

Sous la direction de
Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR



CONTEMPORANÉITÉS

NOTA
BENE

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR
EST LE DIXIÈME TITRE
DE LA COLLECTION CONTEMPORANÉITÉS
DIRIGÉE PAR RENÉ AUDET

COMITÉ SCIENTIFIQUE: ANNE BESSON ET FRANCES FORTIER

La collection « Contemporanéités » se spécialise dans la publication de travaux portant sur la littérature actuelle et sur la problématisation des singularités littéraires de la période contemporaine. Alliant des réflexions fondamentales avec l'étude d'œuvres récentes, elle vise à investir le flou de la notion de « contemporain » pour tenter de mieux la saisir, dans la pluralité de ses significations et de ses manifestations.

DÉJÀ PARUS

AUDET, René (dir.), *Enjeux du contemporain*, 2009.

AUDET, René, et Philippe MOTTET (dir.), *Portrait d'une pratique vive. La nouvelle au Québec (1995-2010)*, 2013.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER, *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, 2011.

GERVAIS, Bertrand, Alice VAN DER KLEIN et Annie DULONG (dir.), *L'imaginaire du 11 septembre 2001. Motifs, figures et fictions*, 2014.

GERVAIS, Bertrand, Samuel ARCHIBALD, Sylvain DAVID, Joanne LALONDE, Vincent LAVOIE et Sylvano SANTINI, *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain*, 2018.

GROS, Karine, *L'œuvre de Gérard Macé, une oltracuidansa poetica*, 2009.

HAMEL, Jean-François, Barbara HAVERCROFT et Julien LEFORT-FAVREAU (dir.), *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, 2018.

HAVERCROFT, Barbara, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, 2010.

VOYER, Marie-Hélène, *Terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, 2018.

LES AUTEURS

Aurélie ADLER

Bruno BLANCKEMAN

Marie-Hélène BOBLET

Tara COLLINGTON

Robert DION

Catherine DOUZOU

Marie-Pascale HUGLO

Warren MOTTE

François OUELLET

Anne Martine PARENT

Karin SCHWERDTNER

Nicolas XANTHOS

Sous la direction de
NICOLAS XANTHOS et ANNE MARTINE PARENT

Intérieurs d'Hélène Lenoir

NOTA
BENE

Le Groupe Nota bene remercie le Conseil des arts du Canada
et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC)
pour leur soutien financier.



Gouvernement du Québec
Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres – Gestion SODEC

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.



Les directeurs de la publication remercient le Décanat de la Recherche et de la Création de l'UQAC,
le Département des Arts et Lettres de l'UQAC
et l'Unité d'enseignement en Études Littéraires de l'UQAC pour leur soutien financier.

© Éditions Nota bene, 2019
ISBN : 978-2-89518-680-9

INTRODUCTION

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent

Université du Québec à Chicoutimi

Malgré une œuvre conséquente, dense, exigeante, Hélène Lenoir reste encore pour une part dans l'ombre de plusieurs figures de proue du contemporain. Pourtant, son travail romanesque sur l'univers familial, la parole, les affects ou la représentation des femmes, pour ne parler que de ces aspects, mérite à plus d'un égard la réflexion critique pour que soit enfin reconnue une écrivaine qui n'a cessé, par son inventivité formelle et la complexité des imaginaires qu'elle déploie, de questionner et de donner sens à ce qui, au quotidien comme dans ses ramifications intimes ou collectives, constitue notre temps présent. C'est à œuvrer dans cet espace critique encore peu investi et à le baliser que veut s'employer le présent ouvrage collectif intitulé *Intérieurs d'Hélène Lenoir*.

Intérieurs pour plusieurs raisons, qui sont autant de volets constitutifs de l'œuvre. Parce que la représentation de l'intériorité est l'une des préoccupations premières de l'œuvre de Lenoir, une représentation qui touche autant à la pensée et à ses méandres aux confins du musement, à la conscience et à l'expérience du monde perçu à la faveur d'une subjectivité fragmentée qu'aux affects comme brusques décharges dont les chemins souterrains et la temporalité, les origines immédiates et celles enfouies dans l'épaisseur d'une existence et d'un tissu relationnel font l'objet d'une patiente et trouble anamnèse. La pensée de l'intériorité qui se construit au fil des œuvres, le travail formel qu'elle impose à la

matière romanesque, les modulations narratives dans lesquelles elle s'inscrit, voilà autant de thèmes qui s'imposent à la lecture de ce corpus.

Intérieurs, aussi, parce que c'est au sein de l'univers familial, privé, que se déploient les intrigues de Lenoir, là où des places fantasmatiques ou réelles sont attribuées, sinon imposées, à chacun au mépris des aspirations ou désirs individuels, là où s'exercent de manière retorse des relations de pouvoir dissimulées que la pratique romanesque de Lenoir se fait fort de traquer et de débusquer, là où la parole, brute ou brutale, devient une manière d'affecter l'autre. L'imaginaire familial agonistique, les formes de négation de la subjectivité, les (més)usages de la parole, les ruptures inter- ou intragénérationnelles traversent ce volet de la pratique narrative lenoirienne.

Intérieurs, également, parce qu'une tension est continûment à l'œuvre chez Lenoir entre un lieu – physique ou imaginaire – où l'être est confiné, qui lui impose ses limites et ses contraintes, qui cherche à le déterminer, et un élan qui, à l'inverse, pousse l'être à s'émanciper de cette définition qui le réduit, à se repositionner, à se faire reconnaître autrement, ou, tout simplement et plus radicalement, à quitter, par la fugue sinon la disparition, une scène où il ne peut trouver la place à laquelle il aspire. Cette tension première est tout ensemble mode de constitution des chronotopes de Lenoir, moteur romanesque, pôle d'attraction des trajectoires narratives, ou, dans un autre ordre d'idées, manière de penser et de représenter les modalités et aléas actuels de la reconnaissance identitaire.

C'est dire qu'à bien des égards Lenoir s'impose comme une écrivaine de tout premier ordre. Si sa pratique romanesque et nouvellistique s'inscrit assurément dans la lignée d'écrivaines majeures comme Virginia Woolf ou Nathalie Sarraute, autant sur le plan formel des modalités de représentation de la parole et de la pensée, que sur celui de l'imaginaire pour penser le sujet en général, et le sujet féminin en particulier, il n'en reste pas moins qu'elle opère, ici comme là, des déplacements significatifs qui, au sens fort du terme, actualisent ces univers au sein de précoc-

INTRODUCTION

cupations qui lui sont propres, et au cœur d'un temps qui est le nôtre. Autant de manières de dire, en somme, que des modalités différentes de conception et de représentation de l'intériorité, du sujet, de la relation à l'autre, de l'univers familial s'imposent après la fin des grands métarécits, en régime présentiste et individualiste, dans une cité qu'on veut reformuler, au temps de la mobilité et de l'exposition de soi ; mais aussi après la relative autoréférentialité qu'on a attribuée au nouveau roman, dans cette littérature critique qui s'ouvre à nouveau aux êtres et au monde, et qu'on appelle contemporaine.

Contemporaine se veut aussi la posture adoptée par les contributrices et contributeurs de cet ouvrage : résolument décidée à mettre en avant la poétique et l'imaginaire de l'œuvre, plutôt que d'en proposer une lecture au filtre d'une théorie qu'elle viendrait peu ou prou exemplifier. Nul plaidoyer plus ou moins ouvert pour telle ou telle perspective théorique heuristique ou se souhaitant ainsi, donc, mais bien plutôt un souci constant des configurations spécifiques des œuvres analysées, de leurs figures, de leurs imaginaires. On s'évitera la naïveté de croire que les textes critiques ici proposés sont totalement libres de présupposés théoriques ; mais c'est bien une attention aux romans et nouvelles de Lenoir au premier chef qui guide la réflexion. Et qui fait d'elle une invitation à découvrir et à explorer une œuvre riche dont les multiples facettes sont autant de manières de rendre visibles nombre d'aspects discrets et douloureux, effectifs et cachés, présents et impensés, de nos propres intériorités.

Trois dimensions distinctes et complémentaires des textes de Lenoir sont étudiées dans les contributions qui suivent. Impossible, dans un premier temps, d'aborder l'œuvre de Lenoir sans y voir une préoccupation récurrente pour le sujet féminin, dans un tiraillement constant entre l'aliénation comme fatalité familiale et patriarcale et le besoin de reconnaissance, d'affirmation ou de retour à soi comme nécessité ou mode de survie subjective. Nul apaisement, ici, sauf à sortir de la famille, au prix d'excommunications diverses, sinon de l'univers représenté. Ce sujet féminin, sans relâche menacé par l'aliénation, faut-il aller jusqu'à le penser

comme le paradigme du sujet contemporain? La question reste ouverte. Ce qui est certain, en revanche, c'est que le sujet féminin trouve, en un retournement des exigences du sens, une certaine manière d'être soi ou à soi dans le silence et le secret.

Anne Martine Parent montre comment, pour les personnages féminins, la maison, qu'elle soit patriarcale ou non, est un espace aliénant, où rôles et places se distribuent indépendamment des subjectivités en présence, et où l'on attend essentiellement de celles-ci qu'elles disparaissent au profit d'un ordre à reproduire. À cette situation délétère seule peut répondre la fuite, réelle ou symbolique, pour préserver ce qui, de l'être, peut encore être sauvé.

Aurélie Adler explore la complexité et l'ambiguïté de l'intimité psychique féminine. Pour une part, celle-ci est parasitée par les mots des autres qui y imposent leurs échos, sinon leur ordre social et familial. Pour une autre part, elle est ironique et iconoclaste, puisque la parole des autres, et surtout des hommes, s'y répercute, mais mise en scène pour mieux en révéler la petitesse, l'hypocrisie ou l'indignité. Pour une dernière part, enfin, elle est refermée sur elle-même, sur son secret qu'elle n'annoncera pas, faute de mots ou de volonté, comme un ultime souci de soi, une préservation intime dans le silence.

Karin Schwerdtner s'intéresse à la mise en scène d'un désir et d'une volonté qui s'ignorent chez le personnage de Britt Casella, dans *Son nom d'avant*. Contrainte à n'être qu'objet de désir et n'ayant pas développé une capacité de sujet, Britt Casella ne parvient pas à exprimer ce qu'elle veut, si même elle le sait. La structure du texte ainsi que la mise en scène de la parole et de la pensée prennent à cet égard grand soin de ne pas substituer aux difficultés de Britt une parole qui viendrait rendre intelligible ce qui ne l'est pas pour elle: l'intériorité mise en scène en est alors une où prédominent l'énigme et l'omission.

Marie-Hélène Boblet montre comment l'art de la nouvelle, chez Lenoir, est exploration, tant intérieure qu'extérieure, de l'impossibilité d'être soi et d'être à soi. Condamné à s'exprimer et à se manifester par le biais de rôles, de postures et de gestes formés par la pratique sociale, le sujet, féminin au premier chef, aux

INTRODUCTION

prises avec des paradoxes et des affects qui ne peuvent dès lors se nommer ni même s'éprouver dans la plénitude de leur intensité, se sclérose en figures imposées, dont les mots comme les actes, joués d'avance, ne font que répéter une difficulté d'être – à moins que le propre de l'être ne soit, précisément, cette difficulté où il trouve à montrer quelque chose de lui.

L'imaginaire dense que construit Lenoir se déploie en des configurations narratives et discursives ouvragées avec complexité et finesse, et qui à leur manière approfondissent les enjeux de l'intériorité et de la signification. Que ce soit par un travail générique, narratif ou polyphonique, la pensée lenoirienne s'exprime également en un méticuleux investissement poétique qui ajuste les formes à sa matière. Rien ici de gratuit ; bien plutôt la monstration des difficultés de « donner sens » à un psychisme ou à une conscience sans transparence à soi et qui, tout ensemble, se construit et se perd dans la multiplicité des voix, ou encore au monde dont la vue est obstruée par l'intensité des affects ou les aléas de la mémoire. Mais dans cette poétique de la privation ou de la perte, quelque chose se montre, du secret de l'intimité, où réside, comme dans la pénombre, ce que l'on pourrait appeler soi.

Catherine Douzou explore les multiples modalités de l'intériorité dans le roman *Pièce rapportée*. Depuis les formes poétiques et génériques utilisées pour mettre en scène l'intériorité psychique jusqu'aux incompréhensions ou aux conflits entre l'intériorité individuelle et l'autre, familial ou social, elle montre comment Lenoir développe un imaginaire complexe de l'intériorité, exclue de la transparence à soi et tissée d'une pluralité de voix, suggérée ou montrée mais jamais dite par une parole extérieure apte à en saisir l'ordre ou la clé éventuels, devinée dans ses pénombres fluides et ses effets qu'on ne saisit qu'à demi.

Robert Dion, dans une lecture de *La folie Silaz*, montre comment la poétique de Lenoir, sur tous les plans, est une poétique du flou, de l'indétermination : sur le plan stylistique, par le mélange des voix et les phrases laissées en suspens ; sur le plan narratif, par une diégèse aux épisodes confus ou indécidables, que la narration tente en vain de stabiliser ; sur le plan herméneutique,

par la difficulté d'en arriver à une interprétation dépourvue de paradoxes et d'impossibilités. Et cette folie qui frappe un univers familial totalement déstabilisé par un absent que nul ne parvient à cerner se fait en dernier ressort l'expression d'un défaut constitutif et irréparable du sens.

Dans une réflexion fine qui articule narrativité et signification, Marie-Pascale Huglo montre comment, dans *Son nom d'avant*, Lenoir reconfigure l'événementialité romanesque, autant ce qui concerne le contenu visible et spectaculaire que les moments d'une séquence signifiante. La fugue finale de Britt, presque privée d'une représentation immédiate, devient ainsi, d'une part, l'aboutissement de processus intimes conflictuels ou révoltés et d'impératifs patriarcaux aliénants, tous deux inscrits dans la longue durée, et, d'autre part, la reprise, dans l'ordre du sens cette fois-ci, d'une première partie du roman, filmique et entièrement vue du dehors, où coïncident êtres et gestes qu'on peine à saisir. Les liens signifiants se tissent ainsi, non dans et par l'habituelle téléologie romanesque, mais dans un jeu de retours temporels et de mouvements, dialogiques autant que douloureux, d'une intimité aliénée qui se voit, presque par hasard, offrir la chance d'un retour à soi.

Nicolas Xanthos montre comment, dans *Le répit*, Lenoir déploie à même la poétique narrative du roman une véritable pensée de l'intériorité, une philosophie de l'esprit que n'éclaire aucune des lumières de la raison. En un va-et-vient constant entre l'intérieur de la conscience et une extériorité floue, que le psychisme (dé)construit plutôt qu'il ne la restitue, le roman exprime, dans une temporalité qui est celle du ressassement et une narrativité exempte de progression téléologique, la paralysie d'un sujet que la parole de l'autre affecte, dont la mémoire reformule le dehors, que son désir renvoie à sa honte et à sa colère.

Que l'intérieur soit familial ou psychique, Lenoir le décline en un imaginaire aux teintes sombres. D'un monde qui asphyxie jusqu'au désarroi d'un sujet radicalement mis en péril, le rapport à soi comme aux autres s'opacifie dans la complexité de relations d'où l'invasion n'est jamais absente, et dans l'inquiétude d'une

INTRODUCTION

conscience qui se brise ou se trouble. Nul secours n'est à attendre de modèles sociaux sans prise sur des modes d'être dont ils ne peuvent rendre compte, ni d'une individualité agissante dont l'idée même se défait au contact impitoyable des enfermements identitaires qu'imposent les autres. On cherchera en vain un apaisement en mode majeur, ou même un simple répit. De minces filets d'air se glissent ici ou là, dans le repli sur le secret, dans le rêve éveillé d'un futur libéré : certes, ils disent, au premier chef, l'inactualité du retour à/d'un soi triomphant ; mais ils montrent aussi le besoin, voire la possibilité, de formes de vie qui n'expriment pas le renoncement, et où l'aliénation n'est pas la fatalité du sujet.

C'est à la cellule familiale, devenue mode d'emprisonnement et d'aliénation, que s'intéresse Bruno Blanckeman, pour montrer comment les rôles et les figures qu'elle convoque (masculin et féminin, généalogies et filiations) se désarticulent et s'épuisent, comme en fin de partie. À bout de souffle, les modèles qui ont dominé le ^{xx}e siècle au moins trouvent chez Lenoir une expression anémique et régressive, et l'art de la fiction est ici mis au service d'un processus de décomposition accéléré dont nul personnage ni fonction ne sortent indemnes. L'intérieur familial cristallise et grossit une déliquescence programmée qu'aucun avenir ne vient racheter.

Dans une lecture attentive aux multiples échos du roman, François Ouellet nous montre comment, dans *Le magot de Momm*, de subtiles substitutions s'opèrent, qui expriment l'intimité première du sexe et les aléas du capital sexuel, en des trajectoires féminines distinctes, par le biais du destin capricieux de capitaux économiques. Le déclin sexuel de celle qui est volée, l'épanouissement de celle qui peut se permettre les « services » d'un expert financier et le faux départ de celle qui vole mais dont la fugue tourne court sont alors autant de transactions symboliques où ce qui ne peut se dire trouve à se dire quand même.

Suivant les traces du protagoniste du *Répit*, Warren Motte montre avec finesse l'aliénation fondamentale qui constitue dans ce roman l'expérience de soi et du monde. À la fois incapable de

se voir et se voyant partout sans s'en rendre compte, le protagoniste n'est pas en mesure de se saisir, de percevoir une identité qui ne serait pas imposée par autrui. Forcée par le dehors, son intériorité décline les formes d'une vaine résistance, quelque part entre la colère et le dégoût de soi. Immobile et atteint dans sa capacité d'agir, il reste en périphérie du monde, des autres et de lui-même.

Tara Collington aborde la question de l'intériorité d'une manière inusitée et éclairante : les animaux (insectes, vermine, rongeurs) qui hantent l'imaginaire des romans et nouvelles de Lenoir. À de multiples reprises, ces animaux sont convoqués, littéralement ou métaphoriquement, pour dire quelque chose de l'intériorité des personnages, de leur regard sur leur existence : que ce soit sous la forme d'une crainte abstraite, d'une inquiétante étrangeté, de l'impression d'être pris au piège, de la transformation de soi, d'une métamorphose aux résonances kafkaïennes, les allusions animales rendent visibles et sensibles les enjeux relationnels ou existentiels vécus par les personnages. Rien toutefois qui augure d'éclaircies à venir : ce sont des désarrois immobiles qui s'expriment là, dont seule une éventuelle et brutale rupture pourra provoquer le soulagement.

Ces imaginaires familiaux et subjectifs que l'œuvre de Lenoir construit patiemment et approfondit au fil des nouvelles et des romans, ces poétiques élaborées avec finesse à même le grain du texte tout autant que dans ses configurations globales, toutes les contributions ici réunies les abordent ainsi à leur manière, en éclairant dans leurs propositions aux échos variés les multiples dimensions. Elles en éprouvent le pessimisme général sans en perdre de vue les petites lueurs : elles en font l'histoire, précisent ses figures, montrent sa construction dans l'œuvre et sondent ses prolongements dans un contemporain dont il élabore la visibilité. Elles disent ces inflexions et déplacements que l'art du roman lenoirien impose au discours du récit et qui, à même la poétique des œuvres, poursuit l'exploration des enjeux qui sont les siens. En définitive, elles mettent en lumière l'actualité d'un corpus qui s'emploie à montrer et à penser, dans le trouble d'une conscience en relation, quelque chose de nos modes d'être au présent.

LISTE DES ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES D'HÉLÈNE LENOIR

- BR* Hélène LENOIR, *La brisure*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
B Hélène LENOIR, *Bourrasque*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
EVP Hélène LENOIR, *Elle va partir*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
SNA Hélène LENOIR, *Son nom d'avant*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
MM Hélène LENOIR, *Le magot de Momm*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
R Hélène LENOIR, *Le répit*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
E Hélène LENOIR, *L'entracte*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
FS Hélène LENOIR, *La folie Silaz*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
PR Hélène LENOIR, *Pièce rapportée*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

Si, dans un article, une autre édition est utilisée, il en sera fait mention en note en bas de page.

SUBJECTIVITÉS
ET ALIÉNATIONS FÉMININES

« *HOME SWEET HOME* »

Anne Martine Parent

Université du Québec à Chicoutimi

La famille et les relations familiales sont au cœur de l'œuvre d'Hélène Lenoir. La conception de la famille qui s'y déploie est celle d'une constellation où chacun doit être à sa place et jouer son rôle, cette place et ce rôle étant différents pour les hommes et pour les femmes. Cette conception s'élabore dès son premier roman¹, *Bourrasque*. Mitz, la mère, voyant un conflit prendre forme, espère ainsi

encore que, dans une sorte de rebondissement ou de revirement inattendu, [reviennent] le calme, l'ordre, la rotation harmonieuse et paisible de la constellation, chacun ayant repris sa place après en avoir été un moment éjecté, pour des riens, finalement, perdant momentanément la tête [...] (B: 89).

Or, aucune des constellations familiales n'est stable chez Lenoir, elles sont toujours des champs de force, traversées par des tensions, certains des membres résistant à demeurer à la place qui leur a été attribuée. Généralement, dans les romans, un personnage ou un événement vient bouleverser la constellation, troubler l'ordre familial et la paix du foyer: les crises de Lina, ses cahiers énigmatiques écrits en Sütterlin et sa fugue dans *Bourrasque* (1995), l'irruption d'un homme venant du passé de Britt et la fugue de celle-ci dans *Son nom d'avant* (1998), la présence

1. Premier roman, mais deuxième livre publié, puisque Lenoir avait auparavant fait paraître un recueil de nouvelles, *La brisure* (1994).

de l'ouvrier, le vol de l'argent de Momm et la fugue de Lili dans *Le magot de Momm* (2001), l'accident de Claire et le suicide de Nathalie dans *Pièce rapportée* (2011).

Dans ces espaces de tension que sont les constellations familiales chez Lenoir, la question du genre sexuel est fondamentale. La famille chez Lenoir est généralement patriarcale ; si une telle structure est contraignante autant pour les hommes que pour les femmes en raison de l'affectation rigide à des rôles définis à l'avance, pour les femmes, elle comprend de plus le désavantage de les maintenir dans une position subordonnée aux hommes. C'est pourquoi les personnages féminins de Lenoir font des crises, se rebellent et fuguent. Afin de montrer le fonctionnement des constellations familiales chez Lenoir et leur caractère délétère pour les femmes, j'analyserai d'abord les différentes structures familiales dans les romans retenus pour le présent article², allant des plus patriarcales jusqu'à celle d'où les hommes sont absents (*Le magot de Momm*) – ce qui sera l'occasion de constater que l'absence d'hommes génère d'autres problèmes pour les femmes –, pour m'attarder ensuite sur les fugues de différents personnages féminins.

DE PÈRE EN FILS/FILLE

C'est dans les romans mettant en scène une famille où l'autorité patriarcale est solidement établie et transmise de père en fils, et où le nom de famille, le nom du père, est synonyme de cette autorité, qu'on perçoit le mieux le champ de forces que constitue la constellation familiale. *Son nom d'avant* et *Pièce rapportée* mettent respectivement en scène la famille Casella et la famille Bohlander, appartenant vraisemblablement toutes deux à la grande bourgeoisie. Leur nom impose le respect, surtout la famille Casella, présentée comme connue, admirée et possédant

2. J'ai choisi les romans où plusieurs membres et générations d'une même famille vivaient sous le même toit : *Bourrasque*, *Son nom d'avant*, *Le magot de Momm* et *Pièce rapportée*.

une entreprise importante fondée depuis cent cinquante ans. Dans ces deux familles, une pression s'exerce afin que chacun reste à sa place et joue son rôle. Ce fonctionnement est particulièrement frappant dans *Son nom d'avant*, où le sexe et le rang dans la famille déterminent le destin des personnages. Le premier garçon, à qui l'on donne invariablement le prénom Justus, est appelé à succéder à son père à la tête de l'entreprise et à hériter de la demeure familiale. Son éducation sera différente de celle de ses frères et sœurs. On exige plus de lui et on s'arrange également pour que les autres enfants ne lui fassent pas d'ombre, ce qui crée, inévitablement, des conflits et des frustrations de toutes sortes :

Lui, Bob, c'était fait depuis longtemps. Il devait être né avec cette étiquette-là sur le front : Nul ou Sans intérêt. Et même pas : À voir, Bon pour la réserve, comme Max, le second, élevé dans l'ombre de Justus pour le cas où... qui sait ?, on n'est jamais à l'abri d'un malheur, avait pensé son père dont le frère aîné, le premier du nom, un Justus forcément, était tragiquement mort noyé à l'âge de six ans, grâce à quoi Adalbert avait pu hériter du trône et de tous les privilèges, y compris celui d'appeler son premier-né mâle Justus, lequel, reprenant le flambeau qu'il transmettrait à Junior destiné à lui succéder, c'est-à-dire mener exactement la même vie que lui, que son grand-père et tous les Justus qui avaient précédé, de même que Tim supporterait comme lui l'indifférence et le mépris paternels [...] (SNA : 63-64).

Lorsque le premier enfant de Britt et de Justus s'avère être une fille, Lorette, Britt sent bien que quelque chose se brise entre elle et son mari, comme si la naissance d'une fille était une faute dont elle, Britt, était coupable :

[S]ûr d'elle, [Justus] l'était, il l'avait été jusqu'à la naissance de Lorette, c'est à ce moment-là que ça avait commencé, il disait que ça n'avait rien à voir, que c'était l'avenir de l'entreprise qui l'inquiétait, [...] comme si elle ne savait pas, elle, que la naissance de Lorette, l'interdiction de s'en réjouir, une espèce de honte... [...] [C]omme si j'avais pu, moi, décider du sexe de l'enfant (SNA : 132-133)³.

3. Le « elle » et le « je » renvoient ici tous deux à Britt. Le passage sans transition de la troisième à la première personne pour représenter le même personnage est assez fréquent dans ce roman.

Lors de la deuxième grossesse de Britt, celle-ci tentera de cacher son angoisse d'avoir encore une fille, mais sa belle-mère Henriette, qui a dû, auparavant, occuper la même place et jouer le même rôle, c'est-à-dire être l'épouse de l'aîné et devoir produire un héritier mâle, devine le tourment de Britt et le lui fait savoir au cours d'une conversation :

Henriette, un jour, à quelques semaines de l'accouchement : « Je prie pour toi », alors qu'on n'échangeait que des fadaïses comme d'habitude, j'ai cru, la voix vivante tout d'un coup : « Oui, je prie pour toi », et ce regard, une fraction de seconde, au-dessus d'une tasse de café à l'anse dorée, cette lueur sombre passant dans ses yeux doux de bête hibernante, une chaleur, souvenir d'une sœur, d'une compagne de peines... (SNA: 133)

L'interaction décrite dans ce passage semble constituer un rare moment de vérité entre les deux femmes et, en ce qui concerne Henriette, un éveil passer à la vie (la voix *vivante tout d'un coup*, la métaphore de la « bête hibernante »). Henriette se reconnaît dans Britt, car elle est également l'épouse de l'aîné, elle aussi a dû s'occuper de son beau-père, Justus F. (car dans la famille Casella, les femmes meurent toujours avant leur mari) et produire des héritiers afin que continue la dynastie des Casella (autant comme famille que comme entreprise). Dans cette constellation familiale, le rôle de l'épouse de l'aîné commande que celle-ci se sacrifie, comme femme, au profit de la postérité (et de la prospérité) de la famille. Britt décrit Henriette comme une bête hibernante et sait que c'est là son propre destin. Ses crises de plus en plus fréquentes, dont Justus lui fait d'ailleurs le reproche, constituent des sursauts de révolte : Britt refuse de se résigner comme Henriette, de devenir une bête hibernante et c'est pourquoi, ultimement, elle fuit.

Britt et Henriette sont des « pièces rapportées », tout comme Elvire dans le roman qui porte justement ce titre, *Pièce rapportée*. Mais l'expression est employée déjà dans *Son nom d'avant*, au sujet de Britt, et désigne l'époux ou l'épouse (mais dans ces familles patriarcales les pièces rapportées sont le plus souvent des femmes)

qui se joint à la famille par le mariage. La famille Bohlander, dans *Pièce rapportée*, ne fonctionne pas comme celle des Casella ; la structure patriarcale y est moins rigide, peut-être parce qu'il n'y a pas d'entreprise familiale à faire prospérer. Néanmoins, Elvire se sent coupable de ne pas avoir eu de garçon qui aurait assuré la transmission du nom puisque son mari, Frédéric, est le seul Bohlander qui pouvait transmettre le nom à ses descendants, son unique frère étant devenu prêtre. Elvire s'en excuse un jour à son beau-père, Pierre Bohlander, qui lui répond simplement qu'il aime ses deux petites-filles. Le personnage de Pierre Bohlander diffère ainsi radicalement de ceux qui composent la lignée patriarcale des Casella. Il en va autrement pour Frédéric Bohlander, encore que les choses sont beaucoup moins explicites que dans *Son nom d'avant*. On apprend en effet qu'après ses deux filles, Elvire a fait deux fausses-couches, « la seconde très éprouvante, et [que], malgré les diverses pressions de plus en plus insupportables, elle avait dit : "c'est terminé" » (*PR*: 60). Un changement se produit à partir de ce moment dans le couple, un peu comme dans *Son nom d'avant* après la naissance de Lorette, où Britt sent que Justus ne la voit plus comme avant ; dans *Pièce rapportée*, Frédéric devient colérique, vraisemblablement en raison du refus de sa femme d'essayer d'avoir d'autres enfants : « L'ère des gueulantes avait commencé à ce moment-là » (*PR*: 60).

L'expression « pièce rapportée » qu'emploie Lenoir pour qualifier des personnages féminins comme ceux de Britt et d'Elvire est révélatrice de leur statut au sein de la constellation familiale. D'abord, parce qu'elle en fait des objets ; l'expression vient en effet du domaine de la couture et désigne une pièce de tissu qui est ajoutée à un vêtement pour le réparer ou l'améliorer. Si le rôle des pièces rapportées est certes utile à la survie de la famille, puisque celle-ci a besoin de ses pièces rapportées afin de se perpétuer, cela a pour effet de les réduire à leur fonction reproductrice : leur place dans la famille consiste à servir celle-ci, leur existence en tant que sujets autonomes leur est déniée. L'expression souligne aussi l'extériorité de Britt et d'Elvire par rapport à leur famille respective et crée ainsi une distance entre elles et leurs enfants qui constituent,

eux, des membres de la famille à part entière et qui sont donc moins les enfants de leur mère que les enfants de la famille.

Dans *Son nom d'avant*, Britt, lorsqu'elle accouche finalement d'un garçon au terme de sa deuxième grossesse, sent ainsi que cet enfant ne lui appartient pas, que son rôle, à elle, consiste à donner un garçon à Justus et à la famille Casella : « [...] cette fatigue, ce dégoût déjà, maintenant qu'elle avait accompli sa tâche et donné ce fils à Justus, disaient-ils sans savoir, alors que c'était ça, c'était bien ça : elle le lui donnait, qu'il fasse de lui ce que bon lui semblait, un Casella, un Justus Casella Junior » (*SNA* : 134). Britt réagit différemment avec Tim, le plus jeune de ses enfants (âgé de huit ans au moment du récit) ; elle a l'impression qu'elle peut le garder pour elle, qu'elle peut l'arracher à la famille Casella, même si elle perçoit qu'il commence à lui échapper, comme ses deux autres enfants :

[...] Tim racontera en pleine table, je ne pourrai pas lui dire de ne pas parler de ce petit voyage, il fera exprès d'y faire allusion tel qu'il est ces derniers temps, pire que les autres quelquefois, il est en train de les rejoindre, il sait qu'il a tout intérêt à se ranger du côté du plus fort, à huit ans on sait ça, on le sent, et bien avant si ça se trouve, dès cinq ans, dès... [...] (*SNA* : 187).

Britt amène Tim avec elle lorsqu'elle fugue, croyant qu'il est encore temps de le « sauver » de l'emprise des Casella, mais Tim insiste pour retourner voir son grand-père. Elle doit alors faire demi-tour et le ramener auprès d'Adalbert Casella, se résignant à abandonner son dernier enfant, à le donner, lui aussi, à la famille Casella.

Le même éloignement est perceptible dans *Pièce rapportée* entre Elvire et ses deux filles. Avec Anne, la rupture est totale, mais elle touche aussi la famille Bohlander, puisque Anne a fugué et rompu tout contact avec sa famille, vivant maintenant en Allemagne, sous un autre nom (Anne Bohl). Ce cas de figure est donc différent de celui auquel je m'intéresse ici. Avec Claire, par contre, la situation est semblable à celle de Britt et Tim. En effet, Elvire est au départ plutôt proche de sa fille. C'est elle qui s'oc-

cupe de Claire lors de sa rééducation après son accident, Claire ne voulant même pas voir son père. Toutefois, plus cette dernière se rétablit, plus elle cherche à échapper à sa mère. Lorsqu'Elvire se blesse et ne peut plus prendre soin de sa fille, la famille Bohlander prend le relais. Claire réintègre ainsi la constellation familiale, tandis qu'Elvire s'en éloigne peu à peu. La scène de réconciliation entre Claire et son père dans la troisième partie, alors qu'elle s'endort dans les bras de Frédéric, montre bien que Claire, tout comme Tim dans *Son nom d'avant*, s'est rangée «du côté du plus fort» (SNA: 187). Il est tout aussi révélateur que, dans la même partie et juste après cette scène de réconciliation, Elvire n'arrive pas à voir sa fille puisque celle-ci dort. Par ailleurs, toujours dans cette partie, Elvire annonce qu'elle célébrera Noël avec Anne qui ne s'est pas, elle, réconciliée avec les Bohlander. Ce qui se dessine, dans cette troisième partie, c'est l'éloignement d'Elvire par rapport aux Bohlander: elle quitte sa place dans la constellation familiale et peut ainsi se rapprocher de sa fille Anne, qui a elle-même renié les Bohlander au point de changer de patronyme.

UN PÈRE SANS NOM

La question du patronyme n'est pas innocente. Dans *Son nom d'avant* et *Pièce rapportée*, le nom de famille, le nom du père, fait autorité et impose une structure familiale forte et rigide. Dans *Bourrasque* et *Le magot de Momm*, on ne connaît pas le patronyme de la famille représentée dans le récit et la structure familiale mise en scène est beaucoup moins solide, l'autorité – paternelle dans *Bourrasque* et maternelle dans *Le magot de Momm* – plus facilement contestée.

Dans *Bourrasque*, non seulement le père n'a pas de patronyme, mais il n'a pas de prénom non plus⁴. Cette absence de nom le réduit à sa fonction de père, mais un père sans patronyme

4. On peut faire un lien ici avec *Le répit*, où le personnage principal, un homme environ du même âge que le père dans *Bourrasque*, n'a ni nom ni prénom, et se sent malmené dans son propre foyer.

qui lui conférerait une autorité dont il serait l'incarnation, à la manière de ce qui se passe dans *Son nom d'avant* et *Pièce rapportée*. Sa position est donc précaire ; ses deux enfants, chacun à leur façon, s'emploient d'ailleurs constamment à la remettre en question, « [p]uisque au bout du compte chacun fait ce qu'il veut sauf [lui], chez [lui], toujours à obéir » (B: 67).

Avec sa fille Lina, les affrontements sont nombreux, souvent directs et violents, comme celui qui vient de se terminer lorsque s'ouvre le récit. On finit par en apprendre la teneur au cours du roman : tout aurait commencé à table, lors du repas du soir. Le père, rentrant du travail, est mécontent de l'accueil que lui réserve sa fille (elle est maussade, ne lui dit pas bonsoir, regarde sa montre ostensiblement en soupirant). Le père lui aurait alors fait des reproches, disant entre autres : « Tant que tu mettras tes pieds sous ma table ! », ce à quoi Lina aurait répondu : « Eh bien j'les mettrai plus, là ! » (B: 58). Le reste est moins clair ; ce qu'on sait, c'est que Lina s'est par la suite enfermée dans sa chambre, puis qu'elle s'est enfuie, vraisemblablement par la fenêtre de sa chambre, et lorsque le roman prend fin, la famille n'aura toujours pas eu de ses nouvelles. Les dernières pages du livre montrent le père qui la cherche en voiture, angoissé et espérant son retour, hanté par les mots de Lina (« Eh bien j'les mettrai plus, là ! ») et craignant son départ définitif de la maison.

Car, malgré les scènes violentes qui l'opposent à Lina, le père a beaucoup d'affection pour elle et admire secrètement sa force de caractère. Il en va autrement avec son fils Richard et la femme de celui-ci, Paule. Avec eux, aucun affrontement direct, aucune crise. C'est de manière souterraine que Richard mine l'autorité de son père, en prenant peu à peu ses aises dans la maison familiale avec Paule, ayant renoncé, sans l'avoir annoncé, à se chercher un appartement, préférant plutôt rester chez ses parents et y consolider sa position, y affirmer progressivement sa place, comme s'il voulait s'approprier la maison et prendre la place de son père – ce qui deviendra explicite dans une scène où Richard explique à Paule qu'il faut faire signer un contrat à Lina « si elle veut être autorisée à rester parmi [eux] » (B: 73) ; j'y reviendrai. Sans être

au courant du contrat, le père sent quand même que Richard et Paule manigancent quelque chose. Dans le passage suivant, il s'attaque successivement à Richard et à Paule, avant de les comparer à Lina – et la comparaison est nettement favorable à cette dernière :

Je dirai à Richard, avant que ce soit lui qui se mette à faire la loi chez moi, attendant peut-être que je demande expressément qu'on ferme les portes, qu'on cesse de prendre ses aises, chez moi, de se tripoter, de se déchausser d'un air, d'une façon, attendant que je m'abaisse à dire ça, pour bien faire les saintes-nitouches : « Comment ? Quelles portes ? Mais vous auriez dû le dire ! Nous ne savions pas ! Et vraiment ça vous gêne ? Mais pourquoi ? » À se moquer, à m'embobiner, me pigeonner, pour tramer je ne sais quoi. Elle au moins, elle est franche, saine, forte. Elle crie, elle claque les portes, elle a quelque chose dans le ventre, elle au moins. Et de la fierté ! (B : 69-70)

Autant dans les tensions entre Lina et son père que dans celles entre ce dernier et le couple formé par Richard et Paule, ce qui ressort du discours intérieur du père, c'est l'importance de sa position en tant que chef de famille dans « sa » maison. Mais il sent bien que sa position est fragile et que Richard tente de la lui usurper, de « faire la loi ». Le contrat que Richard souhaite faire signer à Lina est un exemple très concret de la manière dont celui-ci veut en effet « faire la loi », puisqu'il entend dicter à Lina des règles de conduite à respecter si elle veut continuer à habiter dans la maison ; en réalité, il se doute bien que Lina n'acceptera jamais ces conditions, et ce qu'il cherche à faire, c'est la mettre à la porte – et devenir le chef de la famille ainsi reconstituée.

En ce qui concerne la position du père, il est significatif que la menace vienne du garçon de la famille et non de la fille. Lina conteste l'autorité paternelle, mais ce n'est pas dans le but de prendre la place du père, contrairement à Richard. Ce dernier veut succéder à son père, tout comme, dans *Son nom d'avant*, l'aîné de la famille succède à son père à la tête de l'entreprise et comme chef de/dans la maison familiale, à la différence que chez les Casella, les règles de succession et celles dictant le rôle et la place de chacun dans la famille sont claires. Mais, dans un cas

comme dans l'autre, la structure est patriarcale, c'est le père qui fait autorité.

UNE FAMILLE SANS PÈRE(S)

Il en va tout autrement dans le quatrième roman à l'étude, *Le magot de Momm*. Si dans *Bourrasque* l'autorité paternelle est plus fragile que dans *Son nom d'avant* et *Pièce rapportée* et que cette fragilité se marque notamment par l'absence du nom de famille – le nom du père qui devient le nom de la famille, puisqu'il en est le chef –, dans *Le magot de Momm*, non seulement la famille n'a pas de patronyme, mais il n'y a pas de père non plus. La famille qui vit sous le même toit dans ce roman est constituée de Momm, de sa fille Nann, veuves toutes deux, et des filles de Nann : Lili, Violette et Wanda. Momm a accueilli chez elle Nann et ses filles après la mort du mari de cette dernière ; c'est donc dire que cette constellation familiale s'est constituée sur la mort des pères.

Momm essaie bien de faire figure de remplacement, elle dont le redoublement du « m » dans son prénom rapproche celui-ci du mot « homme », et qui, comme il est plusieurs fois souligné dans le texte, se sert de mouchoirs d'homme (ceux de son défunt mari) ; mais en même temps, comme son prénom l'indique, elle est bien « Momm », la mère, dont l'identité est entièrement fondée sur ce rôle.

Le statut de sa fille Nann est moins clair ; fille de sa mère et mère de ses filles, elle est prise dans un entre-deux où elle ne parvient pas à trouver sa place. Momm finit d'ailleurs par le lui reprocher, à la fin du roman : « Toi qui n'est ni chair ni poisson ici, ni mère ni fille, rien, entre les deux, à louvoyer dans une eau tiédasse, responsable de tout et de rien, absente, molle ailleurs, éternellement ailleurs, tu flottes, tu planes, tu es la dernière ici sur laquelle on peut compter... ! » (*MM* : 185).

Si, dans *Bourrasque*, l'autorité du père était fragile, contestée par ses deux enfants, la situation dans *Le magot de Momm* est encore plus trouble, instable. Aucune place n'est clairement définie – qui est la mère de qui ? – et de nombreuses tensions secouent

la constellation familiale : les filles de Nann n'acceptent pas que Momm joue auprès d'elles le rôle de mère ; Nann voudrait bien que Momm occupe cette fonction avec ses filles mais pas avec elle ; Momm voudrait que Nann se prenne en mains même si, secrètement, elle aime quand tout le monde dépend d'elle ; Lili croit que Momm a volé des lettres appartenant à sa mère (mais il appert que Nann les avait simplement égarées) et elle réplique en volant l'argent de Momm ; Violette et Wanda espionnent tout le monde et tentent de tirer parti des divers conflits qui les entourent. Dans la logique de l'œuvre lenoirienne, l'absence de père, d'autorité patriarcale, expliquerait le désordre qui caractérise la structure familiale dans *Le magot de Momm* ; comme Momm elle-même le déclare, « [v]oyez-vous, ce qui manque dans cette maison, c'est un homme » (*MM*: 37).

DES FAMILLES DÉLÉTÈRES ET DES FILLES FUGUEUSES

Dans chacun des quatre romans analysés, un personnage au moins fugue, et c'est, chaque fois, un personnage féminin. Si les questions de place et de rôle sont toujours importantes chez Lenoir, elles sont aussi à penser en fonction du système des genres sexuels, les rôles et les places n'étant pas les mêmes pour les garçons et pour les filles. Dans *Le magot de Momm*, où il n'y a que des femmes, l'absence d'homme se fait cruellement sentir – du moins aux yeux de Momm ; la différence des genres demeure donc essentielle. On le voit d'ailleurs au trouble créé par l'incursion de deux personnages masculins dans cet univers de femmes. Sinon, la différence des genres situe généralement les personnages par rapport à l'autorité. Les hommes cherchent à devenir la figure d'autorité, à accéder à la place de chef de famille ou à consolider leur place et leur autorité quand ils y sont déjà. Les filles cherchent à fuir, à se soustraire à l'autorité.

Les familles lenoiriennes suivent, en général, un modèle plutôt traditionnel : le chef de la famille est le père et son fils aîné doit lui succéder dans ce rôle, de manière soit explicite et officielle

comme dans *Son nom d'avant*, soit officieuse comme dans *Bourrasque* – où Richard veut devenir celui qui dictera les règles dans la maison et décidera qui peut ou non y vivre. Dans *Pièce rapportée*, Frédéric Bohlander réagit mal au fait de ne pas avoir de fils à qui transmettre son nom. Quant à la famille dans *Le magot de Momm*, elle ne compte ni pères ni fils, c'est-à-dire aucune figure d'autorité qui assurerait le bon ordre de la structure familiale – et c'est d'ailleurs la constellation familiale la plus instable des quatre romans. C'est, sans surprise, dans *Son nom d'avant* que la différence des genres marque le plus la dynamique et la structure familiales. L'autorité et le pouvoir sont résolument du côté des hommes dans la famille Casella et les femmes sont reléguées à des rôles secondaires et domestiques. Si les choses sont moins tranchées dans les autres romans, il n'en demeure pas moins qu'en général, les personnages féminins sont opprimés par la structure patriarcale de la famille et acceptent mal la place et le rôle qui leur sont réservés. Et c'est pourquoi, chez Lenoir, les femmes fuguent, de manière littérale ou métaphorique (en se suicidant par exemple).

La fugue de Lina est au cœur de l'intrigue de *Bourrasque*. C'est sa mère qui s'aperçoit de sa disparition lorsqu'elle monte la voir dans sa chambre, où celle-ci s'est réfugiée après sa violente dispute avec son père; Lina se serait vraisemblablement enfuie par la fenêtre. Lorsque le roman se termine, on ignore toujours où elle est.

Or, même avant sa fugue, Lina avait trouvé un moyen de s'échapper/s'évader de manière symbolique avec les cahiers Sütterlin. L'écriture Sütterlin est une forme d'écriture cursive allemande qui descend de l'écriture gothique et qui a été utilisée en Allemagne dans la première moitié du xx^e siècle. Aucun autre membre de la famille ne comprend cette écriture et personne, donc, ne peut déchiffrer ce qu'écrit Lina. Son père s'empare secrètement d'un de ses cahiers qu'il veut essayer de faire « traduire » par un professeur, mais celui-ci est horrifié par ce qu'il lit, autant sur le plan de la forme – Lina maîtriserait mal cette écriture et l'aurait passablement déformée – que sur celui du

contenu – des grossièretés selon le professeur, qui se refuse toutefois à donner un exemple. L'utilisation de cette écriture par Lina irrite profondément les membres de sa famille, qui y voient une sorte de provocation, d'autant qu'elle laisse traîner ses cahiers un peu partout. D'ailleurs, dans le contrat que Richard voudrait faire signer à Lina, il est question de l'écriture Sütterlin parmi les comportements indésirables. C'est précisément parce que sa famille ne peut lire ce qu'elle écrit dans ses cahiers Sütterlin que ceux-ci constituent pour Lina une forme d'échappatoire. Elle crée ainsi un espace de liberté à l'intérieur même de la maison familiale, un espace qui lui appartient en propre et auquel personne n'a accès – une forme de refuge, en fait. C'est un refuge toutefois temporaire et insuffisant, et c'est pourquoi elle finit par fuguer. Lorsqu'elle quitte la maison, elle laisse derrière elle ses cahiers Sütterlin. Parce que ses cahiers étaient pour elle une forme d'évasion, elle n'en a plus besoin lorsqu'elle s'évade réellement.

Dans *Son nom d'avant*, on l'a vu, le rôle et la place de chaque membre de la famille sont clairement définis; la structure familiale y est extrêmement contraignante, pour les hommes comme pour les femmes. Toutefois, les femmes y sont reléguées à des rôles secondaires et domestiques, et, surtout, elles doivent se sacrifier en tant que femmes dans le but d'assurer la postérité de la famille. Le rôle de Britt, et celui d'Henriette avant elle, est de faire des enfants (mâles de préférence) et de prendre soin de son beau-père. J'ai montré précédemment comment Britt se révoltait afin de ne pas se transformer, comme Henriette l'a fait, en une « bête hibernante » (*SNA*: 133). Si Britt crie de plus en plus, c'est pour éviter de s'endormir, d'entrer en hibernation. Mais elle soupçonne que Justus ne détesterait pas la voir devenir comme Henriette :

Justus est peut-être en train de songer que ce serait plus facile après tout s'il avait à ses côtés comme son père à l'époque une poupée articulée, un automate à l'éternel sourire peint sous ses yeux vides, je n'ai besoin de rien, tout me va, je veux bien si ça vous fait plaisir, rien ne me dérange, je suis contente si vous êtes contents, je suis bien, je suis d'accord, ne me demandez pas ce que j'aime, ce que je désire, ce que je pense, j'aime tout ce que vous aimez, je suis comblée, je suis

de votre avis, rien ne me gêne, tout m'est agréable venant de vous, mes chers enfants, mon cher et tendre époux, mon pauvre beau-père [...]. (SNA: 82).

Malgré la prolifération du pronom personnel « je » dans l'extrait, le sujet qu'il est censé représenter n'existe pratiquement plus en tant que sujet, il est objectifié: c'est une poupée qui ne pense pas, ne désire pas, n'a pas d'avis et n'existe que par et pour les autres, en l'occurrence sa famille. « Bête hibernante », « poupée articulée », « automate »: c'est là le sort réservé à Britt.

L'irruption, ou plutôt la réapparition, de Johann Samek dans sa vie est l'élément déclencheur de sa fuite. Johann Samek, que Britt avait déjà brièvement rencontré lorsqu'elle était plus jeune, vient lui rappeler qui elle était avant d'entrer dans la famille Casella, avant de devenir Mme Casella. Significativement, ce que veut savoir Samek, c'est son nom *avant*, en d'autres mots, son identité, avant qu'elle ne perde nom et identité pour devenir une Casella au service de la famille Casella – et bientôt une poupée, un automate, une bête qui hiberne. La question de Samek rappelle à Britt que derrière Mme Casella se cache Britt Ardell – et qu'il ne tient qu'à elle de redevenir Britt Ardell. Mais il faut pour cela échapper à la famille Casella, fuguer; et si, au départ, elle croyait le faire avec l'aide de Samek, elle décide finalement d'agir seule. Car aller avec Samek aurait équivalu à confier, encore une fois, sa vie à un homme, alors qu'elle ressent le besoin de prendre elle-même le contrôle de sa vie.

Dans *Pièce rapportée*, la structure patriarcale est moins contraignante que dans *Son nom d'avant*, mais la famille Bohlander semble néanmoins obéir à des règles implicites assignant chacun de ses membres à un rôle et à une place, et nombreux sont les personnages féminins cherchant à échapper à cet ordre des choses qui, bien que tacite, n'en est pas moins effectif et oppressant. Et si elle n'est pas au service d'une entreprise qu'il importe de faire prospérer, la famille Bohlander est néanmoins dévouée à sa propre cause: « [le] culte du père et de la sacro-sainte harmonie familiale, dont Gisèle était la grande prêtresse et Frédéric le pre-

mier officiant [...]» (PR: 74). Celles qui osent se révolter sont rejetées par la famille.

Nathalie, notamment, la sœur de Frédéric (et donc la belle-sœur d'Elvire), n'accepte pas ces règles implicites. Par exemple, lors de l'enterrement de Pierre Bohlander, elle monte dans le corbillard avec sa mère après la cérémonie, prenant ainsi la place de Frédéric et déclenchant la rage de celui-ci. Le refus de Nathalie de respecter l'ordre familial mène à une crise lorsqu'il est question de l'héritage. Nathalie, qui tente de faire sa vie loin des siens, en Italie, réclame sa part de l'héritage de son père, mais Frédéric, responsable de la succession, laisse traîner les choses uniquement pour la priver de ce à quoi elle a droit, parce que la famille désapprouve la manière dont elle mène sa vie et la juge «inconsciente, irresponsable et déséquilibrée» (PR: 78)⁵. Une dernière fois, Nathalie demande à sa famille sa part de la succession de son père, mais cela lui est encore refusé; s'ensuit une violente scène au cours de laquelle elle s'en va en prenant avec elle deux chevaux en bronze – ce qui scandalise évidemment la famille. Nathalie finit par se suicider, se jetant devant un métro, à Rome, et s'échappant ainsi définitivement de l'univers oppressant de la famille Bohlander.

Claire, la fille d'Elvire, connaît un parcours inverse à celui de Nathalie. Après deux tentatives de suicide et après avoir refusé de voir son père lors de sa convalescence, elle réintègre les rangs de la famille Bohlander – et, du coup, s'éloigne de sa mère qui a commencé à prendre ses distances avec la famille. Quant à Anne, l'autre fille d'Elvire, elle a rompu de manière nette en fuyant et en coupant tout contact avec sa famille. Comme Nathalie, elle est partie vivre dans un autre pays, l'Allemagne en l'occurrence. Mais elle semble mieux réussir que sa tante, peut-être parce qu'elle travaille et ne dépend pas financièrement des Bohlander. Elle a aussi

5. Quelque chose de semblable se produit chez les Casella lors du partage des biens d'Adalbert. Lili conteste la manière dont son frère Justus a partagé l'héritage familial; elle sera rapidement qualifiée de «folle» (SNA: 63), d'«instable et dépressive» (SNA: 96), et marginalisée, tout comme Nathalie.

changé de nom, optant pour Bohl, une forme raccourcie, voire un diminutif, du patronyme Bohlander, et signifiant ainsi sa rupture avec sa famille.

Elvire est le personnage principal de *Pièce rapportée*. Son processus d'émancipation par rapport à la famille Bohlander, qui se fait tout au long du roman, en forme l'intrigue principale. Cela commence dès le début, lorsqu'elle accourt à l'hôpital où a été transportée Claire après son accident (un motard l'a renversée). À l'hôpital, elle retrouve son mari Frédéric; ne pouvant supporter d'être en sa présence, elle fuit – et cette fuite marque le début de son éloignement de la famille Bohlander. Elle se réfugie dans un petit appartement qu'elle a acheté quelques années auparavant et qui était jusque-là occupé par Claire, et refuse même de dire à son mari où elle se trouve. Cet appartement n'appartient qu'à elle et ne lui vient pas de la famille Bohlander; il constitue donc le refuge idéal pour s'éloigner de cette famille. Tout au long du récit, Elvire prend peu à peu conscience de son asservissement à la famille Bohlander, qui n'est pas sans rappeler celui d'Henriette dans *Son nom d'avant*. Lorsqu'elle s'occupe de Claire pendant sa convalescence et que Frédéric s'impatiente parce qu'il voudrait qu'elle revienne à la maison, elle sent qu'elle est, pour eux, un objet qui leur appartient: «Ma place est à la maison, Claire, ça suffit, comme si c'était son tour maintenant, comme si j'étais une machine qu'on se refile de l'un à l'autre en s'inscrivant sur une liste d'attente» (PR: 102).

Elvire aurait cessé d'exister pour elle-même, se pliant aux règles des Bohlander au nom de «la sacro-sainte harmonie familiale» (PR: 74). Par exemple, lorsqu'elle se remémore la dernière fois qu'elle a vu Nathalie (la scène et le départ de sa belle-sœur emportant les deux bronzes), on devine qu'elle était plus sympathique à la cause de celle-ci qu'elle ne l'a laissé paraître:

[...] la dernière image, la dernière fois bien sûr... et comment après, moi aussi, indignée, courant reprendre ma place dans le rang, réintégrant leur camp, les approuvant, apportant même de l'eau à leur moulin et y allant, toujours à l'aise, moi, dans le flot puant des très catholiques médisances... cette honte... (PR: 167)

Elvire se montre solidaire des Bohlander, mais l'emploi de l'expression « courant reprendre ma place » et du verbe « réintégrant » révèle qu'elle avait, pour un moment, quitté leur « camp », même si elle n'arrive pas à donner voix à son désaccord.

Elvire va prendre conscience qu'elle était, d'une certaine manière, absente et qu'elle ne se rendait pas compte de ce qui se passait réellement dans la famille Bohlander. Par exemple, lorsque Nathalie meurt, elle croit qu'il s'agit d'un accident, et c'est son cousin Claas, exaspéré par sa naïveté et son aveuglement, qui lui révèle la vérité. C'est lui aussi, à la toute fin du roman, qui lui fait comprendre que son intégration à la famille Bohlander s'est faite au prix de sa propre existence. Leur échange final révèle à quel point Elvire était absente à elle-même :

[Elvire] — Mais moi ?

[Claas] — Tu étais loin... si loin.

— Moi ! Loin ! C'est moi qui étais... ?

— Très loin (*PR*: 189).

Un peu comme Henriette entrée en état d'hibernation, Elvire s'est effacée au profit de sa famille ; et le roman raconte, d'une certaine manière, son retour à la vie.

J'ai déjà souligné comment *Le magot de Momm* se distingue des trois autres romans analysés ici, notamment en ce que la famille qui y est représentée est composée uniquement de personnages féminins. La structure familiale y semble toutefois tout aussi oppressante que dans les autres textes, puisque certains des personnages cherchent à la fuir. Pas de personnage masculin, ici, pour incarner l'autorité ni pour chercher à prendre la place de celui qui l'incarne. La figure d'autorité de substitution, c'est Momm (avec les mouchoirs de son ancien mari comme « support » symbolique à sa position de matriarche/patriarche) et c'est donc par rapport à elle que les filles se positionnent. Toutes sont en révolte plus ou moins ouverte contre elle, ce qui se manifeste, entre autres, par des fugues.

La fugue de Lili est la plus spectaculaire. Lili est partie avec Dan, sur le scooter de celui-ci, en subtilisant l'argent que sa grand-mère cachait dans sa chambre. Pour elle, la fuite est une question de survie. Il lui faut échapper à sa famille avant d'être engloutie par elle, les constantes tensions entre les différentes femmes de la maison ne pouvant que mener vers une fin catastrophique : « Sauvée, échappée, la seule à avoir su, deviné le danger, eu le courage de quitter à temps le rafirot pourri en pensant à prendre le nécessaire et l'argent [...] » (*MM*: 48). Toutefois, Dan se révèle être différent de ce qu'elle croyait et Lili se trouve finalement plus en danger avec lui que si elle était restée à la maison. Elle va donc s'enfuir de nouveau, mais pour s'éloigner de Dan cette fois, et sa mère va la récupérer dans un poste de police et la ramener à la maison.

L'autre personnage qui fuit, Nann, le fait sur un mode mineur : sans avertir sa mère, Nann part avec l'ouvrier sur sa moto (un écho, ici, à la fugue de Lili sur un scooter), lorsque celui-ci a terminé son travail. Il s'agit plus d'une « escapade improvisée » (*MM*: 131) que d'une véritable fugue, mais il y a néanmoins quelque chose de l'ordre de la fuite, puisque Nann échappe à la surveillance de sa mère et pose des gestes que celle-ci désapprouverait et lui interdirait si elle le pouvait. D'ailleurs, lorsque Momm comprend ce qui s'est passé, elle est scandalisée, choquée : « [...] c'est son cœur qui prend le coup, elle recule, haletante, une main crispée sur sa poitrine, l'autre cherchant à tâtons le bord de son lit où s'asseoir, où s'étendre, elle transpire, comme si elle venait de les voir enfourcher ensemble la moto [...] » (*MM*: 125).

Ces deux fugues ne visent pas à soustraire celles qui les font à une structure patriarcale qui les condamne à des rôles secondaires et domestiques comme dans *Son nom d'avant* par exemple. Il n'y a pas de père, dans cette famille, qui impose sa loi – ou qui tente de le faire. On aurait pu croire qu'une famille sans figure paternelle autoritaire serait moins contraignante, moins étouffante, mais les personnages féminins du *Magot de Momm* se déchirent tout autant que ceux des autres romans et cherchent à échapper à leur famille et à son oppression. Il semblerait donc que chez Lenoir,

la famille est un lieu où le sujet, du moins le sujet féminin, ne saurait s'épanouir.

Toutes les familles, chez Lenoir, de la plus patriarcale comme dans *Son nom d'avant* à celle qui est sans père comme dans *Le magot de Momm*, sont des structures d'oppression où les hommes cherchent à s'emparer du pouvoir et les femmes à s'y soustraire. Cette structure est d'autant plus manifeste que plusieurs membres et générations d'une même famille vivent sous le même toit, le foyer familial devenant ainsi un véritable champ de bataille où les sujets tentent soit de consolider leur position, soit de s'emparer de celle d'un autre, soit de fuir. Ressort ainsi, dans les romans étudiés, l'importance de la maison qui, en tant que foyer familial, est révélatrice des tensions entre les différents membres de la famille et espace catalyseur de conflits et de crises. Rien d'étonnant, dans ce contexte, à ce que les personnages féminins cherchent à s'épanouir à l'extérieur de la maison, celle-ci constituant pour les femmes une prison où la seule liberté possible est la fuite.

UNE CHAMBRE À SOI DANS LES ROMANS D'HÉLÈNE LENOIR

Aurélie Adler

Université de Picardie Jules Verne

Il semble que les romans d'Hélène Lenoir prennent acte à plus d'un titre du vœu de Virginia Woolf de voir les femmes obtenir un jour le droit d'avoir leur propre espace : une chambre à soi, symbole d'une indépendance physique, morale et financière. Comme l'auteure de *Mrs Dalloway*, Lenoir met bien souvent en scène le drame d'une intimité féminine qui réfléchit douloureusement le déchirement entre l'ordre familial, le statut social qu'il lui faut préserver et le désordre affectif qu'elle sent bouillonner en elle et qu'elle peine à endiguer. Cette expérience du clivage a lieu dans l'intimité du foyer où prennent leur source les monologues intérieurs des personnages féminins, chez Woolf comme chez Lenoir. Mais tandis que, chez Woolf, les femmes méditent une condition à laquelle elles se sont pliées, avec laquelle elles s'efforcent de composer, quelle que soit la note tragique qui assombrit leurs discours intérieurs, les femmes chez Lenoir ne semblent pas vouloir se résoudre à plier l'échine devant la sacro-sainte raison familiale et sociale. Ce déplacement tient à un changement du contexte d'écriture. Entre le début du ^{xx}e siècle et le début du ^{xxi}e siècle, les possibilités d'émancipation ne sont plus les mêmes. Il semble donc plus évident que les personnages féminins de Lenoir obtiennent sans mal une « chambre à soi ». Pourtant, cette quête d'indépendance ne va pas de soi. Elle exige même des choix radicaux – fugue, disparition – qui traduisent simultanément la

fragilité et la force d'un édifice familial vorace. Menacées de dévoration, les figures féminines de Lenoir entrevoient toutes la possibilité de fuir – Lina dans *Bourrasque*; Véra dans *Le répit*; Elvire dans *Pièce rapportée* – ou de disparaître avec un autre – la protagoniste de la nouvelle « L'entracte », Nann et Lili dans *Le magot de Momm*, Britt dans *Son nom d'avant* – pour échapper à quelque malédiction pesant sur une sphère familiale étriquée et anxiogène. La virtualité de cette évasion romanesque fait l'objet d'une telle relance de récit en récit qu'elle remet en cause la conquête d'un espace intérieur par laquelle le sujet féminin narcissiquement floué pourrait advenir, se reconstruire, exorciser les menaces d'un autre aliénant. Cette conquête d'un espace de reconstitution du sujet, à l'œuvre dans les romans de Woolf, paraît déplacée dans les romans de Lenoir. Tout se passe comme si la chambre à soi, objet de quête et lieu d'émancipation de la voix féminine, devenait un refuge insatisfaisant. Dans les récits de Lenoir, les personnages féminins ne peuvent plus se contenter d'être le siège d'une lutte immobile de la conscience ou de ses sous-conversations contre le passage du temps et les blessures provoquées par les mots du dehors. Lenoir rouvre sans cesse une brèche qui aime le sujet vers un ailleurs romanesque : la chambre où résonne la voix intérieure n'est plus un lieu d'épanouissement de la conscience. Elle ressemble davantage à une « crypte », ce lieu psychique secret où le sujet a renfermé – incorporé – la réalité d'un acte inavouable¹. Métonymie d'une intimité familiale altérée par la présence du fantôme, la crypte est un lieu de l'indicible, un lieu que le personnage féminin doit vider, verrouiller, voire désert. Noyautées par le couple, entre les parents et leurs enfants, les figures féminines sont des épouses, des mères, des héritières², constamment

1. Nous empruntons le terme de « crypte » à Nicolas Abraham et Maria Torok, sur lesquels s'appuie Serge Tisseron dans ses travaux autour du secret de famille. Voir notamment Serge TISSERON, « L'héritage insu : le secret de famille », *Communications*, « Générations et filiations », n° 59 (1994), p. 232-233.

2. Les romans de Lenoir entrent en résonance avec les récits de filiation contemporains dans la mesure où ils mettent en scène des figures d'héritiers qui, comme l'a montré Laurent Demanze, « dépossédés d'un passé familial, mais

happées par le désir de liquider cette intériorité dépersonnalisée, mise en pièces ou reconstituée de toutes pièces par des autres sans que le sujet ait eu son mot à dire. Car, comme nous allons le voir, la chambre à soi n'est plus synonyme d'intimité rassurante, de sphère confortable où s'énonce de soi à soi une vérité qui stabilise et satisfait le sujet, mais bien de lieu de projection du cauchemar familial, d'espace assiégé par les voix des autres.

DES FEMMES D'INTÉRIEUR

Le monologue intérieur mué en tissu dialogique, peuplé par des voix hétérogènes, n'est pas un procédé nouveau en littérature³. En inventant la forme du « tropisme », Nathalie Sarraute, à qui l'on compare bien souvent Lenoir⁴, a fait de la parole tranchante ou de la parole usée du dehors le moteur même de la

possédés par leurs ascendants [...] font de leur corps le tombeau de l'impossible oublié » (dans Martine-Emmanuelle LAPOINTE et Laurent DEMANZE [dir.], *Études françaises*, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », vol. 45, n° 3 [2009], p. 8).

3. Le monologue intérieur serait même dès son origine travaillé par ce qui lui serait « extérieur ». Étudiant le texte théorique, *Le monologue intérieur*, et le bref récit, *Les lauriers sont coupés*, d'Édouard Dujardin, « père du monologue intérieur » selon James Joyce, Laurent Jenny note que la forme du monologue telle que l'invente Dujardin rend compte d'états de conscience qui brouillent la distinction intérieur/extérieur. Le monologue autonome, dépouillé de toute instance narrative, rendrait compte du fait qu'« une conscience ne serait plus que l'espace présentatif où viennent se composer des constats perceptifs, des paroles proférées d'origines diverses, des associations de pensées inassignables ». Ainsi « peuvent se composer dans un même espace présentatif tous ces contenus de conscience qui subvertissent l'opposition de "l'intérieur" et de "l'extérieur" [...]. Le paradoxe serait donc alors que le souci exacerbé de mise à nu de la vie intérieure débouche sur un espace ouvert et impersonnel où s'assemblent l'intérieur et l'extérieur, le subjectif et l'objectif, en une présentation qui n'a plus rien de mimétique » (Laurent JENNY, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives itinéraires », 2002, p. 44).

4. Voir à ce sujet Stéphane BIKIALO, « Hélène Lenoir : un minimalisme orchestré », dans Marc DAMBRE et Bruno BLANCKEMAN (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 255-269. Elle y montre combien ces deux auteures partagent un « minimalisme de surface » qui « n'est qu'apparent et [...] s'oppose à une évocation des profondeurs des êtres » (p. 257).

sous-conversation. On retrouve cette intrusion des discours (le discours-cliché ou le discours qui entaille, qui brûle) dans les monologues intérieurs que Lenoir attribue à ses personnages. Mais, à la différence de Sarraute, Lenoir ne limite pas l'intrigue de ses romans à de purs événements discursifs autour desquels tourbillonnerait la conscience d'un personnage-support, invisible. Au contraire, il semble que Lenoir tire les leçons de l'ère du soupçon telle que la conçoit Sarraute sans pour autant s'abstraire de ce qui fait la sève du roman. En effet, Lenoir explore les formes de diction de l'intime tout en redonnant aux personnages ces coordonnées identitaires que Sarraute entendait gommer. Les personnages féminins de Lenoir sont incarnés⁵ et socialisés. En alternant subtilement le type de leurs monologues intérieurs, psycho-récits, monologues rapportés ou narrativisés⁶ extrêmement proches de la voix narrative, Lenoir s'inscrit dans le sillage du nouveau roman. La voix de ses personnages devient en effet le fil conducteur d'une narration qui estompe l'instance narrative au profit du flux de pensées et de sentiments des protagonistes. Les romans de Lenoir creusent donc « cet espace intérieur qu'on ne voit jamais, le cerveau et le cœur et les autres cavernes où sentiment et pensée tiennent leur sabbat », selon la formule de Samuel Beckett citée par Dorrit Cohn en épigraphe de son essai *La transparence intérieure*⁷. Ils forent en particulier les intérieurs féminins, précisément parce que les femmes semblent vouées socialement et culturellement à se faire les « gardiennes de l'intérieur ».

5. Sur ce point, nous renvoyons aux analyses comparatives menées par Elin Beate TOBIASSEN, *La relation écriture-lecture. Cheminements contemporains : Éric Chevillard, Pierre Michon, Christian Gailly, Hélène Lenoir*, Paris, L'Harmattan, 2009.

6. Voir à ce sujet Dorrit COHN, *La transparence intérieure, mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981. Les romans de Lenoir présentent toutes les catégories de monologue intérieur insérées dans un récit à la troisième personne telles qu'a pu les définir Cohn.

7. Samuel BECKETT, cité dans *ibid.*, p. 14.

Les personnages féminins de Lenoir rappellent en effet ces « femmes d'intérieur » dont le narrateur de « Tropisme X » raille le discours en faisant apparaître sa terne monotonie :

« [...] C'est une femme d'intérieur qu'il lui faut... D'intérieur... D'intérieur... » On le leur avait toujours dit. Cela, elles l'avaient bien toujours entendu dire, elles le savaient : les sentiments, l'amour, la vie, c'était là leur domaine. Il leur appartenait.

Et elles parlaient, parlaient toujours, répétant les mêmes choses, les retournant, puis les retournant encore, d'un côté puis de l'autre, les pétrissant, les pétrissant, roulant sans cesse entre leurs doigts cette matière ingrate et pauvre qu'elles avaient extraite de leur vie (ce qu'elles appelaient « la vie », leur domaine), la pétrissant, l'étirant, la roulant jusqu'à ce qu'elle ne forme plus entre leurs doigts qu'un petit tas, une petite boulette grise⁸.

À force de pétrir la même pâte de l'intime – le domaine psychologique et affectif réducteur –, que l'on attribue au féminin, les types féminins déconstruits ici par Sarraute tournent à vide, épuisent une matière égale, « boulette grise », usée, foncièrement dévitalisée. L'écrivaine du nouveau roman prend ses distances avec une littérature « bourgeoise » qui développe la veine du réalisme psychologique et l'attribue de préférence à des personnages féminins. Elle démonte ces narrations en montrant qu'elles sont condamnées à un psittacisme vain, comme en témoignent les répétitions de l'extrait cité. Elle montre aussi que « ce qu'elles appelaient “la vie” » n'est précisément que son envers. À bien des égards, les romans de Lenoir reproduisent cette « grisaille » qui menace les identités féminines murées dans le rôle stéréotypé de la « femme d'intérieur ». Dans *Son nom d'avant* ou dans *Pièce rapportée*, la romancière met en scène des personnages féminins tentant de se défaire de cette étiquette qui les vouerait peu ou prou à la répétition routinière d'un même destin aliénant. Car le fait de pétrir et de rouler ne donne plus forme à l'identité féminine, mais la décolore et la dissout. C'est contre cette dépersonnalisation véhiculée par les mots des autres que s'érigent Britt dans *Son*

8. Nathalie SARRAUTE, *Tropismes*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 63.

nom d'avant et Elvire dans *Pièce rapportée*. Ces deux personnages se ressemblent dans la mesure où elles peuvent être considérées comme des «femmes d'intérieur», femmes au foyer, s'occupant de l'aïeul ou des enfants, garantes d'un ordre familial qui leur a été imposé par l'époux et sa famille. La femme d'intérieur est avant tout un personnage dont la subjectivité est violemment écrasée par les clichés⁹ qui structurent la vie familiale. Au début de la deuxième partie de *Son nom d'avant*, le monologue narrativisé de Britt est entièrement tissé de voix autres au point qu'on ne sait plus si c'est elle qui mime les pensées des membres de sa famille ou si la narratrice élabore le monologue choral de l'époux et des enfants :

On est dimanche et Justus lui a récemment fait remarquer que pas un dimanche ne se déroulait sans que tôt ou tard elle ne se mette à crier, à pousser ses gueulantes, comme il dit, son mépris le rend vulgaire – depuis Noël tous les dimanches, sans exception, affirme-t-il, comme s'il tenait un journal de bord ou inscrivait une petite croix le soir ou le lundi matin dans son agenda, ça devient infernal, le vieux tousse et elle crie, en gros c'est ça, c'est du même ordre pour Justus, elle le lui dit souvent, trop souvent sans doute, c'est pourquoi il vaut mieux se taire, avoir la force de ne pas s'emporter comme ils s'y attendent depuis le petit déjeuner, l'observant à la dérobée, sur leurs gardes et indifférents en même temps, à moins que la seule chose qui les intéresse soit de pouvoir noter que tout est normal : dimanche, elle va crier, le motif n'est pas clair, cela n'a apparemment rien à voir avec nous, ça nous échappe, le vieux peut-être, elle vient déjà d'élever la voix, de s'énervier, mais pour une raison que nous ignorons (SNA : 49-50).

Le monologue de Britt rapporte constamment les paroles ou les pensées des autres, celles de Justus («Justus lui a récemment fait remarquer», «comme il dit», «affirme-t-il») ou celles de l'en-

9. Comme le remarque Bikialo, la «fixation dans des rôles stéréotypés est le lot commun des personnages d'Hélène Lenoir, que cela soit assumé, ou vécu comme douloureux». L'analyse stylistique de ce langage commun montre que «les quelques personnages qui tentent de ne pas se laisser méduser par ces stéréotypes et ces clichés ne trouvent souvent que le silence» (*op. cit.*, p. 263-264).

semble de la famille (« dimanche, elle va crier, le motif n'est pas clair ») en lutte contre les siennes, comme l'illustre le motif des cris. La pensée est constamment régie par l'autre qui exerce une surveillance (« l'observant à la dérobée ») sur le sujet qui ne peut jamais se soustraire à cette forme d'inquisition familiale (« comme s'il tenait un journal de bord »). Contre son rôle de femme d'intérieur qui doit s'occuper des enfants et du « vieux », Britt n'a droit qu'à l'expression d'une parole infirme, hystérique, prompte à l'enfermer dans le rôle de la mauvaise mère, de la bru devenue folle. Le discours indirect libre rapporte les pensées familiales de Britt (« ça devient infernal », « en gros c'est ça »), mais semble également se mêler à une voix narrative complaisante, qui épouserait tour à tour le point de vue de Britt (« son mépris le rend vulgaire ») et le point de vue de ses proches (« dimanche, elle va crier, le motif n'est pas clair »). Cette stratification des points de vue fait ressortir l'ambivalence de l'épouse : est-ce que ce sont les autres qui la harcèlent au point de la rendre folle ? Ou est-ce elle-même qui est folle sans raison ? La narratrice nous plonge tour à tour dans des points de vue opposés, rendant compte des fantasmes des uns et des autres afin de brouiller davantage les identités et les rôles.

Dans tous les cas, elle donne à la femme d'intérieur un rôle de Janus, tantôt tournée vers la sauvegarde des apparences, tantôt tournant à la folie, transformée en mouton noir de la famille. Tel semble être le rôle prêté aux femmes du roman *Pièce rapportée* : comme Nathalie, la fille incomprise de toute la famille Bohlander à l'exception du père, Elvire se met à critiquer et à douter des Bohlander de telle sorte que sa belle-mère, son époux et le reste de la fratrie la jugent démente. Mais, alors que Britt se renferme dans les cris ou le silence, Elvire, elle, dévoile « à mi-voix » l'agencement monstrueux, incestueux que s'est donné sa belle-famille en l'excluant de sa sphère : « Elvire (à mi-voix) : Frédéric et Sibylle ou Claire et Sibylle ? Quel couple, hein ? Ou carrément le ménage à trois ? Et tous, vous les rejoignez sous la couverture... tous, y compris la reine-mère et l'autre avec son goupillon ! » (*PR* : 147).

La théâtralité du texte accentue la trame archaïque qui noue l'intrigue familiale. Cette dimension mythique est encore

renforcée par l'expression « reine-mère » et le prénom « Sibylle », personnage qui annonce le déchirement final de la famille. L'insistance sur la fonction phatique, la ponctuation forte, le ton colérique ou comminatoire soulignent l'excès des émotions, relayé, dans la syntaxe narrative, par de nombreux comportements déplacés (cris, départs précipités, etc.). Or ces mots en trop et ces gestes inconvenants figurent l'expression mélancolique d'un secret interiorisé qui mure le sujet en lui-même¹⁰. Entre deux générations, écrasée par l'époux et la belle-famille, haïe par sa progéniture, la figure féminine qui serait censée tenir son intérieur en exhibe au contraire les lézardes. Elle dévoile aussi que la conservation du patrimoine familial ne peut s'établir qu'à partir du désordre des pulsions archaïques refoulées, transmises de génération en génération. Mais plutôt que de contenir ces pulsions comme l'ont fait des générations de belles-mères étouffées (*Son nom d'avant*) ou dominatrices (*Pièce rapportée*), les figures féminines de Lenoir ne cessent de les mettre au jour. Britt fouille la poubelle de sa fille pour découvrir et relire des lettres matricides adressées à une tante éloignée ; Elvire fouille les tiroirs de Claire, obtenant ainsi la preuve tangible de la haine de sa fille envers elle. Dans *Bourrasque*, Lina saccage toute sa chambre hormis ses cahiers codés en Sütterlin, exhibant ainsi le différend qui l'oppose aux membres de sa famille.

Loin de préserver les apparences, les personnages féminins de Lenoir disséminent des traces, poussent des cris, manifestent par écrit leur aversion pour la forme dans laquelle on prétend les enfermer. L'espace intérieur auquel elles sont vouées est hanté d'autres au contrôle desquels elles ne semblent pouvoir rattrapper. Pire, ces figures d'épouse et de mère donnent l'impression

10. Voir ici encore S. TISSERON, *op. cit.*, p. 233. Sur cette mélancolie de la filiation dans la littérature contemporaine, nous renvoyons au livre de L. DEMANZE, *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008. Pour une approche la filiation mélancolique au féminin dans les récits contemporains, nous renvoyons à Evelyne Ledoux-Beaugrand, « Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2010.

de contribuer au désordre familial : Britt couche avec son beau-frère ; Elvire épouse son mari parce qu'elle aurait voulu épouser le père de celui-ci. Elle a parallèlement des relations avec son cousin Claas qu'elle considère comme son « frère ». Le même Claas couche avec Nathalie, la belle-sœur d'Elvire, puis avec la fille de cette dernière, Anne. Dans ce climat incestueux et hypocrite, la figure féminine ne semble devoir survivre qu'en se constituant une « chambre à soi », à la fois espace matérialisé à l'intérieur de la maison et espace du monologue intérieur.

UNE CHAMBRE À SOI

Véra l'exige dans *Le répit*, Britt dans *Son nom d'avant*, Elvire se l'invente dans *Pièce rapportée*. Ces trois personnages féminins obtiennent ou prennent leur propre chambre, que cela déplaie ou non à leur époux. Or, l'existence de cette chambre, la place qu'elle occupe dans le roman, le fait que le lecteur y accède ou non, déterminent l'émergence du monologue intérieur féminin. C'est parce que la chambre de Véra reste obstinément fermée, verrouillée contre le mari frustré – et contre le lecteur frustré – que nous n'accédons pas aux pensées intimes de Véra et que cette dernière demeure énigmatique, uniquement perçue par le point de vue fantasmatique du mari. De la même manière, en installant d'emblée le lecteur dans la chambre de Nann dans *Le magot de Momm*, la narratrice place directement le lecteur dans le flux de pensées de la protagoniste. Lieu de l'intimité féminine, du secret et du repli, la chambre est la métaphore par excellence du monologue intérieur. La chambre à soi est aussi cette caverne platonicienne où la femme projette ses fantasmes : désirs de fuite avec un amant, spéculations sur le passé et l'avenir, cauchemars familiers. Ce n'est pas un hasard si, au moment de se retrancher dans sa chambre pour se reposer hors de la sphère familiale, Britt se met à reconnaître dans le décor qui l'entoure ses angoisses personnelles :

Elle monta dans sa chambre, enleva ses boucles d'oreilles et s'assit sur son lit, un petit lit recouvert d'une cretonne jaune. Les coudes sur ses genoux, roulant doucement ses cabochons bleu et or entre ses

paumes, fixant le bord du tapis comme si elle guettait l'apparition d'un de ces tout petits animaux qui se serait glissé dessous, une espèce minuscule de batracien, entre deux lattes de parquet, la maison en est pleine, leurs yeux opaques et jaunes, leur gueule gluante, aplatie, d'où jaillit une étroite langue fourchue, nerveuse, cendrée, ils sont malins, ils se débrouillent toujours pour fuir à temps, sans même se faire voir, elle ne les a jamais vus, elle sent leur présence et quelquefois leur souffle glacé, quand elle s'assied, ferme les yeux, se laisse aller... sent tout à coup la morsure et se cambre, bondit, tape du pied, crie... dressés à veiller sur elle, à l'empêcher de se mettre à penser, à rêver ou seulement se souvenir, depuis qu'elle est entrée dans cette maison, ces bestioles comme une armée d'infirmiers chargés de ne pas laisser s'endormir un blessé, pincez-le, giflez-le, secouez-le, c'est pour son bien, on est foutus s'il perd connaissance... (SNA: 86-87)

Alors même qu'elle enlève sa parure, qu'elle se débarrasse des apparences, Britt ne peut réellement s'abandonner à la rêverie. Comme dans les romans de Sarraute, le psycho-récit rend compte des pensées d'un personnage en usant d'un réseau d'images frappantes, ici anxiogènes, pour évoquer la menace pesant sur l'intériorité dans la trame ordinaire des jours. Les fantasmes de Britt la ramènent en effet à son asservissement, à sa condition de bon petit soldat placé sous étroite surveillance. Traditionnellement associée à l'idée de confort et de repli bienheureux¹¹, l'intimité devient territoire où se déploie cette « inquiétante étrangeté » dont parle la psychanalyse freudienne. L'expression prend racine dans un paradoxe qu'a mis en lumière Sigmund Freud : l'*heimlich*, le plus intime, le plus familier, peut se muer en son contraire l'*unheimlich*, l'étrange, ce qui échappe à toute connaissance immédiate¹². Lenoir joue sur ces brouillages de frontière. Dans l'espace le plus intime, dans les replis de la conscience jaillissent constamment des figures étranges, inquiétantes. Retirée dans sa chambre, Britt voit se démultiplier des « batraciens », invisibles et pourtant sensibles. Peuplés de monstres collants, d'une « armée

11. Voir à ce sujet Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

12. Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 223.

d'infirmiers» à la bienveillance suspecte, les soubassements de l'inconscient empêchent le sujet de s'épanouir consciemment. L'image de «l'étroite langue fourchue, nerveuse, cendrée» évoque le discours familial, hypocrite, asséné sans relâche par ses gardiens qui contraignent la femme «blessée» à rester en vie pour préserver leur propre survie. Dans ces conditions, la chambre à soi se fait lieu emblématique de l'assujettissement de la figure féminine à une structure familiale dévorante. Britt en prend conscience lorsqu'elle repense à sa rencontre fugace avec Johann Samek, le *revenant*, l'homme qu'elle a croisé une seule fois avant sa vie de femme mariée et qu'elle recroise par hasard le jour de la communion de son fils, à l'église, figure de la crypte sociale et familiale s'il en est. Samek, l'artiste photographe, lui révèle ainsi son passé aliéné. Anachronique¹³, le fantôme déstabilise les temporalités, rouvre, dans le temps suspendu de la pensée, une blessure mal refermée. L'irruption de Samek dévoile la honte occultée d'une soumission à la domination masculine («[...] j'avais tellement peur, une chambre pour moi, ce trac quand je lui ai dit» – *SNA*: 139), le traumatisme d'une violence portée par les mots («[...] mais après il a dit notre chambre et notre lit, quand il parle aux enfants il dit ça: "Notre lit", alors que je n'y ai jamais dormi» – *SNA*: 139). Exigée par le personnage féminin, la chambre à soi ne reçoit aucune reconnaissance familiale, si bien que son existence sensible demeure vaine. Pire, il semble que la seule exigence d'un espace propre cautionne après coup l'ordre familial et resserre encore davantage les liens qui soumettent Britt aux décisions de son mari. Lieu d'un investissement et d'une invasion de l'autre, la chambre à soi peut rapidement se muer en geôle et/ou en capital contrôlé par les autres. Dans *Le magot de Momm*, Momm a ainsi ouvert ses portes et son portefeuille à Nann et à ses filles pour

13. Sur cet anachronisme, voir Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993. Il y envisage le revenant à partir d'un hors-lieu et d'un hors-temps: «Le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis» (p. 162).

mieux les enfermer et les retenir par un sentiment de culpabilité. La chambre n'est plus l'espace d'une émancipation du féminin, mais le lieu d'un maternage, voire d'un matage régressif (dans le cas de Nann) ou encore le point de crispation d'un inconscient torturé par l'hydre familiale.

L'imaginaire du conte et de la mythologie à l'œuvre dans les récits de Lenoir montre à quel point la romancière donne à la question de l'identité féminine clivée entre un passé et un présent, un rôle d'épouse soumise et une figure plus frondeuse, aventurière, l'envergure d'un drame initiatique. Les femmes de ces narrations découvrent que leur intériorité n'existe pas, que leur espace de pensée est à la merci des autres. Le psycho-récit de Nann dresse ainsi l'état des lieux du passé du personnage en convoquant les images de la momification :

Quand elle essaie de se remémorer ces cinq années passées sous le toit de sa mère avec ses filles jusqu'à l'interruption de Vincent dans sa vie, elles lui semblent avoir déjà la même consistance que les douze précédentes passées avec Michel, elles les ont rejointes, s'y sont collées en formant juste un renflement dans la baudruche ambrée : dix-sept années agglutinées maintenant, une seule masse gélatineuse avec quelques grumeaux sombres qui eux aussi se diluent peu à peu, toutes ces blessures, ces rages impuissantes, ces gesticulations solitaires, courses exténuantes, doigts meurtris à force de gratter, de s'agripper, chutes, larmes, cris, comme des petites bêtes pitoyables gigotant dans le magma translucide, solidifiées pour la plupart, fossilisées à présent dans des poses grotesques, elles pâlissaient inertes, dégageaient encore une vague odeur de viande avariée, mais ça passait [...] on [...] acceptait, se soumettait en se blindant contre les regards méprisants et dégoûtés [...] (*MM*: 57-58).

La métaphore de la «baudruche» renfermant dans «une seule masse gélatineuse» quasiment homogène une quantité de résistances affectives illustre la vanité du for intérieur, dont la plénitude, marquée par le pluriel des années et l'énumération des motifs d'usure, n'indique paradoxalement qu'un vide plus accru. Les nobles tentatives de rébellion individuelles ont toutes été matées, avilies, faute de soutien : les «rages impuissantes» et les «gesticulations solitaires» ont été converties, dans

le temps, en «petites bêtes pitoyables [...] fossilisées dans des poses grotesques». La résignation du sujet à une vie *par défaut*, vile, trouve son expression dans un imaginaire de l'envasement où tout symptôme de mal-être se voit soumis à un processus de putréfaction. Pire, Nann se figure l'intériorité comme «cet espace frigorifié en elle, boucherie où chacun pouvait venir se tailler un bifteck». Ainsi voit-elle son amant, Vincent, «prenant, se servant quand il avait faim, goulûment, s'essuyant et repartant sans un mot» (*MM*: 75). La métaphore filée de la boucherie témoigne de la cruauté de Nann envers elle-même. Loin d'asseoir le moi, le regard réflexif se fait incisif, mettant au jour la distorsion névrotique d'une réalité frappée au sceau de la médiocrité. Comme dans *Son nom d'avant*, la chambre à soi se mue en révélateur du refoulé familial dans *Le magot de Momm*. Plus l'espace intérieur risque d'être ouvert aux menaces extérieures, plus les personnages cherchent à esquiver l'autre, à développer des mécanismes de défense contre les intrusions. Mais cette démarche reste vaine. De même que Fisch, le voisin, parvient toujours à avoir l'œil sur ce qu'il se passe dans la maison de Momm, de même celle-ci entend toujours fouiller l'intériorité de sa fille: au sens propre, en lisant les lettres intimes de Nann pourtant cachées dans le grenier; au sens figuré, en prêtant des intentions à Nann, en la questionnant jusqu'au harcèlement sur ses rapports avec Vincent.

Loin d'être un abri, la chambre à soi devient l'emblème paradoxal d'une intrusion traumatisante de l'autre. Or les monologues intérieurs des personnages féminins rejouent sur le mode compulsif ce traumatisme d'une vie dépouillée de tout caractère privé. La topique des maisons des romans lenoiriens illustre cette réduction de la part privée. Ouvertes à tous les regards, celui des voisins, celui des visiteurs, celui des différents membres de la famille, toutes les pièces de la maison sont épiées, fouillées, voire volées.

Répété de génération en génération dans la diégèse, le double motif du secret et de sa subtilisation est l'objet d'un fantasme récurrent dans l'œuvre de Lenoir. Par exemple, dans *Le magot de Momm*, Nann imagine que sa mère lui dérobe les lettres d'amour

qu'elle a empaquetées dans le grenier. La fille de Nann, Lili, vole quant à elle les liasses de billets que Momm a cachées dans les cadres ou dans les malles du même grenier. Il semble chaque fois que le grenier est le lieu d'un inconscient familial où l'on tente de dissimuler les secrets qui ont vocation à être débusqués, dérobés à leur « propriétaire ». Cet emboîtement des récits d'effraction montre que ni la maison familiale ni la chambre à soi ne constituent un foyer rassurant, mais qu'elles sont au contraire le siège d'un dispositif panoptique auquel nulle figure féminine ne saurait se soustraire. Dans *Pièce rapportée*, par exemple, Elvire, constamment surveillée par son mari qui la harcèle par messages interposés sur le répondeur, est aussi celle qui surveille sa fille Claire lors de leur séjour à Dinard. Elvire établit ainsi des rapports à l'intention du docteur Rufa, tient un journal de bord relatif à l'évolution de la maladie de sa fille, laisse la porte communicante entre sa chambre et celle de Claire ouverte, brisant les frontières de l'intimité. Cette expérience de la surveillance s'avère aussi destructrice pour la mère que pour la fille, chacune se trouvant à la merci de l'autre. Tour à tour geôlière et victime, la mère et la fille sont également dépossédées de chambre propre. Elles ne peuvent que partager ce défaut d'intimité croissant avec d'autres : le journal n'est pas un journal intime, mais un journal destiné à être lu par un médecin, les plaintes de la fille vont à Claas, les plaintes de la mère aux responsables du centre, à Frédéric, son époux peu réceptif. Le regard du médecin Rufa sur la mère et la fille montre à quel point ces dernières sont dépourvues de toute intériorité. Objectivées par le regard scientifique, les deux femmes semblent les cobayes d'une expérience médicale hors du commun. L'ironie de la narratrice à l'encontre du médecin montre que le prétendu intérêt du patient – le développement hypothétique d'une « nouvelle identité » – passe au second plan, derrière l'intérêt à peine masqué du médecin. Figure de l'extériorité, le docteur Rufa, sorte d'expert du choc traumatique physique et psychique, redouble l'aporie à laquelle conduit l'intériorité des personnages féminins. Nul ne peut « réparer » ou faire apparaître les raisons profondes d'une intériorité abîmée, car celle-ci est fragilisée, écorchée par

la voix et les gestes des autres. Pire, il semble que les intériorités se confondent, se superposent ou se nourrissent d'une même envie ou d'un même ressentiment vis-à-vis d'un double. Elvire et Claire forment un couple mère-fille fusionnel : Claire imite sa mère jusque dans ses choix sexuels (un désir identique pour Claas), jusqu'à ce que la haine qui sous-tend ce rapport fusionnel éclate. Après l'accident qui a failli lui coûter la vie, Claire, encore sous le choc, ne cesse d'insulter sa mère lors du séjour à Dinard. Quelques mois après, Elvire découvre que Claire a cumulé des fétiches haineux dans son appartement parisien : la robe d'Elvire le jour où Claire encore enfant la surprend dans les bras de Claas, notamment.

Intimité violée, intériorité mise en pièces par un regard clinique : le personnage féminin pourrait facilement passer pour une victime, sa chambre à soi se muant dès lors en caisse de résonance de tous les maux dont on l'afflige et dont elle s'afflige en usant du filtre névrotique des fantasmes. On ne saurait réduire cependant les figures féminines de Lenoir à de nouvelles Bovary aux rébellions avortées ni à des victimes d'un ordre petit-bourgeois phallogocentré. Le fait même que la romancière leur accorde largement des monologues – même si ces monologues sont constamment brisés par des voix autres – confère aux personnages non seulement une certaine ambiguïté, mais aussi un certain pouvoir. Car ce qui reste de l'intériorité, c'est peut-être moins la peau de chagrin de l'identité féminine qu'une manière de mettre en jeu le petit théâtre des hôtes familiers.

LIQUIDER OU DÉTOURNER LES MONSTRES FAMILIERS

En apparence, il n'y a pas d'intériorité dans les monologues « intérieurs » des romans de Lenoir : le plus intime de la pensée d'un personnage est médiatisé par l'instance narrative qui en métaphorise la matière trouble, ou le plus souvent provoqué par des mots ou des événements advenus d'abord de l'extérieur, refoulés puis rejoués sur la scène intérieure. Chambre d'écho des multiples

intérieurs dans laquelle se trouve enfermée telle une minuscule poupée russe la figure féminine, le monologue intérieur féminin accuse le manque de langage *approprié*. L'idée même d'insuffisance de mots propres, susceptibles d'exprimer parfaitement les sentiments personnels, est déclenchée par la présence d'un autre, un amant, extérieur au cercle familial. Nann évoque ainsi l'effet suscité par sa rencontre avec Vincent :

Rien. Rien que des mots suffisamment accumulés pour lui permettre d'affirmer qu'il lui parlait beaucoup... et elle, caressant sa bouche ; Oui, bien sûr..., sans savoir s'il se fichait d'elle ou s'il ne comprenait vraiment pas ce qu'elle attendait, désirait entre-temps plus fiévreusement que ses étreintes : ce glissement de lui vers elle dans des mots qui seraient comme sa salive ou sa sueur... des mots comme ça qui ruisselant tout seuls se mêleraient aux siens, délivrés, le jour où tout serait simple, où elle n'aurait pas honte ni peur de lui dire... ça viendrait alors, elle saurait, trouverait les mots qui, issus des siens, se combinaient d'eux-mêmes en un langage nouveau, elle en était sûre, c'était pour ça qu'elle n'arrivait pas à les imaginer toute seule, nouée, engluée, elle ne pouvait que murmurer son nom [...] (MM: 66).

Le désir d'un « langage nouveau » généré par les paroles caressantes de l'amant s'associe étroitement à un fantasme d'affranchissement personnel. Délivrée des hantises familiales par le discours de Vincent, Nann pourrait naître, affirmer son individualité et ses volontés propres. Mais Vincent ne délivre qu'une parole plate, routinière, dépourvue de toute ardeur. Nann ne se tient qu'aux balbutiements de son désir, puisqu'elle se contente de murmurer le nom de Vincent, d'imaginer un scénario au conditionnel butant sur des points de suspension. Le personnage demeure, qui plus est, dans l'ignorance des sentiments que lui voue cet amant, ce qui ruine encore davantage son édifice virtuel. Murée dans le cercle des névroses familiales, Nann souffre d'une insuffisance discursive. Seuls les mots véhiculés par le discours intérieur peuvent traduire ce malaise. La souffrance de Nann vient du fait qu'elle ne peut extérioriser ce discours. Les « mots [...] ruisselant tout seuls » ne sont pas seulement ceux du fantasme d'un langage enfanté par les paroles de l'amant, ce sont aussi ceux du monologue intérieur

qui se tarissent dès que Nann doit prendre la parole face à sa mère, à ses filles ou aux hommes qu'elle croise. Nann rêve d'un langage virilisé, précisément parce qu'elle revit sans cesse auprès de sa mère une scène de castration symbolique. La mère taillant la haie à l'aide d'un sécateur lui « coupe » littéralement les jambes, mais aussi les moyens de s'exprimer, de se révolter contre des monologues maternels oppressants.

Cette insuffisance du langage est un motif central de *Son nom d'avant*. Britt ne parvient plus à s'exprimer « publiquement » que par ses cris. Au moment où elle envisage de retrouver Samek, elle s'en détourne, laissant derrière elle des mots que les autres – Samek, une employée de maison – complètent, interrogent. Les dernières pages de *Son nom d'avant* lient ainsi défaut ontologique et manque linguistique. La lettre laissée par Britt est morcelée, citée en italique dans le discours intérieur de Samek englobant lui-même les paroles de la bonne mentionnées entre guillemets. Or, les hypothèses de Samek et les propos de l'employée l'emportent sur les fragments très brefs de la lettre citée. Cette mise en scène polyphonique d'un sujet dont les motifs intérieurs restent toujours occultés met en évidence le défaut de langage qui grève le personnage de Britt, dont la lettre se termine par un aveu : « [...] c'est ça, je ne sais pas encore le dire » (*SNA* : 207).

Ce défaut de langue propre paraît de prime abord confirmer le statut négatif de la femme qui se voit plus parlée par les autres que parlante dans ces récits. Cependant, dans ces ultimes pages de *Son nom d'avant*, Britt garde sa part d'énigme : son attitude prête à spéculations, le roman continue dans la conscience des personnages. La destinée prévisible de la femme soumise à une hiérarchie immémoriale s'inverse : on ne sait pas où se trouve Britt, ni ce qu'elle fait, ni ce qu'elle pense. Britt a échappé au contrôle et devient objet romanesque, sauvée *in fine* par la fiction ouverte et non plus verrouillée. Mais ce devenir romanesque n'est pas la seule arme employée par la romancière pour donner une seconde chance à ses personnages emmurés. Lenoir met en scène des figures féminines qui ne cessent de piéger la famille dans laquelle elles paraissent enfermées. Véritable cheval de Troie,

la « pièce rapportée », qu'elle se nomme Britt ou Elvire, ruse de l'intérieur contre l'ennemi. Intérieur architectural et intérieur psychique se répondent : habiter dans la maison des Casella ou des Bohlander revient à intégrer leur manière de penser pour la battre en brèche, la railler, c'est-à-dire la faire dérailler. Britt met ainsi en pièces le récit officiel de l'intronisation de son époux, Justus Casella, dans la maison familiale en dévoilant la part mensongère : sous couvert d'égalité, Justus a profité du droit d'aînesse pour « se tailler la part du lion » contre ses frères et sœurs. Mais Britt va plus loin. Elle oppose deux pièces : le salon où se tiennent les affaires d'héritage familial et la lingerie où l'épouse que tous pensent docile se donne en réalité à Bob, le frère de Justus. En doublant le récit glorieux de Justus du récit de l'adultère, Britt montre qu'elle n'est pas victime de l'ordre familial, mais qu'elle le sabote au contraire de l'intérieur. En couchant avec Bob, Britt pousse à bout – par l'absurde – la logique délétère qui préside à l'usurpation de Justus : « [...] s'il voyait ça, lui qui l'avait vendue à son père en spoliant tous les autres au nom du droit d'aînesse, de sorte que, si l'un d'eux la voulait, il avait le droit de la prendre aussi » (*SNA* : 106). Loin d'être effacée et soumise, Britt détient au contraire le pouvoir de rebattre les cartes quand elle le souhaite. Elle repousse son beau-frère lorsqu'elle n'en veut plus. Elle prouve que c'est elle qui détient les clés de l'ordre familial au moment où elle quitte Justus. Le mari perd pied en effet, ne parvenant plus à maintenir les apparences sauves vis-à-vis du voisinage qu'au prix de stratégies retorses.

Cette mise en déroute des apparences est le propre des personnages féminins dans *Pièce rapportée*. Elvire et Nathalie Bohlander font ainsi dérailler l'ordre qu'on entend leur imposer selon deux tonalités. Double tragique d'Elvire, Nathalie se suicide, mettant ainsi à mal l'image conformiste d'une famille catholique unie autour de valeurs communes. Dans une veine plus ironique, Elvire parodie les usages familiaux jusqu'à les faire voler en éclats lors d'une réunion dominicale. Le ton sarcastique des monologues intérieurs de ce personnage féminin, comme tant d'autres dans les récits de Lenoir, met en évidence la luci-

dité critique des figures féminines. Il manifeste aussi la force de ces personnages qui tournent en dérision les marionnettes familiales dans une scène intérieure cruelle, grand-guignolesque. Feignant la docilité, l'immobilité et la perpétuation des figures et des valeurs imposées, les personnages féminins ne cessent de railer les clichés de la grande bourgeoisie catholique, projetant un éclairage brutal propre à en miner les faux-semblants. Incultes, grossiers, les époux – Justus Casella et sa méconnaissance de l'art dans *Son nom d'avant*, Frédéric Bohlander et ses « pets » ou « rots » en guise de discours adressé aux siens dans *Pièce rapportée* – sont des caricatures d'enfants gâtés, voire de tyrans domestiques dans l'œil ironique de leur épouse. Elvire fuit sans cesse physiquement Frédéric tout en le prenant pour cible principale de ses monologues intérieurs :

[...] je le hais, je le hais... [...] cette fureur écrasant tout le reste, lui, se dressant, énorme, au cœur de son tourment pour qu'elle ne voie, ne sente plus que lui, Frédéric Bohlander, le héros du jour, le père irréprochable accourant toute affaire cessante, prenant le train puis le métro, surmontant exceptionnellement son horreur des transports en commun pour être le premier, le meilleur, toujours, le plus fûté, le plus efficace, pied de nez, dans le même train et peut-être dans la même voiture de première, trois ou quatre rangs derrière elle, c'est-à-dire l'entendant comme les autres passagers dire à la boîte vocale de son portable « non disponible pour le moment »... l'entendant et filant incognito à l'arrivée sans même lui avoir répondu [...] (*PR*: 24-25).

La mesquinerie du mari qui rivalise dans son couple pour être reconnu comme « le héros » éclate ici dans toute sa vulgarité. Usant du motif noble du sacrifice de soi au nom de valeurs supérieures – le secours de l'avocat Bohlander aux plus faibles, en l'occurrence à sa fille accidentée –, Bohlander ne désire rien de moins qu'humilier et écraser sa femme. Elvire noircit à dessein le portrait, forçant le trait pour faire ressortir l'égocentrisme héroïcomique et vaniteux qui domine les actions de Bohlander. Alors que les femmes parviennent par le langage à mettre à distance leurs hôtes familiers et dominateurs, les hommes paraissent singulièrement dépourvus de cette capacité. Le lecteur n'a accès ni aux pensées

de Justus Casella ni aux pensées de Frédéric Bohlander. Leurs discours sont filtrés par la voix de l'épouse, soumis à un point de vue interne qui les caricature et les ridiculise. Réduit à sa portion congrue, le point de vue interne de l'époux met en évidence sa bêtise ou ses désirs frustes. Plus rusées, les femmes subvertissent de l'intérieur cet ordre fantasmatique par leur voix critique.

Si cette voix intérieure autorise le personnage féminin à se jouer de ses hôtes familiers, elle ne l'empêche cependant pas de s'en sentir l'otage. L'ironie mordante ne suffit pas à sauver les figures féminines de leur engluement dans un cercle familial limité : elle ne fait que le confirmer auprès d'un lecteur connivent, voire complaisant. Mais cette ironie vaut aussi comme un leurre pour le lecteur, un masque qui travestit l'intériorité de celles qui le portent. En répétant le motif de la fuite, Lenoir accroît ces dérobades des identités féminines. La récurrence des fuites pointe le fait que vouloir cerner l'intériorité d'un personnage comme le font les époux, les mères tyranniques ou les voisins voyeuristes des récits revient à la perdre de vue. En effet, les personnages que l'on tente ainsi de piéger échappent à la vigilance en cryptant leur vie intérieure – Lina rédige ses cahiers en Sütterlin, laissant son père et le reste de sa famille perplexes – ou en coupant les ponts définitivement – Britt part pour une destination inconnue, Anne Bohlander s'en va en Allemagne où elle change d'identité, Elvire liquide l'appartement de Claire, sa fille, supprimant systématiquement toutes les traces susceptibles de la ramener à une vie de famille délétaire.

Il semble que ces divers pieds de nez – ironie, fuite – adressés par les personnages féminins à leurs proches dévorants définissent le rapport qu'entretient Lenoir avec son lecteur. La romancière nous ouvre les pièces intérieures de ces romans-maisons, tout en ménageant des corridors par lesquels se dérobent les personnages dont on pense connaître l'identité, cerner les motifs psychologiques, percer le secret. Dans le premier chapitre de *Son nom d'avant*, le point de vue externe adopté par un narrateur extérieur ne nous livre rien de la vie intérieure du personnage dont on ignore encore le nom : Britt. Les chapitres suivants remettent en

scène le même personnage sans que l'on fasse nécessairement le lien. Ce n'est que lorsqu'elle échange des regards ou une conversation avec Samek que l'on peut établir le rapport avec l'incipit. Mais l'identité « d'avant », « d'origine », nous reste opaque, inaccessible : Britt explique elle-même qu'elle ne saurait la formuler. De la même manière, les lignes composées par Lina en Sütterlin dans ses cahiers dessinent des motifs jugés monstrueux par un « spécialiste » qui ne fait qu'y projeter ses fantasmes ; indéchiffrables et de ce fait terrifiants pour le père qui tente de les comprendre. En laissant en évidence ces cahiers cryptés dans une langue étrangère, archaïque et désormais illisible, Lina – double dérobé de la romancière – plonge son père dans la perplexité face à une énigme insoluble. Lenoir met ses lecteurs dans la même équivoque que ces personnages périphériques, en bordure de ces intérieurs qu'on leur fait miroiter tout en leur montrant qu'ils sont remplis d'eaux troubles. Ce faisant, elle se joue de la voracité du lecteur, happé par les représentations intestines de la vie familiale, croyant détenir, à la manière du mari de Véra, les clés de la psychologie des personnages, lorsqu'elle se contente d'avancer camouflée avant de se dérober. Tel est peut-être le camouflet romanesque par lequel Lenoir réactive les leçons du soupçon. Tout en nous appâtant par une intrigue au premier abord classique, la romancière la fait discrètement dérailler de l'intérieur, gardant au secret une vie intérieure indicible, tumultueuse, par opposition à une intériorité forgée de toutes pièces, écho du rôle qu'on veut imposer aux personnages dans la comédie familiale. La romancière se joue peut-être ainsi du « mythe de l'intériorité¹⁴ » avec lequel tout écrivain de l'intime entend renouer.

14. Sur le paradoxe d'une intériorité impossible à exprimer sans la détruire comme telle, voir L. JENNY, *op. cit.*

DÉSIR, ÉNIGME ET DÉSORDRE DANS SON NOM D'AVANT

Karin Schwerdtner

Université Western Ontario

Dès ses premiers livres, *La brisure* et *Bourrasque*, Hélène Lenoir fait de ce que Camille Laurens nomme «l'intime» – pour ainsi dire: «ce qui traverse nos corps» sous forme de «vœux de mort et de pulsions confuses»¹ – son terrain d'exploration principal. Lenoir s'intéresse surtout au désir, cette question qui, pour la citer à ce sujet dans un entretien récent, «entraîne tôt ou tard celle du positionnement de l'individu par rapport au groupe»². Voilà ce qu'elle montre avec *Bourrasque*, roman où les membres d'une même famille se jalourent, se séduisent et se cognent les uns aux autres, et, tout d'abord, avec *La brisure*, recueil de nouvelles qui décrit surtout le drame de l'appropriation d'un être par un autre. Dans ces premiers textes de Lenoir, comme dans ceux qui les suivent, le désir, quand il est violent et possessif, voire quand il ne se réalise pas (pensons notamment au *Répît* pour sa représentation d'un homme mal aimé et mal aimant), sépare plus qu'il ne réunit.

1. Camille LAURENS, «Lenoir, reporter de l'intime», *Le Monde: Le Monde des livres*, 8 septembre 2011, p. 2.

2. Hélène LENOIR, «Ma matière: les frottements entre les êtres», propos recueillis par Christine Rousseau, *Le Monde: Le Monde des livres*, 8 septembre 2011, p. 2. Sur cette question du désir, voir aussi les propos de l'auteure recueillis ici: Karin SCHWERDTNER, «Hélène Lenoir: oser se dé/placer», *Le (beau) risque d'écrire. Entretiens littéraires*, Montréal, Nota bene, 2018, p. 153-172.

Son nom d'avant offre l'exemple d'une femme condamnée, tant par la famille que par la tradition, à n'être qu'une « potiche sans désir » (*SNA*: 82). C'est par l'entremise de cette femme habitée, mais de moins en moins disposée, à abandonner (écarter, refouler) sa volonté en faveur de celle des autres que le roman s'interroge sur cela même que le philosophe Robert Misrahi conçoit comme « un mouvement³ pour exister, un mouvement pour combler ses manques, un mouvement pour accéder à la satisfaction⁴ ».

Notre étude examinera l'hypothèse selon laquelle l'effort pour interroger un désir imprécis, incertain et à la limite stérile parce que longtemps (ou depuis toujours) refoulé, intégrerait ce qui, pour le dire comme Arlette Farge, « fait désordre, énigme⁵ » : la lacune, la suppression ou l'omission. Dans un premier temps, nous montrerons que « ce que veut⁶ » la femme, dont le prénom (Britt) n'est révélé qu'à la page 62, a tout d'une énigme, autant pour Britt elle-même que pour le lecteur. Dans un deuxième temps, nous verrons comment cette dimension d'énigme ou de

3. Lenoir se dit « curieuse » des tensions entre l'individu (qui désire) et le groupe (que ce soit la famille ou la société) : « [...] qui bouge, pourquoi, et comment ces mouvements qui sont souvent de grandes secousses se répercutent sur le groupe, quels moyens ce dernier emploie pour parer au danger » (« Ma matière : les frottements entre les êtres », *op. cit.*, p. 2).

4. Robert MISRAHI, « Le libre désir : un mouvement vers la joie », dans Marie DE SOLEMNE (dir.), *Entre désir et renoncement*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 14.

5. Arlette FARGE, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, n° 38 (2002) [En ligne], [terrain.revues.org/index1929.html], (30 mars 2012). Farge conçoit que le désordre peut décrire non seulement la parole en archive (celle des accusés, des témoins et des informateurs), mais aussi l'esprit des historiens confrontés au « surgissement » de cette parole dans les documents historiques (*Des lieux pour l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 72). Pour cette historienne travaillant sur les comportements populaires à Paris au Siècle des lumières, à partir des procès-verbaux, des plaintes et des informations conservés dans les archives judiciaires, l'écriture (ici : de l'histoire) requiert de donner du sens aux fragments d'explication notés par les greffiers et à l'organisation même lacunaire de ces paroles.

6. Britt est de moins en moins disposée à se comporter comme « une poupée articulée, un automate à l'éternel sourire [...] ne me demandez pas ce que j'aime, ce que je désire, ce que je pense » (*SNA*: 82).

flou fait désordre, d'une part, en ce qu'elle incite le personnage à rompre avec un ordre et une famille où le renoncement fait partie du devoir féminin et, d'autre part, en ce qu'elle donne une aspi-rité au récit qui l'intègre.

LE DÉSIR COMME ÉNIGME

Dans son ouvrage *Au dos de nos images*, le cinéaste Luc Dardenne pointe ce qui est pour lui la question capitale : « [...] où mettre la caméra ? C'est-à-dire : qu'est-ce que je montre ? C'est-à-dire : qu'est-ce que je cache ?⁷ ». Lenoir pourrait reprendre à son compte ce souci de cacher, dans la mesure où, comme elle l'avoue, son approche des personnages a souvent lieu d'une façon cinématographique : « Je commence par les voir puis je les suis en procédant à différents cadrages. » De cette façon, et pour la citer à ce sujet, l'auteure peut laisser à ses personnages de fiction « leur part de mystère⁸ ».

C'est justement en jouant avec les zooms que la première partie de *Son nom d'avant* dissimule, chez celle qui sera Britt, bien des aspects de son intériorité, y compris, et surtout, « ce qu'elle aime, ce qu'elle désire » (*SNA* : 82). Jean-Claude Lebrun l'a bien fait observer : le roman « commence par un long panoramique, au long d'une rue d'une ville de province⁹ » pour ensuite favoriser, dans les deuxième et troisième parties, la variation des points de vue et des voix, ou encore « l'enchâssement focal et discursif¹⁰ ». Dans une sorte de lenteur simulée, l'objectif s'attarde d'abord

7. Jean Benoît GABRIEL, « Ils cachent plus qu'ils ne montrent. Autour du cinéma des frères Dardenne », *French Forum*, vol. 3, n^{os} 1-2 (hiver-printemps 2008), p. 228.

8. H. LENOIR, « Ma matière : les frottements entre les êtres », *op. cit.*, p. 2.

9. Jean-Claude LEBRUN, « Hélène Lenoir invente un nouveau chemin de l'intime. Une réclusion sans barreaux », *L'Humanité*, 28 août 1998, [En ligne], [www.humanite.fr/node/320871], (30 mars 2012).

10. Bruno BLANCKEMAN, « En apnée comme en dirigeable (l'art de la modulation selon Hélène Lenoir) ». Communication présentée le 2 mars 2012 au colloque « Intériorités contemporaines », tenu à l'Université du Québec à Chicoutimi. Inédit.

«sur une jeune silhouette en imperméable, vue de dos, à un arrêt d'autobus¹¹ ». La scène se prolonge grâce à l'apparition d'un motard. Cet homme en veston moutarde passe devant la jeune femme, qui n'a pas encore son nom d'après (Britt Casella), et s'arrête pour revenir vers elle, apparemment pour lui faire une proposition, car elle le suit dans un café, puis dans l'obscurité d'une cage d'escalier. Selon l'explication donnée, le motocycliste lui aurait imposé sa volonté: «[...] tu le feras comme je veux» (*SNA*: 22). Or, puisque l'épisode semble favoriser, depuis le début, la perspective d'un spectateur qui filme «de loin les gestes sans pouvoir en capter les paroles¹²», il est impossible de dire en quoi consiste sa volonté à elle, ou pour quelle raison elle s'éloigne de l'arrêt de bus pour escorter – après quelque hésitation, quelques protestations – un homme qu'elle ne semble pas connaître (puisque'il lui réclamera, avant qu'elle ne s'enfuit, son numéro de téléphone). En effet, rien n'est donné au lecteur pour qu'il puisse comprendre sa réticence initiale, suivie de ses gestes de désinvolture ou d'abandon (par exemple, se hausser les épaules, se croiser les bras). Le roman révèle seulement que la jeune femme «sembl[e] vouloir» (*SNA*: 12) déchiffrer les deux lignes du texte imprimé sur une affiche au loin.

La jeune Britt a beau prendre rapidement le devant de la scène initiale du roman¹³, le lecteur ne sait à peu rien à son sujet, si ce n'est – et le récit insiste sur ce point – qu'elle a souvent l'air de «s'en foutre» (*SNA*: 14, 18, 22, 23). En effet, tout ce que le motard lui montre (la rangée de motos garées, les revolvers dans une vitrine, son sexe), tout ce qu'il lui dit, ne semble pas l'intéresser. Chez l'armurier, il lui arrive même de se demander «qu'est-ce que je fous ici?» (*SNA*: 25), ce qui suggère qu'elle est entrée dans la boutique sur un coup de tête, qu'elle a suivi l'homme en veston moutarde sans réfléchir.

11. J.-C. LEBRUN, *op. cit.*

12. *Ibid.*

13. Voir Jean-Baptiste HARANG, «L'œuvre à Lenoir», *Libération*, 15 octobre 1998, cité sur le site des éditions de Minuit, [En ligne], [http://www.leseditionsdeminuit.fr/imprimer_livre-1706.html], (27 mai 2019).

Certains critiques trouveront dans cette posture d'indifférence ou d'impassibilité l'expression d'une lassitude (*SNA*: 137), d'un dégoût, d'un manque de volonté ou d'initiative¹⁴. Mais il peut s'agir, aussi, d'un mécanisme de défense semblable à celui que théorise Julia Kristeva: donner l'impression de ne pas s'en soucier, ce sera alors non seulement échapper à l'angoisse en face de la volonté ou des ordres de l'autre, c'est-à-dire ne pas se sentir objet à cause du désir de l'autre, mais peut-être, aussi, recouvrir ou masquer son désir inassouvi pour s'en protéger, pour ne pas trop en souffrir¹⁵: «Le manque brutal, chasser ça, l'enfouir» (*SNA*: 103). Voilà ce que semble suggérer également, plus loin dans le roman, son obstination à vouloir «fondre [ses] tourment[s] dans des mouvements d'apparence sereine, indifférente» (*SNA*: 106-107).

Quoi qu'il en soit, la jeune protagoniste, si l'on peut dire ainsi, ne paraît plus aussi «indifférente» (*SNA*: 31) quand, à la fin de la première partie, elle monte dans un bus pour échapper au motard¹⁶. Dans ce bus, elle croise un autre homme, très grand et maigre, dont nous apprendrons plus tard le nom, Johann Samek. Cet autre, ayant observé de loin son absence de résistance vis-à-vis de «ce type deux fois plus vieux qu'elle» la serrant dans les bras, «la regarde durement, cherchant à la pénétrer, à enfoncer en elle le pieu d'un mépris» (*SNA*: 32). C'est de ce mépris que la jeune femme semble vouloir se protéger en détournant le visage. Troublée, elle rougit visiblement. Elle ne s'explique pourtant pas. Pour toute réponse, elle lui renvoie son regard, mais seulement au moment où il descend du bus. Ainsi, pour celui-ci, comme pour le lecteur de *Son nom d'avant*, les motifs auxquels la jeune femme

14. Voir Charline SACKS, «Hélène Lenoir, *Son nom d'avant*», recension de livre, *French Review*, vol. 74, n°5 (avril 2001), p. 1047-1048.

15. Voir Julia KRISTEVA, «Savoir différer pour mieux désirer», dans Marie DE SOLEMNE (dir.), *Entre désir et renoncement*, Paris, Albin Michel, 2005. Ce genre de renoncement «provoque une démission également au niveau de la pensée, de l'interrogation» (p. 86).

16. Selon l'explication offerte vers la fin du roman, elle serait montée dans le bus pour retrouver sa mère, comme prévu, à l'hôpital, c'est-à-dire, au fond, pour respecter une obligation ou pour tenir une promesse.

obéit restent-ils inexpliqués, inexplicables ou, tout simplement, flous. Pour reprendre la pensée du passager à ce sujet, il est difficile de deviner les intentions d'«une fille [qui] se laisse attraper [...] sans crier ni se débattre, grimaçant tout juste» (*SNA*: 31). Il n'est même pas sûr que ses intentions soient claires pour elle-même, qu'elle puisse expliquer ou développer intelligiblement ses motivations propres.

Dans les deuxième et dernière parties, *Son nom d'avant* favorise encore, à certains moments, la perspective d'un caméraman, à la différence qu'il peut filmer les paroles. À d'autres moments, le récit donne accès aux pensées des personnages, tantôt selon un perpétuel déplacement des perspectives, tantôt selon ce que Bruno Blanckeman nomme un «enchâssement de perspectives¹⁷» pour décrire, chez Lenoir, l'insertion des paroles entendues ou des opinions présumées dans la pensée rapportée d'un personnage.

Par rapport à la première partie, la suite du récit fait entendre assez souvent «la voix intérieure¹⁸» de Britt. Toujours est-il que rien dans le récit ne permet de définir avec certitude l'objet du désir chez Britt¹⁹, devenue entretemps épouse d'un notable (Justus Casella, chef du clan), mère de trois enfants (Junior, Lorette et Tim) et «bonne» (*SNA*: 54) à leur service ainsi qu'à celui de son beau-père, dont elle trouve les demandes de plus en plus difficiles à supporter. Si Britt a également joué le rôle de l'amante ou, du moins, s'il lui est arrivé de faire jouir son beau-frère Bob, c'est qu'à la différence des autres (et comme en témoigne le récit de ses pensées), il ne lui aurait pas tout de suite imposé sa volonté. C'est du moins ce qu'on devine, car, en voyant «sa faim», elle le fait «jouir [...] sans qu'il lui ait rien demandé, sans qu'il ait rien exigé, osé exiger d'elle» (*SNA*: 99). Depuis quelque temps,

17. B. BLANCKEMAN, *op. cit.*

18. H. LENOIR, «Ma matière: les frottements entre les êtres». Citation tirée de la version plus longue de l'entretien, disponible sur le site du *Monde*, [En ligne], [https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/09/08/helene-lenoir-ma-matiere-les-frottements-entre-les-etres_1569253_3260.html], (27 mai 2019).

19. C'est suggérer combien sa réflexion à ce sujet doit encore être approfondie (nous y reviendrons).

pourtant, Bob est devenu à son tour exigeant, ce qui explique sans doute, chez Britt, son hésitation à la toute fin de la seconde partie du roman : « [...] je crois que je ne veux plus » (*SNA* : 152). Même l'homme du bus qu'elle revoit à l'occasion de la communion solennelle de Tim, qui la reconnaîtra immédiatement mais qu'en retour elle mettra du temps à reconnaître, s'empressera de lui téléphoner pour lui demander *son nom d'avant*, soit pour exiger de sa part une réponse (on notera la répétition du verbe « vouloir ») : « [...] je veux, je voulais savoir votre nom, le nom que vous portiez avant, votre nom, j'ai besoin de le connaître » (*SNA* : 163-164).

Comme « épouse Casella », Britt est obligée d'« exécute[r] sans rechigner les ordres, la volonté » (*SNA* : 194) des autres. En revanche, personne dans la maison ne s'occupe d'elle, excepté pour la mépriser ouvertement, pour solliciter son aide et, enfin, pour la réduire à son simple corps devenu objet du désir. Si bien que le lecteur ne peut pas connaître ses opinions, ses pensées, par l'entremise de ses proches. Lorsque Britt proteste, ou encore que l'émotion s'empare d'elle telle une fièvre, les Casella ont tendance à ne rien voir ni entendre (*SNA* : 46), ou encore, à « fai[re] comme s'il[s] n'avai[en]t même pas remarqué [s]a présence ni entendu [s]a voix » (*SNA* : 55) : « [...] cela n'a apparemment rien à faire avec nous, ça nous échappe » (*SNA* : 47-48). Bob, par exemple, ne « veut surtout pas savoir, ne rien savoir, ne rien entendre, mais prendre vite » (*SNA* : 55).

S'il est vrai, comme le prétend Britt, que sa famille n'a jamais cherché à connaître ses désirs ni à en comprendre leurs expressions ou plutôt leurs « symptômes²⁰ » (puisqu'il s'agit, comme nous le verrons, de désirs longtemps niés ou refoulés), il en va sans doute de même pour elle. Par exemple, il semble qu'elle n'a jamais vraiment pensé (ou qu'elle ne s'est jamais permis de penser) son attirance

20. Kristeva nous le rappelle : « On conçoit [en psychanalyse] qu'un désir intense qui ne trouve jamais son assouvissement soit source de blocage ou d'effraction, et donc de symptômes » (*op. cit.*, p. 78).

sexuelle pour Vincent, le neveu de son mari. Elle l'aurait désiré²¹ « sans réfléchir comme tout ce qu'elle dit, comme tout ce qu'elle fait » (*SNA*: 52). Peut-être lui a-t-il même fallu les remarques de Bob à ce propos pour en prendre conscience : jusque-là, elle aurait alors été « troublée et [elle] n'[a] pas pensé » (*SNA*: 53). Quant à ses préférences et à ses goûts (pour ainsi dire ses désirs ni amoureux ni érotiques), on devine que, pendant les années qui séparent la première partie de la seconde, Britt a surtout prétendu ne pas en avoir : « Ça m'est égal » (*SNA*: 57). Devant ses proches, comme dans sa tête, il semble qu'elle n'ait su « parler²² » de ses besoins propres que sur le mode de la négation : « [...] je n'ai besoin de rien, tout me va » (*SNA*: 82). Ce qui peut expliquer, chez elle, « [l]es nervosités, [l]es malaises, [...] [les] soudaines poussées de cris irréfrenés²³ ». Même le jour de la première communion de Tim, Britt demande qu'on ne s'occupe pas d'elle (*SNA*: 79).

« Je n'en sais rien » (*SNA*: 56). Telle est la réponse que Britt donne à la question de savoir où exactement elle a l'intention de se promener (peu de temps avant de se rendre à l'église). Lors même qu'il y aurait quelque exagération dans cette réplique (nous pouvons y discerner, en tout cas, une certaine exaspération²⁴), il est possible de l'interpréter comme un aveu (de la plus complète ignorance de ses motivations), et même, peut-être, comme un

21. Pour le dire comme Kristeva, « il vaudrait mieux parler dans ce cas de besoin que de désir » (*ibid.*, p. 93) puisqu'en sont absents les éléments de réflexion et d'interrogation propres au désir.

22. Dans un entretien récent, où elle rapproche le personnage d'Elvire dans *Pièce rapportée* de celui de Britt dans *Son nom d'avant*, Lenoir conçoit que la « voix intérieure d'Elvire, constamment entrecoupée et nourrie par d'autres, naît d'un bâillement qu'elle subit et s'impose depuis vingt-cinq ans » (« Ma matière : les frottements entre les êtres », *op. cit.* Citation tirée de la version plus longue de l'entretien, disponible sur le site du *Monde*, [En ligne], [https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/09/08/helene-lenoir-ma-matiere-les-frottements-entre-les-etres_1569253_3260.html], (27 mai 2019).

23. J.-C. LEBRUN, *op. cit.*

24. C'est Samek, que Britt reverra à l'église, qui l'observe : « [...] quelque chose d'indéfinissable éman[ait] d'elle, une tension de tout son corps réprimant une peur, une exaspération, une culpabilité peut-être, essayant de fonder ce tourment dans des mouvements d'apparence sereine, indifférente » (*SNA*: 106-107).

renoncement à sa volonté, procédant d'une « démission également au niveau de la pensée, de l'interrogation [...] au sens de "j'annule"²⁵ ». Il se peut qu'à force de subir et de s'imposer le freinage de son désir, l'épouse Casella ne sache plus ce qu'elle veut²⁶. Peut-être ne l'a-t-elle jamais vraiment su. C'est du moins dans ces termes que Britt déplore toute son existence, le matin des cérémonies à l'église :

[...] trente-neuf ans et en être là pour n'avoir jamais su, jamais eu l'idée de ce que je... sauf quand Victor... mais Victor... est-ce qu'on peut traverser la vie, toute l'existence dirait Justus, toute une existence comme ça, vingt-cinq ou trente ans encore sans savoir (*SNA*: 83).

Dans ce passage, l'idée de vouloir, en elle-même, semble faire l'objet d'une ellipse mentale (« je... »). C'est, du moins, ce que nous supposons, car, de manière générale chez Britt, volonté et intention se présentent comme assez inhibées. Il lui faut le retour de l'homme du bus, vingt ans plus tard, pour la tirer de son brouillard (*SNA*: 121) et lui donner une raison de lutter contre l'oubli, contre les « masses de vapeur aveuglantes » (*SNA*: 120).

L'épouse Casella assiste à la première communion de son fils Tim quand, brusquement, elle se retourne pour surprendre le regard insistant d'un homme qu'elle croit reconnaître sans pouvoir l'identifier: « [...] mais qui est-ce? et qu'est-ce que...? » (*SNA*: 120). C'est alors que, désireuse de savoir, elle se met non seulement à se poser des questions, mais aussi, et pour y répondre, à tenter de fouiller sa mémoire: « Il est là, deux rangs derrière, au bord de l'allée latérale à droite. Mais où et quand? Ses yeux farouches et sa maigreur d'ermite dans le désert. Qui...? » (*SNA*: 105). Peut-être est-ce surtout le regard de l'homme aux « yeux farouches » qui lui rappelle, obscurément, un

25. J. KRISTEVA, *op. cit.*, p. 86.

26. « [L]a plupart [d'entre nous] s'arrêtent en chemin, renoncent, se protégeant ainsi d'un abandon possible [...]. Mais il peut se faire aussi qu'ils ne sachent plus ce qu'ils veulent! D'ailleurs, ils ne veulent plus rien! Ils n'ont plus de désir » (*ibid.*, p. 83).

regard semblable croisé par le passé. Quoi qu'il en soit, l'énigme que cet homme dans l'église représente pour Britt lui permet, ou plutôt lui impose, de « se mettre à penser, à rêver ou seulement se souvenir » (*SNA*: 81), et ce, après des années passées à ne penser que selon autrui, à n'agir que d'après les ordres des autres, pour ainsi dire sans réfléchir: « [...] je veux essayer maintenant de me souvenir, ça doit quand même être possible de... » (*SNA*: 130); « [...] se souvenir dans quelles circonstances il est déjà apparu dans sa vie » (*SNA*: 136).

Quand, au début de la troisième partie du roman, soit quelque temps après la « rencontre » à l'église, Britt reçoit des clichés suivis d'un coup de téléphone de la part du photographe avec qui son mari négocie une action de mécénat, « quelque chose, dans les “années de brouillard” jusque-là vécues par la femme, se trouve [...] Un regard brièvement aperçu à l'époque, à la descente d'un bus, refait surface dans sa mémoire²⁷ ». Elle reconnaît alors dans le photographe l'homme de l'église et celui du bus. En même temps, elle semble trouver en cet homme, ou plutôt dans leur contact renouvelé, puis dans son éventuelle invitation à partir le rejoindre chez lui – « Je vous attends » (*SNA*: 190) –, « une ouverture [...] comme ces mirages qui redonnent à l'assoiffé la force de vaincre son épuisement, de se relever et de marcher » (*SNA*: 184).

Rien qu'à penser et à ressasser son nom, « Samek », Britt croit éloigner la peur²⁸, celle notamment de sombrer dans le vide « comme tant d'autres, sa mère, sa belle-mère dont elle sent si fortement ces derniers mois les appels conjugués et contradictoires, soumets-toi, renonce, rejoins-nous, viens! » (*SNA*: 136-137). Même, et plus pertinemment encore pour notre propos, il lui arrive de sentir en elle « quelque chose de vigoureux et de palpitant, d'inconnu encore » (*SNA*: 168-169) qu'on pourrait appeler « désir » excepté que, comme le dirait Misrahi, il n'est pas encore « cohérent, intelligent [source d'intelligibilité] et réalisé [...] ». Mais

27. J.-C. LEBRUN, *op. cit.*

28. « Elle pense: Johann Samek, et la peur semble se coucher comme un animal docile contre elle, mais néanmoins hors d'elle » (*SNA*: 168).

cela est dû à *l'insuffisance* de sa réflexion et non à *l'absence* de sa réflexion²⁹ ». C'est sans doute dans cette « énergie » ressentie que Britt puise « tous les courages, toutes les audaces » (*SNA*: 190) ou, du moins, ce qu'il lui faut pour fuir le foyer Casella quand, une nuit, elle prend la route pour rejoindre Samek.

Cette nuit-là, Britt agit, « pour une fois » (*SNA*: 190), de son propre gré. Vers une heure du matin, celle qui « ne pense qu'à partir » (*SNA*: 177) réveille Tim, le couche sur la banquette arrière de sa voiture, met le contact, démarre, puis, accompagnée de son fils, roule à toute vitesse en direction du domicile du photographe. À l'instant du départ, lorsque tout son être tend vers un ailleurs, Britt est caractérisée moins par la volonté d'agir – moins par le projet pensé jusque dans ses possibles aboutissements – que par un passage à l'acte impulsif, pulsionnel ou encore enfiévré. Pour nous en convaincre, il suffit de nous rapporter à la fin du roman où apparaît l'hypothèse que « [p]eut-être, si elle avait été seule, serait-elle allée directement chez Johann Samek, osant sonner à sa porte en pleine nuit ou dans le petit matin [...] sans l'avoir prévenu, évadée, folle » (*SNA*: 183).

Britt n'a, au mieux, qu'une vague idée de ce qui la stimule, de ce qui l'incite à quitter le foyer et, par là, à rompre avec son rôle de potiche sans désir, sans mémoire. Or, à partir du moment où elle voyage seule, sans son fils (qui a préféré rentrer pour veiller sur son grand-père malade), la fugueuse a tout loisir de penser, de se préparer à sa rencontre avec l'homme qui – comme elle en convient elle-même – peut bien se décider à imposer ses besoins pour être « comme les autres finalement » (*SNA*: 177): « Elle voulait prendre son temps, réfléchir » (*SNA*: 184). C'est alors que l'évadée s'en rend compte: il n'y a aucune raison de s'attendre à ce que Samek s'occupe gentiment d'elle sans l'encombrer de ses exigences ou de ses abandons possessifs qui mettraient

29. « En fait, le Désir comporte déjà de l'intelligence. Je ne dis pas que le désir spontané (c'est de lui dont nous parlons) soit d'entrée de jeu passionnel, cohérent, intelligent et réalisé... Pas le moins du monde! Il peut très bien être obscur, frustré, inadapté! Mais cela est dû à l'insuffisance de sa réflexion et non à l'absence de sa réflexion » (R. MISRAHI, *op. cit.*, p. 21-22).

en question «ce qu'[elle] aime, ce qu'[elle] désire, ce qu'[elle] pense» (SNA: 82). Car «jamais un homme ne l'a soulevée de terre, c'est elle qui les soutient, les hisse, les traîne sur ses épaules» (SNA: 196). De même, elle ne peut décidément revoir Samek, se tenir en face de lui, tant qu'elle ne sait «pas ce qu'elle atten[d] de leur rencontre, de lui» (SNA: 184) et, par association, d'elle-même, du restant de sa vie, dont elle pense «*pour la première fois [...] que c'est très court*» (SNA: 207). S'ils devaient tous deux se rencontrer, si elle était attirée par lui, il faudrait, comme elle le lui explique dans une lettre, «*qu'[elle] sache pourquoi*», qu'elle en ait une idée, «*même si ce n'[est] que l'illusion³⁰ d'[en] savoir [...] quelque chose*» (SNA: 207). Or, elle n'est plus si jeune, comme elle l'observe dans sa lettre. Il faut donc «*faire vite*» (SNA: 207) : chercher à comprendre, voire à conduire à son apogée, en le pensant, cela même qui la fait bouger. Qu'elle refuse de rester là où elle n'est pas libre de découvrir ses potentialités³¹, soit là où elle se sent objet des désirs d'autrui, est sans doute ce qui l'incite à s'en aller «loin, nulle part, pourvu que ce soit ailleurs» (SNA: 207) à la fin du roman.

Ainsi la question de ce que la protagoniste peut bien souhaiter (de la vie) reste-t-elle en suspens, autant pour elle-même que pour le lecteur. Son désir a tout d'une énigme, s'il ne consiste pas à vouloir tout simplement «*savoir et [...] décider quelque chose*». Britt a l'air de le réaliser «au bout du compte» (SNA: 207) : ce problème mérite une réflexion plus approfondie et, pour cela, une prise de distance par rapport au familial et au coutumier. Or, comment mieux rendre compte de ce qui fait mystère (de ce qui fait l'objet d'une pensée restée incomplète) que par un récit

30. «Je dirais que l'illusion fait partie du désir. C'est même le propre du désir que de produire de l'illusion. Et heureusement ! Si nous n'avions pas d'illusion, il n'y aurait ni perspectives, ni avancées dans le temps, ni développements. L'illusion fait partie de nos capacités créatives. Elle est même le fondement de la créativité» (J. KRISTEVA, *op. cit.*, p. 90).

31. «[...] la pensée que nous avons de notre désir peut le conduire à son apogée – et nous rendre créatifs en nous permettant d'utiliser toutes nos potentialités» (*ibid.*, p. 97).

qui n'en révèle à peu près rien – qui intègre le manque (le flou, l'inachèvement) et le met en scène plutôt que de le scruter et de le pallier ?

L'ÉNIGME, LA LACUNE QUI FAIT DÉSORDRE

Dans *Son nom d'avant*, il ne semble pas pouvoir y avoir de pensée du désir, sinon celle où se jouent l'omission et, corollairement, le désordre. Si Britt veut interroger sa volonté pour, tôt ou tard, conduire son désir à son apogée, il lui faut admettre ce qui rend impossible l'élaboration d'une réflexion lisse et de toute évidence logique. Elle doit « accepter d'être surpris[e], contrarié[e], contredit[e]³² » par la nature lacunaire ou floue de ses idées et de ses souvenirs. Voilà ce qu'il lui arrive de faire quand, en tâchant de réfléchir, elle s'étonne de ce qu'elle réprime ou omet : « [...] mon Dieu, comme on oublie » (*SNA* : 133).

La pensée chez Britt, en particulier celle du désir, est sans cesse interrompue, ce qui donne au récit qui l'intègre un caractère haché. Pour nous en convaincre, nous n'avons qu'à remarquer la place qu'occupent les points de suspension dans ce fragment de discours intérieur, qui semble tourner d'abord autour de la question de « désirer³³ » – c'est du moins ce que nous devinons, car le verbe fait l'objet d'une ellipse (« je... ») – et qui, en lui-même, interrompt la continuité du récit ou plutôt contribue à la discontinuité d'une narration où les discours entrecoupés d'autres discours se suivent les uns les autres :

trente-neuf ans et en être là pour n'avoir jamais su, jamais eu l'idée de ce que je... sauf quand Victor... mais Victor... est-ce qu'on peut traverser la vie, toute l'existence dirait Justus, toute une existence comme ça, vingt-cinq ou trente ans encore sans savoir, poussée d'un jour dans le suivant, d'une année dans l'autre sans même s'en rendre compte, sans rien avoir qu'un enfant qui maintenant peut-être, ce matin... Il avait ce regard, ce regard... (*SNA* : 83)

32. A. FARGE, « Penser et définir l'événement en histoire », *op. cit.*

33. Selon Bob, elle aurait « flambé » pour « cet impuissant de Victor » (*SNA* : 153).

À certains moments, dans ce passage et ailleurs, les interruptions marquées par les points de suspension ainsi que la syntaxe tronquée des phrases sans complément de verbe et, parfois, sans verbe même laissent entendre chez le sujet pensant une réticence, sinon une incapacité à poursuivre ses réflexions jusqu'au bout³⁴. Elles suggèrent la difficulté ou le refus d'interroger de manière adéquate cela même qui est, pour ainsi dire, isolé ou écarté par une ellipse, qu'il s'agisse d'un sentiment ou d'un besoin (« ce que je... »). En même temps, tout le fragment reproduit plus haut prend, par sa nature décousue, une forme parfaitement adaptée à la représentation d'un désir et d'une pensée longtemps inhibés.

À d'autres moments, les points de suspension suggèrent plutôt l'aspect insupportable de certaines observations ou impressions. Lorsqu'il est question du regard de son fils chéri qui la contemple (« ce regard... »), nous devinons l'angoisse de voir se développer chez son enfant le dédain, le mépris et « la volonté d'un nouveau petit Casella » (*SNA*: 194).

Il se peut que les arrêts ou les suspensions permettent à Britt de ne pas renoncer complètement à ses méditations, entre autres, sur le désir, c'est-à-dire de ne pas sombrer dans le vide le plus total comme sa belle-mère, sa mère et d'autres femmes avant elle. Peut-être que, chez la protagoniste, les points de suspension fonctionnent comme des ponts jetés entre deux bribes d'idées concevables, pour alors se mettre au service du déploiement de sa pensée. De toute manière, Britt en fait un usage tel qu'il est parfois difficile de suivre ses idées, lesquelles peuvent se succéder sans transition, sans que leurs liens soient explicités. Comme Farge le montre des documents archivés où surgit la trace orale, « l'ordre des mots n'est pas forcément du côté de la linéarité et de la structure lisse³⁵ ». « Quelque chose se déplace du côté du décalage, de

34. C'est Laurens qui fait remarquer que les personnages de Lenoir abandonnent en cours de route leurs « vœux de mort » et leurs « pulsions confuses » « comme des phrases pas finies » (*op. cit.*, p. 2).

35. A. FARGE, *Des lieux pour l'histoire*, *op. cit.*, p. 72.

la rupture, qui oblige³⁶ » à chercher des liens possibles³⁷ entre les termes et à combler les vides, les trous, les blancs que nous trouvons, par exemple, dans cette séquence : « jamais eu l'idée de ce que je... sauf quand Victor... mais Victor... est-ce qu'on peut traverser la vie ».

« UN TEL DÉSORDRE »

Ce sur quoi il convient d'insister, c'est que *Son nom d'avant* ne pallie pas, chez Britt, les insuffisances de sa réflexion. Ce qui veut dire que ce que Britt peut bien désirer – si ce n'est pas, au bout du compte, « de savoir et de décider quelque chose » (*SNA*: 207) – a effectivement tout d'une énigme. Chaque fois qu'une rupture suspend et dévie le cours de sa pensée, le gros du livre (excepté la première partie) en rend compte, que ce soit au moyen de la ponctuation ou par une syntaxe tronquée au point parfois de provoquer du désordre dans l'esprit du lecteur. De même, lorsque le roman rapporte ses opinions et ses incertitudes, sous forme de discours immédiat (pour reprendre l'appellation que Gérard Genette substitue au monologue intérieur), il évite d'en filtrer les phrases insensées parce qu'incomplètes ou réduites à un seul élément (par exemple, au seul pronom « je... »). Plutôt que de procéder à un lissage ou à une refonte de sa pensée, le texte « lui ren[d] une certaine aspérité, visible et interprétable³⁸ ».

Le gros du livre rend, avec la même fidélité, l'incohérence que les oublis et les lacunes produisent chez celle qui se qualifie de « folle ». Il n'est pas question d'organiser, de remonter dans l'ordre chronologique ou dans l'ordre de cause à effet les scènes

36. *Ibid.*

37. À l'inverse de ce que nous pouvons observer pour les fragments détachés ou liés par des points de suspension, il arrive qu'à l'intérieur de fragments, comme celui qui commence par « est-ce qu'on peut » et qui finit avec « peut-être, ce matin », le discours intérieur se déploie selon une logique apparente – par exemple, comme c'est le cas ici, selon la reprise avec modification d'éléments immédiatement antérieurs.

38. A. FARGE, *Des lieux pour l'histoire*, op. cit., p. 72.

rappelées de la vie de Britt; il s'agit plutôt de respecter l'ordre confus dans lequel les souvenirs et les révélations lui viennent en images décousues et avec de nombreux éléments manquants: «*un tel désordre*» (SNA: 206). Ainsi faut-il attendre les pages 164 et 165 pour comprendre la scène initiale du roman, pour en découvrir la suite véritable des faits – enfin, pour avoir la confirmation tacite de Britt qu'elle n'avait pas «flambé» pour le motard, comme elle l'aurait fait, selon Bob, pour «cet impuissant de Victor» (SNA: 153).

Or s'il est vrai que, pour éviter la trop grande confusion du lecteur, la narration doit suivre certaines règles, il y a chez Lenoir de nombreux passages qui risquent de semer le désordre, ceux notamment qui jouent à emboîter les discours, qu'ils soient prononcés ou silencieux. Un lecteur inattentif peut aisément mal identifier qui pense ou désire quoi, comme nous l'observerons dans cet extrait des «échanges» entre Samek et celle à qui Britt, en son absence, laisse le soin de transmettre son mot d'explication :

Vous attendre mais si vous ne veniez pas, les mots s'écrasaient contre ceux que son cerveau débitait, hagard, les mêmes, obstinément: elle n'est pas là, elle est partie, pourquoi viendriez-vous, après tout? [...] «j'étais obligée de la laisser pour aller travailler, je ne pouvais pas, et j'ai trouvé ça en rentrant ce midi, elle avait aussi laissé un mot pour moi», tirant seulement la porte du cabanon propre où ce matin encore, le train de six heures, «de ne pas m'inquiéter, de continuer à bien m'occuper des enfants, des choses gentilles, ça m'a fendu le cœur», assise maintenant dans un car qui devait l'emmener n'importe où, loin, nulle part pourvu que ce soit ailleurs une fois dans ma vie, et même si ce n'était que l'illusion de savoir ou de décider quelque chose, sans bagages peut-être (SNA: 206-207).

Dans ce passage, qui s'organise autour de l'énigme des intentions de Britt, les bribes de discours s'enchaînent les unes aux autres sans plus de transition que celle que produit la typographie (les guillemets, les virgules, l'italique). Les fragments se suivent généralement sans mots introducteurs, de telle sorte qu'ils suggèrent l'existence de liens entre eux, mais aussi la discorde dans ces liens: «[...] les mots [de Britt] s'écrasaient contre ceux que son cerveau

[Samek] débitait». En particulier, l'usage de l'italique, pour désigner les phrases tirées de la lettre destinée à l'homme que Britt devait rencontrer, sert à écarter et, peut-être, à mettre en valeur ses pensées à elle (ses efforts pour articuler ses intentions) par opposition aux mots d'autrui auxquels elles se confondent tout de même. Ce recours à l'italique, en ce qu'il concourt à rattacher et à séparer à la fois, nous semble des plus adaptés à la représentation chez Britt de sa rupture finale, de son « mouvement pour exister » (selon la définition du *désir* offerte par Misrahi), enfin, de cette grande secousse, comme le dirait Lenoir, susceptible de se répercuter autant sur la famille que sur Samek.

Comme en témoignent sa lettre à Samek ou, en tout cas, les quelques phrases qui en sont rapportées, Britt cherche ses mots (« *comment dire...* ») sans doute pour bien s'expliquer sur sa pensée, sur le motif de son départ. Il lui arrive alors de reconnaître explicitement son manque ou son incapacité : « [...] *c'est ça, je ne sais pas encore le dire* » (SNA: 207). Si nous admettons que cette dimension de manque pousse à rompre « une fois dans [s]a vie » avec un ordre familial et avec des relations où le renoncement à (la pensée et à la réalisation de) son désir fait partie du devoir féminin, elle fait certainement désordre. D'ailleurs, on voudrait bien trouver dans l'expression d'un empêchement ou d'une difficulté à achever ses phrases (« *comment dire...* ») la confirmation de notre hypothèse selon laquelle, dans *Son nom d'avant*, il n'y aurait pas de pensée, pas d'enquête sur le désir sinon celle qui rend sensibles l'oubli, la lacune et, corollairement, le désordre.

Rappelons à présent la structure du roman, en particulier l'absence de transition entre les première et deuxième parties³⁹. À faire passer sans explication, « sans crier gare », d'une partie à une autre de l'existence de Britt, soit de la scène de bus à une scène, située vingt ans plus tard, « dans une villa de maître, au cœur d'une famille de la haute bourgeoisie locale⁴⁰ », le roman écarte les années qui seront qualifiées ultérieurement de

39. Voir C. SACKS, *op. cit.*, p. 1047.

40. J.-C. LEBRUN, *op. cit.*

brouillardeuses (*SNA*: 121). Sans doute s'agit-il de souligner chez ce personnage le vide de sa pensée à l'époque, l'ambivalence de ses choix (de se marier, par exemple), l'automatisme de ses gestes. Dans tous les cas, le lecteur peut s'étonner de ce que rien ne lui soit alors révélé sur cette période d'une vingtaine d'années ni, en particulier, sur Britt, sur ses mouvements et sur les éventuels désirs sous-jacents à ses mouvements durant ce temps. Rien n'est dit (tout est tu) qui puisse permettre de comprendre ce qui fait que la femme se trouve, dès le début de la seconde partie, face à un homme qui la désire et à la fois la méprise, soit dans une situation d'ambivalence qui rappelle celle décrite au commencement du roman. Jusque dans sa structure, *Son nom d'avant* évoque ainsi ce qui fait désordre, énigme, écart, irrégularité, silence, oubli.

En guise de conclusion, revenons sur l'effort chez Britt pour articuler son désir, ou sur la pensée que recèle sa lettre à Samek, d'après ce que le roman donne à en lire. Comme Paul Ricoeur le dirait peut-être, l'exercice d'écriture ne paraît pas lui avoir permis «de cerner au plus juste sinon de maîtriser pleinement le mystère⁴¹» de sa volonté profonde. Par ailleurs, du point de vue du lecteur, le récit, qui dans *Son nom d'avant* rapporte dans le désordre certains éléments de la lettre, ne permet pas non plus de préciser cela même que Britt «a l'air de vouloir au bout du compte» (*SNA*: 207). En ce qu'elle contient au moins un aveu du genre «je ne sais pas encore le dire», la missive offre tout de même l'occasion d'admettre explicitement l'énigme, de la reconnaître par écrit, voire d'en constater la persistance. Peut-être le lecteur doit-il comprendre qu'il n'est jamais possible de savoir vraiment (tout) ce qu'on veut. Quoi qu'il en soit – et c'est sur

41. Dans le passage de Ricoeur que nous citons, le mystère dont il s'agit concerne plutôt le temps. «P. Ricoeur a en effet démontré comment le récit, ce “garden du temps”, pour le citer une première fois, est le médium privilégié par lequel l'écrivain configure et le lecteur reconfigure “notre expérience temporelle confuse, informe et à la limite stérile” et nous permet de cerner au plus juste sinon de maîtriser pleinement le “mystère du temps”» (Paul RICOEUR, *Temps et récit*, vol. 1, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 13, cité dans Emmanuèle BAUMGARTNER, *De l'histoire de Troie au livre du Graal*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 453).

ce fait que le roman termine, comme pour y insister⁴² – Britt « sublime⁴³ » son désir en tentant de le penser, ne serait-ce qu'obscurément (elle ne saurait pas encore « *le* » nommer). Ce constat nous amène à reprendre, pour finir, la question essentielle formulée par Kristeva : « Et si la pensée était le désir optimal ?⁴⁴ »

42. *Son nom d'avant* se termine sur un extrait du mot que Britt a laissé pour Samek et dont nous reproduisons la bribe suivante : « [...] mais si c'était ça il faudrait que je sache pourquoi, vous comprenez » (*SNA* : 207).

43. J. KRISTEVA, *op. cit.*, p. 81.

44. *Ibid.*, p. 98.

« C'EST LA VIE » : UNE LECTURE DE *L'ENTRACTE* ET DE *LA BRISURE*

Marie-Hélène Boblet

Université de Caen-Normandie

Le volume de la fiction et de la narration propre à la nouvelle convient bien au talent d'Hélène Lenoir, habile à épinglez aussi bien les moments décisifs dans leur particularité que les instants emblématiques dans leur itérativité. Le premier recueil, *La brisure*, qui date de 1994, réunit 10 nouvelles, dont un «Tableautin», une conversation téléphonique entre mère et fille («Les après-midi») et quelques récits brefs concentrés moins sur une action que sur une situation, soit singulière («De mères en filles», «Les sports d'hiver», «L'ogresse»), soit itérative («Le bois», «Une île en Grèce»). Dans le second recueil, *L'entracte*, sont rassemblés des textes écrits entre 2005 et 2008. Deux des cinq textes se saisissent d'un moment de crise, «Le verger» et «L'infidèle», tandis que «L'entracte», «Les étrangères» et «Les escarpins rouges» exposent une durée et un mouvement rétrospectif qui dilatent le temps, lui donnent une épaisseur plus romanesque, organisée autour de l'acmé de la crise.

Qu'elles mettent en scène la «cellule» familiale initiale – dont la connotation liberticide est bien rémunérée –, le couple des conjoints («Une île en Grèce») ou celui des amants («De mères en filles», «L'ogresse»), toutes les nouvelles de Lenoir dramatisent un rapport de force, de prédation et/ou de séduction, observé au microscope, de personnages jaloux, douloureusement partagés entre sentiment de déréliction et délire de persécution. La ligne

de partage passe entre les tenants de la puissance (virile) et ceux de la toute-puissance (maternelle), et laisse du mauvais côté les filles, impuissantes à devenir adultes ou femmes, à se différencier de leur génitrice, à s'individuer, à exister face aux hommes. Le personnage féminin, auquel s'intéresse particulièrement l'auteure, est aux prises soit avec l'altérité masculine qui l'effraie, soit avec l'identité maternelle qui l'aliène. Aux prises avec, ou plutôt sous l'emprise de. Car au cours de son laborieux devenir, le sujet est perdant, quel que soit son choix : le désir et la chance de plaire à l'autre sont toujours adossés à la peur et au risque de se priver de soi.

ENTRE IMPUISSANCE ET TOUTE-PUISSANCE

Cette inextricable ambivalence remonte à la prime enfance, où la communication intime et première entre mère et fille inscrit une impossible négociation entre satisfaire les exigences de l'autre et ne pas renoncer à soi-même. Ainsi, « [...] cette hantise de déplaire et en même temps cette très ancienne, très poisseuse propension au sacrifice » (BR: 13. « De mères en filles ») transforme toute relation d'adulte en répétition régressive d'une scène infantile et ancrent tout rapport intersubjectif dans l'indépassable et double panique de la spoliation et de la déliaison.

Cette hantise fonde justement l'unité du recueil *La brisure* : non pas celle du bris comme résultat d'un geste brutal, mais celle du geste lui-même de déchirer, de rompre, qui rappelle l'interdit posé sur l'enfant Nathalie Sarraute par les mots de la gouvernante allemande : « *Nein, das tust du nicht. [...] Doch, ich werde es tun. [...] Ich werde es zerreißen*¹. » Le geste sarrautien n'abîmait pas seulement un objet, le canapé ; il impliquait la volonté de voir l'intérieur touffu des choses et de percer l'énigmatisme des êtres : « Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon

1. Nathalie SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, [1983] 1985, coll. « Folio », p. 10-11.

bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente...²» Chez Lenoir, le geste de briser non seulement entame une relation intersubjective, mais aussi envenime la propre psyché de qui « rompt (une liaison) » ou de qui « brise là (un entretien) », car la faille dans le tissu relationnel, tissu de la constitution de soi, met en péril l'équilibre et l'ancrage du sujet. Si la soie cède sous les ciseaux de Tachok, c'est le soi qui souffre et cède dans *La brisure* et dans *L'entracte*. Celui du briseur, et celui du brisé. Dans « Une île en Grèce », le mari éprouve « une fissure même le long de l'œsophage », suscitée par « cette distance dans laquelle elle [sa femme] [l]e tient, quelque chose de blessant, comme une honte » (*BR*: 50-52). Partout, le lexique de la brisure ou de la fissure révèle la fragilité des personnages de Lenoir pourtant récalcitrants, endurants. À l'exception notable de ce traducteur timide d'« Une île en Grèce », époux d'une « maîtresse-femme » qui « porte les culottes » et « fait bouillir la marmite » (*BR*: 60 et 61), c'est la force, voire la brutalité, qui est associée à la virilité, tandis que la patience est la vertu des femmes. Comme les sœurs d'Anton Tchekhov ou les pleureuses de Jean-Luc Lagarce³, elles sont suspendues au caprice de l'homme, renvoyées

à cette masse gélatineuse, blanchâtre du temps de l'attente où les heures, les jours, les semaines s'écoulent, infinis comme un sommeil agité [...] dans les chambres closes de l'antique sérail, où elles l'accueillent alors maternelles, sirupeuses, contentes, l'étendent sur leurs coussins amidonnés de larmes, de cris, de sueur, de laitances stériles, de vieux sang... (*BR*: 17. « De mères en filles »)

La chambre close est plutôt la chambre de la forclusion que celle de la luxure, et si la fille veut échapper à ces « générations de femmes larmoyantes et languides s'ouvrant, poisseuses, pour que gicle le sang. Armadas de mères, d'amantes, d'épouses appuyant

2. *Ibid.*, p. 13.

3. Voir par exemple Jean-Luc LAGARCE, *J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1994.

leur petit corps maigre ou poussant leur tiède opulence contre le torse fort et velu du cruel, du bourreau, de l'indifférent» (*BR*: 17), elle doit apprendre à s'émanciper d'abord des jupes de sa génitrice, à passer outre l'obstacle que la mère oppose au devenir femme de sa fille, à s'affirmer en satisfaisant son désir propre. Les filles qui peinent à devenir femmes dans l'œuvre de Lenoir ressemblent à la figure de Salomé analysée par Daniel Sibony: «[...] pour elle-même, Salomé danse un appel: l'appel vide d'un corps de femme qui se dérobe, ou de la femme qu'elle voudrait être si la mère la laisse passer; l'appel à l'homme comme réponse sensuelle. La fille danse le corps de Femme invisible qu'elle devra traverser pour être femme⁴.» L'attente passive de ces armadas de femmes qui n'ont pas osé leur «danse d'appel» fait en effet payer très cher le renoncement et le ressentiment: dans l'honorable et future compensation qu'est la toute-puissance maternelle, qui rattrape impitoyablement l'impuissance initiale. Dans «Les après-midi», la perfidie de la mère/grand-mère est à son comble. Sous prétexte d'inciter la jeune femme à la coquetterie, c'est-à-dire en prétendant favoriser sa féminité, la vieille dévore littéralement son temps. Prise entre les hurlements de sa propre progéniture qui réclame ses droits à l'attention et les exigences perverses de son interlocutrice⁵, la fille ne peut que se dérober à elle-même et céder à l'intrusion. Dans «Le verger», chacune des sœurs incarne l'une des options de l'alternative: exercer la violence sur soi-même, s'atrophier et devenir la doublure de la mère ou bien claquer la porte, désobéir et se réjouir des fruits du jardin et de la tentation de la pomme. L'enfer, c'est le gynécée...

UNE DOUBLE «DOUBLE CONTRAINTE»

L'ambivalence fatale et létale de la figure de la mère tient dans la contrainte paradoxale de la violence et de la tendresse, de la sol-

4. Daniel SIBONY, «La danse de Salomé», dans *Le corps et sa danse*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 58.

5. Perverses parce que la mère l'accapare en disant vouloir la libérer, l'indispose contre son mari en faisant mine d'œuvrer pour le couple.

licitude et de l'humiliation, de la poigne et de la douceur – paradoxe qui survit à la situation de la prime enfance. L'épouse peut fort bien se conduire en mère par rapport à son mari, comme dans « Une île en Grèce » : « Je ne sais quoi de très maternel en elle, une dimension de son amour pour moi [...] reste mystérieuse. [...] L'enfant étreint, choyé, cajolé, énergiquement pressé contre le sein généreux et tiède... La poigne et la douceur » (*BR*: 65).

La figure du destin dans l'œuvre de Lenoir, c'est ce *double bind permanent*⁶. Il est impossible de satisfaire son propre désir sans mécontenter l'autre, illégitime de rester comme de partir. Le déni de loyauté envers soi-même est aussi peu supportable que la culpabilité envers autrui. En 2001, le roman *Le magot de Momm* reconfigure la situation de double contrainte, amplifiée par le double veuvage de Momm, qui abrite la fille et ses trois enfants, et de la fille : le désir de la fille s'expose et s'oppose à la loi de sa mère :

Tu peux très bien, continue sa mère, tu peux très bien partir... Comment elle sait lui ouvrir la porte après lui avoir coupé les jambes, comment elle sait les lui couper, les jambes, les tendons sectionnés d'un petit coup de sécateur [...] de sorte que même ça, les pensées, les espoirs, les désirs, même ça, la mère les pénètre, les triture, les sacage en y plongeant ses doigts pour brandir triomphalement dans la lumière de la lanterne la pièce à conviction qui confond le coupable, c'était ça, ça aussi en plus de la terreur de l'abandon, l'effroi et le désespoir d'avoir surpris sa fille en flagrant délit de fuite, de trahison... (*MM*: 60-61)

Qui autorise interdit, qui valide invalide. La permission concédée par Momm à sa fille l'ampute d'elle-même. Elle n'a pas plus d'efficacité libératrice que la sollicitude excessive du mari de « L'entracte » : « [...] il s'amarrait à elle en la gâtant, en lui préparant des petits plats, en se chargeant de toutes les tâches domestiques, augmentant perpétuellement la dette qu'elle s'imaginait

6. Le concept de double contrainte est introduit en 1956 par Gregory Bateson et Donald D. Jackson dans *Vers une théorie de la schizophrénie*, qui étudie la communication chez les schizophrènes.

parfois pouvoir réduire en restant encore quelques mois, quelques années... » (*E*: 18).

Car le couple, au lieu de délivrer les partenaires, perpétue et cultive la contrainte paradoxale qui dresse les adversaires front à front. La mère n'a fait que donner l'impulsion première de cette modalité transactionnelle, inapte à faire grandir, parvenir à l'âge adulte quiconque: ni mari ni femme, ni maîtresse ni amant. Ainsi, dans « Une île en Grèce », le traducteur prend une attitude infantile en écoutant sa femme le sermonner en matrone sur sa timidité: « [...] renversé en arrière, je me balance très doucement dans le fauteuil, les yeux mi-clos, [...] je me blottis dans cette souffrance, m'en nourris, l'avale avec volupté presque » (*BR*: 70). Son avenir devient celui que *couve* sa femme: « [...] elle le respire, le goûte, cet avenir, son avenir, portant le mien en creux, et elle façonne encore du plat du pouce la poche où je prends place, blotti contre elle, né d'elle, son petit, son œuvre, son merveilleux chef d'œuvre... » (*BR*: 72).

De mère en fille se transmet insidieusement une névrose collective et double. D'une part, la panique de l'abandon, qui conjugue honte et désir, culpabilité de l'impassibilité et peur de la force. D'autre part, le fantasme d'omnipotence démiurgique. Sous l'apparente contradiction logique entre ces deux postulations, une même dérive éthique menace les femmes. Celle de ne pas savoir s'inventer comme un(e) autre, de ne pas pouvoir devenir soi-même. Dans un jeu de miroir aliénant, le plus couramment mères et filles s'identifient l'une à l'autre, comme « l'ogresse » ou la femme de « l'infidèle », sans que la fille parvienne à sortir ni du sein maternel ni du sérail, le second reproduisant et continuant le premier.

L'indice le plus éloquent de cette indistinction transgénérationnelle est le style indirect libre dont Lenoir fait un magistral usage. Gustave Flaubert, en glissant le discours de la pauvre Félicité dans le récit du narrateur, en accompagnant le réalisme sérieux d'un mouvement de reconnaissance empathique avec les

humbles, réfutait toute hiérarchie discriminante⁷. Lenoir, dans *Le magot de Momm*, glisse jusqu'à les confondre le discours intérieur de la mère dans celui de la fille et manifeste le caractère à la fois précaire et inaliénable de l'identité. Dans « De mères en filles », la mère réserve au couteau un usage domestique, tandis que la fille projette son désir érotique : « [...] elle voit sa belle main caresser l'ébène du manche » (BR: 17). À la chasteté présumée de la mère répond l'excitation frustrée de la fille. Ici, les motifs combinent une jambe blanche, que l'âge a pâlie, un visage rougi par l'effort de couper un rôti, une vigne vierge. « Ailleurs, dans l'amour d'un homme » (BR: 15), les mêmes motifs chromatiques se distribuent autrement, et les couleurs des phlox enflamment le « trouble pourpre à l'idée du lit blanc » (BR: 18).

C'est que mères et filles se transmettent une identique inquiétude, une similaire rage, une colère dont elles ne connaissent jamais la source ni le sens, et s'y reconnaissent. Fait exception à cette règle « Le bois », où la fillette prépubère note justement comme une différence la féminité sensuelle de sa mère. Elle souffre de ne pas savoir mettre un mot sur ce que son oncle appelle « la vie ». Les sous-bois abritent des ébats que tous deux observent en voyeurs. L'un en tire joie et jouissance, l'autre se sent mourir. Pour l'enfant, faute de pouvoir mettre en mots et en sens ce qu'elle voit et vit dans les émois de son propre corps, la scène est traumatique : « Vous ne saviez pas nommer ce que vous aviez vu [...] et vous pressiez vos poings fermés sur cette région innommée du corps par où sortait l'innommable et d'où, parmi ces immondes, sortirait bientôt, très bientôt, un sang qu'il vous faudrait trouver beau » (BR: 22). Entre l'oncle – qui ne dit pas grand-chose mais montre – et la mère – qui se cache et ferme les portes mais parle indéfiniment –, l'enfant n'apprend que l'horreur du corps féminin, toujours associé à la sueur, au sang, à l'épaisse et poisseuse liquidité dont on a envie de se laver. Cette obscénité du corps est celle qu'éprouve Momm, qui dans les moments de détresse se presse mécaniquement les paumes sur les seins ou le ventre.

7. Voir Jacques RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

Comme s'il fallait aux femmes restreindre le volume de ce corps, qu'on replie aussi volontiers en position fœtale, ramenant les bras autour de ses genoux. Il y a un *gestuaire* féminin de Lenoir, qui cherche à étouffer cette moiteur indésirable et cette profondeur désirante, à quadriller et à recadrer ce « paysage mouvant, au bord des creux, des monticules, des collines » (BR: 9. « Tableautin »).

Même si le vocabulaire érotique est banni du texte comme des consciences, la sexualité est une omniprésente hantise. Dans *La brisure*, Éros et Thanatos mènent une ronde infernale. Le désir d'union, qui circule de la scène amoureuse du « Tableautin » au récit érotique « Le bois », se grève infailliblement de l'obsession archaïque de la désunion et de l'abandon :

Ses trente-cinq années de mariage défilaient en accéléré [...] avec des arrêts brusques d'une ou deux secondes sur ces moments où elle avait été aussi clairvoyante et prisonnière que maintenant, dans cet effroi de l'enfance quand on la laissait seule en arrière et qu'elle se mettait à courir de toutes ses forces pour les rejoindre, être avec eux, près d'eux, même s'ils devaient la punir, l'humilier, l'ignorer... c'était moins pire. Comme s'il n'y avait jamais eu que cette alternative du pire... et les joies, les plaisirs flottaient [...] sur ce bouillon aigre, [...] cette pitance (BR: 62. « Les étrangères »).

SOI-MÊME COMME UNE AUTRE

C'est d'abord de soi-même, de sa propre aptitude à désirer que la Momm du *Magot de Momm* a perdu la trace. Elle a refoulé l'érotique élan de la puberté, trop contrarié pour se perpétuer dans la joie, « cette chose ancienne tapie au fond et qu'un rien déchaînait brusquement, une rage sans cause précise qu'elle [Momm] avait passé sa vie à essayer de mater, quelque chose d'enfoui, d'aussi mystérieux et inéluctable que le péché originel » (MM: 21-22). Son surnom révèle le déni de féminité par la double déformation phonétique et l'amputation de la finale⁸. La spoliation de soi s'appréhende dans la sensation passagère, étrangère et familière

8. On entend « homme » dans « Momm », qui reste en suspens, comme arrêté par le doublement du [m] sans que l'ouverture du A se manifeste jamais.

à la fois, d'une excitation mêlée de peur, d'une postulation vers les sens très reconnaissable, qui n'a été ni accomplie ni assouvie : « [...] quelque chose d'éblouissant et de précieux qui l'avait tourmentée toute sa vie en se dérochant toujours, ça fuyait, s'évaporait, se diluait dans une masse de petits soucis affleurant en chaîne dès qu'elle regardait la pendule⁹ » (*MM*: 105).

La même angoisse de la vieillesse, de l'esseulement et de la désertification du corps étreint la femme de « L'infidèle », prise par le

désespoir sincère de l'avoir perdu, lui, le désir et l'amour... tout en un, quand aimer n'est plus qu'effort, quand on commence à compter en vue de construire sa défense le jour où les choses pourront enfin être dites [...] elle et lui en allés depuis des semaines, ce ne sont plus que leurs ombres qui se croisent et s'effleurent (*E*: 136).

Et c'est pour résister à cette pente, pour retrouver le temps du désir, rejoindre une part d'elle-même que dans « L'entracte » madame Szpak embrasse Zellinger, saute dans le vide et passe « de l'autre côté, dans un terrain vague où elle aurait mal et peur » (*E*: 36). La panique devant le trouble est préférable à la panique devant le vide¹⁰. Même si l'on ne peut s'exonérer de la souffrance, au moins une indicible émotion est-elle tapie dans les pronoms sans référent qui signalent l'élan, la pulsion, la montée du désir : « [...] ils flottaient, emportés vers ce moment inévitable où il faudrait [...] en finir. [...] Peu après, il lui a pris le bras pour traverser un boulevard malgré le peu de circulation, et elle a décidé de le faire dès qu'ils auraient atteint le trottoir » (*E*: 10). La sexualité dans les nouvelles de Lenoir est davantage l'objet passé

9. Dans un geste mécanique et rituel, Momm se presse les seins et « se tamponne » le cou, la gorge et le visage des mouchoirs de feu son époux Rémi. Tout en se plaignant de sa solitude, elle se défend de la sourde détresse, de la haine et de la honte conjuguées du corps de femme sans homme.

10. Il faut toujours quadriller le vague ou remplir le vide, comme l'agenda coloré qui affiche les repères et la structure du temps sans laisser aucun loisir de s'abîmer dans la rêverie ou la mélancolie.

du regret ou du repentir que l'expérience présente et solaire d'un accomplissement charnel.

Dans « Les étrangères », en livrant les filles au pair à la concupiscence de son fils, la mère de Gilles, plus ou moins à son insu – puisqu'elle « sent des choses » (« [...] elle disait ça : je sens des choses et on se moquait d'elle » – *E*: 47) –, veut sortir de la sécheresse de la vie conjugale, réchauffer « ce frottement tiède de deux solitudes » (*E*: 48). Mais elle le fait littéralement à son corps défendant, livrant en pâture à son fils d'innocentes oies aussi vierges que blanches. La complicité dans le crime (dont elle prend conscience au fil de la nouvelle) lui permet de négocier et le refoulé et le retour du refoulé, d'attester et de détester ses propres élans. Dans son trouble physique et mental tourne

une roue de loterie où étaient collés les visages des étrangères alternant avec ceux des hommes qui l'avaient discrètement courtisée au cours de ses voyages et dont certains [...] avaient attisé sa rêverie. Elle aimait les écouter, [...] laisser aller sur elle leurs regards brillants et charmés tout en veillant à prévenir les situations délicates. Chaque fois que l'un d'eux s'était montré plus pressant, elle avait immédiatement changé d'attitude, redevenant distante, sévère, inabordable, et l'air dépité de l'incompris lui avait inspiré des sentiments troubles dont elle refusait de sonder la nature (*E*: 57).

C'est que l'homme, le mâle, est une permanente menace, un danger pesant sur les femmes qui souffrent certes de l'indistinction mais ne désirent surtout pas être distinguées, identifiées, comme si on allait exiger d'elles quelque chose qu'elles perdraient à jamais, de l'ordre de la paix, de la dignité ou de l'intégrité. Le choix qui leur reste est ingrat : soit elles se languissent d'avoir perdu la rage, soit elles enragent de languir.

Quand la sexualité n'est pas refoulée, elle est « sordide ». Il eût fallu préserver des jeux violents ou « louches » les étrangères naïves et la nièce pubère du bois de *L'entracte*, comme il eût fallu se dégager des obligations conjugales qui reproduisent les rôles distribués et fixés dans l'enfance. Dans « L'infidèle » et dans « Les escarpins rouges », la scène du lit devient un pensum ou une répétition parodique dont il conviendrait de se débarrasser, de s'acquitter au

plus vite ou de se décharger en la déléguant aux « putes ». Pourtant, on s'arrange, on triche, on joue le jeu, par panique de la trahison et de l'abandon, plutôt que d'affûter « ce couteau dans l'amour » (*BR*: 13. « De mères en filles »), que de déchaîner l'énergie passionnelle et sexuée ramassée dans « cette chose collante, lourde et étouffante... » (*E*: 26). Déniée, cette chose contamine la tendresse paternelle et filiale, aliène « chacun enfermé dans cette double peau d'enfant coupable et de mère, de père tour à tour sévère et attendri, sans que jamais l'homme, la femme... dressés face à face et criant, affûtant leurs couteaux... » (*E*: 26). Mieux vaudraient pourtant les parades et les défis que la relation poisseuse ou la frustration coupable de se sentir un corps « desséché et fourbu » (*E*: 128. « L'infidèle »).

Dans les exemples spécifiques des nouvelles « Trahison » ou « La chienne » contenues dans *La brisure*, la détresse ainsi que le sentiment de carence et d'indigence dictent le besoin à la fois honteux et fatal de compagnie et de reconnaissance. Faute d'individuation, d'imagination, d'initiative réelle, les personnages féminins de Lenoir reproduisent comme des chiennes, de mère en fille, l'enfermement dans les mêmes scénarii et y enferment – comble de la trahison – leur propre progéniture. Captives, les femmes le sont souvent. Mais la docilité à l'égard de scripts déjà usés, voire éculés, s'observe aussi chez quelques personnages masculins qui ont conscience de jouer un rôle, sans pour autant savoir s'en défaire.

Soit ils reprennent l'interprétation d'une histoire déjà jouée, comme dans « L'entracte » : ironiquement, l'adultère, loin d'être l'épisode merveilleusement exceptionnel et secrètement rêvé par la protagoniste, répète la liaison d'Anna Zellinger et Jean Muig, rejouée sur les lieux mêmes du crime par Zellinger en personne¹¹.

Soit ils parodient les épisodes de leur propre histoire qui s'achève, dans une burlesque et pathétique répétition, comme dans « L'ogresse » où « ce brutal retour, comme une citation mal

11. « [...] ce soir-là, sur un trottoir à dix minutes du théâtre, ils sont partis à l'entracte, insouciant » (*E*: 19).

placée, mal dite, mal faite, défigur[e] l'original, galvaudant sa beauté et sa force soudain noyées dans quelque chose de désuet, de légèrement ridicule, grinçant... » (*BR*: 115).

Soit ils se savent figurants dans un jeu de rôles. Quand dans « Le verger » le désir s'enflamme, c'est en se trompant de cible qu'il s'assouvit. Par l'ironie d'une procuration ou d'une substitution, ce n'est pas la femme désirée qui est enlacée mais celle qui se trouve là et se fait posséder, « acceptant d'avance l'indifférence qu'il aurait de [s]on corps, avide de connaître sa rudesse, sa faim brute, pour [s]'enivrer plus tard du plaisir de l'avoir vidé d'une sauvagerie dont elle [l'autre] ignorerait tout » (*E*: 120).

LE JEU DES CORPS

Dans ces nouvelles déceptrices, la variété des points de vue exacerbe l'acuité de la vision du jeu des corps. Dans « Une île en Grèce », par exemple, où le récit est raconté à la première personne, le personnage se défend de son émotion en appréciant en spectateur désintéressé le talent théâtral, vocal et gestuel de sa partenaire :

Elle est très bonne, ce soir, grandiose, elle mériterait un meilleur public. Nombreux et plus ému [...]. Elle parle si bien. Elle dit tout si facilement, si aisément, si spontanément. [...] Elle dose toujours, elle sait, elle fait cela comme la cuisine, « au pif », et c'est toujours bon [...] (*BR*: 70).

Dans « Un sale quartier », les enfants racontent le grand numéro de leur mère qu'ils soupçonnent de vouloir les déshériter :

Elle s'y est préparée, elle a appris ses répliques par cœur. [...] Nous la priverons délibérément de la jouissance de cette mise en scène qu'elle aura scrupuleusement préparée, prévoyant chacune de nos questions, peaufinant ses répliques, soliloquant même devant un miroir pour mieux mettre au point ses mimiques, ses gestes. [...] Nous la laisserons se consoler en casant un des couplets de son répertoire pour Francis (*BR*: 83 et 91-92).

Dans « Les escarpins rouges », le narrateur omniscient pénètre dans l'intimité de l'amant qui par excès de narcissisme croit reconnaître un script en vigueur et ironise par le discours indirect libre sur sa méprise :

Troublé d'être entraîné malgré lui dans ce *jeu* de réconciliation d'une *théâtralité* sans rapport avec leur brève altercation téléphonique du matin, il était aussi soulagé que les circonstances lui permettent de se reconstituer à travers le *rôle* solide de celui qui console et reconforte, allons, allons, murmurait-il en regardant le ciel puis en fermant les yeux, il respirait ses cheveux, il caressait son dos encore tout tressallant de pleurs, il aimait tant la tenir ainsi dans ses bras, silencieuse, fragile, allons... (E: 93. Je souligne)

La femme, elle, est agacée par « ce cinéma puéril, ses plaintes, son agressivité, sa mauvaise foi, et ce caprice final qui lui ressemblait si peu... » (E: 91). En décryptant l'erreur interprétative et l'interprétation théâtrale du personnage, le narrateur dénonce l'inauthenticité et la mauvaise foi qui sont notre commun partage : « Le plus étrange était la métamorphose de son propre personnage selon la femme qu'il imaginait avoir eue au bout du fil » (E: 91). Les rapports de force sont exhibés comme des rapports de face, comme un travail de figuration (*face-work*) qui obéit à une mise en scène réglée¹². « Entrer dans le jeu », faire ou non le jeu de l'autre à ses propres dépens parfois aiguise l'esprit de multiples soupçons et multiplie les hypothèses interprétatives ou paranoïaques. Les personnages de Lenoir inventent des scènes fantasmatiques à partir d'images de synthèse et se livrent à toutes les versions, en intervenant de façon vertigineuse les rôles de la victime et du bourreau jusqu'à ne plus savoir quel rôle initial ils ont tenu. La projection imaginaire de cadres situationnels, qui à défaut d'être éprouvés ont fait leurs preuves et sont culturellement attestés, crée un

12. Voir Erving GOFFMAN, *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974. Par figuration, il désigne « tout ce qu'entreprend une personne pour que ses actions ne fassent pas perdre la face y compris à elle-même » (p. 15). Sans être les agents responsables de leur existence, les personnages « figurent » à la fois au sens théâtral et au sens social où l'entend Goffman.

écran de fumée aveuglant entre ce que l'amant vit et ce qu'il croit vivre. Comme s'il avait besoin d'eux pour se repérer, pour compléter son adaptation empirique aux circonstances de l'existence, comme s'il ne savait pas s'abandonner à la contingence ni se fier à l'innocence, comme si vivre signifiait faire son cinéma et jouer ou, pire encore, figurer, l'amant lassé des « Escarpins rouges » se revigore en imaginant que sa maîtresse, fatiguée de lui, a joyeusement décidé le rompre. La femme de « L'infidèle », elle, spéculé sur la faiblesse de son mari pour lui infliger la folie de sa jalousie.

Soit donc les personnages ont eux-mêmes conscience de ne rien pouvoir inventer à neuf, soit le narrateur souligne leur empêchement dans des représentations et des stéréotypes. Leur modélisation et leur aliénation se montrent et se révèlent surtout dans leurs gestes. À cet égard, l'efficacité de la narration en focalisation externe est impitoyable. L'obéissance à des codes posturaux et proxémiques impersonnels, hérités, imités est mise en évidence par la description et la décomposition de la narration behaviouriste, *a fortiori* quand sont sollicités les scripts de la fiction cinématographique, des romans policiers ou des feuilletons sentimentaux :

Il s'est *rapproché* d'elle. [...] Elle n'a pas bougé au contact de son bras *sur* le sien et quand il s'est *écarté* elle a baissé les yeux, elle avait chaud. [...] Peu après il lui a *pris le bras* [...]. Elle s'est arrêtée, lui a fait face, elle a posé sa paume sur son torse en regardant intensément sa bouche. Leur baiser fut parfait (E: 10. Je souligne).

Les gestes parfaits de madame Szpak dans « L'entracte » n'ont rien à envier à ceux de la femme de « L'infidèle » :

Il l'embrasse *sur* le front [...]. Il s'assied *près* d'elle [...]. Elle s'agenouille *entre* ses cuisses écartées, pose sa tête sur son ventre [...]. Lentement elle se redresse [...]. Il avance sa main *vers* son cou, le prend *dans* sa paume et le presse doucement en passant son pouce *sur* le bas de sa joue, sa bouche. [...] Puis elle le regarde, pose ses doigts *sur* son torse [...]. Elle attrape son pouce *entre* ses dents et le lâche dans un sourire (E: 138-140. Je souligne).

Les hypothèses de l'ethnographie de la communication élaborées à partir de l'éthologie éclairent les stratégies d'approche, la négociation des places, l'occupation des lieux et le franchissement des seuils. Goffman, dans *Les rites d'interaction* et dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, analyse comment chacun défend son territoire tout en préservant une image positive de soi. Faire ingérence dans les affaires des autres ou s'approcher trop près menace leur indépendance, impose une requête excessive ou une présence trop pressante. Les actes directifs constituent des atteintes à l'autonomie de l'autre, et le reproche, la réfutation, le recul et la rebuffade constituent des atteintes à son narcissisme, à sa face positive, publique. Toute interaction est une élaboration en perpétuel mouvement, en devenir et en construction. Le caractère intrinsèquement menaçant de toute interaction est neutralisé au maximum par le *face-work*.

Dans ces conditions, le corps trahit un dressage, une éducation qui rend la fureur intérieure encore plus interdite, la rage encore plus indicible, comme si le sujet, sans pouvoir exprimer personnellement ses émotions, usait d'un inventaire de gestes mimétiques. Son corps dessine des figures de colère, de dépit, de jalousie, de défi, mais selon un code appris, de sorte que la sauvagerie est hors de portée et la frustration assurée. Dans *La brisure* et *L'entracte*, la dramatisation gestuelle théâtralise le récit ou le « cinétise ». Les attitudes corporelles, les mimiques, les postures des corps et leurs positions relatives dans l'espace sont soigneusement notées, de sorte qu'on pourrait aisément transposer à la scène ces nouvelles, voire en faire une version intelligente du feuilleton *Desperate Housewives*. Les indices sensoriels et les notations gestuelles fourniraient le matériau de base pour ce transfert¹³. Mais la vertu de cette écriture scénaristique n'est pas d'ordre exclusivement esthétique. Elle n'indique pas le passage d'un genre

13. « Elle devait être extrêmement attentive au moindre de ses gestes, à ses mimiques et à ses paroles. Ne pouvant s'empêcher de penser à certaines séries policières qu'elle aimait regarder en faisant son raccommodage deux ou trois fois par semaine, elle s'imaginait en effet que la façon dont il s'y prendrait pour soulever le marbre lui fournirait les éléments décisifs pour le confondre » (*MM*: 169).

ou d'un code – écrit ou audiovisuel – à l'autre. Elle dit surtout que la domestication de surface, l'appropriation temporaire et l'apprentissage social n'ont pas raison de toutes les pulsions matées et de toutes les passions enchaînées. Le décalage entre le code gestuel, le jeu corporel et le déni de regard est à ce titre éloquent. Regarder ou ne pas regarder est un *topos* des scènes de crise qui compense la proximité consentie des corps par l'éloignement ostensible des yeux et le refus de tout contact oculaire¹⁴. Le comble paradoxal de l'indifférence intéressée est celui de l'amant des « Escarpins rouges » qui, ne voulant ni regarder sa maîtresse ni voir son visage, dénie ainsi son identité et récuse toute responsabilité affective par rapport à elle. Objectivée comme une chose que l'on tient dans ses bras, cette dernière n'a aucune chance d'être traitée sur le mode éthique comme une « personne ». Dans « Les étrangères » (E: 56-57), André ne regarde pas non plus sa femme au cours du dialogue où elle sollicite sa participation, son appréciation, son intérêt pour ses questions et ses intuitions.

Souvent l'approche de la rupture ou l'imminence du renoncement se dit par le déportement du regard vers l'extérieur. Regarder par la fenêtre pour ne pas considérer son partenaire, pour ne pas s'adresser à lui alors même qu'on lui parle, pour atténuer la portée agressive de ce qu'on lui dit ou bien pour échapper aux représailles qui s'annoncent est une manie des personnages de Lenoir. Le chronotope de la fenêtre dans *L'entracte* est emblématique de cet entre-deux que dit le titre, de ce seuil au bord duquel hésite le sujet entre s'affranchir et risquer de s'exiler ou rentrer dans le rang et se perdre de vue. Dans « L'entracte », le passage à l'acte – c'est-à-dire à la rupture – est scandé, voire signifié par le passage auprès de la fenêtre : « elle s'approcha de la fenêtre » (E: 25) ; « elle le regarda secouer la nappe par la fenêtre [...] je ne veux plus, je ne peux plus » (E: 34) ; « elle guetta par la fenêtre le bout de la rue [...] et elle sentit à cet instant qu'elle passait de l'autre côté » (E: 36). Dans « Le verger », c'est « assise sur

14. Pour les analyses de la gestion des déplacements et des placements, se reporter aux analyses de la « nouvelle communication » de l'école de Palo Alto.

le seuil » que la narratrice voit les approches feutrées de Jacques, « si évidemment charmé que j'ai espéré pour lui que j'étais la seule à voir ça, avec elle bien sûr » (*E*: 108), avant de comprendre qu'elle guette comme « les sentinelles des forts dressés au milieu du désert » (*E*: 114), le désert ne référant qu'à sa propre vie de fille « attendant n'importe quel signe de vie¹⁵ » (*E*: 114). La vitre de la fenêtre offre aussi un reflet, une ombre, c'est-à-dire qu'elle jette à la figure des personnages ce qu'ils sont devenus, des figurants de leur propre vie, des substituts de satisfaction érotique. Les figures féminines, munies qu'elles sont d'antennes, de tentacules, sentent de toute leur peau : « Elle l'aurait entendu, elle aurait senti au-delà de ses cinq sens, ou plutôt en deçà, au-dessous, au don d'elle-même » (*BR*: 111. « L'ogresse »). Elles usent de tout leur flair pour régler au mieux, au plus sûr, le jeu d'approche et de recul, la gestion de la bonne distance, l'accord du regard et l'esquive des « sabres » et des « armures » dans les « joutes violentes » (*BR*: 98. « Trahison »)¹⁶.

C'est cette sensibilité extrême à ce qui se joue dans l'instant partagé des corps et des coups qui éloigne la nouvelle de Lenoir de la traditionnelle nouvelle-histoire et l'oriente vers la nouvelle-instant qui privilégie la rencontre ou son contraire, la rupture. Elle signerait sans doute cette profession de foi d'Annie Saumont :

[...] la nouvelle c'est l'instant. L'instant tel qu'il a été vécu et que la nouvelle ouvre, déploie, et par là même découvre et intensifie, comme le ralenti au cinéma. On le sait bien : l'instant vécu recèle l'infini. C'est cet infini qu'il faudrait délivrer. La nouvelle est une spectographie de l'instant. [...] La morale de la nouvelle c'est la morale de l'instant¹⁷.

15. C'est de la vie aussi que s'assouvit le vice de l'oncle du « Bois », dont le voyeurisme est l'inverse du déni de regard.

16. Leurs sensations et réactions intimes font penser aux tropismes de Sarraute : les deux écrivaines partagent la même représentation des rapports humains envisagés comme tentative polémique de prédation, de possession, de manipulation : toutes les images illustrent la « loi de la jungle » (*BR*: 55. « Une île en Grèce »).

17. René GODENNE, « L'histoire de la nouvelle du xx^e siècle et Annie Saumont », *Roman 20/50*, hors-série n° 7 (octobre 2010), p. 81. La citation est extraite d'un texte inédit adressé par Saumont à Godenne en février 1980.

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

Même si *La brisure* dès le titre insiste sur l'éclatement et la décomposition qui sont les favoris des écritures fragmentaires, c'est sur l'instant qui sépare l'avant de l'après que met l'accent *L'entracte*, sur l'intensité plus que sur la durée, sur le drame qui se vit corporellement, émotionnellement. L'approche, le geste, la posture sont les indices privilégiés de cette intensité, et même dans les nouvelles-histoires qui recomposent une durée comme « Le bois » et « Trahison » de *La brisure* ou « Les étrangères » et « Les escarpins rouges » de *L'entracte*, le corps est d'une omniprésente et silencieuse éloquence.

Dans cette famille de nouvellistes, Lenoir rejoindrait un Marcel Arland ou un Charles-Ferdinand Ramuz.

POÉTIQUES POLYPHONIQUES,
NARRATIVES ET GÉNÉRIQUES

QUÊTES ET MÉTAMORPHOSES INTÉRIEURES D'UNE *PIÈCE RAPPORTÉE*

Catherine Douzou

Université de Tours

À la poursuite des intériorités contemporaines, l'œuvre romanesque d'Hélène Lenoir enquête, d'une même foulée, sur les moyens littéraires dont dispose l'écrivain actuel pour les capturer. Publié en 2011 chez Minuit, *Pièce rapportée* illustre tout particulièrement ce double travail exploratoire. Ce roman raconte comment l'accident d'une jeune fille de 24 ans, Claire Bohlander, renversée de son vélo par un motocycliste à Paris, bouleverse l'équilibre instable dans lequel vivait une famille bourgeoise et met en cause la place d'Elvire, la mère de Claire, au sein de sa belle-famille. Cette « pièce rapportée » connaît alors une crise existentielle profonde, qui révisé l'organisation de sa vie, ses relations affectives et son identité propre. C'est la double dynamique de ce roman qu'une première partie mettra ici en évidence. *Pièce rapportée* se structure autour d'une enquête comportant deux aspects indissociables, comme l'avvers et le revers d'une pièce de monnaie : Lenoir explore les moyens d'une écriture de l'intériorité en racontant un épisode crucial de la vie de la mère de la jeune Claire, qui se cherche elle-même. Cette configuration spéculaire de la problématique intérieure fait saillir des sujets récurrents dans l'œuvre de l'auteure comme son attachement à une peinture des relations familiales contemporaines, souvent dignes des Atrides. Aussi nous intéresserons-nous dans la deuxième partie à la monstruosité familiale dépeinte dans le roman. Éclairer

l'opacité des intérieurs des personnages revient à entrer dans celui des familles, à en suggérer une violence qui mérite analyse. Car, en fin de compte, et l'ultime partie de ce travail y reviendra, peut-être Lenoir se distingue-t-elle moins à travers cette vision monstrueuse de la famille, qu'ont abordée d'autres romanciers, y compris contemporains, avant elle, que dans une efficace écriture de la suggestion.

DES ÉCRITURES DE L'INTÉRIORITÉ

La structure de *Pièce rapportée* laisse apparaître une organisation claire. D'une part, après un bref prologue de deux pages, le roman se compose de quatre parties numérotées. D'autre part, Lenoir organise des changements de régime narratif qui se superposent parfois aux différentes sections du roman, mais pas toujours. De ce fait, l'exploration systématique de différentes écritures de l'intériorité semble marcher plus ou moins à la cadence des épisodes de la fable.

Le prologue, consacré au récit de l'accident de vélo, débute par la narration d'un narrateur extérieur omniscient, qui comporte des insertions de discours direct restituant une conversation dialoguée par l'intermédiaire d'un téléphone portable.

Elle l'a appelé pour lui dire qu'elle avait réussi à avoir des places pour le vendredi soir. Contente, ça s'entendait.

— Mais tu sais très bien que je ne peux pas moi, vendredi, tu ferais donc mieux de me dire que tu as décidé d'y aller avec quelqu'un d'autre.

— On verra, on verra!... Tu es où, là? (PR: 7)

Cette forme traditionnelle d'approche se mêle bien vite à des passages narratifs à focalisation interne, où s'entend la voix intérieure du personnage de Claire qui, se parlant à elle-même, anticipe la conversation qu'elle va avoir avec son ami du moment. Un monologue intérieur rend compte des pensées de la jeune fille sur son vélo: «J'irai seule au théâtre et je vais lui offrir son DVD de merde, tiens, grande et généreuse, si si, je te l'offre, ça me fait

plaisir. J'ai gagné au loto, tu savais pas?... non, c'est une blague... la tête qu'il ferait si je disais ça» (*PR*: 8). Ce monologue intègre également parfois des voix restituant des phrases qui ont marqué la jeune fille et qu'elle entend intérieurement :

[...] comme grand-mère, sa tête quand je lui ai dit que j'avais joué sans savoir encore que j'avais gagné, ça, personne ne le sait, sauf Claas qui ne m'a toujours pas répondu d'ailleurs, et grand-mère: tu n'as aucun sens des vraies valeurs, à ton âge, tu devrais pourtant savoir que l'argent, ça se gagne à la sueur de son front! (*PR*: 8)

Le lecteur est confronté à des points de vue et à des voix de natures différentes, mais une confusion s'organise, provoquant une fréquente coprésence entre discours indirect, direct et indirect libre: « Elle s'élançait en pédalant au milieu des champs de colza, la lumière, l'odeur et Claas l'attendant les bras ouverts au bout du chemin... Claas, près de la grange où enfin ce serait elle, à son tour à elle, enfin... » (*PR*: 9). Les voix, les points de vue de l'auteure et du personnage sont parfois difficilement dissociables comme dans la clôture du prologue qui laisse Claire entrer dans le coma à la suite de sa chute de vélo; les approches extérieures et la perception de la jeune fille se mêlent en une seule phrase :

Il a freiné. Elle a senti la masse sombre et chaude: je tombe, grelots, Anne ma sœur Anne et Claas et Nathalie, maman et Claas, maman, vrombissement aigu de son cri rouge, orange, bolide, fusée plongeant soudain dans du caoutchouc élastique puis dur, noir et tout fut silencieux (*PR*: 10).

Grâce aux tremblements incessants des voix qui traversent la conscience de Claire et à l'utilisation des différents points de vue sur l'événement, le prologue engage une circulation, souvent confondante, entre la perception de l'extérieur et celle de l'intérieur.

Au jeu du prologue, qui se poursuit à de nombreux endroits dans la suite de l'ouvrage, succèdent d'autres explorations de l'écriture intérieure. L'une d'entre elles prend la forme d'un discours cadré dans un contexte médical puisqu'Elvire tente de

construire pour un médecin l'histoire de Claire et de leur famille, afin d'expliquer les comportements étranges de la jeune fille après son coma. Ce récit analytique évoque ainsi l'importance étrange que le cousin allemand de la mère, Claas, occupe dans sa famille, ou encore il mentionne le suicide de Nathalie, la sœur de son mari, dont ses proches ne parlent plus, au point que ses photos ont été retirées de l'album de famille (*PR*: 106). Le discours d'Elvire, qui tente de donner des clés au médecin soignant les troubles psychiques de Claire, traduit en miroir ses propres obsessions et son désir de savoir qui elle est, au-delà des apparences sociales dans lesquelles elle s'est elle-même perdue :

C'est la raison, c'est ma raison qui me dicte ou me recommande d'être prudente et sage. Voilà. J'estime que c'est une forme de sagesse qui me rassure d'ailleurs. Contrairement à elle, je suis à l'écoute de mon corps, pour reprendre vos expressions, je perçois les signaux avant la catastrophe, le naufrage, et il me semble que je frappe à la bonne porte en m'adressant à vous (*PR*: 103).

Le roman évite néanmoins le discours psychanalytique direct même si certaines informations peuvent inspirer chez le lecteur compétent des interprétations de ce type.

Pièce rapportée intègre également l'extrait du journal intime que le personnage d'Elvire rédige à la première personne, en style plus ou moins télégraphique, pendant qu'elle séjourne avec sa fille Claire, convalescente difficile :

Cahier orange

Vendredi 3 septembre – Soleil et bonne météo

6h30 : Lever. Toilette.

Cl. indécise sur le choix des vêtements. Je descends seule pour le petit déjeuner (*PR*: 108).

Le journal consigne des faits matériels et médicaux ainsi que les états d'âme de la fille comme de la mère : « Sale temps. Sale humeur » (*PR*: 111). Il se dissout ensuite dans une narration à focalisation interne, qui reste fragmentée au point que le texte se

présente comme une forme mixte entre celle du journal et une narration à la première personne (PR: 112).

La section III du roman surprend encore davantage, car elle constitue l'insertion, non d'un journal intime, mais d'une scène de théâtre dialoguée qui raconte la fête organisée par la grand-mère de la famille Bohlander, Gisèle Bohlander. Celle-ci se déroule à Versailles, haut lieu de la grande bourgeoisie française, où s'est réunie la famille, peu de temps avant Noël, célébration mythique de la famille, temps de retrouvailles souvent douloureuses. Cette section se présente donc sous la forme d'une écriture dramatique traditionnelle, comportant des dialogues: «FRÉDÉRIC (*entrant avec sa mère*): Voulez-vous vous asseoir plutôt près du feu?» (PR: 108) ainsi que des indications scéniques: «*Chez Bernard et Violaine à Versailles, le premier samedi de décembre, vers midi et demi. Grand salon bourgeois. Anniversaire de Gisèle Bohlander*» (PR: 108). Elle paraît être un extrait de comédie, ou de pièce de boulevard, genre critique sur les fonctionnements de la famille bourgeoise et ses hypocrisies. L'écriture de l'intériorité recourt à la suggestion, car les personnages s'expriment par l'intermédiaire du discours direct, leurs propos explicites pouvant être comparés à ce que l'on a appris précédemment des relations familiales des Bohlander. L'hostilité de certains membres de la famille Bohlander à l'égard d'Elvire est évidente dans certaines répliques:

JEUNE FEMME: On vous a mise en bout de table parce qu'on ne savait pas trop...

ELVIRE: Très bien, parfait, je ne veux surtout pas perturber (PR: 138).

Même si le genre théâtral, tel qu'il est pratiqué ici sous sa forme dialogale, interdit un accès direct à l'intériorité immédiate du personnage, Lenoir parvient à montrer à quel point la famille rejette désormais la «pièce rapportée» qu'est Elvire. De plus, le discours d'Elvire dégage une plus grande authenticité dans la mesure où il se rapproche de sa vérité intérieure au lieu de n'être que parole conventionnelle et formatée par les circonstances familiales et

bourgeoises. À la fin de cette section, Elvire manifeste son éloignement de cette famille par le fait même que son discours à mi-voix donne le sentiment qu'elle se parle à elle-même autant qu'elle parle à son interlocutrice qui l'a raccompagnée à la porte :

ELVIRE (*enfilant son manteau*) : J'ai été si quoi ?

VIOLAINE : Si... tendue si différente...

[...]

ELVIRE (à mi-voix) : Frédéric et Sybille ou Claire et Sybille ? Quel couple, hein ? Ou carrément le ménage à trois ? Et tous, vous les rejoignez sous la couverture.... tous, y compris la reine-mère et l'autre avec son goupillon ! Chacun prend son plaisir où il veut et comme il peut. Permetts que moi...

VIOLAINE : Tu es ignoble (*PR* : 146-147).

Ultime exploration de l'écriture intérieure, le roman s'achève sur une conversation-confiance entre Elvire et son cousin Claas, où la jeune femme fait le point sur les événements du passé ; elle livre ses pensées à son cousin, dont elle se sent si proche. La conversation est une véritable quête de soi, une façon d'accéder à sa propre intériorité et à la vérité de celle-ci, comme le suggèrent ces mots qui achèvent le roman :

Et hier soir son coup de fil... elle m'a encore supplié de venir la voir, mais je ne veux plus, je ne peux plus... Ces pièges au sentiment depuis vingt-cinq ans...

— Mais quoi ?

— Tu étais loin... si loin.

— Moi ! Loin ! C'est moi qui étais... ?

— Très loin (*PR* : 189).

Ainsi Lenoir ne saisit-elle l'intériorité des personnages que par vagues successives, au fil de variations qui dépendent tant des situations fictionnelles que des modes de transcription de l'auteur, qui paraît expérimenter les pouvoirs et les limites de chacun.

Le prologue suggère le côté artificiel – et vite pesant pour le lecteur actuel, entraîné – d'une écriture extérieure omnisciente où un narrateur raconte les états d'âme et les pensées d'un personnage

selon un modèle du type balzacien. Mais aussi dès le prologue, le lecteur est sensible aux difficultés d'une saisie qui s'engage trop avant dans le « flux de conscience », dans la captation d'une pensée naissante au caractère confus et qui frôle l'incommunicable. Ce recours trouve également ses limites dans la mesure où la perte de conscience du personnage interrompt sa restitution (mais sait-on en réalité ce que devient « l'intérieur » après une perte de conscience ?). Lenoir tente donc de jouer conjointement des points de vue intérieur et extérieur dans le refus de désorienter totalement le lecteur, puisque les données extérieures de la situation lui permettent d'organiser un tant soit peu les données du monologue interne. C'est même, d'une certaine façon, parce que le lecteur se sent extérieur à des énoncés reproduisant l'intériorité du personnage, énoncés qu'il ne comprend pas toujours, qu'il a le sentiment d'être en contact avec elle, de façon authentique. Se confronter à l'intériorité de l'altérité que constitue un personnage suppose une confusion, un effort d'adaptation et de réflexion que la lecture impose au risque de donner le sentiment que la représentation intérieure est fausse.

Dans la même logique critique, le recours à une écriture diaristique montre ici que la recherche de la transparence à soi n'évite pas les artifices opacifiants et les leurres de la mise en scène de soi, pour soi-même. Le journal du personnage manifeste par ailleurs sa difficulté à dépasser la simple notation de la couleur de ses humeurs, étant pour l'essentiel une consignation de faits et de comportements de sa fille : « Mercredi 8.9. Sale temps. Sale humeur. Je ne vois pas pourquoi je tiens ce cahier » (*PR*: 111).

La parole médicalisée à visée rationalisante relève d'une investigation maladroite qui, si elle apporte des informations et des pistes de réflexion sur l'intériorité d'Elvire ou encore de Claire, ne délivre pas de totale révélation. L'écriture théâtrale dialogale montre quelques pensées intérieures des personnages, avec la restriction que ces pensées s'adressent malgré tout à un autre personnage et qu'elles sont prises dans le flux de la communication, qui atténue leur degré d'authenticité.

Lenoir parvient en fin de compte à esquisser la vie intérieure du personnage à travers différents points de vue et modes d'expression, dont émergent quelques vérités probables sur chacun. L'intériorité englobe en réalité *des* intériorités qui semblent s'organiser en superposition de couches. Certaines restent communicables dans la mesure où elles peuvent s'élaborer par une parole, d'autres sont difficilement saisissables si elles échappent aux mots, y compris pour le personnage lui-même, à moins qu'il ne tienne compte des sensations physiques et des symptômes corporels, dont la signification est elle-même loin de l'évidence :

Et ils avaient marché de Clichy jusqu'ici, en silence, main dans la main, elle incapable de rien dire, sauf, quand ils avaient commencé à boire, sauf qu'elle ne se souvenait pas d'avoir jamais pleuré autant de toute sa vie et qu'elle ne savait pas qui, sur quoi... et lui, prenant doucement sa main, disant... qu'est-ce que c'était? (*PR*: 154)

Une autre réponse aux silences de l'intériorité serait à chercher du côté de sa projection dans l'univers sensible, et plus particulièrement dans les « intérieurs » des personnages, leurs maison et appartement. Plus qu'au corps, Lenoir est attentive aux objets qui meublent les univers intérieurs des personnages. La fouille qu'Elvire pratique dans l'appartement occupé par sa fille suggère que l'intériorité passe par ce peuplement matériel des intérieurs (*PR*: 164-165).

À L'INTÉRIEUR DES FAMILLES : MONSTRES SANS MERVEILLES

Ces variations d'écriture génèrent une pluralité de points de vue qui confronte l'intériorité du personnage et son être social. Les perceptions subjectives des faits coexistent avec des données reçues comme objectives par le lecteur, du fait qu'elles émanent de la voix narrative auctoriale. Le roman de Lenoir établit ainsi les écarts entre la réalité sociale et les ressentis de certaines figures : il met en évidence les malaises d'Elvire, au sein d'une belle-famille qui garantit pourtant une réussite sociale envieuse. Cette approche

variée de l'intériorité montre également la force active de l'inconscient dans l'organisation ou la désorganisation d'existences prétendument raisonnables. Amoureuse de son cousin allemand, nommé Claas, Elvire épouse Frédéric Bohlander, fascinée par la consonance germanique de son patronyme, qui lui rappelle sans doute son cousin : « Plus que le jeune avocat éperdument épris dès les premières rencontres, c'était le nom qui l'avait séduite. Elle n'avait regardé attentivement l'homme qu'après avoir entendu son nom : Bohlander » (*PR*: 56-57). Tout se passe comme si le mariage avait été déclenché par la façon dont le cousin allemand Claas érotise le nom de Bohlander en le prononçant : « Bohlander, qui, prononcé par Claas, semblait basculer doucement comme un rocking-chair, les accents se déplaçant vers l'avant, la première syllabe était longue, la deuxième lançait la dernière pour en faire un A juste entrouvert » (*PR*: 57).

Non seulement le jeune avocat est un substitut de Claas, mais encore sa séduction repose sur l'attrance qu'éprouve Elvire pour le père du jeune homme. En apparence commandé par les lois sociales d'une recherche de l'élévation et de la sécurité financière, ce mariage est en réalité dicté par l'inconscient d'Elvire. Le roman exhibe la puissance des pulsions et leur capacité à être les véritables moteurs de la plupart des actions humaines, voire de l'organisation sociale. Le double point de vue, intérieur et extérieur, de cette représentation romanesque entraîne l'évidence des ruptures entre être intime et être social, entre les apparences et l'individu réel, mais aussi la difficulté pour chaque individu de percevoir ses propres énergies irrationnelles avec lucidité.

La perception de la famille selon Lenoir fait de celle-ci une structure oppressante et monstrueuse. En témoigne la restitution des voix qui hantent l'esprit des personnages. De façon générale, l'intériorité des créatures de Lenoir est « occupée » par les voix des autres, ce qu'ils ont dit autrefois ou pourraient dire lors d'une prochaine rencontre. Ces voix sont aussi souvent liées à l'héritage générationnel, dont elles sont les dépositaires. Auteure fascinée par toutes les formes de transmission entre les générations, Lenoir restitue, notamment dans la scène du prologue, les voix

injonctives ou plus dialogales qui résonnent dans la tête de la jeune fille avant son accident. Celle de sa grand-mère rappelle à Claire l'importance du travail, ce qui attise sa révolte contre les valeurs bourgeoises qui lui ont été transmises :

Tu n'as aucun sens des vraies valeurs, à ton âge, tu devrais pourtant savoir que l'argent, ça se gagne à la sueur de son front ! Elle qui roule sur l'or sans jamais avoir eu à gagner un sou de sa vie, comme maman et toutes ces bonnes femmes qui ont tiré le gros lot rien qu'en... (PR: 8)

La structure familiale engage l'être social des individus à la façon d'un piège. Elle leur assigne une place dont l'individu doit s'accommoder même si elle ne correspond pas à ses aspirations. Elvire se pense comme une « femme potiche », tant son rôle se borne à celui d'épouse d'un avocat célèbre et de grande famille. Les relations familiales sont marquées d'une grande violence, manifeste dans les affects comme dans les actes. La belle-famille d'Elvire semble œuvrer selon une véritable stratégie d'expulsion à l'égard de la protagoniste. Elle paraît pousser le mari d'Elvire dans les bras d'une autre femme, tout en éloignant sa fille Claire de sa mère, pour mieux la réintégrer dans son ordre bourgeois. Le roman pointe les parts de comédie et de tragédie liées à la famille, avec un sens de l'observation et une ironie imparables. Les relations entre les personnages d'Elvire et de Claire montrent aussi l'ambivalence des relations humaines d'autant plus violentes et dangereuses qu'elles se tissent entre « proches ». La mère ne supporte plus d'affronter les humeurs destructrices de sa fille en convalescence ; elle aspire à retrouver son propre « intérieur », autrement dit à faire retraite dans un appartement occupé par Claire, pour se retrouver elle-même. Cette violence coïncide avec la vision d'une structure familiale dont le visage monstrueux double celui, rassurant, de la normalité sociale et de l'*establishment* bourgeois. Les étranges relations d'Elvire et de ses filles avec le cousin allemand d'Elvire, Claas, le manifestent. Claas a eu une relation amoureuse avec Elvire, mais aussi, plus tard certes, avec la fille aînée, Anne, qui s'est enfuie en Allemagne – où Claas l'a

aidée à s'installer – pour rompre avec la famille Bohlander. Quant à Claire, après avoir demandé un test de paternité pour s'assurer que Claas n'est pas son père, elle rêve de lui. C'est juste peu de temps après avoir exprimé en son for intérieur le plaisir qu'elle a de le revoir bientôt et son désir de devenir, à son tour, sa maîtresse qu'elle est accidentée. En réalité, Claas focalise les désirs interdits, porteurs de l'intériorité authentique des personnages, comme l'ange du film de Pasolini *Théorème*, figure ambivalente qui apporte le bonheur à chaque membre d'une famille lorsqu'il arrive, mais qui les voue aussi au malheur et à leur perte, le jour où il s'en va.

Ceux que le langage désigne sous le nom de « proches » restent des inconnus. L'accès à l'intériorité de l'autre passe davantage par des objets matériels que par la parole familiale qui sert surtout à blesser, tromper, mentir. En redécouvrant l'appartement où sa fille Claire vivait, Elvire (re)trouve des objets anodins qui lui parlent d'elle et de son univers intérieur bien mieux qu'un discours. Les appartements, les « intérieurs » composent un langage que les personnages féminins semblent posséder mieux que d'autres. De fait, le logement a valeur d'une métaphore matricielle, où l'être se recompose. L'appartement qu'occupe Elvire en rupture de ban avec son mari, et qui était à l'origine celui de sa fille Claire, devient un lieu de régénérescence où, après que sa fille se reconstruit au sortir du coma, elle renaît à elle-même, échappant à l'ensevelissement qu'a été son mariage.

Les métamorphoses de l'écriture de l'intériorité affichent ainsi les troubles familiaux, mais montrent également l'évolution du personnage d'Elvire. Dans ce roman de l'accession à soi, la prise de possession d'une parole vraie par les personnages est essentielle. Le personnage d'Elvire progresse en même temps que sa capacité à trouver une parole pour découvrir son intériorité, l'ouvrir à l'autre et la lui faire partager. Il passe de la confusion à la formulation personnelle et enfin au dialogue, avec le cousin Claas, qui clôt le roman. Plus on avance dans le roman, plus la parole prend forme et organise la progression intérieure des principaux personnages féminins, au fil des mots.

UNE POÉTIQUE DE LA SUGGESTION

Lenoir se refuse cependant à construire un discours de révélation abouti. La recherche autour des écritures intérieures joue la carte d'une poétique de la suggestion qui caractérise la romancière. Cette dernière multiplie des approches de l'intériorité sans jamais donner une version définitive de l'interprétation que le lecteur devrait avoir de tel ou tel personnage. Le portrait intérieur d'Elvire est ainsi assuré selon différents points de vue : ceux de son mari, de sa fille, de son cousin... sans qu'une voix narrative opère la synthèse des éclats. Dans la même logique, l'échantillonnage scripturaire entraîne une approche contrastée et, en fin de compte, indécidable des mêmes événements. La confusion est fréquente quant à l'appartenance du point de vue, son caractère intérieur ou extérieur, ou encore l'origine de la voix qui parle. Même lorsque l'identité d'une voix est connue – c'est le cas dans la section qui adopte une écriture dramatique dialoguée –, l'écriture enregistre les divergences, entre parols privée et parole publique notamment, sans jamais imposer une lecture au sens figé. La narration, toujours mouvante, se refuse à dégager un point de vue autoritaire ni même stable sur les espaces intérieurs des personnages. Les personnages apparaissent tous complexes, voire très mystérieux, tout en étant pourtant extrêmement intégrés à notre monde et dans le fond très banals. Le personnage du mari lui-même, en dépit de son traitement périphérique et de sa proximité avec des types reconnaissables (celui du mari bourgeois peu attentif à sa femme par exemple) auxquels il ne résume pas, ne manque pas d'opacité. Quant à la figure de Claas, qui est dite par les autres personnages plus que montrée par la romancière, elle reste très confuse. Sollicitée au cours d'interviews pour donner sa version des situations, de leur devenir et des créatures qu'elle fait vivre sur le papier, Lenoir avoue ne pas savoir répondre aux questions qui lui demandent de livrer le secret des personnages. Elle revendique le droit de ne pas donner les clés d'une interprétation magistrale ni même de posséder le sens des figures qu'elle imagine et écrit. Le roman se clôt d'ailleurs sur le mystère de ce que va décider le

personnage d'Elvire quant à sa vie, dans une fin ouverte comme les aime Lenoir.

Les processus d'écriture qui produisent l'effet de suggestion reposent également sur le recours au cliché, dont le titre du roman *Pièce rapportée* affiche l'usage. Cette expression toute faite reste d'un usage très courant pour désigner la personne qui entre dans une famille par le jeu d'une alliance matrimoniale, mais qui n'est pas forcément acceptée par les membres de la famille de sang. Elle désigne bien entendu la situation d'Elvire par rapport à sa belle-famille qui profite de l'accident de sa fille Claire pour expulser un corps étranger. Mais ce cliché de langage dépasse sa seule acception familiale puisqu'il désigne aussi l'écriture, la pièce rapportée qui recouvre cette fois-ci le rapport fait sur la comédie tragique de cette famille Bohlander et à travers elle de toute famille « normale », dont le destin est précisément de ne jamais l'être entièrement. La pièce rapportée recouvre tant un principe d'écriture qu'un projet littéraire puisque le travail de Lenoir vise à écrire cette comédie sociale grinçante, à nous en donner le spectacle intérieur, à en souligner les risibles méchancetés. Lenoir use du cliché moins pour dénoncer les faussetés du langage, les banalités insipides et conventionnelles de la conversation, que pour engager un *lieu commun* où lecteur et narrateur se retrouvent, s'accordent, en un mot, « s'entendent ». Le cliché appelle à être creusé, car sous les apparences de la langue comme sous celles de la famille en son aspect social, gisent, en des couches multiples, d'autres vérités que le lecteur a le loisir d'imaginer à l'aune de sa propre expérience.

L'effet de suggestion semble enfin accentué par le principe même d'une écriture qui situe la fiction dans un univers très contemporain de celui du lecteur. La fiction de Lenoir use beaucoup de situations et d'objets familiers au lecteur comme l'usage du téléphone portable et les situations quotidiennes qui lui sont liées. Certaines conversations sont retranscrites, telle celle que tient Claire avec son « petit ami » Antoine, avant d'être renversée par une moto :

- On verra, on verra!... Tu es où, là?
— Je t'attends. Il est vingt-cinq et j'aimerais bien commander.
— Oui, alors pour moi, la salade du jour et un Perrier citron, je meurs de soif! J'y suis dans trois minutes (*PR*: 7).

Ailleurs, c'est l'usage des messageries téléphoniques cellulaires qui entre en jeu dans la fiction à travers une succession de messages enregistrés :

Puis, de retour dans le séjour ensoleillé, elle alluma son portable et consulta sa messagerie.

Appels de la veille :

Claire râlant : Oh, t'es vraiment pénible, je peux jamais t'avoir! Et plus tard, d'une toute petite voix larmoyante : Maman, s'te plaît!... Branche ton portable, écoute!

Frédéric : Bon, je vois que tu es de nouveau coopérante. [...]

Violaine : Elvire, si tu entends ce message avant neuf heures et demie ce soir, sois gentille de rappeler Claire qui se morfond [...] (*PR*: 180).

Enfin, la prise en compte de la réalité de l'extrême contemporain se manifeste à travers la présence des SMS. Dans le prologue, la jeune Claire pense davantage aux messages qu'elle va envoyer qu'aux règles de la circulation : « Claas, sms : si tu es à Paris vendredi soir, j'ai deux places, viens!... oui : viens! ... Je vais lui envoyer ça après le déjeuner... ou tout de suite? » (*PR*: 9). Il ne s'agit pas seulement d'arrimer la fiction à la réalité contemporaine, mais aussi de la faire jouer au cours du déroulement de l'histoire et dans les analyses possibles des situations. Ainsi, la communication entre les époux Bohlander, qui passe par des messages déposés sur les boîtes vocales de leur téléphone respectif et non par un dialogue, une conversation vive, est très significative pour le lecteur contemporain qui comprend tout de suite les ratés communicationnels entre le mari et sa femme traduits par ce mode d'échange. Les pannes de batterie, toujours au moment où l'on en a le plus besoin, appellent des lectures qui renvoient le lecteur à lui-même : lorsque le personnage d'Elvire est dans l'attente de nouvelles sur la santé de sa fille hospitalisée, la pile déchargée du

cellulaire traduit l'acte manqué et la panique. L'écriture de Lenoir est ainsi appel à suggestion aussi parce qu'elle met en scène l'univers de l'extrême contemporain, avec son mobilier, ses objets, ses usages, ses situations caractéristiques, qui convient le lecteur à l'investir, presque sans décalage.

*
* *
*

Sa quête de l'intériorité inscrit donc Lenoir dans l'une des grandes tendances de l'exploration romanesque depuis l'après-guerre jusqu'à nos jours, qui consiste à rapporter les voix intérieures ou extérieures des êtres ordinaires. En cela, cette écriture exploratoire, qui porte tant d'attention à la transmission, est elle-même héritage. Lenoir recourt comme Nathalie Sarraute à une poétique du cliché même si, chez cette dernière, elle relève de la critique d'une parole opacifiante et non d'une révélation suggestive. La filiation avec le nouveau roman est par ailleurs revendiquée de façon assez évidente dans d'autres œuvres et par d'autres aspects. *Le répit* (2003) réécrit *La modification* de Michel Butor : un homme voyage pour retrouver sa femme, tout en étant tenté, au cours de son trajet, de prendre une autre route, de suivre une autre femme. Son attention aux voix intérieures situe la romancière dans une proximité certaine avec une constellation d'auteurs qui en font l'un de leurs principes fondamentaux d'écriture. Annie Saumont, Lydie Salvayre, Laurent Mauvignier, Tanguy Viel, entre autres, explorent les possibilités fournies par la restitution des voix intérieures. L'œuvre de Lenoir rejoint enfin des auteurs contemporains qui font du cercle intime et de la famille leur sujet de prédilection telles Marie NDiaye, Marie Darrieussecq, Camille Laurens... Avec Lenoir, ces écrivains brossent des études de familles et de couples, souvent critiques dans leur approche et leur vision de la condition féminine. Si le cliché de langage « pièce rapportée » permet d'explorer le personnage d'Elvire et l'écriture du roman, il n'éclaire ainsi guère la situation de Lenoir qui s'intègre avec netteté dans l'héritage du nouveau roman et dans la nébuleuse contemporaine des écrivains de la voix intérieure.

UN RÉCIT SUSPENDU : *LA FOLIE SILAZ*

Robert Dion

Université du Québec à Montréal

Parmi les écrivains de la « seconde génération » des Éditions de Minuit – et bien qu'elle n'y soit pas immédiatement associée à la manière d'un Jean-Philippe Toussaint ou d'un Jean Echenoz –, Hélène Lenoir est sans doute l'un de ceux dont les liens avec le nouveau roman sont les plus patents. La critique, bien moins fournie que pour d'autres écrivains de la même stature, ne s'y est pas trompée, qui a spontanément associé son œuvre à celle de Nathalie Sarraute¹. La prédilection de Lenoir pour les en dessous de l'interlocution, pour les surgissements du discours intérieur qui viennent briser la surface de la parole, a certes quelque chose de tout à fait sarrautien. Mais l'on pourrait également établir d'autres filiations, avec Marguerite Duras par exemple, pour les torsions que fait subir à la langue la narration de passions familiales qui se débordent ; ou encore avec Virginia Woolf, pour le *shifting point of view* et l'alternance des monologues intérieurs

1. Voir entre autres Elin Beate TOBIASSEN, « Lecture palimpsestueuse. De Nathalie Sarraute à Hélène Lenoir : filiation, réécriture », *Orbis Litterarum*, vol. 62, n° 2 (2007), p. 89-109. Celle-ci voit dans *La brisure*, le recueil de nouvelles de Lenoir publié en 1994, une réécriture des *Tropismes*. Voir également Jean H. DUFFY, *Thresholds of Meaning: Passage, Ritual and Liminality in Contemporary French Narrative*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Contemporary French and Francophone Cultures », 2011. Duffy inscrit l'ensemble de la littérature française contemporaine dans le sillage de Claude Simon et de Nathalie Sarraute, et dégage certaines préoccupations communes à cette dernière et à Lenoir (les luttes territoriales domestiques, la violation des tabous – p. 8).

indirects et directs. Une telle mise en réseau de l'œuvre de Lenoir conduirait peut-être à en faire mieux saisir l'importance et le positionnement stratégiques au sein de la configuration des pratiques narratives actuelles ; mais ce n'est pas ici mon propos, dont les ambitions restent plus mesurées.

Conscient de tout le travail critique qui reste à accomplir sur cette écrivaine trop peu connue, j'entends proposer l'analyse d'un seul roman, *La folie Silaz* (2008), sous l'angle des perturbations formelles – stylistiques et narratives – que produit la relation, typique chez Lenoir, de vieilles histoires de famille non liquidées, de « retrouvailles bâclées² ». Dans la mesure où les perturbations qui m'intéressent tendent à introduire de l'indétermination, de l'incertitude, je m'attacherai à voir en quoi ce roman particulier procède de l'ensemble que Jean-Louis Hippolyte a réuni à l'enseigne de la *Fuzzy Fiction*, ces « fictions floues » qui seraient caractéristiques de la production française d'aujourd'hui³. Suivant Hippolyte, en effet,

the postmodern novel is marked by a prevalent sense of « vagueness », a vagueness that appears both resilient and pervasive, affecting objects as well as concepts, the observer and the observed, and finally offering a paradoxical coincidence of presence and absence, a ubiquity of being and not-being⁴.

Et il poursuit : « *The paradoxical coincidence of order and disorder, the seemingly infinite exploration of narrative options, the principle*

2. Jean-Baptiste HARANG, « Voir dans Lenoir », *Libération*, 9 juin 2005, [En ligne], [www.liberation.fr/livres/0101532121-voir-dans-lenoir], (1^{er} février 2012). Pour Harang, qui parle ici plus particulièrement du recueil de nouvelles de 2005 intitulé *L'entracte*, les « retrouvailles bâclées » constituent le thème récurrent de tous les livres de Lenoir.

3. Hippolyte fait porter son ouvrage sur cinq écrivains contemporains : Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard, Marie Redonnet, Antoine Volodine et François Bon.

4. Jean-Louis HIPPOLYTE, *Fuzzy Fiction*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 2006, p. 11 ; « le roman postmoderne est marqué par un certain flou durable et omniprésent, et qui touche aussi bien aux objets qu'aux concepts, à l'observateur qu'à l'observé, et qui produit une coïncidence paradoxale entre présence et absence, une ubiquité de l'être et du non-être » (je traduis).

*of undifferentiated identity – all participate in this general poetics of vagueness*⁵. » Indexée tant sur le plan thématique qu'en regard de la forme, cette « poétique du vague » trouve à se manifester dans *La folie Silaz* au sein de ce que j'appelle une économie générale du suspens, dont je voudrais décliner ci-après les divers aspects : syntaxique, narratif, interprétatif.

Commençons cependant par le synopsis du roman. Le volume s'ouvre sur la mort d'Odette Silaz. Après avoir longtemps tergiversé, Carine, son ex-belle-fille, décide de se rendre à l'enterrement sous le prétexte de revoir son fils Do, qu'elle a abandonné à Odette pour refaire sa vie ailleurs, mais en réalité dans l'espoir de retrouver celui qu'elle ne désigne jamais que par son patronyme, Silaz, Georges Silaz, le père de son enfant, qui a fui toute obligation conjugale, parentale et familiale au Mexique, où il a épousé la cause des zapatistes. En fait, la défection de Silaz a scellé le destin de toute cette famille : Odette s'est enfermée avec son petit-fils débile dans le « foutoir » de la maison de la rue Braque⁶, Muriel, la sœur de Georges, a séché sur pied sans parvenir à se désengluier, Carine, malgré son beau mariage avec Jean-Luc et sa vie de famille bourgeoise, est restée obsédée par cet amour de jeunesse violent qui continue de diffuser ses relents délétères. Juste après l'enterrement, alors que Do s'est emparé de la voiture de Carine, celle-ci se retrouve avec Muriel à attendre son retour dans la maison d'Odette ; c'est l'occasion d'un affrontement violent entre les deux femmes autour du souvenir de Georges. Quelques mois plus tard, alors que Carine est retournée à sa vie coutumière après avoir décidé de rompre tout contact avec Do, elle apprend que ce dernier, incapable de subvenir à ses besoins les plus élémentaires, a été interné dans un asile. Toute sa vie antérieure reflue alors et Carine fait une tentative de suicide. Le roman se clôt sur deux courriels : celui d'une Muriel subitement apaisée

5. *Ibid.*, p. 14 ; « La coïncidence paradoxale entre ordre et désordre, l'apparente exploration infinie des possibilités narratives, le principe de l'identité indifférenciée – tout cela participe d'une poétique générale du flou » (je traduis).

6. C'est le surnom que les enfants Silaz ont donné à la rue Schweitzer.

après avoir fait le voyage au Mexique sans avoir pourtant réussi à rencontrer Georges, celui de Jean-Luc qui explique à Muriel que son épouse Carine, après un épisode de coma, n'a pas véritablement repris conscience.

UNE SYNTAXE TROUÉE

Ce qui frappe d'abord à la lecture de *La folie Silaz*, c'est le style même du texte, sa texture. Déjà, par sa syntaxe appositive, le titre – qui joue sur l'anagramme *Silaz-asile* motivée à la fois par la folie du titre et par l'asile de Bellmuth où se réfugie volontairement Do – introduit une certaine ambiguïté. *Silaz* vient-il ici qualifier un absolu de la folie, à la manière, par exemple, du titre du film de Bertrand Tavernier, *La passion Béatrice*⁷, qui absolutisait la vertu de cette dernière en supprimant la préposition «de»? L'intitulé devrait-il plutôt se lire en rétablissant le déterminant? S'agirait-il, dans ce cas, de *La folie de Silaz*, c'est-à-dire du seul Georges, ou de *La folie des Silaz*, de toute la famille? Fait symptomatique, il apparaît ici impossible de trancher ou de rétablir un sens sûr, et même après avoir lu l'ensemble du roman.

Dès l'incipit du récit, le dispositif narratif mis en place, soit une narration omnisciente gérant le monologue intérieur indirect – au *elle* – de Carine en route pour l'enterrement⁸, donne lieu à des intrusions du monologue intérieur direct. Si le monologue intérieur indirect régi par une narration omnisciente et translatant de personnage en personnage constitue un procédé typique de Woolf, qui l'utilise de bout en bout de *La prome-*

7. Bertrand TAVERNIER (réal.), *La passion Béatrice*, France/Italie, Société de production AMLF, 131 minutes, 1987.

8. Narration qui gèrera également les autres monologues intérieurs indirects du roman (celui de Muriel notamment). Caractéristique des œuvres de Lenoir, ce dispositif énonciatif est «*that most claustrophobic of narrative techniques*» (Warren MOTTE, *Fiction Now: The French Novel in the Twenty-First Century*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2008, p. 134); «la plus claustrophobe des techniques narratives» (je traduis).

*nade au phare*⁹ ([1927] 1983), Lenoir, tout en l'adoptant pour sa part, ne craint pas de rompre l'harmonie du *glissando* des consciences les unes dans les autres pour faire surgir l'intériorité nue de ses personnages à des endroits stratégiques du texte. Ces surgissements du « je » constituent un type de rupture syntaxique caractéristique :

Coup de frein, barrissement de klaxons, elle crie, bifurque dans la première à droite, s'arrête sur un bateau, coupe le contact, se frotte les bras et les rapproche, mains aux épaules, haletante, *qu'est-ce que c'était?*... aveuglée en plein excès de vitesse, frôlant, frôlée... si c'était un radar, la photo dira quoi, à cette seconde, son visage à cette seconde, elle le verra, le voit, son visage de l'arrivée, tendu encore pendant la traversée des faubourgs ralentie par les poids lourds et les feux, puis le panneau, l'avenue, les arbres, **j'y suis, je double**, l'élan, la photo le dira, et si c'était la dernière photo d'elle révélée dans dix jours, une lettre recommandée, l'avis, l'amende, la preuve en noir et blanc : elle ici, et toute la fatigue, le trac bruyamment expirés... (FS : 9. Je souligne et compose en gras)

La phrase, très longue, suspendue par des points de suspension mais non interrompue, et qui se reprend et se retourne sur elle-même sans s'élucider, est marquée par deux entorses au contexte général du monologue intérieur indirect. La première est ce *qu'est-ce que c'était?*, qui relève de l'indirect libre et donc d'une semi-délégation de l'énonciation au personnage ; quant à la deuxième, **j'y suis, je double**, elle ressortit directement à la conscience de Carine. La même phrase est donc soumise à des modifications très localisées du code de la narration, qui changent évidemment la perspective sur les événements racontés. La perspective extérieure de Carine sur elle-même, si capitale pour cette femme obnubilée par sa beauté et par l'image que produit son apparence, est ici en quelque sorte matérialisée par la photo du radar, censée avoir fixé son regard à l'instant même de l'excès de vitesse ou du quasi-accident de voiture, avoir saisi ce visage que

9. Virginia WOOLF, *La promenade au phare*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio roman », [1927] 1983.

Carine se voit voir. Et la perspective intérieure, où Carine agit sur une impulsion et double (un poids lourd?), malgré sa fulgurance, s'efface aussitôt, vite relayée par le retour aux signes les plus extérieurs de l'événement : la photo, encore, la lettre avec le procès-verbal, etc.

Si la rupture syntaxique permet ces renversements de perspective (externe-interne), elle ne se limite pas à ce seul effet. Certaines ambiguïtés paraissent ainsi constituer des amorces, des manières d'annonces. Par exemple, peu après le passage cité, on lit :

Machinalement, elle se remet en route, tourne à droite pour rejoindre l'avenue et vérifier qu'il y avait bien un radar dissimulé devant une voiture suspecte, la photo, j'aimerais tant... et *s'il est là*, si on doit, dans dix minutes, je peux y être dans dix minutes si je me dépêche (FS: 10. Je souligne).

Impossible ici de savoir, par le contexte syntaxique et textuel, qui est ce *il* qui pourrait bien être là : les points de suspension introduisent, et isolent, une phrase énigmatique qui ne relève pas de l'énonciation principale mais plutôt, on s'en aperçoit rapidement (par le « je peux y être dans dix minutes »), de l'énonciation déléguée à Carine. Ces indices donnent à penser, à une lecture rétrospective, que ce *il* pourrait d'ores et déjà désigner Georges, dont on apprendra bientôt qu'il « hante » littéralement la protagoniste. Pour être ici discrète, l'annonce n'en est pas moins fondamentale, car elle donne la mesure d'une obsession dont rend compte la textualité avant même qu'en soit effectuée la thématization.

Le suspens syntaxique – anacoluthes, bifurcations, épanortheses, modes de différence divers –, manifesté par l'abondance des points de suspension mais également par d'autres caractéristiques textuelles¹⁰, constitue sans contredit l'un des procédés

10. Dont les longues phrases sinueuses au thème instable et à la perspective changeante, le recours systématique à la ponctuation faible (la virgule surtout), etc. Comme chez Duras, mais tout de même plus rarement, la déconstruction de la syntaxe est susceptible de mener, chez Lenoir, à des maladroites probablement voulues, comme dans cet exemple : « Traversées ensemble [Carine et

dominants utilisés par Lenoir dans *La folie Silaz*. Certes, il a pour but de (dé-)structurer le monologue intérieur, de rendre les égarements de la pensée ou du soliloque, de retarder la résolution de la phrase, d'imiter les tours et détours de la conversation. Mais il semble surtout servir à étager le discours, à faire se rencontrer des plans de focalisation et d'énonciation différents, comme dans l'extrait qui suit, particulièrement dense :

Ça l'a fait rire [Muriel]. Puis, tentée, perturbée de sentir soudain, rien qu'en voyant la tête de Carine, ce que cette seule idée de Georges rôdant peut-être dans les parages..., elle cède, bizarrement électrisée, contaminée, elle se rapproche... *comme s'il était en train de les observer depuis la rue* et s'apprêtait à les surprendre en déboulant dans cette salle de bistro où l'improvisation exigée par les caprices des convives et la cupidité des patrons avait créé un désordre de tables, de chaises et de boustifaille dont elles étaient l'une et l'autre pour un moment exclues, **debout près d'une fenêtre entrouverte, elles jouaient l'entente** en parlant vaguement de l'avenir, pour lui qui se fichait éperdument de l'avenir et d'elles... (FS: 36. Je souligne et compose en gras)

Le monologue intérieur indirect, d'abord centré sur Muriel, quitte bientôt le personnage pour passer au point de vue imaginaire (*comme si*) de Georges (absent) sur Muriel et Carine ; ensuite la perspective se recentre sur la situation réelle des deux femmes dans le désordre du bistro après le goûter ayant suivi l'enterrement : l'instance énonciatrice a alors suffisamment de recul pour les voir *jouer* l'entente ; puis elle prend encore plus de distance pour englober le regard de Georges (toujours absent) sur elles. Complexe, le dispositif est cependant clair : chaque « couche » de perception est repérable et nettement reconnaissable, l'étagement ne souffre aucun bouleversement. Mais ce n'est pas toujours le cas, et il arrive que le texte joue du caractère équivoque d'un pronom – *elle* par exemple – pour instaurer une ambiguïté quant au foyer de perception :

Muriel] quand elles se sont regardées, comme si elles venaient de se crier son nom, Georges, de se reconnaître dans l'aveu de leur défaite et du dépit si exactement semblables » (FS: 26-27).

Et, tandis que Muriel savourait son privilège d'habituee des lieux, ne s'étonnait de rien, rinçait les tasses qu'elle avait sorties du placard ou frottait la toile cirée avec un torchon propre, *elle* [sans doute Carine mais peut-être Muriel] pensait qu'elle ne pourrait pas se passer d'*elle* si *elles* devaient survivre, enfermées dans ce bouge [...] (FS: 57. Je souligne).

Ici, l'imprécision syntaxique a pour effet de fondre – et de confondre – les points de vue pourtant très contrastés de Muriel et de Carine. Elle participe de cette poétique du flou qui, chez Lenoir comme chez d'autres écrivains contemporains, tend à estomper les contours de l'intrigue, les arêtes trop vives de l'élucidation psychologique¹¹.

UNE INDÉCISION NARRATIVE

Le suspens et, plus précisément, la suspension de la phrase se voient du reste thématiques dans le texte même :

Ce souvenir l'accablait [Carine], comme si le temps écoulé depuis avait sapé ses résistances et ces murailles si patiemment dressées dont Muriel se moquait en les défonçant pan par pan, son mari par exemple, ses enfants... cette méchanceté... ce tourbillon de phrases inachevées qu'elle pouvait cependant très facilement suivre, comme si sa pensée était aiguillée ou à califourchon sur la sienne, ses bonds, ses détours dans le temps, ses coq-à-l'âne, Carine ne la lâchait que pour quelques secondes quand un « il », un « elle », voire un « tu » ou un « nous », flottaient dans l'ombre et tardaient à se poser sur Silaz, sa mère, Do ou elles, elles deux [...] (FS: 95).

Ce passage tend à indiquer que *les protagonistes parlent exactement comme le livre est écrit*, et que les bonds, les écarts, les silences et les imprécisions de l'énonciation sont ceux de leur parole même. La capacité qu'a le lecteur de suivre leurs phrases mal-

11. Motte note pour sa part que Lenoir « *reconfigures the conventions of the psychological novel, leading us through the labyrinth of a human imagination that is tortured in unexpected ways* » (op. cit., p. 14) ; « reconfigure la convention du roman psychologique, nous conduisant à travers le labyrinthe de l'imagination humaine qui se voit bouleversée suivant un mode imprévu » (je traduis).

gré tout, c'est aussi celle des personnages à décoder le jeu parfois ambigu des pronoms et à se déchiffrer à demi-mot – à défaut de se comprendre ou de s'entendre. En somme, les caractéristiques du style, leurs répercussions sur la narration, Carine et le lecteur les perçoivent de manière semblable. L'écriture de *La folie Silaz* se révèle donc pour ainsi dire figurative : elle représente concrètement, c'est-à-dire formellement, la difficulté à faire récit, et spécialement à cerner le personnage obsédant – pour Carine, pour Muriel, pour Do – que constitue Georges. Un chapitre (non titré, non numéroté, comme tous les chapitres), essentiellement centré sur les réminiscences de Carine, est d'ailleurs emblématique de cette difficulté (*FS*: 77-90). On y voit Carine se souvenir de sa première rencontre avec Silaz lors d'une leçon particulière de mathématiques ou de physique ; mais d'emblée le texte précise que l'authenticité de ce souvenir, et de tous les autres, fait problème, sa mémoire ayant été « remodelée puis malmenée par lui beaucoup plus tard » (*FS*: 79), grevée par « sa version à lui, quand, un an plus tard, dans la fièvre des premières étreintes, il avait revisionné d'un bout à l'autre ces sept mois de leçons particulières » (*FS*: 81). La suite illustre la « destruction » opérée par Georges de « la version du commencement de leur histoire » (*FS*: 83)¹². La narration s'applique en effet à restituer une chronologie sinon impossible, du moins incompréhensible et confuse : les leçons arrêtées le 3 mai, la peine d'amour « tout l'été et septembre » (*FS*: 82), l'appel de Silaz « début juin pour savoir si elle tenait le cap » (*FS*: 82), sa réapparition « un an après

12. Vers la toute fin du roman, Carine, en proie à la détresse qui la conduira au suicide, revient sur la relecture ravageuse de leur histoire par Georges : « [...] dès le mois d'octobre, ses appels tour à tour tendres et mauvais, de plus en plus destructeurs, reprenant longuement l'histoire à son début mais sous ce qu'il appelait son véritable jour, lente retraite des vaincus brûlant, démolissant pied à pied les territoires triomphalement conquis » (*FS*: 189). L'image est ici confuse : sont-ce les « vaincus » qui pratiquent la politique de la terre brûlée ? Cela ne semble pourtant pas être l'attitude de Carine. Alors serait-ce Georges qui est vaincu ? Il semble plutôt être le vainqueur. Et sont-ce les vaincus qui ont triomphalement conquis des territoires ? Ce n'est guère plausible. On touche ici aux problèmes d'interprétation dont je parlerai plus loin.

la dernière leçon particulière et trois mois après la date soi-disant décisive de ses dix-huit ans» (*FS*: 83), les «baisers de maintenant, début mai» (*FS*: 84), la reprise de contact et la première étreinte, un 5 mai (*FS*: 84), les énigmatiques «roulettes russes» de septembre (*FS*: 89), pour ne citer que les principaux repères temporels disséminés dans le chapitre. À aucun autre endroit du texte la chronologie ne se révèle à la fois aussi insistante et aussi déstabilisante. Plus les balises temporelles s'accumulent et plus l'enchaînement des événements devient flou, incertain – et plus le récit se délite. Selon Carine, il semble même que «le seul événement vécu ensemble» par le couple, au sens fort du terme, soit précisément celui qui n'a jamais été mis en mots (*FS*: 87), qui a échappé à la narration reconfigurante de Georges – et que même le récit que nous lisons élude en partie¹³. Cette impossibilité d'inscrire la relation entre Georges et Carine dans une séquence intelligible – dans une histoire stable qui ne soit pas constamment réécrite et «revisionnée/revisitée» – procède certes d'une valorisation de l'instant présent opportunément opérée par Silaz¹⁴, mais plus encore du dévoiement de la faculté de fixer l'expérience par le moyen de la mise en récit.

Quoique seulement dessiné en creux par le récit des autres, le personnage de Georges parvient néanmoins à parasiter le récit de Carine, à «parler» à travers elle en lui dictant sa propre version de leur histoire. Il s'agit ni plus ni moins d'un viol de la conscience de la jeune femme, de l'imposition brutale d'un sens pervers à une expérience pourtant «classique»: séduction, abandon, retours furtifs, grossesse et velléités d'avortement, naissance de l'enfant, promesses de vie commune, violences et départ définitif. C'est cet enchaînement d'événements somme toute assez

13. Il s'agit du récit d'une relation sexuelle ratée.

14. «Rien ne pouvait exister en dehors de l'instant présent, ces quelques heures où ils étaient ensemble étaient trop précieuses pour en gaspiller une seule minute à parler de ce qu'ils faisaient quand ils ne se voyaient pas, les quatre-vingt-dix-huitième du temps réel, les autres, le boulot, le fric... ça tuait, ça souillait l'amour d'évoquer ça... et il lui racontait l'histoire de Lohengrin en la recouchant dans la caisse remise ici...» (*FS*: 90).

convenu que la narration embrouille en en confiant l'évocation à la conscience perturbée et « hantée » de Carine et, accessoirement, de Muriel, qui semble avoir joué un rôle ambigu dans cette affaire, protégeant à la fois son frère et sa belle-sœur¹⁵, placée entre eux « [c]omme s'ils n'avaient jamais cessé de se renifler à travers elle, la dressant entre eux comme un arbre autour duquel ils continuaient à se pourchasser [...], Carine, et lui, la laissant pourrir sur place » (*FS*: 28).

Idéalement, la relation de ce qu'on pourrait nommer la « geste de Georges » aurait dû être issue de la collaboration entre Muriel et Carine, de la fusion de ces deux points de vue informés que le roman ne cesse de convoquer. Mais l'antagonisme entre les deux femmes, qui se disputent le souvenir du fuyard, empêche ce récit d'advenir. Il y a cependant un moment dans le texte, alors qu'elles attendent dans le capharnaüm de la rue Braque que Do revienne avec la voiture de Carine, où l'on pourrait croire qu'une version complète de l'histoire va enfin nous être livrée, ou du moins qu'elle sera reconstituée au bénéfice des protagonistes. Alors que Carine réfléchit à voix haute à l'avenir de Do maintenant que sa grand-mère est morte, elle se prend à espérer d'obtenir les faveurs de Muriel :

[...] faire entrer un peu d'air et de lumière en amenant prudemment Silaz, son père, ton frère, elle pourrait alors, elle dirait Georges, est-ce

15. Au sujet de la relation entre Muriel et Georges, Duffy note : « [...] *there are discreet hints that are never substantiated that it may involve an incestuous dimension. The evidence suggests that Muriel did everything in her power to end Georges's relationship with Carine, offering repeatedly to arrange an abortion and, later, to provide her with the money and contacts that would enable her to start a new life elsewhere [...]. [...] Even the reunion with Georges that she conjures up in her mind's eye as she leaves the graveyard is strongly reminiscent of a love-scene from romantic fiction or film* » (*op. cit.*, p. 238-239) ; « [...] il y a des indices discrets, qui ne sont jamais confirmés, qu'une relation incestueuse pourrait être soupçonnée. Il est suggéré que Muriel a tout fait pour mettre fin à la relation de Georges et de Carine, s'offrant à plusieurs reprises pour arranger un avortement et, après, pour lui procurer l'argent lui permettant de recommencer une nouvelle vie ailleurs [...]. [...] Même la réunion avec Georges qu'elle évoque dans son esprit alors qu'elle quitte le cimetière rappelle fortement une scène d'amour d'une fiction romantique ou d'un film » (je traduis).

que Georges, est-ce que tu sais si Georges?... et Muriel abandonnerait sa vaisselle pour venir se rasseoir près d'elle et raconter, enlever un à un les voiles, Georges aujourd'hui, voilà, tiens...

Jamais elle n'en avait été aussi près, quelques phrases, quelques minutes encore et elles y seraient ensemble, elles parleraient pendant des heures, gaies, mélancoliques, amères, et elles se sentiraient très vieilles, comme au chevet l'une de l'autre, peu à peu ce ne serait même plus Silaz mais elles, elles deux, leur histoire que tant de malentendus avaient rendue si compliquée... (FS: 66-67)

Mais cet échange à cœur ouvert n'aura pas lieu en raison d'une maladresse commise par Carine. De toute façon, cette vision d'une histoire reconstruite à deux n'est qu'un leurre, une fantaisie, car Georges échappe aussi bien à Muriel qu'à Carine: il est hors d'atteinte, hors de portée de leurs facultés herméneutiques, indéchiffrable.

Si donc, sur le plan du contenu, *La folie Silaz* constitue pour une large part l'histoire de la dérobade de Georges et dans une moindre mesure de Carine¹⁶, elle se révèle, sur le plan de l'expression, la figuration d'un récit qui se dérobe tout autant et que la narration tente de ressaisir, de rectifier, de solidifier. C'est ce qui apparaît dans la réflexion que se fait Carine, rapportée encore une fois sous la forme du monologue intérieur indirect, après quelques minutes d'une communication téléphonique frustrante avec Do:

[...] comme si ce vers quoi elle avait tendu durant toutes ces années d'irrémissible séparation s'éclairait peu à peu, comme si c'était non pas Silaz ni même Muriel mais lui, Do, le survivant, qui était le seul capable de lui rendre sa mémoire et de lui permettre, à la veille de ses quarante ans, de comprendre enfin l'histoire pour arriver à en faire quelque chose de lisse, d'aussi solide et dur qu'un marbre, une pierre tombale où tous les noms et les dates formeraient les lettres du mot fin, on verrait ça de loin, elle le verrait, mais vite, elle voulait le voir avant d'être dessous (FS: 158-159).

16. Ces dérobades ont leur contrepartie dans l'engluement de Muriel, qui ne s'est pas éloignée de sa mère et ne s'est pas mariée, et d'Odette et de Do, dont la demeure est devenue au fil du temps une tanière encombrée et nauséabonde.

Ce récit définitif, lisse et dur que Do, en tant que dernier lien avec la famille Silaz, pourrait lui restituer, relève bien sûr du pur fantasme. Le texte de Lenoir se situe plutôt à l'opposé d'un tel récit qui viendrait sceller l'histoire comme une tombe. Le dénouement du roman s'attache en effet à contrarier le désir de Carine, qui ne se retrouvera pas, à la fin, sous une dalle nette et froide représentant symboliquement une histoire parvenue à sa complète résolution, mais dans une chambre d'hôpital, dans cet état d'indistinction floconneux que suggère le coma.

UNE HERMÉNEUTIQUE ENTRAVÉE

L'interférence que produit forcément le choix combiné de la narration omnisciente et du monologue intérieur indirect rend parfois difficile l'identification non seulement de la source de la perception, mais également du foyer de l'interprétation. Par exemple, quand on parcourt ce monologue de Muriel :

Sachant qu'elle pouvait être appelée d'un jour à l'autre, Carine n'avait pas attendu la mort d'Odette pour caser ses enfants, coiffeur, emplettes dès le samedi et bénédiction exceptionnelle de son mari : Oui, c'est un cas de force majeure, je veux bien m'incliner, encore que... tu te fais sûrement des illusions, prépare-toi à être déçue, ça m'étonnerait que Do t'accueille à bras ouverts [...]... Jean-Luc avait dû l'embrasser et prendre son visage dans ses mains en la regardant dans les yeux : Promets-moi d'être prudente sur la route et de ne pas te laisser embobiner là-bas... promets-moi surtout de revenir ! Et elle : Mais mon amour !, comment peux-tu imaginer un seul instant !... (*FS* : 29)

on a du mal à croire que ces supputations puissent relever totalement de Muriel, dont les relations avec Carine se sont distendues au fil des années. À vrai dire, ce sont tous les personnages qui restent opaques pour autrui, malgré les interventions d'un narrateur omniscient qui consent parfois, comme dans l'exemple que je viens de citer, à augmenter le débit de l'information transmise. Or si Carine ne parvient guère à saisir le rôle réel qu'a joué Muriel dans son histoire avec Silaz et si Muriel, à son tour, en

est réduite à conjecturer sur les intentions de Carine vis-à-vis de Do et sur les raisons de sa présence à l'enterrement, c'est tout de même Georges qui, plus que tout autre, échappe aux tentatives de compréhension répétées. Duffy fait de ce personnage le point d'origine de l'incertitude généralisée et de l'indécidabilité interprétative qui gagnent tout le roman :

[...] *Georges, the constantly moving focus of the thoughts of all the other characters and a force of confusion. In the guise of his alias Ruben, he is a self-styled supporter and perhaps organizer of resistance against repression in a country on the far side of the world; as Georges, he has wrought havoc at home, scrambled the roles of those close to him and reduced them to a state of psychological dependence and forever waiting for his return. For Carine, Do and Muriel, Georges is everywhere and nowhere. A permanent absence-presence in their lives [...]. Georges [...] has effectively forced those who have been left behind to live almost as liminal beings, suspended between familial roles, waiting for an acknowledgement from him that would define them*¹⁷.

Sous le rapport de la folie qui donne son titre au volume, Georges est également ininterprétable, tandis que l'obsession de la propriété de Carine et ses tendances autodestructrices¹⁸, la radinerie malade de Muriel¹⁹ et l'arriération de Do, si elles ne ressortissent pas à la pure démence, se situent clairement dans les

17. J. H. DUFFY, *op. cit.*, p. 238 ; « [...] Georges, le point focal constamment en mouvement des pensées de tous les autres personnages et un facteur de confusion. Sous le couvert de son alter ego Ruben, il est un soi-disant supporter et peut-être un organisateur de la résistance contre l'oppression dans un pays à l'autre bout du monde ; en tant que Georges, il a ravagé son foyer, brouillé les rôles de ceux qui étaient proches de lui et les a réduits à un état de dépendance psychologique qui les fait attendre son retour. Pour Carine, Do et Muriel, Georges est partout et nulle part. Une présence-absence permanente dans leurs vies [...]. Georges [...] a effectivement forcé ceux qu'il a laissés derrière à vivre comme des êtres liminaux, suspendus entre leurs rôles familiaux, attendant de lui une approbation qui les définirait » (je traduis).

18. Le roman suggère qu'une quinzaine d'années auparavant, lorsque Carine a compris que Georges ne reviendrait pas, elle a tenté de se suicider (*FS* : 22). Par ailleurs, au retour de l'enterrement, elle se met à se laver de manière frénétique et compulsive.

19. Voir J. H. DUFFY, *op. cit.*, p. 241.

parages de l'anormalité. Le cas de Georges, toujours selon Duffy, est plus complexe : esprit libre engagé dans l'action humanitaire d'un côté, il apparaît de l'autre comme un être ambigu et pervers, dont on ne sait s'il a séduit Carine adolescente pour la sauver de la « débauche », par opportunisme sexuel, par suite d'un véritable coup de foudre ou par un sinistre réflexe de prédation²⁰. De même, sa présence à éclipses, sa façon de tenir ses proches sur la brèche témoignent d'un certain sadisme (que manifestent, sur un tout autre plan, les photos insoutenables de torture qu'il diffuse sur le Web). On se demande aussi s'il n'exagère pas l'importance de sa mission au Mexique (Duffy parle de « *delusions of grandeur*²¹ »), s'il n'est pas mythomane ou alors tout simplement naïf²². Bref, même s'il a réussi à s'arracher à sa famille et à la rue Braque, Georges ne semble pas avoir été complètement épargné par la « folie Silaz »²³.

Une ambivalence généralisée définit en fait tous les personnages. Carine est-elle la mère de famille bourgeoise qu'elle est devenue ou cette mère célibataire bloquée à l'adolescence et qui, bizarrement, voit Do comme « son seul et unique enfant, celui de Silaz » (FS : 40) ? Est-elle venue à l'enterrement, comme elle le croit, pour enfin jouer son rôle de mère à l'égard de Do ou pour trouver un prétexte à se défilier de ce rôle une fois pour toutes ? Muriel est-elle une vieille fille aigrie ou une fille frustrée de l'amour de sa mère²⁴ ? La sœur fidèle ou l'amoureuse éconduite de son frère ? L'amie ou l'ennemie de Carine ? Veille-t-elle sur Do ou essaie-t-elle au contraire de le spolier de son héritage ? Et Do a-t-il toujours été cet être débile ou a-t-il été, jeune, tout à fait

20. *Ibid.*, p. 243.

21. *Ibid.*, p. 245.

22. Alors qu'elle attend qu'il vienne la rejoindre dans un village du Chiapas, Muriel apprend que la mission en cours à Oaxaca ne requerrait pas vraiment la présence de Georges ; Willy, l'ami de jeunesse qui l'a croisé à Mexico, manifeste quant à lui son scepticisme à l'endroit de la pertinence et de l'utilité de ses activités.

23. Ce n'est toutefois pas l'avis de Muriel : « Georges. Le seul à avoir été épargné. [...] il avait réussi à s'enfuir à temps pour pouvoir se décrocher en profondeur, s'immuniser contre toute contamination de ce genre » (FS : 73).

24. Comme le laisse entendre un passage de la page 74.

normal ? Est-ce Odette qui l'a entraîné dans sa folie en se substituant à Carine (et bien sûr à Georges) ? Le texte explore toutes ces avenues sans en exclure aucune, exposant tour à tour les raisons – vraies ou fausses – de chacun (sauf de Georges) et les perceptions de chaque protagoniste sur les motivations des autres. Cette multiplicité des éclairages ne réduit pas toutes les zones d'ombre, bien au contraire ; elle tendrait plutôt à les multiplier en mettant au jour des interprétations incompatibles, des perceptions faussées, des contradictions exacerbées, et de larges plages de confusion, d'ignorance, de mystère, d'inconnu.

Succédant à une section particulièrement confuse de l'avant-dernier chapitre du livre où toutes les époques de l'existence de Carine s'entremêlent et se concluent sur sa décision de « plonger » (*FS* : 199)²⁵, deux courriels, détachés du reste du récit, viennent conclure le roman. La rupture par rapport au reste de *La folie Silaz* est totale : Muriel et Jean-Luc en sont les énonciateurs, le ton en est globalement informatif et explicatif ; le suspens, qui caractérisait la narration omnisciente et les monologues intérieurs indirects et directs, se voit à peu près totalement éliminé (chez Muriel tout au moins). Cela ne veut pas dire, toutefois, que tout devient limpide, tant s'en faut. Dans le cas de Muriel, on assiste en effet à un revirement psychologique quasi complet : écrivant à Carine à son retour du Mexique, elle est toute affabilité, toute civilité. Elle semble transformée : apaisée, délivrée, comme si sa vie avait enfin trouvé un sens hors de l'orbite de Georges. Mais peu de faits viennent motiver cette métamorphose. Est-ce de savoir que Georges suscite l'admiration des Mexicains pour lesquels il se dévoue ? Ou est-ce au contraire d'avoir enfin compris, après avoir appris que la présence de Georges à Oaxaca n'était pas absolument nécessaire et que par conséquent il aurait fort bien pu la revoir, que son frère est et sera toujours un homme en fuite ?

25. « [J]e ne bougerai pas, je me tairai, je la laisserai [Muriel] continuer à piller mon fils, vendre ou brûler la maison, je la laisserai veiller et fermer les yeux de Silaz, embaumer son corps ou répandre ses cendres sur cette terre où on avait tant besoin de lui... Rentrer, fermer la fenêtre, m'allonger sur un divan, plonger... » (*FS* : 199).

Est-ce le désir de Georges de toucher le plus tôt possible sa part d'héritage qui l'a démystifié aux yeux de Muriel ? On n'en saura rien. Toujours est-il qu'au Mexique, alors même qu'on lui vante les exploits de Georges, celle-ci semble se « désintoxiquer » de son frère et renouer avec sa mère (celle des bons comme des mauvais jours de la fin). Ce changement, Muriel l'associe à « [l']impression de sortir d'une très longue convalescence » (FS: 210). Mais en définitive, en ce qui concerne cette « conversion », le récit demande à être cru sur parole, sans donner au lecteur de quoi interpréter lui-même, qu'il s'agisse d'éléments factuels probants ou d'aperçus psychologiques pénétrants.

En plus de combler certains trous du récit – on y apprend que Carine a attenté à ses jours, on y trouve une reconstitution des heures ayant précédé son geste –, le courriel de Jean-Luc adressé à Muriel vient d'abord confirmer l'image que l'on se fait de lui depuis le début du récit : un mari aimant et compréhensif, qui accepte, un peu agacé, que sa femme ait eu une vie avant lui, et qu'il l'a sauvée d'un naufrage certain en lui permettant de tout recommencer ailleurs. Or cette image irréprochable ne va pas sans quelques failles. Jean-Luc révèle en effet un côté mesquin quand il écrit que, début janvier, il a « *compris – et espéré – que ce détachement [de Carine] concernait, au-delà de Do, toute son histoire avec Silaz que la mort de votre mère avait ravivée d'une façon sensible*²⁶ » (FS: 214). On s'aperçoit en outre qu'il a caché à Carine des informations capitales : ainsi, le fait de ne pas lui avoir confié qu'il figurait sur la liste d'envoi de Georges-Ruben peut être vu comme une trahison. Quant à sa décision subséquente de ne plus supprimer les courriels de Ruben, elle est difficilement compréhensible :

Jusqu'à Noël dernier, je les effaçais aussitôt [les bulletins collectifs et illustrés de Ruben]. Je n'en ai jamais parlé à Carine qui ne me parlait jamais de Silaz. Début janvier pourtant, j'ai décidé de mettre fin à ce jeu

26. Tout le message de Jean-Luc est en italique. Je le cite ici comme dans l'original.

pénible et de courir le risque qu'elle les lise, c'est-à-dire affronte entre autres l'abominable « chers amis » que vous connaissez désormais (FS: 219).

Pourquoi cette décision tout à coup? Pour que Carine s'ouvre enfin les yeux sur la vraie nature de Georges? Et quel est au juste ce « jeu pénible » qu'évoque Jean-Luc? Ce n'est pas là le seul sous-entendu énigmatique de ce courriel qui, par endroits, renoue avec le mode suspensif du reste du texte. Que veut dire Jean-Luc quand, évoquant les signes précurseurs du suicide auxquels souvent on reste aveugle, il souligne *« cette cruauté des choses qui devient brusquement la nôtre quand bien après on comprend, on sait que ce sommeil de Carine... »* (FS: 216)? Aurait-il fait preuve d'une négligence coupable, d'un égoïsme cruel? Et que veut-il signifier par ces mots: *« [...] ce qui a eu lieu trop tôt, trop tard, pour elle, pour moi, ce jour-là et bien avant... mais quand, comment... et qui a raté quoi... cela me tourmente infiniment »* (FS: 217)? Se reprocherait-il de n'avoir jamais rien su ni rien compris de Carine, d'être passé à côté de la vraie rencontre, de s'être contenté des apparences? Cette hypothèse paraît confirmée un peu plus loin lorsque Jean-Luc, ayant constaté qu'après l'épisode de coma Carine *« a l'air d'errer dans un univers dont [il est] exclu »*, se demande *« si cela n'a pas toujours été ainsi »* (FS: 217). Au bout du compte, il appert que Jean-Luc aurait été l'artisan d'une situation fausse; il aurait ignoré l'influence pernicieuse et persistante de Georges, se bornant à recouvrir d'un voile de respectabilité le drame qui couvait. On peut même se risquer à avancer qu'il est lui-même fasciné par Georges, puisque malgré sa répugnance il ne peut s'empêcher d'ouvrir ses bulletins collectifs en provenance du Chiapas (FS: 219). De plus, alors que Silaz est en mission et qu'il a indiqué un site où s'informer de son sort au cas où il ne serait plus à même de donner de ses nouvelles, Jean-Luc a la curiosité – *malsaine* – de s'y brancher tous les soirs pour vérifier *« si son nom ne figurait pas sur la liste des prisonniers ou des morts »* (FS: 219). Est-ce là le signe d'une « captation » par Georges comparable à celle qu'a vécue Carine, ou un indice de cette même mesquinerie qui lui faisait souhaiter l'abandon définitif de Do par

sa mère et qui lui fait maintenant espérer l'élimination de Silaz ? Là encore, le texte ne nous donne guère la possibilité de trancher.

*
* *
*

Élaborée sur les plans du style et de la narration, la poétique lenoirienne du flou, je crois l'avoir montré, se répercute jusqu'à celui de l'interprétation. Ces phrases qui s'arrêtent, bifurquent, font des embardées, concatènent les niveaux de narration et les types de focalisation, ne sont pas loin de s'assimiler à l'espèce de catastrophe initiale du roman, à ce presque-accident de voiture à la suite duquel on se demande si Carine sera broyée ou simplement éjectée d'elle-même. Cette confusion automobile sur laquelle s'ouvre *La folie Silaz* pourrait bien en constituer l'emblème : elle déchaîne un flot de souvenirs et de pensées, une hémorragie, un désordre de sensations qui à la fois plongent le personnage en lui-même et le tirent vers une extériorité qui l'aliène.

Dans ce roman, Lenoir exprime, me semble-t-il, la quintessence de sa manière : elle creuse les soubassements des passions indémêlables et inavouables, expose ce qu'elle appelle très justement le « non-savoir dans le savoir²⁷ » : l'étrangeté absolue au sein de la famille proche, l'envers refoulé des pensées conscientes, l'informulé de toute formulation, l'indétermination qui nous cerne de toutes parts. Dans l'univers de *La folie Silaz*, tout le monde a ses raisons et ses déraisons, les absents ont plus de présence que ceux qui sont restés, les trous entre les phrases disent plus et mieux que les phrases elles-mêmes et le passé a préséance sur le présent. La prouesse du récit, c'est d'arriver à ne pas tout dire en disant beaucoup, à laisser dans l'indistinction les quelques éléments narratifs fondamentaux autour desquels tout gravite et qui ne cessent d'être repris et ressassés par les protagonistes. Lenoir explore tout ce qui déborde de l'histoire racontée, ce qui en dépasse, ou ce qui

27. Citée dans Christine ROUSSEAU, « Hélène Lenoir à huis clos. Entretien », *Le Monde des livres*, 9 septembre 2011, p. LIV2.

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

peine à émerger, et c'est ainsi qu'elle parvient à flouter les grandes lignes du récit. L'omniprésence d'un infratexte, d'une endophasie fondatrice, est ainsi au principe d'une écriture marquée au sceau de l'incertitude.

POUSSÉE D'UN JOUR DANS LE SUIVANT : *SON NOM D'AVANT*

Marie-Pascale Huglo

Université de Montréal

Le quotidien qui prend forme dans *Son nom d'avant* est, avant tout, une temporalité bloquée dans l'étau accablant des contraintes subies par une femme excédée, au bord de la folie. La vie quotidienne est un asservissement décervelant pour Britt qui, en tant que mère, épouse et belle-fille, subit la loi patriarcale de la famille Casella. « [S]i ça continue », pense Britt, elle va traverser « toute une existence comme ça, vingt-cinq ou trente ans encore sans savoir, poussée d'un jour dans le suivant, d'une année dans l'autre sans même s'en rendre compte [...] »¹. Le cycle infernal qui, de génération en génération, perpétue l'ordre dominant faisant des fils aînés les héritiers de la fortune, de la maison et de la tradition familiales, se heurte à une temporalité moderne, celle d'une émancipation qui consiste, pour la femme, à renouer avec « son nom d'avant », à réveiller un passé aboli par le mariage pour en faire le gage d'un avenir ouvert.

Le conflit entre tradition et émancipation est d'emblée sexué. Loin de faire du quotidien un havre rassurant, voire épanouissant, Hélène Lenoir place celui-ci au cœur d'une lutte acharnée

1. Hélène LENOIR, *Son nom d'avant*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », [2001] 2006, p. 82-83. Les renvois à cette édition de *Son nom d'avant* seront indiqués dans le présent article par la mention *SNA*, suivie du numéro de la page.

entre une femme asservie et la famille qui l'aliène, dans un geste très critique envers les traditions et l'héritage bourgeois. Dans ce contexte, le quotidien est autant l'ordre familial immuable que les conflits qu'il génère. Sur la base d'une représentation typifiante de la famille aisée, Lenoir exacerbe les répercussions intimes de la moindre des petites choses – gestes, mots –, faisant ainsi apparaître les brisures et les tensions qui minent de l'intérieur la vie domestique.

C'est précisément dans la façon dont elle épingle au quotidien l'immuabilité d'un ordre dominant et les fissures qui le traversent jusqu'à la crise que Lenoir se démarque, jouant avec doigté de l'alternance des points de vue ainsi que du balancement entre opacité et transparence. La manière dont elle trace, entre vie intérieure et scènes du quotidien, des lignes de faille, m'intéresse plus spécifiquement². Disposé en trois parties distinctes et divisé entre plusieurs points de vue, le quotidien n'est pas d'une seul tenant. Il l'est d'autant moins qu'il passe, dans la première partie, par une vision cinématographique énigmatique qui tranche avec les méandres de l'intériorité et de la verbalisation dans les deux parties suivantes. Lenoir combine ainsi deux esthétiques opposées sous deux modes différents soigneusement disposés, l'un faisant apparaître une réalité visible en deçà du sens, l'autre projetant les signes dans une dramatisation verbale intérieure explosive. Il s'agira donc de voir quels sont les effets produits par cette division intime du récit et de montrer en quoi la forme et l'esthétique romanesques engagent le quotidien et l'action sur un mode relativement inédit.

2. Cette analyse s'inscrit dans le double cadre d'un projet de recherche sur la mise en récit du quotidien subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et d'un projet en recherche et création portant sur les relations entre littérature et cinéma subventionné par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

FIGURES DE RÉPÉTITION

La composition tripartite du roman engage le lecteur à considérer la répétition suivant deux perspectives, l'une aliénante, l'autre, émancipatrice. La libération de la femme n'est pas un bond hors de soi, une *tabula rasa* permettant d'accueillir du neuf mais, au contraire, une redécouverte de soi, un point de départ à partir d'une identité évacuée dans la maternité et la vie conjugale. L'émancipation n'est pas un progrès, mais une reprise qui trouve, dans la structure circulaire du roman, sa forme « révolutionnaire ». Cette révolution, toutefois, ne peut s'accomplir qu'à partir d'une coupure que symbolise la perte du nom de jeune fille au profit du nom d'épouse.

CYCLES ET RITUELS

L'aliénation s'ancre dans le quotidien, elle fait de celui-ci un temps qui piétine, un espace domestique borné dans lequel la répétition, d'une génération à l'autre, des mêmes scènes, des mêmes rôles est, pour Britt, annihilante et mortifère. L'ordre familial est lui aussi cyclique, scandé par des rituels qui reviennent : ce n'est pas pour rien que la deuxième partie du roman s'ouvre un dimanche, le jour de la communion du fils aîné, Justus. Les rituels catholiques et familiaux n'ont rien d'un ordre permettant de donner sens et rythme à une culture en quête de repères identitaires : ils sont plutôt un refus de considérer tout autre mode de vie que le leur, l'évidence de la conservation d'une hiérarchie patriarcale immuable sans commune mesure avec la revalorisation postmoderne des rituels du quotidien³. Lenoir attire ainsi notre attention sur le fait que plusieurs ordres quotidiens coexistent

3. Voir Michel MAFFESOLI, *La conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, Desclée de Brouwer, [1979] 1998. Il y lie la ritualisation du quotidien et la socialité postmoderne. Chez Lenoir, la radicalisation du conflit entre deux visions du monde opposées place les rituels au cœur des rapports de force, ce qui les rend éminemment problématiques, alors même que l'identitaire est, là encore, en jeu.

en même temps. Cette coexistence ne va pas sans générer des conflits, en l'occurrence sexuels : le cycle des générations qui gouverne tant la famille que l'entreprise Casella⁴ ne représente pas, pour Britt, un accomplissement, mais, plutôt, la répétition stérile d'une domination écrasante dépourvue du moindre horizon de changement. La préférence de Britt pour son fils Tim tient, entre autres, au fait qu'il n'est pas, en tant que cadet, l'héritier : elle espère qu'il échappera au sort de second qui l'attend, qu'il ne se laissera pas happer par l'amour pour son grand-père tyrannique et malade qui, pense-t-elle, est un piège⁵. Le dimanche de la première communion du fils aîné contracte donc une longue durée au sein de laquelle la répétition est, pour les uns, un héritage garantissant la perpétuation de la famille, pour l'autre (Britt), une absence d'horizon écrasante.

Le fossé entre les « générations mâles » (*SNA*: 65) et Britt passe par la confrontation de points de vue radicalement opposés mais aussi, plus indirectement, par l'ironie qui mine les certitudes intérieures du chef de famille, Justus Casella :

Mais, en dix ans, Justus avait largement eu le temps de prendre toute la place qu'on lui laissait généreusement et qui devait être palpable pour lui sous la forme d'un livre déposé dans son berceau et dans lequel tout était inscrit : la marche à suivre, ce qu'on attendait de lui et lui promettait en échange, l'argent et le pouvoir, la maison et l'en-

4. « Il s'agit de son [l'entreprise] histoire, de son rayonnement, de son âme [...] de ce je ne sais quoi qui a été transmis de génération en génération, même chez les employés, les dactylos, les ouvriers, on est chez Casella de père en fils, de mère en fille, à tous les étages [...] c'est une véritable famille [...] » (*SNA*: 115-116). Nous sommes ici en plein dans l'idéologie paternaliste dont parle Jean-Paul Goux, dans une économie d'un autre temps qui coexiste avec la délocalisation, la modernisation, les « flux ». Voir Jean-Paul GOUX, *Mémoires de l'enclave*, Arles, Actes Sud, 2003.

5. Cet espoir est déçu : alors qu'elle emmène Tim avec elle dans sa fugue, il se renfrogne et réclame son grand-père. Elle se résout à le conduire auprès de lui à l'hôpital et repart seule, sans se leurrer sur ce qui est en train de se jouer : « Elle voudrait lui dire que son grand-père, si seulement il savait comment Adalbert Casella est en train de le pourrir, de l'asservir pour qu'il ne puisse jamais porter ombrage à Junior, selon une très ancienne stratégie qu'on retrouve à chaque génération [...] » (*SNA*: 90).

treprise Casella, il aurait tout pourvu qu'il remplisse point par point les clauses du contrat, se laisse guider les yeux fermés, docilement, ce qui ne voulait pas dire qu'on ne lui ferait pas le caractère, chose qui se fabriquait dès le plus jeune âge selon des recettes familiales qui avaient fait leurs preuves sur plusieurs générations mâles (*SNA*: 65).

Là où Justus manifeste la satisfaction de s'être montré à la hauteur du rôle d'héritier qui lui est réservé, l'image du livre dans lequel « tout est inscrit » d'avance et la docilité dont il a fallu faire preuve inscrivent la soumission au cœur du contentement de soi. Cela introduit une dissonance dans le portrait du chef en pleine possession de ses pouvoirs. Justus est esclave de sa condition, sa puissance est « docile ». La dissonance interne est encore plus marquée quand Britt imagine sa réaction lorsqu'il apprendra sa fugue :

[...] mais Justus va sans doute s'arranger pour qu'il [Adalbert, son père] ne sorte que lundi de l'hôpital, espérant que d'ici là tout sera rentré dans l'ordre, sa femme redevenue raisonnable, fidèle au poste, au garde-à-vous, prête à en reprendre pour dix, vingt, trente ans après cette incartade monstrueuse mais excusable si elle consent à se racheter en faisant preuve de bonne conduite [...] (*SNA*: 198).

Les expressions courantes comme « rentrer dans l'ordre » ou « redevenir raisonnable » sont, dans ce contexte, chargées de résonances paternalistes que les tournures explicitement liées au discours militaire (« garde-à-vous ») et punitif (« en reprendre pour dix [...] ans ») renforcent. Le discours indirect libre permet ici à Britt de parler et de penser à la place de Justus, mais il laisse filtrer, par le jeu dialogique associant les mots du père de famille aux discours psychiatrique (la folie de Britt), militaire et punitif, une distance ironique loin d'être neutre. La répression perce à travers le propos bien pensant de celui qui, magnanime, se dit prêt à comprendre, à passer l'éponge : « Nous l'aiderons, il faut qu'elle se repose, c'est le surmenage des dernières semaines [...], c'est humain [...], nous veillerons à lui rendre les vacances agréables, peut-être faudrait-il même envisager un séjour en maison, une cure [...] » (*SNA*: 198). Niant toute velléité sérieuse de la part de son épouse, considérant sa fugue comme une faute susceptible

de *rachat*⁶, Justus n'envisage pas d'autre raison que celle de la fatigue, voire d'une faiblesse mentale à laquelle il faudra remédier en toute discrétion. En se mettant à la place de son mari, Britt dénonce implicitement l'ordre paternaliste bourgeois et son cortège de recettes – des plus apparemment anodines (repos, vacances) aux plus « musclées » (le séjour en « maison »).

Si le discours intérieur au style indirect libre met en relation des visions du monde opposées et, par là, installe le conflit à demeure, il permet aussi d'emboîter une vision (celle de Justus) dans une autre (celle de Britt) de sorte à introduire une dissonance ironique, un écart au sein de l'adresse à soi-même. Lenoir use ainsi de l'intériorité moins pour projeter une intimité immédiate et confronter des vérités adverses que pour déployer *la mésentente de fond* des personnages en deçà des affrontements verbaux, du reste très nombreux. Britt étant le principal vecteur de ces tiraillements internes (et le seul personnage, avec Samek, capable de se projeter dans la tête d'autrui, de se mettre à sa place), le discours intérieur est subjectivement orienté. La typification presque caricaturale de Justus, de Bob, d'Adalbert et de Britt elle-même n'empêche pas la finesse avec laquelle Lenoir introduit et multiplie la scission dans le jeu dialogique des discours.

CRIS ET CORVÉES

Les reprises internes font ainsi de la répétition cyclique générationnelle un motif de satisfaction miné par l'insatisfaction de Britt. Le jour de la première communion de Justus est la métonymie de cette perpétuation de caste dont Britt ne se sent pas solidaire. Mais les dimanches sont aussi le temps des récriminations de l'épouse qui, en ce jour béni, manifeste son « hystérie » dans une litanie de reproches, de plaintes. Sa rage passe, là encore, par l'écho du discours d'autrui à l'intérieur d'une conscience (la sienne), qui l'entérine tout en portant sur lui un jugement :

6. Les valeurs du discours sont ici clairement catholiques.

On est dimanche et Justus lui a récemment fait remarquer que pas un dimanche ne se déroulait sans que tôt ou tard elle ne se mette à crier, à pousser des gueulantes comme il dit, son mépris le rend vulgaire – depuis Noël tous les dimanches sans exception, affirme-t-il, comme s'il tenait un journal de bord [...], ça devient infernal, le vieux tousse et elle crie, en gros c'est ça, c'est du même ordre pour Justus, elle le lui dit souvent trop souvent sans doute, c'est pourquoi il vaut mieux se taire, avoir la force aujourd'hui de ne pas s'emporter comme ils s'y attendent depuis le petit déjeuner, l'observant à la dérobée, sur leurs gardes et indifférents en même temps, à moins que la seule chose qui les intéresse soit de pouvoir noter que tout est *normal*: dimanche, elle va crier [...] (*SNA*: 47. Je souligne).

Ici comme plus haut, le jugement de l'un sur l'autre réfracte le jugement de l'autre sur l'un (non sans paranoïa). La répétition des cris qui, souligne Britt, « risque même d'avoir lieu tous les jours » (*SNA*: 51) épouse celle des soins à donner à Adalbert – le grand-père – et aux enfants, qui font de son quotidien une répétition de tâches que l'on considère comme son devoir d'épouse. Ses cris participent de la *normalité* bien plus qu'ils ne la perturbent. Les dialogues elliptiques et les phrases inachevées qui émaillent les propos de Britt convoquent une topique tellement attendue qu'elle n'a pas besoin d'être explicitée, mais ils font de cette parole une parole heurtée, empêchée. Alors qu'Adalbert demande, par l'intermédiaire de Tim, qu'elle vienne l'habiller, Britt suffoque presque en adressant à Bob, son beau-frère qui cherche à obtenir des faveurs sexuelles, une remarque emportée :

Est-ce que ce ne serait pas plus normal, s'écria-t-elle en se levant, est-ce que ce matin, où deux de ses fils sont dans la maison, est-ce qu'on ne pourrait pas imaginer que pour une fois l'un de vous, moi qui tous les jours, tous les jours depuis trois ans... mais normal, hein?, normal, chez les Casella... (ricanant près de la porte:) ha! normal! (*SNA*: 53)

Ce passage montre bien les potentialités dramatiques du dialogue qui, comme chez Nathalie Sarraute, se configure en ellipses et en amplifications, remettant en question la corvée journalière d'habiller Adalbert alors même qu'elle est sur le point de s'exécuter : si la tâche revient *normalement* à l'épouse du fils aîné, l'épouse

considère qu'il serait également normal que les fils se chargent, *pour une fois*, de leur père et fassent de cette journée de communion une journée pas comme les autres. Le conflit des points de vue passe par une normalité litigieuse et le désir, pour Britt, de saisir l'occasion de la fête non pas pour perpétuer l'ordre familial, mais pour briser le train domestique qui « tous les jours, tous les jours » se répète (la duplication de la formule littéralisant, de manière performative, la suite de journées identiques). Il est pourtant clair qu'on ne sort ni de la domestication ni de la domination. Les cris et les manifestations de Britt font même partie du paysage : son *hystérie* est une agitation sans effets, une manifestation verbale de faiblesse contredite par l'action. Britt fait partie de ces épouses qui crient mais qu'on n'écoute pas, le caractère prévisible des colères invalidant d'emblée la prise au sérieux de « ce qui ne va pas »... L'homme sûr de son pouvoir n'a, lui, aucun besoin de crier. Aux reproches, toujours les mêmes, que Britt adresse à Justus (« Est-ce que cette vie que je mène, cette vie indigne, tous les jours, la bouffe, les enfants, ton père... ! » – *SNA*: 172), celui-ci réagit posément, cherchant comment *gérer la crise* au mieux, trouvant moyen d'agir. L'alternance du discours indirect libre, donnant accès à ses pensées, et du dialogue introduit un écart qui, entre le mépris silencieux et le paternalisme manifeste, renforce la critique implicite du chef de famille :

— Si on ne peut même plus parler calmement maintenant, si on ne peut pas faire preuve d'un peu de bon sens face à une situation aussi compliquée... Il l'observe depuis son fauteuil, attendant probablement qu'elle passe de nouveau à l'attaque, selon le scénario habituel, Britt n'étant pas du genre à lâcher si vite prise, espérant toujours avoir le dernier mot bien qu'elle sache depuis longtemps que c'est toujours lui qui l'a, ce qui est normal vu qu'il ne perd jamais contenance et qu'il connaît d'avance la litanie de reproches qu'elle va hystériquement lui envoyer à la figure tandis qu'il compulse en pensée son répertoire de phrases, une dizaine de variantes, qui agiront sur elle plus efficacement qu'une douche froide [...] (*SNA*: 173-174).

La normalité correspond bien à la loi du plus fort : la répétition annihile la puissance perturbatrice des « gueulantes » qui, au

même titre que « la bouffe, les enfants, ton père », participent de la stérilité du quotidien. Le reproche d'hystérie va dans le même sens, celui d'une évacuation de toute légitimité, les propos de Britt se trouvant réduits à une manifestation malade typiquement féminine, tandis que l'homme, maître de lui-même et de la situation, ramène l'affrontement sur un terrain *raisonnable*.

À ces répétitions manifestes qui, dans le tourniquet des paroles, des points de vue et des pensées réfractées, font émerger l'absence d'un horizon de changement et le conflit radical entre dominants (l'ordre patriarcal) et dominée (l'épouse) correspond un bouleversement infime, soit une rencontre étrange qui rompra le cycle domestique infernal.

QUOI ? MAIS OÙ ET QUAND ? QUI ?

L'une des grandes forces du roman de Lenoir vient de ce qu'il parvient à déplacer l'idée d'événement. Loin de se réduire au surgissement d'un incident singulier au cœur du quotidien, l'événement est une lente prise de conscience qui, pour advenir, doit se répercuter en plusieurs temps. L'événement est un retard, un retour subtil qui ne revient pas au même et qui s'avère indissociable de la partition romanesque. Une coupure radicale s'instaure en effet entre la première partie, qui ramasse quelques heures dans la vie d'une jeune fille sans nom, et les deux parties suivantes, l'une, la plus longue, se déroulant le jour de la première communion de Junior, l'autre consacrée aux jours suivants marqués par la fugue de Britt pour se retrouver, retrouver *son nom d'avant*. L'éventail restreint du temps de l'histoire est compensé, dans les deuxième et troisième parties, par l'alternance des dialogues, des points de vue et du discours intérieur permettant d'évoquer le passé, les habitudes familiales et, par là, d'introduire la longue durée dans un présent étroit. C'est ainsi qu'au cœur de la partie centrale, un nommé Samek, placé deux rangs derrière Britt dans l'église pendant la cérémonie de première communion, pense à sa rencontre de travail avec Justus Casella, alors qu'il a reconnu, sur une photo posée sur son bureau, la jeune fille aux abois croisée

dans un autobus des années auparavant, incident énigmatique sur lequel se referme la première partie. Cette partie initiale, sans rapport manifeste avec la famille Casella, se présente comme un vertigineux exercice de vision tantôt rapprochée, tantôt distante, exacerbant le visible pour mieux en projeter l'opacité. Entre cette exacerbation, toute filmique, du visible et la spirale des discours (dialogués, intérieurs) des parties suivantes se creuse un fossé que les retrouvailles de Samek et de Britt des années après permettront, minimalement, de combler.

OPACITÉ DU QUOTIDIEN:

QUELQUES HEURES DANS LA VIE D'UNE JEUNE FILLE

À la parution de *Son nom d'avant*, l'esthétique cinématographique des premières pages a été relevée par la critique de presse comme l'un des traits marquants de la technique romanesque de Lenoir. Jean-Baptiste Harang parle d'une « caméra un peu folle qui ne sait pas sur quelle focale danser », qui « balaie le décor d'une avenue » et « s'attarde sur mille détails sans hiérarchie de valeur, sans se décider à faire le point sur une image avant de filer vers l'autre »⁷ ; Jean-Claude Lebrun, qui voit dans ce roman « une nouvelle façon d'explorer les voies de l'intime » et le « quotidien », note le « long panoramique, au long d'une rue d'une ville de province », des premières pages et les « plans » qui se succèdent, comme si « un opérateur [avait] filmé de loin les gestes sans pouvoir en capter les paroles »⁸ ; Pierre Lepape, enfin, résume la première partie comme s'il s'agissait d'un de ces films du quotidien dans lequel il ne se passe pas grand-chose :

Scène d'ouverture, très cinéma français des années 30 : une jeune fille attend l'autobus. Autour d'elle, les mouvements habituels de la ville

7. Jean-Baptiste HARANG, « L'œuvre à Lenoir », *Libération*, 15 octobre 1998, [En ligne], [www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Son_nom_d_avant-1706-1-1-0-1.html], (14 juin 2019).

8. Jean-Claude LEBRUN, « Hélène Lenoir invente un nouveau chemin de l'intime », *L'Humanité*, 28 août 1998, [En ligne], [www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Son_nom_d_avant-1706-1-1-0-1.html], (14 juin 2019).

qui s'éveille, l'ordinaire du matin, la lumière de l'aube, la fleuriste, les bistrots, l'armurier, le camion-benne des éboueurs, une petite vieille avec son chat. Un homme s'approche de la jeune fille et lui parle. Sans doute lui fait-il une proposition, car, après avoir hésité, elle le suit. D'abord au café puis dans le couloir d'un immeuble où elle commence à subir ses caresses de plus en plus précises et insistantes. Leurs ébats sont interrompus par la vieille au chat. La jeune fille s'échappe, attrape son bus. Dans le bus, un homme la regarde avec insistance, avec reproche, comme s'il avait tout vu, tout compris. Cela dure quelques secondes, puis l'homme descend. Fin de la séquence⁹.

L'absence de hiérarchie, qu'une vision cinétique peut générer au même titre qu'une coupe photographique, demande en effet à être relativisée. Certes, le regard passe sans arrêt d'un élément à un autre du « décor », mais il revient toujours sur le couple énigmatique de la jeune fille et du motard, ainsi placé au centre de cette fresque urbaine. L'effet cinématographique d'un tel montage se trouve renforcé par l'alternance des gros plans¹⁰ et de plans moyens¹¹, par la présence de sons hors champ¹² et, enfin, par la disjonction entre le vu et l'entendu qui montre l'activité de la

9. Pierre LEPAPE, « Nouvelles des profondeurs », *Le Monde*, 18 septembre 1998, [En ligne], [www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Son_nom_d'avant-1706-1-1-0-1.html], (14 juin 2019).

10. La scène de la jeune fille et du motard au café se termine par un gros plan subjectif. Celui-ci débouche sur une pensée de la jeune fille, dans laquelle l'instance narrative s'est librement glissée. L'écriture cinématographique n'est donc pas incompatible avec le récit de pensée qui, dans les deux parties suivantes, prend le dessus sur la vision : « Elle boit son café d'un trait, manifeste de légers signes d'impatience après avoir regardé sa montre et tiré une dernière bouffée de sa cigarette qu'elle écrase sur la reproduction, au fond du cendrier, d'une étiquette ovale beige portant le nom de Schmucker sous un médaillon dans lequel on distingue le buste d'un homme très flou, très petit, un quaker, pense-t-elle en le recouvrant de cendre » (*SNA* : 15).

11. L'incipit est un plan moyen de la jeune fille, d'emblée mise en avant : « Elle attend toute seule à l'arrêt d'autobus, du côté des numéros pairs de la rue. On lui donnerait à peine vingt ans, en blue-jean et imperméable court, ouvert, une sacoche en bandoulière » (*SNA* : 9).

12. L'exemple le plus net est celui de « la pendule de l'église Saint-Pierre proche mais invisible » (*SNA* : 11) qui sonne et ponctue l'ensemble de cette première partie, motif récurrent indicatif de l'heure, bien sûr, mais aussi d'un espace divisé entre le visible, très présent, et l'audible, hors champ.

parole sans rendre le dialogue accessible¹³. Tout cela contribue à construire une réalité cinématographique dans laquelle les déplacements dans l'espace ainsi que la gestuelle et le paysage urbains prennent le dessus sur la configuration narrative du sens.

Pourtant, si la vision filmique précède la compréhension de ce qui se passe, elle ébauche aussi une histoire : les nombreuses descriptions font du lecteur une sorte de spectateur interprète capable de reconstituer, de façon hypothétique et partielle, l'incident à partir d'un « montré » presque myope. Plutôt que de pointer d'emblée les scénarios du quotidien (comme le fait Lepape dans son résumé), l'instance narrative les présente à partir du mouvement des corps dans l'espace urbain ; sans les rendre illisibles, l'insistance sur les manifestations concrètes, extérieures, opacifie le quotidien, le donne à saisir à travers une gestuelle et des attitudes sans définir à l'avance ce qu'elles signifient ni les étiqueter d'office. Ainsi, au lieu de *dire* qu'un homme fait des avances sexuelles à une jeune fille suivant un scénario connu, on décrit la rencontre de l'extérieur : « Une grosse moto passe montée par un homme brun à lunettes, sans casque, écharpe rouge vif, veston moutarde, pantalon foncé. Il ralentit, la regarde, la salue en inclinant la tête et en levant la main, comme s'il la connaissait. Elle ne réagit pas » (*SNA* : 9-10). La précision visuelle distanciée rappelle l'École du regard des néo-romanciers¹⁴, à ceci près que la préséance du visible ne barre pas la signification, mais la médiatise (ou la filtre), ce que les modalités d'incertitude narrative marquent bien. Le lecteur ne peut savoir, à ce stade, si l'homme connaît ou non la jeune fille qui « attend toute seule à l'arrêt d'autobus, du côté des numéros pairs de l'avenue » (*SNA* : 9), mais c'est une interprétation possible reprise deux pages plus loin par l'instance narrative : « Malgré l'assurance désinvolte avec laquelle il aborde

13. « On les voit descendre l'avenue côte à côte. L'homme parle, remue les mains » (*SNA* : 13).

14. La parenté de cette première partie avec le nouveau roman est soulignée par Lebrun : « Dans cet exorde à la singulière beauté plastique, où glisse quelque part l'ombre du Nouveau Roman, Hélène Lenoir donne immédiatement toute la mesure de son talent [...] » (*op. cit.*).

la jeune fille, *on sent* qu'il ne la connaît pas, qu'ils s'abordent pour la première fois» (*SNA*: 11. Je souligne). Par le biais du *on*, le lecteur oscille entre une description objective et une médiation subjective diffuse qui l'engage dans la voie de l'interprétation. La scène énigmatique est ainsi orientée dans un certain sens, mais sa signification n'est pas fixée: ce qu'on sent n'est pas un savoir garanti par un narrateur autorisé. L'instance narrative épouse plutôt le regard curieux, comme si elle était témoin d'une scène de rue dont le récit possible se découvrait peu à peu, à travers un cheminement herméneutique encore incertain¹⁵.

Certes, à partir du moment où le regard suit le couple à l'intérieur du café puis de l'immeuble où, à l'insu de tous, l'homme se fait insistant auprès de la jeune fille (à plusieurs reprises, elle dit non, «l'air de s'en foutre» – *SNA*: 18, 22, 23), les deux personnages constituent bel et bien le centre dramatique de la séquence. Le fait que l'on *entre* avec eux dans l'immeuble, que l'on y suive alternativement la petite vieille sortant de chez elle et les ébats du couple qu'elle interrompt malgré elle, souligne malgré tout une posture narrative privilégiée capable de s'immiscer partout y compris, de façon limitée, dans la tête des personnages¹⁶. Le contraste entre ce que l'on voit, ce que l'on peut en déduire et le peu que l'on sait des pensées de la vieille dame ou de la jeune fille compose une approche kaléidoscopique de la réalité qui, sans nous faire perdre de vue la parcellisation et l'incertitude du savoir, nous amène à prendre conscience tant de l'opacité de la ville que des histoires qui couvent «derrière la façade». La rencontre de la jeune fille sans nom avec le motard qui la harcèle puis avec un homme «très grand et maigre» (*SNA*: 32) qui, de l'autobus, «a dû les voir [...]» (*SNA*: 29), est chargée d'attentes romanesques, mais reste sans suite. Dans un cas comme dans l'autre, cela ne débouche pas. La jeune fille échappe à l'emprise de son poursuivant, le grand

15. La subjectivité de l'instance narrative, aussi insituable qu'inassignable, ressort particulièrement dans les jugements évaluatifs: «Elle est jolie» *SNA*: 14).

16. Autrement dit, le savoir narratif ne se limite pas au rôle du témoin extérieur signalé plus haut.

maigre sort du bus : ils n'ont fait que se regarder, se sont quittés dans le trouble – lui sur le bord du trottoir, elle dans le bus – sans qu'il se soit « rien passé » de *racontable*. Alors que la sollicitation sexuelle du motard constitue un scénario certes elliptique, mais identifiable, la rencontre dans le bus entre la jeune fille et le grand maigre est un échange de regards chargé d'une tension extrême qui, au bout du compte, reste « en plan »¹⁷. Les incidents résistent à la narrativité potentielle dont ils sont investis : tout pourrait arriver, il n'arrive rien qu'un étrange affrontement silencieux, entre montée de l'une et descente de l'autre. Le minimalisme narratif de Lenoir se tient là, dans l'écart entre l'action dépourvue de relief événementiel et la tension dramatique qui culmine alors que le bus s'éloigne, emportant la jeune fille hors du champ de la vision et des possibles. La violence que les incidents du quotidien sous-tendent perce dans certains gestes, certains regards, pour finalement s'évanouir dans un paysage urbain sans histoire. La première partie se clôt sur une vision panoramique, mais la perspective alors retrouvée ne donne aucune prise : « À l'ouest, les riches banlieues se dispersent dans l'épaisse verdure de faibles contreforts montagneux. Au sud, de l'autre côté du fleuve, c'est plat, industriel, sans intérêt » (*SNA* : 36).

SUR LA PISTE DE L'ÉVÉNEMENT : INQUIÉTUDE INTERPRÉTATIVE

À l'épaisseur d'une événementialité saisie au fil des gestes, des postures, parfois des mots et des pensées, correspond un

17. La tension est à son comble quand, lui descendu du bus à l'arrêt de l'hôpital, ils échangent un dernier regard : « Elle s'est redressée sur son siège. Il lève les yeux vers elle et rencontre les siens à travers les reflets mouvants de la vitre [...]. Il se sentit nu, lutta contre le tremblement qui était en train de gagner les jambes en ne voulant voir dans les yeux qui fouillaient les siens qu'un étonnement dégoûté, une méfiance proche de l'effroi qu'inspirent les animaux sauvages et les fous en liberté, et en pensée il l'injuria » (*SNA* : 33). S'il ne se passe rien de particulier, les sentiments éprouvés sont d'une violence digne des grands affrontements, ce qui, là encore, pointe vers une esthétique des tropismes à la manière de Sarraute.

regard non plus myope mais réfléchissant, capable d'en tracer les contours, d'en saisir elliptiquement le sens, d'en répercuter l'intensité¹⁸. L'inconnu témoin de la fuite précipitée de la jeune fille prend en relais la fonction interprétative jusqu'ici assumée par l'instance narrative et, en quelque sorte, la cristallise : s'il n'a vu que l'issue de l'incident, il en *comprend* la teneur, en ramasse la portée, en fait le tour. Sa « révision » intérieure de la scène reflète l'incident de manière inachevée, plus allusive qu'exhaustive :

Elle n'a même pas entrouvert les yeux, indifférente au trajet, aux gens dont elle a pourtant attiré l'attention en montant précipitamment à Saint-Pierre, poursuivie par un type deux fois plus vieux qu'elle, qui lui réclamait son numéro téléphone « au moins » en criant dans la porte encore ouverte « ton téléphone, allez », ce qui était la preuve qu'il ne la connaissait pas, puisque si on a le nom de quelqu'un, se dit-il, à moins qu'il remplisse trois pages dans l'annuaire... et pour qu'une fille se laisse attraper et serrer comme ça, par derrière, en pleine rue, la bouche dans l'oreille, pour qu'une fille laisse un type faire ça en pleine matinée, sans crier ni se débattre, grimaçant tout juste et encore, ce n'était même pas sûr... (*SNA*: 31)

Le travail indicial du sens, qui donne à l'incident une charge dramatique, est indissociable du travail de reprise : la scène revue a déjà été racontée deux fois dans deux perspectives différentes. Une première fois (*SNA*: 28) dans une description contemporaine de l'incident, et une deuxième (*SNA*: 29) qui reconfigure la montée précipitée dans le bus à partir de la vision du témoin sur le qui-vive¹⁹. Ce retour sur l'incident révèle, au passage, l'action

18. À noter que c'est bien à travers la vitre du bus et son reflet que les deux protagonistes échangent un dernier (et premier) regard. L'intensité de l'échange souligné dans la note 17 prend un autre sens si on la mesure non pas à la faiblesse de l'action narrative, mais à la portée signifiante du reflet dans le roman.

19. Ce que « lui » voit implique alors un léger recul à la fois visuel et temporel. Le récit est au passé (imparfait et passé simple) au lieu du présent, l'action décrite n'est pas dissociable d'une interprétation (il se demande, par exemple, s'il doit « intervenir pour libérer la jeune fille des bras de ce type » – *SNA*: 29) et, pour la première fois, on a une vision d'ensemble des corps des protagonistes, ce que la première vision, immédiatement collée sur les gestes accomplis, ne permet pas (« [...] comme elle était grande, d'une corpulence presque égale à

décisive du grand maigre (il finit par bloquer la porte de l'autobus), venant ainsi modifier son rapport à la jeune fille et l'anecdote elle-même tout en mêlant étroitement vision et interprétation. La troisième et dernière mention de la scène (*SNA*: 31) la repasse intérieurement dans un parcours interprétatif. Il s'agit, pour l'essentiel, de prendre la mesure de l'incident, de le dramatiser sans l'expliquer complètement (la signification reste fragmentaire, en suspens). Cette dramatisation interprétative repose sur des détails révélateurs : la différence d'âge entre la jeune fille et « le type deux fois plus vieux qu'elle²⁰ », d'une part, le fait qu'il ne connaisse pas son nom, d'autre part. Le témoin décrypte l'incident quotidien à la manière d'un détective, il renverse l'indifférence affichée de la jeune fille pour faire émerger, sur fond de scénarios communs et d'attentes établies, le drame ordinaire du harcèlement. L'esthétique filmique, capable de plonger le lecteur dans l'étrangeté des comportements, se résorbe dans une réflexion permettant de revoir l'incident à la lumière de ce qui, dans le ballet des échanges et des gestes, n'apparaissait pas. L'interprétation fait ressortir ce qui restait inaperçu : l'absence de nom. Parce qu'elle la désigne, elle la charge d'une signification possible qui, dans l'anonymat de la vision cinématique, ne se démarquait pas. Pour le lecteur, cependant, cette réserve de sens n'est pas seulement un après-coup. C'est aussi une amorce qui ne pourra à son tour être comprise qu'après coup, quand, des années après, le grand maigre, devenu Samek, retrouvera par hasard la jeune fille, devenue madame Casella.

celle de l'homme qui la serrait contre lui, elle ne semblait pas avoir besoin de bras forts pour échapper à ceux qui la retenaient » – *SNA*: 29).

20. Cette différence d'âge n'est pas une information nouvelle : on sait rapidement « qu'on [...] donnerait à peine vingt ans » (*SNA*: 9) à la jeune fille, tandis que le motard qui l'aborde « doit avoir entre trente-cinq et quarante ans » (*SNA*: 12). Cela reste toutefois disséminé dans le kaléidoscope du regard, sorte de constat approximatif guère plus significatif que la taille et la carrure de la jeune fille. C'est seulement dans la reprise que cette carrure entre dans la ronde du sens (le témoin juge, d'abord, qu'elle est suffisamment grande et forte pour se dégager de l'emprise de son poursuivant – *SNA*: 29). Avec l'absence de nom, la différence d'âge engage la scène du côté du harcèlement comme autant d'*indices probables*.

Même s'il n'y a aucune continuité narrative entre la scène initiale du harcèlement et l'ouverture de la deuxième partie, même si rien ne nous permet de considérer la jeune fille et Britt comme un seul et même personnage, il existe entre les deux un parallèle significatif : l'épouse, sollicitée sexuellement par son beau-frère, lui résiste puis le rejette avec une violence égale à celle de la jeune fille du début : « La jeune fille se dégage avec violence [...] » (*SNA* : 28) ; « Elle s'arrache violemment à ses bras qui l'étreignaient par derrière » (*SNA* : 39). La violence du dégage-ment reflète la violence dont « elle » est victime, ce que l'interprétation du témoin dans le bus montre bien. Objet sexuel ou maîtresse de maison, c'est tout un. Autant la narration minimaliste réduit et court-circuite l'action, autant elle amplifie le jeu d'échos entre des scènes et des époques discontinues. Or, cette reprise en écho n'est pas seulement d'ordre thématique. Elle participe de l'histoire comme telle dans laquelle, bien plus que les événements, l'interprétation est source d'action.

D'une certaine façon, le roman de Lenoir raconte la difficulté à lier interprétation et action. Si, dans la première partie, l'activité herméneutique des personnages est limitée par le choix d'une narration filmique qui l'opacifie, elle apparaît, dans l'épisode du bus, indissociable de la vision comme telle : voir un incident, c'est interpréter ce que l'on voit comme autant de signes à déchiffrer. La transcription partielle de la pensée des personnages n'est pas le gage d'une transparence : elle ne permet pas une connaissance d'ensemble de l'état d'esprit de la jeune fille (ou de la vieille) ni ne donne accès à ce qui se serait passé, mais donne plutôt à saisir, de manière parcellaire, l'interprétation sans cesse à l'œuvre. Une *inquiétude interprétative* se met alors en branle dans le tourniquet des visions et des interrogations²¹. Dans la deuxième partie,

21. La vision du témoin est, d'emblée, interprétation. Si le passage à l'action est hésitant, il finit par s'imposer avec une fulgurance égale à celle de la jeune fille se précipitant dans le bus : « Lui, il a dû les voir alors qu'ils luttaient déjà au ralenti [...], se demandant s'il devait intervenir pour libérer la jeune fille des bras de ce type, mais elle ne criait pas et ses gesticulations pouvaient aussi bien faire partie de leur jeu [...], ça ne voulait peut-être rien dire après tout [...] Il décida

monologues intérieurs et dialogues exacerbent le travail quotidien de l'interprétation sans que, là encore, un récit se cristallise. La relance incessante de cette inquiétude herméneutique se saisissant des moindres manifestations laisse les questions ouvertes et stigmatise les conflits. Les petits drames qui surgissent au passage sont, comme chez Sarraute, des remous intérieurs, actions imaginaires qui, aussi intensives et révélatrices soient-elles, ne mènent à rien. La rencontre à la dérobée avec une homme aux « yeux farouches » et à la « maigreur d'ermite » (*SNA*: 105) dans l'église pendant la cérémonie de communion va pourtant susciter une série de questions (« Quoi ? » – *SNA*: 102 ; « Mais où et quand », « Qui ? » – *SNA*: 105), amorce d'un bouleversement radical et la possibilité, pour le lecteur, de comprendre le roman comme un tout.

ÉVÉNEMENT À REBOURS

La seule action véritablement transformatrice du roman est la fuite de Britt. Sa fugue pourtant ne réussit pas du premier coup : Britt commence d'abord, de façon imprévisible, par conduire le grand-père à l'hôpital, puis décide de s'enfuir avec son jeune fils Tim qu'elle doit ensuite ramener auprès de son grand-père qu'il réclame et, enfin, repart pour de bon. La dynamique de l'action est empêchée par les à-coups qui en émoussent les contours et, surtout, par l'absence de résolution qui s'ensuit. Les recherches ne conduisent nulle part, la filature de Samek non plus – épisodes sur lesquels on ne s'attarde pas comme on pourrait s'y attendre – et, dans une dernière scène très lente, Samek ne retrouve pas la fugueuse là où elle s'était réfugiée. Elle est partie « n'importe où, loin, nulle part, pourvu que ce soit ailleurs » (*SNA*: 207), lui laissant une lettre ne décidant de rien, mais faisant de cette ouverture une décision quant à soi : peut-être désire-t-elle retrouver Samek, mais « *si c'était ça, il faudrait que je sache pourquoi, vous comprenez,*

de ne pas s'en mêler, mais quand, déjà sur le marchepied, il la vit [...] courir sur la chaussée au-devant de l'autobus comme si elle allait se jeter sous ses roues, il bloqua la porte ouverte pour forcer le chauffeur à l'attendre » (*SNA*: 29).

ou si je devais vous rencontrer, me tenir un jour en face de vous, comment dire... c'est ça, je ne sais pas encore le dire » (SNA: 207). Ainsi se termine le roman, sans point final, sans autre issue que la poursuite de sa quête par une femme libre.

Cette fin déceptive (du point de vue de l'action) se suspend donc dans un « peut-être », dans l'inachèvement de la fuite et la disparition de Britt. La perspective minimaliste sape les attentes *de facto* tout en jouant de la tension romanesque : le fantôme d'un amour accompagne les rencontres de Britt et Samek, mais « il ne se passe rien »²² ni dans la première partie ni dans la dernière. De même, l'imaginaire de la fugue tombe à plat : l'échappée de Britt échappe, dans sa réalisation, aux attentes qu'elle sous-tend.

Son nom d'avant nous invite ainsi à revenir sur la logique romanesque faisant de l'événement un rouage de l'action, machinerie permettant de passer d'un stade à un autre et, comme on dit, d'enchaîner. Lenoir, elle, ne raconte qu'un événement décisif, qu'elle *maintient dans sa ligne de fuite*. Cet usage déstabilisant fait ressortir, du point de vue du sens, l'épopée de l'action comme telle, force de rupture dégagée de toute fin. Le roman se soustrait à la vectorisation narrative usuelle faisant de l'action un moyen orienté : la fugue est, littéralement, la fin de ce roman, ce que l'excipit souligne assez. Elle n'est cependant pas dénuée de signification. Si la fugue est une épopée en soi, c'est qu'elle surmonte des obstacles *a priori* triviaux dont Lenoir fait ressortir le poids paralysant. L'action décisive est empêchée, empêtrée dans les obligations quotidiennes et la condition de femme, d'épouse et de mère dominée. Fuguer, c'est échapper à cet engluement, c'est une transformation en soi, peu importe ce qui se passera après. En la détachant d'un devenir dont elle serait le maillon, Lenoir fait de cette fuite une puissance plutôt qu'un vecteur. Mais

22. L'émotion intime que Britt ressent quand elle conduit Adalbert à l'hôpital oriente le lecteur dans ce sens : « Elle pense : Johann Samek, et la peur semble se coucher comme un animal docile contre elle, mais néanmoins hors d'elle, cédant la place au creux de l'abdomen à quelque chose de vigoureux et de palpitant, d'inconnu encore, elle roule bien, avec assurance, élégance [...] » (SNA: 168-169).

l'action travaille aussi le récit à rebours, elle en noue les fils événementiels de façon rétrospective : c'est parce que, sous l'instigation de Samek, Britt revient sur l'incident de *la première partie* que celui-ci accède au statut d'événement : il s'est passé là quelque chose dont elle – et avec elle, le lecteur – ne mesure l'effet que longtemps après, presque par hasard (si Samek n'avait pas vu sa photo sur le bureau de Justus Casella, rien ne serait arrivé). Entre elle et la jeune fille, entre l'avant et l'après, un lien se noue. Le roman est cette remontée à contre-courant qui fait de l'événement, avant toute chose, un après-coup, remontée par l'intermédiaire de laquelle émerge une cohésion d'ensemble.

Car la troisième et dernière partie du roman renvoie à la première en miroir. Elle fait de la réflexion un principe structurel englobant et le moteur de la décision de Britt : depuis que Samek lui a demandé « le nom [qu'elle portait] avant » (*SNA* : 164), depuis que le souvenir de la scène initiale lui est revenu, « elle ne pense qu'à partir » (*SNA* : 177). Britt ne se contentera pas, cette fois, d'y penser : elle agit. Sa fuite, aussi ouverte soit-elle, referme la « parenthèse » du mariage et boucle la boucle. L'effet de bouclage vient de la résurgence, du point de vue de Britt cette fois, de l'incident initial : les propositions du type se fixent à travers un résumé télégraphique mais totalisant de l'incident, jusque-là flottant entre l'opacité énigmatique d'un voir et l'incertitude de l'interprétation. Ce qui se déchiffrait dans le voile des apparences refait alors surface dans l'ordre des faits :

Britt Ardell, dix-huit ans, un homme l'interpelle à l'arrêt d'autobus : Vous faites du stop ?, l'emmène dans un café, Ma mère est à l'hôpital, l'entraîne dans la cage d'escalier d'un immeuble aux fenêtres modern style, Tu la trouves belle ?, la vieille dame poudrée de rose, Tu voudrais la sucer, les motos, les revolvers, *Schmucker*, réveillée dans un autobus par l'insoutenable regard d'une espèce de curé qui peu après, sur le trottoir, au bord du parc, si long, si maigre, c'était lui, c'était ça [...] (*SNA* : 165).

La ré-vision fonctionne comme un rappel photographique, par flashes, d'un incident dont on connaît déjà le déroulement, *révélant* elliptiquement la teneur des propositions du type et les

circonstances de l'incident. Juste avant ce rappel, Britt se souvient de « la fillette en uniforme qui tous les jours descendait puis remontait à pied vers la place Stanislas, passait devant la confiserie, l'armurier, le Riviera Fleurs, la mère et ses deux filles énormes [...] » (*SNA*: 165), s'installant dans la durée et dans l'espace urbain de l'enfance, non plus quelconque mais familier²³. En revenant à elle, en lui demandant son nom d'avant, c'est, sur le mode métonymique, toute l'enfance de Britt que Johann Samek fait remonter d'un bloc, l'incident symbolisant la fin de celle-ci avec l'hospitalisation de la mère et la sexualisation des relations. Dire le nom au complet, c'est *renouer* avec la mémoire évacuée par le mariage, c'est s'affirmer comme sujet. L'incident initial ne devient déclencheur qu'après coup, dans une subite réappropriation qui renvoie Britt à elle-même et noue son personnage. Cette prise de conscience permet à Britt de passer à l'acte pour *dénouer* son mariage.

En ce sens, le véritable événement n'est pas tant l'action de la fuite que le choc qui la précède, choc infime, ne tenant à presque rien, dont les répercussions sont sans commune mesure avec ce qui l'amorce. Quel lien de cause à effet entre l'incident du début et la fugue de la fin? Aucun en dehors du relais interprétatif leur permettant d'atteindre à la conscience et, par là, de se lier²⁴. Certes, il fallait tout de même que Samek tombe sur la photo de madame Casella pour que se déclenche le mécanisme « fatal », mais cette coïncidence toute romanesque cède le pas au lent réveil de Britt, depuis les questions indistinctes (« Mais où et quand? », « Qui? » – *SNA*: 105) jusqu'à la ré-vision intérieure de la première scène et le rappel intime du nom d'avant qui mènera à son énonciation claire, reprise par Samek: « — Oui, mais votre nom, vous

23. D'espace urbain anonyme, dans la première partie, le lieu est devenu familier, chargé de mémoire.

24. La relation n'est pas dissociable de la valeur métonymique de l'incident enfin reconnue: il figure la vie de la jeune fille et l'aliénation qui suivra de même que le dimanche de communion figure, métonymiquement, l'aliénation familiale. L'art romanesque minimaliste de Lenoir pourrait être vu comme une mise en intrigue de la métonymie.

ne... / Elle le lui dit. Il le répète» (*SNA*: 166). Dans les termes de Barbara Havercroft, le roman de Lenoir montre que, d'une part, «l'accès au sujet demeure difficile²⁵» et que, d'autre part, c'est par l'énonciation de son histoire, par sa «répétition» que Britt devient sujet et agent : en disant son nom d'avant, elle se performe comme sujet et s'engage, avec Samek, dans un échange fondé dans la répétition. Le réveil de Britt Ardell prolonge celui de la jeune fille dans le bus secouée par «l'insoutenable regard» (*SNA*: 165) du grand maigre, ou plutôt il s'y lie, nouant ainsi l'histoire dans son entier en dépit de l'ordre chronologique.

RÉPÉTITIONS (BIS)

La mise en récit du quotidien par Lenoir donne à réfléchir à plus d'un titre. La déflation minimaliste qu'elle inflige au roman ne renonce en rien aux procédés romanesques mais, bien plutôt, les combine pour déplacer notre conception de l'événement et du romanesque. Source de tension et d'anticipation, le romanesque participe à la traction du sens et du suspens sans pour autant tramer le devenir de l'action. Le romanesque s'intériorise, nourrissant les dramatisations, les projections et les interprétations du personnage de Britt (surtout) et, avec elle, du lecteur. Le romanesque ainsi se renverse, il trace une frontière fluctuante entre les incidents du quotidien et leurs répercussions intérieures, se donne comme une puissance d'accomplissement plutôt que comme un devenir accompli. Ce partage sarrautien ne fait cependant pas du quotidien un espace poli, presque anodin, sous lequel couvent et se cachent des drames terribles : la violence circule partout, dans l'intimité comme au-dehors, stigmatisant Britt comme «hystérique». Les tâches quotidiennes répétées composent un espace de domination oppressant, elles font de cette oppression

25. Barbara HAVERCROFT, «Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret», *Dalhousie French Studies*, n° 47 (1999), p. 93.

une demande usante et sourde que Britt a le mauvais goût de ne pas subir en silence.

La répartition typique des rôles sexués ne fait pas dans la dentelle. Loin de souscrire à la réappropriation contemporaine du quotidien et de la maternité, caractéristique du nouveau féminisme, elle trace plutôt une ligne dure jouant l'affrontement et l'émancipation sans arrondir les angles. Les rituels et les cycles quotidiens n'ont rien d'un refuge ni d'un regain de sens dans un monde éclaté. Ils sont plutôt l'instrument de domination par excellence, la perpétuation d'un héritage masculin exclusif. La représentation archétypale que propose Lenoir tranche avec la rumeur de « son époque » (la nôtre), qui clame sur tous les tons la fragmentation, la perte de repères, la mort de la tradition. C'est contre une idéologie postmoderne du sujet féminin qu'elle s'inscrit, installant au cœur du contemporain des valeurs et des modèles qu'on pourrait croire d'un autre âge. Elle rompt, de cette manière, avec l'idée sous-jacente d'une évolution par paliers, par périodes, que la critique littéraire – elle-même friande de repères – contribue à construire. Sur cette base polarisée, la prose de Lenoir relance en finesse les dialogues, le discours intérieur et la perception filmique pour faire jouer l'événement à un autre niveau et mettre en scène, par réfraction et reprise, les infimes décrochages qui mèneront à l'action en puissance.

L'usage du discours intérieur dans *Son nom d'avant* est significatif de la manière dont Lenoir s'empare de l'un des piliers de la « révolution romanesque²⁶ » dans la modernité. Il ne s'agit pas d'atteindre, par transparence, les « dessous » psychologiques ni une expérience mentale originaire, mais de creuser, entre la vision ou les paroles et leurs résonances intimes, une faille. La parcellisation des discours et de leurs réflexions contribue à cette

26. Je renvoie ici à l'essai critique de Michel ZÉRAFFA, *La révolution romanesque*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », [1969] 1972. Zérafra s'intéresse à la représentation de la conscience et aux techniques qui s'y rattachent : courant de conscience, monologue intérieur, discours indirect libre...

orchestration du conflit généralisé doublé d'une coupure intime du sujet incapable, presque jusqu'à la fin, de se « composer ». La tripartition du roman va dans le même sens : elle marque des éclats et des ruptures, mais permet aussi de relier ce qui ne l'était pas, de replier l'expérience de lecture sur celle du personnage²⁷. C'est là que la forme kaléidoscopique et la répétition entrent dans la ronde du sens. La première permet, par contraste ou reprise, un jeu réflexif de miroir ; la deuxième se divise entre habitude stérilisante (pour Britt) et reprise génératrice. Si Lenoir est bien cette écrivaine minimaliste de l'intime, ce n'est pas seulement parce qu'elle représente la vie domestique et met au jour des craintes et des angoisses inavouées, mais aussi parce qu'elle donne à la *prise de conscience intime* une portée décisive. Cette prise de conscience révèle non pas des profondeurs ineffables, mais une histoire déjà là, déjà vécue (et racontée), pas encore intégrée dans l'expérience du sujet, pas encore comprise comme possibilité d'agir. L'inquiétude herméneutique qui travaille l'ensemble du roman se métamorphose en un *pouvoir comprendre* ; celui-ci permet à Britt de sortir du cercle du ressentiment et de l'aliénation. Le quotidien n'est pas plus trivial que réenchanté : il est le théâtre métonymique de cette aliénation subie, de cette chance à saisir. L'épopée, s'il en est une, raconte une émancipation difficile, celle d'un combat au quotidien d'une femme qui se joue tout entier non pas dans l'importance de ce qui arrive ni dans l'inanité de ce qui se répète, mais dans l'émergence agissante d'une possibilité. Rien n'arrive tant qu'on n'en a pas pris intimement conscience. L'après-coup de l'événement fait du quotidien le théâtre d'une répétition *ouvrant sur* l'action et le devenir.

27. Un « fossé » sépare la première partie de la seconde. C'est seulement dans la troisième partie, avec le nom de Britt Ardell, que le fossé est franchi. En ce sens, l'activité de lecture et l'interprétation des personnages participent pleinement à la mise en intrigue de cette « histoire ».

RÉSONANCES ET RESSASSEMENTS DANS *LE RÉPIT* D'HÉLÈNE LENOIR

Nicolas Xanthos

Université du Québec à Chicoutimi

La grande proportion de récit de pensée dans *Le répit*, surtout sous la forme du monologue rapporté et du monologue narrativisé, laisse peu de place au doute : à l'évidence, ce roman se veut une représentation complexe et plurielle de l'intériorité. C'est moins le monde qui occupe le devant de la scène romanesque qu'une conscience qui le perçoit, parfois mal, l'assimile, souvent à sa manière, et le rend signifiant, la plupart du temps selon ses propres préoccupations. Ce monde – humain, relationnel – se heurte à une conscience qui le métamorphose en se l'appropriant, en une alchimie dont le roman se fait la patiente observation et la mise en scène méticuleuse.

Représentant ainsi les contrecoups intérieurs, le roman, certes, explore une conscience et ses méandres ; mais, pour ce faire, il explore aussi l'idée même de conscience ou d'intériorité, il en développe, en acte, une conception sophistiquée qu'il déploie à même sa poétique, sa narrativité, son organisation discursive. C'est, par-delà l'anecdote trouble et troublante du roman, ce que nous voudrions chercher à lire à même *Le répit* : une fable sur l'intériorité, une manière de la penser et de la représenter. Car c'est, nous semble-t-il, l'un des enjeux du texte – et, plus largement, de l'œuvre d'Hélène Lenoir : trouver les moyens proprement littéraires de dire quelque chose de cet univers intérieur dont le genre romanesque est, assurément, un observatoire privilégié.

Il y aurait quelque exagération à vouloir faire du *Répît* une authentique et complète philosophie de l'esprit, à la fois parce que ce n'est pas l'entier de l'esprit qui relève des enjeux romanesques et parce que ce sont, pour le dire vite, les résonances intérieures du monde relationnel qui font l'objet de la représentation. Mais, à cette échelle, la réflexion est attentive et soutenue : quels sont les événements perçus, comment les sont-ils, comment intègrent-ils l'intériorité, comment y gagnent-ils sens et valeur – autant de questions que le roman pose et auxquelles il apporte, par sa mise en scène, ses réponses.

On commence sans doute à percevoir que le cœur de cette pensée romanesque de l'intériorité réside dans le jeu entre les événements vécus, la conscience qu'on en prend et leurs répercussions et interprétations intérieures. L'intériorité est pensée en tant qu'elle subit le monde extérieur ou s'impose à lui, en tant qu'elle le travaille, lui donne sens, essuie ses assauts et leur assigne une position dans un ensemble déjà formé. Ce sont donc les échanges et négociations multiples et subtils entre le dedans et le dehors que le roman s'emploie à mettre en scène, les formes d'intériorisation du dehors et d'extériorisation du dedans, l'inlassable travail de ressassement et de réécriture intérieure de ce qui se vit ainsi que la soudaine projection dans l'agir de ce qui appartenait en propre au désarroi d'une conscience.

Ce jeu entre l'intériorité et les événements vécus est exprimé à même l'organisation narrative du roman qui entrelace les quelques gestes et propos du protagoniste au fil de son voyage d'une douzaine d'heures et les pensées provoquées par ce qu'il vit, et qui peuvent concerner le présent immédiat seul aussi bien que, le plus souvent, mettre en relation, sur le mode de l'association plus ou moins libre, ce présent et d'autres moments de la vie du personnage. Bien qu'il éclaire certains aspects de la vie passée du protagoniste, cet entrecroisement de fragments intérieurs et extérieurs ne nous semble pas avoir pour fonction première de raconter, fût-ce sur le mode du puzzle, cette vie passée ; il contribue plutôt à dire la construction de la conscience du moment présent,

sur fond d'un vaste réseau de liens de sens qui s'est développé et cristallisé au fil du temps.

LÀ OÙ LE COUP A PORTÉ

Le roman s'ouvre sur la phrase prononcée par Ludo, le fils du personnage principal, pour lui annoncer le malaise cardiaque et l'hospitalisation de Véra, son épouse, en voyage en Finlande : « Ce serait quand même bien que tu viennes » (R: 7). Ce faisant, le roman met à son orée l'essentiel de ce qui constituera le monde extérieur pour la conscience du personnage principal. Il ne s'agit pas d'un monde physique qui serait perçu par les sens, mais d'un monde qu'on a qualifié plus haut d'humain et de relationnel, fait d'interactions le plus souvent verbales, d'attentes, de devoirs réciproques, de jeux d'influence ou de pouvoir. Ces interactions sont perçues non pas comme des échanges d'informations à maximiser, mais bien comme des modes d'action sur autrui souvent conflictuels. Cette dimension agonistique de la parole échangée se manifeste dès la deuxième page du livre : le protagoniste, à la suite du téléphone de son fils, ressent « cette douleur familière qui irradiait de sa nuque vers ses épaules contractées, *comme si le coup avait porté à cet endroit*, l'appel alarmiste de Ludo » (R: 8. Nous soulignons). Parole assénée plutôt qu'échangée, dès lors, qui, sur le plan de l'intériorité psychologique, aura un effet d'irradiation semblable, le personnage la ressasant et éprouvant durablement ses effets, quoiqu'il ne puisse les nommer précisément encore.

L'appel de la sœur du personnage principal, qui vient s'enquérir des projets de ce dernier à la suite d'un coup de fil de Ludo, est perçu de la même façon :

[...] il transpirait, râlait, luttait contre cette chose poisseuse, connue, lourde, remords, découragement, envie de s'asseoir là dans un coin par terre et de n'en plus bouger jusqu'à ce que Véra revienne, qu'ils le laissent tranquille, qu'ils arrêtent de le *cogner*, chacun à leur façon (R: 39. Nous soulignons).

Le protagoniste semble littéralement *assommé* par les propos qu'on lui adresse, comme s'il avait été passé à tabac. L'épisode, qui se finit sur les éclats de voix du personnage raccrochant au nez de sa sœur, est d'autant plus marquant qu'*a priori* les propos de sa sœur semblent manifester une inquiétude et une sollicitude bienveillantes plutôt qu'une intention pernicieuse.

C'est dire combien les interactions sont, dans cet univers, vécues comme de potentielles agressions. Cette conception agonistique ou conflictuelle de la parole partagée traverse et constitue de part en part le monde extérieur tel que le roman le met en scène, provoquant en retour toutes sortes d'affects dysphoriques sur lesquels nous reviendrons. On peut suivre la piste du propos de Ludo dans le roman pour comprendre un peu mieux la nature du conflit qu'est toute interaction – indépendamment des intentions effectives des participants. Le protagoniste décide d'aller en Finlande en train pour rejoindre son épouse. À la gare, il a une petite altercation avec une préposée qui lui signale qu'il a « déjà bien de la chance d'avoir une place en s'y prenant à la dernière minute » (R: 48), ce à quoi il réplique, sans même s'en rendre compte et comme stupéfait de l'avoir dit : « [...] ma chance, ma femme en train de mourir dans un hôpital d'Helsinki ! » (R: 49). Le « vrai fond de l'histoire révélé par le biais de la fille du guichet » (R: 51), c'est que les appels de Ludo ont fini par toucher en lui quelque chose « pour qu'il finisse par endosser inconsciemment ce rôle que tous attendaient de lui » (R: 50), « mi-victime, mi-héros, l'époux se mettant en route juste après avoir entendu l'appel, compris le mot de passe, quittant sa maison, son village, sans se retourner, chevaleresque et fragile » (R: 50-51). La crise ouverte par les malaises de Vera a donc pour conséquence qu'on attend de lui qu'il endosse un rôle spécifique : tel est l'enjeu des propos échangés, ce qui les sous-tend et leur confère leur dimension agonistique ; on veut le forcer à adopter une posture qui n'est pas ce qu'il ressent, et contre quoi il va lutter. Et la stupéfaction qu'il éprouve devant la préposée, c'est de se rendre compte tout à la fois de cet enjeu qui n'était pas forcément clair à son esprit et du fait qu'il a fini par adopter cette posture qu'on attendait de lui,

cette inquiétude d'un mari pour son épouse, cette forme aussi de souci de l'autre. Interagir, c'est dans cet esprit contraindre autrui à une posture ou à une place particulière. Cette contrainte prend dans le cas de Ludo un tour presque agressif mais, comme on l'a vu avec la sœur du personnage principal, la contrainte n'est pas en elle-même liée à une violence qui serait exprimée : un propos bienveillant est tout autant lesté de ces postures attendues, qui sont de fait une contrainte exercée sur l'interlocuteur. Dans un esprit proche de celui de François Flahault et sa théorie du rapport de places, il appert que, dans *Le répit*, interagir, c'est par principe, et plus ou moins délibérément, tenter d'imposer des rôles, des postures ou des places à soi-même et à autrui.

On comprend aussi dès lors la conception foncièrement agonistique du monde extérieur qui se déploie dans le roman : les moments d'interaction sont des moments de contrainte, de manières d'agir sur autrui, de l'influencer, de le limiter à telle ou telle place. Le titre du roman s'éclaire aussi par rebond, et sous un jour ironique. En débutant avec l'appel de Ludo, le texte s'ouvre précisément sur un univers dans lequel, pour le protagoniste, il n'y aura pas de répit, dans lequel il sera perpétuellement pris dans des luttes où des coups lui seront portés. Le répit aurait été la période de vacances de Véra – et encore : seul devant le miroir en sortant du bain, le personnage principal s'est souvenu de paroles de son épouse liées à sa corpulence : « [...] ce laisser-aller pouvait avoir des conséquences graves [...], elle ne voulait même pas parler du côté esthétique, appuyait-elle, vu que ça tu t'en fous complètement... » (*R*: 18), paroles qui lui ont causé un malaise, une « inquiétude » qu'ensuite l'appel de Ludo a confirmés. Dans les divers propos qui lui viennent en tête, c'est son insouciance ou sa relative indifférence à autrui – c'est-à-dire à Véra – qui est pointée, et c'est l'exigence d'une posture toute différente qui se laisse entendre. C'est à certains égards une négation et une reformulation identitaires qui se logent dans ces interactions, qui, sans répit, viennent heurter le personnage principal.

Tout se passe donc comme si les contacts avec le monde extérieur tel qu'il apparaît dans le roman avaient pour fonction

d'atteindre, de heurter, de contraindre le protagoniste à même son intériorité. L'extérieur n'est pas, par exemple, le lieu d'une contemplation où s'oublieraient les blessures ; il est, au contraire, celui où s'échangent des coups, où arrivent des blessures aux répercussions intérieures, et dont on suivra maintenant le parcours.

LES REMONTÉES DU VIEUX FILM

Avec les coups qui s'y donnent, l'extérieur comme monde relationnel tient lieu de déclencheur de processus intérieurs dont le roman trace les méandres. C'est chaque fois un ensemble ou des ensembles de souvenirs qui sont convoqués et qui constituent le fond sur lequel le coup présent va prendre sens en le réactivant et en s'y inscrivant.

Comme sous l'effet d'une force gravitationnelle, ce qui est vécu au présent va, intérieurement, être mis en lien avec des épisodes passés, qui peuvent être précis et uniques ou, le plus souvent, généraux et itératifs. Ainsi en va-t-il lorsque la femme qui partage son compartiment dans le train range ses affaires pour dormir un peu :

Elle tire un mouchoir de son paquet, essuie soigneusement le capuchon du thermos, le revisse en lui jetant, croit-il, un petit regard en coin, puis, ayant bruyamment laissé retomber le couvercle de métal de la poubelle accrochée sous la tablette, elle rentre la tête dans les épaules en mettant sa main sur sa bouche d'une manière enfantine vaguement coupable.

La sensation de la connaître. Il pourrait la nommer, le nom d'une de ses cousines ou d'une des amies de sa sœur dont il était épris à quinze ou seize ans, ce jeu de filles, comme si elle s'était retirée dans une chambre pour se déshabiller en laissant la porte ouverte derrière elle : bon, je vais dormir maintenant... (*R*: 102-103)

Immédiatement ou presque, le moment présent est mis en relation avec un souvenir qui vient lui donner sa pleine signification. D'une certaine manière, la passagère danoise perd son identité à la faveur de cette mise en relation mémorielle, puisqu'elle y gagne un nom qui, concrètement, ne peut être le sien. Il en va de même

pour le protagoniste, qui de quinquagénaire devient adolescent, et plus encore adolescent amoureux. Le moment présent est ainsi lié à un moment passé qui le révèle : le geste de la passagère, et plus largement l'entier de cette scène, réveille des sentiments amoureux, ou désirants, chez le personnage principal – ces mêmes sentiments éprouvés il y a une quarantaine d'années envers d'autres personnes. Étrange rapport de places qui inverse ou suspend le cours du temps, assurant la permanence de ce qui n'est plus et en faisant dépendre ce qui est.

Un processus similaire, quoique peut-être plus retors, se laisse voir lorsque le personnage principal, dans le train, pense qu'il va être, en première classe, entouré « de types comme ça, frimant avec le *Financial Times* ou leur portable allumé sur les genoux, le genre Ludo, d'après les récits de Véra tellement heureuse de sa réussite » (R: 53). Un premier souvenir vient à l'esprit du protagoniste : sa femme, Véra, prenant toutes sortes de photos du bonheur du couple de Ludo et Sinikka. Puis il se demande « à quoi ressemblait leur idylle quand ils remettaient Véra et son appareil-photo dans l'avion » (R: 54). La scène alors imaginée est à double entente :

[...] des mots plus hauts que les autres, des insultes, des cris, partant de rien, des portes claquées, fermées à clé, et la gueule après pendant des jours et des nuits, elle boudant le lit conjugal pour celui donné à Véra pendant son séjour chez eux, lui quémendant chaque soir [...] (R: 54).

D'une part, il s'agit à l'évidence d'une scène imaginée mais, d'autre part, on ne peut manquer de constater que, subrepticement, ce n'est plus de Ludo et Sinikka qu'il s'agit, mais bien du protagoniste et de Véra, et plus exactement de ce qu'a été leur existence jusqu'au moment du « déménagement » de Véra, et même après, avec les portes « fermées à clé ». Dans la scène imaginée, il n'est d'ailleurs pas innocent que Sinikka occupe le lit de Véra : c'est bien son rôle à elle qu'elle joue, alors que c'est dans Ludo que lui se projette. Ici encore, ce qui se passe au présent est comme informé par ce qui s'est passé, attiré par lui, dans l'orbite

signifiante qu'il crée et impose. Ce qui se passe, réellement ou imaginairement, entre en résonance avec ce qui a eu lieu, le souvenir ne cessant de s'imposer et de donner sens au présent. La force du « vieux film » semble telle que l'intériorité du personnage constitue en bonne part le chemin plus ou moins tortueux par lequel l'écho de ce qui se déroule effectivement ou est imaginé se métamorphose progressivement en un souvenir dont on pourrait dire qu'il cherche, malgré le personnage, à occuper le devant de sa conscience. Les affects, liés à ces souvenirs, de colère et de frustration, maintes fois exprimés, sont tels qu'ils contraignent la conscience à être conscience de l'inlassable répétition du passé. C'est du reste ce dont le protagoniste se rend compte lorsque, s'amusant à imaginer la vie intime des gens qu'il croise, il constate douloureusement qu'il imagine aujourd'hui les mêmes choses que quarante ans auparavant, « comme si regarder attentivement les autres ne pouvait que faire surgir des images renvoyant à sa propre honte et à son propre dégoût dont aucun rire ne le protégerait ni ne le sauverait plus désormais » (*R*: 68).

L'organisation de ces souvenirs à même le roman est délibérément floue. On trouve certes quelques repères temporels et quelques scènes singulatives (la rencontre impromptue dans la campagne, le déménagement de Véra sept ans plus tard, trois ans avant son malaise cardiaque, la mort du chien), mais rien qui puisse permettre de reconstruire une histoire, un authentique récit à la chronologie signifiante. Il nous semble qu'il s'agit là moins d'un effet de puzzle qui demanderait par ailleurs la collaboration du lecteur pour être pleinement reconstruit, que d'un effet de relative atemporalité. Il s'agit en effet moins d'une progression que du ressassement, de la reprise d'un certain nombre de thèmes mémoriels au fil des événements présents. C'est une mémoire thématique plutôt que narrative, qui fonctionne par échos et surimpressions plutôt que par succession. Alors que le souvenir d'une assistante entreprenante lui revient à l'esprit, où les choses avaient tourné court et mal, il se rappelle être

resté là [à l'Institut] la moitié de la nuit, prostré, écrasé par cette vieille chape de honte et de rage étroitement mixées, cette espèce de camisole de force qui avait grandi avec lui depuis l'enfance, taillée à la mesure de chaque nouvelle humiliation, parfaitement ajustée, le condamnant au silence, au repli [...] (*R*: 109).

Cette scène n'est pas la partie d'un tout narratif qui progresse au fil des épisodes vers un but qui lui donne son sens ; c'est, tout différemment, l'occasion de la reprise d'un sentiment bien connu qui accompagne le personnage principal au fil de son existence et ressurgit à toutes sortes d'occasions qui se trouvent par le fait même intégrées à un semblable ensemble, à une semblable famille d'événements de mémoire. Comme le récit, le temps s'abolit dans cette répétition du même, ou de ce qui n'est perçu et retenu qu'en tant qu'il s'intègre à un regroupement d'événements pensés en fonction des mêmes enjeux.

C'est dire aussi qu'en un mouvement similaire, on lit même dans les scènes singulatives une propension à l'itératif, un élan qui vise à créer des ensembles où le temps se dilue au lieu de moments qui pourraient être intégrés à une chronologie. Ainsi en va-t-il dans la scène où le protagoniste rencontre, ou surprend, sa femme à vélo dans la campagne. Un soupçon d'adultère teinte cette rencontre qui se finit sans réconciliation malgré un geste en ce sens. Il poursuit son chemin :

Il avait continué sa promenade en direction des étangs, content d'avoir un but car il lui en fallait un ce soir-là, et, plus il avançait, plus il se figurait qu'il allait trouver sur une berge la preuve de ses mensonges, la raison de sa dérobade, une gueule à casser. Dans son souvenir, cette marche insensée, des dizaines de fois reproduites cet été-là vers Brochard ou ailleurs, s'est étendue aux quatre ou cinq saisons suivantes : lui, s'épuisant, se perdant en compagnie d'un chien fou à arpenter la campagne à grands pas, tiré par un désir égal à la frayeur de voir, de savoir, la frayeur croissant au fur et à mesure que la piste se précisait, et triomphant pour finir, il reculait, infoutu dès qu'il avait presque un nom, un visage, un lieu [...] (*R*: 60-61).

Ce passage débouchera sur l'accident du chien, qui lui-même débouchera sur une nouvelle multiplicité de scènes avec Véra,

dans ce mouvement qui pousse à la synthèse itérative, qui fonde la spécificité des moments vécus dans une équivalence d'enjeux et de signification qui les fait tous se ressembler dans la mémoire du protagoniste. Tout le travail de la mémoire, ici, ne sert pas à découper des moments, à saisir des instants plus ou moins prolongés, mais bien à assimiler le divers en un nombre limité de catégories signifiantes, comme si, sous la pluralité des moments vécus, un même petit nombre de thèmes se répétait qui ramenait le divers à quelques enjeux semblables toujours répétés sans répit, où le personnage principal se retrouve contraint et, souvent, avili. C'est d'ailleurs sous cet angle manipulateur qu'il perçoit l'appel de Ludo, ainsi qu'il le dit à la passagère danoise :

[...] il a la sensation très bizarre d'être manipulé depuis l'avant-veille, le premier coup de fil de son fils, comme s'il avait en décrochant et sans le savoir, bien sûr, signé un engagement ou donné une espèce de promesse, et que tout se déroulait à partir de là selon un plan dont il n'avait pas eu ou peut-être pas voulu prendre connaissance parce qu'il s'imaginait que cela ne le concernait pas [...] (*R*: 95).

Mais il va plus loin dans l'assimilation : « [...] c'est toute sa vie qui lui semble s'être déroulée selon le même processus que ce voyage » (*R*: 95-96). Difficile d'exprimer plus directement cette équivalence qui s'instaure, au moyen des mécanismes mémoriels, entre le moment présent tel qu'il est vécu et un passé qu'il ne fait que répéter, dont il n'est finalement qu'une variante parmi d'autres. Ni temps, ni progrès, ni progression ne semblent décelables dans cette perspective intérieure ; et cette absence de narrativisation et de téléologie entraîne également une absence d'agentivité chez le personnage, qui se considère non pas comme susceptible de vouloir et d'agir, mais simplement comme le jouet de volontés autres que la sienne.

QUELQUE CHOSE D'UN PEU LASCIF ET DE SOURNOIS

Si la conscience du protagoniste est travaillée par les méandres de la mémoire, elle l'est également par les aléas d'un désir qui s'affirme progressivement, à mesure aussi que le sollicitent des événements du dehors. Zone frontière que celle du désir dans *Le répit*, tout à la fois perméable aux appels plus ou moins délibérés de l'extérieur, déployant progressivement sa logique propre et conduisant aux récritures intérieures de ce qui est vécu.

Avant sa rencontre avec la Danoise, le protagoniste pense bien ici ou là à sa vie intime avec Véra, mais sans qu'il s'agisse de désir éprouvé au présent : c'est plutôt sur le mode de la honte ou de la culpabilité qu'il y songe, comme lorsqu'il se perçoit en « vieux bouc » (R: 44) dans le geste de Véra qui ferme sa porte à clé comme pour se protéger de lui. Les choses commencent à changer lorsqu'il aide la voyageuse à prendre place dans le wagon ; assis dans le compartiment ensuite, il la caractérise rapidement par sa poitrine : « [...] une Flamande, Allemande ou Scandinave, la quarantaine sonnée, le genre grande femme baraquée à la poitrine lourde, il l'avait vu tout de suite, il y pensait en évitant de la regarder par le biais de la vitre » (R: 75). D'entrée de jeu se mêlent ici le désir et l'interdit, l'impression d'une poitrine opulente et le regard détourné, qui vont croître de pair dans l'intériorité du personnage. C'est autour de cette poitrine que l'investissement sexuel aura d'abord lieu, en même temps qu'une tentative pour le refréner. La sollicitation extérieure est ici minimale, puisque le protagoniste ne parvient pas à se souvenir si, effectivement, ladite poitrine est opulente ou s'il l'a imaginée telle, et tente de minimiser la portée de ce qu'il a cru voir :

Les seins lourds... mais ce n'était même pas sûr. Il croyait l'avoir vu aussitôt mais il n'avait évidemment pas regardé, du moins pas... il se troubla, essaya de se souvenir de la courte scène de salutations [...]. Il ferma les yeux, attribua au mélange brusque de sensations très fugitives l'idée assez frustrée d'une poitrine particulièrement opulente qui devait en réalité être des plus ordinaires, il l'espérait, [...] un peu

honteux [...] d'avoir en tout cas imaginé au point d'en être encore perturbé [...] (R: 76).

Entre l'intérêt et l'interdit se construit ainsi un désir tout à la fois reconnu et refusé, dans le même mouvement: tous les prétextes sont bons pour amoindrir l'impact éprouvé, pour en fictionnaliser la cause, simple effet conjugué de l'imagination et de sensations trop rapides pour être correctement interprétées. L'investigation se poursuit sur ce fuyant objet du désir, pour tenter de minimiser encore sa portée et ses effets:

Il se souvint de [...] ce grand parapluie absurde serré sur sa poitrine, la creusant sans doute ou la pressant de telle sorte que les seins remontrés ou écartés avaient pu paraître très proéminents [...] voilà, c'était ça, il s'en souvenait exactement à présent et éprouvait un grand soulagement en constatant que tout n'était pas venu de son imagination dévoyée mais d'un simple effet d'optique... (R: 79-80)

Le protagoniste ne ménage pas ses efforts pour désinvestir, tout en continuant pourtant de s'y intéresser, la fameuse poitrine de la voyageuse. Paradoxalement en effet, toute sa rationalisation a pour double effet de dire que l'éventuel attrait ressenti ne tenait ni à l'objet ni à l'imagination perversifiée, mais à un simple et neutre phénomène optique, et de scruter encore cela même qui l'avait initialement intrigué. Tout se passe en somme comme si la manière choisie pour tempérer la pulsion permettait incidemment sa continuation. Dénier subtil, cette manœuvre, on s'en doute, ne conduit pas le personnage à considérer sans affect l'anatomie de sa voisine de compartiment, voire à cesser de la considérer. Étant une pulsion sur une autre, il décide « de se soumettre à une sorte d'ascèse, de ne rien porter à sa bouche, ni bonbon, ni boisson, ni chocolat, ni cigarette » (R: 80) pendant vingt minutes, « à l'abri de toute tentation du Malin, quarante jours au désert, concupiscence et gourmandise, vingt minutes loin de son corps » (R: 81). Le lien établi entre gourmandise et concupiscence laisse peu de place au doute quant aux motifs sexuels de cette ascèse, et l'on continue à voir le désir se déployer simultanément à son refus

ou la tentative coupable d'en circonscrire et d'en maîtriser les conséquences.

Comme s'il était désormais impossible au personnage d'échapper à l'ordre du désir, les hasards narratifs vont l'amener, lors d'une petite escapade dans les couloirs du train, à tomber sur un couple faisant l'amour entre deux wagons et croiser, avant de s'éclipser, le regard de la femme :

[...] elle ne l'avait peut-être même pas remarqué tant le plaisir semblait avoir effrayé tous ses sens, troublant gravement les siens, comme une crampe douloureuse le traversant verticalement jusqu'à la gorge, tandis que ses bras et ses jambes paraissaient aussi mous que son cerveau (*R*: 83).

À l'évidence, le spectacle involontairement surpris ne le laisse pas indifférent : il accentue son état et, par comparaison, évoque un avenir possible de sa relation avec la Danoise tout en marquant la différence actuelle : un désir commun, accepté, assumé et consommé d'un côté, de l'autre, un désir qu'on s'efforce de refouler, contre lequel la voyageuse semble se protéger en disposant son parapluie entre elle et le protagoniste, et en sortant pour découper un fruit un canif pouvant servir à se défendre. Autant de manières, aussi, de lire chez autrui des comportements répondant à la honte perçue par soi : le personnage croit voir chez la Danoise des comportements visant à se prémunir de son désir, comme lui-même semble consciemment chercher à le faire. Ici encore, le désir et son refus vont de pair.

Le protagoniste se sent « tiraillé entre deux aimants de force égale » (*R*: 90) : le couple et la voyageuse, avec « son parfum, les broussailles rougeoyantes de son chignon, ses gros seins lourds et tièdes... rien que les sentir dans ses paumes, les toucher, rien d'autre, et son ventre aussi, toucher et pétrir son grand ventre mou et charnu... » (*R*: 91). On le voit, le désir n'a pas été dompté par les rationalisations optiques de tantôt : on le retrouve tout aussi intense, et plus encore, le protagoniste continuant sa description des seins, puis du ventre de la voyageuse, compliquant le tout de gestes qui se veulent mesurés, comme pour (se) prouver

encore qu'il est maîtrisé. Reste que, qu'il soit sans frein ou qu'il se veuille maîtrisé, il n'est plus question que de désir désormais : terminées, les rationalisations et les ascèses.

Un pas de plus est franchi immédiatement après l'allusion au ventre de la voyageuse : alors que le désir se bornait à une attention anatomique, le voici qui, à la faveur d'un souvenir, se complique en scénario un peu plus étoffé. Si en effet le protagoniste pense au ventre de la Danoise, c'est « pour oublier le corps ferme et menu de Véra qu'il aimait tant faire tressaillir la nuit dans son sommeil quand, réveillé par sa chaleur, il pouvait exactement suivre l'effet de ses caresses à partir de son souffle et de ses mouvements » (*R*: 91). Le fantasme s'active et se déploie et, quelques minutes plus tard, alors que la voyageuse a fait part de son intention de dormir un peu, il va contribuer à la réécriture intérieure de ce qui a été vécu et, plus précisément, entendu :

Cette façon de le dire en mettant dans sa voix, ses mouvements agités puis lents à la recherche de la meilleure position pour ses hanches, sa tête, ses jambes entravées par la grande valise, quelque chose d'un peu lascif et de sournois, glissant dans le message, l'annonce officielle de son sommeil, une espèce d'invite à en disposer lui, comme il lui plaira, à disposer d'elle dormant, comme si elle avait pu débusquer ses désirs les plus secrets [...] (*R*: 103).

Tout comme, tout à l'heure, les résistances intérieures étaient mises sur le compte de la voyageuse en donnant un sens spécifique à la présence du canif, le désir et le scénario fantasmatique trouvent également leur origine dans une intention voilée de la Danoise qui aurait su débusquer les désirs les plus secrets du protagoniste. Le geste d'autrui se trouve ainsi transformé par la poussée du désir, réinterprété en fonction de l'état de ce désir, et devient cause extérieure de ce qui est en fait un mouvement intérieur semblant ne pas vouloir prendre fin. Autrui devient ainsi cet écran sur lequel le fantasme est, littéralement, projeté : s'il le sollicite involontairement au départ, il ne tarde pas à s'en faire le complet support malgré soi.

Si la voyageuse devient un lieu d'inscription fantasmatique, elle est aussi, quoique plus sourdement, constituée au fil de cette progression qu'on cherche à décrire par la figure de Véra et les affects ambivalents qui y sont liés. Le système défensif du canif et du parapluie évoque la clé qui ferme la porte, le protagoniste songe à Véra en même temps que ses fantasmes se complexifient, et toute la progression narrative du désir est entrecoupée de remontées amères et colériques du vieux film, jusqu'à ce que la mort même de Véra soit voulue (« [...] comme il souhaitait à cet instant qu'elle crève à Helsinki » – *R*: 111). Au désir se mêlent donc, insidieusement, de la colère et du ressentiment, et la Danoise devient l'objet de sentiments extrêmement équivoques sans qu'elle y soit pour rien : c'est à même la mémoire et le désir du narrateur que cet amalgame se constitue, en résonance avec ses fantasmes et sa perception affective de Véra. C'est peut-être ce qui explique en partie l'agression finale, lorsque le protagoniste empoigne brutalement le sein de la voyageuse qui s'était collée contre lui : geste où la frustration et la colère le disputent au désir, et qui semble s'adresser à Véra davantage qu'à la voyageuse, à celle-là à travers celle-ci.

C'est ainsi une conception complexe du désir que met en scène Lenoir dans *Le répit*. Tout ensemble, le désir est sollicité par des éléments extérieurs, mais aussi se déploie selon ses propres rythme et logique et va, de l'intérieur, modifier ou contraindre la perception de ce qui est vécu. On pourrait dire que ses paramètres principaux sont que, d'une part, le désir est ressenti et nié – soit qu'on veuille le refréner, soit qu'on veuille rendre autrui responsable de son apparition – et que, d'autre part, il progresse par étapes successives, commençant comme une attention spécifique témoignée au corps pour finir en fantasme plus ou moins développé. Mais il est aussi le lieu d'échanges et de montages affectifs subtils, d'activation de la mémoire et de ressassement, de récritures de l'autre – Véra se lisant en filigrane dans la voyageuse danoise et construisant la nature des sentiments éprouvés pour cette dernière. L'intériorité désirante oriente, sinon transforme, la perception de l'extériorité désirée en une poussée croissante qui

charrie son lot d'affects et de souvenirs, la longue durée de l'histoire individuelle venant s'inscrire dans l'instant présent pour lui donner forme. Double progression, alors : celle d'un désir qui, sous l'apparent déni, avance vers ses zones les plus secrètes, celle d'une histoire individuelle dont ce qui se vit devient le palimpseste toujours plus insistant. De plus, tout un jeu de superpositions, de masquages et de substitutions est également à l'œuvre, qui se méprend sur l'origine de l'affect, revisite les souvenirs proches, nie ce qui est éprouvé, mêle la colère au désir ou troque celle-là contre celui-ci, projette l'ombre d'une personne dans une autre, etc. Si l'organisation narrative montre la progression du désir, elle montre également ces déplacements ou permutations en enchaînant presque causalement les affects, les souvenirs, les pensées et les perceptions, montrant l'influence directe des uns sur les autres, décrivant les métamorphoses successives subies par la Danoise sous les poussées diverses du désir, de la mémoire et de la frustration.

N'AURA QUE VAGUEMENT CONSCIENCE

À la lecture du roman, on ne peut manquer d'être frappé par la quantité de moments d'absence du protagoniste : « [Une résolution prise] l'avait en tout cas mis pour un assez long moment dans un état second dont il émergea en apercevant la pendule de la gare [...], il se rendit compte qu'il avait oublié son bagage » (*R*: 45) ; « [...] il fut perturbé de ne pas pouvoir se souvenir de ce qui s'était passé autour de lui ni de ce qu'il avait fait depuis le moment où il avait composté son billet [...] » (*R*: 65-66) ; « [...] il s'étonna de reconnaître son sac en plastique sur la banquette de gauche côté couloir, incapable de se souvenir à quel moment il l'avait laissé là [...] » (*R*: 72) ; « Depuis une bonne quinzaine d'heures, il agit sans avoir vraiment conscience de ce qu'il fait, il a même de réels moments d'absence [...] » (*R*: 97) ; « La suite se dissout dans un flux chantant au bord de ses pensées ralenties et décousues comme à l'approche du sommeil [...] » (*R*: 101) ; « Il s'affole. N'aura que vaguement conscience d'enchaîner les gestes

machinaux du type qui passe un coup de fil dans un train en baissant la voix [...] » (*R*: 116). Maintes fois répété, le signal est clair : la conscience du protagoniste n'est que peu tournée vers un monde extérieur dont il n'a en définitive qu'une appréhension assez nébuleuse. Repli sur soi, sur un monde intérieur qui tient lieu de milieu d'observation, le roman pousse sa logique jusqu'à entraver pathologiquement le contact avec l'extérieur. L'expression « perdu dans ses pensées » s'appliquerait ici au pied de la lettre : pris au piège d'un labyrinthe de mémoire et de désir, d'une intériorité qui, de plusieurs manières, déborde et tient lieu d'extérieur, le protagoniste est sans prise sur le monde qui l'entoure. Le voyage en train est un moment d'égarement et de plongée en eaux troubles dont l'opacité éloigne le réel. C'est une crise où la linéarité se brise en ressassements, où le fil de l'expérience le cède à la reprise de mêmes thèmes, où la continuité se mue en inlassables et douloureux recommencements. Lorsque le désir prend le relais de la mémoire, c'est pour imposer au monde son ordre intime et incertain, pour l'informer malgré lui et dans le déni, pour y lire une histoire qui n'est pas la sienne. Ce n'est pas une attention témoignée au dehors, c'est une projection du dedans.

En vase clos et en roue libre, la conscience mise en scène dans *Le répit* n'est pas attention aux autres ou à soi ; elle est, tout à la fois, perturbée par la présence et la parole d'autrui, happée par des flux mémoriels en nombre restreint, troublée par l'ordre d'un désir entraînant dans son sillage honte et colère. On subit ce qui se trame dans sa pénombre : associations, métamorphoses, récritures, qui toutes engloutissent dans leurs réseaux de mémoire ce qui se vit dans un présent et qui par le fait même s'opacifie, sinon disparaît. Nulle transparence à soi, nulle présence au monde que cette conscience obscure, travaillée de bout en bout par ce dont elle n'a qu'une saisie vague, une intuition à peine arrêtée, étouffée par le désir comme par le souvenir. Conscience presque onirique, dès lors, où le monde intérieur dissout le monde extérieur dans un désordre et un ressassement dont elle perçoit à peine le vague murmure. Expérience à tous égards fascinante, enfin, à laquelle Lenoir convie son lecteur, proposant l'exposition détaillée,

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

complexe et exclusive d'un fonctionnement intérieur qui, plus discrètement mais non moins profondément, influence l'entier de son œuvre.

DÉCLINS ET DÉCLINAISONS
DE L'INTÉRIORITÉ

EN CELLULE FAMILIALE

Bruno Blanckeman

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Il est des mots plus traîtres que d'autres. Celui de « cellule », par exemple. Il désigne à la fois l'unité biologique minimale à partir de laquelle la vie se développe, prend corps, et un lieu de réclusion duquel toute vie se retire, hermétiquement clos sur l'épreuve de la solitude. Les romans d'Hélène Lenoir semblent explorer cette traîtrise et en varier les figures avec une cruauté d'experte. Trois d'entre eux en offrent une illustration : *Le magot de Momm*, *Le répit*, *La folie Silaz*. Leur histoire est prétexte à l'étude d'une cellule familiale qui s'est comme figée en cellule carcérale, à un moment précis vers lequel les personnages remontent sans jamais pouvoir l'identifier pleinement, en nommer la cause, en désigner les responsables (pas eux, en tout cas) et qu'ils tentent de conjurer à l'occasion d'une crise faussement salutaire. Chaque roman cible le temps d'une évasion-impasse, qui ne résout rien mais remonte de plus belle la mécanique de l'enfermement. Époux, enfants, parents, frères et sœurs, grands-parents, petits-enfants, famille par alliance, voisins par extension deviennent ainsi, de leurs proches, les procureurs et les victimes, les prisonniers et les géôliers, tant est réversible le schéma de la faute familiale. Dans les romans de Lenoir, les personnages se ramènent à leurs propos ou à leur mention dans les seuls propos des autres, à leurs regards ou à leurs images dans le seul regard des autres, et ces voix interfèrent, ces points de vue se parasitent jusqu'à compromettre la fiabilité de toute information, le crédit de tout événement. Jeux

de focalisation et effets de vocalisation constituent eux-mêmes les cellules souches d'un organisme fictionnel qui se développe, non sans une ironie de structure, aux dépens de ses propres actants romanesques. Les discours intègrent des points de vue contraires aux jugements que les voix les formulant tentent d'exprimer, les points de vue dominants sont confrontés à des paroles rapportées qui biaisent leur autorité singulière. Comme voués à l'égarement, les personnages perdent pied au fur et à mesure qu'ils donnent de la voix et s'aveuglent sur eux-mêmes alors qu'ils multiplient les regards sans concession portés sur les autres (*Le magot de Momm*). Au bout du compte, pourtant, dans les trois ouvrages étudiés, la famille perdure : à l'exception d'une temporisation à effet dilatoire, aucune résorption de la crise à des fins cathartiques ne marque une quelconque fin de l'histoire (sens d'un titre : *Le répit*). Les romans s'achèvent sans se terminer parce qu'il n'est pas de terme envisageable à une crise qui se révèle être une norme. Cet équilibre retrouvé par défaut vaut alors pour comble d'un tragique redéfini en termes domestiques de perpétuité, l'assignation à vie des personnages à la cellule familiale, sinon à celle, capiton-née, d'un asile (*La folie Silaz*).

Quant au corps de la fiction, sa structure d'ensemble, c'est rétrospectivement qu'il se dessine dans toute sa puissance, alors que seules se perçoivent à la lecture les cellules discursives d'un texte saisies dans leur expansion anarchique à tout niveau (parties, chapitres, séquences, paragraphes, phrases). Comme ceux de la famille, les cadres du récit semblent ainsi imploser, mais comme eux au bout du compte ils s'affirment avec coercition. Par cet effet de mimétisme antithétique, la construction poétique des romans et l'élaboration stylistique de l'écriture s'accordent à un phénomène d'entropie qui prend pour lieu révélateur la structure familiale, mais aussi à une volonté d'ordonnance qui fait de la fiction son agent de suspension esthétique. La famille est de haute tradition littéraire un huis clos qui rend possible l'appréhension de l'être intime en prise avec un environnement qui le modèle et par rapport auquel il se pose. La fiction romanesque telle que Lenoir la conçoit permet de décomposer les situations familiales

communes en autant d'aventures psychiques suivies d'effets situationnels qui compromettent toute quiétude existentielle. Elle renvoie l'être à la saisie sensible de ses gouffres intimes, un mal-être modulé par le réglage de phrases télescopiques détectant en gros plans les zones mouvantes de l'affect, depuis l'insatisfaction légère jusqu'à l'anéantissement sans appel. Mais cette fascination ontologique pour le chaos est aussi résistance littéraire au chaos, et le lieu où il se détecte, dans sa banalité la plus prosaïque, autant que l'art de son traitement, quand la plaisanterie fait grincer le pathos, suffit à prévenir toute emphase comme toute complaisance, la pose moderniste (les affres du néant) comme la posture postmoderne (les variations sur du vide). Si Lenoir rejoint en cela quelques-uns de ses compagnons de Minuit portant le deuil du couple (Jean-Philippe Toussaint) ou écrivant l'élégie de l'homme sans famille (Jean Echenoz), elle s'intègre plus fondamentalement dans une autre parentèle, celle des contempteurs de la famille qui excellent à dénicher, tapie sous un nœud de vipères, l'antique malédiction des Atrides.

Chaque roman est l'occasion pour Lenoir d'aborder des études de cas familiaux particuliers, de saisir en coupe libre certains types de dérangement que le récit cerne en exposant ses manifestations progressives, sa montée en puissance psychique et comportementale. Ce sont moins les personnages eux-mêmes, tels que des sentiments communs ou des attitudes répertoriées les détermineraient, que les structures de parenté et les systèmes de relations internes à la famille, l'interaction entre des causalités de groupe et des alchimies intimes qui intéressent la romancière. Comment ça dysfonctionne? Pourquoi ça ne prend plus? Et pourtant, ça dure... La famille n'est plus représentée comme une galerie de «surmoi» potentiels mais comme un grand «ça», le marais d'un inconscient de groupe dans lequel s'enlissent les modèles archaïques régissant les rôles claniques de chacun: conjugalité (féminité/virilité), filiation (maternité/paternité), fratrie (fraternité/sororité). De quelle façon le foyer familial s'embrase-t-il et renaît-il de ses cendres, pas même purifié mais un peu plus dévasté? La question sous-tend les romans étudiés.

L'écrivaine ne travaille donc pas sur la psychologie romanesque – ce en quoi un retour à la fiction dite classique au lendemain des années 1970, passée l'ère du soupçon, est une idée reçue –, mais depuis les mutations de la structure familiale, les inflexions des liens familiaux au tournant d'un nouveau siècle, la nécessité d'en actualiser les modes de représentation. En digne héritière de Nathalie Sarraute – échappe-t-on au déterminisme familial? –, elle privilégie les automatismes qui régissent les faits, gestes, propos ordinaires ainsi que leurs degrés de motivation et d'impres-sion dans les consciences.

Tristes tropismes, en l'occurrence. Lenoir décline les multiples facettes d'une conjugalité qui semble avoir perdu tout trait d'union pour ne conserver que la fêrule d'un joug asservissant. C'est un état de servitude réciproque vouant chacun des conjoints vieillissants à la détestation de l'autre et au mépris de soi-même qui constitue la trame du *Répit*, histoire d'un quinquagénaire casanier obligé de partir en Finlande, chez son fils, parce que son épouse en visite s'y trouve subitement hospitalisée. Son cœur a manifesté quelque état de faiblesse, ce qui suscite en lui une acrimonie, quelque jalousie dérivée sur l'état respectif de leurs organes, tout devenant avec le temps prétexte à chicane :

... tout ça parce que Véra qui n'a jamais rien eu depuis trente ans, à part ses fausses couches et sa grossesse si pénible, ce n'est pas parce qu'elle, tout d'un coup, le cœur... et moi, quoi?, quoi alors?, le cerveau, sclérose, caillots, attaque, apoplexie, petite voiture, bave... (R: 66)

Détaillé, le corps des malades se substitue ici à celui des amants et la guerre des sexes, que le mariage est censé transformer en paix armée, devient littéralement une guerre d'usure¹, une décomposition organique du couple, prévue d'avance, depuis les anciennes « fausses couches » de l'épouse jusqu'à la future apoplexie de l'époux (images combinées de stérilité et de paralysie). Il s'agit pour le mari de gagner la prochaine bataille en anticipant sa propre dégradation (ce qui le menace s'il doit partir au bout

1. Le personnage évoque « le rien absolu de leur guerre froide » (R: 16).

du monde) et en relativisant la maladie de la femme et sa fragilité antérieure (comment peut-on tomber malade quand on « n'a jamais rien eu », sinon par inconséquence – « tout d'un coup » – voire par perversité – être malade, elle, c'est le condamner, lui). À défaut de virilité, la masculinité se réaffirme par ailleurs à même la maladie : à la femme, les faiblesses du cœur et de la matrice ; à l'homme, celles de la tête (« moi [...], le cerveau »). Le discours rapporté et ses marques d'inachèvement permettent de mesurer à la source le degré de détérioration du couple, dans des propos en phase avec le surgissement de la pensée immédiate et les réactions primaires de la conscience. Mais la récrimination véhémement que révèle cette parole montre tout autant comment la corruption du lien conjugal constitue une marque paradoxale de sa persistance. Quand le couple vieillit et se détraque à l'image de ceux qui le composent, seule semble le souder une énergie pathologique, au physique comme à l'affect, qui fait le lien entre éros (avant) et thanatos (bientôt).

Dans les deux autres romans, Lenoir met en scène des couples disparus et insiste sur la défection des hommes. Évolution contemporaine des mentalités et des pratiques : dans plusieurs pays occidentaux, dont la France, les notions de masculinité et de virilité se redéfinissent durant les dernières décennies du xx^e siècle. L'une et l'autre ne coïncident plus nécessairement entre elles : leurs identifiants culturels et leurs référents privés respectifs se modifient. Le narrateur du *Répît* est le représentant idéal d'une société à l'ancienne. Parfait bricoleur s'occupant minutieusement des volets de son pavillon, il a pour foyer sa femme, et lui-même est le meilleur ami de son chien. Mais les temps changent : de façon symptomatique, il se fait reclure dans la chambre conjugale qu'elle déserte², assiste en spectateur à l'épanouissement de la vie sociale de son épouse³, au départ de celle-ci pour des voyages

2. « Et depuis, elle dormait là, elle fermait la porte à clef, qu'elle y soit ou qu'elle n'y soit pas. Elle n'entrait plus dans leur chambre [...] » (R: 34).

3. Dans son village, Véra « connaissait et tutoyait tout le monde, jouissant déjà à cette époque d'une position plus solide et plus influente que tout le conseil municipal réuni » (R: 59).

auxquels il ne consent pas et doit obtempérer, comme un enfant qui littéralement traîne les pieds, aux appels téléphoniques cominatoires de son fils le conjurant de partir pour la Finlande au chevet de la malade (ce que le père ressent comme un renversement insupportable des rôles et de l'autorité symbolique qu'ils recouvrent)⁴. De la posture de la virilité triomphante, il ne reste pour toute trace que celle, ironique, d'un phallus flaccide sur laquelle s'ouvre la première description du personnage quand il effleure « la statuette de bronze représentant le jeune Hermès nu assis sur une sorte de grosse pierre, le sexe posé comme un têtard mort entre ses cuisses écartées » (*R*: 8).

Les deux autres romans participent de cette représentation d'une société de la débandade, dans laquelle le culte de la virilité tend à se dégonfler. Silaz, le personnage éponyme de *La folie Silaz*, a quitté ses deux familles, réunies en une seule par le fait même de sa désertion, sa mère et sa sœur, son fils et sa compagne, laquelle épouse alors un mari de substitution tout en complaisance suspecte. C'est depuis son absence, celle d'un dieu retiré des affaires, que Silaz exerce sur les personnages féminins et son fils un pouvoir de séduction. Seules l'attirent la lutte révolutionnaire aux côtés du mouvement zapatiste et « l'action des ONG implantées sur le terrain » (*FS*: 204), mais loin d'actualiser la figure héroïque du combattant en lui conférant quelque flamboyance malrucienne adaptée à notre époque, loin donc d'en faire l'hypostase d'une virilité valeureuse, cet engagement, vu de l'arrière (côté France, côté femmes, côté fils – côté lecteur), discrédite celui qui laisse derrière lui un champ de bataille (leur passion commune appelle une jalousie identique) et exerce sur ses proches un magnétisme les conduisant, chacun à des degrés différents, vers la folie. Fin de partie: le roman met en scène les dégâts collatéraux que provoquent les hommes quand ils courent après leur

4. « [...] s'il croit que je n'entends pas comme il est à l'aise dans cette position-là, comme il jubile face à cette chance inespérée de pouvoir me manipuler à distance, me donner des ordres, des conseils, me parler de mon rôle, avoir le culot de me parler de mon rôle, de ma place, de mes devoirs... ! » (*R*: 28).

grandeur héroïque perdue. Comme le personnage de Silaz, les modèles fictionnels (romans d'aventures, littérature engagée) qui ont contribué à la magnification d'une humanité virile n'existent plus qu'à titre fantomatique, dans les non-dits du récit ou les pièces rapportées (lettres) sur lesquelles il s'achève (*FS*: 203-220).

Avec *Le magot de Momm*, Lenoir met en place un réseau de personnages binaire fonctionnant en symétrie contraire: cinq personnages féminins (principaux), cinq personnages masculins (seconds rôles) distribués sur trois générations. Les personnages masculins sont ramenés à des états de présence périphériques: ils gravitent autour d'une ruche dans laquelle la reine des abeilles vieillissante (la grand-mère) tente d'imposer une autorité qui bat de l'aile à des ouvrières indolentes (la mère), volages (la petite-fille adolescente), piquantes (les petites-filles enfants et jumelles). L'écriture suscite ce mode de gravitation en privant les personnages masculins de tout droit de regard comme de toute voix au(x) chapitre(s): le système de focalisation prismatique et le mode de narration polyphonique sont pris en charge par les personnages féminins dans le seul champ de vision et le seul discours rapporté desquels s'exhibe et se fait ouïr la masculine engeance. Leur statut romanesque renforce ce principe de rétraction énonciatif, puisqu'ils se répartissent en deux disparus et trois célibataires. Le grand-père et le père sont morts et n'existent qu'à titre de défunts, évoqués par les femmes. Cette évocation concerne plus généralement deux modèles de virilité traditionnels, deux chromos inversés de la conjugalité à moustache: celui, responsable, du bon père de famille méthodique, soucieux de sa tribu, qui laisse une veuve inconsolable (la grand-mère repasse névrotiquement des mouchoirs) et dont un avatar demeure à titre résiduel dans le doublon, paternel mais envahissant, du vieux voisin (il s'agit pour la grand-mère de refouler ses tentatives d'annexion de l'autre côté du jardin); celui, irresponsable, du joyeux drille, le fanfaron qui ne contrôle rien, pas même sa voiture, et se tue dans un accident, laissant démunies la mère et ses trois filles, alors recueillies par la grand-mère. Quant aux trois célibataires, ils permettent à la romancière d'esquisser les profils d'une masculinité alternative et,

avec eux, les contours improbables de la structure du couple. Les deux premiers se laissent séduire par la mère, mais l'un se protège de toute intrusion féminine dans son propre univers (figure du célibataire autarcique, maniaque, soucieux de sa forme, jaloux de son espace), tandis que l'autre, qu'elle rencontre furtivement, s'accommode mal d'une vie sédentaire et fuit les structures sociales et les relations humaines (figure du célibataire réfractaire, vivant en marge du groupe)⁵. L'un est expert en finances (face aux velléités amoureuses de la mère, il sait blinder ses acquis), l'autre homme de peine (il rafistole ce qui est cassé, dont la mère). L'un et l'autre se satisfont au grand dam de la mère de relations qui se vivent non comme un lien (construire une histoire) mais comme une liaison (juxtaposer des séquences) et font des amants non pas un couple mais des intermittents de la sexualité. La poétique romanesque, fondée sur la disjonction des épisodes et l'imbrication continue des anecdotes relatives aux différents personnages féminins, rend plus sensible, par l'effet de désarticulation narratif qu'elle suscite, cette dissociation des amants littéralement découplés.

Le troisième célibataire est le jeune ami de la fille aînée avec qui celle-ci fait une fugue. L'atavisme semble être leur seul élément de partage : chacun est rattrapé par l'inconscient historique et collectif dont il hérite en raison de son appartenance sexuelle, les deux incarnant jusqu'à l'aliénation la plus caricaturale les rôles les plus archaïques du répertoire amoureux. La jeune fille est une Emma Bovary qui s'ignore⁶ : exaltée par ses sentiments amoureux, dont quelques monologues intérieurs fournissent une démonstration déclamatoire, elle trahit avec jubilation la grand-mère nourricière à qui elle vole une partie de son magot pour l'offrir à son supposé sauveur. Le jeune homme offre toutes les caractéristiques du beau à la Cabu : vulgaire, salace, violent, phallo,

5. Voir *FS* (64-66, 151-154, 80-82, 130-134).

6. « Il suffisait de partir, de monter sur un scooter avec Dan pour que le monde se révèle tel qu'elle l'avait parfois lu dans les livres, accueillant et beau » (*MM*: 53).

ivrogne (*MM*: 142-146). L'ironie ne repose pas seulement sur la situation – deux adolescents véhiculant sur leur scooter les stéréotypes culturels les plus éculés du couple –, mais aussi sur sa dramatisation en asymptote selon une phase d'enchantement et de désenchantement qui creuse un peu plus l'écart de l'un à l'autre. Les premiers épisodes de la fugue constituent une montée en grâce amoureuse portée par le lyrisme hyperbolique de la jeune fille dans lequel se dilue poétiquement la figure du jeune homme (fuite, proximité des corps sur le scooter, traversée de la forêt, rêve de la mer...), les épisodes suivant une retombée par étapes de l'excitation sentimentale au contact d'une réalité prosaïque (également dans la forêt, ennui sur une aire de repos) puis sordide (intrusion dans une maison, vol, agression verbale et physique, fuite de la jeune fille à moitié nue).

À ces couples impossibles correspondent des duos improbables qui en constituent des versions légèrement tératologiques ou quelque peu incestueuses: le petit-fils qui grandit, forcé, grossit avec sa grand-mère, dans une cuisine primitive tenant lieu de salle à manger et de chambre à coucher (*FS*: 50-58); les jumelles, fillettes autoclaves fonctionnant au physique comme au mental en miroir l'une de l'autre (*MM*: 20); l'homme et son chien, médiateur des malentendus du couple et victime expiatoire de ses déchirements à même sa chair: un train l'écrase, à l'image, pourrait-on supposer, du train-train de la vie conjugale pour son maître (*R*: 58). Lenoir excelle ainsi à mettre en scène les vicissitudes du couple dans des partis pris énonciatifs qui isolent les personnages et des dispositifs formels qui segmentent la narration. Elle fabrique d'un roman à l'autre des structures esthétiques mobiles contrariant la figuration thématique du moindre échange. Si ses romans brassent un fonds commun archétypal dans lequel la littérature narrative puise ses imageries – le couple et son énigme, le couple et son usure comme topiques élémentaires –, ils saisissent toutefois les caractéristiques d'une période historique qui s'apparente à un temps de battement. Des modèles en voie de disparition interfèrent avec des attentes qui ne peuvent être comblées. Des schémas obsolètes manquent des demandes

qui restent sans répondant. Des structures creuses laissent circuler des énergies qui échappent à toute cristallisation. Le constat clinique en est formulé dans les dernières lignes du *Magot de Momm*, sur un mode qui relève de la formule moraliste : une « usure de l'amour donné à perte » (*MM* : 191).

Car ce qui vaut pour le couple s'inscrit plus généralement dans des portraits de famille qui tracent l'image d'une famille en pointillés, alternant les tracés et les blancs, au plus près de ses actuelles métamorphoses. Le personnage de Carine dans *La folie Silaz* en fournit une illustration. En elle, les modèles culturels et les référents intimes ne parviennent jamais à coïncider. À une vraie-fausse union doublée d'une vraie-fausse maternité correspond un faux-vrai mariage doublé d'une fausse-vraie maternité : femme de Silaz avec qui elle n'est pas mariée mais qu'elle aime et dont elle a un fils avec qui elle ne vit pas et qu'elle déteste, elle est l'épouse de Jean-Louis avec qui elle vit sans l'aimer et dont elle a deux filles auxquelles elle fait semblant d'être attachée. S'il flirte avec des scènes de vaudeville, ce schéma prend surtout des allures de drame : oscillant de l'affectation à l'addiction, frôlant la schizophrénie, le personnage tente de se suicider avant d'être internée. Cette figure et cet itinéraire de la déstructuration sont emblématiques des exercices de cruauté qui marquent la signature de Lenoir. Chaque roman est l'occasion de démonter les modèles de l'échange humain dont la famille est censée être à la fois le lieu d'acquisition et le lieu d'entretien. Héritage d'un xx^e siècle qui a relu ses fondamentaux au prisme du freudisme et en pousse à terme les conclusions : la famille est le lieu d'un grand dérèglement névrotique, une fabrique libidinale dans laquelle les énergies qui circulent corrodent les canaux symboliques censés les réguler. Les romans offrent le spectacle autant que la mesure d'une décomposition des charges et des fonctions familiales. Plus de place, de position, de rang, d'attributions, sinon à vide. Dans *Le magot de Momm*, la grand-mère surjoue une autorité que sa fille ignore, que sa petite-fille adolescente rejette, que ses deux petites-filles enfants tournent en dérision, et se retrouve ou bien isolée face au quatuor hostile de sa progéniture ou bien seule à

table en l'unique compagnie de son flan de courgettes, perdant avec ses prérogatives orales – nourrir, commander – toute autorité morale – régir la tribu (*MM*: 34 et 18). Autre marque de cette décomposition, le basculement des repères liés à l'âge et au lien de parenté : la mère quadragénaire semble se confondre avec la fille adolescente non seulement par son état de dépendance face à sa propre mère qui la loge et l'infantilise, mais aussi par leur quête également déçue d'une affection masculine. Un effet de symétrie ironique associe à distance les scènes jouant avec l'apanage viril du véhicule qui transporte, dans tous les sens du terme, la fille (un scooter – *MM*: 14) et la mère (une moto – *MM*: 130), pour une même balade sans lendemain. Seul l'effondrement final, physique et mental, de l'adolescente semble rétablir la distinction mère-fille, et les attitudes prêtées par la romancière à l'une – la sollicitude – et l'autre – la docilité – réintroduisent les comportements types et les valeurs standards du modèle familial (*MM*: 155 *sqq*). Mais ceux-ci s'intègrent dans un dispositif romanesque qui les charge d'une ironie sinistre, les faisant jouer à contresens de toute portée convenue. Ils participent en effet d'un état de régression dont la fille comme la mère sont l'objet. Agressée par l'ami avec qui elle avait fui, l'adolescente tétanisée le quitte en s'enfuyant : elle fugue ainsi sa propre fugue, dans un enchaînement de fuites en avant qui sont autant de retours en arrière. Quant à la mère, elle semble, à l'image de sa fille, fuguer le domicile de sa propre mère pour une chevauchée en moto avec un ouvrier avantageux, avant de rentrer elle aussi au bercail.

La régression : telle est la structure romanesque fondatrice des trois romans de Lenoir. La famille en est le foyer, qui exerce sur les personnages comme une puissance d'arriération, une gravitation à l'envers de soi les ramenant, toute identité subjective décomposée, à l'état de magma existentiel. Présences brutes, affects épidermiques, réactions organiques, humeurs délétères, pulsions destructrices, instincts incontrôlés : c'est bel et bien le temps gradué d'une décomposition du sujet autonome – conscient et responsable – qui est mis en regard par la fiction et en voix par l'énonciation. L'adolescent de *La folie Silaz* « dressé » par sa

grand-mère pour la nourrir constitue une figure larvaire uniquement établie par une somme de notations répulsives (stupidité, végétation, putréfaction)⁷. Quant au mari du *Répit*, il est progressivement happé par le passé et cette régression se thématise, en même temps qu'elle s'énonce linguistiquement, dans le ressassement de scènes anciennes de la vie conjugale là où l'urgence de la situation (épouse hospitalisée en Finlande) dicterait plutôt l'esprit de décision, non les atermoiements, le sens de la prospective, non la rétrospection. De l'art pervers qui consiste à mettre en scène un personnage à charge sans le mettre à distance, mais en suscitant un effet de proximité radical : tout en étant focalisé sur ses faits, gestes, intentions, degrés de conscience, états psychiques, l'enjeu romanesque se situe moins dans les situations extérieures que dans la révélation progressive, saisie en 3D, de la monstrueuse médiocrité dont elles sont les symptômes. Dans *Le répit*, le phénomène régressif est aussi représenté par la dynamique des mouvements contraires qui extrémisent l'écart entre l'espace et le temps de la fiction. Plus le train avance vers la Finlande, plus le mari voyageur recule dans l'évocation de son passé. Plus il s'approche du but, plus il revient à la source : scènes de sa vie adulte puis de son adolescence qui trahissent l'expression commune d'une frustration érotique, avec son lot d'obsessions sexuelles (*R*: 109, 103 et 107). Sa femme, en l'exilant de la chambre conjugale, les a portées à leur comble ; sa plantureuse voisine de compartiment, lors du voyage ferroviaire nocturne, en fait les frais. Elle est convoitée dans les reflets des vitres, sa poitrine est détaillée à répétition, ses attitudes sont interprétées comme des invitations lascives jusqu'à ce qu'un geste inopportun immédiatement suivi des hurlements indignés de la dame recharge la frustration de l'homme d'un poids d'hu-

7. On se reportera aux pages 65 et 66, 71 et 72 pour les notations de décomposition qui se développent en système depuis l'incipit avec le cadavre excroissant de la grand-mère. On les rapprochera de références identiques qui connotent ponctuellement la chambre dans laquelle le personnage principal du *Répit* est relégué, « noir nauséabond du fatras de l'ex-chambre conjugale » (*R*: 44), « chambre encombrée, nauséabonde et délabrée », « espèce de terrier » (*R*: 90), où s'agglutinent les sèmes de régression et de décomposition.

miliation, de honte et de testostérone refoulée (*R*: 77-78 et 120-121). Nulle régression en revanche, et aucune macération, dans le jeu auquel semble se livrer Lenoir avec sa propre parentèle littéraire. L'intertexte comme famille, comme air de parenté? On peut repérer dans *Le répit* certaines traces de *La modification* de Michel Butor – pour les effets mentaux, sentimentaux et mémoriels d'un voyage en train – et de *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet – pour la projection, dans les moindres coins et recoins de la fiction, d'un fantasme à dimension clinique qui ne se nomme jamais. Façon de prendre ses marques et de choisir en toute indépendance ses oncles ou ses tantes (Sarraute).

Dans *Le magot de Momm* et *La folie Silaz*, l'écrivaine élabore une machinerie complexe de plans-séquences tantôt alternant, tantôt imbriquant les voix et les points de vue des personnages, et cette structure mobile, tout en échos dissonants et en reflets tronqués, se referme comme un piège sur eux. Dans *Le répit*, le dispositif énonciatif se centre sur le discours intérieur et le point d'un vue d'un homme, mais cet effet de resserrement vise moins à le qualifier qu'à le discréditer. La singularisation du personnage recouvre un phénomène d'isolement progressif qui aboutit à la composition d'une figure de monomaniacque (le grand frustré – des femmes, de la vie). Quel que soit le roman, composite ou monolithe, la présence en creux d'un narrateur omniscient – un surnarrateur? – entretient le doute sur la fiabilité des situations, la progression de l'histoire telles qu'elles se complètent et se contestent d'une voix et d'un regard à l'autre (*Le magot de Momm* et *La folie Silaz*) ou se creusent et s'altèrent par leur propre ressassement (*Le répit*). En même temps, cette présence oriente la lecture de façon faussement désinvolte. Tout est question de niveaux d'énonciation et de degrés de fiction dans l'art d'écrire sophistiqué de Lenoir. Dans son œuvre, la structure perverse de la fiction tient en cette articulation d'un système énonciatif extrêmement concerté et d'un objet romanesque saisissant un processus de décomposition. La famille en est le cadre thématique parce qu'en elle se concentrent le lien à l'autre et à soi-même, la cristallisation première de l'identité subjective par le lien intersubjectif. Cette

identité de soi est tributaire de marqueurs collectifs dont la famille est la médiatrice au travers des relations affectives qui s'y nouent et des fonctions culturelles qu'elles recouvrent. C'est à leur déprise et à la persistance d'une structure familiale hésitant entre coquille vide et nef des fous que l'écrivaine semble s'intéresser. Ni historienne ni sociologue, en un début de siècle où les médias s'affolent du nouveau modèle de la famille recomposée, elle cible l'idée de famille décomposée et à travers elle les puissances du chaos qui s'exercent au quotidien, dans les comportements-réflexes du groupe comme dans les réactions primaires de la psyché, laissant à nu des zones micro-dépressives. L'art du roman consiste à en faire des tornades, à ordonner progressivement la levée de la catastrophe tant pour s'en délecter (effet jubilatoire de la fiction) que pour la conjurer (son ouverture ontologique).

Si Lenoir écrit depuis une mémoire du siècle passé, du cri de haine du Nathanaël aux silences éloquents des personnages de Sarraute, elle participe aussi pleinement d'un autre siècle. Des premiers textes de Laurent Mauvignier aux récits et films de Christophe Honoré, en passant par les contes de Marie NDiaye, des écrivains s'interrogent sur les inflexions de la famille et les modulations de la personnalité intime. Le roman en demeure l'unité de (dé)mesure privilégiée.

LE SEXE DE MOMM

François Ouellet

Université du Québec à Chicoutimi

— Mais comment peux-tu garder autant d'argent liquide... ?

— Je ne peux pas justement. Je suis obligée et c'est ça qui entre autres m'empêche de dormir. Je n'ai pas, moi, la chance d'avoir un expert pour me conseiller comme il faut... Ricane, c'est ça, ricane...

Hélène LENOIR,

Le magot de Momm.

On me permettra de rappeler d'emblée ce fameux passage du premier roman de Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*:

Décidément, me disais-je, dans nos sociétés, le sexe représente bel et bien un second système de différenciation, tout à fait indépendant de l'argent; et il se comporte comme un système de différenciation au moins aussi impitoyable. Les effets de ces deux systèmes sont d'ailleurs strictement équivalents. Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de *paupérisation absolue*. Certains font l'amour tous les jours; d'autres cinq ou six fois dans leur vie, ou jamais. Certains font l'amour avec des dizaines de femmes; d'autres avec aucune. C'est ce qu'on appelle la « loi du marché ». Dans un système économique où le licenciement est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver sa place. Dans un système sexuel où l'adultère est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver son compagnon de lit. En système

économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables; d'autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement libéral, certains ont une vie érotique variée et excitante; d'autres sont réduits à la masturbation et à la solitude. Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. De même, le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société¹.

Cet extrait résume, en gros, le roman d'Hélène Lenoir *Le magot de Momm*, à tout le moins son intention signifiante. L'incipit du roman donne la note. Nann, 37 ans, fille aînée de Momm, divorcée et mère insouciante, vient de faire l'amour avec Vincent, un homme qui soi-disant lui rend visite pour discuter de placements financiers. Cette visite indispose Momm au plus haut point, car elle comprend mal comment sa fille, dont le travail est encore récent et le défunt mari a laissé des dettes que Momm elle-même a dû régler, puisse disposer de sommes suffisamment considérables pour justifier les conseils d'un « expert ». En d'autres mots, Momm ne *comprend* pas que le motif de la finance camoufle la relation sexuelle de sa fille avec l'expert. L'argent mis pour le sexe, tel est en fait le ressort « dramatique » de ce texte. L'écriture dès lors départage la fille et la mère selon le système de différenciation mis en lumière par le narrateur de Houellebecq, plaçant la première du côté de celles à qui profite le système, la deuxième du côté de celles qui subissent les disparités douloureuses des lois du marché.

Momm n'est pas pour autant une recalée absolue du libéralisme sexuel. Si l'on veut bien lire le roman de Lenoir dans cette perspective, on pourrait dire que le personnage de Momm est saisi par la narratrice au moment où il se trouve dépouillé des derniers liens qui le rattachent à la catégorie à laquelle appartient le personnage de Nann et donc menacé d'être déporté dans les catégories de la paupérisation; une paupérisation encore toute

1. Michel HOUELLEBECQ, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions J'ai lu, 2000, p. 100.

relative, mais dans laquelle Momm, dans les premières pages du roman, vient néanmoins de mettre le pied. En ce sens, tout le roman pourrait être envisagé comme l'entrée de Momm dans l'arène de la lutte et son combat pour éviter la « chute » sexuelle définitive.

La relation de Nann avec l'expert financier fait apparaître le clivage entre la fille et la mère ainsi que leur appartenance à des catégories que seules distinguent les lois du libre marché, et révèle donc l'indigence sexuelle de Momm. Du coup, et en accord avec la logique qui, dans le texte de Lenoir, combine le sexe et l'argent sur une même échelle des valeurs, la dépréciation du capital sexuel de Momm entraîne une diminution de son capital financier, s'accompagne d'un ébranlement de sa situation pécuniaire. C'est ce que suggère, toujours dans l'incipit, le comportement de Lili, la fille de Nann. Tandis qu'elle est couchée auprès de Vincent, Nann entend d'abord sa mère sortir pour aller faire des courses, puis reconnaît les pas de Lili qui dévale l'escalier et quitte la maison à son tour. Lili vient de voler l'argent que Momm cache dans sa chambre ; puis elle rejoint son copain, Dan, avec qui elle prévoit se rendre à la mer, les poches bourrées d'argent. Ce vol est à reporter sur le plan signifiant du texte : ce n'est pas tant le magot que le sexe de Momm qui est volé par Lili. À sa manière, le texte de Lenoir établit une équivalence entre le libéralisme économique et le libéralisme sexuel : puisque le sens des visites de l'expert à Nann échappe à Momm, puisque, plus précisément, l'incompétence « sexuelle » de Momm non seulement l'empêche de voir ce que cache le prétexte économique de sa fille, mais aussi lui fait considérer que seules des raisons économiques expliquent le motif de leur rencontre, le texte fait en sorte que lui soit retiré ce qui ici recouvre le sexe : l'argent. Parce que Momm est privée de sexe, elle est dépouillée de son argent : les lois du marché sexuel et celles du marché économique vont de pair.

En revanche, le vol rend Lili compétente pour la chose sexuelle ; et ce n'est pas sans humour que le texte amène Nann à se

demander si Lili les a entendus faire l'amour² : poser la question, c'est y répondre, et faire saisir au lecteur que, si Momm ne sait pas comprendre, Lili, quant à elle, sait entendre. Non sans humour, encore, le texte nous montre Lili imaginer sa mère recourant à l'expert pour élucider le vol !

MOMM ET NANN

Revenons en arrière pour essayer de saisir le point de départ de cette histoire à double sens. Le plus loin que remonte le texte est à la mort des maris de Momm et de Nann, épisode dont rend compte brièvement le troisième chapitre (marqué par un large blanc au début de la page initiale), après ceux sur la relation entre Nann et l'expert (*MM*: 7-13) et sur le vol de Lili et son départ avec Dan (*MM*: 14-19). Il faut citer ce très long passage, saisi à partir du point de vue de Momm :

[...] l'espèce de colère sourde qui s'était réveillée pour la tourmenter depuis le début de la semaine, cette chose ancienne tapie au fond et qu'un rien déchaînait brusquement, une rage sans cause précise qu'elle avait passé sa vie à essayer de mater, d'enfouir, quelque chose d'aussi mystérieux et inéluctable que le péché originel. Elle ne se rappelait pas avoir connu de moments de répit, de vrai répit, même dans les périodes heureuses du passé, c'était là, ça rongait, gâchait tout. Une sorte de rancœur énorme contre la terre entière, y compris contre ceux qu'elle avait aimés et aimait encore de tout son cœur, ses parents, et Rémi, son mari, ses enfants qui étaient la prunelle de ses yeux, la preuve : quand Nann s'était retrouvée veuve, comme elle, les deux hommes emportés à deux ans d'intervalle à des âges où c'est révoltant de mourir, Rémi à cinquante-neuf ans et Michel à trente-huit ans, l'un bouffé par son cancer, l'autre, l'autre... quand Nann donc s'était retrouvée seule et sans le sou avec ses trois fillettes à élever, à nourrir, elle avait aussitôt volé à son secours, donnant tout ce qu'elle pouvait lui donner de son cœur de mère et sa vie désormais, toute sa vie, son temps, son énergie, son savoir-faire, sa présence, son courage, son amour, sa maison, son argent, tout, tout pour Nann et ses trois filles auxquelles elle citait parfois la grande phrase de l'Évangile dans l'es-

2. « J'avais oublié qu'elle était là, à côté, tu crois que... ? » (*MM*: 10).

poir que, comme elle à leur âge déjà, elles en feraient leur devise pour toute leur existence: Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime (*MM*: 21-22).

L'évocation de la mort des deux hommes sert de pivot à l'articulation d'abord d'une sorte de clivage au sein du personnage de Momm (il y a un avant la mort de Rémi, fait de rancœur, et un après, consacré à l'amour des enfants), ensuite d'une opposition entre Momm et Nann et ses filles (cette opposition serait résolue si les filles comprenaient la devise de l'Évangile à laquelle Momm souscrit). Faisons l'hypothèse que le clivage *et* l'opposition sont fondés sur le renoncement douloureux, par Momm, à tout rapport sexuel. *Clivage*: parce que la mort de Rémi la prive brutalement de relations sexuelles (qui, avant la mort de Rémi, ne semblent pas, du reste, avoir été très apaisantes), Momm sublime dorénavant son désir dans l'amour pour sa fille et ses petits-enfants. Ce «quelque chose d'aussi mystérieux et inéluctable que le péché originel» qui l'habite est dès lors profondément refoulé; en revanche, ce qu'il en reste, à la surface, c'est l'effet de ce refoulement: la «rage», qui la ronge depuis toujours, et qu'elle a récemment transformée en amour. L'amour pour autrui masque ainsi le désir sexuel, lequel sera d'autant mieux refoulé que Momm ne cessera de surenchérir, par son discours, par son attitude, sur la manifestation de cet amour. *Opposition*: cette posture maternelle (puisque Momm sublime son désir par son dévouement maternel) trouve son point de départ dans la mort de Rémi, mais cherche à imposer sa loi à partir de la mort de Michel. Nann se trouve dans une situation conjugale que Momm, dans l'économie libidinale du «système sexuel parfaitement libéral», souhaiterait conforme à la sienne. La posture de refoulement de Momm fonde en quelque sorte le système sexuel qui cherche à uniformiser le comportement de Nann et de ses filles (système que Momm voudrait fonctionnel «pour toute leur existence»), mais que celles-ci chercheront à contrecarrer par des moyens détournés, si l'on peut dire: Lili vole ce qui est caché, Nann cache à Momm ce que la mère souhaiterait que sa fille refoule. Momm

fonde le système, mais les filles fondent l'histoire, et c'est pourquoi l'incipit (*MM*: 7-19) se déploie sur le double acte de désobéissance de celles-ci au système. Mais toutes sont traversées par une seule et même crise: le conflit entre la dissociation, établie par Momm, entre le sexe et l'amour, *versus* la tentative, par les filles, de réunir le sexe et l'amour en une seule passion. Tentative de surcroît difficile: Nann ne cesse de se plaindre de l'indifférence de Vincent et Lili est incapable d'adhérer à la conception misogyne des rapports hommes et femmes de Dan.

L'éthique de Momm est une esthétique. Parce que Momm refoule, le texte dissimule; d'où l'équation signifiante: sexe = argent, qui structure celui-ci. La métaphore économique, qui traverse tout le roman, est un effet signifiant produit par la déconvenue sexuelle de Momm, lequel effet entraîne dès lors Nann et Lili dans son mouvement, en regard aussi bien de leur émancipation sexuelle que de leur indépendance économique. La relation est particulièrement tendue entre Momm et Nann. Du début à la fin du roman, la mère reproche à sa fille de la laisser seule s'occuper de la famille, faire les courses, les repas, le ménage, les paiements divers. Nann est ainsi perçue comme une mère irresponsable, c'est-à-dire une femme de désir qui refuse, en somme, «d'être mère d'abord» (*MM*: 33). Or, précisément, le début de la situation dont Momm se plaint coïncide avec le moment où Nann obtient un nouveau travail et fait la rencontre de Vincent, donc au moment où Nann est promue dans le double système libéral économique et sexuel. Dès lors, Nann délaisse ses enfants: Nann

se mettait à pleurer pour la forme alors, leur demandait pardon [à ses filles] en disant que tout était de sa faute, reconnaissant ses torts, les torts qu'elle leur faisait en donnant carte blanche à Momm sous prétexte qu'elle était très occupée par son travail où elle espérait une promotion, sa chance, la chance de sa vie, les filles n'avaient pas le droit de la lui gâcher [...] (*MM*: 47-48).

En revanche, Momm se complait dans ce rôle de mère, où elle est dans les faits deux fois mère, puisque l'incompétence maternelle de Nann l'oblige à agir envers ses petites-filles comme envers sa

filles. Une complaisance quelque peu perverse, puisque le beau rôle qu'elle se donne l'autorise du coup à se plaindre de l'ingratitude des autres. Outre que le texte construit les personnages de Nann et de Momm en fonction de conceptions de l'amour et de la maternité antinomiques, Nann cherche précisément à fuir, par sa relation avec Vincent, cette attitude aliénante de sa mère, comme Lili, du reste, choisit de voler l'argent et de fuir avec Dan pour échapper aux manières contrôlantes de sa grand-mère.

Par ailleurs, à l'encontre de la relation symétrique établie par le nouveau travail et le nouvel amour de Nann, le renforcement du rôle maternel de Momm s'accompagne d'une perte de confiance envers les marchés financiers: «[...] elle touchait d'assez gros revenus comparés à d'autres et Rémi lui avait donné quelques notions de base et des conseils utiles pour faire fructifier l'argent. Mais depuis plusieurs mois elle se méfiait» (*MM*: 29). Entre ce moment où prévaut, dorénavant, la méfiance, et le vol de son argent par Lili, Momm perdra peu à peu ses capacités à gérer ses économies et placements et se sentira constamment menacée par la perte de contrôle de ses finances. On pourrait dire finalement que la perturbation économique que Momm traverse au moment où se met en branle la relation de Nann avec l'expert présage du vol dont elle sera victime.

Il en résulte que les difficultés économiques de Momm la font entrer dans un rapport concurrentiel, en regard du libéralisme sexuel, avec Nann. C'est bien sûr pourquoi elle songe à demander conseil à l'expert, lequel l'évite chaque fois qu'il vient rendre visite à Nann, car il sait qu'elle voudrait lui demander de s'occuper aussi de ses affaires! «Elle se sentait même prête en remontant la rue à lui demander s'il ne pourrait pas lui donner un rendez-vous, moyennant finances évidemment, pour l'aider à voir plus clair dans ses affaires quand il aurait fini de s'occuper de celles de Nann, lesquelles demeuraient une énigme très préoccupante» (*MM*: 25). On voit que la narratrice s'amuse à superposer habilement les discours, les dessous de l'écriture étant ici aussi séduisants que le vêtement qui bâille, comme le disait Roland Barthes,

dans cette « mise en scène d'une apparition-disparition³ », dans le clignotement du texte. Mais c'est surtout la relation de Momm et de Nann avec l'ouvrier qui mobilise l'essentiel du conflit entre la mère et la fille.

LE MANQUE ET L'OUVRIER

Dans cette perspective signifiante, la figure de l'ouvrier occupe une place centrale dans l'économie narrative du roman. La relation de Momm avec l'ouvrier, qu'elle a embauché pour faire de menus travaux de bricolage dans le jardin, sert d'abord à rendre compte de la perte de sa compétence économique. Dès les premières pages, Momm, affolée parce que l'ouvrier se trouve encore dans le jardin alors que l'heure de son travail est passée et que, par conséquent, elle risque de devoir le payer davantage que ce qu'elle a prévu, se précipite pour le chasser : « Mais c'est l'heure, dites-le ! Il faut vous en aller maintenant, laissez tout ça, partez ! » (*MM* : 23). Elle fait montre d'une rétention économique qui va de pair avec sa rétention sexuelle. Le discours qu'elle tient à l'ouvrier, et qu'elle ne cessera de réactiver de manière quasi obsessive les jours suivants, est une façon, pour le texte, de signifier le désir refoulé de Momm.

Mieux encore, dans ce roman où le libéralisme sexuel donne le bras au libéralisme économique, Momm résiste à son désir avec autant d'aveuglement qu'elle met de volonté à ce que ses comptes avec l'ouvrier soient en règle. Faire ses comptes est la façon privilégiée par laquelle le texte exprime la répression du désir, et conséquemment énonce l'espace du manque. Régler au plus vite le salaire de l'ouvrier, c'est colmater la brèche que le désir menace d'agrandir⁴. En regard de la relation trouble de Momm avec l'ouvrier, le texte devient plus profond, le personnage de Momm ne

3. Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1973, p. 19.

4. À quoi donnent forme matériellement les travaux effectués par l'ouvrier : il s'agit principalement de réparer la barrière du jardin, donc ce qui barre Momm à son propre désir (pour le dire en termes lacaniens), ce qui la renvoie

faisant pas tant valoir une division entre sexe et amour que l'incapacité de surmonter cette division, au profit d'un refoulement tenace. Si Momm est aveugle au désir des autres (les amours de sa fille), c'est avant tout parce qu'elle l'est à son propre désir. Économique, le manque est aussi *la* désignation symbolique arrimée à l'expression du désir.

Noir sur blanc, le manque est exprimé pour la première fois lors de l'évocation de la première rencontre entre Vincent et Nann, laquelle devient complètement dépendante de celui qui peut combler son désir :

[...] loin de sa mère et de ses filles même, vers quelque chose d'elle qu'elle avait perdu sans jamais en avoir éprouvé le manque avant lui, et c'était là ça qui la faisait courir dès qu'il l'avait appelée, cet espoir qu'il allait cette fois-là peut-être le lui rendre, le lui donner, si seulement elle avait pu savoir ce que c'était [...] (*MM*: 41).

Le désir de Nann est formulé par la narratrice avec ce même souci d'indistinction qui rendait compte de cette « chose ancienne » qui assaille Momm (*MM*: 22 ; extrait précédemment cité).

Quelques pages plus loin, ce manque insaisissable est réactualisé : Lili se fait bronzer presque nue, ignorant que l'ouvrier la regarde, tandis que Momm observe la scène derrière la grande vitre qui donne sur le jardin. Lili est ainsi prise entre deux regards qu'elle ignore. Après avoir enfin aperçu l'ouvrier, ce qui la trouble (l'odeur de l'essence, à laquelle est lié l'ouvrier, annonce le plaisir qu'elle prendra à respirer ses mains au moment de faire le plein du scooter avec Dan⁵), Lili repère la silhouette de Momm derrière la vitre. Mais le texte finit par glisser de la perspective de Lili à celle de Momm, sur laquelle se clôt l'analepse : « [...] son ventre [de Lili] quelque chose d'innommable et le soleil devenant l'homme... » (*MM*: 53). Ce qui du coup nous ramène à cette « quête d'un bien innommable et flou » (*MM*: 42) de Nann auprès

dans l'espace intérieur et clos du sacrifice qu'elle fait de sa personne pour s'occuper des autres.

5. Mais cette scène du jardin est une analepse (*MM*: 48-53) qui est appelée précisément par l'odeur de l'essence.

de Vincent. Dans ce glissement de la focalisation (à partir du récit de pensées) de Lili à Momm, la première n'est pas consciente du désir, que la seconde, en revanche, éprouve mais sans pouvoir le définir; c'est pourquoi d'ailleurs sa formulation fait écho aux mots du monologue intérieur de Nann (*MM*: 41-42), car la mère et la fille ont une expérience du manque que Lili ne connaît pas encore (mais dont elle fera très bientôt l'expérience, après avoir volé le « magot » qui la rend compétente en matière sexuelle). Le flirt de Nann, ensuite, avec l'ouvrier, s'installant en elle comme « quelque chose d'ancien, à la fois visqueux et sucré qui revient toujours, creusant confusément le manque... » (*MM*: 100), ne fera que renforcer l'espèce de désir informulable auquel l'homme donne prise. Plus tard, Momm repensera à la scène du jardin, essayant en vain de nommer ce qu'elle avait entrevu, ce « quelque chose d'éblouissant et de précieux qui l'avait tourmentée toute sa vie en se dérobant toujours » (*MM*: 105) et qui vient de l'ouvrier (*MM*: 104).

LA LIBÉRATION DE NANN

Vers la fin du roman, lorsque l'ouvrier a terminé son travail, la volonté de Momm tourne à la fébrilité, à une sorte d'agitation étonnante et disproportionnée; après avoir vérifié, dans le jardin, le travail de l'ouvrier, Momm, le cœur débattant, en proie à une forte émotion, présente un visage qui semble « congestionné et inquiet, comme si elle doutait d'avoir la force d'atteindre la cuisine et d'arriver à dominer son malaise pour la séance des comptes » (*MM*: 116). La scène rappelle celle où Momm se rend au Brico-2000 avec l'ouvrier pour acheter les outils dont il aura besoin pour faire les travaux du jardin (*MM*: 76-77). Si cette scène du « règlement des comptes » dévoile, en quelque sorte, le désir refoulé, en réanime ce qui depuis la mort du mari est resté tapi dans l'ombre, la scène du départ de l'ouvrier vient enfin clore une situation dont Momm s'est sans doute tirée, mais dont les conséquences sont réelles pour Nann : car à peine Momm a-t-elle réglé les comptes que Nann part avec l'ouvrier, comme si Momm

non seulement avait payé pour les travaux de l'ouvrier, mais aussi acheté l'intérêt de celui-ci pour Nann. D'ailleurs, ne lui a-t-elle pas remis trop d'argent? Deux cents francs additionnels pour indiquer «que c'était terminé et propre entre nous» (*MM*: 123). En outre, quand Fisch, le voisin de Momm, appelle l'ouvrier Jules (*MM*: 85), cette erreur, qui étonne Momm⁶, ne désigne-t-elle pas en quelque sorte l'espace économique où se négocie le désir? Si l'argent sert à Momm à enterrer son propre désir, le «supplément» libère le désir de Nann⁷, libération à laquelle cette dernière avait commencé à œuvrer en prenant le café avec l'ouvrier, au grand dam de Momm. Car l'ouvrier a formulé ce que Nann sait sans savoir le dire à sa mère, à qui elle cache le sens de sa relation avec Vincent: «Y a pas d'homme ici?» (*MM*: 82), question qui fait retour dans la pensée de Nann: «Y a pas d'homme ici?... Ce qui manque, voyez-vous...» (*MM*: 93). Que l'homme soit *manque*, Momm, elle aussi, ne le sait que trop, qui dans ses moments de désarroi cherche réconfort dans le souvenir de son défunt mari, interrogeant en vain la photo de celui-ci qu'elle garde dans sa chambre à coucher. Si la virée de Nann avec l'ouvrier n'a pas de suite, en revanche elle permet à cette dernière, une fois revenue à la maison, de trouver le courage de défier sa mère, puis d'imposer son désir à Vincent en se rendant chez lui pour la première fois depuis le début de leur liaison. En effet, en ce qui concerne la première de ces actions, Nann déroge à la promesse (*MM*: 63) qu'elle avait faite la veille à sa mère de faire

6. «Ce qui me chipote, c'est de ne pas avoir eu la présence d'esprit quand il l'a appelé Jules... mais pourquoi...? Pourquoi?...» (*MM*: 88). «En tout cas, c'est sûr que ce n'est pas Jules, je l'aurais retenu, un prénom pareil pour un homme de son âge, ça m'aurait frappée...» (*MM*: 90).

7. Mais il faudrait dire que, malgré elle, Momm travaille à cette «libération» depuis longtemps déjà, puisqu'elle a payé les dettes laissées par le défunt mari de Nann et qu'elle lui a permis de trouver un emploi en s'occupant des enfants; emploi qui, dans l'esprit de Momm, permet à Nann de recourir aux conseils d'un expert: «[...] je vous ai portées à bout de bras toutes les quatre jusqu'à ce que tu trouves un certain équilibre, un emploi décent et tellement décent que tu en es déjà à payer un expert [...]» (*MM*: 185-186), lui dit Momm à la fin.

leurs comptes (*MM*: 136). La réaction de Nann s'explique par l'effet signifiant de l'action de Momm payant l'ouvrier: le supplément de la mère a négocié l'autonomie sexuelle de la fille, a donc déchargé celle-ci de l'obligation de faire ses comptes.

Pour mesurer la double valeur économique et sexuelle de ce que Nann acquiert ici, il suffit de le comparer avec l'aventure de Lili avec Dan. Dans la scène qui suit l'incipit, nous voyons Lili assise derrière Dan sur le scooter de celui-ci et criant: «J'ai tout», le «tout» étant ici suffisamment vague pour englober et l'argent et le sexe, et venant prendre le contrepied de la signification de cette expression dans le monologue de Momm déjà cité sur la mort de son mari⁸. Ces deux mots, elle les redit avec enivrement, même si Dan, qui la fait répéter, ne parvient pas à saisir ce qu'elle dit (*MM*: 14). Ce brouillage de la communication annonce d'emblée l'échec de la relation sexuelle qui attend Lili: vers la fin du roman, cette dernière profite du fait que son copain est dans la salle de bain pour fuir, courant à perdre haleine et complètement éperdue, oubliant de prendre un pull et l'argent, se retrouvant donc tout à fait démunie sur un banc de gare avant d'être trouvée par les policiers et ramenée à la maison par Nann. Si Lili oublie *tout* l'argent qu'elle avait volé, c'est évidemment moins pour rendre crédible l'affolement qui la fait agir que pour satisfaire à la dynamique signifiante du texte. Car ce qu'elle fuit, c'est la conception des rapports sexuels de Dan (prédominance du sexe sur l'amour, ce qui heurte la conception romantique de la jeune fille), qui d'abord «l'avait prise d'une façon, ou tordue plutôt, ça lui faisait mal» (*MM*: 144), avant de la lâcher mais de la reprendre quelques heures plus tard pour lui enduire le corps «d'elle ne savait quoi» (*MM*: 144) et lui demandant de se mettre «de ça dans le cul maintenant» (*MM*: 145). En renonçant au

8. «[...] donnant *tout* ce qu'elle pouvait lui donner de son cœur de mère et sa vie désormais, *toute* sa vie, son temps, son énergie, son savoir-faire, sa présence, son courage, son amour, sa maison, son argent, *tout, tout* pour Nann et ses trois filles [...]» (*MM*: 22. Je souligne). Ici, le tout qui donne et qui repose sur la sublimation du désir; avec Lili, le tout qui prend et qui manifeste la puissance du désir.

sexe, elle doit nécessairement oublier ce qui la rendait compétente en la matière. Faut-il en déduire que le bien d'autrui obtenu *par Lili* par le vol n'a pas la vertu qu'il a s'il est généreusement remis *pour Nann*? Il semble bien. C'est en tout cas cet effet signifiant que le texte engage pour l'une et pour l'autre des filles; c'est bien pourquoi il faut lire la scène du départ de Nann assise derrière l'ouvrier sur sa moto comme la reprise, mais opératoire, du départ de Lili sur le scooter de Dan. Et si Dan ne conduit pas Lili où elle croyait aller, Nann sait exactement où elle veut se rendre: chez Vincent.

LA DIFFÉRENCIATION

Dans ces conditions, on comprend que la découverte du vol, par Momm, après le départ de l'ouvrier, la mette dans tous ses états: ce que lui dévoile le vol, c'est en somme sa chute sexuelle, même si l'accès à cette donnée signifiante est verrouillé par le signe, l'argent, qui revêt le sexe. En accusant l'ouvrier, c'est son propre désir qu'elle pressent ou du moins ce qu'il en restait à la veille de découvrir le vol (la scène du jardin), comme si la présence de l'ouvrier avait donné forme, chez Momm, à une espèce de chant du cygne de son désir. L'embauche de l'ouvrier est à la fois le moment où le désir s'exalte une dernière fois et celui où il s'effondre, Momm succombant, dans les deux sens du mot. Ironiquement, c'est grâce à cette circonstance qu'elle parvient presque à nommer ce qui toute sa vie lui a échappé, et qui se donne à voir dans la rencontre entre cette femme à la robe jaune, allant chez Brico-2000 avec l'ouvrier le lundi matin, et l'homme soleil (*MM*: 53).

Le manque recouvre ce qui ne se nomme pas; exceptionnellement, Momm arrive presque à formuler cet indicible lors de la scène du jardin, car «[i]l y avait eu à ce moment-là pendant quelques secondes une image extrêmement nette, aveuglante, *un nom peut-être* pour ce qui se passait en elle» (*MM*: 104. Je souligne). Nommer, identifier: car ce que révèle le désir est opérateur de différenciation. Ce n'est pas sans raison, à cet égard, que les

noms des personnages sont constitués de signes du même. Ce sont des noms-miroirs, qui traduisent le dysfonctionnement sexuel des personnages. Momm et Nann sont des palindromes exacerbés, pourrait-on dire, par la répétition de la consonne finale. Ces noms font écho aux deux jeunes filles de Nann, des jumelles, qui agissent et parlent comme si elles ne faisaient qu'une, avec « cette manie vraiment, toujours collées ensemble » (*MM*: 24). Lili n'est pas un palindrome, bien que le nom soit aussi marqué par la répétition : mais lu à l'envers, le nom répète ce qui permet la différenciation, désigne donc « il », cet homme qui manque. En somme, le vol de l'argent permet à Lili d'entrevoir l'homme. Sauf que Dan est soumis à la répétition : « Dan, Dadann, Dada-dann... » (*MM*: 159), prononce Lili, incapable d'articuler le récit de son aventure aux policiers. L'ouvrier se nomme Mario : le nom désigne le *mari* de Momm, cependant que la voyelle esseulée, le « o », affecte le cœur du nom de Momm. Enfin, Vincent est un nom-miroir : vin-sang, à moins de le lire en inversant l'ordre des mots : cent vingt, mais la lettre devient un chiffre, le nom un algorithme, comme dans... *Les cent vingt journées de Sodome* ! Trêve de plaisanterie, il n'y a tout de même qu'auprès de cet homme, l'expert, disons, que *Nann-au-miroir*, après avoir badiné avec l'ouvrier, trouve son plaisir et formule peut-être cet objectif de réunir le sexe et l'amour en une seule passion. J'évoquerai à ce sujet deux longs passages :

[...] ce qu'elle attendait, désirait entre-temps plus févreusement que ses étreintes : ce glissement de lui vers elle dans des mots qui seraient comme sa salive ou sa sueur... des mots comme ça qui ruisselant tout seuls se mêleraient aux siens, délivrés, le jour où tout serait simple, où elle n'aurait pas honte ni peur de lui dire... ça viendrait alors, elle saurait, elle trouverait les mots qui, issus des siens, se combindraient d'eux-mêmes en un langage nouveau, ce serait quelque chose de complètement nouveau, elle en était sûre, c'était pour ça qu'elle n'arrivait pas à les imaginer toute seule, nouée, engluée, elle ne pouvait que murmurer son nom, Vincent [...] (*MM*: 66).

Elle s'assied dans le fauteuil, masse le point encore sensible sous les côtes en fixant une arabesque du tapis... Ça devait être ces images-là qu'il voyait quand elle lui disait timidement qu'elle aimerait qu'il lui

parle davantage, qu'il l'invite un soir à dîner dehors, qu'il ait envie de faire autre chose avec elle que seulement faire l'amour... En mai, elle avait osé et s'était aussitôt reprise, angoissée, craignant qu'il puisse croire que son attente ou son désir étaient ceux de toutes les femmes, filles, veuves, s'agrippant : tu peindrais la barrière avec les petites à côté de toi pendant que j'éplucherais de bons petits légumes du jardin... Tous ces malentendus, ces idées fausses qu'il avait sur elle, si seulement il lui donnait une chance, l'occasion de lui expliquer, de le rassurer... elle voulait quelque chose d'autre avec lui, sans savoir si c'était possible, si ça existait déjà, si ça pouvait durer longtemps [...] (*MM*: 95).

On voit que ce dont il est question, c'est l'expression d'une volonté de concilier le sexe et l'amour, d'ajouter l'amour au sexe, et surtout en dehors de l'idée même de la famille que, selon Nann, craint Vincent : être une femme dont la nature, en regard de sa relation avec l'homme aimé, ne serait pas absorbée par le statut maternel. Être non plus une mère irresponsable, mais une femme responsable. Le motif de la barrière est ici le signe qui sert à confisquer, comme chez Momm (voir note 4), le désir de la femme devenue mère, de celle qui abdique son amour au profit de l'amour insexuel pour ses enfants. Nann est le seul des personnages féminins dont l'action semble parvenir à faire échec au nom-miroir, donc qui dit « non », peut-être parce que, dans son flirt avec l'ouvrier, tremplin pour mieux conquérir Vincent, elle a trouvé la voyelle qui lui manquait, signe que le texte reporte sur le plan signifiant des échanges amoureux : ainsi Nann devient-elle Nonn, cependant que Momm, dépouillée cette fois-ci non pas de son argent, mais de la lettre qui la rattachait de peine et de misère au désir, devient Mamm. Maman, cette mère responsable dont l'amour est sublimé dans son dévouement aux autres. Nonn, marque du refus du même, de la révolte libératrice contre cette mère castrante qu'est Momm⁹. Le magot de la mère, c'est finalement le sexe de la fille.

9. Je rappelle cette scène emblématique des rapports mère-fille, où la volonté de Nann de s'échapper de la maison est contrecarrée par la mère : « Le bruit du sécateur attaquant les rosiers maintenant. Elle [Nann] reste là, les pieds

À la fin du roman, chacune des trois femmes se trouve dans une situation différente par rapport au désir. Momm a définitivement perdu ce qui lui restait (symboliquement et économiquement) ; Lili, n'ayant pas su faire bon usage de ce qu'elle avait volé à Momm, n'a pas obtenu ce qu'elle voulait ; Nann, toutefois, parvient à convaincre Vincent de la recevoir chez lui, ce progrès témoignant d'une relation qui rapproche Nann de ce qui est peut-être son objectif : concilier sexe et amour. Manifestement, ses placements ont porté leurs fruits.

*
* *
*

Il y aurait encore beaucoup à dire sur la manière de Lenoir d'écrire le sexe et l'argent dans les marges du récit ; il faudrait revoir le propos et montrer plus précisément quelle part y trouve l'humour, lequel équilibre subtilement le sérieux de la quête de Nann, cette sorte de vérité subsidiaire qui traverse l'histoire du roman, depuis Honoré de Balzac à, disons, pour rester dans le champ Minuit, Éric Laurent – en pensant à l'histoire racontée dans *Liquider*, une variation amusée sur le *Capital* de Karl Marx, et dont les premières lignes se lisent comme ceci :

Un jour, un homme partit avec la femme d'un autre. Comme cet autre était très riche, l'homme lui vola aussi une forte somme d'argent, très forte, presque tout l'argent. Le lendemain cependant, la femme le quittait à son tour, elle emporta l'argent¹⁰.

sur le bord de la chaise, enserrant ses genoux de ses bras, se demandant ce que c'est, pourquoi elle ne peut pas se lever pour s'enfuir sans un mot, comme Lili... Tu peux très bien, continue sa mère, tu peux très bien partir... Comme elle sait lui ouvrir la porte juste après lui avoir coupé les jambes, comme elle sait les lui couper, les jambes, les tendons sectionnés d'un petit coup de sécateur au passage dans la seconde précédent la contraction des muscles, elle ne se rappelle pas avoir bougé ni fait un mouvement en direction de la porte-fenêtre ou de l'allée qui mène au portail autrement qu'en pensée, mais à peine, à peine... de sorte que même ça, les pensées, les espoirs, les désirs, même ça, la mère les pénètre, les triture, les saccage en y plongeant ses doigts pour brandir triomphalement dans la lumière de la lanterne la pièce à conviction qui confond le coupable [...] » (*MM*: 60-61).

10. Éric LAURENT, *Liquider*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 9.

Nann peut bien ricaner, selon le mot de Momm reproduit dans l'épigraphe à cet article, il reste que, foncièrement, chez Lenoir, « le sexuel est manqué à dire », pour reprendre la formule perspicace de Jérôme Gourde au sujet de *Pièce rapportée*, roman dont l'auteure dit ceci : « Le sexuel relève de l'intimité, de l'innommable, d'abord pour soi-même. C'est dire la ténacité des non-dits¹¹. » C'est bien de cela que nous cause *Le magot de Momm*, texte subtil au parfum poivré.

11. Jérôme GOUDE, « Sortie de scène » (entretien avec Hélène Lenoir), *Le Matricule des anges*, n° 128 (novembre-décembre 2011), p. 33. Ce roman me paraît d'ailleurs croiser étroitement la problématique du *Magot de Momm* telle que je l'ai formulée, tout en étayant la compétition incestueuse qui couve sous la circulation des biens économiques et sexuels entre les trois personnages féminins du *Magot*. Qu'on relise sous cet éclairage l'incipit de *Pièce rapportée*, où la jeune Claire vient d'écrire à Claas, l'amant sublimé de la mère (Elvire), mais devenu celui des deux filles de celle-ci (Claire et Anne), qu'elle a gagné au loto, rejoignant du coup, pour cause de système libéral économique, sa grand-mère, sa mère et « toutes ces bonnes femmes qui ont tiré le gros lot rien qu'en... [...] » (PR: 7). Le gros lot de Claire, c'est ni plus ni moins le magot volé par Lili. Le ton est donné.

UNE NATURE MORTE

Warren Motte

Université du Colorado

L'espace vital défini par Hélène Lenoir dans *Le répit* (2003), son sixième livre pour les Éditions de Minuit, est un site extrêmement exigü qui fournit très peu de place au personnage, au lecteur ou même (étant donné les bornes que Lenoir s'impose) à l'écrivaine. Son protagoniste est un homme mûr anonyme qui se trouve face à un choix difficile, et les alternatives qu'il pèse lui paraissent aussi impossibles l'une que l'autre. Présenté majoritairement en discours indirect libre, la plus claustrophobe des techniques narratives¹, le roman construit un monde où la possibilité d'action offerte aux êtres humains se trouve radicalement limitée.

L'incipit du roman sert à plonger le protagoniste² en pleine crise: «— Ce serait quand même bien que tu viennes, avait dit Ludo, ajoutant après s'être bruyamment raclé la gorge: Assez

1. Pour une discussion de cette technique, voir Gerald PRINCE, *A Dictionary of Narratology*, édition révisée, Lincoln, University of Nebraska Press, ([1987] 2003), p. 34-35 et 45.

2. Je l'appellerai ainsi dans ma discussion du *Répit*. Pas simplement parce qu'un meilleur terme pour cet homme anonyme me manque («héros», ce n'est pas le mot juste ici, et «personnage principal» est trop encombrant), mais aussi à cause de ses puissantes affiliations étymologiques. Composé des mots grecs *protos* («premier») et *agonistes* («acteur» ou «comédien»), le mot «protagoniste» suggère le côté théâtral du récit, une idée que je développerai plus tard. D'ailleurs, le mot rappelle aussi le grec *agon* («compétition» ou «conflit»), soulignant le fait que cet homme lutte, sans répit justement, de la première page à la dernière.

vite... ça vaudrait mieux..., d'une voix étranglée, un peu hale-tante, espérant sans doute que son père lui épargnerait un nouveau pourquoi – ou pour quoi en réalité » (R: 7). Peu après, les termes de cette situation deviennent plus clairs. Le fils du protagoniste lui téléphone afin de lui dire que Véra – femme de celui-ci, mère de celui-là – a été hospitalisée en raison d'un dangereux problème cardiaque et qu'elle va être opérée. Ludo appelle d'Helsinki, où il vit et où sa mère est en visite, distante de quelque 2 500 kilomètres de la maison parentale en France.

Le dilemme du protagoniste se trouve compliqué par le fait que, depuis bien des années, il refuse absolument de voyager, hormis pour de petits voyages d'affaires à Paris. C'est un homme casanier, un homme statique qui considère le mouvement – et toute forme de changement, d'ailleurs – comme quelque chose qui menace son existence même. Cependant, vu que l'existence de sa femme est maintenant en danger, il contemple péniblement ses choix. Partir ou rester? Il lui semble qu'il est perché au bord de l'abîme.

Dans son étude du roman français au tournant du millénaire, Lionel Ruffel suggère qu'une telle posture est emblématique de la situation actuelle du roman sur notre horizon culturel. S'inspirant d'une scène de *Dondog* d'Antoine Volodine, où le personnage éponyme se penche sur un précipice, « au bord du rien³ », se demandant s'il doit sauter ou non, Ruffel imagine que le roman est dans une situation tout aussi précaire, « à la fois tourné vers le passé qu'il transforme et le futur qu'il autorise⁴ ». Certaines des prétentions millénaires de Ruffel peuvent paraître exagérées, mais son analyse de *Dondog* contemplant l'abîme me semble juste, et richement productrice de sens. De plus, la discussion de ce qu'il appelle (avec une antithèse délibérément provocatrice) « cette posture *initiale terminale*⁵ » donne à réfléchir. Le caractère anti-thétique de cette posture se voit clairement dans *Le répit*, certes,

3. Antoine VOLODINE, *Dondog*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 26.

4. Lionel RUFFEL, *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005, p. 11.

5. *Ibid.*, p. 81.

où Lenoir construit un espace fictionnel qui oscille entre des pôles qui se refusent mutuellement, mais qui par la même occasion s'interrogent : le statique et le dynamique, le soi et l'autre, l'apparence et la réalité. Son roman met en scène une nature morte qui demande constamment à s'animer, par tous les moyens possibles.

Cependant, le protagoniste qu'elle imagine est un homme de bois. Pour l'instant tout au moins, le coup de téléphone de son fils ne l'a pas fait bouger. Enraciné près du téléphone, il songe à ce qu'on lui demande de faire, n'y voyant qu'impossibilité. Un voyage en avion est hors de question – « Non, pas l'avion, j'ai de gros problèmes de santé, on m'a rigoureusement interdit l'altitude » (*R*: 29) – et un voyage à Helsinki en train demanderait au moins deux jours. Avant son arrivée, raisonne-t-il, la situation se sera résolue, d'une manière ou d'une autre. Il imagine l'impatience de son fils face à sa propre immobilité. De toute évidence, c'est un sujet pénible pour Ludo depuis bien des années, d'autant plus qu'il a décidé de faire sa vie loin de la France : « pas moyen de le faire bouger », réfléchit-il, « même pour notre mariage » (*R*: 9). Quant à Véra, cela fait belle lurette qu'elle a abandonné tout effort de faire bouger son mari ; et depuis quelque temps elle a commencé à voyager seule. Lorsqu'elle part, son mari saisit l'occasion de devenir encore plus statique que d'habitude, prenant des congés afin de rester à la maison :

Véra était partie cinq jours plus tôt et, comme toujours, il avait fait coïncider avec son voyage les deux semaines de congé qu'il prenait en été et consacrait à des travaux d'amélioration, ayant prévu cette année de repeindre les extérieurs des fenêtres et les volets du rez-de-chaussée (*R*: 11).

Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté – ou plus précisément, « chien, chat, maison, jardin » (*R*: 20).

Chez lui, il peut tenir l'autre monde, celui de l'interaction sociale et de l'événement imprévisible, à distance. Il souffre depuis longtemps, nous apprend-on, d'une pléthore de phobies ; et depuis quelques années celles-ci semblent plus impérieuses encore. Car ce n'est pas seulement lorsqu'il s'agit de voyager que

le protagoniste se fige. Dans sa vie professionnelle, il est devenu également statique, malgré les promesses de son début de carrière. Formé dans les sciences, le protagoniste a de plus en plus de mal à se tenir au courant des recherches dans son domaine de spécialisation, et ses tiroirs débordent d'études pointues non lues. Il avait refusé une promotion qui aurait demandé un déménagement à Paris, décision que sa femme lui avait reprochée violemment à l'époque (*R*: 66-67). De façon symptomatique, il s'est progressivement éloigné de la recherche pure en faveur d'un travail de gestionnaire dans sa vie professionnelle : « [...] j'ai délaissé peu à peu la recherche ces dernières années pour m'occuper essentiellement d'administration, paperasses, réunions, démarches » (*R*: 97).

Bref, il s'est corseté dans la vie au fil des années, et par conséquent il n'est pas à la hauteur de la crise qu'il doit maintenant affronter. Lorsqu'il décidera, après un effort de volonté qui lui semble positivement herculéen, d'aller à Helsinki, il demeurera – même en action – fondamentalement statique. Dans un train en direction de Paris, dans un autre en direction de Bruxelles, il regarde défiler le paysage depuis sa propre immobilité, une immobilité à la fois physique et psychique. Figé sur place dans un train à grande vitesse, il lui semble que le monde le dépasse à un rythme accéléré, comme s'il regardait un film. En d'autres termes, il n'a aucun sens de lui-même comme *agent*, comme quelqu'un qui agit librement et de manière efficace dans son existence. Au contraire, il s' imagine constamment comme quelqu'un qui joue un rôle largement scripté par d'autres, comme un homme dont la vie ressemble à une performance. Cette façon de se concevoir est maintenant profondément ancrée dans son esprit, comme il l'explique à un quidam rencontré dans le train :

Il est en train de lui dire qu'il a la sensation très bizarre d'être manipulé depuis l'avant-veille, le premier coup de fil de son fils, comme s'il avait en décrochant et sans le savoir, bien sûr, signé un engagement ou donné une espèce de promesse, et que tout se déroulait à partir de là selon un plan dont il n'avait pas eu ou peut-être pas voulu prendre connaissance parce qu'il s'imaginait que ça ne le concernait pas, que ça n'aurait du moins aucune conséquence concrète sur ses journées de

congé, sans quoi il ne se serait pas mis à réparer les volets du séjour... et que c'est toute sa vie qui lui semble s'être déroulée selon le même processus que ce voyage (*R*: 95-96).

Parmi tous les doutes, les peurs et les angoisses qui affligent le protagoniste à la suite du coup de téléphone de son fils, il y a une pensée qui l'emporte sur les autres, malgré ses efforts de la réprimer. Il se demande si Véra ferait le voyage pour lui, dans la situation contraire. « Peut-être était-ce cette incertitude sur ce point fondamental qui l'empêchait encore de songer sérieusement à se mettre en route », se dit-il. « L'angoisse du long voyage, la répulsion à devoir organiser son absence étaient secondaires en réalité. Il aurait dû demander à Ludo si Véra l'avait réclamé » (*R*: 23). Plus que toute autre chose, c'est bien cette question-là qui nourrit son immobilité, et qui le gardera dans un état psychique où toute motion – ainsi que toute émotion – est exclue, même après avoir entrepris son voyage.

Son mariage est à l'image de son existence. Ou peut-être est-ce le contraire: peut-être son propre refus de changer a-t-il contaminé peu à peu son rapport avec Véra, pétrifiant ce rapport au fil des années. Ou peut-être encore cette question est-elle indécidable, puisque, comme chacun des problèmes qu'évoque Lenoir, elle est filtrée par la conscience du protagoniste. C'est un homme qui refuse de regarder sa vie en face de manière productive, et qui rejette l'appel à l'interprétation chaque fois que celui-ci risque de le défavoriser. En vérité, de telles considérations ne changent pas grand-chose dans la situation que Lenoir construit, car le rapport entre le protagoniste et sa femme ainsi que la manière selon laquelle le protagoniste conçoit sa propre vie nous arrivent entiers ici, en plein centre de la nature morte que Lenoir peint.

Dans cette perspective, il est évident que le ménage du protagoniste est complètement statique depuis longtemps, congelé dans une sorte de « guerre froide » (*R*: 16) non déclarée livrée entre lui et Véra. Trois ans avant le présent de l'énonciation, nous apprend-on, Véra avait menacé de quitter son mari au terme d'une dispute particulièrement envenimée. Relevant son bluff, il avait

jeté certains habits de Véra dans une valise. Incapable de donner suite à sa menace, Véra avait choisi de faire chambre à part, immigrant dans la chambre d'enfance de Ludo. C'est là qu'elle se retire chaque soir depuis lors, prenant soin de fermer la porte à clé derrière elle. Son déménagement, soulignons-le, ironise l'idée de la mobilité. Loin de changer quoi que ce soit, cela sert simplement à prouver la pétrification de leur mariage, confirmant par la même occasion l'impression que ni l'un ni l'autre ne va changer. Cela esquisse un geste intéressant d'ailleurs, par rapport au problème actuel du protagoniste. Si les 2 500 kilomètres qui le séparent de son épouse lui paraissent maintenant une distance infranchissable, est-elle véritablement plus grande que celle qui sépare leur chambre respective? Cette même sorte d'ironie se fait sentir dans un autre contexte encore. Véra n'a jamais hésité à traverser des distances considérables pour rendre visite à son fils; mais, le moment venu, elle n'a pas pu se séparer de son mari – pas définitivement, tout au moins. De toute évidence, l'idée de la distance peut se concevoir de multiples manières, et il est clair que la distance *affective* séparant Véra de son époux est immense. Depuis bien longtemps, cette femme demeure près de son mari afin de lui rappeler sa distance, justement; maintenant, elle est littéralement distante et elle lui demande (par l'entremise de leur fils) de se rapprocher.

L'image de la porte fermée à clé continue à hanter le protagoniste, pendant qu'il tergiverse, réfléchissant à l'énormité de ce qu'on lui demande de faire. Pour lui, c'est le moment capital d'un cruel drame que Véra joue à son attention tous les soirs, et dont le message ne varie jamais. L'élément principal de ce message est de nature sexuelle, bien entendu, et dans cette perspective la clôture littérale ferme la porte figurativement, chaque soir encore, sur le rapport physique que Véra et son mari avaient partagé. Ce dernier se dit qu'il aurait pu essayer de relancer ce rapport dans un espace neutre, au salon par exemple, ou dans l'escalier de leur maison: «[...] si, après deux ans trois quarts il ne l'avait toujours pas fait, c'est qu'il était, malgré tout, respectueux d'elle, du règlement qu'elle lui avait imposé» (R: 43). En d'autres termes,

il reconnaît qu'il a un rôle à jouer dans le drame que sa femme a scripté. D'ailleurs, par lassitude ou par simple indifférence, il veut bien jouer ce rôle-là. Il rêve pourtant de lui dire l'espèce de paralytique sexuel qu'il est devenu – et elle avec lui – grâce à son drame si inhumain :

Un jour, il le lui dirait, il lui parlerait de cette image avilissante et grotesque qu'elle avait forgée de lui et d'elle, d'elle aussi, pour le cas où elle ne se serait rendu compte à quel point c'était ridicule de jouer avec une clé quand on vit à cinquante ans seule avec un homme qu'on a soi-même maté, rendu complètement inoffensif à force et peut-être impuissant, peut-être, il n'a pas trop envie d'en faire le test pour le moment, il n'exclut pas que ceux qui de temps en temps le rassurent dans le noir nauséabond de l'ex-chambre conjugale s'avèrent nuls en présence d'une femme, Véra ou une autre, selon le processus qu'il avait connu à vingt, vingt-cinq ans et même après, à chaque première fois... or s'il devait un jour encore, après trois ans de totale abstinence, faire l'amour avec Véra ce serait une première fois, et plus les mois passaient, plus la chose devenait improbable et dramatique... Mais ce n'était pas parce qu'elle était maintenant hospitalisée en soins intensifs à Helsinki, en passe d'être brusquement transbahutée sur le billard ou catapultée de l'autre côté, qu'il devait s'inventer une frustration longue due à elle, Véra, se persuader à rebours qu'il avait souffert depuis bientôt trois ans d'avoir interdiction de l'approcher, de la toucher, elle, Véra (*R*: 44).

Encore une fois, il n' imagine pas la possibilité d'agir de façon efficace, en dehors du rôle étroit que Véra a conçu pour lui. Il est certain que le protagoniste est parfaitement adapté à un tel rôle à bien des égards, et même en ce qui concerne sa puissance sexuelle douteuse. Il se rappelle un moment, il y a quinze ans de cela, où une jeune assistante dans son laboratoire lui avait fait des avances, de manière crûment physique. Incapable de répondre à ces avances, le protagoniste avait été profondément humilié par l'incident (*R*: 108-109). Avec ce détail, et avec d'autres aussi, Lenoir nous suggère la complicité active du protagoniste dans la construction de son drame marital; clairement, cela ne dépend pas entièrement de Véra. Une autre vérité se profile peu à peu: son arrangement actuel avec Véra lui va comme un gant,

malgré ses protestations. Affectivement distante mais littéralement proche, c'est la position idéale pour Véra, selon lui. « Sa vie aurait été beaucoup plus compliquée sans Véra et pas seulement à cause des tâches ménagères. Elle aurait pu demander sa part et le forcer à vendre la maison, l'obliger à s'en aller donc lui aussi, pour de bon, pas seulement pour quelques jours », réfléchit-il (*R*: 32).

En d'autres mots, le protagoniste se sent lié à Véra surtout parce qu'elle est *ici*. Comme la maison qu'il habite, comme le chat et le chien, elle fait partie du paysage intime qui permet au protagoniste de se persuader qu'il est celui qu'il imagine être. En dehors de ce contexte si rassurant, il est en un sens séparé de lui-même. D'où sa panique lorsqu'on lui demande d'aller auprès de Véra à Helsinki; d'où aussi son ressentiment envers son fils. Il a beau se dire que ce ressentiment provient du fait que Véra compare inlassablement le mariage réussi de Ludo et sa femme à leur propre mariage raté, l'assommant sans cesse de ses comptes rendus du bonheur conjugal de Ludo, il sent néanmoins qu'une vérité plus profonde sous-tend cela. Son fils a choisi un chemin bien différent de celui de son père. Il a émigré vers un pays étranger et épousé une femme étrangère; il a renoncé à l'*ici* au bénéfice du *là-bas*. Bref, il a vécu sa vie selon des principes qui semblent tout simplement impossibles à son père, et il a réussi. L'exemple de Ludo rappelle au protagoniste toutes les occasions qu'il a lui-même manquées. Comme l'incident avec son assistante au laboratoire, il se persuade que chaque occasion manquée constitue une nouvelle humiliation – et il vit, maintenant, dans un véritable cocon d'humiliations.

La dernière humiliation, raisonne-t-il, ce serait de courir au chevet d'une femme qui le méprise. Une femme qui ne ferait certainement pas cela pour lui, s'il était malade et loin de chez lui. Ou si? Voilà la question la plus épineuse pour le protagoniste, celle autour de laquelle toutes les autres questions tournent. Il se contorsionne péniblement en considérant cette question, tout comme il agonise dans ces efforts pour imaginer Véra et sa propre relation avec elle. D'une part, il la déteste et souhaite sa mort: « [...] comme il la haïssait, comme il souhaitait à cet ins-

tant qu'elle crève à Helsinki» (*R*: 111). D'autre part, il réfléchit aux moments heureux du passé, rêvant au « corps ferme et menu de Véra qu'il aimait tant faire tressaillir la nuit dans son sommeil » (*R*: 91); il se dit qu'une Véra châtiée pourrait, à l'avenir, retourner à la chambre conjugale (*R*: 125). Pour lui cependant, le passé et l'avenir sont au mieux des projections qui entretiennent de très distants rapports avec le présent. Et c'est dans le domaine du présent, hélas, qu'on lui demande d'agir.

Dans un sens, le voyage dans lequel le protagoniste s'embarque lui offre une nouvelle sorte d'occasion, tout à fait inattendue. Dans le train entre Bruxelles et Hambourg, une femme s'assied dans son compartiment, « une Flamande, Allemande ou Scandinave, la quarantaine sonnée, le genre grande femme baraquée à la poitrine lourde » (*R*: 75). L'observant à son insu, le protagoniste se trouve fasciné, à la fois attiré et repoussé. Le vecteur principal de sa fascination, c'est la poitrine de la femme, que le protagoniste considère avec un mélange de désir et dégoût. Dans le compartiment voisin, on entend un couple qui fait bruyamment l'amour, ce qui n'aide pas à atténuer la détresse du protagoniste. Bien au contraire, cela lui suggère que s'il laisse filer *cette* occasion, ce sera une humiliation de plus dans une longue suite d'humiliations. Lorsque le protagoniste et la femme anonyme s'engagent dans la sorte de conversation hésitante et banale qui sert aux voyageurs à faire passer le temps, il fait remarquer tout de suite qu'il ne voyage jamais, comme pour s'excuser. Elle, par contre, a depuis longtemps l'habitude du voyage, faisant régulièrement le chemin entre la Belgique et Copenhague, où elle réside. Elle ajoute qu'elle vit seule et qu'elle a des enfants adultes. Quand le protagoniste lui demande depuis combien de temps elle vit seule, elle répond que dans huit minutes exactement cela fera précisément vingt heures. Il y avait un homme, avoue-t-elle en commençant à pleurer, avec qui elle entretenait une relation à distance pendant bien des années, une relation difficile. C'était toujours elle qui allait vers lui, plutôt que le contraire; et ce matin même, elle a décidé de mettre une fin à cette liaison.

De cette façon, Lenoir met en scène un petit drame qui se jouera à l'intérieur du drame plus large. Clairement, celui-là entretient des rapports ironiques avec celui-ci, glosant le drame qui l'encadre de manière piquante. D'une part, les données des deux situations sont bien différentes. La Danoise avait vécu loin de son amant, mais elle lui était très attachée ; le protagoniste partage une maison avec Vera, mais leurs rapports sont bien distants depuis longtemps. La Danoise a pris l'initiative d'en finir avec son histoire d'amour ; le protagoniste accepte de partir à Helsinki en espérant sauver quelque chose des ruines de son mariage. D'autre part, ces deux individus ressentent très fort dans le moment présent une possibilité de changer les choses. Leur situation est de toute évidence bien précaire, car *transitoire* au sens plein du terme. Cela suggère à tous les deux une hypothèse qu'ils doivent évaluer ; en même temps, cela propose une hypothèse pour nous, lectrices et lecteurs, hypothèse qui joue sur notre besoin de savoir. Les différentes façons de résoudre le problème qu'esquisse Lenoir sur un horizon narratif distant – quelque chose de concret résultera de cette rencontre, la situation du protagoniste changera pour le mieux, ou pour le pire, et ainsi de suite – récapitulent à échelle réduite les questions plus vastes que pose *Le répit* par rapport à son intrigue. En d'autres termes, nous pouvons voir dans cet interlude dans le train une mise en abyme du roman dans son ensemble. Et la curieuse résolution fournie par Lenoir joue de manière cruciale sur un roman qui demeure, dans un sens, stratégiquement irrésolu.

Étant donné l'immobilité du protagoniste à l'égard de la Danoise et le fait qu'il soit tenaillé entre désir et révolulsion, il n'est guère surprenant qu'il incombe à elle d'agir. Elle lui suggère, avec une délicatesse éléphantine, de passer par Copenhague avant de gagner Helsinki. Il repousse cela, « et pourtant son cœur bat » (*R*: 115). Peu après, elle l'invite à prendre le petit déjeuner avec elle au moment de leur arrivée à Hambourg, et il détourne son invitation, remarquant seulement qu'il n'est pas doué pour l'improvisation. Lorsqu'ils arrivent enfin à Hambourg, le protagoniste se trouve littéralement paralysé, incapable de se relever

de son siège. Il est en face de deux séries de choix : continuer vers Helsinki et Véra ou faire demi-tour et rentrer chez lui ; poursuivre cette Danoise ou non. Le voyant ainsi immobilisé, la Danoise s'assied près de lui :

Il sentit sa main toucher son épaule, remonter vers sa nuque, son crâne, il sentit sa poitrine s'appuyer contre son flanc, frissonna et se raidit quand son souffle tiède brouilla dans son oreille les mots qu'elle lui murmurait tout près et dont il ne saisit que l'intonation réconfortante, maternelle, insupportable. Il serrait les mâchoires en comptant les battements de son poulx dans ses doigts qui écrasaient son poing devant sa bouche et autre chose soudain, son bras mou, son gros sein, elle poussa un petit cri rauque, se mordit la lèvre, il vit son regard s'enfiévrer, son cou et ses joues rougir, gonfler, il pressa plus fort, désordre, rage, ses doigts brutaux essayaient de saisir il ne savait quoi de dur ou de pointu sous la masse caoutchouteuse et difforme qui semblait grossir en s'échappant constamment de sa main, elle lui griffa le poignet, cria, l'effroi, l'incompréhension, la douleur lui tor-daient les traits, il la repoussa. Elle le gifla (*R*: 120-121).

En présentant cette scène, Lenoir déploie une stratégie narrative exceptionnelle par rapport à l'économie générale du roman. Soulignant le visuel, misant sur l'accumulation d'images brèves qui se succèdent rapidement dans un rythme accéléré culminant en crise, ce passage met en évidence une inquiétante parabole du désir sexuel et de ses conséquences. Ce désir est hautement ambigu, sachant s'exprimer seulement dans l'agressivité et la violence. Encore plus important, cette scène se donne comme spectacle, un spectacle qui prétend nous choquer à des niveaux multiples. Évidemment, et d'abord, cela choque la Danoise, qui s'enfuit à toutes jambes, terrorisée. Sa réaction se trouve amplement confirmée par celle des passants dans la gare, qui donnent voix à leur juste indignation, criant tout le scandale de la scène à laquelle ils ont assisté : « [...] vite, porter plainte, j'ai vu, j'ai bien vu, un fou, ja, polizei, kriminell, sexual » (*R*: 121). Ces réactions sont censées conditionner nos propres réactions lectorales, bien entendu, et dans une telle perspective le caractère spectaculaire de

cette scène est capital : clairement, cela se joue comme du théâtre, devant un public à la fois réel et virtuel.

J'aimerais suggérer que cela se joue aussi comme un procès. Ce n'est peut-être pas trop exagéré, si l'on accepte que les procès témoignent d'une dimension théâtrale très marquée, et qu'une logique de l'épreuve sous-tend les deux dynamiques. Dans *Le répit*, le protagoniste est mis à l'épreuve dans un cadre intimiste, comprenant seulement deux personnes, ainsi que dans un cadre plus amplement public. Dans les deux cas, sa culpabilité se trahit. Pourtant, il est en procès dans un autre contexte encore, car il nous incombe à nous aussi, lecteurs et lectrices, de le juger. Sa rencontre avec la Danoise est spectaculaire sans aucun doute, mais elle est également spéculaire, parce qu'elle reflète certaines tensions qui animent le roman du début à la fin. Le texte fournit très peu de preuves directes des relations entre le protagoniste et Vera. En effet, Lenoir ne met jamais Vera en scène dans son roman, la condamnant dans un sens à faire les cent pas dans les coulisses. La Danoise reflète Vera cependant ; et manifestement le protagoniste rejoue les relations houleuses qu'il entretient avec celle-ci dans sa rencontre avec celle-là. Face à l'occasion de changer sa manière d'être, il demeure figé dans des comportements n'aboutissant qu'à l'humiliation et à la paralysie morale.

Dans toute cette confusion, une chose semble claire : l'insistance de Lenoir sur la distance qui sépare le protagoniste de tous les autres – les gens censés être ses « proches » ainsi que les individus qu'il rencontre à l'improviste. Le protagoniste est un homme radicalement aliéné ; c'est fondamentalement un *autre*. Il ne reconnaît pas lui-même cette différence de base, et pourtant cela caractérise chacun de ses gestes. Il s'oppose aux autres, car il ne sait pas se comporter autrement. Ses rapports avec son épouse, nous l'avons constaté, relèvent de la guerre des tranchées. Dans sa manière de considérer son fils, il oscille entre la jalousie et la peur. À tort ou à raison, il se sent constamment jugé par son fils : « [...] il aurait dû être prof ou curé, Ludo » (*R*: 28). Il déteste sa voisine, Odile Trubtyl, dont le crime le plus impar-

donnable est son amitié pour Véra. Lorsque d'autres, sa sœur ou sa belle-mère par exemple, essaient de l'aider, lui conseillant de partir pour Helsinki, il interprète leurs efforts comme les résultats d'une intention impure, intention fatalement corrompue par la haine. Le geste social le plus simple devient pour lui une lutte aux dimensions épiques, l'opposant au monde même. Tel est le cas lorsqu'une jeune guichetière à la gare remarque innocemment qu'il a de la chance de trouver un billet au dernier moment :

Il avait repris sa carte et plié son billet en lui disant... qu'est-ce que c'était?... comme s'il l'avait insultée... ça n'avait sans doute rien à voir avec elle mais c'était venu d'elle, de son visage mou se solidifiant sous ses yeux juste avant de se décomposer affreusement quand, voulant lui renvoyer son expression « avoir bien de la chance »... c'était ce mot-là, c'était là-dessus qu'il avait dérapé et évoqué Véra : ma femme, ma chance, ma femme en train de mourir dans un hôpital d'Helsinki ! C'était ça, il s'en souvenait, s'entendait prononcer ces mots courbé en deux, un coude sur la tablette du guichet, son front touchant la vitre au-dessus de l'hygiaphone, d'une voix menaçante et vulgaire : Vous voulez que je vous dise ce que c'est, ma chance, ma vraie chance à moi... ? (R : 48-49)

Bref, comme tout narcissique accompli, il lit chacune des situations dans lesquelles il se trouve – et l'expérience humaine plus généralement encore – comme un récit centré sur lui. De toute évidence, les autres qui l'entourent n'ont pas lu ce récit-là avec toute l'attention qu'il mérite, et il est donc indispensable de les rappeler à l'ordre, de manière brutale au besoin. L'une des choses que Lenoir nous offre dans *Le répit*, c'est l'histoire d'une conscience pathologiquement subjectiviste, écrite en lettres majuscules.

Dans son analyse de la représentation du sujet humain chez Maurice Blanchot et Emmanuel Levinas, Alain Toumayan invoque « *the self's constitution in terms of difference*⁶ », suggérant que nous pouvons concevoir cette différence comme un « *space*

6. Alain TOUMAYAN, *Encountering the Other: The Artwork and the Problem of Difference in Blanchot and Levinas*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2004, p. 24 ; « la constitution du soi en tant que différence » (je traduis).

*of relation or interval*⁷ ». Une telle manière de comprendre l'idée de la différence est particulièrement utile dans le cas du roman de Lenoir, où la figure de l'espace se fait sentir si fréquemment dans la trame narrative. Les 2 500 kilomètres séparant le protagoniste de sa femme sont une vaste distance, certes ; mais pas plus vaste, peut-être, que la distance affective qui les sépare. Lenoir fait jouer ces deux espaces différentiels l'un contre l'autre tout à travers son roman, dans une dynamique d'ironie mutuelle. La façon dont le protagoniste essaie de négocier la distance le séparant d'Helsinki et son immobilité dans l'espace subjectif tendant à annuler sa mobilité difficilement conquise dans l'espace physique fournissent au lecteur une indication claire du destin qui l'attend. Plus généralement encore, Lenoir décrit l'aliénation du protagoniste, sa différence fondamentale, comme une question d'espace. Parfois, comme dans le cas de sa relation avec Véra, un espace littéral sépare le protagoniste des gens à qui il devrait (en principe tout au moins) se sentir le plus lié : son fils, par exemple, ou sa propre sœur. À d'autres moments, ses interactions sociales se jouent dans un espace aux dimensions réduites, où la distance psychique le séparant des autres paraît encore plus vaste. Tel est le cas notamment lorsqu'il s'emporte face à la jeune guichetière. Et tel est le cas également dans la longue scène avec la Danoise, dans le train entre Bruxelles et Hambourg. Confiné dans l'espace extrêmement limité d'un compartiment de train, le protagoniste est d'autant plus perplexe face à l'espace différentiel qui bâille entre lui-même et son vis-à-vis du moment. Déchiré entre attraction et répulsion, il ne peut imaginer aucune stratégie pour traverser cet espace, en dehors de ses tactiques habituelles et si bien rodées : agression, violence, cruauté. Et ces tactiques-là, naturellement, ne servent qu'à confirmer son aliénation.

Lenoir met en jeu une autre catégorie que nous invoquons souvent lorsque nous essayons de penser l'espace : l'opposition entre le dedans et le dehors. L'un des gestes psychiques les plus

7. *Ibid.*, p. 29 ; « espace de relation ou intervalle » (je traduis).

caractéristiques du protagoniste est la manière dont il assimile, si impérieusement, si systématiquement, dehors et dedans. Il reconnaît, certes, le côté objectif de la distance qui le sépare d'Helsinki, mais il lit cette distance exclusivement en termes de peine psychique que cela lui cause. La même considération vaut pour tous les espaces sociaux et affectifs qui le séparent des autres. Il interprète le monde depuis un site d'immobilité chronique, lisant la mobilité du monde comme un phénomène figural et largement illusoire par rapport à sa propre réalité psychique. Ainsi voit-il les autres comme des projections de lui-même, non pas en dehors de lui, mais plutôt en dedans. Sa femme, par exemple, n'a aucune logique objective dans sa vie, hormis le fait qu'elle rend sa vie à lui misérable. La guichetière dans la gare n'existe que pour le tourmenter. Peu importe ce que la Danoise désire véritablement, peu importe ce qu'elle peut vraiment être, son rôle est de pousser le protagoniste à se confronter à lui-même, dans une impasse statique et sans espoir. Bref, le protagoniste lit son expérience comme un roman dont il est le personnage principal.

Une telle considération peut nous faire réfléchir, car nous reconnaissons aussi que, parmi les « autres » multiples qu'invoque Lenoir dans *Le répit*, le dernier « autre », c'est bien le lecteur. Dans cette perspective, elle nous invite à contempler le récit et ses séductions ainsi que la façon dont le récit met temporairement en suspens certaines distinctions habituelles, entre le dedans et le dehors, par exemple, ou l'apparence et la réalité, le monde fictionnel et le monde phénoménal, le soi et l'autre. Car le protagoniste du *Répit* est aussi un lecteur – mais un mauvais lecteur, suggère Lenoir, contrairement à nous. Il lit les autres comme des textes, les interprétant systématiquement de manière erronée. De toute évidence, il a besoin de ces autres pour confirmer son sens de lui-même. Il ressent ce besoin de façon distante, et il le déplore. Parmi tous les torts de sa femme, d'ailleurs, son goût pour les scènes publiques l'agace particulièrement. Selon la lecture du protagoniste, chacun transforme l'autre en objet, dans une performance cruelle. De temps à autre pourtant, Vera choisit de jouer sur une plus grande scène et devant un public plus large. Prenant

congé de son mari à la gare, juste avant son départ pour Helsinki, Véra lui caresse la poitrine, jouant en public un rituel qu'elle a depuis longtemps abandonné dans le domaine du privé. Elle le fait de manière clairement théâtrale, espérant que cela poussera le protagoniste à l'embrasser devant les autres : « [...] ils offriraient ce spectacle, émouvant et rare vu leur âge, aux autres voyageurs et qu'elle monterait dans le train le visage brillant et rouge, jouissant jusqu'à Paris de leur rêverie envieuse » (*R*: 14). Le protagoniste se dit que s'il était hospitalisé, Véra viendrait sûrement à lui, à condition de le faire sous le regard des autres, « avec ce talent qu'elle avait, Véra, pour endosser à temps la panoplie requise pour son apparition parfaite en public » (*R*: 23). Habituellement, lorsqu'elle rentre de ses voyages à Helsinki, ils vont au restaurant ensemble. Là aussi, Véra est en représentation, jouant leur intimité fictionnelle à l'intention des autres clients, se chauffant sous le regard d'autrui (*R*: 41). Le traitant de « sadique » et de « vieux pervers », elle refuse ses avances, « sauf pour de brèves mises en scène en public » (*R*: 110). Bien qu'il décrie l'exhibitionnisme de Véra, le protagoniste vit de même sous le regard des autres – tout en se persuadant que ce regard est le sien propre.

Dans ce sens, le protagoniste est un exemple classique de la mauvaise foi sartrienne, se pétrifiant dans le rôle que les autres scriptent pour lui. Sa façon de se fier aux jugements des autres est finement mise en évidence dans les scènes de miroir que Lenoir dispose par-ci par-là dans *Le répit*⁸. Ces moments font apparaître un curieux et bien inquiétant processus de subjectivation. Dans la première de ces scènes, peu après le départ de Véra, le protagoniste sort d'un bain devenu froid et s'aperçoit dans le miroir de la salle de bain, comme par hasard :

8. Pour une typologie des scènes de miroir dans la littérature, voir Warren MOTT, *Mirror Gazing*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2014. Voir aussi Ben STOLTZFUS, *Lacan and Literature: Purloined Pretexts*, Albany, SUNY Press, 1996, p. 142-148. Ses remarques sur les scènes de miroir et leur rôle dans une textualité réflexive et spéculaire sont éclairantes.

L'eau du bain refroidie et le chauffe-eau vide, lui forcé de sortir de la baignoire, cherchant une serviette, apercevant son corps nu et mouillé dans la glace, se détournant puis regardant à nouveau vers le miroir dont la hauteur correspondait à la petite taille de Véra, c'est-à-dire qu'il ne pouvait pas s'y voir en entier, même en reculant jusqu'au mur, son reflet était coupé aux chevilles et au menton (*R*: 17-18).

Faisant face à sa propre image dans la glace, le protagoniste voit quelque chose de bien différent de ce à quoi il aurait pu s'attendre. Clairement et littéralement, il est tronqué. Alors que la vaste majorité des scènes de miroir dans la littérature présentent la rencontre du sujet avec son propre visage, c'est justement le visage qui est absent ici, comme par un effet d'ablation. Et le visage, bien entendu, est le site même de l'essence individuelle, selon les codes de l'identité personnelle en vigueur. Si le protagoniste ne peut pas voir sa propre figure, c'est évidemment à cause de Véra ; et le miroir lui renvoie l'image déformée de lui-même que sa femme, elle aussi, lui renvoie avec tant d'insistance. Dans un sens, il ne se voit pas, mais voit plutôt une construction de Véra. Ce qu'il arrive à voir de lui-même le trouble profondément et continue à le faire bien après coup : « Il s'était dit, en se rasseyant à son bureau, que l'inquiétude était venue par là, par son corps sans tête dans la glace murale de la salle de bains, son corps nu de quinquagénaire assis et gourmand marquant cent six kilos » (*R*: 18). Car son corps, tout d'un coup, ne correspond pas à la personne qu'il s' imagine être ; et sa quiddité crûment matérielle exerce un effet puissamment aliénant sur lui.

Bref, ce que voit le protagoniste quand il aperçoit son corps dans le miroir, ce n'est pas le soi, mais l'autre, c'est-à-dire une construction du soi-comme-autre élaborée par la médiation d'autrui. C'est un lieu commun de la culture contemporaine, certes, de suggérer que le sujet se trouve aliéné non pas seulement du *monde*, mais aussi du *moi*, et que cette aliénation-ci rend impossible toute vraie connaissance de soi. Dans le cas du protagoniste cependant, Lenoir exagère ce lieu commun, frôlant la parodie pour nous persuader que son protagoniste est un homme qui ne pourra jamais se comprendre, qu'il est par conséquent inapte à

comprendre les autres, qu'il ne pourra jamais s'accommoder du monde dans lequel il vit. Dans une telle perspective, on peut constater dans *Le répit* le courant récent de la littérature française qui célèbre le retour du sujet⁹ – sauf qu'ici il s'agit d'un

9. L'une des discussions les plus intéressantes de ce courant se trouve dans l'ouvrage de Colin DAVIS et Elizabeth FALLAIZE, *French Fiction in the Mitterand Years: Memory, Narrative, Desire*, Oxford, Oxford University Press, 2000. Les auteurs font valoir que le roman français contemporain réhabilite le sujet à la suite de l'effacement du sujet pratiqué par les nouveaux romanciers et par les critiques objectivistes des années 1950 : « *A self-conscious, self-aware human subject, locatable within an individual "self," has been assumed to be the ground of intention, and thus of artistic endeavor, for much of European history. But from the 1950s through to the 1970s, the literary practices of the avant-garde and the philosophical positions of structuralists and poststructuralists were hostile to such a concept of subjectivity, and they tended to dismiss the subject as an ideological illusion, or a pawn of history, or a product of impersonal signifying structures, or a metaphysical error. [...] However fractured, fictional, illusory, or elusive the subject might be, the questions of subjectivity, of the relationship between author and narrator, or author and text, were restored as valid topics for literary investigation, especially in relation to the central issues of identity, memory, and desire* » (p. 13-14) ; « Au cours de la majeure partie de l'histoire européenne, on a présumé que le sujet humain pleinement conscient de soi, localisé dans un ego individuel, était le site de l'intention, et donc de l'effort artistique. Mais des années 1950 jusqu'aux années 1970, les pratiques littéraires de l'avant-garde et les positions philosophiques des structuralistes et poststructuralistes étaient hostiles à une telle conception de la subjectivité, tendant à rejeter le sujet comme illusion idéologique ou historique, ou comme produit de structures sémiotiques impersonnelles, ou comme erreur métaphysique. [...] Quelque fracturé, fictionnel, illusoire ou fuyant que puisse être le sujet, les questions de subjectivité, du rapport entre auteur et narrateur ou auteur et texte, ont été rétablies en tant que thèmes légitimes de l'enquête littéraire, surtout par rapport aux problèmes fondamentaux de l'identité, de la mémoire et du désir » (je traduis). L'argument mérite notre réflexion ; néanmoins, il serait prudent d'examiner plus attentivement encore l'idée que le sujet s'efface dans le nouveau roman. Voir par exemple Jean-Louis HIPPOLYTE, *Fuzzy Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2006. Il écrit : « *But the body, its sensations, hardly disappeared from discourse, from Sarraute's tropisms to Robbe-Grillet's sadomasochistic games. And it's the New Novelists themselves, and those around them, from Alain Robbe-Grillet to Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Roland Barthes, and Patrick Modiano, who initiated the return to the ego* » (p. 10) ; « Mais le corps et ses sensations n'ont guère disparu des discours, depuis les tropismes de Sarraute jusqu'aux jeux sadomasochistes de Robbe-Grillet. Et c'étaient les nouveaux romanciers eux-mêmes ainsi que ceux dans leur entourage, depuis Alain Robbe-Grillet jusqu'à Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Roland Barthes et Patrick Modiano, qui ont lancé le retour de l'ego » (je traduis).

sujet extrêmement assailli et exsangue, un sujet qui se noie dans sa propre altérité, tel Narcisse dans sa source.

Même quand il réussit enfin à apercevoir sa propre figure, le protagoniste n'en sort pas en meilleur état. À travers la vitre de son compartiment de train, la nuit, il regarde défiler à toute allure le paysage assombri, sur lequel se superpose le reflet de son propre visage, « ses traits mous, ses yeux fixes, agrandis par la fatigue et la tension » (R: 75). De toute évidence, pour lui, le paysage inconnu et le visage qu'il aperçoit sont des phénomènes extérieurs, en dehors du soi qu'il imagine. Ce sont des choses vexatoires et menaçantes qu'il doit tenir à distance, car elles lui rappellent sa fragilité fondamentale. Il ne peut pas supporter son reflet longtemps, parce qu'il n'arrive pas à se reconnaître de manière satisfaisante. Dans une scène de miroir ultérieure, « il se voyait dans la vitre et l'abaissa » (R: 84), rejetant ainsi la seule rencontre qui pourrait fournir une solution – aussi provisoire soit-elle – à sa condition statique. De temps à autre, il voit quelque chose de distinctement inhumain dans son reflet, il s'inquiète que d'autres verront cela aussi. Lorsque la Danoise regarde par la vitre, le protagoniste regarde à travers son regard dans un sens, voyant une image de lui-même cruellement déformée par sa construction du regard de l'autre: « Elle regarde de nouveau dehors où tout est sombre au-delà de la vitre dans laquelle il aperçoit en ombre chinoise sa silhouette de grand singe se grattant la nuque » (R: 92).

Que Lenoir choisisse de conclure son roman avec une scène de miroir suggère l'importance qu'elle investit dans un tel *topos*. La scène a lieu dans la gare de Hambourg, dans les toilettes publiques où le protagoniste trouve refuge après l'incident scandaleux avec la Danoise. Accablé de honte, il se demande où il va aller à partir de là et ce qui l'attend :

Il commença par se laver le visage et les mains à l'eau froide, frotta les filets de sang séché sur son poignet. Il s'essuya avec des torchons en papier, ne put éviter de se regarder dans la glace, renonça à se raser en songeant que ce serait assez absurde de retoucher quoi que ce soit à sa tête et à sa dégainé que de vouloir acheter des fleurs avant de franchir le seuil de l'hôpital. L'avion achèverait de lui rogner la face,

de mettre à nu ce qu'il lui semblait pour la première fois entrevoir en examinant maintenant de près son visage dans le miroir, quelque chose de craquelé, d'un peu jaune, accentué ou peut-être adouci par un frémissement nerveux sous l'œil gauche, quelque chose qui devait être là, en travail, bien avant les tourments du voyage, et que Véra saurait immédiatement nommer en le voyant dressé, vide, au pied de son lit, les doigts agrippés à la barre froide, chavirant dans le mince espoir qu'elle finirait sans trop tarder par lui montrer une chaise où il pourrait s'asseoir (*R*: 125-126).

Cette dernière rencontre, il en est lui-même conscient, est inévitable. En ce qui nous concerne, nous pouvons reconnaître son inévitabilité à la fois à l'intérieur de la fiction et en dehors aussi – c'est-à-dire en fonction de son rôle dans l'économie générale du roman. Dans le monde fictionnel, cela devrait apporter résolution et clôture ; et pourtant ce n'est manifestement pas le cas. En fin de compte, le protagoniste ne peut plus éviter ce regard franchement introspectif ; mais il n'y voit rien. Ou rien de trop, mis à part quelque chose qui est là depuis toujours, quelque chose qu'il n'a jamais pu saisir ni à plus forte raison nommer. Sa femme, bien entendu, serait nettement moins perdue que lui ; et elle n'a jamais hésité à nommer ce que lui-même trouve innommable. Mais Véra constitue au mieux une présence hypothétique ici. Vue de l'extérieur, cette scène met en action la conjecture cruciale sur laquelle Lenoir construit son roman. Les verbes au conditionnel teintent le passage d'un ton hypothétique qui récapitule celui du roman en entier. Peu importe comment nous pourrions imaginer la fin du voyage du protagoniste – et Lenoir ne se prive pas de jouer sur notre désir inférentiel –, toutes nos spéculations seront sans doute aussi vaines que celles du protagoniste lui-même. Car de toute évidence nous sommes ici dans une impasse.

L'abîme entre le soi et l'autre est infranchissable dans le monde du protagoniste, et la distance entre sa réalité psychique et le monde référentiel est incommensurable. Le voyage qu'il entreprend sert à souligner et à confirmer cette difficile vérité, les distances littérales qu'il parcourt disparaissant sous les distances figurales qui l'affligent. Arrivant à Hambourg, il se trouve devant des itinéraires parfaitement aveugles : « L'impression d'être

à l'exacte croisée de chemins qui ne mènent nulle part» (R: 117). Ses intentions se révèlent dans toute leur fragilité; il ne comprend plus la logique de son voyage, ne sait plus à quoi cela sert. «Qu'est-ce que je fous là?» (R: 118) se demande-t-il, comme s'il avait tout d'un coup atterri sur un rivage parfaitement étranger. Le roman, au contraire, ne perd jamais de vue son but et sa téléologie est sans concession. Il déploie cet aspect fondamental de toute narration cependant sur le mode négatif, ironisant l'idée du progrès à chaque pas. Le récit bouge, certes, mais cette motion se trouve constamment relativisée et mise en question par l'indécision évidente du protagoniste et par l'indifférence feinte du roman lui-même. Cela finit dans une stase tensionnelle qui est strictement analogue à la mobilité immobile du protagoniste¹⁰.

Aussi paradoxale que puisse paraître une telle notion, elle décrit fidèlement la stratégie de Lenoir dans *Le répit*, comme le suggère un passage proche de la fin du roman. Après la fuite de la Danoise, mais avant que le protagoniste ne quitte le train, il regarde par la vitre de son compartiment: «Le train qui partit lentement de l'autre côté du quai lui donna pendant quelques secondes l'illusion que c'était lui qui s'en allait» (R: 122). Tout voyageur reconnaîtra cette sensation, bien entendu, mais cela n'empêche pas qu'il s'agit là d'un phénomène profondément étrange. Cela nous fait douter – ne serait-ce que l'espace d'un bref mais inquiétant moment – de notre manière de comprendre le monde, incapables comme nous sommes de distinguer entre apparence et réalité. De cette même façon, le protagoniste se demande à travers tout *Le répit* où il va, alors qu'en fait il ne va nulle part, il est immobile. Sa méprise dans le train reflète ironiquement l'échec de ses efforts de se comprendre et de comprendre sa situation. Cet effet finalement spéculaire peut se révéler comme encore plus ironique si nous admettons que cela reflète

10. Voir Ann SMOCK, *What Is There to Say? Blanchot, Melville, des Forêts, Beckett*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2003, p. 76-78. Elle y note un effet similaire dans le travail de Louis-René des Forêts.

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

aussi notre propre lecture ainsi que notre tendance à chercher un répit précisément là où aucun répit n'est possible.

« CETTE EXISTENCE DE VERMINE » :
IMAGES DE BÊTES ET DE BESTIOLES
DANS LES INTÉRIEURS INFESTÉS
D'HÉLÈNE LENOIR

Tara Collington
University of Waterloo

L'homme est aveugle, sourd, fragile,
comme un mur
Qu'habite et que ronge un insecte!
Charles BAUDELAIRE,
« L'imprévu », dans *Œuvres complètes*.

Un père imagine un gros rat qui se cache derrière l'armoire de sa fille. La maison d'une vieille dame mourante est infestée de souris. Une épouse mécontente s' imagine qu'elle est mordue par des insectes invisibles. Un homme sans nom s'incruste dans une vie immobile et développe une carapace pour se protéger des insultes de sa femme. Dans l'imaginaire littéraire d'Hélène Lenoir, les espaces romanesques sont infestés de toutes sortes de bêtes et de bestioles, tandis que les personnages semblent être prisonniers de la routine et rongés par l'incertitude. Chez Lenoir, l'infestation – réelle ou imaginaire – de l'espace correspond à l'état psychologique des personnages qui ont souvent la sensation d'avoir, à l'intérieur d'eux-mêmes, une « bête » qui pèse sur l'esprit. C'est ainsi que la thématique de l'infestation met en œuvre le rapport dialectique entre intérieur et intériorité qui caractérise les écrits

de Lenoir. La présente étude analysera quatre romans de Lenoir : *Bourrasque* (1995), *Elle va partir* (1996), *Son nom d'avant* (1998) et *Le répit* (2003). Dans deux cas, *Bourrasque* et *Son nom d'avant*, l'infestation de l'espace est purement imaginaire : les fantasmes des personnages servent à véhiculer le désordre mental d'un père qui vit une rupture avec sa fille et d'une femme coincée dans son rôle d'épouse et de mère. Dans *Elle va partir*, cette infestation est réelle : des souris cavalent dans la maison et, à force de contempler leurs petits cadavres brisés et leur vie éphémère, le personnage principal confronte la nature contrainte de sa propre vie. La thématique de l'infestation est peut-être la moins évidente dans *Le répit*, où il s'agit d'un homme qui fait le bilan de sa vie et de son mariage. Cependant, plus le personnage principal pense à ses rapports avec sa femme et à leur vie conjugale, plus le lecteur est tenté de faire des parallèles avec *La métamorphose* de Franz Kafka, voyant dans le protagoniste un nouveau Grégoire Samsa, même si la transformation reste sur le plan métaphorique et non littéral. Dans ces espaces infestés, les relations humaines deviennent des rapports de force. En même temps s'érige tout un champ sémantique autour de l'emprisonnement, car les personnages ont souvent l'impression d'être pris au piège ou d'être condamnés à vivre dans la monotonie de la routine comme une souris dans une cage. Nous aborderons ainsi la thématique de l'intérieur chez Lenoir sous l'optique de l'espace infesté et de l'intériorité contrainte, étudiant « cette existence de vermine » (EVP : 167) que mènent ses personnages. Dans son livre *Syllogismes de l'amertume*, le philosophe Emil Cioran emploie l'image des insectes pour cerner la futilité de la vie humaine. « Point d'action ni de réussite sans une attention totale aux causes *secondaires*, soutient-il. La "vie" est une occupation d'insecte¹. » Il évoque aussi la monotonie de la vie des insectes : « Quand Eschyle ou Tacite vous semblent trop tièdes, ouvrez une Vie des Insectes – révélation de rage et d'inutilité, enfer qui, heureusement pour nous, n'aura ni dramaturge ni chroniqueur. Que resterait-il de nos tragédies si une bestiole

1. Emil CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1980, p. 89.

lettrée nous présentait les siennes?² » La pire des tragédies serait alors de mener une vie aussi fruste et vide que celle des insectes, une vie dont l'exiguïté provoquerait la rage et le désespoir. Chez Lenoir, ce n'est pas l'envergure et la violence de l'action qui font crever le cœur du lecteur ; c'est plutôt le portrait des petites cruautés de la vie quotidienne en famille et la représentation de leur effet sur la subjectivité humaine qui font de cette auteure la chroniqueuse de la plus grande tragédie de l'homme : celle de mener une vie d'insecte.

« CETTE ESPÈCE DE GROS RAT FUYANT » :
BOURRASQUE

Déjà dans *Bourrasque* (1995), le premier roman de Lenoir, nous retrouvons quelques références à l'infestation. Lina, une jeune femme, quitte sa maison après une dispute avec son père (qui n'est pas nommé). Ce dernier essaie de tracer les contours de leur relation et le moment où il a perdu son influence sur elle. Le père se rappelle que, lorsqu'elle était petite, Lina avait souvent peur la nuit et insistait : « Y a quelqu'un derrière l'armoire » ; alors, pour l'assurer qu'il n'y avait personne, il allait vérifier (*B*: 63). Il se souvient aussi du jour où il l'a surprise dans le grenier. La jeune fille de 12 ans y avait trouvé de vieux vêtements et mis une vieille robe de bal, un boa et du rouge à lèvres. Outrée par sa présence inattendue, elle avait crié contre lui en le poussant dehors. Le pauvre père, choqué par cette vision adulte de sa fille, était resté silencieux, alors qu'il aurait voulu lui dire de tout enlever (*B*: 54). Selon lui, c'est à partir de ce moment que leurs rapports ont changé. Les deux événements se confondent dans sa mémoire et il imagine sa fille habillée comme les jeunes qu'il voit en ville, ayant domestiqué un gros rat, image qui représente, pour lui, la décadence de la jeune génération :

2. *Ibid.*, p. 138.

C'était peut-être ça qui se cachait derrière l'armoire, et un jour elle l'a pris, elle l'a fourré dans son Sütterlin, elle l'a mis dessous : « Tu vois pas que ça bouge ? » Domestiqué. La grande mode. Le rat sur l'épaule, dans la chemise. Ils passent avec ça dans les couloirs du métro. Ils ont des chaînes partout et un anneau dans le nez. Tatoués. Bientôt elle ferait ça aussi. Tout ce qui peut faire mauvais genre (*B*: 67-68).

Ce « rat » imaginaire que Lina aurait trouvé derrière l'armoire est clairement une métaphore des secrets qu'elle lui dissimule, car il se figure qu'elle l'a caché « dans son Sütterlin », c'est-à-dire dans le journal intime qu'elle tient. Le journal est rédigé en Sütterlin, cette écriture cursive allemande que Lina maîtrise, mais que son père n'arrive pas à déchiffrer. Il est frustré par son incapacité de lire les cahiers de sa fille, de savoir ce qu'elle planifie ou ce qu'elle pense de lui. Quand il contemple son journal, l'image du rat revient pour exprimer son impression que le sens des phrases lui échappe : « Je regarde et tout d'un coup c'est là, comme une espèce de gros rat vautré dans les panses grasses, les jambes épaisses ou les rondeurs exagérées de certaines lettres. Je le sens bouger et me guetter sous les enchevêtrements de ces grosses nouilles bleues qui flageolent et j'enlève mes lunettes mais ça me pénètre » (*B*: 65-66). Ce « gros rat » représente ainsi tous ses soucis pour sa fille et toute sa frustration de ne plus la comprendre, sentiments qui s'expriment à travers l'image d'être rongé de l'intérieur :

Je ne veux pas savoir, je m'en contrefiche, elle fait ce qu'elle veut, elle est majeure après tout, ça ne m'intéresse pas... essayant de tuer, d'écraser à coups de savates ces rongeurs qui grattouillaient, grignotaient sans cesse ses organes, s'empiffraient, se gavaient de toutes les substances qu'ils trouvaient entre la tête et le ventre, de sorte qu'il se sentait certains soirs vidé, sucé, pompé, crâne caverneux, baudruche inégalement gonflée de leurs respirations, de leurs murmures (*B*: 124).

Après le départ de sa fille, quand il essaie encore une fois de lire son journal, il arrive finalement à en déchiffrer certains passages :

Et soudain il tressaille, croyant reconnaître là, sous la rocaille de deux mots particulièrement rapprochés, cette espèce de gros rat fuyant

dont il avait quelquefois repéré la présence ou reniflé plutôt la pénétrante odeur. Il scrute l'endroit louche, approche le cahier de ses yeux ; il a filé. Où ? (B : 151).

La lecture devient donc une chasse aux rats, car il imagine l'animal qui « rampe enfin hors de sa cachette », lui permettant de reconstituer le sens de l'écriture. Mais ce sens, « cette force sauvage qui semble irradier de ce papier, de l'encre », lui échappe. Il n'y avait pas de rat derrière l'armoire et il ne sondera pas les secrets de Lina, car il ne sait même pas s'il s'agit des bribes de phrases recopiées ou d'un véritable journal intime. Or, parmi les nombreux cahiers qu'il retrouve, il n'y a qu'une « dizaine de fragments lisibles, c'est-à-dire une centaine de petits morceaux qui, mis bout à bout, donneraient peut-être à rebours un sens » (B : 154). Le rapport changeant entre père et fille est donc exprimé par cette thématique du rat. Lorsqu'elle est petite, le père assure sa fille qu'il n'y a pas d'intrus dans sa chambre et elle a confiance en lui. Mais, petit à petit, leur relation est envahie ou rongée par l'arrivée inévitable de l'indépendance croissante de la fille, par le malaise du père face à la sexualité de sa fille, par les secrets qui s'installent au sein de la famille. Le portrait que dépeint Lenoir du rapport entre père et fille est à la fois triste et troublant et s'inscrit sous le signe de ce gros rat imaginaire qui représente le côté surnois de la communication familiale.

« L'ÉPÉE DE DAMOCLÈS » : *ELLE VA PARTIR*

Mattis, le personnage principal d'*Elle va partir*, vit dans une maison dont la vieille propriétaire vient d'être admise à l'hôpital. Il attend de ses nouvelles, car le sort de la vieille dame pourrait changer sa vie. Si elle meurt, son fils Camelin vendra ou fera démolir la maison et Mattis ainsi que les autres locataires, Mme Petersen et son fils Jérémie, se verront obligés de partir. Bricoleur, Mattis rénove la maison et, de temps à autre, travaille chez Camelin, par exemple, à ramasser les feuilles mortes que Mme Camelin ne peut pas supporter de voir dans son jardin.

La maison de la vieille dame est infestée de souris. Mattis « les entend courir la nuit dans les murs, les plafonds » ; il les entend gratter dans la cuisine et fouiner dans ses paquets de biscuits, mais il ne les voit pas : « Il ne les repère qu'à leurs minuscules excréments secs et noirs près d'un paquet de nouilles grignoté, d'un croûton de pain, de tout ce qu'il oublie de fourrer dans le buffet, d'enfermer dans des bocaux ou laisse traîner par paresse » (*EVP*: 8). Au début, il avait essayé de les tuer en mettant « du grain empoisonné », mais « on ne sait pas où elles meurent, où leur charogne se décompose. On voit des taches, on sent l'odeur » (*EVP*: 8). Maintenant, il met des pièges partout chez lui et chez la vieille dame aussi, et il ressent toujours le même dégoût en les retrouvant :

Et même quand elles sont là, mortes, figées dans leur dernier mouvement de fuite, la nuque écrasée par la mince tige de fer, lorsqu'il fait rituellement le matin le tour de ses pièges, espérant, s'attendant donc à en trouver une gisant sur la plaquette de bois, le museau à quelques millimètres de l'appât, il est presque toujours saisi d'un effroi bref à la vue de leurs yeux ouverts, ces minuscules billes noires pleines de malice qui ont l'air de le regarder tranquillement, et leurs flancs soyeux, encore tièdes parfois, semblent frémir de cette vie impalpable qu'elles ont passé à fuir, à ronger, à fuir, à fouiner, à chiper, à fuir, fuir, fuir... (*EVP*: 30-31)

Pour sa part, Jérémie les attrape vivantes et les garde quelques jours dans des cages avant de « les remettre en liberté après leur avoir collé une touche de gouache jaune sur le derrière » (*EVP*: 31). Mattis essaie de convaincre le garçon de la futilité de cette démarche, expliquant que les mêmes souris reviendront et risqueront alors d'être prises dans les pièges. Il finit en fait par trouver trois cadavres marqués de jaune, mais décide de ne pas les montrer à Jérémie, préférant cacher rapidement les corps dans la poubelle.

Voici donc le portrait de la vie de Mattis : le jeune homme est sans emploi stable, au service de Camelin et de sa femme, il doit s'occuper de s'entretenir la maison en plus d'être engagé dans une lutte continuelle contre les souris qui cavalent dans la maison. « Quelle vie de chien, quelle vie de chien », se répète-t-il

en pensant à la monotonie de son existence (*EVP*: 20). En fait, une autre métaphore s'impose : « quelle vie de souris ». Mattis ne fait rien pour lui-même, il vit des miettes de la vie des autres, imaginant des scènes avec Mme Petersen, écoutant les histoires de la vieille dame, essayant d'éviter Camelin et refusant de planifier ce qu'il fera lors de la mort inévitable de la vieille propriétaire. Songeant à ce changement, Mattis se dit :

Il aurait dû y penser depuis longtemps. Il aurait dû, depuis quatre ans qu'il habite dans cette maison juste au-dessus d'elle, depuis que Camelin case dans chacun de ses interminables discours une allusion directe à cet événement incontournable et imminent, préférant entre toutes l'image de l'épée de Damoclès, suspendue au-dessus de nos têtes, la mienne, la vôtre, au-dessus de cette maison, tenez, l'index dressé, si vous regardez bien le ciel, vous la verrez juste au-dessus ! (*EVP*: 35-36)

Tout comme les souris vivent sous la menace de « la tige de métal » qui va s'abattre sur elles, Mattis vit sous la menace de « l'épée de Damoclès » qu'est la mort de la vieille dame. La maison est ainsi une sorte de gros piège et Mattis pense qu'à l'avenir « vivre à l'hôtel serait peut-être la meilleure méthode maintenant pour réapprendre à vivre libre, décemment, en changeant constamment de lieu pour être sûr de ne pas tomber dans le piège, dans aucun piège » (*EVP*: 154).

Cette métaphore se poursuit quand Mattis lui-même compare explicitement sa vie à celle des souris :

[...] il allait bientôt avoir trente ans, trente ans, trente ans et rien. Rien. Attendant comme toujours qu'on décide de son sort pour bouger, même pas avancer, bouger. Trente ans et tournant en rond dans la petite cage, attiré par le bout de lard rance et sans doute empoisonné, de sorte que le jour où ils ouvriront la porte, là-bas, dans la haie du fond, et le lâcheront, encourageants, affectueux : Tu vas pouvoir courir maintenant, mais ne reviens pas par ici, c'est plein de sales tapettes, c'est dangereux!... Et marqué d'un point jaune au derrière, indélébile tatouage de mon maître, de ma maîtresse, ha ha, de ma maîtresse!... (*EVP*: 160)

Toutes ses frustrations sont contenues dans cette métaphore : son incapacité à planifier sa vie, son rapport presque inexistant avec Mme Petersen qui l'obsède, la façon dont Camelin l'exploite pour maintenir la maison, etc. Mattis a l'impression que sa vie est aussi impalpable et futile que celle des souris qui courent dans la maison. Il est intéressant de noter que cette sensation de futilité n'est pas nouvelle et que Mattis la compare à la sensation d'être encerclé par les pattes d'un gros animal. Dans le passage suivant, cette sensation psychique associée à l'animal mène directement à la prise de conscience de la présence des animaux envahissants dans la maison, les souris :

Mais comme il essayait de se souvenir en quel lieu, à quel âge il avait déjà éprouvé cette sensation de vide le serrant comme un énorme animal bienveillant mais pataud, le frigidaire s'ébranla et se remit à ronronner puis, plus loin, sourdement, la chaudière, et dès lors la rumeur de la ville se rapprocha, les murs firent de nouveau entendre les infimes allées et venues de leur minuscule population affairée, invisible... (*EVP*: 165)

Ici, nous voyons clairement la dialectique de l'intériorité lenoirienne : à l'infestation de l'espace matériel de la maison correspond une sorte d'infestation de l'intérieur psychique du personnage.

Ce rapport métaphorique se fait voir aussi dans la façon dont Mattis évoque sa voisine, Mme Petersen, cette femme à qui il ose à peine parler. Lorsqu'il pense à une soirée où il se trouvait au jardin avec elle, il se demande pourquoi elle était restée lui parler et si c'était pour « [l]e réemprisonner dans ses filets, lâcher sur [s]on corps sans défense une volée de gros moustiques voraces et bruyants qu'[il] passerai[t] la nuit puis tant d'autres à chasser en [s]e démenant dans [s]a cellule comme s'[il] ne l'avai[t] quitté qu'en rêve... ? » (*EVP*: 86). Non seulement Mattis se sent pris au piège (« dans ses filets », « ma cellule »), mais il évoque explicitement l'idée d'une infestation (« une volée de gros moustiques ») pour décrire l'effet et la persistance de sa présence sur lui, car il ne peut pas s'empêcher de penser à elle, surtout durant la nuit. Encore une fois, l'angoisse psychologique d'un personnage s'exprime à travers l'image d'être rongé par des insectes.

Vers la fin du livre, Mattis se décide à quitter la ville, cherchant à se distancier de la présence douloureuse de Mme Petersen. Il donne libre cours à son imagination, se voyant lui « céder » la ville :

Et je ferai une croix, un grand cercle rouge sur la carte, zébrures, hachures tout autour jusqu'à trente kilomètres à la ronde. J'entourerai cette zone de pointillés gras, comme autant de barbelés, chevaux de frise, tanks, canons, rideau de fer que je ne pourrai franchir que masqué, lunettes noires, cravate, je me ferai pousser la barbe, rôdant dans ma voiture de fonction des vitres teintées, apercevant Jérémie, douze ans, quatorze ans (*EVP*: 166).

Assez curieusement, dans cette vie imaginée où il devrait assumer son rôle de jeune homme plein de potentiel – il envisage les banques se précipiter pour lui prêter de l'argent (*EVP*: 168) –, il se voit toujours dans le rôle de la bête importune, « rôdant » dans la ville et cherchant à éviter qu'on ne l'épie. Il en conclut que c'est la seule façon de vivre qui lui convient :

Parce que, même si c'est indigne de raser les murs comme je le fais, même si c'est insupportable, cette existence de vermine, ça bat, ça crépite, ça grouille, de sorte que le jour où je serai libre, libéré, tout l'espace à étreindre, les frontières ouvertes, effacées, aucun mur en travers de ma route, immense terrain vague à conquérir, construire, planter, modeler à ma guise, aucune prescription, aucun interdit, vous faites absolument comme vous voulez... je me perdrai, je m'enliserai dans l'écho des pierres, je... (*EVP*: 167)

Cette « existence de vermine », aussi insignifiante qu'elle soit, lui paraît alors plus réelle, plus vitale, que toute autre vie qu'il pourrait s'imaginer. Plutôt que de s'enliser dans un avenir incertain, Mattis poursuivra donc cette existence en marge de la société. Le sort de Mattis demeure pourtant mystérieux, car le récit est finalement laissé en suspens. Mme Petersen, qui avait décidé de rester auprès de la vieille dame jusqu'à sa mort, arrive chez Mattis pour lui annoncer la nouvelle. L'épée de Damoclès sera donc tombée : Camelin prendra bientôt une décision concernant la maison et Mattis aura finalement à faire quelque chose.

Mais, au lieu d'interpréter cette scène comme la fin de l'existence de Mattis, le lecteur pourrait alors l'interpréter comme le début, comme une sorte de libération de cette vie de vermine, car Mattis a l'impression qu'en lui parlant Mme Petersen est « en train de souffler sur lui, de redonner chair, vie, battement à son corps pétrifié » (*EVP*: 170-71). Puisque le récit se termine sur cette annonce: « C'est fini » (*EVP*: 171), nous ne saurons jamais comment Mattis y réagit, s'il arrive finalement à lui parler de façon naturelle, ou si elle a un égard réciproque pour lui. La tige est donc tombée, mais nous ne savons pas si Mattis est pris dans le piège ou s'il s'en est échappé comme la souris qui a réussi à s'emparer du lard sans être prise.

« CES BESTIOLES QUI MAINTENANT S'ACHARNENT » :
SON NOM D'AVANT

À 39 ans, Britt Casella, le personnage principal de *Son nom d'avant*, mène une vie circonscrite et monotone. Épouse d'un homme riche et mère de trois enfants, elle s'occupe de la maison et de son beau-père âgé. Sa frustration éclate dans des scènes de cris que la famille refuse de prendre au sérieux alors que Britt essaie de se faire entendre auprès de son mari, Justus. Quand son père est hospitalisé à la veille de leurs vacances, ce qui nécessite un changement dans leurs projets, Justus ne pense qu'à son propre besoin de repos, sans même penser aux besoins de Britt. Elle lui crie alors: « Est-ce que tu t'es déjà demandé si je n'avais pas besoin de vacances, moi? Est-ce que cette vie que je mène, cette vie indigne, tous les jours, la bouffe, les enfants, ton père...! » (*SNA*: 172). Britt est en proie à sa colère, ressentant à l'intérieur d'elle-même non seulement la frustration mais aussi la peur. Tout comme chez Mattis dans *Elle va partir*, ce sentiment semble résider depuis toujours chez Britt, prenant la forme d'une sorte d'animal ou de bête qui se tapit à l'intérieur de sa psyché, animal maintenant éveillé par le rôle ingrat qu'elle joue au sein de cette famille:

C'est comme l'air de cette ville, les défauts de sa peau, sur elle, en elle. Rien n'a pu l'arrêter ni la repousser. C'est là, ratatiné tout au fond, sommeillant dans un creux, un pli, nourrissant son souffle, même quand il est tranquille, palpitant dans ses veines, même très doucement, et pour un rien gratte, crépite, brûle, jusqu'à ce qu'elle crie ces immenses phrases dérisoires qui ne disent rien, n'ont jamais pu ébranler personne... (SNA: 93)

Rongée de l'intérieur par cette peur et cette colère qu'elle n'arrive pas à maîtriser, Britt a aussi le sentiment d'être à la merci des forces extérieures, d'être la proie des « petites bêtes » qui la mordent et lui font des suçons « dès qu'elle est seule » (SNA: 52). Les « traces » et « traînées de salive » qu'elle croit sentir sur sa peau sont ainsi la manifestation externe de sa frustration de mener cette vie indigne (SNA: 52).

Britt évoque ces bêtes à plusieurs reprises, donnant l'impression que la maison Casella est infestée. La description de ces bestioles est d'abord naturaliste. Britt fixe le tapis pour guetter « l'apparition d'un de ces tout petits animaux qui se serait glissé dessous, une espèce de minuscule batracien, entre deux lattes de parquet, la maison en est pleine, leurs yeux opaques et jaunes, leur gueule gluante, aplatie, d'où jaillit une étroite langue fourchue, nerveuse, cendrée » (SNA: 81). Pourtant, nous apprenons tout de suite que cette description détaillée n'est que pure imagination, car elle « ne les a jamais vus » (SNA: 81). Or, ces bêtes-là ne se manifestent que lorsqu'elle est seule ; la présence d'une autre personne les confine aux endroits secrets de la maison : « Ça glisse, du sable avalé par le reflux, ensevelissant des nichées entières de petites bêtes effrayées qui se sont couchées sous les pierres et s'y terrent tant que l'enfant est là, près d'elle » (SNA: 131). Normalement, Britt n'est consciente de la présence de ces animaux que lorsqu'elle contemple la solitude de son existence : « [...] elle sent leur présence et quelquefois leur souffle glacé, quand elle s'assied, ferme les yeux, se laisse aller... » (SNA: 81). Elle pense que ces animaux ont une tâche sinistre à accomplir et qu'ils sont

dressés à veiller sur elle, à l'empêcher de se mettre à penser, à rêver ou seulement se souvenir, depuis qu'elle est entrée dans cette maison,

ces bestioles comme une armée d'infirmiers chargés de ne pas laisser s'endormir un blessé, pincez-le, giflez-le, secouez-le, c'est pour son bien, on est foutus s'il perd connaissance... de sorte que tant qu'elle crie... c'est ça, ils sont tranquilles, ça les rassure en fait, même s'ils s'en plaignent pour la forme puisqu'au fond ça leur ferait cent fois plus peur que je me taise, que je devienne comme ma belle-mère (SNA: 81-82).

Britt se compare ensuite aux générations précédentes de femmes dans cette famille, des femmes qui ne vivaient que pour servir, que pour être utiles à leur mari, à leurs enfants, et elle se demande si Justus aurait préféré une femme comme sa propre mère: « [...] une poupée articulée, un automate à l'éternel sourire peint sous ses yeux vides » (SNA: 82). Elle a en fait peur de partager le sort de sa belle-mère et voit ces animaux infâmes comme la source d'une transformation redoutée:

[...] ces bêtes, ces bestioles qui maintenant s'acharnent, espérant bien qu'elles m'aurent et m'asserviront comme elle, feront de moi cette potiche sans désir, sans mémoire, si ça continue, trente-neuf ans et en être là pour n'avoir jamais su, jamais eu l'idée de ce que je... (SNA: 82-83)

Après avoir tout donné à son mari, à ses enfants, à son beau-père, à l'image d'une famille unie et heureuse, Britt a peur de se sentir vidée, comme si ces bêtes lui allaient lui sucer les dernières gouttes de son identité, de son individualité, pour faire d'elle une carapace desséchée, toujours reléguée à un rôle secondaire dans cette famille, sans avoir droit à sa propre volonté ou à ses propres besoins. Britt extériorise ainsi sa frustration interne en imaginant une infestation de la maison, les bêtes imaginées dans l'espace matériel symbolisant les soucis rongant l'espace psychique du personnage.

Lors de la scène à l'église durant la première communion du fils aîné Casella, Britt se sent soudainement étouffée dans son rôle de femme et de mère heureuse. Comme d'habitude, son malheur et son malaise sont extériorisés sous la forme d'une bestiole: « [...] quelque chose alors l'étreint sans qu'elle puisse savoir ce que c'est. Une de ces petites bêtes qui se serait faufilée dans une poche ou une

manche de son tailleur et qui, s'échappant ici, frôlant ses genoux, ses cheveux, car certaines ont des ailes... » (*SNA*: 101). Quand elle voit à l'église un homme qu'elle ne reconnaît pas tout de suite mais qui est lié à son passé, à son identité et à « son nom d'avant » son mariage, elle se sent nauséuse et doit quitter l'église. La frustration interne, manifestée par cette croyance en une infestation de la maison, s'intériorise de nouveau, non seulement en provoquant la nausée, mais aussi en plantant la graine d'une idée : s'enfuir. Revoir Johann Samek, cet homme mystérieux de son passé (rencontré par hasard dans un autobus quand elle était jeune), permet à Britt de retrouver son identité d'autrefois (*SNA*: 166). Et c'est en songeant à cet homme qu'elle arrive à apaiser sa peur : « Elle pense : Johann Samek, et la peur semble se coucher comme un animal docile contre elle, mais néanmoins hors d'elle, cédant la place au creux de son abdomen à quelque chose de vigoureux et de palpitant, d'inconnu encore... » (*SNA*: 168-169). Libérée de cet « animal » à l'intérieur d'elle-même, elle doit maintenant se sauver de la menace extérieure, de tout ce que représente cette maison apparemment infestée. À la suite de sa dispute avec Justus au sujet des vacances, Britt se décide alors à partir :

Tout lui est devenu à la fois odieux et indifférent. Elle ne tient à rien, ne laisse rien, que des armoires pleines de vêtements, une liasse de petits billets signés Lorette au fond d'un tiroir de son secrétaire et des petites bêtes blotties entre les lattes du parquet et qui sont certainement les descendantes de celles qui au fil des ans ont eu raison de combien de femmes... ? mais, privées de leur proie, ces bestioles vont s'épuiser, disparaître et crever avec toute leur progéniture, de sorte que celle qui à la génération suivante... (*SNA*: 177)

Quitter cette maison n'est donc pas seulement un geste pour se libérer. C'est aussi une façon de libérer des générations de femmes à venir. Cet acte de rébellion qu'est le départ de Britt privera ces bêtes imaginaires de sang vital et elles crèveront affamées, ce qui protégera les futures femmes Casella. En se libérant, Britt pense pouvoir briser le cycle infernal et purifier la maison Casella de cette infestation néfaste, de ces créatures qui vivent du

malheur des femmes assujetties. À la fin du livre, Britt disparaît avant l'arrivée de Samek, préférant s'effacer au lieu de risquer un retour possible, car « retourner chez eux c'était comme mourir » (*SNA*: 206). Se retrouver dans cette maison, ce serait retourner à « cette vie indigne », et Britt refuse de rendre son sang – sa vie – à ces bêtes imaginaires qui personnifient et extériorisent le tourment psychologique des femmes Casella.

« SA CARAPACE DE PLUS EN PLUS ÉTANCHE » :
LE RÉPIT

Dans *Le répit* (2003), il ne s'agit pas d'une infestation de l'espace matériel au sens littéral (comme dans le cas de *Bourrasque* et d'*Elle va partir*) ni d'une projection des troubles psychiques sous la forme d'une infestation imaginaire (comme dans *Son nom d'avant*). Le roman met en scène plutôt une sorte d'allégorie kafkaïenne dans laquelle le personnage principal (un homme d'une cinquantaine d'années dont on n'apprend jamais le nom) mène, pour reprendre une phrase d'*Elle va partir*, une « existence de vermine ». Ayant refusé de voyager avec sa femme, Véra, qui est partie rendre visite à leur fils en Finlande, le protagoniste reçoit un coup de fil qui annonce que Véra a été hospitalisée. « Ce serait quand même bien que tu viennes », lui dit son fils (*R*: 7). Hésitant entre l'avion (qui serait plus rapide mais provoquerait son anxiété de voyage) et le train, il se décide finalement à partir par la voie ferroviaire. Lorsqu'il réfléchit avant de prendre sa décision et au cours du lent voyage, il songe à sa vie conjugale : les nombreuses disputes avec Véra, la complicité entre sa femme et son fils qui l'exclut, les relations sexuelles circonscrites aux caresses furtives quand Véra feignait de dormir et, finalement, l'argument décisif quand Véra a déménagé dans la chambre de leur fils parti et qui signale le début d'un long célibat qui dure depuis trois ans.

Dans *La métamorphose* de Kafka, il s'agit évidemment d'une transformation réelle : un matin, « Grégoire Samsa s'éveilla trans-

formé dans son lit en une véritable vermine³ ». Par contre, chez Lenoir, la transformation est purement métaphorique. Cela dit, notons le choix du vocabulaire dans le passage suivant, qui décrit la façon dont le protagoniste est devenu insensible aux insultes de sa femme :

[Véra] semblait avoir appris en trois ans de trêve à jeter à temps de l'eau sur les flammes qu'elle ne pouvait s'empêcher de continuer à faire jaillir, morsures dont elle contrôlait désormais assez bien la portée, lâchant prise juste avant qu'il ne gémissse et sachant aussi qu'il fallait enfoncer plus fort pour traverser *sa carapace* de plus en plus étanche, déployer donc davantage d'énergie pour un résultat forcément louche (*R*: 12-13. Nous soulignons).

L'emploi du mot « carapace » pour décrire cette armure psychologique sera donc le point de départ de notre analyse de texte. *Le répit* met en scène, selon nous, les conséquences d'une mutation comparable à celle de Grégoire Samsa : la fossilisation d'un homme dans une vie prévisible et immobile, au sein d'une vie familiale dysfonctionnelle. Tout comme Grégoire Samsa, notre protagoniste sans nom semble s'incruster dans une vie pétrifiée. Au travail, il a de « plus en plus de difficulté à lire » les publications scientifiques qui « s'entassaient dans ses tiroirs » et il cesse de s'y efforcer à cause de la « paresse, la sensation d'être largué quand il s'y mettait parce qu'il avait perdu le fil en le relâchant peu à peu et qu'il aurait fallu qu'il se plonge dans plusieurs études précédentes pour pouvoir suivre et comprendre les dernières » (*R*: 67). De même, il a refusé une promotion et une mutation à Paris, craignant les voyages exigés par ce nouveau poste, ce qui provoque une réaction sarcastique de la part de Véra qui trinque « au triomphe de la routine » (*R*: 67). Plus fonctionnaire que scientifique, il a « délaissé peu à peu la recherche ces dernières années pour [s']occuper essentiellement d'administration, paperasseries, réunions, démarches... » (*R*: 97).

3. Franz KAFKA, *La métamorphose*, Paris, Gallimard, 1955, p. 5.

À cette médiocrité professionnelle correspond une médiocrité personnelle. Tandis que sa femme s'occupe de son apparence, le protagoniste a adopté une attitude de «laisser-aller», pesant «cent six kilos pour un mètre quatre-vingt-dix» (R: 18), «fumant, se nourrissant mal, ne faisant aucun exercice à part ses longues promenades quotidiennes avec le chien» (R: 26). À plusieurs reprises, le personnage principal regarde son reflet, soit dans un miroir, soit dans une vitre, et l'image renvoyée n'a rien d'humain. Au début du livre, il observe son reflet dans le miroir de la salle de bain, où, puisque le miroir est fixé à la hauteur de Véra, «il ne pouvait pas [se] voir en entier, même en reculant jusqu'au mur, son reflet était coupé aux chevilles et au menton» (R: 17-18). Après s'être habillé et installé dans son bureau pour travailler, il ressent toujours une «inquiétude» provoquée par la vue de «son corps sans tête dans la glace murale de la salle de bain» (R: 18). Plus tard, lors de son voyage, il s'efforce d'éviter de voir son image dans la vitre du train, avec «ses traits mous, ses yeux fixes, agrandis par la fatigue et la tension due à l'arrivée inopinée» d'une femme dans son compartiment (R: 75); ou encore, il abaisse la fenêtre pour éviter de la voir (R: 84). Comme Warren Motte l'a déjà constaté, le texte se termine par une scène de miroir, le protagoniste se regardant dans les toilettes de la gare de Hambourg. Motte note que l'homme est incapable de supporter son reflet: «*He cannot abide his reflection for any length of time, for he is unable to recognize himself in any satisfactory manner*⁴.» Le personnage principal ressent donc un profond sentiment de dissociation face à sa propre image.

Il convient ici de noter un aspect important de cette aliénation de soi: la perte de l'humanité associée à la croissance d'une sexualité animale. Notons que, lorsqu'il sort de son bain, le protagoniste prend soin de couvrir son sexe, «veillant à ce que la serviette recouvre le bas et les cuisses» quand il s'épie dans la glace (R: 18).

4. Warren MOTTE, *Fiction Now: The French Novel in the Twenty-First Century*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2008, p. 153; «Il ne peut contempler longtemps son reflet, car il est incapable de s'y reconnaître de manière satisfaisante» (je traduis).

Cette partie de son corps lui répugne le plus et, au fur et à mesure que le récit avance, le lecteur comprend qu'il essaie d'éviter « cette image avilissante et grotesque qu'elle [Véra] avait forgée de lui et d'elle », en particulier concernant leur vie sexuelle. Au début de leur mariage, leurs relations sexuelles étaient spontanées et passionnées, et il se souvient de scènes d'amour touchantes :

[...] les vieux mots tendres du début lui revenaient, ceux qu'il avait inventés en mélangeant des noms d'animaux les plus disparates, faisant à chaque fois débouler une créature neuve et insolite, cabriolant sur lui dans le lit étroit où ils se jetaient follement en plein jour... (R: 123-124)

Mais Véra a subi une série de fausses couches et une grossesse pénible pour avoir Ludo, tandis que le protagoniste restait « absent, muré, indifférent et dégoûté » (R: 62). Les néologismes inventés à partir des noms d'animaux cèdent la place à un conflit au sujet de la nature animale du protagoniste. La narration n'explique jamais clairement la source de cette dispute, mais nous apprenons que Véra « savait qu'il avait honte et luttait contre la récidence », et le protagoniste précise qu'il « avait assez payé et prouvé sur treize ou quatorze années de bonne conduite » pour compenser « son crime qu'il avait d'ailleurs fini par oublier » (R: 110). Ce « crime » mystérieux est sans doute lié à leurs relations conjugales, car Véra semble accuser son mari d'avoir une sexualité débordante. Elle refuse de faire l'amour avec lui et le met souvent à l'épreuve « pour voir si ça n'allait pas le reprendre, si *la bête en lui n'allait pas resurgir*, et elle, pauvre femme livrée à ses exactions de sadique, de vieux pervers, de fou, chassez le naturel... pérerait-elle en refusant désormais qu'il la touche – sauf la nuit secrètement pendant son sommeil » (R: 110. Nous soulignons).

L'image que son rapport avec Véra lui renvoie de sa propre sexualité est donc celle d'une sexualité bestiale. Quand Véra déménage dans la chambre de Ludo, elle ferme la porte à clé chaque nuit, ce qui suggère qu'elle a besoin de se protéger de son mari. Le protagoniste note que, « s'il avait voulu lui sauter dessus comme elle avait l'air de tant redouter, il pouvait le faire sans attendre

qu'elle se soit réfugiée dans l'ex-chambre de Ludo. Il pouvait à tout moment la coincer dans la cuisine, l'escalier, l'attraper dans l'entrée ou le séjour » (R: 43). Il poursuit en se demandant si Véra a « fini par comprendre que, si après deux ans trois quarts il ne l'avait toujours pas fait, c'est qu'il était, malgré tout, respectueux d'elle, du règlement qu'elle lui avait imposé, et qu'il était toujours capable de se dominer et de maîtriser en lui *le vieux bouc* dont elle ressuscitait surnoisement le pénible souvenir en faisant tant d'effort pour se protéger de lui... » (R: 43-44. Nous soulignons). Bien plus tard, lorsqu'il est dans le train, le personnage principal s'aperçoit dans la vitre et remarque « sa silhouette de grand singe se grattant la nuque » (R: 92).

« La bête en lui », « le vieux bouc », « le grand singe » : toutes ces images soulignent l'animalité du personnage principal. Or, il se voit justement comme une bête sous l'emprise des femmes. S'il avait pensé, autrefois, à se libérer en ayant quelques aventures extraconjugales, « c'était elle, Véra, qui l'obligeait à revenir en tirant sur la corde... » (R: 82). De même, devant la femme danoise dans le train, il a « l'impression d'être pris au piège, puni pour avoir simplement rendu service à cette voyageuse qui avec ou sans calcul l'avait harponné et attaché maintenant à un piquet, la longueur de la corde lui permettant tout juste d'atteindre le bout du wagon suivant » (R: 81) et il se demande « quelle était cette fois la nature de la ficelle imaginaire que dévidaient paisiblement les doigts de la voyageuse » (R: 82). C'est en fait le déroulement de la scène dans le train avec cette voyageuse danoise qui va consolider l'image de lui-même en tant qu'homme ayant perdu son humanité et en proie à une sexualité animale. Le contact furtif de la femme danoise, qui vient de lui proposer de prendre le petit déjeuner avec elle à Hambourg, le provoque. Sa réaction est pleine de violence sexuelle et il manque de commettre un véritable « crime » : dans un état de rage, il la serre brutalement, lui faisant à la fois peur et mal. La femme s'échappe en le giflant tandis que d'autres passagers viennent à son secours, traitant le protagoniste de « fou » et de « kriminel, sexual » (R: 121). C'est après cette scène que le personnage principal se qualifie de « crétin, *fait*

comme un rat, puant, sale, fourbu... » (R: 123. Nous soulignons). C'est comme s'il acceptait sa nature de vermine : l'animal caché au fond de l'homme s'exteriorise. Il est aussi en train d'accepter une image de soi déterminée par Véra, qui ferme soigneusement à clé sa porte afin de se protéger de lui, image renforcée par le reflet du miroir de la salle de bain, accroché à la hauteur de Véra, qui coupe la tête du protagoniste pour ne refléter que son torse et son sexe.

En fait, dès le début du texte, la description de la maison familiale souligne le statut réduit du protagoniste au sein de son couple. Sa façon d'habiter l'espace signale d'ailleurs son humanité diminuée. Ici, la maison n'est pas infestée de bêtes ou de bestioles venant de l'extérieur, c'est le personnage principal qui se trouve dans le rôle de Grégoire Samsa, vivant en paria dans sa propre maison. Tout comme la famille Samsa cherche à préserver sa façade de normalité à la suite de la métamorphose de Grégoire, Véra songe à maintenir les apparences. Elle s'occupe des vêtements de son mari et aime bien jouer au vieux couple affectueux, l'embrassant sur les quais des gares lors de ses départs en voyage, sortant avec lui au restaurant lors de son retour, puis elle raconte à ses amies qu'elle aménage la chambre de Ludo en chambre d'invités afin que personne ne remarque rien d'anormal dans leur mode de vie. Mais, comme l'a remarqué Norbert Czarny dans son compte rendu du roman⁵, la façon dont Véra coince le protagoniste dans l'espace rappelle l'univers kafkaïen. Dans *La métamorphose*, le narrateur explique que la famille Samsa « avait pris l'habitude de fourrer chez lui toutes les choses qu'on ne pouvait mettre autre part », car ils ont maintenant des locataires ; le pauvre Grégoire doit ainsi « se promener à travers le bazar pour se faire de la place⁶ ». La chambre de Grégoire devient donc un dépotoir désagréable, où il est difficile de naviguer, car la famille la nettoie

5. Norbert CZARNY, « Sans repos. Hélène Lenoir, *Le répit* », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} mars 2003, [En ligne], [www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1709], (28 mai 2019).

6. F. KAFKA, *op. cit.*, p. 73-74.

de moins en moins. Il en va de même pour le personnage principal dans *Le répit*. Quand elle déménage dans la chambre de leur fils, Véra commence par transporter « tout ce qui encombraient dans leur chambre qui allait devenir leur ex-chambre, sa chambre à lui et débarras en même temps » (R: 33). Bientôt, elle arrête de la nettoyer : « Elle n'entrait plus dans leur chambre, la sienne désormais, que pour y prendre ou y déposer des affaires en son absence le plus souvent, elle n'y faisait plus le ménage, ne changeait plus les draps, n'aérait plus » (R: 34). Or, le protagoniste semble aussi fâché par cette guerre territoriale que par le célibat que Véra lui impose. Il décrit l'ex-chambre conjugale comme un « foutoir » (R: 105), un « capharnaüm où il était condamné à dormir », déclare que c'est « insupportable pour lui de se coucher chaque soir entre des montagnes de vieilleries » (R: 87) et se plaint du fait qu'elle a

tout mis en vrac dans des cartons qu'elle avait grossièrement empilés autour du grand lit, devant la fenêtre, sans se soucier de savoir s'il pourrait encore l'ouvrir, de même l'accès à la penderie... tout, par-tout, il ne pouvait plus faire un pas dans cette chambre sans avoir à enjamber, pousser, déplacer des obstacles [...] (R: 88).

Tout comme Grégoire Samsa, il est l'intrus dans sa propre maison. En fait, la chambre à coucher devient un champ de bataille. Au début, il sort des boîtes et les laisse au pied de l'escalier pour voir ce que Véra en fera, puis il décide de les garder afin d'avoir des objets à utiliser comme une sorte d'arme contre elle. Il pense, par exemple, choisir un jouet de leur fils à mettre à la poubelle pour la blesser ou pour l'émouvoir. En fin de compte, il ne met pas à exécution cette vengeance. Il a perdu toute agentivité, toute capacité de s'occuper de soi-même et de prendre des décisions :

Cette chambre encombrée, nauséabonde et délabrée, cette espèce de terrier où il se faufilait le soir à trois pas du refuge fleuri et rénové de Véra, lui semblait finalement la juste illustration de toute sa vie à ses côtés, et qu'il en soit arrivé là ne le surprenait pas, il pensait que sans elle il n'aurait pas vécu autrement, la nuit, le jour, retiré dans un

désordre qui aurait beaucoup plus rapidement atteint son corps, cent six kilos... (R: 90)

L'état de la chambre devient ainsi une métaphore de sa vie et reflète son humanité diminuée⁷.

Il est intéressant de noter qu'à l'avant-dernière page du texte, quand le personnage principal songe à sa femme, maintenant hors danger à l'hôpital, il imagine les retrouvailles (l'emploi des verbes au conditionnel signale qu'il s'agit d'une scène hypothétique) et se demande si elle a subi une transformation :

... elle serait douce et gentille, elle ne voyagerait plus, lui demanderait de libérer le futoir de la chambre pour pouvoir revenir y dormir tous les soirs, de l'accompagner partout où elle voudrait aller, de la conduire, de ne plus la laisser seule par peur d'un nouveau malaise... Fragile et angoissée, Véra... ? Métamorphosée en moins de quarante-huit heures, irrémédiablement poussée de l'autre côté, sur la pente étroite de ses vieux jours ? (R: 125)

Mais il ne croit pas à un changement chez elle, chez cette femme d'une énergie débordante, et il en conclut : « [...] il lui restait sûrement encore un peu, un tout petit peu, de quoi le maintenir à flots, lui, juste ça, pendant quelques années encore, jusqu'à sa retraite, au moins jusque là... et après ... » (R: 125). Le protagoniste refuse de croire à la métamorphose de Véra, car il ne sait que trop bien que sa propre métamorphose est complète et irréversible. Encombré par son corps lourd, insensible grâce à sa « carapace » qui le protège des sentiments, prisonnier d'une vie médiocre et condamné à coucher dans un débarras, tandis que sa femme préserve les apparences, le protagoniste mène ainsi une véritable vie de vermine au sens kafkaïen. Et, tout comme

7. Dans *La folie Silaz* (2008), Do, le fils du personnage principal, mène une « vie de bête sauvage » (FS: 162) dans une vieille maison en désordre et encombrée de déchets. L'état de l'intérieur de la maison reflète l'état d'âme de celui qui l'habite : Do finira hospitalisé pour cause de la maladie mentale, tandis que sa mère, Carine, luttera pour maintenir une façade de normalité chez elle alors qu'elle lutte, elle aussi, contre la dépression. Tout comme dans *Le répit*, l'état des maisons et la façon de les habiter y reflètent la vie intérieure des personnages.

Grégoire Samsa, il ne saura pas comment reprendre sa vie en charge, comment redevenir « homme ».

*
* * *

Dans son premier recueil de nouvelles, *La brisure* (1994), Lenoir décrit la rencontre de deux personnages dans « Les sports d'hiver » comme suit : « Lentement leurs antennes se déplient, s'effleurent, se reniflent » (BR: 77) ; et dans une autre nouvelle, « Trahison », un personnage note : « Je sentais dans mon repli leurs tentacules tièdes dessiner tour à tour sur mon ventre les lignes entrecroisées de leur concupiscence » (BR: 98). La métaphorisation des relations humaines à travers le monde insecte ou animal apparaît donc dès la première publication de Lenoir. Dans les textes ici à l'étude, le gros rat qu'un père imagine parcourir un journal intime presque illisible signale son incapacité de comprendre sa fille maintenant adulte. Un jeune homme qui attrape des souris dans une maison infestée commence à comparer sa propre vie à celle d'une souris dans une cage. Le trouble psychique d'une femme malheureuse se manifeste dans des fantasmes de bestioles qui lui sucent le sang. Un homme qui a perdu toute agentivité et qui sombre dans la médiocrité devient, aux yeux de sa femme et puis à ses propres yeux, un rat ou une bête sauvage d'une sexualité rapace. Dans l'imaginaire littéraire de Lenoir, une dialectique de l'intérieur et de l'intériorité s'établit dans laquelle l'espace infesté de la maison reflète la vie psychique troublée des personnages. De plus, les personnages ont souvent l'impression d'être rongés de l'intérieur par des bêtes (*Bourrasque, Son nom d'avant*) ou s'imaginent transformés en bêtes, pris dans le piège de leur vie monotone (*Elle va partir, Le répit*). Une analyse de la thématique de l'intérieur infesté nous permet ainsi de mieux cerner « cette existence de vermine » que mènent les personnages lenoiriens.

Dans *Elle va partir*, la première fois que Mattis rencontre Mme Petersen, il emploie une image évocatrice pour décrire ses

yeux. Il imagine y avoir découvert «une source, un filet d'eau claire que d'autres auraient mis des semaines à entrevoir» et il pense alors aux «insectes fossilisés à l'intérieur de grandes gouttes d'ambre» (*EVP*: 72). C'est cet «insecte doré [...] en train de se réveiller au fond de ses yeux» qui, selon Mattis, fait de «cette conversation insipide le prologue de quelque chose de magnifique et d'effrayant» (*EVP*: 73). À la toute fin du livre, quand Mme Petersen arrive pour lui annoncer la mort de la vieille dame, il évoque de nouveau cette image :

[...] elle s'était déplacée, lui faisait face, le visage levé vers lui, pâle, pâle, tandis que ses yeux sombres et lumineux le regardaient, laissaient doucement s'éveiller et grandir un scarabée triste, frémissant, un peu craintif ou peut-être simplement ébloui au sortir d'un long séjour obscur (*EVP*: 171).

Cette image des «insectes fossilisés» est une métaphore parfaite pour saisir l'imaginaire littéraire de Lenoir. L'auteure décrit des scènes à huis clos : une famille qui se déchire, un jeune homme sans ambition en crise, une femme coincée dans son rôle d'épouse et de mère, un homme prisonnier de sa vie médiocre. Peu d'événements surviennent dans les textes de Lenoir. Et pourtant, le lecteur attentif trouvera tout un univers contenu dans les gouttes d'ambre que sont ses livres : il y verra remuer le scarabée triste et frémissant de l'âme dévastée des personnages de Lenoir qui cherchent à échapper à leur existence de vermine. Dans ses romans denses et exigeants, Lenoir nous livre ainsi tout le trésor de la littérature : sa capacité de capter le pouvoir déchirant des relations humaines et de nous transmettre la solitude terrifiante d'une subjectivité contrainte par les limites d'une vie étriquée d'insecte.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

AURÉLIE ADLER est maîtresse de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne et membre de l'équipe « Roman et romanesque » (CERCLL). Elle est l'auteur d'*Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Bergounioux, Pierre Michon et François Bon* (Presses Sorbonne Nouvelle, 2012). Elle a également dirigé un ouvrage collectif consacré à Arno Bertina (*Arno Bertina*, Classiques Garnier, 2018).

BRUNO BLANCKEMAN, professeur de littérature des xx et xxi^e siècles à la Sorbonne Nouvelle et critique littéraire, est l'auteur d'essais, dont les suivants : *Les récits indécidables* (Septentrion, 2000), *Le roman depuis la Révolution française* (Presses universitaires de France, 2011), *L'écriture comme un nocturne – Modiano écrivain* (Éditions du Passage, 2019). Il a également dirigé différents collectifs comme *Narrations d'un nouveau siècle (2001-2010)* avec Barbara Havercroft (Presses Sorbonne Nouvelle, 2012), *Annie Ernaux : le temps et la mémoire* avec Francine Dugast-Portes, Francine Best et la participation d'Annie Ernaux (Stock, 2014) et le *Dictionnaire Marguerite Yourcenar* (Honoré Champion, 2017), une écrivaine dont il contribue aussi à publier la correspondance chez Gallimard.

MARIE-HÉLÈNE BOBLET est professeure de littérature française à l'Université de Caen Normandie. Ses recherches portent essentiellement sur le roman des xx^e et xxi^e siècles ainsi que sur les écritures dialogales. Elle a publié *Terres promises. Émerveillement et récit au xx^e siècle* (Librairie Corti, 2011) ainsi que *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité* (Champion, 2003). Elle a aussi dirigé des ouvrages collectifs, dont les suivants : *L'infini commence ici : l'œuvre d'Henri Raynal* (Éditions Cécile Defaut, 2018), *De l'émerveillement dans les littératures poétiques et narratives aux xix^e et xx^e siècles* (ELLUG, 2017), numéro 23

des *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, « Claude Mauriac. Une écriture à l'œuvre » (Éditions Grasset, 2015), *Chances du roman. Charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950* (Presses Sorbonne Nouvelle, 2013) et *Écritures de la guerre aux ^{XX} et ^{XXI} siècles* (Éditions universitaires de Dijon, 2010).

TARA COLLINGTON est professeure titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Waterloo. Elle s'intéresse aux théories de Mikhaïl Bakhtine et a notamment publié *Lectures chronotopiques : espace, temps et genres romanesques* (XYZ, 2006). Elle a codirigé, avec François Paré, *Diasporiques : mémoire, diasporas et formes du roman francophone contemporain* (Éditions David, 2013). Elle a récemment publié un article intitulé « De la polyphonie à la narratologie cognitive : la construction du personnage dans l'univers romanesque d'Hélène Lenoir » dans l'ouvrage collectif *Ce que le personnage contemporain dit à la critique* (Presses Sorbonne Nouvelle, 2019).

Professeur titulaire de littératures française et québécoise à l'Université du Québec à Montréal, ROBERT DION s'intéresse aux fictions contemporaines et à la biographie littéraire dans leurs dimensions esthétiques et poétiques. Récemment, il a ajouté à ses intérêts de recherche la question de l'écriture de la personne réelle en contexte de fiction, qui a donné lieu à la publication de l'ouvrage *Des fictions sans fiction ou le partage du réel* (Presses de l'Université de Montréal, 2018). À titre de coéditeur scientifique, il a fait paraître en 2007, aux Éditions Nota bene, un collectif ayant pour titre *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Il a aussi publié, aux Éditions Nota bene, une monographie intitulée *Une distance critique* (2011) et, avec sa collègue Frances Fortier, un ouvrage ayant pour titre *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur* (Presses de l'Université de Montréal, 2010). Les ENS Éditions ont publié en 2013, sous la direction conjointe de Robert Dion et de Frédéric Regard, *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*. Le plus récent collectif publié sous sa codirection, avec Andrée Mercier, a pour titre *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980* (Presses de l'Université de Montréal, 2019).

Après avoir été en poste à l'Université de Lille, CATHERINE DOUZOU est professeure en littérature française et en études théâtrales à l'Université de Tours, où elle dirige le Département des arts du spectacle et son *master* « Culture et médiation des arts du spectacle ». Spécialiste de l'œuvre de Paul Morand (*Paul Morand nouvelliste*, Champion, 2003), du roman, du théâtre et de l'histoire des idées aux ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles, elle s'intéresse aux récits brefs et aux écritures fragmentées ainsi qu'aux relations entre histoire, arts et littérature (*Esthétiques romanesques de droite*, Éditions universitaires de Dijon, 2003 ; *Chemins de la création*, Kimé, 2017 ; *Charlotte Delbo, un témoin écrivain et dramaturge*, Presses universitaires de Trente, 2016) et aux relations entre les arts aux ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles.

Professeure et écrivaine, MARIE-PASCALE HUGLO s'intéresse à la littérature et à la création littéraire. Auteure de plusieurs articles sur la littérature contemporaine française et québécoise, elle a récemment contribué à un ouvrage dirigé par Robert Dion et Andrée Mercier : *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980* (Presses de l'Université de Montréal, 2019). Avec Marise Belletête, elle a codirigé un dossier pour la revue *Voix et images* : « Mémoire du conte et renouvellement du roman québécois contemporain » (vol. 43, n° 3, printemps-été 2018). Son dernier ouvrage de fiction, *Montréal-Mirabel. Lignes de séparation*, est paru chez Leméac en 2017.

WARREN MOTTE est professeur de littérature française et de littérature comparée à l'Université du Colorado. Il s'intéresse à l'écriture contemporaine, et plus particulièrement aux formes expérimentalistes qui mettent la tradition littéraire en question. Parmi ses livres, on note *Fables of the Novel : French Fiction since 1990* (2003), *Fiction Now : The French Novel in the Twenty-First Century* (2008), *Mirror Gazing* (2014) et *French Fiction Today* (2017).

FRANÇOIS OUELLET est professeur titulaire de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi. Il a publié une vingtaine d'ouvrages. Réputé pour ses travaux sur le roman français de l'entre-deux-guerres et les écrivains oubliés, il prépare actuellement un essai biographique sur l'œuvre narrative de Pierre Bost et poursuit, en collaboration avec Patrick Bergeron, une recherche sur le roman des femmes en France

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

(1900-1945) subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Également spécialiste des littératures québécoise et franco-ontarienne, il a notamment beaucoup publié sur l'œuvre de Daniel Poliquin. Il est membre régulier de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire et directeur de collections aux Éditions Nota bene (Montréal) et aux Éditions La Thébaine (Paris).

ANNE MARTINE PARENT est professeure agrégée en études littéraires au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi et membre de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire ainsi que du Réseau québécois en études féministes. Elle a mené des recherches sur la littérature contemporaine et l'écriture des femmes ainsi que sur le témoignage littéraire. Elle travaille actuellement sur la représentation de la sexualité des femmes dans les séries télévisées. Un autre projet en recherche-crédation, avec Martine Delvaux, porte sur la douleur chronique chez les femmes. Elle a publié des articles sur le témoignage concentrationnaire et sur la littérature contemporaine (sur l'œuvre de Marie NDiaye notamment). Son premier recueil de poésie, *Je ne suis pas celle que vous croyez*, est paru à l'hiver 2016 aux Éditions La Peuplade. Son livre *Paroles spectrales, lectures hantées. Médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire* a été publié au printemps 2019 aux Éditions Nota bene.

KARIN SCHWERDTNER est professeure associée en études françaises à l'Université Western Ontario. Ses recherches portent non seulement sur la littérature contemporaine, et plus particulièrement sur les écrits de femmes, mais également sur l'écriture épistolaire et l'interview littéraire. Avec Margot Irvine et Geneviève de Viveiros, Schwerdtner a coordonné l'ouvrage *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire* (2015) et avec Isabelle Keller-Privat, elle vient de publier le volume collectif *La lettre trace du voyage à l'époque moderne et contemporaine* (2019). Son livre d'entretiens littéraires, *Le (beau) risque d'écrire*, est paru aux Éditions Nota bene en janvier 2018.

Professeur titulaire à l'Université du Québec à Chicoutimi et membre de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, NICOLAS XANTHOS est spécialiste de littérature française contemporaine et de théorie du récit.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	
Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent	7
LISTE DES ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES D'HÉLÈNE LENOIR	15

SUBJECTIVITÉS ET ALIÉNATIONS FÉMININES

« <i>HOME SWEET HOME</i> »	
Anne Martine Parent	19
UNE CHAMBRE À SOI DANS LES ROMANS D'HÉLÈNE LENOIR	
Aurélie Adler	39
DÉSIR, ÉNIGME ET DÉSORDRE DANS <i>SON NOM D'AVANT</i>	
Karin Schwerdtner	61
« C'EST LA VIE » : UNE LECTURE DE <i>L'ENTRACTE</i> ET DE <i>LA BRISURE</i>	
Marie-Hélène Boblet	81

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

POÉTIQUES POLYPHONIQUES, NARRATIVES ET GÉNÉRIQUES

QUÊTES ET MÉTAMORPHOSES INTÉRIEURES D'UNE <i>PIÈCE RAPPORTÉE</i> Catherine Douzou	101
---	-----

UN RÉCIT SUSPENDU : <i>LA FOLIE SILAZ</i> Robert Dion	117
--	-----

POUSSÉE D'UN JOUR DANS LE SUIVANT : <i>SON NOM D'AVANT</i> Marie-Pascale Huglo	137
--	-----

RÉSONANCES ET RESSASSEMENTS DANS <i>LE RÉPIT</i> D'HÉLÈNE LENOIR Nicolas Xanthos	161
--	-----

DÉCLINS ET DÉCLINAISONS DE L'INTÉRIORITÉ

EN CELLULE FAMILIALE Bruno Blanckeman	181
--	-----

LE SEXE DE MOMM François Ouellet	195
-------------------------------------	-----

UNE NATURE MORTE Warren Motte	213
----------------------------------	-----

« CETTE EXISTENCE DE VERMINE » : IMAGES DE BÊTES ET DE BESTIOLES DANS LES INTÉRIEURS INFESTÉS D'HÉLÈNE LENOIR Tara Collington	235
--	-----

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	259
-----------------------------	-----

Révision : Isabelle Bouchard
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : KX3 Communication
En couverture : John Henry Walker, *Fossile*,
estampe (1850-1885), Musée McCord, Montréal.

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : Socadis

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005 Paris
France
<http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33 1) 43 54 49 02 Télécopieur : (33 1) 43 54 39 15

Groupe Nota bene
2200, rue Marie-Anne Est
Montréal (Québec) H2H 1N1
info@groupenotabene.com
groupenotabene.com

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
À MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN SEPTEMBRE 2019
POUR LE COMPTE DU GROUPE NOTA BENE

Ce livre est imprimé sur du papier Enviro 100 % recyclé.

Dépôt légal, 3^e trimestre 2019
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada