigné celui à qui la vie serait retirée, à qui elle serait conservée" (Engel 18). Pas de réponse à la question harcelante qu'on se pose: pourquoi ai-je survécu plutôt qu'un autre? Pas de réponse non plus à la réalité incompréhensible et insensée d'Auschwitz. De vivre toujours après la disparition de six millions, voilà le remords de toute une génération, "d'une génération acharnée à ne pas se pardonner d'avoir été épargnée, une génération douée pour s'interdire tout bonheur" (CPCB 10).

Les voies mystérieuses et souterraines par lesquelles s'exprime l'inconscient permettent ce genre de spéculations concernant la maladie particulière de Non. N'y voyons pas de

la part de l'adolescente une réaction faite en toute lucidité. Rien dans le récit ne permet de le croire; mais pour une voix poétique embryonnaire qui n'a pas encore trouvé sa forme d'expression, le moyen de transformer sa ration indigeste de mal en louange, l'inanition traduit singulièrement bien le "mal de terre" qui la travaille. La pulsion de mort qui a balayé le monde occidental fait ravage aussi dans le corps de **Non**. Aucun barrage idéologique ou esthétique, aucun ancien idéal ne peut contenir les vagues corrosives qui infiltrent et suppriment la volonté de vivre. Après avoir écouté les histoires de **Je me créerai moi-même**, "Non crie en secret: 'Dieu que le son du cor est triste au fond des bois', tous les poèmes qu'elle connaît et qu'elle aime, comme si la poésie pouvait quelque chose après de tels récits" (LP 30). Pas plus que la nourriture, les vers de Lamartine n'apportent de soulagement à la blessure presque mortelle qu'Auschwitz taille dans sa chair, dans son âme. Comme la chanson russe de Hanka Lissovskaja dans *La Pluie d'été*, ils appartiennent malheureusement à un temps plus innocent qui nous reste désormais à jamais inaccessible, un temps d'avant les charniers, d'avant les fours crématoires. La famine qui décharne l'âme de Non se propage et atteint tous les niveaux du fonctionnement car "tout brûle, d'un feu qui laisse entier les arbres, le ciel, mais qui consume les personnes, un feu qui vient du coeur, contre lequel même les livres..." (LP 25). Points de suspension où la phrase s'effiloche, "manque

graphique" dans lequel se trouve le non-dit qui nous invite à terminer la phrase avec le 'ne peuvent rien' élidé (van den Heuvel 73). La structure physique et spirituelle de l'être tressaillit sous l'assaut de l'Histoire. Le spectacle que Non organise à 'J'étudie', *Les Hommes abandonnés*, met en relief l'insuffisance radicale de toute forme artistique traditionnelle, de tout effort de dépistage intellectuel ou analytique connu suite aux événements récents:

**Rêveur** mettait sa main dans une pâte imaginaire et ne pouvait l'en retirer.

**Rêveur II** taillait un bloc de pierre imaginaire et ne pouvait s'en détacher.

**Ma bouche s'est tordue** pliait comme un arbre et ne pouvait se redresser.

**Je ne me marie pas** analysait la situation pour la rendre acceptable, mais les mots ne pouvaient pas faire s'ouvrir ses lèvres.

**Non** ne pouvait plus marcher, elle était à Prangins.

(LP 71)

Le corps est pris dans la matière récalcitrante qui ne se soumet plus à la manipulation humaine. La pâte, la pierre, l'arbre, les mots ne véhiculent plus la signification qu'un imaginaire humain voudrait lui imposer; désuets, ils lui résistent et deviennent soit un piège ou une prison. Au lieu de transformer la matière, la main ne peut se déprendre d'elle, le corps se tord et se plie à la forme de l'arbre, la bouche ne profère que silence--rien ne "marche" plus. Les réponses anciennes qu'offrait la civilisation européenne pour expliquer, tant bien que mal, les grandes questions de la vie, la souffrance, la douleur et la mort, se sont effondrées sous le poids de la barbarie déchaînée des Nazis.

Traversant une profonde crise existentielle qui ne trouve pas de meilleure expression que la famine, métaphore du manque qui la ronge, de la privation la plus dévastatrice, la jeune fille déclenche le drame en famille: "Les repas sont des tortures pour toute la famille" (LP 15). Le refus de Non de se nourrir devient l'unique préoccupation de toutes les pensées: "Chacun se concentre sur son assiette, sur sa fourchette, sur le bout de viande ou la frite qu'il va mâcher, tout le monde fait comme si Non n'existait pas, mais tout le monde regarde Non et souffre" (LP 16). Rapidement excédés par le comportement extraordinaire de leur enfant et malgré les conseils du médecin qui diagnostique, évidemment, un caprice de jeune fille, les parents ne peuvent s'empêcher de crier après elle. Parce qu'ils s'acharnent uniquement sur le symptôme du mal et n'en comprennent pas la pathologie, la mère, la grand-mère et le père sont incapables d'alléger la souffrance de l'adolescente. Comme Non est incapable d'alléger la leur en mettant fin à son jeûne. D'ailleurs, ce qui précipite une crise morale et spirituelle de cet ordre ne se résoud pas de sitôt.

Le progrès de la maladie chez Non suit les descriptions cliniques que donne la littérature médicale, mais c'est son impact psychologique qui intéresse davantage. A table, elle exhibe un comportement obsessionnel, découpant et redécoupant sa viande en des centaines de petits morceaux, comme si par cette réduction incessante elle pourrait enfin la faire disparaître

complètement de son assiette. La jeune fille n'arrête pas tout à fait de manger; c'est-à-dire qu'elle ingère de temps en temps quelques bouchées minuscules de chocolat ou de pain. Lorsque Non mange son chocolat, elle le fait "en courant pour que cela ne se voit pas, pour que cela n'existe pas" (LP 18). Ni vu ni perçu, l'absence du regard d'autrui annule l'acte. Le désir d'être "tout esprit", d'échapper en quelque sorte aux contraintes du corps, d'en finir avec la faim, prédomine (LP 19). Cependant les exigences de la physiologie se font obligatoirement de plus en plus pressantes. Non découvre qu'au contraire, elle "ne pense qu'à manger", que manger devient sa hantise et elle fait un inventaire minutieux de tout ce qu'elle avale chaque jour tout en exagérant grossièrement la quantité (LP 19). Ce calcul lui donne la nausée, un besoin incontrôlable d'éjecter de son corps la portion microscopique de nourriture absorbée. Au lieu d'écouter la récitation d'un poème, l'adolescente "se rappelle qu'en plus du pain, elle a mangé des chocolats. Fourrés. Huit. Non, douze. Peut-être seize" (LP 20). A Prangins, Non examine constamment sa silhouette dans la glace et, comme toujours, se dit qu'il y a "trop de chair" (LP 43). Entretenant cette constellation complexe de symptômes est une rage bouillonnante qui éclate à tout moment et dont sa mère semble être la principale mais non l'unique cible. Alors que l'inanition entraîne des faiblesses telle que la perte de mémoire et dégrade ses facultés de concentration, c'est pourtant la rage qui pousse la jeune

fille à étudier au lycée, qui lui donne l'énergie nécessaire pour entreprendre "de longues marches forcenées dans les calanques" méditerranéennes ou dans la campagne suisse (LP 15). "Rage" sera le titre du premier poème qu'elle écrit pour exprimer ainsi le tourbillon intérieur qui la déchire. Ce sentiment de colère chez sa fille dérange Dieu fait mal qui se plaint: "Pourquoi 'Rage'? Pourquoi pas un poème d'amour?" (LP 54).

Personne ne peut convaincre Non de recommencer à manger. Même les paroles de Je me créerai moi-même, lui qui a frôlé la mort de si près quotidiennement, n'ont aucune influence visible sur elle. "Ecoute bien", lui dit-il sobrement, "rien n'est plus beau que vivre. Moi je peux te le dire, rien n'est plus beau que vivre" (LP 33). Cependant, l'adolescente n'est pas du tout insensible à la portée de ses paroles; elle saisit bien la lourde valeur de son témoignage bien qu'il n'apporte pas de solution à son mal. A la clinique, les traitements psychanalytiques que reçoit Non sont complètement insignifiants, sinon ridicules, puisqu'ils méconnaissent la cause de sa maladie, et sa condition continue de se détériorer en dépit des "soins". Le médecin, pris dans une camisole de force freudienne, l'encourage à avouer tous les crimes qu'elle aurait souhaité commettre contre les membres de sa famille. Tandis que l'idée qu'elle aurait une impulsion patricide ou fratricide ne fait que surprendre Non. Le décor et le paysage soignés de l'institut suisse ne font que masquer sous une

apparence paisible la souffrance trop souvent inguérissable des "convalescents". Non n'est pas dupe de ce faux extérieur "compris dans la note de frais" (LP 54). Après une visite au chalet des dangereux où "elle entend des cris et voit des chaînes", elle comprend que son 'non' est aussi un 'non' à la folie et à la mort (LP 55). Mais le fait d'avoir échappé à une rébellion stérile n'apporte pas le soulagement attendu. Son corps ne se soumet pas à sa volonté et de nouveau Non rechute. Pourtant la séparation d'avec sa famille semble avoir apaisé sa rage quelque peu et, les yeux dessillés, la jeune fille jette un nouveau regard sur ses proches:

Non n'est plus aveuglée par la rage: elle voit ses parents. Sa mère, encore jeune, si belle, en deuil de sa seconde fille, celle qui s'était mise à la haïr. Son père, d'une bonté excessive, malade, déjà légendaire, qui n'a pu empêcher sa fille de mourir. Oui, en rouge, sa beauté insoumise. Et les petites, elle a oublié, depuis des années, de leur parler, de les connaître. (LP 58)

Les paroles de *Je crois aux contes de fées, Je me bats pour qu'ils deviennent vrais* apportent la solution à cette maladie difficile et raniment une Non moribonde. Puisqu'ils s'adressent directement à la cause métaphysique de l'anorexie, les mots de cet homme éveillent en l'adolescente l'espoir de pouvoir recréer le monde en forgeant un nouvel idéal. "Nous voulons répondre à la guerre en inventant une nouvelle façon de vivre. Quand nous serons forts, nous changerons le monde", déclare-t-il (LP 59). Afin d'aider dans cette oeuvre, l'adolescente se promet de ne pas mourir et se met à revivre; c'est cet idéal qui pansera la plaie des camps. Sans même s'en

apercevoir, le premier jour à 'J'étudie' elle avale un gros morceau de pain. Pourtant, la voix narratrice n'attribue pas sa guérison à une philosophie quelconque qu'elle aurait apprise à l'école. Ce qui l'a sauvée, c'est l'amour désintéressé de "personnes qui s'aidaient entre elles pour mieux pouvoir aider les autres" (LP 69). Son 'non' se transforme en 'oui', "oui à la viande, au vin, aux amants" (LP 80); un 'oui' à la vie avec tout ce qu'elle comporte d'angoisse et de bonheur. Parce que dorénavant Non réintègre ce mouvement vital, elle est en mesure de s'émerveiller devant la beauté de la nature et de ressentir "ce mouvement précaire et souverain qu'on appelle Univers" (LP 81).

Métaphoriquement, la famine décrit l'état de privation spirituelle extrême qui menace la voix narratrice, état qui précède le flot de souvenirs d'enfance et qui leur succède aussi. Avec le désert psychique et les portes de la maison qui ne donnent que sur des couloirs vides, l'inanition figure la vacuité. "Famine--de la chair--du coeur--de l'esprit--de l'âme" (LP 12): cette phrase qui paraît au chapitre un dépeint un dénuement progressif (corporel, affectif, intellectuel et spirituel) et accompagne le premier souvenir d'une mise à la porte. La locution est réitérée à la porte dix; à la fin du récit, elle boucle le périple des souvenirs d'enfance en même temps qu'elle inscrit une ellipse temporelle d'une vingtaine d'années. Point de transition entre le passé lointain et le passé proche, la phrase qui évoque la "famine, de l'âme, de



l'esprit, du coeur, et pour finir, de la chair elle-même", introduit le souvenir d'une conversation récente avec **Je ne créerai moi-même**. Après tant d'années, **Non** et son frère adoptif, "sa force intérieure cachée ... intacte" malgré rides et cheveux blancs, réapprennent à se parler (LP 81). Ce contact renouvelé provoque une importante prise de conscience et mène à une position existentielle qui décante l'essence non seulement de ses propres souvenirs, mais aussi des souvenirs atroces qu'enfant elle reçut de **Je ne créerai moi-même**. Le corpus de la Shoah fait partie de son corps, des fibres de son être. A tel point que **Non** les oublie comme "on a besoin d'ignorer le code qui rend vivante notre chair" (LP 86). Cependant, dit-elle, ces récits "ont nourri tous [m]es livres" (LP 86). La narratrice se renomme en fonction de cette découverte: "**Je ne suis pas née pour moi**, tel est mon nom désormais, comme il est sans doute celui de beaucoup de personnes" (LP 89). Ce nouveau nom déclare une orientation spirituelle non égoïste qui est, pour elle, l'unique moyen convenable de répondre à Auschwitz. En adoptant cette nouvelle appellation, **Non** se réalise authentiquement.

### OuiOui NonNon

Avec l'étrange système de noms qu'elle met en place, Atlan continue une pratique qui commença à poindre dans les improvisations exploratoires de son vidéo-théâtre (*Même les*

oiseaux ne peuvent pas toujours planer et *Leçons de bonheur*, entre autres). Les noms allégoriques des personnages des *Passants* ont une double fonction: ils permettent un certain degré de distanciation qui facilite la narration des souvenirs; et ils résument succinctement, aphoristiquement, une identité ou une position existentielle assumée. Cela se voit amplement dans la situation de refus de *Non*. La protagoniste du récit s'oppose à *Oui*, l'ainée qui est "un oui sans réserve à ce que [*Non*], de tout son être, hait" (LP 21). Les trois autres enfants de la famille *Mais je m'en sortirai* sont désignés par des combinaisons et des variations de 'oui' et de 'non': *OuiNon*, *OuiOui* et *NonNon*. Bref, il serait difficile de considérer ces voix apparaissant et disparaissant au fil des chapitres comme de véritables personnages au sens conventionnel. Ces appellations inhabituelles nous livrent des entités unidimensionnelles et confèrent une qualité légendaire ou allégorique au récit.

En même temps, les noms introduisent une note d'humour au sein d'une histoire dont le sujet délicat pourrait facilement et légitimement s'enliser dans une sobriété mélancolique ininterrompue, pour ne pas dire une morosité monotone. Au contraire, Atlan sait équilibrer habilement et avec discrétion sourires et larmes de sorte que l'humour n'est jamais discordant, ne sonne jamais faux. Dans le mélange, la souffrance n'est pas pour autant atténuée; l'angoisse est plutôt rendue momentanément vivable par le glissement du

sourire.

Une profession clairement visée par l'humour mordant d'Atlan est la médecine. Affublés d'éponymes qui ternissent sensiblement leur aura d'hommes savants--**Dérangé Mon fric avant tout, Désenparé Danger, Je fais fuire les mecs, Je me tais et j'empoche et J'en fais mon affaire--**, motivés uniquement par l'argent, imbus d'eux-mêmes ou bien aussi fous que les malades qu'ils soignent, médecins et psychiatres ont "fai[t] de [leur] incompétence une méthode et un métier" (LP 47). Le bien qu'ils font est purement fortuit. Par exemple, **J'en fais mon affaire**, le médecin de famille, fait des piqûres à Non, la menace "du coup de pompe de onze heures" et parle beaucoup, croyant "qu'il dit quelque chose" (LP 33). La décision d'envoyer Non à Prangins ne vient qu'en dernier lieu. Tandis qu'à la clinique, ce ne sont pas les analyses risibles d'un psychiatre qui permettent d'avouer des désirs homicides, mais l'amitié d'une surveillante qui aide Non à sortir de l'impasse où elle se trouve.

En dépit de l'atmosphère tendue causée par l'anorexie de Non, une moquerie subtile accompagne la description du repas en famille. Riche commerçant de textiles vivant dans le luxe, **Dieu fait mal** entoure les siens de domestiques aux noms ludiques. La cuisinière, **Surtout pas d'hommes**, encourage Non à manger avec la logique infiniment raisonnable du sens commun et une friandise, récompense alléchante au nom incongru. "Ma petite Non", dit-elle, "vous qui êtes si intelligente, vous

devez comprendre: un moteur a besoin d'essence. Je vous ai fait des pets-de-nonnes" (LP 17). La femme de chambre, **Moi je vis**, a une jambe de bois et se vante de ne pas porter de culotte. Nuance de sensualité irrépressible chez cette femme excentrique qui aide à passer les plats. Nous avons déjà examiné le comportement de la nurse des petites. Au premier abord, son nom, **Je parle seule mais je suis encore saine d'esprit**, semblerait indiquer une tête fêlée, pourtant cette impression est tout de suite démentie par la conjonction 'mais' suivie d'une affirmation de validité mentale. Le nom du chauffeur qui amène Non à ses sessions d'analyse expose un picoleur invétéré, **Je bois mes deux litres par jour**.

Les jeux d'enfants font souvent sourire car ils révèlent une naïveté charmante et un imaginaire chargé d'illusions qui s'exalte d'idées reçues. Inspirées par le sens du drame et par l'image romanesque de l'artiste damné, Non et son amie, **Je me rendrai tuberculeuse**, s'empressent puérilement de se rendre malade afin d'incarner ce stéréotype:

Que Non soit devenue osseuse, à la limite de l'évanouissement, c'est bien: les grands poètes furent toujours de grands malades, donc, pour devenir poète il faut d'abord tomber malade, c'est pourquoi **Je me rendrai tuberculeuse**, en plein hiver, se couche nue, par terre. (LP 19)

Evidemment, les enfants, qui n'ont aucun sens de leur propre mortalité, s'exposent au danger physique du froid et de l'inanition sans en évaluer les conséquences pour leur santé. Pourtant le manque de sérieux de la part de l'amie, se jetant à terre avec insouciance afin de prendre froid et provoquer

une fièvre mortelle, contraste nettement avec la gravité de l'anorexie de Non. Rappelons aussi que si Non croit réellement que la formation d'un grand poète passe nécessairement par les tourments de la maladie, la véritable cause de son mal n'a pas son origine dans une idée aussi farfelue.

A l'école, 'J'étudie', nous retrouvons la gaieté naturelle et spontanée des jeunes gens. Taquin, le trio Rêveur écorché vif I, II, et III raille gentiment l'extrême maigreur de la nouvelle venue, la scandalisant avec leurs histoires de dégénérés et prenant "des airs tragiques" (LP 63). Les noms des autres étudiants, Je parle beaucoup et j'ai beaucoup de charme, J'ai du génie et je le sais et Je n'ai pas de génie et je ne le sais pas, en disent long sur l'attitude de séduction ou de supériorité de ceux qui les portent.

Nous avons dit plus haut que l'histoire de La Corde succède à l'histoire des fiançailles de Non. Quel flagrant côtoiement du tragique et du comique dans ces deux récits juxtaposés, comme s'il fallait se fortifier davantage avec le premier avant d'affronter la dernière épreuve narrée. L'indécision de Non, toujours prête à tomber amoureuse des nouveaux venus à 'J'étudie', dont un au nom particulièrement prometteur--J'ai trois prénoms et deux mille nanas--, mène à une aventure rocambolesque où Je découvrirai le secret de la vie traverse incessamment la ville de Paris de peur de la perdre. Leur rendez-vous sous la roupa se termine en divorce, pourtant Non rêve toujours de ce "fou, génial, extraordinaire,

exceptionnel" et ne sait plus vraiment pourquoi elle l'a quitté (LP 85). Se peut-il que son nom de famille, **Pincé et supérieur**, révèle la cause de leur rupture éventuelle?

\* \* \*

Subtil mélange du tragique et du comique, récit allégorique et conte autobiographique, histoire douloureuse qui cache plus qu'elle ne dit et qui dit plus qu'elle ne cache, voyage mnémonique à travers l'horreur indicible des séquelles de la guerre et la beauté de l'amour qui s'exprime dans les gestes simples du quotidien: Liliane Atlan nous apporte tout cela en témoignage. Les souvenirs d'enfance d'une jeune fille privilégiée qui n'avait presque pas souffert pendant la guerre deviennent le site où la survivance d'un peuple disparu se déclare, noble, improbable. Dans le *Dossier de création* qui accompagne *Un Opéra pour Terezin*, Atlan déclare qu'"à défaut de pouvoir redonner vie à tant d'êtres disparus en fumée, nous nous penchons ensemble, sur ce qui reste d'eux" (2). Dans le cas d'*Un Opéra pour Terezin*, il s'agit de dessins "retrouvés après la guerre dans des fentes de murs où les peintres les avaient laissés". Avec ces dessins, "ce qui reste d'eux" est aussi les histoires que les Passants ont léguées à l'auteure comme un héritage empoisonné et riche à la fois, qu'il faut accepter et explorer afin de trouver une raison de continuer. Dans le désert hostile de sa

mémoire, le point de départ redoutable des *Passants*, l'écrivaine s'engage dans un travail de récupération historique et artistique à travers l'autobiographie; elle est à la recherche des traces, de ce qui ressort "quand la lumière baisse", du chant pur perceptible derrière les portes closes de la mémoire. Du vide surgit une foule de personnages réels devenus légendaires et qui font partie de l'Histoire d'un peuple. Raconter devient le remède à l'anorexie, à la rage qui consume, à la stérilité néfaste du refus. Raconter donne une voix insistante au silence horrifique de l'Holocauste. Citant les paroles d'Atlan dans son ouvrage critique sur l'écrivaine--paroles qui expliquent la nouvelle appellation que Non se donne, **Je ne suis pas née pour moi**--Bettina Knapp conclut avec justesse:

Atlan a réussi ce qu'elle avait projeté. Elle a atteint "à une écriture non égoïste, objective." Elle a travaillé "le coeur vide. Le coeur vide de soi mais plein des autres." Elle a écrit, "non pour s'exprimer, ni pour guérir, ni pour briller, mais pour servir. Pour le plaisir. Pour contribuer, par la poésie, à retrouver le sens de la louange."  
(90)

Transformer la douleur en louange, voici l'engagement poétique atlarien par excellence, acte qui rejoint le rythme éternel du cosmos dans lequel destruction et création ne font qu'un seul et unique mouvement souverain.

**LILIANE GIRAUDON: PALLAKSCH, PALLAKSCH**



Déjà fortement impliquée dans la communauté artistique marseillaise où elle collabore souvent avec peintres, musiciens et sculpteurs dans la création d'oeuvres intergénériques et originales afin "d'échapper au carré de la page, à l'aspect un peu trop privé de la pratique de l'écriture"<sup>1</sup>, Liliane Giraudon entame une carrière littéraire en 1984 avec la publication de *La Réserve*, qu'elle appelle une collection de "chroniques". Suivront l'opuscule "*La Nuit*" en 1985, "inaugur[ant] peut-être un nouveau genre en littérature, le *small polar*", et un recueil de poésie, *Divagation des chiens* (1988). Sa première collection de nouvelles, *Pallaksch, Pallaksch*, parue en 1990, sera couronnée la même année du Prix Maupassant de la Nouvelle. Une deuxième collection, *Fur* (1992), vient de paraître aux éditions POL.

Ce qui a pris la forme de livre ne représente pourtant qu'une petite partie de sa production textuelle. Des oeuvres composites où l'écriture vient se conjuguer avec d'autres media sont aussi pour Giraudon des textes. Souvent--comme cet exemple au titre ludique où se touchent la "haute culture" et la culture populaire, *Mad Max tire mieux que Mallarmé* (1982), livre-sculpture à la fois sonore et visuel créé avec la collaboration de Georges Beaumont; ou encore, *Les Etendoirs*, inscriptions sur rouleaux peints d'Elen Mooren, oeuvre exhibée aussi en 1982--souvent, de telles oeuvres n'existent plus,

<sup>1</sup>Cette explication m'a été donnée au cours d'une interview avec l'écrivaine en 1991.

leur auto-destruction ayant déjà été prévue au moment de leur création. Lors de l'exposition de ces objets éphémères, la diffusion est malheureusement, mais nécessairement, limitée au public fréquentant les institutions artistiques marseillaises. Mais l'attitude irrévérencieuse de l'artiste vis-à-vis de sa production disparue nous montre bien une volonté non seulement d'incorporer le provisoire au coeur même de l'activité créatrice mais d'en faire une nécessité, une condition fondamentale de son élaboration.

Les écrits de Liliane Giraudon, pourtant variés et déjà non négligeables, sont encore peu connus de la critique. Elle a pourtant su retenir l'attention de deux écrivaines importantes: la poète Marie Etienne lui consacre une analyse dans *La Quinzaine littéraire*; et, au cours d'une interview avec Aliette Armel pour le *Magazine littéraire*, Marguerite Duras offrira le témoignage suivant:

Je peux très difficilement aller jusqu'au bout d'un livre. En ce moment tout de même, il y en a un très beau, chez P.O.L., des nouvelles de [Liliane] Giraudon. Là, on se sent vraiment très près du gouffre. (18)

Trois textes intéressants, pour *La Quinzaine littéraire* signé par Martin Melkonian, pour *Impressions du Sud* par Inès Oseki-Dépré, et pour *World Literature Today* par Michael Bishop, font la somme de ce qui a paru jusqu'ici. Dans son texte sur le roman, "La Nuit", Melkonian souligne la pertinence des discours faussés, de ces "discours clivés que n'intercepte aucun destinataire" (10). La communication, échange sur lequel

est basée notre intégration dans une collectivité, est fatalement impuissante à surmonter notre solitude existentielle et le silence de la mort qui nous hante. Incapacité fondamentale que le titre de *Pallaksch, Pallaksch* illustre si bien, comme nous le verrons plus loin. Marie Etienne précise que les fictions de Giraudon révèlent "le goût du néant", un désintéressement profond chez les personnages qui les oriente vers la mort. C'est un désir d'anéantissement qui inspire la fuite ou la disparition, le meurtre ou le suicide, ou la simple attente impassible de cette mort qui évolue lentement en nous. Toutefois, Etienne souligne avec justesse que la tendresse humaine n'est pas absente de cet univers qui paraît si noir. Deux autres articles critiques sont actuellement sous presse: "Liliane Giraudon et les parias de la parole" et "Liliane Giraudon, le collage et les déchets".<sup>2</sup> Le premier examine comment la marginalisation sociale des personnages est doublée d'une mise à l'écart vis-à-vis du langage puisque le code est vidé de sa capacité de signifier. Le deuxième se penche sur la pratique scripturale de Giraudon: la récupération d'éléments ou de fragments d'histoires tirées de la presse et de la vie quotidienne et leur disposition dans de nouveaux contextes. Cette pratique, qui déstabilise notre façon habituelle de voir ou de

<sup>2</sup>Le premier paraîtra dans les Actes du Colloque International "Exilés, marginaux et parias", qui a eu lieu à Brock University, St. Catharines, Ontario, les 23 et 24 octobre 1992. Le deuxième communiqué sera publié prochainement dans *Dalhousie French Studies*.

comprendre le monde, imite au niveau scriptural la stratégie picturale du collage ou de l'assemblage. Dans ce qui suit et en commençant avec le titre du recueil, nous allons reprendre et approfondir dans différents sens quelques-uns des éléments entamés dans les analyses déjà entreprises.

La première section de mon chapitre offre quelques renseignements sur l'origine du titre, *Pallaksch, Pallaksch*, et ses liens intertextuels. Avec son non-sens évident, le titre, tout comme la collection en général, constitue une mise à l'épreuve de la communication. Dans le "Traitement du réel", il est question de la pratique scripturale de Liliane Giraudon, pratique qui ressemble beaucoup au collage. La troisième section du chapitre porte sur l'activité créatrice. L'art est "un je(u) mortel" produisant, provoquant ou poursuivant la mort; la destruction est intrinsèque à la création. Je continuerai mon exploration de la thématique de la mort dans les trois dernières sections. Dans "En taillant du bois, il s'était coupé la main", il s'agit des moments-clés où la connaissance de la mort s'installe dans la vie quotidienne et change la trame de l'existence. "Etres et choses dans leurs épiphanies répétées" parle des conditions ou événements qui préfigurent la mort de l'individu, le sommeil et l'érotisme. "Mélange adultère du tout" poursuit cette interrogation en analysant au niveau de l'écriture la perte des limites, perte qui fragilise davantage l'intégrité de l'être.

***Pallaksch, Pallaksch***

*Pallaksch, Pallaksch*: d'où nous vient ce titre qui frappe par sa bizarrerie, par son assemblage de consonnes étranges à l'oreille française, par son non-sens évident? Au dos de la collection, nous retrouvons l'explication provocante qui suit:

*Pallaksch* est un mot d'une langue inventée, bégayée par Hölderlin dans sa tour à Tübingen. "*Pallaksch, Pallaksch*" est le titre de cet ensemble de récits où se mêlent personnages et animaux pour dire à la fois oui et non, j'y suis et je n'y suis pas à un monde qui, lorsqu'il n'a pas prévu leur destruction, a cessé de prendre en compte leur existence.

Mot, alors, d'une langue personnelle qu'aurait inventée le poète tragique du romantisme allemand, Hölderlin (1770-1843), lors de la déclaration définitive de sa schizophrénie. Pourtant, l'instabilité qui troubla son cerveau, qui le rendit "incapable de fixer une pensée, de l'élucider, de la poursuivre, de la relier à une autre du même ordre et de former au moyen de chaînons intermédiaires, une suite ordonnée", ne l'empêcha pas de produire des vers énigmatiques d'une remarquable beauté.<sup>3</sup> Toutefois, ils ne seront appréciés que longtemps après sa mort. Sa maladie mentale affecta en particulier sa capacité de communiquer avec autrui et non l'élaboration de son projet poétique. Isolé dans sa tour, le poète aliéné était doublement coupé du monde: écarté physiquement lors de son internement, séparé psychologiquement

<sup>3</sup>Cité dans Jouve, p. 136.

par un code qui n'est compris que de lui.

Le mot *pallaksch*, répété "pour prononcer le silence mitoyen", paraîtra plus tard à la fin du poème "Tübingen, Jänner" de Paul Celan--peut-être est-ce même lui qui l'a fabriqué, car l'incertitude règne à l'égard de sa source véritable--et sera repris et médité par André Du Bouchet dans *...désaccordée comme par de la neige/ Tübingen, le 22 mai 1986* (72-73). Les résonances qu'évoquerait le cas Hölderlin chez un poète tel que Celan ne peuvent pas nous échapper. Survivant des camps de concentration, le Roumain s'est exilé à Paris après la guerre où il a mené une existence recluse et difficile avant de se suicider en 1970. Doublement exclu lui aussi, pendant l'occupation nazie son héritage hébreu fait de lui un être à part, voué à une mort certaine; après 1945, il sera un rescapé des chambres à gaz, témoin portant en lui l'énorme fardeau de l'indicible vécu de l'Holocauste.

Revenons à André Du Bouchet afin de poursuivre l'exploration de cette ligne, si fertile, de descendance scripturale. Traducteur de Celan et de Hölderlin, Du Bouchet se dit séparé à la fois de la langue allemande par une méconnaissance de celle-ci, mais aussi de sa propre langue par l'acte même de la traduction. Se creuse donc entre le poète et le langage une faille qui le met dans ce que Jackson appelle "une position d'extranéité" (15). Je cite Du Bouchet:

sur une cassure comme inhérente alors au fait de parler ... sur une cassure il nous est donné d'entrevoir parfois, au plus près, quelque chose que toute parole que l'on saisit, à commencer par

celle de la langue tenue pour acquise, s'emploie à oblitérer en partie. (54-55)

Dans son essai important, "L'Étranger dans la langue", Jackson explore davantage cette idée:

Le point principal semble porter sur la mise en échec de la signification. La valeur d'usage du langage, c'est-à-dire l'emploi du langage comme moyen de communication, recouvrirait une autre dimension, présémantique ou métasémantique, qui se découvrirait au contraire dans la cassure qui sépare parfois, qui désolidarise parfois le locuteur de sa propre langue. (14)

Selon Jackson, et pour des raisons évidemment très différentes, Du Bouchet et Celan partagent ce sentiment d'"extranéité" face à, et à travers, la langue, mais c'est précisément ce sentiment qui fait de Du Bouchet un excellent traducteur du poète allemand. L'extériorité que Celan apporte à sa poésie se retrouve dans les traductions françaises dubouchetiennes, désolidarisées en quelque sorte de leur propre langue. En même temps, dans ...*désaccordée comme par de la neige*, Du Bouchet suggère un lien étymologique possible avec le mot hébreu, *pallasch*, signifiant exil, étranger (73).

Les échos pallakschiens, du poète romantique à Celan à Du Bouchet à Giraudon, décrivent un étrange parcours sonore car les deux premiers, au moins, se trouvent en situation d'exil en même temps qu'ils ne le sont pas: Hölderlin dans sa tour à Tübingen laisse, à sa mort, une oeuvre fragmentaire, elliptique, à laquelle il appose le nom de Sgnarelle [sic]; Celan, poète roumain survivant des camps, vivant à Paris, choisit d'écrire ses poèmes de plus en plus morcelés et

compactés dans la langue du bourreau. Par son titre, le recueil de Giraudon se place donc sous le double signe de l'écriture et de la folie, mais aussi sous le double élan contradictoire et déchirant de l'affirmation et de la négation, de l'être et du non-être, de la présence et de l'absence, lieu/ non-lieu où se situe la possibilité de la parole écartelée.

L'extranéité inhérente de la parole est doublée d'une mise à l'écart au niveau social et topographique. Le territoire qu'explore Giraudon dans sa collection de douze nouvelles est un territoire excentré, un monde en rupture de communication puisque les êtres qui le peuplent n'ont plus accès au "stock [commun] des mots" (PP 101) ou ils le refusent, évacuant tôt ou tard tout ce qui n'est pas le "vide [qui] seul [tient] une place essentielle" (PP 32). Comme le poète Hölderlin qui "ne sut ni faire adopter aux autres la langue qu'il parlait, ni apprendre la leur", les personnages vivent avec une parole qui ne saurait se faire entendre (Jouve 10). En cela ils partagent le langage de la folie, langage qui, jusqu'à l'avènement du romantisme, a été réduit au silence le plus total par le rationalisme cartésien, ainsi que Foucault le démontre si habilement dans sa grande oeuvre, *Histoire de la folie à l'âge classique*. Marginaux de toutes sortes se profilent dans la collection: clochard/e/s, orphelin/e/s, fous et folles, mahgrébin/e/s et homosexuels, tous ceux et toutes celles qui habitent ce qui s'appelle aujourd'hui le quart monde, qui vivent en bordure de la



société contemporaine subissant ses méfaits sans partager ses bénéfices. Dans le monde sourd et violent qu'est le leur, le langage se réduit le plus souvent à celui du corps, à, par exemple, l'échange de l'accouplement muet ou à la hantise de l'ingestion, actes qui incarnent leur part de mort, qui frôlent inéluctablement le silence: l'implacable silence du néant qui nous attend tous mais aussi le silence de la folie dans un univers qui "a cessé de prendre en compte leur existence" (dos de *PP*). "Oui et non, j'y suis et je n'y suis pas"--dans cette contradiction nous voyons osciller toute la tension existentielle du recueil. "*Pallaksch, Pallaksch*", nous révèle Giraudon, "est une façon de mettre à l'épreuve la communication." Et ce, radicalement et dans tous les sens.

### **Le traitement du réel**

Il est intéressant de s'arrêter un instant sur la pratique scripturale de Liliane Giraudon--ce qu'elle appelle "le traitement du réel"--car elle doit beaucoup à la technique picturale du collage, normalement associée à l'art plastique. Ses nouvelles sont un assemblage de fragments, bribes du quotidien, déchirures et détritibus, ces riens dont "l'aléatoire est la source" et qui forment le point de départ d'une réflexion sur le monde (*DDC 67*). Pourtant, *Pallaksch, Pallaksch* ne met pas tout de suite en évidence les découpures qu'il fait à même la chair de l'existence. Chaque histoire

giraudonienne procède selon une logique intérieure qui ne présente aucun obstacle initial à la lectrice ou au lecteur.

"Je n'invente rien", insiste-t-elle,<sup>4</sup> et en cela Giraudon partage avec d'autres écrivain/e/s, tels que Duras, Camus, Maupassant et Borgès entre maint/e/s autres, un penchant pour le fait divers, ce détail de la vie humaine qui passe le plus souvent inaperçu mais autour duquel se cristallisent fascinations et obsessions. Il s'agit ainsi de faire une sorte de portrait en miniature qui capte l'essentiel d'un phénomène social ou d'une existence individuelle. La clocharde qui meurt de froid, l'homme-cheval qui habite le blockhaus et son ami Bozo, l'adolescent qui se fait soigner par un marabout, la malheureuse Clara Kopps retrouvée noyée: autant d'histoires obscures récupérées et rapportées par la chronique ou qui circulent de bouche en bouche, faisant partie momentanément d'une culture populaire avant de sombrer dans l'oubli le plus total: voici quelques-uns des éléments qui forment l'étoffe imaginaire de *Pallaksch, Pallaksch*. Il en va de ces nouvelles élaborées à partir de l'anecdote comme de l'objet trouvé des surréalistes. Un objet quotidien est arraché de la matrice qui lui donne son sens premier et qui l'insère dans un contexte compréhensible et rassurant. Par l'arrachement, par le regard nouveau porté sur lui et par sa présentation dans un contexte inaccoutumé, l'insolite qui se cachait au fond de l'objet refait surface.

<sup>4</sup>Interview, septembre 1991.

Au fait divers, Giraudon ajoute le rêve et la réécriture, une méditation sur des textes d'autres écrivains avec lesquels l'auteure ressent une affinité.<sup>5</sup> Par exemple, la nouvelle "Les Deux frères" est le remaniement d'une histoire de Jorge Luis Borgès, "La Intrusa". Alors que le titre de Borgès fait référence à la figure féminine du récit, le personnage, la Intrusa, n'est guère plus qu'une ombre et ne sert que d'élément de discorde, la rivalité sexuelle étant la seule chose qui puisse provoquer une rupture véritable entre les deux frères inséparables. Au contraire, le titre de Giraudon met à l'affiche la relation fraternelle alors que son récit explore le personnage de la femme occultée dans la nouvelle borgésienne.

"L'Artiste" serait une sorte de méditation à partir de la vie recluse du mystérieux et complexe écrivain portugais, Fernando Pessoa (1888-1935). Pessoa se créa au moins trois identités différentes, chacune avec sa propre biographie (y compris date de naissance mais aussi de mort, le cas échéant) et son style littéraire, qui reflétèrent les aspects contradictoires de sa personnalité. Dans sa nouvelle, Giraudon ajoute une autre facette à ce personnage protéiforme car Pessoa dut travailler dans le secteur commercial de Lisbonne pour pouvoir mener sur divers fronts sa vie littéraire. C'est le clivage entre le travail alimentaire ou le monde en général

<sup>5</sup>Les informations qui suivent viennent de mon interview avec Liliane Giraudon.

et la vocation artistique qui intéresse notre auteure. Le "je est un autre" rimbaldien n'eut peut-être pas de meilleure illustration que dans la multiplicité pessoane, multiplicité qui lui a valu le titre "l'homme qui ne fut jamais".<sup>6</sup>

Se manifeste aussi chez Giraudon une préoccupation pour les sciences naturelles et le langage juridique et administratif. Ainsi, dans "La Frontière", l'histoire de la glande, organe de reproduction de la femelle d'une espèce de papillon de nuit, est emblématique du rapport épistolaire et castrateur qu'entretient le personnage principal avec deux femmes. Avant de devenir écrivain, le personnage principal s'est penché sur la question des organes reproducteurs d'une espèce de papillon de nuit. Lors de l'accouplement, les papillons se retrouvent grâce aux récepteurs hypersensibles localisés sur les antennes du mâle et à une glande odoriférante dans l'abdomen de la femelle. Extraite du corps, la glande continue d'attirer les mâles qui essaient de s'accoupler avec elle. L'excision de cet organe ou le sectionnement des antennes détruit le cycle sexuel des coléoptères. De même, par le truchement de la lettre, l'écrivain parvient à se distancier de sa conjointe et de sa maîtresse. Le lien épistolaire devient "une arme dissuasive. Une manière pour lui de déposer leurs glandes à côté d'elles" (PP 62). Ainsi, tout en gardant un contact provisoire et nécessaire afin d'éviter que ses amantes ne viennent le

<sup>6</sup>Ma traduction du titre suivant: *The Man Who Never Was*.

retrouver dans son refuge près de la frontière, le "faux bourdon" garantit qu'il s'agit d'un contact qui n'aboutit à rien. D'ailleurs, il met un point d'honneur à ne laisser aucune progéniture.

C'est aussi une lettre, mais une lettre administrative cette fois, qui met fin à la vie littéraire et à l'intégration sociale de la femme de "Le Canari". Ayant perdu le seul ami qui lui reste, c'est-à-dire l'oiseau éponyme, et découvrant l'inutilité "de sa lutte instinctive, de cette rébellion naturelle contre le langage qui, très tôt, avait été la sienne" (PP 100), l'écrivaine ratée abandonne tout: "Elle n'écrirait plus. Elle ne toucherait plus au stock des mots. Ce vaste magasin mis à disposition. Cet échange plat" (PP 101). Incapable d'opérer la séparation mallarméenne du double état de la parole, "brut ou immédiat ici, là essentiel", dorénavant elle vivra "à l'écart de tout ce qui précédemment lui avait paru indispensable" (PP 98). Sa vie littéraire échoue là, sur une sorte de plage, celle où elle passe des journées entières, se nourrissant uniquement d'algues et de coquillages.

La juxtaposition des lexiques scientifique et administratif au coeur d'une vision poétisante, registres s'harmonisant parfois à l'intérieur d'un même paragraphe, crée une syntaxe tout à fait unique et de cette tension langagière découle une atmosphère souvent hallucinatoire. "Un univers semi-fantastique", écrit Marie Etienne dans son compte rendu pour *La Quinzaine littéraire*, "où le drame et l'horreur ne

sont jamais loin, où la différence est une fatalité, où l'apaisement n'est pas compatible avec la vie, ne peut en être que le contraire" (13).

### **L'art: le je(u) mortel**

Un thème majeur dans *Pallaksch, Pallaksch* est celui de l'art et de l'artiste. Divisée en trois parties, la collection est composée de douze nouvelles de longueur inégale, la plus importante et la plus longue, intitulée "La Frontière", occupant toute la deuxième section. Une lecture initiale révèle que l'art forme le sujet prédominant de quatre nouvelles ou le tiers du recueil. Dans "L'Artiste", "Mademoiselle Rita", "La Frontière" et "Le Canari", le personnage principal est préoccupé par la création, activité quelque peu marginalisée dans notre société de consommation.

Le fait que la première histoire de *Pallaksch, Pallaksch* porte le titre "L'Artiste" annonce déjà l'importance du thème. Son inspiration originelle, ainsi que nous l'avons vu plus haut, vient de la vie du poète portugais, Fernando Pessoa. Mais toute ressemblance superficiellement mimétique s'achève là car la nouvelle de Giraudon bifurque et prend une direction tout à fait inattendue quoique pertinente. Il s'agit, en effet, d'un embaumeur pour qui le métier constitue une oeuvre d'art, une véritable vocation sacrée. Le 'je' assume pleinement son rôle et ce faisant témoigne de la scission

interne qui existe chez l'artiste: "Je suis un artiste.... J'ai toujours su séparer mon art du reste. L'artiste est divisé. Je l'ai lu. Et parce que très tôt, j'ai renoncé au monde, tout a été plus facile pour moi" (PP 14). Etre divisé-- évocation du "je est un autre" rimbaldien ou encore la première ébauche d'une multiplicité pessoane--il mène une vie double. Son renoncement au monde est quasi total et il entre dans l'Art comme il entrerait dans un monastère sauf qu'il doit toutefois remplir ses fonctions de comptable à la conserverie de poissons.

Se déploie alors une série de cercles concentriques qui inscrivent la division interne chez l'artiste dans la géographie fictive. Tapi dans son "logement de fonctions" derrière le hangar de salaison où "personne [ne] vient jamais", le 'je' occupe l'espace découpé de son atelier: la pièce où il dort et son laboratoire, lieu où il pratique son art (PP 14). Comme s'il ne pouvait pas se retrancher suffisamment de la société humaine, la conserverie elle-même, située en bordure de la mer et alors en territoire frontalier, s'éloigne de la communauté en général, séparée d'elle par une odeur nauséabonde qui empoisonne l'air. Les employés y sont habitués et ne la remarquent plus: "Nous autres nous ne [la] sentons même plus. Comme si nous faisons nous-mêmes partie de l'odeur" (PP 13). Et la même odeur qui délimite le périmètre de l'usine marque d'une manière presque indélébile tous ceux qui y travaillent; elle imprègne leur corps et se dégage

encore de leur peau des mois après leur départ. Cette odeur répugnante rend impossible tout commerce sexuel en dehors de la fabrique. Les employés qui ne peuvent pas s'en passer ou se "débrouill[er] entre eux" doivent quitter les lieux (PP 13).

L'embaumeur ne souffre aucunement de son isolement car, en fait, il fuit ses collègues, préférant la compagnie des morts à celle des vivants. Le désir inné de s'échapper de ses semblables s'est révélé très tôt chez lui. "Fuir, c'est ce que j'ai toujours voulu faire", admet-il (PP 13). Au besoin d'évasion se joint un effort tranquille et constant d'effacement, un refus du visage "répugnant" que lui renvoie le miroir ("Je ne me regarde jamais dans la glace", avoue-t-il; PP 13) et l'élimination de la bouche sous une barbe. Ses yeux "d'un bleu presque liquide" ont la fluidité d'une eau qui coule et "[s]on regard est fuyant" (PP 13). Tandis que les autres employés tentent de quitter l'usine et son odeur pourrie pour pouvoir réintégrer la communauté, le 'je' essaie d'éviter autant que possible tout contact humain afin de se dévouer à l'embaumement. Comme le langage de l'écrivain, les couleurs du peintre, la pierre du sculpteur, les morts sont la matière sur laquelle il travaille, la matière qui lui permet d'exercer sa vocation choisie. Mais encore là ce n'est pas le produit final de ses travaux qui l'intéresse autant que le geste créateur. "L'important pour moi c'est la création," dit-il en véritable artiste du XXe siècle (PP 15).

Se sachant donc fondamentalement différent des autres, le



'je' adopte un mode de vie ascétique destiné à purifier son corps et son âme, révélant clairement ainsi la nature essentiellement religieuse qu'il confère à sa pratique. Malgré le milieu dans lequel il travaille, milieu consacré évidemment à la conservation de la chair à des fins alimentaires, l'embaumeur ne consomme aucun produit animal; il est végétarien. Curieux recoupement du secteur commercial et du domaine artistique, car lui aussi s'occupe de préserver la chair mais c'est une chair humaine destinée à être enfouie sous terre. L'élément le plus important de son laboratoire, sa table de travail "est sur le modèle de la plus belle des tables d'embaumement exhumée du temple du Médinet Habou" (PP 15). D'ailleurs, le culte de la mort, a-t-il jamais atteint un sommet aussi développé qu'en Egypte? Comme ses homologues égyptiens, le 'je' assume une posture accroupie et suit le rituel de l'embaumement décrit dans des documents subsistants de cette époque ancienne. Par le biais de la cérémonie égyptienne et de la purification du corps que le 'je' s'impose par son végétarisme, la pratique mortuaire se transforme en oeuvre d'art.

La seule entrave à son existence érémitique et au doux écoulement d'une vie réglée, "articulée comme les membres de ceux qu'[il] embaume", est une femme, Malika (PP 14). Les rapports sexuels qu'il entretient avec elle l'empêchent de se consacrer corps et âme à la mort, puisque par elle, par la sensualité de l'acte charnel, s'introduisent les

bouleversements de la vie. "J'ai toujours su qu'un artiste doit totalement se consacrer à son art. Ne se laisser envahir ni par le plaisir ni par l'angoisse" (PP 16). Le plaisir et l'angoisse que le 'je' ressent avec Malika ne lui permettent pas de mener à bien son travail artistique. Au moment critique, c'est-à-dire au moment où il doit vider le crâne de "[s]a bouillie cérébrale", l'embaumeur perd le contrôle de ses mains (PP 15). Incapable d'accomplir les gestes délicats et précis nécessaires à l'opération, il procède à une décapitation grossière:

L'année où Malika venait me retrouver ... prétendant que j'étais le seul à la faire jouir, j'étais devenu incapable de faire correctement le travail. J'en étais arrivé à simplement décapiter le cadavre. Il me suffisait alors, par le trou occipital libéré de ses attaches vertébrales, de retirer le cerveau à la cuillère.

Il ne me restait plus qu'à planter la tête sur un bâton ou un faisceau de tiges puis à le remonter sur le tronc en la fixant à l'aide de bandelettes. C'était un sale boulot et je le faisais salement. A cause de Malika. (PP 16)

En effet, tant qu'il continue cette liaison avec la femme, l'embaumeur n'est pas en mesure de se donner pleinement à l'embaumement; le contact sexuel est incompatible avec l'élévation de l'âme essentielle au rite. En l'absence d'une dévotion complète, l'activité créatrice se dégrade rapidement, se changeant en "sale boulot". La description que nous donne le 'je' de la difficulté de cette opération nous permet d'apprécier l'étendue de l'écart qui sépare le travail artistique du "boulot" immonde:

En pénétrant dans la narine, la tige [de l'outil]

fait parfois s'effondrer la cloison nasale et perfore la base du crâne à la racine du nez; l'os est particulièrement mince à cet endroit et criblé de petits pertuis pour le passage des filets du nerf de l'odorat. Il faut s'y prendre très doucement. C'est par des mouvements de va-et-vient que le cerveau peut être ainsi morcelé et extrait.  
(PP 16)

La précision du langage employé dans ce passage reflète le raffinement de l'opération, le doux va-et-vient du morcellement et de l'extraction faisant contraste avec la citation précédente où la masse cérébrale est maladroitement "retir[ée] à la cuillère". La "tête" d'un cadavre disgracieux devient un "cerveau" avec ses parties composantes: une "narine", une "cloison nasale", la "base du crâne", et la "racine du nez"; un "trou" béant et grossier se transforme en des "petits pertuis" délicats; aux "attaches vertébrales" indifférenciables s'oppose la finesse des "filets du nerf de l'odorat". Avec la dialectique art/boulot, nous pouvons discerner ici une dichotomie propreté/saleté: la propreté d'un langage précis frôlant l'objectivité scientifique contre un langage plutôt vulgaire et violent. Tandis que dans la deuxième citation nous oublions presque qu'il s'agit d'un embaumement, dans la première nous sommes dans le domaine du sacrilège; l'image choquante d'une tête de mort plantée sur un bâton et fixée à son tronc à l'aide de bandelettes dégoûte. Il y a quelque chose là de l'ordre de la profanation et de la souillure. D'ailleurs la malpropreté de l'opération est réitérée dans la phrase: "C'était un sale boulot et je le faisais salement".

C'est uniquement la chasteté qui change un acte d'outrage en acte sacré. La cause de la dégradation est inévitablement la femme, exposition d'une idée misogyne reçue et assez répandue reliée à l'imagerie de la chute biblique. La sexualité féminine représente un danger pour l'homme parce qu'elle sape sa force vitale et par la tentation de la chair l'introduit dans la temporalité humaine. Une fois libéré des étreintes de Malika par la mort de celle-ci et redevenu chaste, l'artiste ne décapitera plus de corps et peut de nouveau se donner entièrement à sa vocation. Son énergie sexuelle recanalisation influe sur l'intellect, lui donne un nouvel élan dans ce domaine et stimule ses recherches qui "avanc[ent] à une vitesse surprenante" (PP 17). Le calme et le contrôle succèdent au chaos et au désordre.

Le 'je' de "L'Artiste" travaille sur une matière morte pour faire d'elle un objet d'art. Par le rituel, il transforme la dépouille et, paradoxalement, la mort devient le site d'une création. Mais le rite égyptien de l'embaumement sur lequel la cérémonie du protagoniste est calquée avait tout un cadre religieux et social pour lui donner un sens. En dehors de la pratique, à quelle fin les opérations solitaires de l'artiste sont-elles destinées? Sans le support d'un contexte socioculturel ou d'une métaphysique, ses activités ont-elles un sens? Ses oeuvres seront ensevelies et en fin de compte, malgré la qualité artistique du travail, ne demeurent-elles pas ce qu'elles sont, des choses ou créations mortes? Est-ce

l'exemple d'un perfectionnisme artistique et intellectuel stérile que cette vocation sacrée? Tranché de l'Autre, sans destinataire potentiel ou sous-entendu, ce geste artistique ne serait-il pas qu'un acte de communication qui tourne à vide, dans le vide, acte d'incommunicable? Autant de questions qui demeurent sans réponse dans cette nouvelle énigmatique et troublante.

Dans "Mademoiselle Rita", l'artiste, un peintre, travaille aussi sur un corps sauf que cette fois-ci, c'est un corps vivant, l'objet de son regard. Le 'je' prend parole pour nous faire participer à la création d'une oeuvre d'art. Mais, étonnamment, cette "création" a toute l'apparence d'une mise à mort, une véritable partie de chasse où la proie est un être humain, une vagabonde qu'on a baptisée du nom de Mademoiselle Rita. "Au cours de mes promenades," déclare le peintre, "je traquais la musique sourde de cette voix qui me parvenait et dont il me fallait comprendre le sens" (PP 51-2). Fasciné par la ruine humaine qu'elle est devenue et dans le but de lui "extorquer son secret" (PP 53), de "comprendre le sens" de cette voix enfantine et "sa musique sourde" (PP 52), il la poursuit, l'observe, interroge ceux qui la connaissent et rôde autour du hangar où elle passe une partie du jour. Alors que dans "L'Artiste" l'aspect mortifère de l'art prend une forme plutôt passive, c'est-à-dire que l'embaumeur travaille sur un corps trépassé, au contraire le peintre s'acharne sur une matière vivante avec une fascination presque obsessionnelle.

Symboliquement, l'activité artistique telle qu'elle est décrite devient une agression faite à la vieille clocharde, puisque le secret que la voix narratrice essaie de lui faire divulguer est enfoui sous d'épaisses couches adipeuses qui noient la forme de son corps. Par diverses méthodes, il tente d'en retrouver le squelette et de reconstituer la forme originale de la silhouette rendue difforme par une consommation extraordinaire et incessante d'aliments surgelés. D'ailleurs l'aboutissement du travail artistique coïncide avec la mort de Mademoiselle Rita.

Rapidement, la fascination qu'exercent cette figure catastrophée et sa chienne sur le peintre prend le caractère d'une folie temporaire car il ne s'agit pas d'un problème purement intellectuel ou artistique à résoudre. Dans un premier temps, le mystère qu'il voit en elle l'impressionne, mais il finira par l'effrayer puisque se révèlent les conséquences d'un abandon des plus complets, les suites désastreuses d'un événement terrible: "J'interrogeais malgré moi le secret de cette catastrophe qui l'avait conduite au seuil d'une vie qui m'apparaissait chaque jour plus effrayante" (PP 51-52). Il en résulte une sorte d'attraction mêlée d'horreur qui rend le secret du corps de Rita irrésistible. Son idée fixe l'obsède nuit et jour jusqu'à ce que son travail aboutisse au dessin achevé; elle l'entraîne malgré lui car pendant un certain temps il s'efforce vainement "[d']éviter le chemin qui surplomb[e] leur refuge" (PP 51).

L'artiste est envahi par une force qui échappe à son contrôle et bouleverse momentanément sa vie. Le vocabulaire qu'emploie l'auteure en montre la puissance. Sa véhémence le jette "dans une instabilité douloureuse"; "une sorte de rêverie sauvage guid[e] sa main" dans "une course sans fin":

L'attrait comme l'effroi que j'avais éprouvés pour elle s'étaient transformés en une *quête acharnée* où la ligne et le papier faisaient l'objet, séquence après séquence, d'une *reconstitution trouble*.... C'est parce que je travaillais dans une *intensité lumineuse* qui touchait à la frivolité que j'en arrivais à épuiser cette *fièvre*.

De rectifications en repentir, je finis par aboutir.... C'était comme si ... j'avais accompli quelque chose à *mon insu* et dans une sorte de  *Brusque chute sans fond* où m'attendaient cette femme et sa chienne. (PP 53; mes italiques)

Les syntagmes en italiques ne laissent aucun doute en ce qui concerne la nature perturbatrice de l'expérience subie par le peintre. Elle ne cessera de le préoccuper que lorsque le travail sera terminé "brutalement" une nuit et l'activité frénétique se calme pour faire place à "une grande paix" (PP 53). D'ailleurs, cette impression d'être emporté par quelque chose d'inconnu au moment le plus intense de la création n'est pas étrangère aux artistes. Ce qui intéresse davantage ici c'est que la description renverse d'une certaine façon celle qui nous a été donnée dans "L'Artiste". A la froideur et à la précision du clinicien s'opposent la fougue et l'entrain du peintre. Visions incompatibles? Ou portraits où se reflètent seulement deux des nombreuses possibilités disponibles à la pratique artistique--le "je est un autre" en sa multiplicité infinie?

Un autre portrait vient s'ajouter aux deux précédents. En effet dans "La Frontière" nous n'avons plus affaire à la pratique de l'art comme telle; plutôt il s'agit du faux reflet que renvoie sa réalisation sur la personne qui s'y engage. Giraudon s'attaque à un des lieux communs de l'art contemporain, c'est-à-dire cette nécessité qui pousse à écrire (ou à peindre, à sculpter, etc.), car l'urgence de la motivation avouée cache parfois une réalité beaucoup plus désagréable:

Sans se l'être jamais avoué, il le savait. C'est par lâcheté qu'il avait persévéré dans l'écriture. Son 'je ne peux pas ne pas écrire' pouvait aussi bien se traduire par 'je ne peux pas ne pas persévérer dans ma lâcheté'. Ce jeu mortel ... s'était assez vite transformé en une activité dont l'urgence ne consistait pas ... dans sa pratique mais dans un accomplissement indissociable de la conscience narcissique qui s'y rattachait. Très vite, ça n'avait plus été les événements du jeu qui comptaient mais l'auto-représentation que le joueur obtenait de lui-même en pratiquant le jeu comme tel. (PP 62)

L'art devient une activité purement narcissique nécessitant la complicité de tout un cadre social et intellectuel où la stricte adhérence aux règles implicites du jeu assure la survie, figurative et littérale, de ceux qui y participent. Renversement ironique, dans ce milieu où la parole semble de première importance, c'est pourtant le silence qui soutient le "réseau de complaisance" où règnent la médiocrité, le calcul et l'ambition crue. Se taire est le propre de toute "passion cabaliste" et enfreindre les règles appelle les pires conséquences (PP 63). L'organisme littéraire sous attaque



prend des mesures immédiates pour se protéger et, avec l'aide de quelques critiques, le dénonciateur est "rapidement repéré, isolé, mis au banc de l'étroit bassin des producteurs" (PP 63). Incapable de continuer, il "achève son entreprise dans un trou de province ou au fond de quelque clinique" (PP 63). Sa voix est effectivement écartée, étouffée, éliminée. Pour les femmes, beaucoup plus vulnérables, cet anéantissement métaphorique s'accompagne inéluctablement d'une mort véritable, car, réduites au silence, elles se détruisent elles-mêmes. Le je(u) de l'art est un "je(u) mortel" et c'est ainsi que son aspect mortifère, que nous avons vu ci-dessus sous un angle différent, se réaffirme encore une fois (PP 62).

Pour le personnage principal de "La Frontière", l'amour et la littérature sont inextricablement liés. Coupé de son milieu "naturel", milieu artistique et intellectuel qui favorise la continuation à la fois de sa vie amoureuse et de sa vie littéraire, il trouve une solution aux deux problèmes dont il cherche depuis longtemps à se dégager. La composition d'un livre fictif, recueil de poésie qui donne son titre à la nouvelle, permet à l'écrivain de mettre fin à sa complicité dans le jeu littéraire et lui sert aussi de prétexte pour échapper à ses deux amantes. L'écriture devient une véritable "arme dissuasive" (PP 62) dans l'échange amoureux, car à travers sa correspondance le personnage satisfait à la curiosité des destinataires tout en les gardant éloignées de lui. Ses lettres leur offrent une fiction d'amour, sorte de

séduction creuse dont le but est d'écartier l'être aimé, non de se joindre à lui, tout comme les missives font le récit d'un projet poétique qui (encore une fois) tourne à vide. L'objectif des exercices épistolaires est de ne plus désirer, de ne plus écrire. Ou, plus exactement, de ne plus entretenir ni la fiction du désir ni la fiction de l'écriture. Donc au niveau sentimental et au niveau intellectuel, le personnage principal s'esquive du je(u) en même temps que, paradoxalement, il continue à le jouer.

Autre exemple où la pratique de l'écriture est soutenue par un certain mode de vie, la nouvelle "Le Canari" décrit l'échec de l'écrivaine et son expulsion volontaire du langage et du cadre social. Libéré des contraintes de son travail alimentaire, le personnage féminin tente de "se consacrer à l'écriture, [d']achever ce récit commencé depuis dix ans et sur le point d'aboutir" (PP 98). Mais la coupure d'avec sa vie antérieure change l'écrivaine de fond en comble. Plutôt que de terminer ce travail en suspens, elle entreprend de longues errances au bord de la mer. Il n'y a que deux liens fragiles, un lien affectif et un lien administratif, qui la préservent d'une rupture définitive et qui maintiennent son intégration précaire dans la trame sociale: son canari et la nécessité toute pratique d'"émarger au registre" (PP 98). Jadis l'écriture représenta pour elle une forme de rébellion contre l'ordre social, mais lorsque "son dossier rejoïn[t] le nombre croissant des 'Fin de droit'" et que la mort de son oiseau

chéri la bouleverse, elle comprend la futilité de son combat  
(PP 100):

Persévérer dans cette vie banale, au sein de ce troupeau qui avait créé une langue générale pour l'imposer à tous. Sa tentative de rébellion, instinctive, avait échoué. Elle n'écrirait plus. Elle ne toucherait plus au stock des mots. Ce vaste magasin mis à disposition. Cet échange plat. (PP 101)

C'est que les mots eux-mêmes, complètement banalisés et réduits à des fins purement utilitaires, ont perdu pour elle toute capacité de signifier la révolte. Les trois dernières phrases de la citation--où l'épuisement et l'impasse de l'écrivaine sont rendus tangibles par la diminution dans la longueur des locutions comme si, à bout de souffle, celles-ci n'ont plus l'énergie de poursuivre--développent la métaphore économique qui fait des mots uniquement des objets de consommation. Il s'agit d'ailleurs de la répétition d'une association parue dans "La Frontière" où nous ressentons puissamment l'impact négatif de la médiocrité littéraire sur le public:

Tous deux avaient voulu démontrer la sottise et la vulgarité de nos institutions. Ils avaient pensé ... dénoncer la masse des faux produits qui envahissaient les rayons des librairies, noircissaient les colonnes des journaux, bourdonnaient sans cesse sous les yeux et dans les oreilles. Ils avaient pensé ... redynamiser la liberté assoupie, faire prendre conscience à chacun qu'il était enfermé dans une navrante et lamentable consommation opérant sous couvert d'un miracle économique et arrachant littéralement les âmes des corps. (PP 64)

Alors que la rébellion de l'écrivaine dans "Le Canari" ne voit jamais le jour, la tentative de révolte décrite dans ce

passage de "La Frontière" s'avère un désastre fatal, car elle est promptement repérée et déjouée par les institutions en question, toujours aux aguets, et les responsables naïfs sont bâillonnés avant de disparaître de la scène littéraire.

Dans les deux cas, nous voyons que la production littéraire tue symboliquement ou littéralement et la personne qui la fabrique et la personne qui la consomme. Pris dans l'engrenage de la consommation, l'individu est aveuglé, assourdi et psychiquement anéanti par le flot interminable de produits inauthentiques. Cette mort figurative ne laisse que l'écorce, un corps humain vidé d'âme, privé de liberté et de jugement critique. Impossible, d'ailleurs, de faire une sélection intelligente ou réfléchie dans une masse homogène, toute la production littéraire étant mise sur le même plan, celui qui "noircit" uniformément les pages des journaux et qui "bourdonne" avec monotonie. Complices du système capitaliste, l'écriture et ses institutions le perpétuent au lieu d'être l'instrument traditionnel de dissension ou au moins de réflexion au sein de la société. Pour le personnage Clara Kopps qui voudrait faire scandale et mettre fin à la complaisance générale, l'impact de la collusion littéraire est sans équivoque: elle contribue à la "mort de la pensée" (PP 64). C'est à un "bûcher" qu'elle compare les effets de ce commerce meurtrier, évoquant ainsi cette période trop longue de l'histoire européenne quand le non-conformisme menait au supplice du feu.

*Etres et choses dans leurs épiphanies répétées*

La présence de la mort hante les pages du recueil de Giraudon et même quand l'anéantissement ne menace pas directement la vie des personnages--ce qui n'est pas souvent le cas--, il la colore de ses teintes livides. C'est que la mort n'est pas une éventualité redoutable qui se produira dans un avenir plus ou moins lointain. Plutôt elle forme la trame de l'existence pallakschienne. Avant d'appartenir corporellement à la pourriture, nous habitons la mort comme elle nous habite: du moment de la naissance, lorsque "les muscles pubiens ensèrent la gorge du nouveau-né" l'encerclant, l'étouffant d'un "premier collier" dont "nous avons perdu toute mémoire" (PP 119); quotidiennement, au niveau le plus intime dans un "processus de mort partielle" quand, suite à la mutilation, les tissus perdent "des cellules non obligatoirement nécessaires à la vie de l'ensemble du corps" (PP 114); à la fin de la période de croissance, le corps "atteignant ... la taille adulte c'est-à-dire celle de son propre cadavre" (PP 115); jusqu'au jour inéluctable où prend fin "l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort" (PP 115).

Dans *Pallaksch, Pallaksch*, "la mort des animaux anticipe la mort de l'homme" (Oseki-Dépré 69). Les mouettes prises au piège et brûlées vives, de même que les animaux du cirque cruellement égorgés et mangés en brochette, annoncent le

meurtre brutal de l'homme-cheval dans "Le Collant aux cerises". On repêchera son corps à moitié carbonisé au large. Le petit chat blanc est substitué à l'adolescent de "Le Marabout" dont la vie est menacée par l'ombre qui, un jour, marque sa peau d'une tache brune indélébile.<sup>7</sup> "Il me semblait que c'était moi, enfant et mort que je transportais", dit l'adolescent suivant l'horrible noyade de la bête dans un seau d'eau. Après l'avoir enterrée selon les instructions précises du marabout, le jeune homme s'immerge dans l'eau froide et noire de la mer pour en sortir revivifié. Le désastre environnemental qui provoque l'auto-destruction des ruches et tue les abeilles coïncide avec la disparition de l'écrivain dans "La Frontière". L'oiseau que l'écrivaine de "Le Canari" promène partout et qui vit avec elle en parfaite symbiose ne pourra mourir que quand elle dormira profondément. Ainsi échappe-t-il à sa surveillance constante, regard tendre et protecteur qui préserve sa vie, tandis que le canari, lui, "cherch[e] à mourir" (PP 99). A court terme, son décès préfigure l'exil vagabond de sa maîtresse et à long terme, le trépasement éventuel de celle-ci. Dans "Le Repas d'anniversaire", la femme sans nom qui apprête le corps d'un lapin et le met à frire dans de l'huile brûlante se rappelle en même temps un souvenir d'enfance: un lapin blanc, "le premier objet qu'elle a aimé", et qui s'est enfui une nuit d'hiver (PP 114). D'autres expériences viennent confirmer et

<sup>7</sup>Pour Giraudon, la tache brune est une métaphore du SIDA.

reconfirmer la leçon difficile, mais accueillie avec un certain calme, de la mortalité. "Etres et choses, dans leurs épiphanies répétées, n'avaient fait qu'illustrer cette première lecture du monde" où "chacun se rédui[t] à une enclave de réserves ou de déchets" (PP 115-16).

La nuit, nous sombrons dans le sommeil, état d'assoupissement qui nous porte au plus près de la mort et qui a donné lieu aux euphémismes que nous connaissons. Dans la nouvelle "Le Cercle", la ressemblance sinistre des deux états est plus évidente sur terre qu'en mer. Au large le balancement des flots et l'intimité de la coque du navire s'associent dans l'imaginaire à des notions de protection, d'abri et de sécurité toute maternelle. C'est pourquoi les marins du "Cercle" ne peuvent dormir, malgré l'inconfort de leurs couchettes, que dans de vieux chalutiers amarrés à la jetée de la ville portuaire. Sur terre, au Foyer de la Marine qui les accueille, la stabilité d'un "plancher immobile" ainsi que "la vastitude du local" troublent à tel point leur sommeil qu'elles leur font pousser des cris de terreur: "Tous ces marins redoutent l'espace vide qui encercle les lits de terre. Comme ils redoutent la stabilité d'un plancher où parallèles s'étendent leurs corps" (PP 91). Vide, terre, corps qui s'étendent, immobilité: éléments qui évoquent l'ensevelissement et l'abîme tombal du dernier repos, la position à jamais horizontale d'un corps qui ne retrouvera plus sa verticalité.

Les liens fondamentaux et complexes entre l'acte d'amour et la mort qu'explore Georges Bataille dans *L'Histoire de l'érotisme* ne sont pas absents du paysage imaginaire giraudonien.

L'angoisse, qui nous ouvre à l'anéantissement et à la mort, se lie toujours à l'érotisme; notre activité sexuelle achève de nous river à l'image angoissante de la mort, et la connaissance de la mort approfondit l'abîme de l'érotisme,

écrit Bataille (72). Et en effet, dans *Pallaksch, Pallaksch* la sexualité est inextricablement liée au trépas. Nombreux sont les personnages pour qui cette vérité psychique se réalise fatalement. L'amante de "L'Artiste" est retrouvée noyée; sa noyade ainsi que le métier qu'exerce l'embaumeur--le seul homme capable de la faire jouir--surdétermine l'association entre la volupté et la mort. On pourrait même dire que dans ce cas le côtoiement de la mort est nécessaire à la jouissance féminine. Comme si le contact avec le néant qui est toujours là, en principe, dans l'étreinte amoureuse, est d'autant plus vertigineux avec un homme qui vit à proximité de sa réalité cadavérique.

En faisant l'amour avec Sabri, la femme anonyme de "Deux frères" se perd dans un fantasme aquatique qui préfigure sa mort prochaine, car elle aussi sera noyée: "Elle imagine un petit banc de poissons formant une chaîne ascendante et qui se perdent dans le vert naissant des algues" (PP 34). Déjà touchée par la mort en de longs sommeils qui laissent "une profondeur cireuse" sur son visage (PP 31), elle passe son



temps à quêter le silence et la solitude nécessaires à son état. Des heures interminables passées près de la mer à regarder le trafic des flots comblent momentanément ce besoin ressenti avec une douleur presque physiologique, avant qu'elle ne retrouve aux mains des deux frères la mort qui en sera l'ultime réponse. Se rendant compte du sort qui l'attend, un sentiment de peur se mêle à l'ivresse et à l'euphorie qui l'envahissent "comme si elle allait sombrer dans le plus profond sommeil" (PP 34). "*Prends-moi dans tes bras, c'est l'abîme, accueille-moi dans l'abîme...*": ce souhait étrange, exigeant--la voix intérieure du personnage, supposerions-nous, du fait du changement typographique qui signale un changement de registre narratif--ce souhait fait irruption soudainement dans un texte largement dépourvu de dialogue. Dans ces paroles souterraines, nous entendons clairement les résonances du néant confondues aux échos du désir des bras sécurisants de l'amour. Victime sacrificielle, la femme se rend passivement à son destin sans même "chercher un sens à ce qui lui arriv[e]" (PP 34-35). Disparition des plus complètes que cette mort en haute mer qui engloutit sans laisser aucune trace de la dépouille. Source de conflit sexuel et de division, la femme meurt pour que le rapport fraternel redevienne paisible et harmonieux.

De cette association sexe/mort, l'exemple le plus frappant parce que le plus insolite demeure à mon avis celui élaboré au début de "Le Repas d'anniversaire". Décapité et

coupé en deux, un lapin mis à frire dans une poêle "se comport[e] alors comme deux corps séparés et mystérieusement complémentaires" (PP 114). Les morceaux se chevauchent et l'image d'un "coût étrange" et affreux s'impose (PP 113). Pour la chasser, la cuisinière dépèce l'arrière-train de l'animal, mais il lui semble que, dans cette vision obscène et quelque peu nécrophage, "c'était bien d'elle, de sa vie, dont il avait été question" (PP 114). Cette observation synthétise d'une manière dramatique une lecture existentielle depuis longtemps assimilée mais enfermée dans le secret de sa mémoire: l'idée que nous sommes tous des créatures mortelles et que vivre signifie perdre, ce qui fragilise davantage une existence déjà et avant tout destinée à mourir. La lucidité lui est venue en bas âge; maintenant elle apprend qu'en plus, elle vit de mort et que la sensualité n'est que l'acte et le lieu de sa reproduction continue. Supplément sinistre à cette lecture initiale de l'immense charnier qu'est le monde.

Cette configuration revient d'une manière différente dans une autre rouvelle, "L'Aquarium". Pour celui qui participe en tant que spectateur aux changements physiologiques qui accompagnent la sexualité, l'intense repliement sur soi que demande la volupté évoque l'agonie de la mort:

A ce moment il se masturbait. Ce plaisir rituel qu'il se donnait vite, juste avant de quitter sa boîte d'eau était une immersion en lui-même, l'effacement extérieur et provisoire du réseau d'air et de lumière qu'il lui faudrait affronter.... Un jour, un ami le voyant ainsi avait parlé d'ombre agitée de la mort. (PP 105-06)

Certainement l'expérience intérieure de l'érotisme passe par une rupture radicale avec le monde extérieur, la réduction jusqu'à l'anéantissement de cette part de nous qui appartient à la raison, au quotidien, pour nous livrer aux instincts du corps. Le jeune homme efface jusqu'à l'air et la lumière, et s'efface.

Ce que Leyla Perrone-Moisès écrit au sujet de l'écrivaine brésilienne, Clarice Lispector, explique très bien le sens de l'épiphanie que nous retrouvons chez Liliane Giraudon, car il ne s'agit pas de comprendre ce mot selon son acception religieuse: "Ce qui apparaît, dans ces moments-clés, n'est clarté que dans le sens de connaissance subite, émergence de vérité" (21). Découverte brutale ou long mûrissement, la connaissance de sa propre mortalité foudroie soudainement, change le cours d'une existence ou dispose les personnages à l'anéantissement inévitable qui les attend. Dans la prochaine section, nous allons étudier quelques-uns de ces moments-clés.

*En taillant du bois, il s'était ouvert la main*

Toute vie humaine est composée de moments de rupture, moments prévus ou aléatoires. Le plus souvent, ils s'inscrivent dans la chair vive. Pour la jeune fille de "Le Collant aux cerises", les premières douleurs au ventre qui précèdent le début des menstruations annoncent la fin imminente de l'enfance et le commencement de sa vie d'adulte.

Malheureusement, cela veut dire la destruction irrémédiable de son rêve d'enfant et la petite Tani, comme les autres, "finira bien par perdre sa virginité à force d'être pauvre" (Oseki-Dépré 69). Tandis que pour "L'Humaine", cette étape dans la maturation du corps féminin marque le début d'une chute dans la folie.

Comme le sang menstruel transforme le corps de l'enfant, le contact quotidien avec la nature change radicalement le personnage principal de "La Frontière": "Ces six derniers mois passés au bord de la rivière avaient fait de lui *quelqu'un d'autre....*" (PP 59, je souligne). Nous avons vu ci-dessus que le simple hasard, une panne de voiture, est intervenu dans une vie d'écrivain bien réglée et impose une halte imprévue au voyage. Ne pouvant pas se décider à partir, le personnage prolonge indéfiniment son séjour. La première rupture est suivie d'une seconde, plus banale semblerait-il, plus insignifiante, une entaille à la main, qui incise dans son corps avec une lame tranchante la coupure symbolique qu'il est en train de vivre et qui lui fait perdre l'équilibre: "Et toute sa vie s'en était trouvée bouleversée. C'était comme un faux pas provoqué par un obstacle invisible" (PP 59). Commence ainsi sa vie à la frontière; l'étendue des changements qui se produisent en lui est mise en relief quand un couple citadin arrive à l'auberge. En les voyant, un peu ridicules dans leurs vêtements inadéquats, le personnage a l'occasion de faire la comparaison entre ce qu'il avait été autrefois et ce qu'il est

maintenant.

J'ai constaté avec stupeur qu'après de celles du jeune homme, mes mains paraissaient noires. La vie au grand air, le soleil, le gel et l'eau de la rivière ont dû aussi transformer mon visage. Mon corps lui-même semble avoir changé. (PP 70)

Inévitablement, des changements psychologiques importants accompagnent ceux qui marquent sa peau. Tout en maintenant une façade convenable pour tromper ses amantes,<sup>8</sup> il se dépouille graduellement d'un personnage fabriqué sur mesure pour répondre à l'image exigée par la communauté artistique à laquelle il appartenait. Privé de son reflet, celui que lui renvoyait autrefois ce milieu, privé de son identité, en somme, et soumis aux effets de la nature, l'homme civilisé et construit se désolidarise et s'effrite: "Quelque chose semblait s'être détraqué en lui. Non pas dans son corps, qui n'avait jamais été en aussi parfait état, comme remis à neuf par cette vie forestière, mais ailleurs" (PP 74). L'écrivain dé-évolue, pour ainsi dire, et retourne à un état, à une existence, plus primitive, plus élémentaire. Non seulement il passe de plus en plus de temps dehors, se nourrit de poisson cru qu'il pêche dans la rivière, s'éloigne au fur et à mesure de tout commerce humain, mais le personnage principal est aussi atteint au creux de ce qui constitue, du moins en

<sup>8</sup>Autre exemple de la scission interne qui divise l'artiste et que nous avons vu se dessiner chez l'embaumeur, l'écrivain de "La Frontière" mène une vie double, celle qu'il entretient dans sa correspondance pour le bénéfice de ses amantes, et celle qui le préoccupe en ses déambulations forestières où il approfondit sa connaissance des changements de lumière.

Occident, le signe de l'être cultivé: l'écriture. Sa correspondance, seule pratique d'écriture qu'il s'impose, "s'étai[t] transformé[e] en de brefs messages où, dans une graphie assez chaotique, il signalait que le temps lui manquait et qu'il était pris par une nouvelle chose" (PP 74). Son dernier message énigmatique n'éclaire aucunement les raisons de sa disparition prochaine; il évoque seulement la croissance disproportionnée de sa barbe et de ses cheveux.

L'écrivain abandonne ses livres et même son projet de livre illusoire, et ceci pour mieux pouvoir lire les transformations qu'apporte le printemps à l'environnement sonore et visuel de la forêt:

L'environnement sonore s'était pratiquement transformé.... Il regardait. Il regardait comme quelqu'un qui précédemment n'avait jamais regardé. Les variations de la lumière lui semblaient une chose qui venait de lui être brutalement révélée. Chaque feuillage, chaque pierre oscillait et se transformait sous la pression lumineuse qu'opérait le bloc du jour. (PP 75)

Ainsi les changements si visibles de l'environnement extérieur accompagnent et mobilisent les métamorphoses subtiles chez le personnage. La lumière printanière qui l'éblouit prolonge une autre révélation lumineuse qui lui est venue lorsqu'il a aperçu un chevreuil dans la forêt. L'innocence et la dignité de l'animal lui rappellent Clara Kopps, écrivaine qu'il a trahie en la livrant à la férocité de la machinerie littéraire quand elle essaya d'en dénoncer la duplicité. Pire, il profita de sa mort en publiant sa poésie, ce qu'il refusa de faire de son vivant. Bien que ses actes ignobles et lâches n'éveillent

en lui aucune honte,<sup>9</sup> malgré tout "dans l'obscur pièce de sa mémoire close, un total soleil avait pénétré" (PP 66). Ce qui semble être une prise de conscience soudaine est d'une telle nouveauté pour lui que le personnage est incapable de la déchiffrer, d'en comprendre le sens; ici, Giraudon reprend encore une fois la métaphore de la coupure car le personnage ressent "une sorte d'incompréhension et d'étonnement. Comme lorsqu'il s'était coupé" (PP 67). Entendre dans sa réaction un début de remords ou de culpabilité serait une lecture excessive; son étonnement viendrait plutôt de ce que, maintenant dissocié de sa vie antérieure, le comportement qui en était gouverné ne signifie plus rien pour lui.

Engagé dans des explorations, des "exercices de décomposition à l'intérieur de [s]es propres sensations" qui prennent tout son temps (PP 67), l'écrivain pousse jusqu'au bout car il se coupe même du monde sonore. Regarder et écouter deviennent pour lui incompatibles, à tel point qu'entendre le chant des oiseaux--"ce chant si clair, si parfait dans sa beauté" (PP 75)--et observer intensément le jeu de la lumière lui causent des maux de tête excessivement douloureux. Pour mieux regarder, il se met des bouchons de cire dans les oreilles et ne les enlève plus.

<sup>9</sup>En effet, la voix narratrice prend soin de banaliser son comportement:

Dans cette histoire, il s'était vraiment conduit comme une ordure. Mais sa conduite avait été si banale, si partagée, qu'elle n'avait été en fait qu'un épisode parmi d'autres, diversement ignobles ou misérables. (PP 66)

Le désastre environnemental local qui clôt le texte reprend, au moyen d'une métaphore entomologique, le détraquement psychique qui mène à la disparition définitive de l'écrivain. D'ailleurs une correspondance entre le protagoniste et l'abeille est nouée au début de la nouvelle. On se rappellera qu'en ses relations sexuelles, le personnage est comparé à un "faux bourdon" (PP 61). En outre, avant de se lancer dans le monde de la littérature, l'écrivain fait des expériences scientifiques sur des papillons nocturnes afin de découvrir le mécanisme sexuel qui leur permet de se retrouver et de se reproduire. A l'échelle microcosmique, c'est son intervention qui détruit le cycle naturel de la reproduction des coléoptères puisqu'il sectionne les antennes des mâles et ampute la glande des femelles.

Est-il mort, l'écrivain? Nous n'en savons rien. Dans les deux cas, celui du protagoniste et celui des ruches, un événement d'apparence anodine produit la mince faille initiale par laquelle s'instaure un déséquilibre de plus en plus prononcé, suite inattendue du hasard qui met en branle un processus de transformation ou de dégradation irréversible: une panne de voiture et une blessure à la main, des réserves de sucre avarié dont il faut se débarrasser subitement. Les tonnes de sucre déversées sur une décharge du canton deviennent une rivière gluante et ce qui normalement alimenterait les ruches se métamorphose en piège mortel pour les abeilles:



les principales victimes de ce curieux accident furent les abeilles. Elles se traînaient à demi mortes, les ailes engluées par le sucre. Gavées, ivres, elles ne parvenaient plus à s'envoler et mouraient, agglutinées à l'épaisse masse qui glissait lentement jusqu'au cours d'eau. Ce qu'on appelait l'équilibre naturel était cassé. Débordantes, les ruches s'auto-détruisaient, les rayons s'effondraient, les reines devenaient inutiles. (PP 76)

Tout comme une lumière forte et printanière fascine le personnage principal, la mélasse visqueuse où elles se font prendre est irrésistible aux mouches à miel. Ni l'homme ni les abeilles n'arrivent à se libérer. Un excès de lumière et un excès de nourriture bouleversent une structure de liens interdépendants essentiellement fragiles.<sup>10</sup> Les résultats de l'accident sont catastrophiques pour les insectes et certainement extraordinaires, sinon fatals, pour le protagoniste.

Toute transformation exige une mort et dans ce cas, l'écrivain meurt à sa vie antérieure, préférant le silence à l'écriture et la solitude à l'amour. L'idée que le néant est nécessaire à la vie, que sans lui le grand cycle naissance/mort s'épuiserait, voici l'idée centrale de la dernière nouvelle du recueil, "L'Humaine". Giraudon était son histoire de deux états mentaux prenant appui dans l'imaginaire, la féerie et la folie, deux états où se joue le

<sup>10</sup>La fragilité de la vie, aux prises avec le contingent, infecte tous les domaines de l'activité humaine. Remarquons en passant ce que dit l'écrivain à propos de "son livre fantôme": "modifier un seul des éléments (rythme, son, graphie, comptage) d'un vers peut le faire basculer en l'état de non vers" (PP 70).

drame éternel. C'est en lisant des contes de fées mal traduits<sup>11</sup> que la petite Clara comprend que le monde risque d'être anéanti à jamais. Parmi les créatures fabuleuses figurant dans son livre, un hydre en particulier présente un danger véritable, croit-elle. Ce n'est pas que le monde soit menacé de mort; au contraire, c'est l'absence de mort qui le met en péril: l'hydre menace de faire "que le monde cesse d'être une exception au néant" (PP 122). La découverte singulière de l'enfant coïncide avec ses premières règles et en dépend, car, avant de faire son apparition, le monstre aquatique "attend le feu qui vient de l'entraille des filles" (PP 122).<sup>12</sup> Suivant le fil de sa lecture enfantine, la fillette déduit que le sang lunaire et hydre-ique qui coule entre ses cuisses exige une victime; afin d'écarter le néant et "pour que le monde continue à mourir, il faut que le sacrifice s'exécute" (PP 122). Comme toute héroïne mythologique, Clara doit détruire le monstre pour assurer la continuité de la mortalité du monde. Véritable rite de passage que cette aventure, sauf que le franchissement du seuil adulte ne conduit qu'à la folie. Dans un geste ultime où s'unissent les objets antithétiques chargés de puissance métaphorique,

<sup>11</sup>Si l'on revient aux paroles de Du Bouchet sur la traduction, on ne peut pas dire qu'une mauvaise traduction fausse la lecture. Plutôt on dirait qu'elle est la condition même de l'écriture et alors, nécessaire à la lecture aussi

<sup>12</sup>Nous avons retrouvé dans Durand la citation suivante tirée des *Upanishads*: "le feu est au milieu de la vulve" (384).

elle accomplit sa mission en jetant des braises sur un miroir. Feu et eau. Tout au long de sa vie, celle qu'on appelle l'Humaine répétera inlassablement le même acte, pêchant des polypes dans des ruisseaux pour les laisser pourrir au soleil. Eclatement du délire chez le personnage? Effondrement de la pensée raisonnante qui distingue les chimères hallucinatoires de la réalité? Sans doute. Et pourtant, "le monde persévère et demeure une exception au néant", confirmation, comme l'est son nom, l'Humaine, de la pertinence et de l'authenticité de son geste mythique (PP 123).<sup>13</sup>

Les transformations qui jalonnent *Pallaksch*, *Pallaksch* ne s'inscrivent pas dans un élan transcendant dans le sens religieux ou métaphysique. Ancré dans le profane, le seul absolu de l'univers giraudonien est la mort, "la fatalité comme ajustement" (DDC 14). La matière organique et inorganique déchue sert à alimenter le cycle dynamique et métamorphosant, moteur aveugle de cet univers.

### **Mélange adultère de tout: désordre et pourriture**

Si frontières, divisions et coupures définissent nettement le paysage fictif giraudonien, c'est que l'absence

<sup>13</sup>Ce qui fait penser à une anecdote que j'ai entendue il y a déjà plusieurs années. Un vieillard avait la manie d'enterrer dans sa cour des boîtes de conserve. Quand son voisin lui demanda pourquoi il les enterrait au lieu de les mettre à la poubelle comme tout le monde, il répondit: "C'est pour empêcher une troisième guerre mondiale." Réponse loufoque mais dont la bizarrerie n'invalide pas l'intention du geste.

de limites constitue le fond inquiétant de ces mêmes territoires. Le titre de cette section, "mélange adultère de tout", vient du recueil de poésie de Giraudon, *Divagations des chiens*. L'auteure l'emprunte à un poème d'Eliot pour décrire une tactique esthétisante mise en oeuvre où elle envisage "le poème non pas dépositaire mais dépotoir et reposoir de la souffrance" (DDC 47). Comme dans la collection où elle mélange poésie et prose, lisible et illisible, *Pallaksch, Pallaksch* est non seulement une série de nouvelles mais aussi un assemblage de fragments d'écriture ainsi que nous l'avons vu plus haut. Dans un patchwork scriptural, Giraudon établit des correspondances curieusement baudelairiennes; à nous de suivre ses divagations à travers "le fouillis général/ imprécision du dire" (DDC 31).

Une des rares nouvelles de la collection où la communication humaine réussit malgré les difficultés qu'elle présente est "Le Cercle". Pourtant le code qu'emploient les membres du cercle est d'une bigarrure linguistique rédhibitoire pour ceux qui n'y appartiennent pas. Venus de tous les pays du monde, échoués dans une ville portuaire suite à de graves blessures, les anciens marins perdent leurs langues respectives mais développent à la place un idiolecte qui permet la communication entre eux. Giron et unique élément féminin de la communauté, la Rascasse, qui "comprend toutes les langues", entend parfaitement bien ce désordre langagier:

Lorsqu'on lui demande comment elle fait pour se repérer dans ce désordre de langues défaites, elle

dit qu'elle n'entend que ce désordre-là. Quand celui qui parle est en haute mer. Sans lumière. Et la bouche pleine de sable. Lorsqu'on lui demande où elle habite, elle répond en souriant: "Dans le monde, j'habite dans le monde"... (PP 92)

A partir de divers codes déchiquetés, les marins construisent leur propre langue "sans repère" qui n'appartient à aucun en même temps qu'elle appartient à tous. Pour la femme, l'effacement des frontières nationales accompagne la destruction des barrières linguistiques. Elle n'accorde son allégeance à aucun pays, habitant tout simplement "dans le monde".

Toutefois, de concert avec la possibilité de créer des liens existe le risque de perdre l'intégrité qu'assurent les limites imposées. La perte projette dans la mort et les "mélanges adultères" vibrent de l'entrechoc du *j'y suis/ je n'y suis pas* pallakschien. Tantôt la continuité tantôt la discontinuité oriente la parole et ce qui perd sa forme rejoint l'informe, devient indistinct. Au niveau du récit, le schéma du mélange regroupe des constellations d'images où l'on voit cette perte de forme: bouillies, amoncellements, tas, décharges, ordures et mixtures. Lors de l'embaumement, les liquides du corps se dispersent dans la mer. L'artiste extrait la "bouillie cérébrale" du crâne, la jetant avec les viscères du corps aux mouettes qui en sont friandes. La forme originale du corps de Mademoiselle Rita disparaît sous des couches de graisse et de journaux. Impossible d'identifier les composants des blocs d'aliments surgelés que la mastication réduit en

"une mystérieuse bouillie rouge ou verdâtre", ce qui contribue à l'"ensablement" de son corps (PP 50). Elle est "un sac", un tas de chair qui, par sa consommation continuelle, contribue méthodiquement à l'amoncellement de plats d'aluminium sur la décharge (PP 50). Le travail fiévreux du peintre a comme objet de restituer la structure osseuse noyée dans des "nuages de chair" (PP 53). Dans le "tas d'ordures" qu'est sa mémoire, la femme anonyme de "Le Clapet" tente de reconstituer le moment où elle a perdu son innocence. Il lui est impossible d'en fixer le moment car, suivant le rythme de la récolte saisonnière, "raisins ou olives", "noyaux ou pépins, les fruits s'écrasaient, étaient transformés en liquide" (PP 21-22). Le même processus répété inlassablement au fil du temps réduit tout à l'uniformité et en conséquence, rend toute précision temporelle futile.

Dans la citation suivante, c'est l'inévitable passage du temps qui vieillit lentement le visage des ouvrières et dessine dans leurs traits l'imminence de la mort:

Les filles, devenues sourdes les unes aux autres, évoluaient dans une sorte d'extase, au bord de l'évaporation de la mer. Il y avait pourtant quelque chose qui creusait les visages, perçait les ossements au creux des tempes, provoquait au fond de chacune d'elles de minuscules éboulis. Ces petites déprédations élémentaires accompagnaient la lente dégradation des façades. Le remplissage des citernes. (PP 32)

L'effondrement du corps visible dans le creusement des visages est suivi d'une équivalente dégradation intérieure jusqu'à ce que le corps perde complètement sa structure et, sous les

pressions inévitables, s'écroule. L'action temporelle affecte autant l'animé que l'inanimé, les façades des édifices autant que la chair humaine, et s'insère dans un mouvement répétitif d'écoulement et de remplissage.

Déchets, déjections, entassements, tout ce qui est gluant et site de pourriture dégoûte et demande à être expulsé. Kristeva déclare dans *Pouvoirs de l'horreur* que "l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être" (11). C'est grâce à cette limite que le moi demeure intact car il supporte mal le "mélange adultère". Elle poursuit:

Ce n'est ... pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. (12)

L'entre-deux, l'ambigu, le mixte: voilà que nous retrouvons tout ce qui caractérise l'univers pallakschien.

Mais avec l'inversion typique d'images imbues de valeur symbolique, la pourriture et son relent nous écoeurent, mais peuvent aussi avoir une odeur douce. Ecrivant à une amante, le protagoniste de "La Frontière" relève une citation de Coleridge: "Un tas de fumier à distance sent parfois le musc, et un chien mort la fleur de sureau" (PP 67). L'aspect le plus troublant de *Pallaksch*, *Pallaksch*, c'est que ce qui nourrit et ce qui pourrit se trouvent toujours à proximité; parfois ils se confondent, brouillant terriblement les limites entre la vie et la mort. Pire, ils rendent cette distinction

impossible. C'est dans une conserverie de poisson que l'artiste embaume les cadavres; des quartiers de mouton flottent à la surface des vagues alors que des mêmes eaux les pêcheurs prennent les loups et dorades vendus aux touristes; les vagabond/e/s se nourrissent sur les décharges de la ville; le lapin devient un repas d'anniversaire. "Les uns tout simplement se nourrissent de ce que les autres abandonnent. Et la fabrique ... recycle inlassablement des déchets qu'on transforme" (PP 33). Pourtant cette transformation ne nous délivre pas du vague malaise, de l'angoisse sourde que nous inspirent les limites toujours prêtes à s'affaïsser.

\* \* \*

L'écriture giraudonienne est une écriture écartelée entre la possibilité et l'impossibilité de signifier; c'est une écriture pallakschienne où la contradiction inhérente à tout acte de communication est mise à nu, vouée à un échec certain au moment même où le geste est posé. Toute tentative qui viserait à nous sortir de notre solitude est marquée par l'indifférence d'un monde qui, "lorsqu'il n'a pas prévu [notre] destruction, a cessé de prendre en compte [notre] existence" (dos de PP). En dépit de la vulnérabilité du monde naturel aux interventions humaines, celui-ci continue d'évoluer selon ses propres lois immuables, lois auxquelles nous sommes soumis.



La communication est difficile ou impossible parce que la parole elle-même est minée par l'usure du quotidien. Le seul langage qui surmonte cette défaillance, tant soit peu, est un langage désordonné, composé de bribes d'une multitude d'autres langues. Ce langage déchiqueté, qu'emploient les navigateurs de "Le Cercle", sort de bouches et de mâchoires brisées, abîmées, de visages et de corps accidentés. Le langage est le reflet de la décomposition physionomique de ceux qui s'en servent et, ainsi, il est fait de néant: "celui qui parle est en haute mer. Sans lumière. Et la bouche pleine de sable" (PP 92). Donc, le morcellement évident au niveau de la langue ne fait qu'amplifier celui qui existe déjà au niveau du corps. A défaut de mots qui pourraient jeter un pont entre les bords de l'abîme existentiel qui les sépare, quelques personnages tentent de tromper leur solitude en se livrant aux gestes d'amour, mais "ceux qui suscitent le désir sont, eux, suscités par la mort" (Etienne 13). Le corps est irrémédiablement en voie de perte. A quelque niveau que cela soit, l'activité artistique comme l'acte d'amour est un "problème" auquel il faut trouver une solution. Chaque nouvelle trace le cheminement tranquille de celle ou de celui qui veut "chasser de son coeur la mortelle impatience. Commencer vraiment la véritable attente. Celle concernant ceux qui enfin n'attendent plus rien..." (DDC 15).

**MARGUERITE DURAS: LA PLUIE D'ETE**

De nos jours, Marguerite Duras n'a guère besoin d'introduction. Depuis 1943, quand paraît son premier roman, *Les Impudents*, son oeuvre ne cesse d'évoluer et de prendre des directions imprévues et ceci à un rythme régulier et constant. Presque cinquante ans plus tard, cette écrivaine, dramaturge, romancière et cinéaste toujours énigmatique quoique bien connue sur la scène littéraire, continue à surprendre et à ravir--et c'est bien le mot--ses lecteurs et lectrices épris/e/s d'une voix unique constamment renouvelée et incessamment, sciemment, provocante. En 1984, son récit autobiographique, *L'Amant*, la propulse pour la première fois aux rangs des succès de librairie français et reçoit le prestigieux prix Goncourt. Jadis considérée comme une écrivaine difficile sinon rédhibitoire, son écriture trouve avec ce succès commercial inattendu une audience plus étendue.<sup>1</sup>

Même si nous nous limitons uniquement et arbitrairement à sa production textuelle, la décennie de ce succès populaire est impressionnante: *L'Eté 80* (1980), *L'Homme atlantique* (1982), *La Maladie de la mort* (1982), *La Douleur* (1985), *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), *La Vie matérielle* (1987), *Emily L.* (1987) et encore bien d'autres ouvrages importants. Et c'est avec une offrande éclatante que notre auteure commence la dernière décennie du vingtième siècle: *La Pluie*

<sup>1</sup>Pour une discussion intéressante des raisons de ce succès, voir l'article de Mireille Calle-Gruber, "Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?".

d'été, sujet de mon analyse. Ce roman est le fruit d'un processus cher à Duras et longuement commenté par la critique, --d'où le titre, par exemple, d'un essai par Marilyn Schuster, "Reading and Writing as a Woman: The Retold Tales of Marguerite Duras" (mes italiques)--processus où l'auteure reprend les éléments d'une histoire romancée pour en explorer les possibilités dramatiques ou cinématographiques. Évidemment cette transposition ne se fait pas en sens unique (c'est-à-dire du roman au théâtre ou au film) et surtout, c'est banal de le dire, les barrières génériques ne sont jamais rigoureusement étanches pour Duras. Dans ce cas c'est le film, *Les Enfants*, qui sert de tremplin au roman, et qui le précède de cinq ans; le film est réalisé en collaboration avec Jean Mascolo et Jean-Marc Turine en 1985. Pourtant y avait-il autre chose à dire sur cette famille d'étrangers vivant à proximité de Paris, choses que le médium visuel laissait en suspens ou qui étaient encore insoupçonnées ou indicibles au moment du tournage. Aux profondeurs offertes par le clair-obscur de l'écran s'ajoute maintenant la luminosité discrète et chatoyante de la page.

Nous retrouvons dans *La Pluie d'été* toutes les préoccupations, tous les éléments essentiels et fondamentaux qui caractérisent l'oeuvre durassienne et qui ont su retenir l'attention et l'intérêt de la critique. Dans ce chapitre, nous allons voir comment l'élan métaphysique de l'écriture durassienne s'élabore dans *La Pluie d'été*, car il s'agit avant

tout, dans ce roman, d'une quête désespérée de Dieu ou de son absence. Cependant, Dieu, pour Duras, ne correspond pas à une entité ou une présence quelconque; plutôt, Dieu est synonyme de l'Absence, de l'Abandon. Tout d'abord, la recherche de l'absolu se construit à partir d'une intertextualité foisonnante et les deux premières sections traitent des antécédents intertextuels religieux et biographique, *L'Ecclésiaste* et *La Vie de Georges Pompidou*, ainsi que du film de Duras, *Les Enfants*, où nous allons nous pencher sur les différences quant au traitement du récit entre les versions filmée et écrite. Bien que certains éléments du film aient été retenus dans le roman, d'autres, notamment les rapports des couples (père/ mère, frère/ sœur), ont été considérablement remaniés et approfondis. Dans la section suivante, "La poésie de l'oral", nous nous intéressons à l'oralité de l'écriture, comment le discours durassien devient le site d'une polyphonie où l'urgence du dire affronte le non-dire. "C'était pas la peine", "Vanité des vanités" et "Comme s'il y avait mille ans": ces trois sections explorent en plus de profondeur le concept durassien de l'in-différence et comment l'éclatement du temps et de l'espace correspond à l'expérience totalisante de l'amour/mort au niveau de la fiction. A travers la découverte de l'abandon initial qu'est la naissance, l'enfant comprend la solitude existentielle de l'être et du monde. Seule une désintégration psychique--celle que provoquent des expériences limites: l'amour (notamment, chez Duras, l'amour

incestueux), la folie ou le désespoir, par exemple--cette désintégration du moi peut dénouer les attaches de la raison, détruire les barrières de la conscience qui empêchent l'être de fusionner avec la totalité de l'existence.

*L'Ecclésiaste et La Vie de Georges Pompidou*

"Les livres...": les premiers mots de ce très beau texte de Marguerite Duras annoncent d'emblée l'importance de la thématique de la lecture et du livre. C'est dans une intertextualité pullulante que nous plonge *La Pluie d'été*, un réseau discursif qui pulvérise les limites temporelles, spatiales, culturelles et même--connaissant Duras, on s'y attendrait--génériques.

L'écrit est tellement abondant, tellement commun dans notre culture qu'il est devenu un objet à consommer et à jeter, quelque chose qu'on abandonne sur les banquettes des trains ou qu'on met à la poubelle "après les décès ou les déménagements" (PE 9). Objet parfois de si peu de valeur que les libraires ne cherchent même pas à récupérer les livres volés des rayons occasions. Et c'est comme cela que les parents Crespi, vivant d'allocations familiales, de primes et de charité publique, obtiennent les livres qu'ils lisent, en les volant ou tout simplement en les prenant dans les poubelles, les trains.

Deux de ces objets trouvés en particulier auront un

impact déterminant sur les Crespi--une double lecture entreprise par les parents et le fils aîné, Ernesto--*La Vie de Georges Pompidou* et *L'Ecclésiaste*. La lecture passionnée de la biographie de Pompidou faite par les parents prépare celle que fera Ernesto de *L'Ecclésiaste*. Un texte sacré et l'histoire d'un homme politique célèbre: la juxtaposition de ces deux textes paraît, de premier abord, insolite. Oeuvre ancienne et ouvrage contemporain, quelle ressemblance peut-il y avoir entre les deux matières séparées autant par le temps que par leurs sujets et leurs visées? Pourtant, dans le monde imaginaire durassien le rapprochement se justifie même si de façon elliptique. Premièrement, bien sûr, il s'agit de chefs politiques: un roi entre autres, le roi d'Israël, et un président de la République française. Donc, personnes d'autorité et de prestige disposant de certains pouvoirs et appartenant à l'histoire de leurs pays respectifs. Deuxièmement, au-delà d'une simple chronologie d'événements politiques et personnels qui se sont déroulés à une certaine époque, leurs histoires ont quelque chose de plus important à enseigner. Bien que l'influence de la Bible sur la famille soit beaucoup plus considérable, provoquant chez l'adolescent Ernesto la folie initiale qui mènera à son départ inévitable, pour les parents, *La Vie de Georges Pompidou* apporte néanmoins un éclaircissement capital quant à la vie quotidienne de tous:

c'était ... à partir de la logique commune à toutes les vies que les auteurs de ce livre avaient raconté celle de Georges Pompidou.... Le père se retrouvait dans la vie de Georges Pompidou et la

mère dans celle de sa femme. C'étaient des existences qui ne leur étaient pas étrangères et qui même n'étaient pas sans rapport avec la leur.... C'était dans le récit de l'occupation du temps de la vie qu'ils trouvaient l'intérêt de la lecture des biographies et non dans celui des accidents singuliers qui en faisaient des destinées privilégiées ou calamiteuses. D'ailleurs, à vrai dire, même ces destinées-là, elles ressemblaient les unes aux autres. Avant ce livre, le père et la mère ne savaient pas à quel point leur existence ressemblait à d'autres existences. (PE 10)

Cette découverte fondamentale établit un rapport d'égalité inébranlable entre tous les êtres humains malgré leur condition; pour les gens déplacés que sont les Crespi, qui par la mère marie le vaste nord indéterminé, soit polonais, soit russe, soit caucasien, au sud italien du père; en France depuis une vingtaine d'années mais ne s'y étant jamais intégrés, vivant de carte de séjour en carte de séjour, cette nouvelle perspective globalisante fait fi de l'altérité humaine, de leur altérité. Au ras de l'existence, au ras du texte pourrait-on dire, en dehors "des accidents singuliers qui en faisaient des destinées privilégiées ou calamiteuses", au-delà des circonstances superficielles sociales et économiques, au jour le jour, la vie de l'un ressemble dans son essence à celle de l'autre. Les différences entre les illustres et la masse populaire à l'ombre relèvent donc du hasard, de l'"accident" dans le sens du mot que lui donne la philosophie: "Ce qui 's'ajoute' à l'essence, peut être modifié ou supprimé sans altérer la nature" (Petit Robert). La mère n'admet qu'une exception à cette nouvelle découverte, les enfants: "Toutes les vies étaient pareilles ... sauf les



enfants. Les enfants on ne savait rien" (PE 10). La distinction faite entre l'adulte et l'enfant n'est pas uniquement axée sur le devenir, le genre de raisonnement qui ne verrait l'enfant qu'en tant que potentiel qui se développera ou non au fil des ans, bien que cela reste indiscutablement vrai. Elle souligne aussi que la durée est vécue différemment par les petits et les grands. Alors que l'adulte est toujours orienté vers le passé ou l'avenir, l'enfant vit dans l'anarchie de l'instant, dans le devenir du présent.

L'Ancien Testament raconte l'histoire des Juifs et des rois de Sion, principalement ceux de la maison de David qui ont rassemblé les diverses tribus sous une monarchie pour en faire une nation, Israël. A l'aide de ce curieux et infiniment complexe abécédaire, Ernesto, illettré, apprend à lire. La lecture que fait l'adolescent de *L'Ecclésiaste* déclenche subitement en lui une profonde crise existentielle en même temps qu'elle libère une intelligence extraordinaire: entre le début du printemps et la première pluie d'été, une période d'à peu près trois mois, l'adolescent fait toute la communale et passe aux études universitaires.

De manière différente, Ernesto suit le même cheminement métaphysique et intellectuel que le roi d'Israël. Plainte dévastatrice attribuée à Salomon, fils de David, le livre de *L'Ecclésiaste* met en évidence l'inutilité de toute activité humaine face à l'inévitable éventualité de la mort. En dépit

des qualités morales ou intellectuelles que l'être humain posséderait, malgré les travaux qu'il accomplirait ou l'or qu'il amasserait, un sort incontournable l'attend:

Tout arrive également à tous: même sort pour le juste et pour le méchant, pour celui qui est bon et pur et pour celui qui est impur, pour celui qui sacrifie et pour celui qui ne sacrifie pas; il en est du bon comme du pécheur, de celui qui jure comme celui qui craint de jurer. Ceci est un mal parmi tout ce qui se fait sous le soleil, c'est qu'il y a pour tous un même sort.... (Ecclés. 9:2-3)

Dans la citation biblique se retrouve le même effet réducteur que nous avons vu ci-dessus "à partir de la logique commune", sauf que c'est le néant cette fois et non le quotidien qui est le dénominateur commun entre riche et pauvre, entre sage et fou ou folle, entre juste et injuste. Aucune exception. On appréhende clairement le bouleversement du roi face à cet affrontement brutal avec le gouffre, et le livre poétique, *L'Ecclésiaste*, documente son tâtonnement pénible vers une "vraie" sagesse, celle qui lui permettra de vivre, non malgré mais à cause de la mort; celle qui l'aidera à vivre avec le flux qui est le principe même de l'existence. Alors que le questionnement radical du sens de la vie ne semblerait commencer pour Salomon qu'au terme de longues années d'études et de travaux, la science d'Ernesto est acquise rapidement et en toute lucidité. Sachant déjà que "ce n'est pas la peine" (PE 38), il absorbe à un rythme exorbitant tout le savoir du monde contemporain et "surpass[e] en intelligence tous les rois d'Israël" (PE 115). La belle phrase célèbre, "Vanité des

vanités, tout est vanité et poursuite du vent", ponctuera son discours et son assimilation du savoir livresque.

*L'Écclésiaste* n'est pas le seul intertexte qu'on puisse lire à travers *La Pluie d'été*. Comme un vaste jeu de miroirs, aucun des ouvrages de Duras ne peut être lu sans que soient évoqués tous les autres. La redondance textuelle chez Duras a déjà été traitée par Sharon Willis qui écrit: "each text recalls previous ones, isolating fragments, scenes, details, and figures that appeared in a larger context in an earlier text" (3); et encore par Yvonne Guers-Villate qui fait remarquer que "Marguerite Duras tend à reprendre des personnages, des histoires et des situations similaires d'une façon plus ou moins explicite" (159); et, s'appuyant sur Derrida et Freud, Danielle Bajomée résume succinctement: "le récit est toujours déjà lu" (Duras 48). Ainsi la mère, Hanka Lissovskaja, en sa fierté, en sa beauté fatiguée et en sa tendresse, rappelle les multiples figures maternelles de *Un Barrage contre le Pacifique* à *Moderato Cantabile* et bien au-delà. Son histoire d'amour, brève mais inoubliable, vécue lors d'un voyage en train à travers les vastes étendues froides et blanches de la Sibérie, renvoie à tous les autres instants de passion foudroyante qui consomment les héroïnes et les héros durassiens. L'inceste, la perte, le vagabondage, la folie, l'absence: autant de thèmes portés par la parole, se nouant et se dénouant au fil de sa vaste tapisserie imaginaire.

### *Les Enfants*

Mais nous ne retrouvons pas que des reflets thématiques dans *La Pluie d'été*: d'une manière beaucoup plus directe, bien sûr, le film *Les Enfants* apporte toute une dimension visuelle et auditive supplémentaire au roman. Alors qu'en général l'écrit précède le film, Duras avoue que dans ce cas "pendant quelques années, le film est resté pour [elle] la seule narration possible de l'histoire" (PE 154). Après cinq ans, elle y est revenue. Cependant la correspondance entre les deux ouvrages est loin d'être absolue. Comme toujours dans l'oeuvre durassienne, le roman et le film se nourrissent l'un de l'autre en même temps que chacun exploite les possibilités inhérentes à chaque code. *La Pluie d'été* n'est aucunement une simple transcription du scénario, comme l'est par exemple *Hiroshima mon amour*. Je ne m'attarderai ici qu'à certaines différences significatives entre le texte et la bande visuelle.

Manifestement, notre auteure ne garde pas le même titre pour son oeuvre en prose. Dans la mesure où il représente le premier contact entre l'ouvrage et la lectrice ou le lecteur, et encore entre la spectatrice ou le spectateur, le titre prépare à la réception.<sup>2</sup> *Les Enfants* semblerait assez clair. Cependant, quoique le titre soit au pluriel, avant tout c'est

<sup>2</sup>Dans *L'Anthropologie structurelle de l'imaginaire*, Durand écrit que "le titre agit sur le lecteur en tant qu'embrayeur et programmeur de lecture" (243).

l'enfant (au) singulier, Ernesto, qui est au centre de l'histoire. En comparaison de celui du frère, le rôle de la petite Jeanne est atténué et les autres "brothers et sisters" ne paraissent jamais à l'écran; toutefois Duras bafoue notre attente là aussi en proposant des "petits" de taille adulte. Par contre, le titre lyrique, *La Pluie d'été*, n'offre aucune prise immédiate sur la matière fictive; la pluie ne tombe d'ailleurs qu'à la fin du récit, donc l'ouverture du texte annonce déjà sa clôture diégétique.<sup>3</sup> Le titre suggérerait plutôt une interprétation d'ordre métaphorique à partir d'une ambiguïté homonymique.<sup>4</sup> Car été est non seulement substantif mais il est aussi participe passé du verbe être. Avec cette pluie estivale se mêlant doucement à la chanson de la mère, s'achève tout ce qui a été dans la vie de la famille. Une étape importante dans le développement d'Ernesto se termine, "une mort au sortir de l'enfance" (PE 152); en commence une autre qui le mènera vers des pays lointains, vers une nouvelle existence bien au-delà du récit. Mais comme il y va de l'enfant, ainsi en est-il du cosmos; le regret de l'enfance amorce la doléance de toute l'existence humaine et terrestre en sa vaste complexité, en sa bêtise et en sa beauté, en sa plénitude et en sa stérilité, en son bonheur et sa douleur

<sup>3</sup>Voir Delphine Perret, "Un teint de Pologne: recherche d'identité et *suavitas* dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras", p. 49-50.

<sup>4</sup>Je remercie Michael Bishop de m'avoir fait remarquer cette possibilité.

lancinante, "le cérémonial de la vie" ainsi que "toutes les erreurs" (PE 148). Tout ce qui a été. Cette dimension est évoquée avec, à mon sens, moins de succès dans le film, dans la dernière séquence narrée qui se termine ainsi: "Nous sommes des héros, disait le roi. Tous les hommes sont des héros". Phrases qui paraissent aussi dans le roman mais qui marquent le début du récit final d'Ernesto.

Tout en les retenant plus ou moins intacts en passant du scénario au roman, et à une ou deux exceptions près, Duras change considérablement la portée des dialogues, approfondissant notamment la relation incestueuse du frère et de la soeur, relation inexistante (ou insoupçonnée) dans le film. Aussi, la romancière ajoute toute une épaisseur temporelle et émotive aux rapports parentaux. Ce ne sont plus, simplement, les parents de l'enfant extraordinaire, mais un couple avec leur propre histoire d'amour et de désespoir. Dans le film, le décor qu'explore une caméra statique est assez restreint: une chambre, une salle à manger, un champ, une salle de classe, une cour d'école, une rue de banlieue française anonyme et un jardin. A partir de ces cadrages, il est impossible d'identifier le lieu précis où se déroule l'histoire. Tandis que dans le roman, la géographie a une place assez importante, quasi mythique. Au fait, dans un court épilogue Duras prend soin de situer son texte dans un Vitry "inventé" car la banlieue ouvrière "qu[']elle s'est] mise à aimer" est "terrifiante, introuvable, indéfinie.... C'est le

lieu le moins littéraire que l'on puisse imaginer, le moins défini" (PE 155). Pourtant la ville imaginaire a des points de repère bien concrets: les rues portant des noms de musiciens, "la dimension tentaculaire de la ville de banlieue", la Seine, l'arbre solitaire maintenant emmuré, le Port-à-l'Anglais, la Nationale 7, l'école Blaise Pascal, et même la casa des parents bien que celle-ci n'existe plus. Le soin que prend Duras de bien situer ces points géographiques correspond à la volonté de bien ancrer l'imaginaire dans le concret, le monde (ou *La Vie*) matériel(le).

### **La poésie de l'oral**

"Il faut noter", dit Noguez dans son essai d'analyse stylistique, "combien le texte durassien ... est de l'ordre de l'oral au moins autant que de l'écrit.... Il y a, très tôt chez elle ... comme une influence de la pratique du théâtre et du cinéma sur l'écriture romanesque" (26-27). La parataxe, la répétition, les indications didascaliques qui ponctuent ses écrits non théâtraux, l'usage fréquent du style direct, et ce que Van den Heuvel appelle "la parole sauvage", le cri, le rire et le silence font partie du répertoire stylistique qui crée cette dimension orale (59). L'importance de la dimension plurivoque chez Duras ne peut pas être surestimée, car, en discutant son propre travail, l'auteure revient sur cette idée à maintes reprises. Formellement, structuralement et

thématiquement polyphonique, l'écriture durassienne vise la parole derrière la parole, le silence foisonnant de sens qui fait entendre plus que ne le feraient les mots. Le dire, la dimension orale, fragilise davantage l'écriture car, étant portée par le souffle, son existence est d'autant plus précaire. Or, le chant, où les mots sont portés par la musique, participe davantage à cette évanescence, à "l'intermittence même de la voix, son apparaître/disparaître, l'identité de son affirmation et de son annulation".<sup>5</sup> *La Pluie d'été* est investi d'importants thèmes musicaux, leitmotive durassiens qui sont modulés par les personnages de la mère (*La Neva*) et d'Ernesto (*A la claire fontaine*) principalement. Ajoutons à cela une troisième chanson, plus ludique celle-là, qu'entonne l'instituteur lorsqu'il s'endort, *Allô maman bobo* d'Alain Souchon.

Au niveau de la mise en page de *La Pluie d'été*, l'oralité du texte est rendue visible par l'incorporation et l'amplification du dialogue cinématographique et avec des indications didascaliques du genre, "il dit", "elle dit". Ces sections, assez nombreuses d'ailleurs, sont entrecoupées de proses romanesques. Mais à mesure que le roman progresse, le dialogue semble occuper de plus en plus de place dans le texte comme si la parole, devenue davantage plus urgente, ne pouvait

<sup>5</sup>Charles cité dans l'article de Bourbonnais, "La traversée de la musique dans l'oeuvre de Marguerite Duras", dans Irène Pagès, *Marguerite Duras: dans les trous du discours*, p. 31.



s'empêcher d'envahir l'espace de l'écriture. Si on divise arbitrairement le roman en deux, on trouve que 43 pages sont consacrées à la prose dans la première moitié, tandis que dans la seconde partie, la prose occupe seulement à peu près 23 pages sur les 76. Comprises dans le discours rapporté, les lectures ou monologues d'Ernesto ajoutent leur sonorité biblique intertextuelle à l'écrit. La première histoire racontée par Ernesto, celle de sa sortie de l'école, se disloque par rapport au texte environnant; phrases courtes cernées de blanc, elles se présentent sur la page comme les vers d'un poème (PE 35-37). *La Pluie d'été* est ensuite ponctuée par trois lectures que fait l'adolescent de *L'Ecclésiaste*, à la page 55, 114 et 147. Les deux premières prennent la forme de versets bibliques et chaque phrase est précédée graphiquement par un tiret. Dans la dernière lecture, la forme poétique et le verset se mélangent.

Le langage des personnages compose un registre éblouissant où se mélangent le parler populaire et le langage poétique. Le caractère oral du discours est apparent dans la disparition du *ne* de la négation, courante dans la langue parlée, dans l'élision du *e* final et quelquefois même de syllabes entières, et dans les changements d'orthographe qui reflètent les particularités de la prononciation du personnage. Par exemple: "l'livre" (PE 25), "j'dis qu'non" (PE 28), "c't'à dire" (PE 23), "la criture" (PE 25), "alboums" (PE 41). Parfois, les pronoms personnels disparaissent: "La mère:

L'avez jamais vu, Ernesto, Monsieur? Le journaliste: Jamais... L'est immense?" (PE 136). Il est infectieux, ce français mutilé, car tous ceux qui viennent en contact avec les Crespi subissent l'influence de cette famille remarquable et se mettent tôt ou tard à parler comme eux.

Van den Heuvel emprunte aux formalistes slaves le mot *skaz* pour désigner ces divers phénomènes énonciatifs (52). Le critique explique que le "métissage discursif", c'est-à-dire le mélange de l'écrit et des éléments de langue orale dans un texte, "dynamise le discours en rompant son uniformité et en engendrant de nouveaux rapports dialogiques" (53). Son appréciation de cette tactique langagière s'applique tout à fait bien au roman en question, cependant il y a plus que cela. Duras jette une nuance de doute sur toute distinction rigide qu'on serait tenté de faire entre le style oral et le style littéraire. Dans une interview avec Aliette Armel pour le *Magazine littéraire*, l'auteure déclare que

Le style parlé des gens est parfois très littéraire. Je me souviens d'une vieille concierge qui parlait comme j'écris.... Un jour, elle me dit: "Je veux acheter un lit." Je lui demande: "Pourquoi un lit?". Elle me répond: "Pour moi, mon fils, dormir, quand il vient à Paris." C'est du Duras....

(20)

En effet, cette parole tronquée, cette syntaxe désordonnée, c'est bien "du Duras". Le dynamisme qu'on accorde volontiers au discours parlé, la romancière le plie aux besoins de ce qu'elle appelle la "littérature d'urgence":

C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou

ailleurs, quand il passe. Et vite, vite écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça "littérature d'urgence"... Laisser souffler le vent du livre. (Armel 20)

Sans exagérer la portée religieuse (au sens traditionnel) de cette correspondance, il est quand même intéressant de voir combien sa description de l'écriture, une écriture qui "vient d'ailleurs" (Armel 19), coïncide avec la source d'inspiration divine des Saintes Ecritures. Selon la doctrine judéo-chrétienne, et dans beaucoup d'autres traditions aussi, la parole de Dieu fut transcrite par les prophètes et sages inspirés du "souffle" divin et c'est sur cela, sur cette provenance hiératique, pneumatique, que repose l'autorité de la Bible. Des hommes se sont faits "l'instrument sonore de Dieu" et se sont laissé "posséder" par lui afin que sa parole soit entendue parmi nous. Là aussi, par un réseau de significations lexicales, nous rejoignons d'autres thèmes typiquement durassiens. Etre possédé d'une force occulte signifie, plus prosaïquement, être dans un état de folie, être hors-soi, dans une non-coïncidence complète avec le soi cartésien. La possession signifie aussi l'acte charnel où nous possédons en même temps que nous sommes possédés par le ou la bien-aimé/e, expulsion hors de soi afin de rejoindre, se fondre dans la plénitude de l'amour. Donc, par la voie métaphysique, spirituelle et charnelle, cette constellation sémantique désigne l'écriture. L'état de disponibilité éolienne de l'écrivaine lui permet de saisir le mot quand il passe. Pourtant pour Duras, le mot porté par le "vent du

livre" n'a pas son origine dans une plénitude théiste quelconque. Au contraire:

cet art se détache absolument des stratégies qui spécifient, par exemple, les démarches philosophiques: il n'entre pas dans la production d'un sens ou d'une parole; il n'articule aucune méthode qui permettrait l'acquisition d'une vérité.... Il s'ordonne à ce qui échappe--à cette chose "perdue" qu'on ne saurait chercher et qui revient d'elle-même dans les vides qu'il lui ouvre.  
(de Certeau 259-60)

C'est dans ce qui s'échappe, dans le perdu, dans les vides de l'écriture que Duras retrouve le sacré.<sup>6</sup>

### *C'était pas la peine*

"Je retournerai pas à l'école parce que à [sic] l'école on m'apprend des choses que je sais pas" (PE 22). C'est avec cette phrase étrange, absurde même, offerte à la mère en guise d'explication pour son absentéisme, que commence le singulier voyage intellectuel et spirituel du jeune Ernesto. Le refus de sa part de se plier aux règles sociales en matière de scolarisation en rappelle d'autres. On se souvient notamment de l'enfant dans *Moderato Cantabile* qui s'obstine à ne pas répondre aux instances de la professeure de musique. Pour Duras, "le refus passif" est une force qui appartient également à la femme et à l'enfant; il constitue pour eux "une force colossale" contre toutes les forces sociales oppressives

<sup>6</sup>Dans la même interview avec Aliette Armel, Duras déclare que "c'est sacré, écrire" (22).

(P 109-10). L'opposition d'Ernesto à l'école le met dans une situation de rupture mais sa différence ne fait que se concrétiser par là. Dire qu'il se distingue des autres enfants, c'est peu dire et beaucoup dire à la fois. Fils aîné d'une famille d'étrangers habitant une banlieue de la région parisienne, il est en même temps "petit et immense" (PE 65). Son âge est indéterminé, "entre douze ans et vingt ans" (PE 12) et puis, "il ne dit rien, Ernesto", mais quand il parle "c'est des choses que personne avait dites avant lui" (PE 31). Même son nom change de temps en temps car sa mère l'appelle parfois, Vladimir; elle a du mal, d'ailleurs, à se rappeler quelle position il occupe dans la série des enfants. Impossible de le fixer, cet enfant, de s'en faire une image précise. Néanmoins il devient, avec la mère, le centre trouble du discours romanesque, de sorte qu'en même temps que nous le connaissons le plus, c'est pourtant Ernesto que nous connaissons le moins. A partir de son refus initial, l'aîné des sept enfants apprend la perte et l'abandon, leçons existentielles décisives.

Mais que veut dire cette phrase extraordinaire? Écoutons ce qu'en dit Marguerite Duras: "Ernesto dit, en quelque sorte, on m'apprend le savoir mais pas la connaissance.... on ne me laisse pas apprendre à ne pas apprendre, à me servir de moi-même" (Armel 18). Bien qu'elle avoue ainsi ne pas savoir, elle non plus, le véritable sens de la phrase, Duras nous aide à déblayer un peu le terrain en soulignant la distinction

importante entre connaissance et savoir. Le savoir appartient au discours social officiel, au dogme, aux sciences et à la technologie. L'enfant apprend ce genre de discours quand il commence l'école, institution conçue pour assurer l'adaptation du futur citoyen et citoyenne à la société et au rôle qu'il et elle doivent y jouer. Par contre, la connaissance appartient au domaine de l'intuition, du non-savoir. Criblés d'hésitations, d'oublis et d'indicibles, les textes durassiens privilégient ce qui peut être appréhendé quand la parole est la plus faible, là où le savoir, inutile d'ailleurs, n'a plus de prise. L'inexprimable, on tente de le raconter avec les instruments usés que sont les mots, tentative qui s'avère difficile, impossible même, car elle mène fatalement à la non-parole, au cri ou au silence, seuls (non-)énoncés qui peuvent remédier au défaut du langage.

Alors qu'une saisie intuitive est nécessaire afin de "comprendre" la phrase d'Ernesto, le journaliste et l'instituteur, représentants d'institutions socioculturelles, essaient au début de la déchiffrer à partir d'une logique et d'un raisonnement des plus conventionnels. Lorsque les parents avertissent l'instituteur que leur enfant ne veut plus fréquenter l'école, il leur conseille tout naturellement d'avoir recours à la violence. "On les force, Monsieur, on les y contraint, on tape dessus, voilà", dit-il (PE 62). Ensuite, il voudrait parler avec Ernesto, "le raisonner. Revenir à une logique élémentaire" (PE 67). Le journaliste, lui, essaie

"d'percer c'mystère" en remontant à la source (PE 139). C'est dans les conditions socio-économiques de la famille, dans les détails biographiques et signes avant-coureurs, dans les "accidents" qu'il espère trouver la clé du génie de l'adolescent alors qu'il faut chercher dans le quotidien. Un coup monté, une révolte contre l'injustice sociale, une "mise en doute d'la connaissance générale": explications habituelles qu'offrent les savants analystes de la société et du coeur humain--politicologues, sociologues, psychologues, pédagogues, journalistes, cyniques et autres--en réponse à l'inexplicable (PE 140). Mais les hypothèses normales n'élucident rien de l'intelligence fulgurante d'Ernesto. Elle ne peut se comprendre qu'à travers le tu. Dans le film, *Les Enfants*, la mère dit au journaliste: "La phrase d'Ernesto, je la comprends à me taire." De même, l'adolescent explique au journaliste que ses parents comprennent sa phrase "à un tel point qu'ils n'peuvent pas en dire un mot", le silence étant la seule réplique que l'on puisse donner (PE 143). Et contrairement au savoir qui peut être explicité, l'intuitif n'est pas stable, ne donne aucune certitude. A certains moments, avoue la mère, le sens de la phrase d'Ernesto lui échappe alors qu'à d'autres moments, elle comprend. C'est en quittant l'école qu'Ernesto apprend "à [s]e servir de [lui]-même", à faire confiance à cette part d'inconnu en lui qui, libérée, donne essor à son intelligence expansive.

Mais ce qu'Ernesto entrevoit le jour de sa fugue est

accompagné d'une prise de conscience beaucoup plus fondamentale. Duras mélange la découverte d'Ernesto avec l'histoire de la création du monde car les deux sont intimement liées. Sa journée à l'école montre que: "Les enfants à l'école, ils sont abandonnés. La mère elle met ses enfants à l'école pour qu'ils apprennent qu'ils sont abandonnés. Comme ça elle en est débarrassée pour le reste de sa vie" (PE 80). Traumatisme du premier jour d'école, une séparation avec la mère des plus angoissantes pour certains enfants et qui répète l'expulsion violente de la matrice lors de l'accouchement. Duras voit la naissance comme une culpabilité pour la mère "comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne" (Lieux 23). La culpabilité maternelle est doublée d'un constat de la part de l'enfant, celui de la rupture irréductible face à l'autre, ici en la figure de la mère; mais plus tard d'autres séparations se vivront avec autant de déchirement. Avec l'abandon s'apprend le désespoir. L'expérience critique de la solitude bouleversante et inoubliable dans laquelle Ernesto est projeté est véhiculée à travers la métaphore de la Genèse, car la genèse du monde équivaut ici à la (deuxième) naissance de l'enfant.

Dans un premier temps, Ernesto raconte son départ de l'école: "J'ai marché très lentement. Et puis je me suis retourné au dehors de l'école. Sur une route.... Je me suis assis sous les arbres près du château d'eau. Et j'ai attendu" (PE 36). Assis dans ce milieu peu urbain, Ernesto comprend



"quelque chose comme la création de l'univers" (PE 37). Le tout se crée spontanément en une seule nuit et sans l'aide d'un créateur (ou créatrice) divin(e). Quoique tout y soit, forêts, montagnes, lapins, cailloux, petits enfants, feuilles d'arbre, "petites choses invisibles de toutes sortes", il y a néanmoins un manque émouvant dans cette plénitude, une absence ressentie vivement par l'adolescent et cette absence porte le nom de Dieu (PE 38). "Perte de l'origine et perte de l'espoir se conjuguent pour susciter le désir qu'on en finisse, qu'on renonce à toute croyance, à tout pouvoir, pour ne plus être aliéné" (Bajomée 1990:32). Cette analyse pénétrante de Bajomée résume très bien l'autre phrase d'Ernesto, "C'était pas la peine", que nous avons déjà entendue dans la bouche de la vieille femme du film *Le Camion* (PE 37). Le désespoir de l'enfant et celui de la vieille femme surgissent du même vide et se répondent malgré les années qui les séparent, l'un à l'aube de la vie l'autre au crépuscule; il n'y a que les termes de référence qui changent. Ce que l'adolescent vit au niveau personnel se généralise à tout l'univers puisqu'il est dans une aliénation irrémédiable et profonde. A l'instant de la création, la terre et les êtres qui l'occupent sont abandonnés par Dieu.

### **Vanités des vanités**

Ernesto apprend à lire dans le "livre brûlé", une Bible

(bien qu'elle ne soit jamais nommée comme telle dans le récit) trouvée sous un tas de gravats dans l'appentis où les enfants se réfugient. Ayant subi les effets d'une forte flamme, ce livre se distingue de tous les autres que les enfants ont vus auparavant. Une puissance inconnue mais terrifiante a, pour des raisons mystérieuses, excisé une partie du texte en laissant un vide là où jadis fut la parole.

C'était un livre très épais recouvert de cuir noir dont une partie avait été brûlée de part et d'autre de son épaisseur par on ne savait quel engin mais qui devait être d'une puissance terrifiante, genre chalumeau ou barre de fer rougie au feu. Le trou de la brûlure était parfaitement rond. Autour de lui le livre était resté comme avant d'être brûlé et on aurait dû arriver à lire cette partie des pages qui l'entourait. (PE 13)

Le feu a fait un silence irrémédiable au coeur du texte. La fiction durassienne circule autour d'une absence, d'un manque, et la parole détruite devient le point d'aimantation qui orientera l'histoire d'Ernesto. Point de douleur extrême aussi, car les enfants pleurent sur l'objet détruit et Jeanne parle du "martyr du livre" (PE 15). Le silence du livre provoque chez Ernesto un silence d'une profondeur égale, période contemplative où il se retire du monde pour être seul avec le livre. Autre objet équivalent au livre dans la pensée d'Ernesto et qu'il contemple avec la même ferveur singulière: l'arbre solitaire, emmuré, mis à part. L'arbre n'est pas une nouvelle découverte comme le livre; toutefois il est aussi unique que celui-ci. Dans toute la France, peut-être même sur toute la terre, il n'existe pas d'arbre semblable. "Sans âge"

comme Ernesto, l'arbre est "indifférent aux saisons, aux latitudes, dans une solitude sans recours. Sans doute n'était-il plus nommé dans les livres de ce pays ici. Peut-être ne l'était-il plus nulle part" (PE 14). Unicité de l'arbre dont le nom perdu est emblématique de la parole détruite, raturée, effacée par la brûlure du livre. Méditant sur l'aliénation profonde dans laquelle se trouvent ces deux objets, l'adolescent glisse vers la folie, condition qui lui permet de faire un vide identique au creux de lui-même, de s'expulser afin que "leur sort se touch[e], se fond[e] et s'emmêl[e] dans sa tête et dans son corps à lui, Ernesto, jusqu'à celui-ci aborder [sic] dans l'inconnu du tout de la vie" (PE 15). Dans un sens, l'adolescent est doublement marqué par le silence car le refus de la parole se mue en folie dont le dire ne s'entend plus ainsi que Foucault l'a démontré dans *Histoire de la folie*. Trois silences se rejoignent: Ernesto se tait et devient fou provisoirement, la parole cautérisée du livre et le nom perdu de l'arbre, tous trois sous le signe de l'effacement; une solitude triangulaire se dessine dans le corps du jeune.

Avec le livre brûlé et l'arbre, Ernesto porte en lui la connaissance de l'aliénation et de la solitude que l'abandon à l'école vient confirmer. D'ores et déjà, l'adolescent comprend la profonde et désespérante futilité non seulement du savoir mais de l'univers entier. Sa phrase percutante, "C'était pas la peine", répétée inlassablement en réponse à

tout ce qu'on lui propose, est une transcription contemporaine et prosaïque de la phrase ecclésiastique, "Vanité des vanités, tout est vanité et poursuite du vent". Pour quiconque cherche un sens à la vie, quête éternelle et foncière, la brutalité de ce constat nu ne peut que le jeter dans le désarroi. A la question que lui pose l'instituteur, "Dieu serait donc le problème majeur de l'humanité?", Ernesto répond, "Oui. La seule pensée de l'humanité, c'est ce *manque à penser là, Dieu*" (PE 144, mes italiques).

La différence entre le texte biblique et le roman que nous examinons réside dans le concept sous-jacent de Dieu et de la genèse. Selon la tradition judéo-chrétienne,

the cosmic drama of Creation [is] as a creatio ex nihilo (creation out of nothingness); that is, an emanation, externalization, unfolding, projection, or outflowing of God's divine energy from himself into space (12)

explique Bettina Knapp dans son ouvrage, *Exile and the Writer*. La plénitude absolue et la présence du divin sont visibles dans le cosmos nécessairement imparfait mais créé à partir d'une impulsion de Dieu. Or, le "dieu" durassien s'apparente plutôt au mythe du *tsimtsum* développé par le mystique hébreu, Isaac Luria. Knapp continue,

God's act of withdrawal, contraction, or concentration into himself--his essence becoming increasingly hidden in the process--led to the liberation of primordial or pneumatic space, from which the manifest world came into being. (12)

C'est dans l'absence de Dieu que se crée le vide qui donne naissance au cosmos. Pour Blanchot également,

le problème essentiel de la création, c'est le problème du néant. Non pas comment quelque chose est créé de rien, mais comment rien est créé, afin qu'à partir de lui il y ait lieu à quelque chose. (cité dans *Bajomée Duras* 83)

Du fait de ce néant fondamental, la divinité deviendrait non une "chose" à penser mais un "manque" à penser.

De même, c'est par une omission que la mère reconnaît l'intérêt que porte Ernesto à Dieu. Non parce qu'il en parle, mais justement parce qu'il n'en parle pas: "Jamais Ernesto n'avait prononcé le mot Dieu, et c'est à travers cette omission que la mère avait deviné quelque chose comme ça, Dieu" (*PE* 48). Dans une série d'imbrications existentielles et métaphysiques, l'abandon de la naissance reprend l'abandon des enfants à l'école que répètent la séparation imminente d'Ernesto avec sa famille et aussi celle, beaucoup plus mortelle, avec Jeanne. Tous ces moments constituent une réitération de l'aliénation initiale, primordiale, face à la divinité et réaffirment l'impossibilité d'y remédier.

"Le manque à penser" qui est, qui doit être, la seule pensée de l'humanité, donne lieu au paradoxe qu'Ernesto cherche constamment à creuser: "c'était à la fois Dieu et pas Dieu, la passion de vivre et celle de mourir" (*PE* 48). Vie/mort, être/non-être, présence/absence, ici se dessine l'indicible contradictoire que seule l'antithèse exprime efficacement, car chaque terme de l'opposition est immédiatement raturé par l'autre, et que du déchirement de l'entre-deux perce l'inexplicable. Ainsi à côté d'un Dieu sauvage et destructeur se profile un Dieu d'amour car la

croyance de Jeanne en Dieu et son amour incestueux pour son frère Ernesto proviennent d'un seul et même sentiment, transfigurant une transgression en passion divine (PE 32). Néanmoins la puissance divine, dévastatrice et incompréhensible, se déchaîne périodiquement et suite aux orages violents, "Ernesto consignait les choses détruites par Dieu au cours de la nuit. Un quartier, une route, un immeuble: pierre par pierre Vitry serait détruit" (PE 48). Le ton apocalyptique qui hante le récit se concrétise à la fin dans la destruction de la vieille autoroute et dans l'éclatement du cercle familial. Source d'une peur généralisée, l'Être imprévisible est pour les enfants le principe même du danger: "Toutes les peurs des enfants venaient de Dieu et de ces peurs-là, la pensée ne pouvait pas consoler parce que la pensée faisait partie de la peur" (PE 73). La peur de Dieu et la peur de la mère se confondent dans l'esprit enfantin car les petits comprennent instinctivement que celle-ci voudrait les délaisser, les mettre à l'Assistance Publique. Les chassant chaque jour de la maison, la mère abandonne ses enfants aux intempéries et dans le quartier on se plaint de sa négligence envers sa progéniture. L'amour des "brothers et [des] sisters" n'en est pas pour autant diminué car ils pressentent "clairement ou pas" que la mère fomenté "en elle une oeuvre de chaque jour, d'une importance inexprimable, c'était pourquoi elle avait besoin de s'entourer de silence et de paix" (PE 49).

Malgré le paradoxe pour une écrivaine qui affirme n'avoir jamais été croyante, Duras fait de Dieu le (non-)sujet principal de *La Pluie d'été* (*Parleuses* 239). Cependant, il ne faut pas oublier que l'existence ou l'inexistence d'un créateur n'est pas la "question" qu'elle essaie de résoudre. Au fait, que Dieu soit ou ne soit pas revient au même puisque Duras n'entend ni le fixer dans une définition convenue ni en proposer une nouvelle: "C'est pas une question de: plus que ça ou de moins que ça; ou de: comme si il [sic] [Dieu] existerait ou de: comme si il [sic] existerait pas, c'est une question, personne ne sait de quoi" (*PE* 133). Néanmoins la romancière exige que l'être humain "jug[e] de 'l'oeuvre' ... de Dieu et de ses conséquences planétaires" (*Alleins* 172). L'adolescent et le roi de *L'Ecclésiaste* font face au même désespoir éprouvé devant la contingence humaine et universelle--"Dieu, pour Ernesto, c'était le désespoir toujours présent quand il regardait ses brothers et sisters, la mère et le père, le printemps ou Jeanne ou rien" (*PE* 48)--et l'impossibilité où nous sommes d'en parler, d'en dire quelque chose. Au bout de la recherche exhaustive d'Ernesto, la raison d'être échappe encore. En parlant de son film, *Le Camion*, Duras est convaincue de la nécessité d'abandonner l'habitude qu'a le monde occidental de trouver une solution politique aux problèmes sociaux. *La Pluie d'été* creuse encore plus avant et évacue le besoin enraciné de trouver un sens à l'existence: "On nous a appris depuis l'enfance que tous nos efforts

devaient tendre à trouver un sens à l'existence qu'on mène....  
Il faut en sortir" (*Outside* 176). Voilà pourquoi la mère voudrait qu'Ernesto renonce à tout espoir:

*La mère* : Tu as eu de l'espoir avec les études Ernesto?

*La voix de la mère* est très lente, d'une abominable douceur.

*Ernesto* : Beaucoup d'espoir.

*La voix d'Ernesto* est aussi plus sombre, ralentie, dirait-on.

Silence de la mère.

*La mère* : Maintenant Ernesto, tu n'as plus d'espoir.

*Ernesto* : J'en ai plus.

Silence.

*La mère* : Du tout? Ernesto, tu le jures, tu n'en as plus du tout...

L'hésitation d'Ernesto qui à la fin cède.

*Ernesto* : Du tout. Je le jure. (*PE* 131)

L'apprentissage difficile d'Ernesto est ce dés-espoir à la fois atroce et doux, la condition même de la survie à l'âge adulte, le début de sa vie "de mort et de pierre" (*PE* 151). C'est vers autre chose qu'oriente la métaphysique durassienne, vers une in-différence "gaie". Ici, la notion d'in-différence englobe à la fois l'acception connue du mot, mais aussi le sens d'indifférencié, ce qui n'est plus différent. Mais avant d'accéder à l'in-différence, il faut passer par la peur, la douleur, et bien entendu, le désespoir. La recherche parallèle du roi de *L'Ecclésiaste* et d'Ernesto a pour but de trouver "la porte par où sortir de l'étouffante douleur, le dehors" (*PE* 148). C'est dans le livre brûlé, dans le vide de la parole détruite que le jeune héros trouve la porte de sortie. Bien que le roi et l'adolescent soient doués d'une intelligence extraordinaire, ils savent que ce n'est ni par le savoir ni



par les actes humains qu'ils pourront surmonter l'aliénation dans laquelle ils vivent. Avec le livre, Ernesto découvre l'autre "visage" de la connaissance que seule l'image de la lumière évoque convenablement:

Avec ce livre... justement... c'est comme si la connaissance changeait de visage, Monsieur... Dès lors qu'on est entré dans cette sorte de lumière du livre... on vit dans l'éblouissement... (Ernesto sourit). Excusez-moi... c'est difficile à dire... Ici les mots ne changent pas de forme mais de sens... de fonction... Vous voyez, ils n'ont plus de sens à eux, ils renvoient à d'autres mots qu'on ne connaît pas, qu'on a jamais entendus... dont on n'a jamais vu la forme mais dont on ressent... dont on soupçonne... la place vide en soi... ou dans l'univers... je ne sais pas... (PE 109)

Les hésitations nombreuses de l'adolescent, les silences elliptiques qui entrecoupent son discours, les approximations successives qu'il utilise afin de cerner l'incernable reflètent l'énorme difficulté qu'il a à traduire sa découverte fulgurante dans un langage foncièrement inadéquat. Comment décrire ce que l'on pressent quand le sens se décolle des mots pour renvoyer à d'autres mots qui n'ont jamais été lus ni entendus? Avec un vocabulaire insuffisant, Ernesto ne peut que suggérer et à la fin, avec son "je ne sais pas", il avoue son incapacité. Dans le passage que je viens de citer, l'impuissance du langage, sa pauvreté face à l'importance et à la richesse de l'expérience métaphysique vécue ne pourraient se faire plus évidentes. Ce que le personnage appréhende ne dépend nullement de l'intelligence telle qu'elle est conçue socioculturellement, car la mère, qui n'a aucune instruction formelle, partage aussi cette espèce de connaissance

fondamentale de "la place vide en soi ou dans l'univers".

Lorsque les études d'Ernesto s'achèvent, la rupture définitive d'avec la famille se prépare et Ernesto commence sa vie d'adulte, une vie à part. Dans le dernier récital poétique que fait Ernesto, les dernières et les plus belles pages du roman, sa voix se confond encore avec celle du roi d'Israël. Au sortir de l'enfance, l'adolescent exprime le regret qu'il ressent devant tout ce qu'il quitte. Pourtant ce 'tout' ne se limite pas aux choses que l'on associe normalement à l'enfance; loin d'être une plainte purement nostalgique, ce chant raconte le dépouillement progressif et radical d'une existence suite à la perte de l'espoir, perte cruciale comme nous l'avons vu. "J'ai perdu l'espoir", murmure Ernesto, "j'ai regretté tout ce que j'avais espéré" (PE 148). Et le bien et le mal, et la vie et la mort, et "la recherche stérile de Dieu" font partie des choses pleurées par lui (PE 148). La perte de l'espoir ne se fait pas sans réaction violente à la tragédie qui est en train de se jouer. Mais l'absence de cible convenable rend cette attitude futile; en la non-présence de Dieu, qui faudrait-il rendre responsable de la condition humaine? L'adolescent ne sait "qui insulter, ni qui tuer en même temps qu'il savait qu'il aurait fallu insulter, tuer" (PE 150). Même la force de ce sentiment de révolte ne résiste pas au mouvement de perte entraîné par la fin de l'espoir et sa colère s'épuise subitement. Y succède "le désir ardent de vivre une vie de pierre. De mort et de pierre" (PE 150-51).

Que faire de ce voeu bouleversant, presque suicidaire, qui semble prôner la stérilité, l'insensibilité, le nihilisme d'une mort spirituelle comme mode de vie idéal? Il serait plus juste, me semble-t-il, de dire que nous nous retrouvons face à l'in-différence fondamentale du projet durassien. Quelques indices inscrits en filigrane dans le texte nous invitent à y voir autre chose qu'une simple abdication de la vie. Dans un dialogue avec l'instituteur, Ernesto annonce la fin prochaine de ses études et il en fait le bilan. Pour l'instituteur, qui a suivi de près le périple de son étudiant, l'aboutissement de la recherche scolastique donne sur une clôture, un échec. Par contre, Ernesto y entrevoit toujours la possibilité d'une ouverture sur autre chose. "Qu'est-ce qui reste à votre avis Monsieur Ernesto...", demande le maître d'école, perplexe. L'adolescent répond doucement: "Tout à coup l'inexplicable... la musique... par exemple..." (PE 117). Au-delà, ou mieux, en-deçà du savoir cognitif reste toujours ce qui dépasse "les limites de la science" (PE 144); l'inconcevable, auquel participe la musique, appartient à l'infini, à l'incompréhensible, à tout ce qui surpasse notre entendement rationnel. A ce "désir d'infini", les paroles de la mère ajoutent une couche supplémentaire mais indispensable--comme son chant, *La Neva*, accompagne irrésistiblement le dernier récit d'Ernesto--en opposant le particulier au général (Bajomé 1990:33). "Je pense à moi mais pas au jour le jour, tu vois, mais dans l'principe...", dit-elle à son fils (PE

127). Se dégageant de cette part d'elle-même prise dans le quotidien, cette part qui compose son identité particulière, la mère se perd dans le courant de la généralité de l'existence--"pas au jour le jour ... mais dans l'principe". La même idée revient dans la bouche d'Ernesto lorsqu'il explique au journaliste que les enfants Crespi sont "des enfants d'une façon générale" (PE 145). C'est pourquoi la démarche investigatrice du journaliste porte à faux car le reportage consiste à dégager les particularités d'une situation alors que dans ce cas, ce sont les généralités qu'il faut savoir apprécier. L'in-différence que cultivent les protagonistes les situe dans la non-différence du tout de l'existence. Ici, je reprends les paroles de Blanchot parues dans l'article de Bajomé pour le *Magazine littéraire*: "c'est l'impersonnel qui est l'un des traits du sacré; nous sommes hors du monde, ce n'est pas l'au-delà, c'est l'en-deçà, non pas la pureté du néant, ni la plénitude de l'être, mais l'être comme néant" (33). C'est cela, vivre une vie de mort et de pierre; le négatif se mue en positif, le néant de la mort spirituelle devient une prescription pour le fusionnement de l'être et de l'absolu, la porte de sortie, si l'on veut, qui nous libère de notre aliénation même si cela s'avère fugitif.

*Comme s'il y avait mille ans*

Les nombreuses voies que suivent les personnages afin

d'atteindre l'in-différence (Ernesto n'est pas le seul à faire ce trajet) se déploient stratégiquement dans *La Pluie d'été* et fracturent les limites temporelles fictionnelles. Car, inévitablement, l'in-différence ne connaît aucun terme. En une série de télescopes, Duras rapproche textuellement des événements chronologiquement séparés. D'ailleurs, comme nous l'explique Alleins, pour Duras, "le temps est un contenant immobile d'où ne disparaît rien de ce qui a une fois existé. Plus forte que les apparences est son intuition d'éternité" (13). Tout ce qui a été, tout ce qui est, est donc, en principe, toujours accessible à tous. Il suffit d'en favoriser la réception, de se fier à l'agir de la mémoire, par exemple, ou du rêve ou de l'imaginaire ou de la folie ou de l'amour, bref, de se soumettre au doux emportement de l'inconscient ou d'un état somnambulique--tous des conditions d'extériorisation qui ressemblent à la mort--qui permet l'infusion en soi de ce qui est autre. Dans une plongée vertigineuse à travers le temps, le souvenir de l'adolescent vibre d'échos archaïques ainsi que nous le montre cette phrase qui précède l'histoire de la création de l'univers: "C'est comme s'il y avait mille ans" (PE 36). Mille ans: période de temps qui, à l'échelle de la compréhension enfantine, est suffisamment longue pour désigner l'éternité, elle évoque en même temps un lointain fabuleux. Mais le loin rejoint le proche et l'ailleurs touche l'ici. L'écart de plusieurs siècles qui séparent, dans une chronologie linéaire, nos jours et les événements de la Bible

est anéanti par la lecture qu'en fait l'adolescent. Le vide au centre du texte biblique stimule l'imaginaire et provoque une fusion étroite entre un roi ancien, auteur de *L'Ecclésiaste*, et un enfant contemporain habitant Vitry-sur-Seine. Une saisie spontanée sera la méthode d'apprentissage d'Ernesto, une lecture linéaire mais intuitive de signes graphiques qui annule le processus purement séquentiel dont elle dépend normalement pour sa signification et qui se fait à partir du non-su. Voici l'explication qu'il donne de comment il apprend à lire "sans le savoir qu'il le faisait", explication qui aurait plu, a-t-on dit, à Borgès ou encore à Saussure:

Au début il disait qu'il avait essayé de la façon suivante: il avait donné à tel dessin de mot, tout à fait arbitrairement, un premier sens. Puis au deuxième mot qui avait suivi, il avait donné un autre sens, mais en raison du premier sens supposé au premier mot, et cela jusqu'à ce que la phrase tout entière veuille dire quelque chose de sensé. Ainsi avait-il compris que la lecture c'était une espèce de déroulement continu dans son propre corps d'une histoire par soi inventée. (PE 16)

La lecture n'est aucunement une activité passive, la consommation d'un texte qu'un autre aurait préparé. Par le truchement de l'histoire, toute distinction entre lecteur et écrivain est oblitérée puisque les deux sont em-portés par le mouvement de l'imaginaire. Là se situe, pour Duras, le sentiment du religieux: "le mouvement religieux c'est le mouvement vers l'autre ... sortir de soi ... se fondre dans" (*Parleuses* 210). La vaste communion se noue aussi au niveau de la géographie et le Vitry de la fiction, ville tentaculaire "le moins littéraire que l'on puisse imaginer" (PE 155), se

transforme en territoire sacré, "sort[i] tout droit des lectures du livre brûlé, de ces jardins des rois de Jérusalem où il ne faisait jamais nuit" (PE 98).

Ce qu'Ernesto fait par la lecture initiale et ensuite par ses études, la mère le fait quotidiennement. Son oeuvre ne se nomme pas car elle est composée non seulement de ce que fait la mère, mais aussi, plus pertinemment, de ce qu'elle ne fait pas. Son oeuvre "d'une importance inexprimable" englobe tout, le plein et le vide (PE 49): "Tout allait à la grandeur de l'oeuvre de la mère comme la pluie aux océans, autant ces petits enfants qu'elle voulait vendre que les livres qu'elle n'avait pas écrits, les crimes qu'elle n'avait pas commis" (PE 50). Comme son fils, Hanka raconte, mais c'est le souvenir ressuscité qui forme le texte de son histoire: une conversation entendue par hasard dans un train filant à travers la Sibérie Centrale, conversation banale que deux hommes entament à voix basse pour passer le temps. Leur travail, leurs villages, leurs familles, le froid et le silence des nuits polaires, "l'étrange bonheur des enfants dans ce pays de traîneaux et de chiens": sujets d'apparence ordinaire, pourtant ils fascinent les passagers qui les écoutent. Mais c'est également la manière dont ces choses sont dites qui est "décisive" pour la mère. S'infiltrer à travers les mots un bonheur inexprimable qui jure avec la banalité des propos. Afin de voir "la femme de l'homme jeune, sa maison, les hectares de neige et de pierre autour, les bêtes enfermées

dans les "Lables pendant des mois et cette odeur de la nuit arrêtée dans l'hiver", la jeune femme de dix-sept ans, qu'était la mère à l'époque, poursuit son voyage en Sibérie (PE 47). C'est pendant ce voyage inoubliable qu'elle connaît l'anéantissement de l'amour. Hanka garde en elle cet état d'éblouissement qui s'appelle l'infini. Au trou rond du livre brûlé correspond le bleu inouï "du lac Baïkal dans l'immensité de neige" ou, tout simplement, l'ampleur pure et blanche du vaste territoire nordique, car ils sont un point de conjoncture existentielle pour l'imaginaire.

La thématique de l'amour-mort, expérience totalisante dans laquelle les amants se fondent complètement l'un dans l'autre, thématique que Duras ne cesse d'explorer et d'approfondir depuis ses premiers romans, est reprise aussi dans l'amour incestueux des adolescents. Les aînés forment un couple à part des autres enfants; cela est d'autant plus évident que ce sont les seuls enfants qui sont nommés dès le début du roman. Les appellations des autres ne seront dévoilées que beaucoup plus tard dans le récit faisant des petits un groupe homogène qu'on nomme, "les brothers et les sisters". Les petits Crespi agissent comme un tout inséparable, car la séparation, ils ne peuvent pas encore la concevoir. A l'exception des enfants pubères, les plus jeunes se comportent comme "un corps unique, une grande machine à manger et à dormir, à crier, à courir, à pleurer, à aimer" (PE 44).



Mais l'amour des aînés et son impossibilité sont déjà une répétition de l'histoire retentissante qu'a vécue la mère pendant sa jeunesse. La même passion brûlante qui dévore le corps de Hanka--"cette brûlure au coeur, elle la garderait dès son souvenir abordé, déjà elle l'avait là dans le corps" (PE 50)--est transmise à la fille car celle-ci est fortement attirée par le feu, au point d'être incendiaire. Lorsque son amour pour Ernesto se déclare, Jeanne regarde son frère "à en être brûlée" (PE 55). Comme toujours, la passion amoureuse ne peut résister à l'usure dégradante du temps que par la mort, et au point culminant de l'histoire de Jeanne et d'Ernesto, nous reconnaissons la fin fatale de tous les amants durassiens. S'identifiant l'un avec l'autre jusqu'à ne devenir qu'un seul être--"On est pareils Ernesto" déclare l'ainée (PE 134)--le frère et la soeur participent à l'infini dont la mort est l'unique garantie. La confluence de deux courants textuels, la chanson et l'histoire biblique, porte et éternise cette lente agonie qu'est la mise à mort de l'amour. Aux paroles de la chanson folklorique, "Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai", s'accorde le récit millénaire du roi d'Israël "encore dans sa jeunesse, plein de vigueur et de foi" (PE 135). Mille ans, temps d'une éternité où dure l'amour et où survivra le souvenir de cet amour. Le "on est morts" répété deux fois sonne comme un glas pendant que se mêlent souffle et larmes, éléments fluides qui se dissolvent complètement l'un dans l'autre. C'est par la mort

que l'amour transcende le temps.

La fusion des aînés est une fonction du sentiment intense qu'ils partagent. Cependant toutes les divisions entre les personnages se désagrègent de façon déconcertante<sup>7</sup>; même la séparation chronologique des générations n'est pas respectée. L'âge des enfants n'est pas fixe, ce qui fait qu'Ernesto a entre douze et vingt ans, tandis que Jeanne aurait peut-être onze ans. De surcroît, la taille énorme du fils lui permet de se faire passer, avec un point d'humour, pour "un enfant de quarante ans de philosophie" (PE 94). Cette imprécision à l'égard des âges entraîne certains glissements chronologiques radicaux à l'intérieur de la fiction. Comme s'il pouvait exercer quelque contrôle sur son propre corps, la croissance anormalement rapide de l'aîné est un effort pour rejoindre la mère sur le plan temporel. Pourtant il se rend compte que c'est trop tard: "j'ai grandi très vite exprès pour rattraper la différence entre toi et moi, ça a servi à rien...", admet Ernesto (PE 94). La rupture dans la ligne chronologique, ainsi que la ressemblance physiologique de la mère et de la fille, brouillent considérablement les relations formelles entre les Crespi, sans éliminer la structure familiale traditionnelle. Les traits que partagent Jeanne et la mère encore belle, mais fatiguée de mettre au monde tant d'enfants, montrent que la fille dédouble la figure maternelle: "Jeanne a les yeux de sa

<sup>7</sup>"Cette identification des protagonistes confondant leurs frontières, leurs paroles, leur être, est une figure permanente chez Duras" (Kristeva *Soleil noir* 241).

mère, les cheveux pareils" (PE 26). Egalement, la naissance de l'amour incestueux suscite un regard nouveau du père sur l'adolescente et il reconnaît en elle la même sauvagerie et la même beauté qu'il retrouve chez sa femme. Cette découverte bouleversante le pousse à crier le nom de son épouse, nom que Jeanne entend pour la première fois de la bouche de son père. A son tour, la fille décèle en cet homme un amoureux, non plus un père, mais un homme violemment épris d'une femme s'appelant Hanka. Après l'union charnelle des aînés, mère et fille deviennent identiques--"Jeanne c'est elle, la mère" (PE 129)-- investissant symboliquement l'amour filial et l'amour maternel d'un élément incestueux. Transgression de la règle sociale, l'inceste introduit le désordre à l'intérieur du système ordonné de la communauté, dont la famille est la cellule de base, en brouillant les liens stricts de parenté qui la gouvernent. Par analogie, l'amour interdit correspond au refus de séparation quelle qu'en soit sa forme.

Les ouvrages de Duras sont fortement imprégnés de musique et *La Pluie d'été* ne fait aucunement exception comme nous l'avons vu. Les notes mélodieuses des trois chansons qui accompagnent le texte signalent un point de fuite par où s'échappe l'écrit. L'inexplicable qui déjoue l'effort de la parole pour le prononcer retentit à travers les harmonies de cet arrière-fond musical. Lorsqu'elles font leur entrée, les chansons *La Neva*, *A la claire fontaine* et *Allô maman bobo* sont inséparables de ces états d'absence à soi que sont le sommeil,

l'oubli et l'amour-mort. Suivant ses entrevues avec les parents d'Ernesto, l'instituteur s'endort profondément tout en chantant *Allô maman bobo*; une nuance d'humour de la part de l'auteure se glisse dans ce titre à la fois ludique et enfantin. *A la claire fontaine* appartient à l'amour incestueux fraternel. Douce plainte qui exprime le regret d'un amour perdu pour un bouquet de roses, la chanson prépare la rupture inévitable des amants. La musique que produit la mère exerce la même fonction, c'est-à-dire que c'est un point vide, un oubli, une harmonie du manque dont il faudra retrouver les paroles. Air qui flotte dans le quartier, que tout le monde connaît à force de l'avoir entendu chanter, et faisant partie de l'environnement sonore de ceux qui habitent le quartier, *La Neva* détruit les barrières qui existent entre eux.

\* \* \*

Avec *La Pluie d'été*, Duras nous offre un roman éblouissant dont le sujet principal est la lecture. Mais en même temps, la romancière brouille les frontières entre écriture et lecture, et, plus pertinemment, entre écrivain et lecteur. Mieux, elle les anéantit. Quand il se met à lire dans le livre brûlé, le jeune Ernesto participe au mouvement essentiel du livre, tout comme nous, en tant que lecteurs et lectrices, nous y participons. Il s'ouvre au souffle de la parole. Mais pour ce faire, il doit détruire tout ce qui

constitue un obstacle à la parole, c'est-à-dire, tout ce qui divise et sépare. L'adolescent reprend ainsi le travail essentiel de l'auteure à travers ses lectures-réécritures. Ainsi, malgré la douleur aiguë que cela provoque, il entame un processus de détachement qui mène à "l'indifférence gaie" et qui permet de vivre, sans désespoir, une vie de "mort et de pierre". Northrop Frye explique que le sens de la "vanité" dans *L'Ecclésiaste* évoque le concept bouddhique de *shunyata*: "the world as everything within nothingness. As nothing is certain or permanent in the world, nothing either is real or unreal, the secret of wisdom is detachment without withdrawal" (123). L'intertexte principal, *L'Ecclésiaste*, donne un cadre spirituel archaïque au travail intérieur du héros contemporain. Mais ce palimpseste n'est qu'une des nombreuses tactiques stylistiques ou thématiques qui portent vers un seul et même objectif: se dépouiller de l'espoir, porter le néant en soi, être dans l'in-différence.

**MARIE REDONNET: *SPLENDID HOTEL***

Marie Redonnet paraît sur la scène littéraire en 1985 avec la publication de son unique recueil de poésie, *Le Mort & Cie*. Depuis ce début étrangement prometteur,<sup>1</sup> contes: *Doublures* (1986); romans: *Splendid Hôtel* (1986), *Forever Valley* (1987), *Rose Mélie Rose* (1987), *Silsie* (1990), *Candy Story* (1992); et pièces de théâtre: *Tir & Lir* (1988), *Mobie-Dig* (1989), *Seaside* (1991) se succèdent avec régularité. Des essais viennent s'ajouter à cette liste, continuant ainsi une longue tradition française où artistes et écrivains commentent la vie littéraire et artistique. Dans l'espace de moins de dix ans, se révèle une vision poétique des plus fascinantes, qui dramatise à la fois une féerie, un réalisme symbolique austère,<sup>2</sup> et un minimalisme déroutant où pourtant se dessinent en profondeur les hantises et les abîmes de cette fin de siècle si troublée par des considérations philosophiquement, historiquement, intellectuellement et esthétiquement difficiles. Avec cette oeuvre déjà importante, nous assistons à l'épanouissement d'une voix créatrice qui s'impose par son talent évident, sa richesse et les renouvellements qu'elle véhicule.

Pourtant, le nombre d'études critiques sur l'oeuvre de Redonnet demeure encore restreint, bien qu'elle ait suscité

<sup>1</sup>Cf. Michael Bishop, "Literary Minimalism: Fifteen Remarks", communication inédite, International Colloquium on 20th Century French Studies, Dartmouth College, mars 1994.

<sup>2</sup>Voir l'article sur *Silsie* de Michael Bishop pour *World Literature Today*.

beaucoup d'intérêt et beaucoup de résistance<sup>3</sup> dans les milieux artistiques français. Quelques comptes rendus pénétrants et fort intéressants, notamment ceux de Raymond Bellour et Jean-Marie Le Sidaner publiés dans le *Magazine littéraire*, les articles de Marie Etienne, elle-même poète accomplie, et de Georges Raillard dans *La Quinzaine littéraire*-- jusqu'aujourd'hui ces textes décrivent l'étendue de la réponse critique française. A l'extérieur de la France, son oeuvre se fait connaître par le travail important d'Elizabeth Fallaize, qui publie "Filling in the Blank Canvas" dans la revue *Forum for Modern Language Studies*; par Anne-Marie Picard qui offre deux études séminales: l'une sur le triptyque de *Minuit, Splendid Hôtel, Forever Valley* et *Rose Mérie Rose*, et l'autre, dans une optique comparative celle-ci, sur *Le Désert mauve* de Nicole Brossard et *Rose Mérie Rose* (les études paraîtront bientôt dans les revues *Australian Journal of French Studies* et *Dalhousie French Studies*, respectivement); ainsi que par les entrefilets de Michael Bishop et de Judith Greenberg dans *World Literature Today*. (Je ne parle pas de l'étude de longue haleine que prépare Sanda Golopentia, à paraître chez Rodopi

<sup>3</sup>Dans la brève introduction à la série "Portraiture 1" dans *Les Lettres françaises* et qu'inaugure Marie Redonnet, Liliane Giraudon résume de façon générale et avec un évident mépris les réactions à une oeuvre que l'on juge excessive:

Face à cette écriture, de violentes résistances (c'est trop noir, c'est trop violent, il y a trop de morts, c'est obsessionnel, répétitif, qu'est-ce que c'est cette façon d'écrire, ce n'est pas de la littérature, etc.) ou des contresens dévoilant le ventre mou d'une production de clones: Marie Redonnet appartiendrait à la catégorie 'minimaliste'... (12)



en 1995).

Dans ce chapitre, je vais parler premièrement du problème esthétique central qui préoccupe Marie Redonnet, c'est-à-dire comment "délouer le piège de la poésie", celui d'une certaine tradition de la poésie qui ne mène qu'à l'échec et n'offre aucune possibilité de renouveau. "Rimbaud" examine les liens intertextuels qui se nouent entre le poème "Après le déluge" et le premier roman de Redonnet. Le rythme cyclothymique qui s'installe et qui devient le moteur du récit est le sujet de "Une incantation". L'incessant dédoublement de tous les éléments textuels est exploré dans la section suivante, "Le double". Dans la section intitulée "La précarité de l'existence", j'évoque l'effacement et la fragilité des espaces et des figures du roman à travers la thématique de la dégradation. "Eau, chaos et corps" est une méditation à la Bachelard sur le thème d'une eau omniprésente dans le récit. Finalement, si dans un premier temps, c'est la pourriture qui prédomine, néanmoins le roman oeuvre dans le sens d'un renouvellement possible, virtuel. La "Résistance" du Splendid Hôtel annonce que la transformation est inscrite au coeur même de la mort.

### *Délouer le piège de la poésie*

Dans un article pour la revue *Les Lettres françaises*, Marie Redonnet affirme qu'en écrivant son premier livre de

poésie, une question incontournable se posa :

comment faire pour déjouer le piège de la poésie? Je me sentais alors de la lignée des poètes maudits: Nerval, Poe, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Artaud. Je sentais que rester dans cette lignée allait me condamner à l'impuissance, à la folie, et donc à la mort, alors que je n'écrivais que dans un but contraire, pour me sauver de la malédiction de la poésie, pour en renaître. Il va s'agir pour moi d'opérer une conversion de la poésie, quelque chose comme son retournement. (12)

Nerval, Poe, Baudelaire..., liste de noms assez hétéroclite, noms qui annoncent et mènent infailliblement à la modernité et à la crise de la représentation que nous vivons depuis le milieu du XXe siècle. Ils ont ceci en commun: d'avoir exploré avec acharnement les limites acérées du dicible, limites qui, de par leur nature, ont mis en doute l'intégrité de l'être en proie à tous les fantasmes. Les expériences aliénantes auxquelles ils se sont livrés furent essentiellement néfastes bien qu'elles aient donné lieu à des moments poétiques intensément beaux, inoubliablement fulgurants. Van den Heuvel explique:

Quand il n'est pas possible d'établir une connexion entre la masse amorphe du réel et celle des moyens d'expression ... on peut chercher refuge dans la fuite qui peut aboutir ... au mutisme, à l'abandon définitif de la parole, par le retrait total (Hölderlin, Rimbaud) ou par la mort (Nerval et tant d'autres). (84)

Rupture donc "entre la masse amorphe du réel et celle des moyens d'expression". N'ayant plus les moyens de traduire "le réel" (dans le sens ici de sa totalité, avec tout ce qu'il comporte d'imaginaire), plusieurs n'ont pu renégocier le difficile trajet entre cet impénétrable territoire liminaire

et le morne quotidien, sombrant dans le silence, la folie, la mort précoce, le suicide. Héritage poétique redoutable dont nous parle Marie Redonnet; pour elle, comme pour tant d'autres, refaire le même trajet poétique risque de mener fatalement au renoncement de la parole, à l'impuissance. Cependant notre auteure écrit dans un article ultérieur pour *Les Lettres françaises* que "la modernité, c'est toujours aussi le retour du refoulé d'une société" (1991:4). Elle continue:

elle [la modernité] est donc toujours perturbatrice, suscitant méconnaissance et résistance.... Elle est une différence, un écart, un excès, une étrangeté, par rapport à ce qui s'est écrit, et qui continue de s'écrire de semblable. A chaque fois différemment, elle est le retour de 'la part maudite' d'une société. (4)

Loin de vouloir simplement et platement l'écartier, le refoulé, nous prévient Redonnet, demeure de toute actualité et constitue une partie essentielle de tout projet poétique authentiquement vécu. Reconnaisant la valeur inhérente de 'la part maudite', elle évite de proposer, à elle-même ou à d'autres qui s'engageraient dans les voies de la parole, des solutions faussement simplistes et réductrices.

Comment déjouer "le piège de la poésie" où les enjeux sont si redoutables? Que faire de ce passé historico-littéraire qui pèse si lourdement sur ceux et celles qui voudraient récupérer la parole de l'irrecevabilité où elle a sombré--à jamais insisteront certain/e/s? Première résistance de l'auteure face à une poésie vouée inéluctablement au silence et à la mort, elle déclare avec un optimisme lucide sa

volonté, sa ferme intention de ne pas en mourir, mais plutôt d'en renaître. La poésie, forme à la fois "fulgurante et meurtrière", Marie Redonnet choisit de l'abandonner provisoirement afin de "réinventer l'histoire" et d'explorer d'autres avenues débouchant sur d'autres solutions possibles (*Lettres françaises* 1990:12). Mais en même temps, aucune division infranchissable ne sépare la poésie du roman: "J'en passe par la fiction, mais c'est une fiction qui incorpore le poème", dit-elle dans le même article, parce que "le roman se rebranche sur l'univers poétique".

Le premier roman de notre auteure, *Splendid Hôtel*, fait partie du triptyque dont les deux autres volets sont *Forever Valley* et *Rose Mélie Rose*. Publiés par la grande maison d'édition, Minuit, ces trois textes, l'auteure elle-même les groupe ensemble pour plusieurs raisons, y voyant des fascinations qui les apparentent et des continuités qui s'imposent à la lecture, notamment un personnage principal féminin qui rajeunit de texte en texte.<sup>4</sup> Quoiqu'il existe très peu de renseignements textuels précis au sujet de la voix anonyme qui narre *Splendid Hôtel*, les quelques informations données indiquent qu'elle est d'un certain âge. Du moins elle est usée par le travail, la fatigue et le souci que lui cause son hôtel délabré, seul bien que sa grand-mère lui ait laissé

<sup>4</sup>Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de faire une comparaison détaillée des trois oeuvres en question. Je veux seulement tracer ici, d'une manière nécessairement brève et très générale, les grandes lignes de correspondance entre elles.

en héritage. Tandis que c'est une adolescente de seize ans qui creuse le jardin du presbytère afin de "trouver les morts" dans *Forever Valley* et une fille de douze ans qui a ses règles le jour où meurt sa gardienne, Rose, dans le dernier roman du triptyque. Mélie partira de sa maison près des cascades pour un village au bord de la mer, emportant avec elle un livre de légendes appartenant à Rose où celle-ci a écrit une adresse à la dernière page. Voilà que revient cette question préoccupante d'héritage maternel, que ce soit l'hôtel, le livre ou autre chose encore, ou de disparus dont il faut retrouver les traces et dont il faut absolument rendre compte. Recherche des absents, de l'absence, de ce qui n'existe plus, de ce qui est invisible, cet autre texte (historique et littéraire) se laisse pressentir "palimpsestueusement", si l'on nous permet d'emprunter ce mot à Philippe Lejeune (cité dans *Genette* 452), et sans lui le *hic et nunc*, bien que toujours précaire, ne peut être assuré. Dans cette fascination pour les mort/e/s et ce qu'ils ou elles nous ont laissé, il est permis de voir une figuration de l'héritage littéraire. Avant de passer outre, il est nécessaire d'être quitte du passé, mais non irrévocablement car, même si cela était possible, l'oubli que cela demanderait nous condamnerait tragiquement à suivre le circuit désastreux de la répétition. Ce que Redonnet appelle "faire le deuil"<sup>5</sup> exige une lucidité courageuse et la fine appréciation que le deuil sera toujours

<sup>5</sup>Interview, septembre 1991.

incomplet, toujours à re-faire.

### Rimbaud

Redonnet place en exergue à son premier roman une citation tirée du recueil incandescent de Rimbaud, *Illuminations*: "Les caravanes partirent. Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glace et de nuit du pôle." L'épigraphe est à la fois un hommage au grand poète du XIXe siècle et l'aveu d'un héritage poétique assumé. Pourtant l'écrivaine prend déjà ses distances face à cette succession fatale, comme elle l'a expliqué dans l'article des *Lettres françaises*. L'épigraphe rimbaldienne propose pourtant quelques fils conducteurs fructueux qui peuvent guider notre lecture du récit.

Evidemment nous retrouvons ici la source du titre; mais c'est seulement après avoir écrit son roman que Redonnet redécouvre ce lien avec Rimbaud.<sup>6</sup> Retour inconscient à une oeuvre qui l'a beaucoup marquée--"Après le déluge" fut le sujet d'un travail qu'elle prépara au 2e cycle--il est à noter toutefois que la graphie n'est pas la même. Ce changement d'orthographe serait innocent même s'il porte à réfléchir. Car la suppression du e final, de "splendide" à "splendid", distingue ce dernier mot de l'emploi de son illustre prédécesseur, différence à la fois subtile et radicale.

<sup>6</sup>Interview, septembre 1991.

L'élimination du e muet, quoiqu'elle ne change rien à la prononciation du mot, introduit un élément d'étrangeté au niveau scriptural. Le choix un peu particulier de l'orthographe anglaise provoque un léger glissement, bousculant notre horizon d'attente avant même d'entrer dans le corps du texte, sans pour autant nous introduire tout à fait dans le domaine de l'inconnu. On se souviendra que dans *Les Illuminations*, Rimbaud incorpore des syntagmes empruntés non seulement à l'anglais mais à d'autres langues aussi, et avec le même effet. Cette exploitation de noms propres puisés dans des langues étrangères ou purement inventés se voit de nos jours dans la fiction de Samuel Beckett et Marguerite Duras, entre autres. *Splendid* n'est pas le seul nom propre de ce roman à être transformé de cette manière. Le e final a été supprimé du nom d'une des soeurs, Adel, conservant aussi la prononciation tout en changeant l'aspect du nom. Quoique dans ce cas l'orthographe ne se rapproche pas de l'anglais, elle s'écarte de la norme et ajoute un peu d'équivoque au nom. C'est une tactique patronymique caractéristique depuis *Le Mort & Cie* que Redonnet continue d'exploiter dans son oeuvre romanesque et théâtrale et qui donne lieu à des métamorphoses, à de nombreux dédoublements délirants.

Le poème, "Après le déluge", avec ses associations bibliques, "se situe entre un regret et un espoir" (Py 273). La description de la renaissance du monde en sa fraîcheur et sa splendeur nouvelles est accompagnée d'un sentiment de

déception profonde car "la civilisation anéantit et dégrade toute espèce d'aspiration". Pris dans un engrenage cyclique, la naissance de l'humanité mène inéluctablement à la décadence et à une destruction future certaine, que le poète réclame même. Comme le poème eschatologique, le roman *Splendid Hôtel* oscille entre deux pôles moraux, l'espoir et le désespoir: il s'agit tantôt d'une plainte contre la détérioration progressive qui menace constamment l'existence de la structure en bois, tantôt d'une célébration du geste astucieux et pionnier de la grand-mère. Le délabrement de l'hôtel est dû essentiellement, inéluctablement, à son emplacement dans une zone en bordure d'un marais et sur une nappe d'eau souterraine. D'ailleurs tous les lieux du récit--le cimetière, la digue, le jardin--risquent d'être engloutis par le marais omniprésent; paradoxalement, à la fin il n'y a que l'hôtel pourri qui résiste toujours et malgré tout. Cette eau stagnante qui entoure le bâtiment est aussi néfaste à l'existence que la glace du pôle dans le poème rimbaldien. Avec ce bâtiment prêt à s'effondrer et cerné d'eau Redonnet offre une image toute aussi provocante que celle de son prédécesseur.

Selon la division en trois parties qu'Albert Py voit dans le poème, la citation appartient au deuxième élan du poème diluvien où un "mouvement de départ et de conquête" succède à la création tout en annonçant déjà la pourriture et la catastrophe (84). Le roman de Redonnet s'amorce cependant sur



une thématique de la mort et sur le regret d'un passé à jamais révolu--car "le Splendid n'est plus ce qu'il était depuis la mort de grand-mère" (SH 9)--mais toujours présent dans les quelques objets qui témoignent de sa gloire ancienne: la photo prise le jour de l'ouverture, le piano dans le hall. Dès la première ligne, *Splendid Hôtel* nous introduit dans le détail toujours renouvelé d'une corruption flagrante.

Quel geste extraordinaire, hardi, fou même, que de construire dans un lieu aussi inhospitalier! Mais ce geste dépasse toute considération purement humaine pour acquérir une valeur visionnaire, même si fatale, vision qui a été reçue en héritage du poète du XIXe siècle et que Redonnet retraduit en forme fictive contemporaine. Dans le récit, la poésie ne sera plus la source immédiate de cette vision insolite mais une forme métatextuelle née au début du XXe siècle, le cinéma. Voici les jalons fictifs: le je anonyme reçoit un hôtel en héritage de sa grand-mère et pour construire son hôtel, la grand-mère s'est inspirée d'un film qu'elle aurait vu au cinéma (sorte de vague fascination oculaire à la Duras, peut-être?) du temps de sa jeunesse:

son film préféré, qu'elle avait été voir plusieurs fois quand elle était jeune, c'était Splendid Hôtel. C'est ce film qui lui avait donné l'idée d'appeler son hôtel Splendid Hôtel. Dans le film l'hôtel n'était pas au bord d'un marais, il était dans une oasis au milieu des sables. Le vent n'arrêtait pas de souffler, l'oasis s'ensablait peu à peu, et l'hôtel aussi. Grand-mère m'avait souvent raconté l'histoire du Splendid Hôtel englouti sous les sables du désert. Au bord du marais, ça ne risquait pas de lui arriver. (SH 86)

Quoique sa grand-mère fut pionnière, elle manque certainement de prévoyance, car son hôtel risque de subir le même destin que celui du désert. L'absurdité et l'ironie de cette situation ne manquent pas de se faire sentir. Le choix médité de transposer l'hôtel d'un milieu aride à une zone liquide ne l'épargne pas du sort de son précurseur car le désert et le marais appartiennent au même territoire imaginaire rimbaldien. Lapeyre l'explique ainsi :

Une ombre de mort plane sur tout ce qui se fige.  
 C'est le risque d'Orphée, Rimbaud l'a couru....  
 C'est pourquoi l'image des "déserts de neiges",  
 des "chaos de glace et de nuit du pôle", des  
 "hautes glaces", de tous ces équivalents gelés de  
 la stérilité pulvérulente des sables, peut  
 apparaître comme le terme mortellement figé de la  
 fixité. (311, mes italiques)

Au lieu de se faire engloutir par le sable, le Splendid est menacé par l'eau, matière inondatrice par excellence. C'est en choisissant un emplacement antithétique à l'oasis que la grand-mère arrive à rejoindre le Splendide du poème, "Après le déluge". En effet, à la dernière page du récit le Splendid reste figé dans la neige et la glace du marais recréant l'édifice bâti "dans le chaos de glace et de nuit du pôle". Par un subtil détour, nous voilà à la fin d'une trajectoire imaginaire qui eut son commencement et aura sa fin dans l'image de Rimbaud.

## Une incantation

"Vingt-trois chants où le 'je' d'une femme sans nom, sans âge, sans visage, dit la Passion du Splendid Hôtel...": c'est ainsi que Marie Redonnet décrit son conte onirique, absurde et en même temps bizarrement logique (dos de *SH*). Le mot chant convient à ces brèves suites d'écrits de longueur inégale, où la musique se lie à la parole envoûtante et accentue les qualités vocaliques, rythmiques et syntaxiques de l'écriture. Chant rappelle aussi la vocation vaguement épique de *Splendid Hôtel* qui s'offre un peu comme un texte d'antan où le chantre célébrait les exploits surhumains d'un héros élevé au rang du mythe.<sup>7</sup> Si l'on ne peut ou ne veut lui attribuer des proportions épiques ou mythiques, il s'agit dans *Splendid Hôtel* d'une femme qui entreprend malgré tout une tâche aux lueurs obstinément héroïques. Chaque chant est un instant dans une continuité composée d'attitudes morales alternantes: le noir découragement et la confiance invincible. Harcelé par ses soeurs et par ses clients, le 'je' ne se croit pas toujours à la hauteur de sa tâche, la préservation de l'oeuvre unique de sa grand-mère. Chaque instant de démoralisation est inévitablement suivi d'un renouveau d'assurance, qui est à nouveau suivi de sentiments de désespoir et ainsi de suite. Ces renversements affectifs constants, et qui se succèdent

<sup>7</sup>Merci à Michael Bishop de m'avoir signalé cette possibilité.

parfois avec une brusquerie déroutante, donnent, du moins initialement, un rythme cyclothymique au texte. Mais à mesure que le récit progresse, les hauts et les bas s'aplanissent pour se fondre dans la lisse textualité de l'écriture et ne deviennent que le mécanisme par lequel elle se projette constamment plus en avant, un peu comme les vagues successives qui échouent éternellement sur le rivage imaginaire. Le nivellement stylistique et thématique est reflété formellement par l'absence d'alinéas sauf au début des chants. Les phrases simples se suivent, les événements s'enchevêtrent sans point de transition. Les malheurs appellent les réussites, la maladie entraîne la guérison, les clients difficiles sont remplacés par des pensionnaires soigneux; tous les éléments fictifs sont sujets au renversement, à la transformation ou à l'effacement.

Soulignons aussi l'aspect rituel du chant, car il devient une arme de plus dans la lutte contre la dégradation progressive de l'hôtel. D'ailleurs le caractère quasi sacré de cette détérioration est mis en évidence par la majuscule et la connotation christique du mot *Passion*. Là aussi ne se dessine-t-il pas la figure d'un mouvement rimbaldien ou cosmique de mort et de renaissance que reprend et remodèle le roman de Redonnet? Pourtant l'auteure ne révèle aucune intention d'ordre traditionnellement religieux dans son élaboration du texte. Au contraire, la profonde banalité des préoccupations, dont la hantise des sanitaires bouchés n'est qu'un des

nombreux exemples, situe le discours dans un monde profane quoique souvent cauchemardesque. Un ailleurs imaginaire inconnu, fantastique même, se déploie, mais non un au-delà à la Wittig auquel nous serions tenté/e/s d'aspirer. Le chant de la narratrice est à la fois une célébration de la splendeur dégradée de son hôtel, la splendeur du *Splendid/e* pour ainsi dire, et une plainte incessante contre les déboires quotidiens. La disproportion éclatante entre le nom de l'hôtel et son état actuel, entre les travaux du 'je' et les résultats nuls auxquels ils aboutissent toujours, pourrait placer au niveau d'un héroïsme mythologique les efforts inefficaces mais infatigables de la narratrice pour préserver son bien. Sorte de Sisyphe féminin, l'anti-héroïne assume son dire persistant comme son travail perpétuel, ressassant incessamment les mêmes éléments en y mêlant de nouvelles variantes.

Tout rite impose un certain ordre permettant à l'être humain de faire face à tout ce qui échappe à son contrôle. Et si la narratrice ne réussit pas, ne réussira jamais, à remettre son édifice en état, elle assure par son chant incantatoire, par son dire inlassable et ritualisé, la prédominance de sa vision singulière. Le récit prend fin quand les forces ou les voix discordantes se taisent: les soeurs périssent, la compagnie des chemins de fer échoue dans la construction de la digue et cesse d'envoyer de nouvelles équipes, et la saison froide transforme le marais pestilentiel en un paysage hivernal mettant fin aux invasions

ininterrompues de bestioles et de vermine. Ces éléments divers ne sont que des entraves qui, de leur vivant, empêchent l'héritière monomane de se consacrer à l'oeuvre de sa vie, sa raison d'être, son idée fixe. Aux pires moments, mêlés au chant de la narratrice, ces autres éléments menacent de noyer la voix principale dans une cacophonie totale. Pourtant elle leur survivra et son chant s'arrête quand il rejoint le temps mythologique et universel de la poésie rimbaldienne; il se cristallise en une image unique, inchangée et inchangeable, n'étant plus soumise à la répétition incessante du même. Ou n'est-ce que pure illusion, "le terme mortellement figé de la fixité" (Lapeyre 311)?

Le style tout particulier de Marie Redonnet--son écriture "délestée des adjectifs qui moduleraient un désir, des situations, ou des subordonnées qui les expliqueraient"--crée un rythme incantatoire qui dynamise le récit (Raillard 11). Mais à force de répétitions, "chaque fois différent[e]s et les mêmes", l'alternance interne qui caractérise le texte finit par perdre sa valeur purement contrastive (Etienne 13). Portée par "les sonorités plates, la musique des phrases, courtes, simples, comme lavées de sens second, suspendues dans leur avancée circulaire, leur glissement répétitif, leur aura minimale", la fable progresse vers une fin inévitable mais il ne se passe rien que la constatation d'une lente et continuelle dégradation: la détérioration est le chant du Splendid. Les calamités successives qui s'abattent sur

l'hôtel, comme les soeurs ou les clients ou les rats, se ressemblent à tel point qu'elles sont presque interchangeables. Pour ne citer que quelques-uns parmi les nombreux leitmotive qui créent cette espèce d'indifférenciation diégétique au sein du texte, soulignons la tendance fatale des sanitaires à se bloquer:

Il faut sans arrêt déboucher les sanitaires. (SH 9)

Je m'occupe tout particulièrement des sanitaires. Par cette chaleur surtout, il faut veiller à ce que l'écoulement se fasse. (SH 17)

Presque tous les sanitaires sont bouchés. (SH 39)

Je fais tout pour déboucher les sanitaires. (SH 45)

des tuyaux labyrinthiques à fuir:

Il y a eu une fuite dans une chambre au premier, un trou dans un tuyau. Toute la chambre a été inondée. (SH 21)

Il y a régulièrement des fuites. Pour l'instant, j'arrive toujours à temps pour arrêter la fuite avant qu'elle n'ait fait trop de dégâts. (SH 27)

Par malchance, c'est dans sa chambre qu'un des tuyaux a éclaté. Tout a été inondé, jusqu'à son lit. (SH 38)

des odeurs offensives à se répandre:

L'odeur de peinture n'arrive pas à partir, et les clients se plaignent. (SH 25)

Maintenant ça sent l'odeur du désinfectant partout. Je dois laisser les fenêtres ouvertes pour faire partir l'odeur. Il y a de l'air glacé qui entre. Je dois choisir entre les courants d'air ou l'odeur du désinfectant. (SH 31)

Les odeurs reviennent. (SH 57)

Mais cette pommade a une odeur infecte qui se

répand dans tout l'hôtel. (SH 84)

### **Le double**

En entrant dans le monde imaginaire de Marie Redonnet, nous entrons dans un monde de dédoublement manifeste. La thématique du double investit son oeuvre et rien dans le récit ne semble exister sans homologue. Personnages et lieux se jumellent irrésistiblement car, comme Bellour le dit si bien, "le double est ce qui soutient, du personnage à l'objet, du nom au lieu, de l'acte à la phrase, la possibilité même d'écrire, de réunir et d'agencer tous les éléments de la fable" (1990:142). Nous avons déjà vu que le Splendid est le double de l'hôtel dans l'oasis du film éponyme et du Splendide-Hôtel rimbaldien.

Evidemment, les soeurs Adel et Ada font partie de ce que Redonnet appelle "l'économie mortelle du même" (1990:12). Leurs noms paronymiques nous invitent à confondre les personnages, à ne plus pouvoir faire la différence entre la malade et la comédienne ratée. En effet, ce n'est que par leurs "métiers"-- s'il nous est permis de faire de la maladie un métier-- qu'elles existent en tant qu'individu. Toute autre distinction entre elles est dérisoire car les soeurs ne sont que deux manifestations d'un même personnage. La ressemblance est telle qu'à certains moments elles se prennent l'une pour l'autre: "Ada fait toujours le même rêve. Elle rêve qu'elle



n'est pas Ada, mais Adel" (SH 23); et "[Adel] perd de plus en plus la mémoire. Il lui arrive de se prendre pour Ada" (SH 41). Le rêve et l'amnésie, conditions de désintégration psychique, favorisent l'anéantissement des frontières qui maintiennent l'intégrité du moi fragile. Dans un état somnambulique, la malade agit comme sa soeur: "Ada se lève et va se coucher dans la chambre d'à côté, dans le lit du client qui dort avec Adel" (SH 36). Mais elle n'a guère besoin de ces états particuliers pour imiter le comportement d'Adel: Ada est aussi coquette qu'Adel, elle "passe des heures à se maquiller" et se teint les cheveux (SH 9); elle joue du piano comme sa soeur; lorsqu'elles se retrouvent dans la même chambre, ensemble Adel et Ada "s'occupent à distraire les clients désœuvrés" (SH 87). De même, la souffrance physique ne semble pas être le domaine exclusif de la malade. Quand Ada est affligée d'un tic au visage, Adel souffre de crampes et "son visage en est décomposé de douleur" (SH 59). De plus, la comédienne subit un ramollissement des muscles du dos et elle se voûte de plus en plus.

Antithèse virtuelle, tout équilibre appelle le déséquilibre. Adel et Ada vivent "dans l'amour-haine du double", tantôt s'aimant, tantôt se détestant mutuellement, tantôt agissant de concert contre le 'je' qui les surveille, tantôt se querellant et ne se parlant plus (1990:12). Elles rivalisent l'une avec l'autre se disputant la meilleure chambre, la baignoire, mais elles ne peuvent se passer l'une

de l'autre. Le rapport sororal, comme le récit dans sa structure narrative, se nourrit de renversements continuels; emblématiques de ce mouvement circulaire sont les feuillets "pleins de péripéties et de rebondissements" qu'elles lisent à haute voix pour se distraire (SH 68). En effet, les moments de paix harmonieuse entre Adel et Ada, bien qu'ils existent, sont assez rares.

C'est lorsque s'ajoute un troisième terme, masculin, à cette équation binaire féminine que tout se gâte. Vivant leurs obsessions jusqu'au bout, les soeurs maintiennent leurs forces et leurs faiblesses en équilibre. Lorsque l'une d'entre elles revêt une autre identité, se transforme et oriente ses énergies à l'extérieur de la cellule familiale, le système du double dérape et s'épuise. Le chef du chantier, mordu par un rat, transmet sa maladie à Ada qui s'efforce de le soigner avec une dévotion qu'on ne lui connaissait pas auparavant. De malade chronique, elle devient son propre contraire, "guérisseuse", expérimentant au hasard afin de trouver dans son énorme caisse de médicaments le remède convenable à la fièvre du patient (SH 94). Mais le changement de rôle est dramatique et mortel; sa constitution affaiblie ne résiste pas à la contagion venue de l'extérieur car toutes ses afflictions précédentes venaient "de l'intérieur", c'est-à-dire d'un système (ou d'un corps) hermétiquement clos (SH 15). Le chef de chantier s'en remet mais non Ada; elle en est à sa dernière maladie, transmettant sa contagion à Adel qui, mimétiquement,

ne lui survivra pas longtemps. Dans un passage hallucinant, le 'je' découvre le corps d'Ada et une Adel mourante dans les décombres et les gravats de leur chambre où la poutre centrale s'est effondrée faisant un énorme trou dans la toiture.

La ressemblance des soeurs se prolonge au-delà de la mort; peut-être se résume-t-elle dans la mort puisqu'elles perdent irrévocablement toute individualité, si dérisoire soit-elle. Le 'je' veille les dépouilles de la même manière, recouvrant leurs visages "d'un voile de dentelle ayant appartenu à grand-mère" (SH 106), les couchant l'une à côté de l'autre, les enveloppant chacune "dans un drap neuf brodé au nom du Splendid Hôtel" (SH 108). "On ne peut pas deviner qui est Ada et qui est Adel maintenant qu'elles sont enveloppées dans leur drap", dit-elle. Et la narratrice continue: "A quoi bon le savoir, puisqu'il y a le nom du Splendid Hôtel brodé sur chacun des draps, et brodé par grand-mère". Sur la digue où les soeurs sont ensevelies, le 'je' érige deux pierres tombales portant l'inscription suivante: "Ada et Adel, nées et mortes au Splendid Hôtel" (SH 114). Mortes, elles appartiennent au Splendid et se soumettent à la vision singulière que l'aïeule et la cadette partagent.

La narratrice est aussi une doublure. Dès son enfance, elle a été formée par la grand-mère pour se consacrer uniquement à l'entretien de l'hôtel. Alors que pour elle les risques de se confondre avec sa grand-mère sont moindres puisque l'aïeule est déjà morte, néanmoins la même confusion

qui existe entre les deux soeurs se reproduit chez elle par moments. Il lui arrive de se prendre pour sa propre grand-mère: "J'ai eu un sursaut en me regardant dans la glace, en pensant à grand-mère" (SH 46). Héritière accomplie, le 'je' porte une robe ayant appartenu à la grand-mère (SH 29), connaît le marais aussi bien qu'elle (SH 15), a les mêmes défauts: "J'ai voulu mettre de l'ordre dans les factures pour voir où j'en étais. Mon livre de comptes n'est pas à jour. C'était un défaut de grand-mère aussi" (SH 76). Malgré l'absence physique de la grand-mère, le 'je' entretient ainsi une relation ambivalente avec la disparue. N'échappant pas à la règle du jeu double redonnetien, le rapport entre l'aïeule et la petite-fille connaît le même mouvement contradictoire qui caractérise la relation des soeurs: tantôt elle blâme la grand-mère de lui avoir laissé un tel fardeau, tantôt elle approuve la finesse du jugement de celle-ci. Assurer le bon fonctionnement de l'hôtel la préoccupe incessamment car ce fonctionnement est devenu graduellement l'obsession de l'aïeule:

Au Splendid Hôtel, tout se repose sur moi. Je ne peux pas me permettre la moindre défaillance. S'occuper du Splendid, ça absorbe complètement. Grand-mère avait raison. Peu à peu, elle n'a même plus pensé au cinéma. A la fin, elle ne feuilletait plus ses magazines. Il n'y avait plus que le Splendid qui existait. (SH 96)

En cela, la narratrice ressemble aussi à ses soeurs, c'est-à-dire qu'elles ont toutes un comportement obsessionnel, un rôle existentiel qui les oriente et qui les définit: la malade, la

comédienne, la propriétaire d'hôtel toujours au service de ses clients quand elle ne les considère pas un obstacle à la préservation du bâtiment. Bien que la maladie ne soit pas un facteur prédominant dans sa vie, comme sa soeur Ada le 'je' de *Splendid Hôtel* est affligé de différents maux: elle se blesse à la tête, son coeur faiblit et elle s'essouffle en montant l'escalier, elle souffre de rhumatisme, de crampes et de courbatures. Malgré cela, le 'je' se sent différente de ses soeurs "sans doute parce qu[']elle] n'a jamais quitté le *Splendid*" (SH 41). Au fait, ses soeurs Ada et Adel constituent pour elle un deuxième héritage, héritage que lui a légué la mère cette fois, vague figure troublante et ambiguë. Alors qu'elle s'aquitte bien et fidèlement, parfois avec tendresse et amour, de son devoir sororal envers elles, "les fais[ant] vivre grâce à [s]on travail et à l'hôtel" (SH 10), ses sentiments pour ses soeurs sont marqués d'une ambivalence profonde. Le même rapport contradictoire, difficile et circulaire qui marque la relation entre Adel et Ada existe aussi entre le 'je' et ses soeurs; elle les croit responsables de la dégradation de l'hôtel mais voit d'un oeil satisfait les efforts sporadiques que font ses soeurs pour participer à son entretien; elle leur en sait gré de distraire les clients en organisant des soirées mais les accuse de nuire à la réputation du *Splendid*; elle se laisse dominer par elles mais à son tour les domine.

Qu'en est-il de cette mère disparue? Alors que nous avons

une impression très nette de la grand-mère, la mère reste un personnage mystérieux du passé et il nous est impossible de la fixer. La différence entre elles se résume dans la précision ou l'imprécision avec lesquelles leurs images sont captées photographiquement. La grand-mère est prise en photo le jour de l'ouverture du Splendid: "Elle se tient bien droite, appuyée sur sa canne. Sa canne, c'était pour impressionner, parce qu'elle [la grand-mère] a toujours bien marché, jusqu'à la fin. La photo fait encore un bel effet dans le hall" (SH 9). Au contraire, l'image de la mère est brouillée: "Dans le hall, à côté de la photo de grand-mère, j'ai mis une photo d'Ada et d'Adel quand elles étaient petites. En arrière-plan, on peut apercevoir mère, floue comme d'habitude" (SH 115). Cette ambiguïté par rapport à la mère persiste tout au long du récit; chaque révélation à son sujet est doublée d'une contradiction. Ne pouvant fixer son image, il sera également impossible de reconstituer avec exactitude son histoire, sa vie. Pour le 'je', la mère devient le site d'une interrogation continue mais ses questions demeureront sans réponses définitives.

Comme les personnages, l'hôtel, déjà double, subit aussi le même processus de dédoublement. La correspondance entre l'hôtel et le cimetière est soulignée en premier lieu par leur emplacement en bordure du marais. Avec la crue des eaux lors de la saison pluvieuse, le marais fait régulièrement des incursions, engloutissant et abîmant les tombes ainsi qu'il

noie le jardin entourant le Splendid. L'emploi d'une image, si banale soit-elle, dans un texte aussi sciemment dépouillé de langage figuré ne peut éviter de se faire remarquer et mérite que l'on s'y arrête un instant. Servant non seulement d'élément de liaison métaphorique entre deux espaces textuels éloignés, l'image a aussi des résonances décidément rimbaldiennes. Il s'agit de la comparaison faite entre le cimetière et un bateau: "[Ada] dit que la tombe de grand-mère est comme un bateau qui fait naufrage et qui coule lentement" (SH 62). La même comparaison revient en fin de texte, cette fois entre l'hôtel et un bateau, lorsque la voix principale déclare: "On pourrait croire qu'on est sur un bateau qui aurait échoué là sur la neige avec sa coque de bois à moitié pourri" (SH 125). Mais, à la différence du cimetière, le 'je' insiste avec son éternel optimisme têtu sur l'idée que le Splendid ne coulera pas "puisqu'il s'est échoué" (SH 126).

Parmi les tombes au cimetière se retrouve celle de la grand-mère qui se casse et s'enfouit dans le borbier malgré les efforts d'Ada pour l'entretenir:

Depuis les pluies, la tombe de grand-mère s'est cassée en deux. Une partie a été engloutie, et l'autre s'enfonce doucement. Les efforts d'Ada sont sans succès. Elle espérait qu'une partie de la tombe réapparaîtrait quand les eaux baisseraient. Mais les eaux ont un peu baissé et la tombe est toujours engloutie. Grand-mère m'emmenait toujours avec elle au cimetière pour me montrer comment entretenir les tombes. Elle ne voulait pas que la tombe de sa mère subisse le sort des autres tombes. Et voilà que c'est sa tombe maintenant qui est emportée. Le marais engloutit le cimetière. (SH 61-62)

Nouveaux dédoublements qui nous plongent dans un vaste et vertigineux jeu de miroirs temporel matrilinéaire: les tentatives d'Ada afin de préserver la tombe de grand-mère reprennent les gestes plus anciens de l'aïeule qui, elle aussi, essaya de conserver la tombe de sa mère dans le cimetière condamné. De même, ces tentatives ressemblent aux efforts de la narratrice auprès de son hôtel, efforts qui imitent ceux de la grand-mère.... Avec la redondance des noms, l'itération gestuelle "cré[e] une étrange confusion et une impression de pérennité et de fatal recommencement" (Durand 237). Mais la répétition du même ne peut rien contre les effets dévastateurs du temps. La lente disparition du cimetière scande le récit et vers le milieu du texte il "n'existe presque plus" (SH 67).

Cet espace autrefois consacré aux morts est désormais remplacé par une digue construite par la compagnie et "le tracé du chemin de fer pass[e] juste à l'endroit du cimetière englouti" (SH 73). La synonymie spatiale du Splendid et de la voie ferrée est mise en évidence par le rêve d'Ada: "La nuit, elle rêve que la voie de chemin de fer traverse l'hôtel" (SH 80). Si la première partie du récit raconte l'effondrement du cimetière, la deuxième partie relate les difficultés de construction et l'affaissement inévitable (et tout à fait prévisible) de la digue parce qu'elle aussi succombe au marais invincible. Donc en sa structure comme en sa thématique, *Splendid Hôtel* voit double. Ni la science ni la technologie



modernes ne peuvent rien contre la dévastation insidieuse des eaux rongeuses du marécage. Quoique la digue remplace temporairement le cimetière, celui-ci ne perd pas sa fonction originelle. A cause d'une inondation importante, la narratrice décide d'enterrer ses deux soeurs dans la digue au seul endroit qui n'est pas recouvert d'eau. Donc la digue redevient cimetière. Mais, aspirées par le marais, les tombes des soeurs rejoignent fatalement celle de la grand-mère perdue dans les profondeurs insondables du marais. Au delà de la mort, la narratrice n'arrive pas à leur épargner le même sort que celui subi par l'aïeule.

**La précarité de l'existence: altérité, transformation, effacement et effondrement**

Face au dédoublement constant des personnages et des sites, l'identité est toujours menacée de dissolution et de mort parce qu'en se confondant avec l'autre, elle meurt à soi-même. Les personnages maintiennent une certaine individualité dans le rôle qu'ils choisissent d'assumer, mais nous avons déjà vu combien ces rôles, par la répétition qu'ils mettent en oeuvre, sont perméables et sujets à la détérioration: Ada ressemble à sa soeur et agit quelquefois comme elle; Adel et la narratrice souffrent de douleurs physiques diverses comme la malade; le 'je' et Ada répètent les gestes de la grand-mère. D'ailleurs, les métiers des soeurs, Ada et Adel, sont de nature métamorphique. Les multiples maladies et infections

locales dont Ada est victime déforment et gonflent son corps, distendent son oeil, son ventre, son cou et provoquent une altérité dans la chair même. Ses symptômes changent radicalement sa physionomie.

De même, les rôles que joue Adel demandent qu'elle se mette dans la peau d'une autre, qu'elle devienne autre. Les robes décolletées qu'elle porte, son regard mité, même ses crises personnelles, lui permettent de recréer l'image éculée de la comédienne sinon d'incarner un personnage théâtral. Au fait, ses "trous de mémoire" (SH 20), son débit machinal (SH 29), son style déclamatoire (SH 20), sa voix cassée (SH 41) la rendent incapable de maîtriser convenablement des rôles théâtraux quoiqu'elle les répète tard dans la nuit. Quand, finalement, Adel reçoit une lettre d'un directeur lui proposant "un petit rôle sans parole", elle refuse parce qu'elle abandonne subitement la scène. Sa nouvelle vocation: actrice de cinéma. Imitatrice invétérée, "elle essaie de ressembler à l'actrice du Splendid Hôtel, le film préféré de grand-mère" (SH 88). Les images vétustes des feuillets lui servent de modèle mais, "déjà vieillissantes", elles appartiennent à une autre époque et sont emblématiques de la dégradation endémique dans laquelle macère le récit. Adel poursuit sa "métamorphose" à partir d'images surannées, assurant ainsi l'échec d'un renouvellement d'ores et déjà impossible puisqu'il n'est, encore une fois, que la répétition du même. Pourtant, "elle a quelque chose de provocant et d'usé

à la fois", prononce le 'je', ajoutant avec une nuance d'ironie qu'"elle a enfin trouvé son genre" (SH 85). En même temps, Adel crée un environnement propre au rôle qu'elle joue. La narratrice remarque que sa soeur "se croit au théâtre" (SH 19), "se croit sûrement au cinéma" (SH 85), et donc le Splendid se mue en scène ou en écran selon les besoins de chaque vocation. Naturellement, la clientèle de l'hôtel est pour Adel un public idéal, puisqu'il est le seul qu'elle aura, ce qui fait qu'elle s'intéresse beaucoup à l'évolution du projet du chemin de fer. La réalisation du programme de la compagnie amène experts et manoeuvres qui lui assurent un public pour qui Adel peut exercer son métier de comédienne ou de star et, en somme, jouer la comédie de sa vie. Pourtant, sa "vocation" n'est vraiment qu'une prostitution flagrante et les fréquentations de la comédienne ratée transforment le Splendid en hôtel de passe.

Pas plus que les personnages, les sites ne résistent à la transformation dégradante du temps et des forces naturelles. Etant en bordure du marais, le cimetière se distingue mal de celui-ci surtout lors des inondations: "[Le cimetière] fait comme partie du marais depuis que le marais gagne" (SH 48). Ce qui est laissé à l'abandon est rapidement récupéré par les forces envahissantes de la nature qui en efface jusqu'aux dernières traces. Sous l'herbe qui repousse, le moindre vestige du premier chantier du chemin de fer disparaît "comme s'il n'avait jamais existé" (SH 29). Toutefois l'entretien ne

protège pas contre un destin inévitable puisque l'hôtel s'effondre lentement en dépit des efforts du 'je' et la tombe de grand-mère s'abîme malgré les soins intensifs d'Ada. Le cimetière subit le même sort que le chantier, devenant ainsi triplement effacé: non seulement il sombre sous les eaux bourbeuses du marécage, mais il disparaît aussi de la mémoire d'Ada qui en oublie jusqu'à son existence auparavant si importante pour elle; et en dernier lieu, la digue remplace le cimetière qui s'affaisse lentement, aspirée elle aussi par le marais tout puissant. En plus, à leur tour, les soeurs mortes inhumées dans la digue sont oubliées par la narratrice et leurs noms gravés sur les tombes s'effritent doucement. Comble de l'effacement, sous la pression du temps les morts disparaissent du paysage et de la mémoire humaine.

A l'hôtel, les incursions graduelles du marécage font que "le jardin commence à ressembler au marais" et à la saison des pluies, avec les inondations, il perd toute fonction de délimitation spatiale (SH 70). Plus aucune séparation ou démarcation entre le terrain où se situe l'hôtel et le marais qui l'entoure. Une nouvelle forme d'anéantissement ultime se produit lors de la saison des brouillards: "L'hôtel disparaît dans le brouillard, le marais aussi. On ne sait plus où est le marais, où est le Splendid" (SH 81). Cette condition atmosphérique particulière obscurcit tout, efface les murs, gomme les traits distinctifs du paysage et les remplace avec un vide uniforme. Non seulement les repères spatiaux sombrent

dans la brume, mais les signes temporels disparaissent aussi: "A force de toujours travailler dans le brouillard, les hommes perdent la notion du temps et de l'espace. Ils ne savent plus quel jour ils sont, ni où ils sont" (SH 97). Rien ne demeure intact: nuit et jour, hier et demain, marais et digue se fondent l'un dans l'autre.

Evidemment, l'effondrement de l'hôtel est au premier plan et l'histoire de sa dégradation, de sa "Passion", assure l'intégrité d'une narration toujours menacée de perte. Bien que l'édifice demeure encore debout à la fin, sa disparition imminente et immanente est inscrite dans le texte. Chaque chant du récit nous apporte un sinon plusieurs signes ahurissants d'une nouvelle avarie: le bois des balcons pourrit (SH 21), les tuyaux rouillent (SH 27), les stores cassent (SH 31), les cheminées fument (SH 33), les tuyaux éclatent (SH 38), le toit est abîmé par le gel et il y a court-circuit (SH 42), les sanitaires ne fonctionnent plus (SH 43), "[i]l y a des auréoles aux plafonds" (SH 48), des milliers de petits trous apparaissent dans la façade en bois (SH 52), la chambre d'Adel est inondée par la pluie (SH 55), "l'électricité est coupée" (SH 56), le plâtre tombe du plafond (SH 60) et "[l]a charpente est dans un état inquiétant" (SH 61), les tuyaux deviennent poreux et le bois spongieux (SH 63), le bois moisit (SH 67), "[l]es fondations sont rongées" (SH 82), "[l]es chasses d'eau fuient" (SH 87) et sont irréparables (SH 91), les poutres sont menacées (SH 95), les tuyaux suintent (SH

103), "les fils électriques pendent des plafonds" et les pannes sont fréquentes (SH 104), les trous minuscules dans le bois deviennent bien visibles (SH 110), la cabane dans le jardin pourrit et la façade se perd (SH 111), les tuyaux gondolent (SH 119), "l'hôtel penche légèrement" (SH 119), "les rideaux s'effilochent aux fenêtres" (SH 119), les enseignes s'éteignent constamment et "[l]'escalier est vermoulu" (SH 120), les sanitaires sont condamnés (SH 123), le balcon s'effondre et les poutres ne joignent plus laissant passer l'air du marais entre les planches (SH 124). Cette longue liste fait état de la décomposition qui s'installe dès la phrase liminaire du texte. A cela, ajoutons les juxtapositions du Splendid d'aujourd'hui et du Splendid d'autrefois, d'un passé qui semble quasi utopique en comparaison, et nous avons une fable axée sur la pourriture. Étonnamment, ce n'est que vers le milieu du récit que la narratrice "réalise combien tout est périssable", mais jamais elle ne songe à abandonner l'oeuvre visionnaire de la grand-mère (SH 61). Consubstantiel au Splendid, le 'je' ne pourrait l'abandonner qu'en mourant car sa renonciation constituerait un abandon d'elle-même: "Sans le Splendid, qu'est-ce que je deviendrais?" (SH 31).

"Les figures se composent et se décomposent", dit Bellour dans son analyse de *Rose Mélie Rose* pour *Le Magazine littéraire* (65). Il en est ainsi de *Splendid Hôtel* et ces transformations constantes se reflètent dans la syntaxe redonnetienne par l'emploi fréquent de la forme négative qui

raie un état préalable. Signes d'altérité et marques de disparition, les formules en "ne pas" et "ne plus" attestent les inévitables changements qui accompagnent le vieillissement et en fondent la poétique. La première phrase du roman, en juxtaposant le présent et le passé, illustre bien les effets dégradants de la durée. Quelques autres citations illustreront la fragilité et l'évanescence de l'identité spatiale ou psychique: "Quand on regarde la photo du hall, on ne dirait pas que c'est le même hôtel" (SH 11); "Ada dit qu'Adel n'est plus Adel" (SH 45); "Elle dit que, la nuit, le marais n'est plus le marais" (SH 103-04); "Ma chambre n'est plus ma chambre" (SH 118). Le rythme alternant qui caractérise le roman de Marie Redonnet se voit dans ce mouvement d'être et de non-être, dans cette oscillation entre présence et absence, et comme une icône, les enseignes clignotantes répètent cette discontinuité continue.

Le destin inéluctable, l'effacement, est fatalement "écrit" dans les enseignes clignotantes qui rendent le bâtiment visible à travers tout le marais et attire la clientèle qui le fait vivre, et mourir. Eclairé au néon, le nom lumineux du Splendid est tout ce qui reste de son ancienne gloire et quand l'électricité manque et que les enseignes ne fonctionnent plus, "c'est comme si le Splendid n'existait plus" (SH 57). La narratrice réussit à préserver, quoique de plus en plus mal, ce dernier témoignage de l'existence de son hôtel jusqu'à la fin. La longue détérioration qui affecte tout

ronge les enseignes de sorte que seul le mot *Splendid* demeure éclairé. Enneigé, l'édifice disparaît sous la nappe froide et ne se distingue plus du marais qui l'entoure; il ne reste de lui que des taches brillantes qui se reflètent sur la neige blanche et dans le ciel noir:

Le *Splendid* est visible dans tout le marais. Ses enseignes brillent dans la nuit, elles sont visibles de très loin. Il y a deux taches de lumière dans le ciel et sur la neige. Ce sont les reflets des enseignes du *Splendid*. (SH 126)

Cette dernière preuve de vie, une écriture lumineuse mais menacée de dissolution--emblème sans aucun doute des défis existentiels et littéraires de notre fin de siècle--résistera-t-elle finalement au gommage marécageux? L'éclairage discontinu du nom dans la nuit rappelle l'insistante inscription et réinscription du nom du *Splendid*--brodé sur le drap mortuaire, gravé sur les cercueils, réinscrits sur les pierres tombales des soeurs. Cependant, alors que les noms des soeurs deviennent tranquillement illisibles, "le nom du *Splendid Hôtel* reste bien net" et le chant du *Splendid* persiste encore, symbole de cette lutte entre une splendeur finissante, mais toujours faisable, et une nuit définitive qui l'entoure et risque de la noyer (SH 117).

### **Eau, chaos et corps**

Récit éminemment hydrique, *Splendid Hôtel* passe par toutes les formes de l'eau: liquide, atmosphérique et solide.



Pluies abondantes, chaleurs humides, brouillard, neige et glace marquent le rythme des saisons et sont donc intimement liés à l'écoulement du temps fictif, à l'usure incessante de l'eau. Substance abrasive que cette eau qui tombe du ciel, qui monte de la nappe souterraine, qui imprègne l'air de son odeur particulière, qui imbibe la terre du jardin, qui encercle et qui engloutit. Son acidité rongeuse, parce qu'elle attaque directement les matériaux, accentue et exacerbe les effets dégradants du temps. Aussi, cette matière élémentaire occasionne-t-elle toutes les inquiétudes et toutes les hantises que peut provoquer cet enlèvement tranquille qu'est la mort progressive.

Cependant, ainsi que tout symbole puissant, cette substance qui invite à la rêverie bachelardienne est chargée d'ambiguïté et sujette au renversement. L'eau permet au Splendid de retrouver un peu de son ancienne beauté: "C'est un beau spectacle depuis les chambres que la vue du Splendid Hôtel entouré d'eau avec ses enseignes qui se reflètent la nuit dans l'eau" (SH 64). Tout comme la neige qui cache les défauts de la façade trouée, l'eau rend à l'édifice son aspect idéal en le redoublant dans sa surface lisse et limpide. Dans cette eau lustrale et purificatrice, l'hôtel terne retrouve momentanément sa "splendeur" originelle et la valeur visionnaire et salvatrice de son nom est restaurée, au moins

aux yeux de la narratrice.<sup>8</sup> Peut-être est-ce pour revivifier, tant soit peu, le contraste ironique entre le nom que porte le bâtiment et son pauvre aspect que ces rares instants de beauté sont insérés dans le texte. De manière semblable, l'action métamorphosante de la substance hydrique transforme le marais virulent en une vision cristalline incomparable: "Avec le givre qui recouvre le marais, c'est un beau spectacle. Au moindre rayon de soleil, tout le marais brille" (SH 120). Le marais informe et ombrageux, bourbeux et parfois jaunâtre, est embelli par une eau figée qui s'irise au contact du soleil.

Avant tout, le marais, véritable personnage du roman au même titre que le Splendid, est la source aqueuse de vie et de mort. Affirmons avec la narratrice que le marais "n'est pas mort comme [les géologues] croient" (SH 71). Les gisements légendaires dont le 'je' nous parle sont le garant d'une richesse inexploitée enfouie quelque part dans ses profondeurs ténébreuses. Il n'y a que le 'je' et sa grand-mère à comprendre et à apprécier le marais à sa juste valeur. Mais la vie foisonnante qui surgit du marécage est aussi pestilentielle, et, en fait, porteuse d'une mort potentielle: les morsures de l'araignée, du moustique et du rat provoquent enflure, fièvre et infection. Des épidémies se déclarent subitement et la contagion se propage rapidement même parmi les animaux et les plantes indigènes. Les nombreuses invasions d'insectes et de

<sup>8</sup>J'emprunte ici le vocabulaire de Bachelard (*L'Eau et les rêves*).

rats qui attaquent régulièrement l'hôtel et ses habitants viennent de ce corps d'eau stagnante, véritable foyer d'infection. Par tous les moyens qui lui sont disponibles, pièges, produits, moustiquaires, la narratrice lutte constamment contre ces fléaux grouillants afin de rendre le Splendid habitable. Une seule fois l'hôtel est envahi par un insecte non nuisible. Les papillons de nuit, attirés par les bougies autour du lit de mort de sa soeur, "met[tent] de la vie dans la chambre" et la narratrice "en oublie presque qu'Ada est morte" (SH 105). Mais à ces papillons succéderont des essaims de mouches dégoûtants qui "s'agglutinent autour d'Ada et d'Adel" rappelant l'inévitable corruption du corps (SH 107). Il n'est pas impossible qu'il s'agisse ici d'une poétique de la transubstantiation, transformation qui permet de traverser crises, délabrement et mort pour accéder à autre chose, pour renaître, et que la mort soit ainsi une catharsis.<sup>9</sup>

S'inspirant des études phénoménologiques de Bachelard, l'anthropologue de l'imaginaire, Gilbert Durand, voit dans ces vagues successives de vermine répugnante le "schème de l'animation que constitue l'archétype du chaos" (77). De ces eaux informes surgit effectivement le désordre et c'est ici que nous retrouvons, discrètement mais manifestement symbolisée, "'la part maudite' d'une société", le refoulé psycho-sociologique dont Redonnet a parlé si éloquemment

<sup>9</sup>Merci à Michael Bishop.

(1991:4). Appartient au chaos tout ce qui échappe à notre raisonnement conscient. Alors que nous avons une description minutieuse du Splendid et de ses avaries, la narratrice n'esquisse jamais un portrait du marais quoiqu'elle affirme bien le connaître. Agissant comme un phare dans cette zone trouble, le Splendid avec ses néons lumineux oriente ceux qui ne connaissent pas le marais et risquent de se perdre dans le labyrinthe (autre schème du désordre) marécageux. Avatar du chaos primordial, le marais triomphe de tous ceux qui chercheraient à lui imposer un ordre quelconque, ceux qui chercheraient à le normaliser de quelque manière que ce soit. Le premier chantier du chemin de fer doit être abandonné suite à "des complications imprévues" (SH 21). Le tracé du chemin de fer que les géologues dessinent sur un tableau s'avère "vague" lors de la construction et "l'orientation de la digue [dévie] par rapport au tracé" (SH 91). Les différents groupes d'experts envoyés par la compagnie pour étudier le marais ne réussissent ni à comprendre, ni à fixer cette région floue traversée de courants souterrains, ni à laisser leur marque sur sa surface "blanche". La technologie et la science sont impuissantes face à ce désordre mortifère. Il n'y a que la grand-mère, avec sa connaissance vécue, viscérale du marais, qui a su trouver "le seul endroit non submersible" où construire son hôtel (SH 112). Le succès précaire de l'aïeule et du 'je' est dû essentiellement à leur capacité de vivre "avec" le marais et son désordre, malgré toutes les

difficultés incontournables et désespérantes que cela représente. Le Splendid appartient cependant à la fange et la narratrice le reconnaît; son hôtel sera toujours l'Hôtel du marais et jamais l'Hôtel du chemin de fer comme Adel le voudrait (SH 74). Lorsque leurs tombes sont emportées par le marais, les soeurs aussi y appartiennent car "rien ne peut résister au marais" (SH 124).

L'image du bateau, que nous avons vue plus haut, en ce qu'elle touche à la symbolique de la mort (le complexe de Charon bachelardien), fait indirectement partie de la complexe constellation isomorphe du chaos. Par l'analogie des contenants et par leur situation en territoire submergé, l'hôtel et la tombe invitent la métaphore maritime. La grand-mère, enfermée dans son cercueil et inhumée dans le cimetière, n'en est pas à son dernier voyage car l'engloutissement de sa tombe sous les eaux du marais et l'aspiration du cercueil par les courants souterrains font de cet euphémisme une réalité. Lors de l'enterrement des soeurs, la procession funéraire doit se rendre à la digue en barque à cause d'inondations importantes. Cette embarcation mortuaire transforme le 'je' en figure charonesque accompagnant les défuntes en enfer--ou vers l'Autre, l'inconnu qui les attend. Au lieu d'aller à leur dernier repos, Adel et Ada rejoignent la grand-mère à la dérive dans les profondeurs quasi mythologiques du marais et encore une fois, les morts se perdent dans le chaos informe--mais peut-être aussi l'unité qu'il recèle--sous terre.

Mais nous savons déjà que le Splendid n'est pas entièrement sauf; l'hôtel n'est pas seulement en bordure du marais, il a été construit sur une nappe d'eau souterraine, une eau invisible qui, peu à peu, érode les fondations du bâtiment. Avec la pluie qui tombe, les inondations et les fuites du toit et des tuyaux, l'humidité et la moisissure qui pénètrent, l'hôtel se trouve attaqué de tous les côtés par l'eau: sur le plan horizontal et sur le plan vertical. A la fois active et stagnante, l'eau dissolvante attaque tout ce qui peut paraître stable ou durable. Cette action est aggravée par sa composition spéciale car c'est une eau particulièrement acide. Sa corrosion désagrège les fondations de l'hôtel et provoque des maux de ventre chez ceux qui en boivent trop. Suite à ses bains, la peau d'Adel se trouve marquée de crevasses et Ada contracte une maladie épidermique. Encore une fois, le principe de renversement qui caractérise le texte donne à cette qualité nocive un aspect bénéfique. "La compagnie des eaux m'a appris que cette eau était bonne pour la circulation du sang, elle a des qualités rares dues à ses propriétés particulières", déclare la narratrice (SH 78).

En revenant à la grande étude de Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, nous découvrons que "le symbolisme de la maison" est "un doublet microcosmique du corps matériel comme du corps mental" (277). Ainsi en est-il du Splendid Hôtel, double inanimé et lieu du projet psychique des personnages qui l'habitent. La plomberie du Splendid, si

nécessaire à son bon fonctionnement mais si difficile à entretenir, est l'homologue du système circulatoire du corps. Comme la malade qui "a des bleus sur tout le corps à cause de la mauvaise circulation de son sang", les tuyaux et les chasses d'eau de l'hôtel fuient et les sanitaires menacent constamment de se boucher (SH 10). Les symptômes du mal intérieur qui afflige Ada se manifestent souvent par l'incapacité du corps à éliminer efficacement une eau superflue mettant tout l'organisme en danger: problèmes rénaux (SH 12), oedème (SH 30), rétention d'eau (SH 67), eau dans les poumons (SH 68). Ou, au contraire, par une élimination excessive: transpiration (SH 40) et vomissements (SH 30). De même, les sanitaires se débloquent de plus en plus mal, les tuyaux deviennent "spongieux" et fuient malgré l'application des nombreuses couches de mastic pour renforcer les parois. La structure squelettique de l'hôtel, sa charpente, est en danger d'effondrement car elle est "poreuse"; le bois est piqué de petits trous qui grossissent à mesure. Les rhumatismes de la narratrice et de la malade, de même que le ramollissement des muscles du dos d'Adel, correspondent aux défauts innombrables de l'échafaudage.

### **Résistance**

Avec la destruction de la digue, le monde frontalier du Splendid est formellement coupé de l'extérieur. Ilot perdu,

bateau échoué, ce bâtiment construit pour accueillir les voyageurs n'a plus accès à la clientèle du chemin de fer. Donc, sa raison d'être n'existe plus et, en conséquence, le mot *hôtel* disparaît des néons. Mais, malgré l'importance des équipes d'hommes et l'avenir que pourrait lui assurer une voie de transport passant à proximité de l'hôtel, le 'je' résiste en dépit de tout au monde nouveau que la compagnie essaie vainement d'implanter. Quand le projet de faire passer l'axe ferroviaire au milieu du marais se confirme, la narratrice, méfiante, se demande: "Mais pourquoi est-ce que la compagnie s'intéresse tant au marais? Ce n'est pas les terrains qui manquent. Le marais devrait rester le marais" (SH 70). Elle préférerait que la compagnie choisisse un autre espace pour la construction de son chemin de fer. De même, lorsqu'elle entend parler d'un projet d'assèchement éventuel, elle s'y oppose fermement en raisonnant que "si on l'asséchait, les marais voisins en profiteraient pour s'étendre. Quelques années plus tard, ils recouvriraient le marais asséché" (SH 80). De la même manière, par le soin qu'elle apporte à son héritage maudit, la narratrice tente obstinément d'arrêter le progrès insidieux de la pourriture. Jamais elle n'admet que ses efforts inlassables sont peine perdue quoique la preuve semble incontrovertible. Ses gestes constituent un acte de résistance perpétuel, dérisoire peut-être, mais alimenté de courage et, bien au-delà des ambivalences ressassées, d'une foi indomptable en la vision singulière de la grand-mère. La fin



de *Splendid Hôtel*, tout en étant une fin, c'est-à-dire une cessation d'écriture, le dernier chant se taisant face à l'image de l'hôtel figé "dans le chaos de glace et de nuit du pôle", est néanmoins aussi une ouverture qui suggère la possibilité d'un recommencement. Car le dernier pensionnaire du *Splendid* est un homme mystérieux qui est bien décidé à rester malgré les conditions insalubres. Avec le 'je', ils forment un couple saugrenu mais de cet Adam en puissance et de cette Eve flétrie une progéniture pourrait toujours naître--le relancement d'une répétition virtuelle du même, oui, mais où la possibilité d'une itération autrement vécue n'est pas entièrement exclue. En replaçant *Splendid Hôtel* dans le contexte du triptyque, on voit bien que le rajeunissement de l'héroïne s'insère dans la logique de la résistance et de la renaissance car la jeunesse mobilise la possibilité d'une action que demande tout geste d'opposition.

Redonnet suggère à plusieurs occasions que ses récits sont des fables contemporaines où les grandes tensions sociales et culturelles se concrétisent et il en est ainsi de *Splendid Hôtel*. Ce qui l'intéresse aussi--c'est un aspect de la problématique générale--est le rôle de la littérature au sein d'une société occidentale arrivée à une fin de siècle avec tout ce que cette expression comporte de déchéance, de décadence et d'usure--et de promesse, de redéfinition possible. Quoique l'appréciation suivante a pour objet le roman, *Silsie*, il est évident qu'elle s'applique tout aussi

bien à son premier ouvrage:

Tous les sites sont menacés de délabrement et de mort, à l'image d'un monde et d'une civilisation en train de disparaître, mais aussi [il y a la] résistance à ce qui se met en place et risque de tout envahir. Contre les fascismes meurtriers qui peuvent toujours revenir ... et la nouvelle civilisation de l'argent et de l'image ... il y a ce pari, que la littérature redevienne le pôle privilégié de la résistance: celle de la langue vivante, de l'imaginaire et de la pensée, de la jouissance et du désir. (1990:13)

Ainsi, l'hôtel déchu symbolise "tout ce qu'il faut bâtir en soi pour combattre les forces pulsionnelles du chaos, toutes les pulsions de mort qu'il y a en soi".<sup>10</sup> Ni le marais, ni la voie ferrée, ni le chaos, ni la raison totalitaire ne sont des réponses valables à la crise que nous traversons au seuil du vingt et unième siècle. C'est dans une écriture--et une symbolique--constamment renouvelée et renouvelable que le pari de vivre autrement se réalise. Il faut bâtir d'autres Splendid Hôtel au risque de les perdre.

\* \* \*

Avec *Splendid Hôtel*, Redonnet offre une première tentative de renouveau littéraire, une tentative de renouveau difficilement vécue, mais essentielle si la littérature doit devenir, comme l'auteure le souhaite, le site privilégié d'une résistance contre les forces sociales et psychiques qui favorisent la production et la re-production du "même", du

<sup>10</sup>Interview, septembre 1991.

"déjà lu". La pulsion de mort métaphoriquement et allégoriquement à l'oeuvre dans le roman, les forces refoulées de l'inconscient collectif invitent l'anéantissement; toutefois il faut reconnaître qu'elles sont aussi, malgré tout, une source de métamorphose. Dans *Splendid Hôtel*, le potentiel transformateur est encore à l'état embryonnaire, discret, suggéré, visible parfois, mais dans l'ensemble encore incapable d'opérer le changement radical nécessaire. Pour l'instant, l'hôtel est figé dans la neige et la glace du marais. Il faut savoir récupérer cette puissance, ou, mieux, se fier à son mouvement circulaire pour profiter de ses multiples possibilités, comme le fait Marie Redonnet. Dans *Splendid Hôtel*, nous écoutons avec fascination une voix qui résiste à la dégradation virulente et qui, par la résistance, opte pour la renaissance malgré les circonstances contrariantes et l'impossibilité apparente de sa tâche. Résistance plutôt impuissante dans ce premier roman, il est vrai, mais qui se déclarera avec plus de vigueur dans les romans qui suivent.

## **CONCLUSION**

Ainsi on a vu dans les ouvrages de Wittig, Redonnet, Atlan, Duras et Giraudon une perception ontologique, une expression de l'être-dans-le-monde, qui s'exprime de manière très différente à travers les diverses poétiques individuelles. Le livre de Redonnet, *Splendid Hôtel*, démontre, on vient de le voir, les conséquences stériles d'une tradition désuète, tout en insistant sur une transformation virtuelle et valable malgré les difficultés et les apparences contraires. De manière symbolique, ce premier roman illustre le dilemme de l'artiste pour qui l'héritage littéraire représente à la fois un énorme fardeau décrépît et une source de richesse qu'il est toujours possible d'exploiter. Par son incessant dédoublement, mouvement qui caractérise le récit et qui est présent textuellement à tous les niveaux, le roman de Marie Redonnet nous installe dans la circularité, dans la répétition mortelle du même, dans l'enlissement progressif. En même temps, la fin suggère une stase, un bref moment de répit dans l'écoulement du temps où tout est concevable, et la beauté et la pourriture, et la vie et la mort.

Dans *La Pluie d'été*, Duras poursuit et développe le concept de l'indifférence "gaie", concept à nuance biblique et bouddhique, qui permet d'aller au-delà du désespoir pour retrouver la plénitude du néant. Pour l'auteure, le désespoir est une dernière réaction de révolte face à notre solitude existentielle, solitude à laquelle nous ne pouvons échapper qu'en franchissant les limites de la conscience rationalisante

qui nous emprisonne et nous empêche de nous unifier avec le néant. Tout ce qui constitue une barrière entre le moi et l'Autre (quel qu'il soit), tout ce qui sépare, doit être détruit pour que nous puissions rejoindre le mouvement souverain de l'univers. Voici une oeuvre qui nous plonge dans le domaine du non-dit et du non-savoir, de l'amour et de la mort, mais aussi, paradoxalement, dans le domaine de l'"écriture de l'urgence" et celui de la lecture, c'est ce vaste domaine d'une altérité improbable.

Quoique les événements catalyseurs y soient évidemment différents de ceux du roman de Duras, *Les Passants* raconte aussi les conséquences traumatisantes d'une crise spirituelle. Nous avons vu que pour Liliane Atlan la solution à la douleur de l'Holocauste se trouve dans l'écriture, car c'est par la parole que s'opère la transmutation de la souffrance en louange. La révolte stérile initiale de l'adolescente se transforme en une réaffirmation de la vie avec tout ce que celle-ci comporte de terrible et de beau. A la cruauté inconcevable dont nous sommes capables et que révèle un moment précis de notre Histoire, Atlan oppose les gestes simples et sincères de l'amour désintéressé. Ces gestes affirment la réalité de la tendresse et de la bonté comme les camps de concentration affirment le contraire, l'existence de l'horreur et du mal. A travers le récit autobiographique, nous suivons une vocation poétique toujours en devenir car il lui faut continuellement surmonter la douleur et redécouvrir "[l]e

mystère inlassable d'un verbe 'vivre'".<sup>1</sup>

Par contre, la solitude dans laquelle évoluent les personnages giraudoniens est rarement brisée autrement que par la mort, qui, elle, n'offre ni rédemption ni, paraît-il, transcendance. Elle est plutôt l'instant où la vie cesse de résister à l'anéantissement qui nous attend et qui marque notre chair dès la naissance; l'instant où nous rejoignons le mouvement éternel et indifférent d'un monde "qui a cessé de prendre en compte [notre] existence". Dans le recueil *Pallaksch, Pallaksch*, nous avons vu que l'auteure explore la violence et la cruauté quotidiennes sous toutes ses formes. Il s'agit souvent d'une violence qui passe inaperçue tellement elle est anodine, violence discrète qui soustend le langage administratif, violence intellectuelle qui accompagne toute activité créatrice; mais, parfois la violence est brute, horrible et meurtrière, même si elle cherche à s'effacer en s'implantant dans la vie des marginalisé/e/s de la société. Pourtant, c'est avec tendresse que Giraudon dessine ces vies fragiles, vécues dans le silence, en marge de tout, avant qu'elles ne rejoignent le silence.

Avec Monique Wittig, nous avons parcouru les profondeurs de l'enfer et les splendeurs d'un paradis qui, tous les deux, existent dans le *hic et nunc*. L'auteure récupère le mythe de Dante et le transforme en infusant à la matière ancienne des

<sup>1</sup>Cité dans Oore, "Entre l'horreur et l'émerveillement: *Les Musiciens, les émigrants* de Liliane Atlan", p. 9.

valeurs et une philosophie nouvelles. L'épopée wittigienne repose sur une dialectique où le discours féministe, celui de la "passion active", s'affirme courageusement face au discours patriarcal, celui de l'esclavage et de l'oppression. Le refus initial qui s'exprime dans la négation catégorique du titre de *Virgile*, non est suivi d'une reconstruction, lente mais sûre, inévitable, où nous voyons la possibilité de vivre autrement, d'être autrement. A travers la métaphore de l'opéra, nous assistons en tant que lecteurs et lectrices à la création d'une oeuvre musicale. L'éthique de la "passion active" est une pratique libératrice, créatrice, car à mesure que le voyage progresse l'auteure devenue personnage fictif ténor et élabore les paroles de "la musique des sphères", associant ainsi la continuité d'une vision féministe.

En guise de conclusion à cette étude, je vais insister sur les grands points de convergence qui m'intéressent le plus dans ces différentes poétiques à la fois distinctes et interpertinentes: la parole intertextuelle, la parole écartelée et la parole précaire. Enfin, je reviendrai une dernière fois sur la notion de parole pour examiner d'une manière plus synthétisante l'orientation globale des écrivaines en question.

### **La parole intertextuelle**

Si l'intertextualité forme une partie importante des



écrits que nous avons étudiés, nous pouvons y voir une tentative de la part des auteures d'entrer dans la Chose Littéraire, de se l'approprier pleinement comme héritage--car faire appel à une tradition, même si c'est pour la refuser, constitue une revendication--pour ensuite l'adapter à leurs propres efforts poétisants. A des fins diverses, Redonnet, Giraudon, Duras, Atlan et Wittig entament donc un dialogue avec l'Écriture dans sa totalité, et la diversité des démarches ainsi que la richesse de l'imaginaire qui s'y déploie, la complexité des formes, de ses modalités--toutes ces innovations et adaptations ne peuvent que nous ravir.

Comme telle, la pratique intertextuelle n'est pas nouvelle; en fait, elle connaît une longue tradition et est bien en évidence dans les premières oeuvres féminines. L'ouvrage de Tilde A. Sankovitch, *French Women Writers and the Book*, montre que cette pratique était courante dans la littérature des femmes du Moyen Age et de la Renaissance. Marie de France, Madeleine et Catherine des Roches, Marie le Jar de Gournay trouvent dans des sources celtiques, épiques, classiques et contemporaines le matériau imaginaire et mythique qui alimente leur écriture. Mais Sankovitch précise que pour les auteures en question, il ne s'agit pas tout simplement de retransmettre cet héritage littéraire d'inspiration masculine. Au contraire, elles prennent le matériau patriarcal et le transforment; leur travail "consists of an energetic, original, and liberating process of

remodeling and remaking" (154). En comparant ce corpus aux ouvrages contemporains, Sankovitch voit le même processus de remodelage à l'oeuvre dans les écrits de Simone de Beauvoir et Hélène Cixous. Evelyn Voldeng, dans son très riche essai sur l'écriture féministe au Québec et en France, montre que "l'usage intertextuel des discours apparaît de façon massive dans les textes des écrivaines des années soixante-dix" (529). Nous pouvons aussi dire que cet usage continue de plus belle et poursuit son cheminement dans la décennie ultérieure à celle dont il est question dans le travail de Voldeng. C'est dans ce sens, et se basant sur un corpus anglais et américain, qu'Ostriker écrit que pour la poésie féminine contemporaine le territoire inhospitable du mythe s'avère curieusement fertile au projet de renouvellement féminin des "voleuses de langue", étiquette que Claudine Herrmann applique à celles qui, désirant écrire dans la langue du patriarcat, doivent en arracher le secret des dieux jaloux comme le Prométhée mythique. Cixous, ne les appelle-t-elle pas des *Promethea*? Les grandes légendes gréco-latines ou européennes sont ainsi retravaillées par les poètes afin de révéler, détruire et réécrire les stéréotypes sexuels, culturels, intellectuels et spirituels qui les étayent.

Pour Voldeng également, l'intertextualité et ses modes-- "le plagiat, le collage, la référence et la parodie" (523)-- font partie d'une stratégie de déconstruction de la langue masculine par l'appropriation et la réécriture des formes

canoniques qu'opère la voix féminine. Pour ce qui est des auteures étudiées ici, cette poétique de la transmutation contrastive et intertextualisée se manifeste dans toute l'oeuvre de Monique Wittig et davantage dans *Virgile, non*, ainsi que nous l'avons démontré. Son dernier roman continue une tactique déjà bien établie et, sans faire de l'herméneutique hypertextuelle,<sup>2</sup> nous pouvons y repérer des citations littéraires bien connues ou bien des phrases qui, par le biais d'une stratégie allusive, mimétique et transformationnelle à la fois, en évoquent, en suggèrent fortement d'autres. Il ne s'agit manifestement pas de procéder à des plagiats bruts, avec les connotations négatives que comporte ce mot, et il faut voir plutôt chez Wittig, et avec Ostrovsky, un processus de récupération consciente, dialectique. Il s'agit ainsi d'un matériau langagier qui appartient à la culture dominante mais que Wittig pulvérise et rapièce pour construire un nouvel univers: allusions, citations, intertextualisation revalorisées parce que retravaillées à la lumière d'une esthétique et d'une éthique lesbienne et libératrice. "Wittig has shown on numerous occasions", explique Ostrovsky, "that she may destroy dead forms, old and worn-out traditions, and even her own former endeavors, subject them to positive transformation, and forge continually new creations" (170-71).

Mais si l'objectif des autres oeuvres étudiées n'est pas

<sup>2</sup>Voir Genette, p. 16.

principalement gouverné par une politique et une esthétique féministes et lesbiennes à la Wittig, Redonnet, Duras, Atlan et Giraudon se situent néanmoins dans une optique nettement contestataire, voire souvent oppositionnelle vis-à-vis d'une tradition à dominance masculine. N'existant pas dans un vide langagier ou littéraire, elles aussi, comme Wittig, s'appuient forcément sur cette tradition afin de se forger une vision poétique fort nuancée et individuelle. Pour Redonnet, il s'agit de sortir de l'impasse d'une poésie maudite qui commença son évolution vers le milieu du XIXe siècle et qui se poursuit au XXe. L'héritage rimbaldien, nervalien, baudelairien, l'inoubliable Poe et Lautréamont, laissent leurs traces indélébiles dans la psyché littéraire moderne. Mais si Redonnet interroge cet héritage masculin et s'en détourne subtilement mais sûrement, dans *Splendid Hôtel* elle fait valoir aussi la part de l'héritage féminin et son apport non négligeable. Par le truchement du cinéma, la grand-mère donne corps à une vision poétique d'inspiration rimbaldienne et s'empare d'une tradition à la fois refusée et appropriée pour la prolonger en la refaisant à l'image de la modernité. La hardiesse du geste pionnier de l'aïeule n'est pas pour autant démentie par la dégradation galopante qui pourrit la structure en bois, scande toute l'oeuvre et en fonde la symbolique.

Marguerite Duras et Liliane Atlan nous offrent des textes à retentissements bibliques, mais en transforment le fond judéo-chrétien. La phrase percutante d'Ernesto reprend le

langage de l'Ancien Testament pour se mêler aux harmonies du chant énigmatique de la mère avec ses paroles venues du plus profond de ses souvenirs, paroles mêlées "d'un parler caucasien et d'un parler juif, d'une douceur d'avant les guerres, les charniers, les montagnes de morts" (PE 147). A travers sa lecture du livre brûlé, l'adolescent vit un déchirement existentiel; il réécrit l'histoire des rois d'Israël qui est notre histoire à nous et compose un livre d'Ecclésiaste contemporain. La métaphysique durassienne ne s'insère pas dans une démarche théiste mais cherche plutôt à mettre fin au besoin incessant de trouver une "solution" définitive à la question obsédante de l'existence ou de l'inexistence de Dieu.

Or, à son tour, *Les Passants* se brode sur une toile de facture aussi intemporelle: des textes hébraïques écrits--l'Ancien Testament, la Haggadah, le Talmud--où Atlan puise un mysticisme multiple et unificateur; mais la textualité des *Passants* relève aussi d'une forte tradition orale (les contes hassidiques, par exemple).<sup>3</sup> La dimension intertextuelle des *Passants* est aussi beaucoup plus subtile en ce sens que nous n'y retrouvons pas de citations qui se rapportent directement aux textes canoniques. Pourtant, formellement et structurellement, le récit reprend des éléments de beaucoup de modèles anciens. Dans une interview avec Bettina Knapp, Atlan

<sup>3</sup>Voir Irène Oore, "Portes et louanges: *Les Passants* de Liliane Atlan", p. 27.

affirme que "[her] roots are in these texts" (*Off-stage* 198). Et plus loin, elle explique l'importance de la tradition hébraïque qui imprègne sa propre écriture: "To refer to a tradition ... permits one to maintain a stand, counter to or at cross-currents with the times in which we live" (203-04). Donc, l'acte de raconter, le besoin immémorial de "dire", de témoigner de l'Histoire du peuple juif à travers l'histoire des Passants, l'acte de raconter devient l'essentiel de la démarche atlantienne pour des raisons qui sont intimement liées aux grands événements tragiques de notre siècle et, en cela, elle perpétue une tradition tout en la repensant. Raconter la plaie inguérissable de l'Holocauste, les histoires de ceux et celles qui y ont perdu la vie ou qui y ont survécu; raconter la douleur d'une vie d'enfant, petite bourgeoise aux prises avec une réalité terrible qu'elle refuse, provoquant ainsi le drame en famille; raconter les Passants qui ont touché cette vie de leur amour inoubliable; raconter la douleur pour trouver une louange toujours possible enfouie, cachée aux profondeurs de l'abîme: c'est par l'effort de la parole commémorative, contestataire, intertextuelle, transformatrice que la transmutation en louange, si nécessaire à notre époque, s'opère.

Et finalement, *Pallaksch*, *Pallaksch* s'appuie non seulement sur la culture seconde, celui du Livre et de la Littérature, mais aussi sur la culture populaire. Le titre nous provient du langage de la folie de Hölderlin et ses

résonances vibrent dans la poésie célanienne, dubouchetienne, pessoane, installant désormais une poétique de la rupture, l'idée de la présence infrangible de la non-communicabilité, le règne de cette "extranéité" qui est l'essence même de la parole, la logique de l'ombre de l'autre littéraire qui s'y dessine et qui fait écho sourdement dans chaque récit de la collection. S'inspirant d'une histoire borgésienne où la voix féminine est absente, Giraudon nous offre la parole occultée de la femme. Elle médite également le mystère du poète portugais, Fernando Pessoa, et révèle en son intimité une vie d'artiste qui fait de la préservation de la mort une forme esthétique et sacrée. En outre, les nouvelles reprennent les faits divers qui circulent dans la chronique quotidienne, bribes d'histoires dramatiques et tragiques qui circulent de bouche en bouche et où nous reconnaissons cette part de silence qui nous est dévolue au moment de la naissance.

La volonté de s'insérer dans, comme le dit si bien Genette, l'"incessante circulation des textes" soit à des fins récupératives, parodiques ou ironisantes, soit pour entamer un dialogue fertilisant, contemplatif ou transmutateur avec le vaste corpus littéraire, une telle volonté place la parole féminine au coeur de l'activité et du devenir littéraire (453).

## La parole écartelée

Nous trouvons d'ailleurs dans les cinq textes étudiés ici un mouvement ontologique ou idéologique essentiel qui se déploie entre deux pôles antithétiques mais qui, comme toute dialectique, cherche même aveuglément à opérer une synthèse en dépit, mais aussi à cause de la fragilité d'une telle tentative. Insérés au cœur de la parole déchirante pallakschienne sont le *oui* et le *non*, le *j'y suis* et le *je n'y suis pas* qui énoncent à la fois l'accueil et le refus de la condition existentielle. Sur la métaphore du trou noir et de l'étoile atlantienne se fonde toute la valeur de la parole transformatrice, plénitude qui jaillit suite à l'affrontement courageux avec le désert intérieur, quête de soi qui débouche sur une vie qui se veut ouverture. Un profond paradoxe nourrit le récit durassien où tout un savoir cognitif et intuitif--la somme de l'érudition scientifique et technologique, mais aussi philosophique et métaphysique--se donne à une saisie intuitive, où le vide au centre du livre brûlé inspire, est la source même de la parole, tout comme le rêve et l'oubli. La cyclothymie affective de l'espoir et du désespoir du récit redonnetien se joint à la poétique de la dégradation et de l'effondrement pour constamment déconstruire ce qui a été construit, effacer ce qui a été créé, pensé, éprouvé, écrit. Néanmoins, quoique difficilement vivable, absurde même, face à toutes les forces qui usent et qui rongent, le travail



sisyphéen, contradictoire, mais indispensable, de la résistance constitue la seule réponse possible à ce mouvement essentiel. La topographie éclatée de *Virgile, non*, où l'enfer et le paradis se côtoient et échafaudent un ici et un ailleurs dans le nulle part qu'est le San Francisco moderne, encadre le voyage mythique qui se veut à la fois classique et profane. Pourtant les extrémités semblent moins décrire les points ultimes d'une opposition définitive, bien qu'une opposition y soit solidement établie, qu'être la source même de la possibilité de la parole refertilisante, refondatrice.

Les points contradictoires qui établissent la trajectoire de cette parole ne sont pas fatalement de nature mutuellement exclusive même quand toutes les aspirations tendent inévitablement vers un seul but. Rappelons ici l'expression poétique wittigien--"(Je tends vers toi mon beau paradis)" (VN 126)--où la notion de *tendre vers* décrit la disposition utopiste à la fois du personnage principal et de l'écriture. Ou encore, dans une autre optique, le concept durassien de l'indifférence "gaie" qui vise à désamorcer toute démarche ancrée dans une logique cartésienne et rationalisante qui nous plonge et replonge indéfiniment dans l'insoluble. Pourtant, dans la tension oppositionnelle, dans cet éclatement, réside tout le pouvoir de l'indicible que seule la contradiction exprime efficacement, mais qui oriente vers une récupération, ou une synthèse, ou une régénération. Cela est surtout le cas pour les ouvrages de Duras et d'Atlan qui cherchent à aller

au-delà des catégories binaires pour fusionner avec le tout. Dans l'interstice qui s'ouvre, cette fêlure baudelairienne qui se forme à la surface de la parole écartelée entre des forces contradictoires, le néant blanchit, l'indicible se déploie, une altérité s'esquisse. C'est dans l'entre-deux, cet espace intangible que ne fait que cerner un discours quotidien banalisé, médiocre, que l'enchaînement des oppositions propulse vers un ailleurs qui ne peut pas se dire autrement. L'absence à soi que provoquent l'amour, le rêve, la musique et l'écriture (par la voie du livre brûlé) permet un fusionnement avec l'absolu. Toutefois, l'infini entrevu comprend le fini, le purement contingent et existe en fonction d'un balancement continu, d'un va-et-vient "constant de l'être à l'Être, de l'être au non-être, sans arrêt qui manifesterait une précellence" (Bajomée Duras 104).

Pour Giraudon l'enjeu est le même, sauf que les états de disponibilité, d'ouverture à l'extérieur, qui franchissent la solitude de l'existence, qui permettent le fusionnement même dans les instants les plus éphémères, sont, dans l'ensemble, fautifs ou inexistantes. Les déchirures qui s'introduisent dans le vécu des personnages ne font que souligner et augmenter la solitude existentielle fondamentale, la séparation irrémédiable de l'individu et de sa parole. Ni l'artiste, ni l'écrivaine ratée, ni le poète de "La Frontière", ni la femme de "Deux frères" ne cherchent à échapper au silence qui les traque. Au contraire, ils aspirent à le rejoindre et

s'avancent à bras ouverts vers lui, puisque le néant compose chaque fibre de leur être et leur est aussi nécessaire que l'air et l'eau. Rappelons cette phrase inoubliable: "Il lui avait semblé que dans tout le monde il n'y aurait jamais pu avoir autant de silence que celui qui était nécessaire à son état" (PP 32). Comme les illustres prédécesseurs qui servent de modèles à cette existence écartelée, les personnages sont et ne sont pas dans le monde, y participent et n'y participent pas.

Chez Redonnet les renversements consécutifs et continuels mettent en branle le moteur de la narration fictive. Les relations sororales se révèlent difficiles et constamment sujettes à une réorganisation des alliances; et les renversements constants entre elles assurent la dynamique du récit jusqu'à ce qu'un autre terme--masculin--s'ajoute à l'équation, la déstabilisant et en détraquant le mécanisme répétitif qui s'autoperpétuait. Le mouvement s'épuise à la mort des soeurs, Adel et Ada, et avec la faillite du projet de la compagnie des chemins de fer. Désormais, le Splendid, pris dans "le chaos de glace et de nuit du pôle", se fige en une image unique et onirique. L'hôtel mythique semble voué à la mort tellement il s'enfonce dans le borbier du marais, tellement les signes de la dégradation en annoncent la fin prochaine, et pourtant de brefs moments de répit redorent le Splendid d'un peu de son ancienne splendeur. Les enseignes clignotantes proclament toujours fébrilement son existence au

seuil d'une disparition éventuelle. Nous n'assistons pas au dernier râle du bâtiment et peut-être que cette mort ne s'achève jamais. L'oscillation, l'éclatement de la parole poétique entre deux points affectifs, scande le récit de Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*, et en assure la continuité dialectique.

L'architecture tripartite de *Virgile, non*, avec son paradis et son enfer séparés par l'espace intermédiaire des limbes, inscrit dans la géographie fictive deux conceptions opposantes, profondément différentes et irréconciliables, du monde. Cette division est déjà là dans le titre du récit car le 'non' apposé au nom du poète latin, Virgile, refuse un héritage qui organise l'univers strictement selon une idéologie exclusivement masculine puisque celle-ci repose sur l'esclavage de la femme. A partir d'un matériel linguistique usé, à partir de structures traditionnelles épuisées, Monique Wittig bricole sciemment son épopée extraordinaire. Eclatement et déconstruction, bricolage et exploitation, voici les bases d'une poétique vouée cependant à la transcendance et à la cohérence. A travers le voyage classique et profane, nous parcourons avec la Wittig fictive toutes les formes de l'esclavage et de la dégradation humaine et assistons à la construction d'une vision autre. Vision utopique, si l'on veut, mais qui restaure à notre conception du paradis toute une dimension absente de l'au-delà intemporel typiquement chrétien. Car, comme nous avons vu, le paradis wittigien est

un milieu sensuel, alléchant, vibrant de couleurs, inondé de parfums, éclatant de lumière, grouillant d'activité, résonnant de voix angéliques dans des corps bien musclés qui s'interpellent et invitent toutes, et implicitement tous, à participer au banquet qui se prépare dans la joie et la sororité. C'est vers ce but ultime que 'tend' le personnage principal mais à chaque instant où celui-ci se perd dans des rêveries abstraites, il s'en éloigne précipitamment. Dans la mesure où l'abstraction ne tient pas compte du matériel, du contingent, elle enlève toute force régénératrice à la parole, "comme une hémorragie à l'envers" (Vn 127). Le pouvoir transformationnel de la parole réside dans son écartèlement entre l'abstrait et le concret, entre le signifiant et le signifié. C'est dans cet interstice que travaille l'écrivaine.

### **La parole fragile**

L'ouvrage de Wittig est une oeuvre musicale qui se compose à mesure que le lecteur et la lectrice progressent, de concert avec le personnage principal, dans le voyage. Par la métaphore de l'opéra--une musique en quête de paroles au début du texte, une chorale de voix harmonieuses vers la fin--Wittig rend audible et tangible une utopie qui autrement se perdrait dans les nuages d'un à-venir impossible. Toutefois, il est clair que le garant de l'utopie, de l'indicible c'est-à-dire, c'est l'écriture, puisque le guide conseille à sa charge de se

consacrer à cette tâche essentielle, au risque de ne jamais rejoindre le paradis et sa bien-aimée qui s'y trouve. La fragilité de la parole paradisiaque wittigienne est un reflet de la précarité de toute postulation anti-conformiste au coeur d'une hégémonie, car l'opposition est toujours menacée de suppression par les forces plus larges qui gouvernent et organisent la société soit explicitement soit implicitement. Le discours lesbien non conventionnel que propose *Virgile*, non est attaqué violemment par le discours hétérosexuel prédominant; toutefois, l'éthique qui soutient le premier et le nourrit persiste malgré tout. Cependant, le danger ne vient pas uniquement de sources extérieures car la Wittig fictive doit dompter en elle une tendance à l'abstraction un peu trop prononcée. C'est dans la synthèse d'une action politique et pragmatique jointe à la philosophie de la "passion active" que s'annoncent la viabilité et la durabilité du changement radical qui permettra la réalisation de l'utopie envisagée.

Dans *Splendid Hôtel*, tous les sites sont menacés de perte: le cimetière, le jardin, la digue, et l'hôtel. Rien n'échappe aux incursions nocives du marais envahissant. Redonnet écrit que cette mort véritable ou en voie de devenir est "à l'image d'un monde et d'une civilisation en train de disparaître" (1990:13). La géographie fictive allégorise notre société contemporaine de fin de siècle et toutes les forces de la (in)conscience collective occidentale qui contribuent à sa corruption et à sa disparition imminente. Mais c'est l'avenir

de la littérature qui est aussi en jeu ici et la possibilité même de renouvellement qui est mise en question dans ce premier roman de Marie Redonnet. La vision reçue en héritage, malgré son ancienne gloire et la fidélité du 'je' à vouloir la perpétuer, est problématisée. En l'absence de ressources qui permettraient de remettre l'hôtel à neuf, la seule solution consiste à figer le bâtiment sous une couche de neige épaisse. La situation précaire de l'hôtel correspond à l'impasse qui menace la vie intellectuelle et esthétique de notre époque. C'est pourquoi l'oeuvre de Rimbaud sert si bien de modèle textuel global car l'expérimentation poétique de l'auteur d'*Une saison en enfer* le mène fatalement et brusquement à l'abandon complet de l'écriture. Ayant posé les fondements d'une éclatante poésie nouvelle, "[s]a marche ne connaît qu'un terme: la mort" (Char 15).

La précarité de la parole fait partie de la poétique des *Passants* car le mouvement de la remémoration découvre d'anciennes blessures, ouvre des cicatrices mal guéries et ranime une douleur aiguë. L'instance de l'écriture entraîne donc un affrontement avec cette matière pénible, ce qui met la parole constamment en danger de rupture ou d'impuissance face à la difficulté de continuer. Dans ses explorations de sa propre conscience, dans le travail psychique qu'elle entreprend, Liliane Atlan insère ses moments d'hésitation intense face à ce que le souvenir redoutable lui livre. Les aveux d'incapacité, de rupture où la douleur envahit

l'écriture, arrête brièvement le voyage mnémonique et brise la continuité narrative--de tels aveux sèment le récit et nous font participer à chaque nouvelle conquête de la parole sur la souffrance. Ils nous font partager les difficultés d'une écriture qui vise la métamorphose, la transmutation de chacun de ces moments en louange lumineuse. Ainsi l'auteure partage non seulement ses souvenirs d'enfance avec celui ou celle qui accepte d'ouvrir les portes avec elle, mais elle partage aussi l'acte d'écriture avec tous ses obstacles et toutes ses résistances à surmonter. L'écriture en est davantage fragilisée et pourtant, paradoxalement, renforcée car elle résiste sciemment, courageusement à la mort et au silence.

Dans la tension créée de l'écartèlement de la parole entre le oui et le non, l'être et le non-être, résident la possibilité et l'impossibilité de la parole pallakschienne. La rupture et la précarité sont inscrites formellement, structurellement, thématiquement et ontologiquement dans la collection de nouvelles de Giraudon. "Underlying their discourse", écrit Michael Bishop dans *World Literature Today*, "is a constant knowledge of the extreme vulnerability of being, the fears, the obsessions, the sufferings, the solitude or fragile groupings that can underpin our lives, and especially those lives plunged into deprivation, deformation, emotional shadowiness" (271). De "L'Artiste" à "L'Humaine", série qui décrit une trajectoire qui mène inéluctablement de l'art à la folie, les personnages sont consciemment ou



inconsciemment en quête de silence et vivent à proximité de la mort. L'intervention du hasard, de l'imprévu--un accident, une mort, un acte de violence--provoque les premiers frémissements qui déstabiliseront la structure réglée d'une vie. Pour Giraudon, c'est "la fatalité comme ajustement" qui est le garant de la parole authentique (DDC 14). La fragilité de la vie sous-tend la précarité de la parole et l'impuissance de celle-ci à surmonter l'obstacle de notre solitude existentielle.

#### **La parole encore**

Dans son article pour *Les Lettres françaises*, Marie Redonnet écrit que

devant la crise mondiale généralisée, il y a pour notre civilisation la nécessité d'une renaissance à inventer à tous les niveaux. Renaissance de la littérature, au moment où le deuil des modernités de l'après-guerre s'achève (nouveau roman), et avec ce deuil la longue crise qui l'a accompagné (Tel Quel). La fin du deuil est un moment de passage potentiellement fécond où il s'agit bien de réinventer une nouvelle littérature, à partir des héritages qui nous ont faits et défaits, et des nouvelles données historiques. (4)

Il ne s'agit pas de refuser l'apport de l'héritage littéraire, refus qui serait dérisoire parce qu'impossible d'ailleurs, mais de faire autre chose avec. La restauration de vieilles formes, la reproduction d'anciens modèles désuets, que cela soit au niveau politique, social, culturel ou littéraire, désamorcent toute renaissance embryonnaire qui chercherait à

s'implanter. Ces régressions vers un passé chimérique qui n'offre que l'illusion de la stabilité ne peuvent mener qu'à une répétition stérile et fatale. Dans ses romans, Redonnet s'épanche sur le deuil et sa fin, ce "moment fécond" permettant d'achever les redondances qui ne font que prolonger l'épuisement du même. Si les héroïnes entreprennent un voyage de découverte des origines, c'est pour comprendre et en terminer l'incessant dédoublement. Je pense en particulier à *Silsie*, que Redonnet décrit de la manière suivante:

*Silsie* est l'histoire d'un adieu: à l'autre *Silsie*, la doublure morte et maudite. C'est l'histoire d'un passage: entre deux mondes, deux temps, deux civilisations. C'est l'histoire d'un pari: qu'il est possible à *Silsie* d'en finir avec la malédiction, et de se sauver.

C'est autour de la nécessité d'une renaissance, du pari d'une rédemption possible, que se cristallise aussi le récit-poème de Liliane Atlan. Rappelons le bouleversement profond de l'enfant face à la découverte qu'une littérature pouvait se perdre et renaître des années, voire des siècles plus tard. Moment essentiel dans la formation de l'écrivaine car il se joint aux événements historiques où déflagre la mort. L'écriture et la louange deviennent pour Atlan un moyen de surmonter l'énorme douleur qui transit, de panser la blessure suppurante qui corrompt notre siècle. Pour Atlan, Wittig et Redonnet, la langue (comme la littérature) est encore le véhicule d'une transformation. Si le code reçu en héritage est affaibli par l'usure ou appesanti par une idéologie masculine ou marqué par la mort, néanmoins les pouvoirs souvent cachés

en lui demeurent intacts. Le travail de l'écrivaine consiste à dégager de la matrice langagière la force inhérente au coeur de la langue, à redonner vie à ce qui est vraisemblablement une matière morte, à en refaire, repenser le sens. A cet égard, Wittig affirme qu'une oeuvre littéraire et les mots qui la composent sont comme une machine de guerre qu'elle compare au "cheval de Troie". D'apparence paisible, cette bombe à retardement éclate et détruit de l'intérieur une forme ancienne, un sens banalisé pour en recréer un nouveau, plus sain, plus riche.

Par contre, pour Liliane Giraudon et Marguerite Duras c'est l'épuration de la parole qui forme l'essentiel de la démarche créatrice. L'usure de la langue la rend impropre comme instrument de médiation du monde et Duras impose rigoureusement à son écriture un silence que l'on voit aussi chez Giraudon. Avec le cri durassien s'énonce l'excès intransmissible, le silence qui est là dans la parole, la frôlant, la cernant, et que nous apprécions dans les échos et les traces résonnantes qui suivent éphémèrement l'énonciation et qui disparaissent. Ainsi les vers russes sortent de leur plus profond oubli pour rejoindre la mélodie portée par la voix de la mère de *La Pluie d'été*. Ce silence pullulant nous habite comme nous l'habitons; c'est le silence mouvant de l'existence, celui de l'arbre, celui du livre et celui d'Ernesto confondus dans le corps de ce dernier. C'est aussi le silence des étendues froides de la nuit sibérienne où, dans

un train, se déroule l'histoire d'un amour extraordinaire, inoubliable et éternel. La parole durassienne vise l'espace intérieur qui est pénétré du tout de l'existence, qui expulse de sa superficie toute particularité dérisoire et mensongère pour rejoindre la totalité du vécu, ce vide. C'est pourquoi le concept de l'in-différence prend tellement d'importance pour l'écrivaine et lui semble la seule attitude à cultiver face au douloureux abandon primordial.

Chez Giraudon, les personnages tâtonnent au seuil de cette béance qui s'ouvre, prête à les recevoir. L'orientation ontologique vers le silence souligne l'énorme difficulté de la parole, voire son incapacité foncière à suppléer à la catastrophe tranquille, parfois douce, mais plutôt violente, de l'existence. Mademoiselle Rita et l'écrivaine ratée charroient leur silence mortel d'un bout à l'autre de la plage et leur divagation muette ou bavarde rappelle le vagabondage de nombreuses héroïnes durassiennes. L'écrivain de "La Frontière" met fin au problème de l'écriture et de l'amour en disparaissant mystérieusement dans la forêt. La dent de lait que La Rascasse garde si tendrement et qu'elle place sur sa langue avant de s'endormir la nuit, relique de l'enfant qui gît dans le cimetière et emblème de la mort, aime secrètement le cercle de marins auquel elle appartient. Estropiés et mourants gravitent autour de la clocharde; or, le deuil forme le centre d'un rituel quotidien qui voit La Rascasse couvrir la tombe du petit de fleurs déchiquetées,

fanées et expirantes. Au retour, ceux qui suivent avec elle la cérémonie "march[ent] ... à quelques pas devant elle, comme pour la laisser un peu plus seule auprès de celui qui est sous terre" (PE 94). C'est le silence de la tombe, ce vers quoi tout l'être tend si on est à son écoute.

Si les écrivaines étudiées ici interrogent la fonction de la parole, elles interrogent aussi à la fois leur place dans la Chose Littéraire d'où elles ont été largement exclues et, de manière plus globale, la place de tout individu qui prend parole. Leurs hésitations par rapport au langage expriment à la fois la particularité de la condition féminine, sa marginalisation, et la situation moderne, la crise de la représentation où toutes les certitudes ont été déstabilisées. Redonnet, Giraudon, Duras, Atlan et Wittig ne font pas oeuvre à part mais se situent plutôt dans l'entre-deux, dans l'interdit, cet interstice difficile mais essentiel qu'occupent le contradictoire et le paradoxal. Les démarches créatrices que nous venons d'examiner témoignent de toute la diversité des réponses et des interrogations incessantes vis-à-vis du mouvement spirituel, philosophique, intellectuel et ontologique de notre époque. En même temps que la parole féminine reste imprégnée de toutes les inquiétudes liées à cette fin de siècle de plus en plus complexe, semble-t-il, elle proclame, discrètement mais avec une persévérance courageuse, la nécessité et l'importance de l'art, de l'écrit. Et ce, non pas dans une attitude idéalisante où l'on pourrait

discerner la velléité d'un romantisme moribond, mais en toute lucidité et malgré les difficultés que cela représente, sachant que toute l'importance du geste réside dans l'effort, dans l'orientation vers autre chose, vers une altérité aveuglante, éblouissante.

## Bibliographie

## Ouvrages de Monique Wittig

- Wittig, Monique. *L'Opoponax*. Paris: Minuit, 1964.
- . *Les Guérillères*. Paris: Minuit, 1969.
- . *Le Corps lesbien*. Paris: Minuit, 1973.
- Wittig, Monique et Sande Zeig. *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*. Paris: Grasset, 1975.
- Wittig, Monique. "La Pensée straight." *Questions féministes* 7 (1980): 45-53.
- . "One is Not Born a Woman." *Feminist Issues* Winter (1981): 47-54.
- . "The Category of Sex." *Feminist Issues* Fall (1982): 63-68.
- . "The Point of View: Universal or Particular." *Feminist Issues* Fall (1983): 63-7
- . "The Trojan Horse." *Feminist Issues* Fall (1984): 45-49.
- . *Virgile, non*. Paris: Minuit, 1985.
- . "The Mark of Gender." *The Poetics of Gender*. Ed. Nancy K. Miller. New York: Columbia UP, 1986. 63-73.
- . "On the Social Contract." *Feminist Issues* Spring (1989): 3-12.

## Ouvrages critiques sur Monique Wittig

- Brée, Germaine. "Experimental Novels? Yes, But Perhaps 'Otherwise': Nathalie Sarraute, Monique Wittig." *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*. Eds. Ellen G. Friedman et Miriam Fuchs. Princeton: Princeton UP, 1989. 267-283.
- Lindsay, Cecile. "Body/Language: French Feminist Utopias." *French Review* 60 (1986): 46-55.
- Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *Signs* 8 (1982/83): 68-90.

- Ostrovsky, Erika. *A Constant Journey: The Fiction of Monique Wittig*. Crosscurrents/modern critiques. Third series. Carbondale, IL: Southern Illinois UP, 1991.
- . "A Cosmogony of O: Wittig's *Les Guerillères*." *Twentieth Century French Fiction: Essays for Germaine Brée*. Ed. George Stambolian. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1975. 241-251.
- Rosenfeld, Marthe. "The Linguistic Aspect of Sexual Conflict: Monique Wittig's *Le Corps lesbien*." *Mosaic* XVII (1984): 235-241.
- Spraggins, Mary Pringle. "Myth and Ms.: Entrapment and Liberation in Monique Wittig's *Les Guerillères*." *International Fiction Review* 3 (1976): 47-51.
- Thiébaux, Marcelle. "A Mythology for Women: Monique Wittig's *Les Guerillères*." In *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*. 3rd & 4th York College Colloquia. Ypsilanti: Bilingual Press, 1980. 89-99.
- Wenzel, Hélène Vivienne. "The Text as Body/Politics: An Appreciation of Monique Wittig's Writings in Context." *Feminist Studies* 7 (1981): 264-287.
- Voldeng, Evelyn. "L'Intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe." *Voix et Images* VII (?): 523-530.

#### Ouvrages de Liliane Atlan

- Atlan, Liliane. *Les Mains coupeuses de mémoire*. Paris: Oswald, 1961.
- . *Le Maître-mur*. Paris: Action Poétique, 1962.
- . *Monsieur Fugue ou le mal de terre*. Paris: Seuil, 1967.
- . *Les Messies ou le mal de terre*. Paris: Seuil, 1968.
- . *Lapsus*. Paris: Seuil, 1971.
- . *La Petite Voiture de flammes et de voix*. Paris: Seuil, 1971.
- . *Le Rêve des animaux rongeurs*. Toulouse: L'Ether Vague, 1985.
- . *Les Passants*. Paris: Payot, 1988.



- . *Corridor paradise: concert brisé.* inédit.
- . *Nous voulions tuer la mort.* inédit.
- . *Un Opéra pour Terezin, Dossier de création.* inédit.
- . *Les Musiciens, les émigrants.* Paris: Quatre-Vents, 1992.

#### Ouvrages critiques sur Lilian Atlan

- Bishop, Michael. "Liliane Atlan: *Les Passants*." *World Literature Today* 64 (hiver 1990): 73.
- Eden, Vivian. "Hidden Beauty [: *Les Passants*]." *The Jerusalem Post Magazine* 22 déc. 1989: 15.
- Knapp, Bettina. *Lilian Atlan.* Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, IX. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- . "Liliane Atlan: *Les Musiciens, les émigrants*." *World Literature Today* 67 (automne 1993): 774-775.
- Oore, Irène. "Portes et louanges: *Les Passants de Liliane Atlan*." *LittéRéalité* IV (automne 1992): 27-37.
- . "Entre l'horreur et l'émerveillement: *Les Musiciens, les émigrants de Liliane Atlan*." *Actes du Colloque "L'Écriture des femmes migrantes en français en France et au Canada"*, Concordia, Montréal, mai 1994, à paraître.

#### Ouvrages de Liliane Giraudon

- Giraudon, Liliane. *La Réserve.* Paris: POL, 1984.
- . "La Nuit". Paris: POL, 1985.
- . *Divagation des chiens.* Paris: POL, 1988.
- . *Pallaksch, Pallaksch.* Paris: POL, 1990.
- . *Fur.* Paris: POL, 1992.

#### Ouvrages critiques sur Liliane Giraudon

- Bishop, Michael. "Liliane Giraudon: *Pallaksch, Pallaksch*." *World Literature Today* 65 (printemps 1991): 271.

- Etienne, Marie. "Tous les crimes que nous commettons [: Pallaksch, Pallaksch]." *La Quinzaine littéraire* 553 (16-30 avril 1990): 13.
- Gaudet, Jeannette. "Liliane Giraudon, le collage et les déchets." *Dalhousie French Studies*, à paraître.
- . "Liliane Giraudon et les parias de la parole." Communication présentée au Colloque International "Exilés, marginaux et parias", Brock University, St. Catharines, Ontario, les 23 et 24 octobre 1992.
- . "'Le Goût du néant': l'érotisme dans deux nouvelles de Liliane Giraudon." Communication présentée au Colloque "L'érotisme en littérature", Mount Saint Vincent University, Halifax, Nouvelle-Ecosse, les 20 et 21 mai 1994.
- Melkonian, Martin. "La Raison du travesti [: "La Nuit"]." *La Quinzaine littéraire* 481 (1-15 mars 1987): 10.
- Oseki-Dépré, Inès. "Ecrire comme aimer est une forme aiguë de mourir [: Pallaksch, Pallaksch]." *Impressions du Sud*. 26 (été 1990): 68-69.

#### Ouvrages de Marguerite Duras cités

- Duras, Marguerite. *La Pluie d'été*. Paris: POL, 1990.
- . *Outside: papiers d'un jour*. Paris: Michel, 1981.
- , directrice. *Les Enfants*. Avec Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, 1985.

#### Ouvrages critiques sur Marguerite Duras

- Alleins, Madeleine. *Marguerite Duras: Médium du réel*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1984.
- Armel, Aliette. "'J'ai vécu le réel comme un mythe'." *Magazine littéraire* 278 (juin 1990): 18-24.
- Ames, Sanford Scribner, éd. *Remains to be Seen: Essays on Marguerite Duras*. American University Studies, Series II Romance Languages and Literature, vol. 72. New York: Peter Lang, 1988.
- Bajomée, Danielle. *Duras ou la douleur*. Culture et Communication, Série Littérature. Bruxelles: Editions Universitaires, 1989.

- . "Veiller sur le sens absent." *Magazine littéraire* 278 (juin 1990): 32-34.
- Bajomée, Danielle et Ralph Heyndels, éd. *Ecrire dit-elle: imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- Borgomano, Madeleine. *Duras: une lecture des fantasmes*. 2e édition. Collection Cistre-Essais. Petit Roelx: Cistre, 1987.
- . *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Paris: Albatros, 1985.
- Duras, Marguerite et Xavière Gauthier. *Les Parleuses*. Paris: Minuit, 1974.
- Duras, Marguerite et Michelle Porte. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.
- Greenwood-Johnson, Mary. "Durasspeak: Experiments With Language in the Theatre of Marguerite Duras." *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers*. Vol. II. Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1986-1987. Eds. Ginette Adamson et Eunice Myers. Lanham, MD: University Press of America, 1990. 145-153.
- Guers-Villate, Yvonne. *Continuité/discontinuité dans l'oeuvre durassienne*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- Murphy, Carol J. *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras*. Lexington, KY: French Forum, 1982.
- Pagès, Irène, éd. *Marguerite Duras: dans les trous du discours*. Les Cahiers de l'APFUCC, Série II, No. 1. Halifax: Dalhousie University, 1987.
- Perret, Delphine. "Un teint de Pologne: recherche d'identité et suavitas dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras." *Etudes Littéraires* 25 (1992): 49-63.
- Pierrot, Jean. *Marguerite Duras*. Paris: Corti, 1986.
- Rykner, Arnaud. *Théâtres du nouveau roman: Sarraute, Pinget, Duras*. Paris: Corti, 1988.
- Schuster, Marilyn R. "Reading and Writing as a Woman: The Retold Tales of Marguerite Duras." *French Review* LVIII (1984): 48-57.

Strike, W. N. "Textures et Tessitures: les textes-voix de Marguerite Duras." *French Studies in Southern Africa* 13 (1984): 76-88.

Willis, Sharon. *Marguerite Duras: Writing on the Body*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

#### Ouvrages de Marie Redonnet

Redonnet, Marie. *Le Mort & Cie*. Paris: POL, 1985.

---. *Splendid Hôtel*. Paris: Minuit, 1985.

---. *Doublures*. Paris: POL, 1986.

---. *Forever Valley*. Paris: Minuit, 1986.

---. *Rose Mélie Rose*. Paris: Minuit, 1987.

---. *Tir & Lir*. Paris: Minuit, 1988.

---. *Mobie-Diq*. Paris: Minuit, 1989.

---. *Silsie*. Paris: Gallimard, 1990.

---. "Portraiture 1: Marie Redonnet, écrivain." *Les Lettres Françaises* 3 (nov. 1990): 12-13.

---. "Pour une relance de la question de la modernité." *Les Lettres Françaises* 5 (jan. 1991): 4.

---. *Seaside*. Paris: Minuit, 1992.

---. *Candy Story*. Paris: POL, 1992.

#### Ouvrages critiques sur Marie Redonnet

Bellour, Raymond. "Le Centre de la mer [: *Silsie*]." *Magazine littéraire* 281 (oct. 1990): 142-143.

---. "Une mythologie blanche [: *Rose Mélie Rose*]." *Magazine littéraire* 246 (oct. 1987): 65.

---. "Du mythe au roman [: *Candy Story*]." *Magazine littéraire* 302 (sept. 1992): 76-77.

Bishop, Michael. "Marie Redonnet: *Silsie*." *World Literature Today* 65 (automne 1991): 672.

Etienne, Marie. "Lucide et noir [: *Splendid Hôtel*]." *La*

Quinzaine littéraire 463 (mai 1986): 13.

Fallaize, Elizabeth. "Filling in the Blank Canvas: Memory, Inheritance and Identity in Marie Redonnet's *Rose Mélie Rose*." *Forum for Modern Language Studies* XXVIII (Oct. 1992): 320-334.

Greenberg, Judith L. "Marie Redonnet: Seaside." *World Literature Today* 66 (automne 1992): 689.

Le Sidaner, Jean-Marie. "Histoires minuscules [: Doublures]." *Magazine littéraire* 228 (mars 1986): 72.

Picard, Anne-Marie. "Dans le paysage, une figure... presque féminine: Le triptyque de Marie Redonnet." *Australian Journal of French Studies*, à paraître.

---. "Arrêts sur images: identité et altérité dans *Le Désert mauve* et *Rose Mélie Rose*." *Dalhousie French Studies*, à paraître.

Raillard, Georges. "La Chimère et l'élégance de Marie Redonnet [: Silsie]." *La Quinzaine littéraire* 566 (nov. 1990): 11.

#### Bibliographie générale choisie

Albistur, Maïté et Daniel Armogathe. *Histoire du féminisme français du Moyen Age à nos jours*. Paris: des femmes, 1977.

Auguet, Roland. *Le Juif errant: genèse d'une légende*. Collection Le regard de l'histoire. Paris: Payot, 1977.

Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paris: Corti, 1942.

Bataille, Georges. *Oeuvres complètes*. vol. VIII. Paris: Gallimard, 1976.

Blanchot, Maurice. *Le Livre à venir*. Collection Idées. Paris: Gallimard, 1959.

---. *L'Espace littéraire*. Collection Idées. Paris: Gallimard, 1955.

La Bible. Trad. Louis Segond. Paris: n.p., 1965.

Bishop, Michael. *The Language of Poetry: Crisis and Solution*. Amsterdam: Rodopi, 1980.

Brée, Germaine. *Women Writers in France: Variations on a*

- Theme. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1973.
- Bruaire, Claude. "Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), 1770-1831." *Encyclopaedia Universalis*, 1989.
- Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. Bollingen Series XVII. 2e éd. Princeton: Princeton UP, 1949.
- Caskey, Noelle. "Interpreting Anorexia Nervosa." *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge: Harvard UP, 1986. 175-189.
- Celan, Paul. *Last Poems*. Trads. Katharine Washburn et Margaret Guillemin. San Francisco: North Point Press, 1986.
- Certeau, Michel de. *La Fable mystique: XVIe-XVIIe siècle*. Bibliothèque des Histoires. Paris: Gallimard, 1982.
- Char, René. Préface. *Poésies/ Une saison en enfer/ Illuminations*. par Arthur Rimbaud. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 1965.
- Cixous, Hélène. "Le Rire de la méduse." *L'Arc* 61 (1975): 39-54.
- DeJean, Joan et Nancy K. Miller, éd. *Displacements: Women, Tradition, Literatures in French*. Baltimore: John Hopkins UP, 1991.
- De Lauretis, Teresa. *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Dohollau, Heather. *Pages aquarellées*. Romillé: Folle Avoine, 1989.
- Du Bouchet, André. *...désaccordée comme par de la neige/ Tübingen, le 22 mai 1986*. Paris: Mercure de France, 1989.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*. 10e édition. Paris: Dunod, 1984.
- Encyclopaedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1990.
- Engel, Vincent. *Fou de Dieu ou Dieu des fous: l'oeuvre tragique d'Elie Wiesel*. Culture et Communication, Série Littérature. Bruxelles: Editions Universitaires DeBoeck, 1989.

- Evans, Martha Noel. *Masks of Tradition: Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1987.
- Felman, Shoshana. *La Folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Collection Tel. Paris: Gallimard, 1972.
- Frye, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- Gelfand, Elissa D. et Virginia Thorndike Hules. *French Feminist Criticism: Women, Language & Literature*. New York: Garland Publishing Co., 1985.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1982.
- Jackson, John. "L'Etranger dans la langue." *Autour d'André Du Bouchet*. Ed. Michel Collot. Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1986. 13-25.
- Jardine, Alice A. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Jenny, Laurent. "La Stratégie de la forme." *Poétique* 27 (1976): 257-281.
- Jouve, Pierre Jean, trad. *Poèmes de la folie de Hölderlin*. Paris: Gallimard, 1963.
- Knapp, Bettina. *Women in 20th Century Literature*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1987.
- . *Exile and the Writer*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1991.
- . *Off-Stage Voices: Interviews with Modern French Dramatists*. Ed. Alba Amoia. Troy, NY: Whitston Publishing Company, 1975.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Collection Tel Quel. Paris: Seuil, 1980.
- . *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.
- . *La Révolution du langage poétique*. Collection Tel Quel. Paris: Seuil, 1974.

- . "Oscillation du 'pouvoir' au 'refus'." *Tel Quel* 58 (été 1974): 99-102.
- Langer, Lawrence L. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1975.
- Lapeyre, Paule. *Le Vertige de Rimbaud: clé d'une perception poétique*. Langages. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1981.
- Léon-Dufour, Xavier. "Bible: L'Inspiration biblique." *Encyclopaedia Universalis*, 1989.
- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. Trans. Claire Jacobson et Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books, 1963.
- Millard, Elaine. "Frames of References: The Reception of, and Response to, Three Women Poets." *Literary Theory and Poetry: Extending the Canon*. Ed. David Murray. London: B.T. Batsford Ltd, 1989. 62-84.
- Miller, Nancy K. *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York: Columbia UP, 1988.
- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. New York: Pantheon Books, 1974.
- Monteiro, George, éd. *The Man Who Never Was: Essays on Fernando Pessoa*. Providence: Gavea-Brown, 1982.
- Perrone-Moisès, Leyla. "Clarice Lispector: Corps séparés." *La Quinzaine littéraire* 630 (1-15 sept. 1993): 21-22.
- Plottel, Jeanine Parisier et Hanna Charney, édés. *Intertextuality: New Perspectives in Criticism*. vol. 2. New York: New York Literary Forum, 1978.
- Py, Albert. *Commentaire. Illuminations*. par Arthur Rimbaud. *Textes Littéraires français*. Genève: Droz, 1967.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: Corti, 1969.
- Renucci, Paul. "Dante Alighieri, 1265-1321." *Encyclopaedia Universalis*, 1989.
- Sankovitch, Tilde. *French Women Writers and the Book: Myths of Access and Desire*. Syracuse, NY: Syracuse UP, 1988.
- Spender, Dale. *The Writing or the Sex? or Why You Don't Have to Read Women's Writing to Know It's No Good*. The Athene



- Series. New York: Pergamon Press, 1989.
- Stamelman, Richard. *Lost Beyond Telling: Representations of Death and Absence in Modern French Poetry*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1990.
- Starobinski, Jean. *Préface. Poèmes*. Par Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard, 1982.
- Still, Judith et Michael Worton, eds. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester UP, 1990.
- Van den Heuvel, Pierre. *Parole mot silence: Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Corti, 1985.
- Waelti-Walters, Jennifer. *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montréal: Eden Press, Inc., 1982.
- Yaguello, Marina. *Les Mots et les femmes*. Prismes. Paris: Payot, 1987.